

# kunst. <sup>40</sup>ee

4/2003

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



## Moodsa aja kangelased

Ilmar Kruusamäe ja Eesti fotorealism / Mikroriiklus kunstivormina  
Dürer Eestis / Lavastusfoto / Naisabstraksionism  
Popkunsti igavesed maasikaväljad / Tarbekunst ja/või disain?  
Boonus: Graafilise disaini lisa #10

ISSN 1406-6335



9 771406 633062

Hind 49 krooni



Järgmine **kunst.ee** ilmub märtsis.  
Põhiosas: märksõna "jälgimis-  
ühiskond", tuntud ja tundmatu  
Kai Kaljo, mullatoidurestoran ja  
loomulikult palju muud.

Kiri: Kosmos,  
© Asko Künnap&Tanel Vari

Muinsuskaitse eri koostab  
Anton Pärn.

---

**Telli!**

kunst.ee-d saab tellida toimetuse kaudu:

tel. (0) **644 6483**, [mai@sirp.ee](mailto:mai@sirp.ee)

Aastane tellimishind neljale ajakirjale  
endiselt vaid **160** krooni.

Võidate ajas ja rahas!

Enamikku varasemaid kunst.ee numbreid on  
tagantjärele võimalik toimetusest osta.



- 3 Editorial
- 4 Varia. Raamatud
- 5 Sündmus
- 6 Varia
- 7 Preemiad. Vastukaja

## näitus

- 8 Johannes Saar. Viimane kangelane sünnitab esimese inimese
- 14 Johannes Saar. Last hero gives birth to the first man

## kangelased

- 17 Mari Laaniste. Moodne kangelane
- 18 Berk Vaher. Näod autahvilil: Rate.ee fenomen
- 18 Anders Härm. Armsad sõbrad sõdurid, rahuaeg on möödas

## leid

- 23 Margaret Tali. Rand. Ühest tegevuskunsti ruumist

## ego

- 24 Eesti fotorealism. Ilmar Kruusamäe versioon
- 28 Estonian photorealism. Ilmar Kruusamäe's version

## loeng

- 34 Peeter Linnap. Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika II
- 38 Peeter Linnap. Photographic mise en scène and the semiotics of theatre: An Estonian case study II



## sündmus

- 20 Kaija Kaitavuori. Esimene mikroriikide tippkohtumine
- 21 Kaija Kaitavuori. First summit of micronations

## näitus

- 44 Kaire Nurk. Abstraktsioonist ja empaatiast
- 46 Kaire Nurk. About abstraction and empathy

- 47 Anneli Porri. Popkunsti igavesed maasikaväljad
- 50 Anneli Porri. Pop art's eternal strawberry fields

## keskustelu

- 51 Kas tarbekunst on olemas?
- 55 Does applied art exist?

## kadrioru aarded

- 57 Kadi Polli. Düreri maal Eestis ehk Ristija Johannese eksirännakud
- 59 Kadi Polli. Dürer's painting in Estonia – St. John the Baptist's misguided travels

## galerii

- 61 Harry Liivrand. Toomiku enesekohasus
- 61 Harry Liivrand. Toomik's self-appropriateness
- 62 Jaan Elken. Moskva Berliinis
- 64 Alina Kurvits. Roosvalti kohad ja paigad
- 64 Mari Sobolev. Ainult teie saate sellest aru

## Boonus. Graafilise disaini lisa # 10

- Juttu tuleb: Grafitist kui disainist, Tartust ja Helveticast

- 65 Ajutise lahenduse edukas kestmine. Intervjuu Maile Grünbergiga
- 66 Põlendruumi kogemus. Intervjuu Reti Saksaga

- 67 Pekka Erelt. Oksjonipeegel

## viimane lehekülj

- 68 kunst.ee raporteerib esimesest taiesest uues kunstimuuseumis

**69-112 kunst.ee eri: Non Grata**

## Toetajad/Supporters

Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium  
Eesti Kunstnike Liit



# SIRP

EESTI KULTUURILEHT

infotelefon 640 5770  
faks 640 5771  
e-post: [sirp@sirp.ee](mailto:sirp@sirp.ee)

MÕTLEJAD LOEVAD –  
LUGEJAD MÕTLEVAD



[www.ekspress.ee](http://www.ekspress.ee)

EESTI  
EKSPRESS



# Kunst kui luuser

Miskipärast tuleb Eestis ebameeldivalt tihti ette, et kunsti ristumised muude eluvaldkondadega lõpevad kunsti seisukohast nukralt ja piinlikult. Püütakse parimat, aga välja tuleb nagu tavaliselt ehk teised osalised istuvad kunstile pähe ning kasutavad seda enda huvides ära. kunst.ee toimetuse aknast paistis selle numbri valmimise ajal, kuidas Vabaduse väljaku vastasnurgal kerkib monument sellele, et kunsti-ringkondade arvamusest ei sõltu siinkandis tegelikult mitte midagi – hoolimata ametlikult välja valitud, professionaalselt tunnustatud kavanditest või institutsioonide selgetest seisukohavõttudest eelistuste osas võtab füüsilise kuju vaid see, mida tahab poliitiline võim.

Poliitika, ehkki seekord mitte kohalik, rikkus ära ka väliskunsti muuseumis tasahilju küpsetatud uhke promoplaani, mille keskmes Kadrioru eksinud Düreri maal. Uudis tolle olemasolust ja ees-seisvast Saksamaale tagastamisest lekkis aga kuuldavasti Saksa poole poliitilise PR-i survele välja tubli kuu varem kui kavandatud (ei saa jätta mainimata, et lugu pidi esialgsete plaanide kohaselt ametlikult avalikuks saama käesolevas numbris sisalduva Kadi Polli põhjaliku artikli kaudu). Efektse ja kultuurse sündmuse valguses poseerisid pressile seega selle sisusse tühisel määral puutunud poliitikud, muuseum aga jäi lisaks järgmisesse aastasse kavandatud temaatilise näituse uudislikkuse liivajooksmisele avalikkuses silmitsi ebamugava küsimusega, miks tagastamiseni jõudmine neil üldse nii kaua aega võttis.

Kunst on laiemas ühiskondlikus pildis alalõpmata ainult objekt, eluvõoras ullike, tõeliste tegijate suva järgi aeg-ajalt nende ettevõtmisi ilustav garneering. Miks ei suuda kunst oma huvide eest seista?

## Art as a loser

Somehow art's encounters with other areas of human activity in Estonia ever so often result in sadness and embarrassment on the former's part. Attempting for the best always turns out the usual way: the others involved take advantage of art and make use of it for their own aims. While working on this issue of kunst.ee, I could watch from the window of the office, how a monument to the fact that around here the

opinions of the artworld do not matter was erected on the opposite corner of the Vabaduse (Freedom) square in Tallinn. Despite the officially selected, professionally recognized solutions and designs intended for the same place or the clearly expressed opinions and preferences of the art institutions in this matter, only the things chosen by the political power ever take physical shape.

Politics, although on this occasion not local, also ruined the fancy promotional plans built by the Art Museum of Estonia around a Dürer painting that by chance turned out in Tallinn. The news of its existence and the plans to return it to its rightful owner, the Kunsthalle in Bremen, Germany, leaked out over a month before than originally planned, the rumoured reason being the pressure of political PR from the German counterpart. (According to original plans, Kadi Polli's article in this issue was supposed to be the first official revealing of the story.) Thus, politicians who had hardly anything to do with the arranging of the whole event got to strike poses for the press, while the museum ended up facing the fact that by the time the Dürer exhibition prepared for this occasion opens early next year, the press will already have lost most of its interest. Instead of the positive attention that was hoped for the museum was left with having to answer to uncomfortable questions (why exactly did the return of one small painting take 10 years to arrange, anyway?).

In the big picture, art nearly always comes across as an object, not a subject in its own right; an un-streetwise sissy, something the society's real players might occasionally choose to use to decorate their actions. Why can't art rise to protect its own interests?



*Mari Laaniste*

**kunst.ee**

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

Eesti visuaalkultuuri ajakiri / Estonian Magazine of Visual Culture Neli numbrit aastas / Quarterly  
Kirjastaja / Publisher **SA Kultuurileht** Rahastaja / Financer **EV Kultuuriministeerium/Ministry of Culture of Estonia**  
Sponsor **Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association**

Toimetuse kolleegium / Editorial Board **Sirje Helme, Vilen Künnapu, Peeter Maria Laurits, Ebe Nõmberg**  
Peatoimetaja / Editor-in-chief **Heie Treier** (heie@sirp.ee) Peatoimetaja kt / Acting editor-in-chief **Mari Laaniste** (mari@sirp.ee)  
Kujundaja / Designer **Tõnu Kaalep** Assistent / Assistant **Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)

Tõlkija / Translator **Riina Kindlam, Ants Pihlak** Proofreading **Paul Rodgers**

Esikaanel / Cover: **Mare Tralla. Inimteenuste osakond. Foto. 2003 Mare Tralla. Department of Human Services. Photo. 2003**  
ERI koostaja / Editor of **SPECIAL Non Grata** ERI kujundaja / Designer of **SPECIAL Al Paldrok**  
Keeletoimetaja **Aili Künstler** Raamatupidaja **Maret Rospel** (maret@sirp.ee)

Kunstiteoste reproduktsioonid / EÄÜ 2003

Tellimisindeks **00648**  
©**kunst.ee 2003**  
Reprodöörid ja trükk AS **Printon Trükikoda**.

EESTI  
RAHVUSRAAMATUKOGU



## Kunstimuuseumi ekspertnõukogu ja toetusfond

11.11.2003 moodustati Eesti Kunstimuuseumi peadirektori käskkirjaga EKM-i juurde ekspertnõukogu, kuhu on kaasatud Eesti kunstinstitutsioonide professionaalid. Ekspertnõukogust saab kavakohaselt nõuandev organ EKM-i tegevusega seotud küsimuste läbiarutamiseks. 21 liikmest koosneva nõukogu esimees on muuseumi peadirektor Marika Valk, kaheks aastaks kinnitatud koosseisuga nõukogusse kuuluvad Tiina Abel, Jaan Elken, Sirje Helme, Ants Juske, Jaak Kangilaski, Juta Keevallik, Ando Keskküla, Krista Kodres, Eha Komissarov, Piret Kullerkupp, Leo Lapin, Mai Levin, Harry Liivrand, Peeter Mauer, Ebe Nõmberg, Aivar Põldvee, Hanno Soans, Mari Sobolev, Tiiu Talvistu ja Reet Varblane.

Nõukogu hakkab käsitlema EKM toimimise strateegiat ja taktikat ning muuseumi missiooni ja visiooni Eesti ühiskonnas, samuti nõustama Eesti Kunstimuuseumi uue hoone püsiekspositsiooni lõpliku kontseptsiooni väljatöötamist ja hindama uue muuseumihoone avanäituste projekte.

17.11.2003, EKM-i 84. aastapäeval, asutati Sihtasutus Eesti Kunsti Toetusfond, mille põhieesmärk on leida lisavahendeid Eesti Kunstimuuseumi edukaks toimimiseks. Toetusfondi prioriteet on väärtlike eesti kunstiteoste restaureerimine. Muuseumi ajutiste hoidlate halva tehnilise seisundi tõttu vajavad paljud kunstiteosed enne eksponeerimist uues muuseumihoones töömahukat ja kallihinnalist restaureerimist. Fondi nõukogusse kuuluvad tuntud ühiskonnategelased, kes peavad tähtsaks eesti kunstipärandi säilimist ning on üles näidanud suurt huvi kunsti ja muuseumi problemaatika põhjalikumaks tundmaõppimiseks. Toetusfondi asutajad ja nõukogu liikmed on Jüri Engelbrecht, Ain Hanschmidt, Aimar Jugaste, Epp Kiviaed, Aavo Kokk, Rain Lõhmus, Andrus Reinsoo, Tarmo Sumberg, Hannes Tamjärv ja Paul Varul. Sihtasutuse loomisel on olnud tähtis osa Liis Klaaril, Tallinna Lastehaigla Toetusfondi edukal käivitajal.

## Julius Genssi leksikon kunstiakadeemiale

14.11.2003 annetas mainekas Moskva filmiteadlane Inna Gens Eesti Kunstiakadeemia raamatukogule 14 nahkköidet oma isa Julius Genssi bibliograafilist suurteost "Eesti kunsti materjale". Tegu on 1935.–48. aastani koostatud töö viiest illustreeritud masinakirjaeksemplarist kõige paremini säilinuga. Kunstiajaloolaste seas Genssi leksikonina tuntud teos pakub peaaegu täieliku eesti kunsti bibliograafia XX sajandi keskpaigani. Kaheksa põhi- ja kaks lisaköidet moodustavad kunstnike, sh. arhitektide, tarbekunstnike, kunstikäsitöölise leksikoni, kuhu toona



elus olnud kunstnikud lisasid oma autobiograafiad. Kaks köidet on pühendatud Eesti linnadele, arhitektuurile hooneliikide ja võistluste kaupa, kunstiuhingutele ja -koolidele. Omaette köidetes on eesti tegelaste portreed kujutavas kunstis ja eesti kunstinäituste nimekiri. Ehkki uuem aeg on toonud teatmeteoseid lisaks, algab pea iga varasema kunsti uurimuse koostamine siiani Genssi leksikoni avamisest. Kunstikoguja, bibliofiil ja bibliograaf Julius Gens (1887–1957) oli 1920.–30. aastatel Tartus ja Tallinnas suuremaid Pallase koolkonna ja üldse kaasaegse eesti kunsti metsee. Inna Gens soovis leksikoni kunstiakadeemiale annendada seetõttu, et tema vend prof. Leo Gens (1922–2001) õpetas akadeemias kunstiajalugu 100 semestrit.

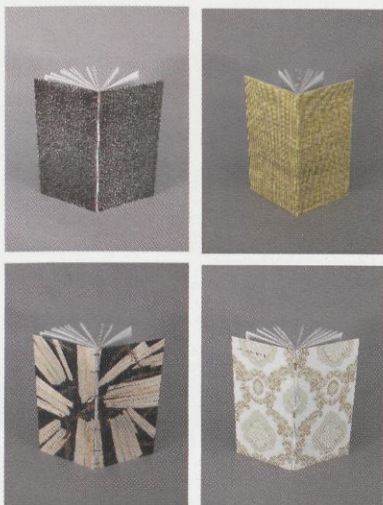
## Laanemets ja Sukmit Wolfsburgis

14.11.2003 avati Saksamaal Wolfsburgi Kunstiuingu ruumes videokunstinäitus "Borderlining". Teosed näitusel käsitlevad piiride tekkeprotsessi ja nende mõju inimestele. Mari Laanemets ja Killu Sukmit esitlevad seal oma uut videot, mis on tehtud kolmes Eesti "piiritsoonis": Tallinna sadamas, Narva jõe ääres ja maanteel Läti piiril. Videotes vaadeldakse nende kohtade erinevaid poliitilisi ja majanduslikke tähendusi. Kuni 18.01.2004 avatud näitusel osalevad ka Šejla Kamerić Bosnia-Hertsegoviinast, Diane Nerwen Ameerikast ja Silke Witzsch Saksamaalt.

## Radikaalne raamat

Üksus nimega RIBOP ehk Royal Incest Books of Pain esitles 15.12.2003 uudisprodukti "Rääkivad majad/Speaking Houses". Tegu on kunstnike Lennart Mäni (köide) ning Mark Adami & Marko Mäetamme (tekstid, illustratsioonid) ühistööna valminud "friigiraamatuga". Tiraaž on kakssada eksemplari: 75 on unikaalses köites, 125 uniformses, kuid samuti käsitööna valminud köites, mida raamatu omanik võib soovi korral lasta kunstiliselt täiendada. Iga raamat on omaette pakendis, kus sisaldub ka tiraaži kõiki köitevariante esitlev kataloog. Tegu on põhimõttelt uudse lähenemisega küllalt konservatiivses raamatukujunduses, keskteega elitaarseks peetud

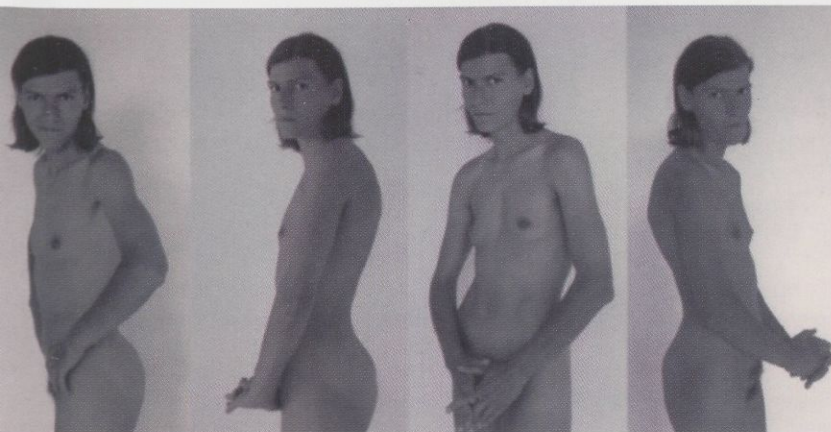
autoriköite ja ühtses kujunduses massitoodangu vahel. RIBOPi eesmärk on pakuda tarbijale võimalus omandada raamat individuaalsele maitsele sobivas kujundusvariandis, samal printsibil, nagu valitakse näiteks Zippo välgumihkleid (kavakohaselt ehitatakse viimasega sarnaselt, s.t. spetsiaalseid vitriine kasutades, üles ka RIBOPi toodangut turustus). Eesti- ja ingliskeelsele raamatule lisandub järgmisel aastal eesti- ja saksakeelne versioon. Kultuurkapitali toel välja antud raamatu müügi tulu läheb kohaliku raamatukultuuri toetamiseks.





## “Mullatoidurestoran” Soomes

4.– 29.11.2003 esitleti Helsingi ülikooli botaanikaaias Eesti Instituudi Soome esinduse vahendusel sinna jõudnud suurt multimeediaprojekti “Mullatoidurestoran”. Mõõdunud suvel Lõuna-Eestis üles võetud mas-  
taapse tervikteose taga on lavastaja Ain Mäeots, fotograaf Peeter Laurits, animaatorid Riho Unt, Urmas Jõemes ja Andres Rõhu, helilooja Andres Lõo ning assistentidena kaasa teinud Toomas Kalve, Madis Palm ja Reimo Tangsoo-Võsa. Fotodel kujutatakse tsivilisatsiooni hukule järgne-  
nud rahunenud tunde, mil inimesed on läinud mullatoidule. Looduse eest hoolitsemise sõnumit edastatakse ka videoklippide ja muusika abil. Autorite sõnul on “Mullatoidurestoran” teater uues kuues: külmutatud ja viilutatud teater. Helsingist rändab näitus edasi Londonisse, veebruari lõpus esitletakse seda Vaala galeriis.

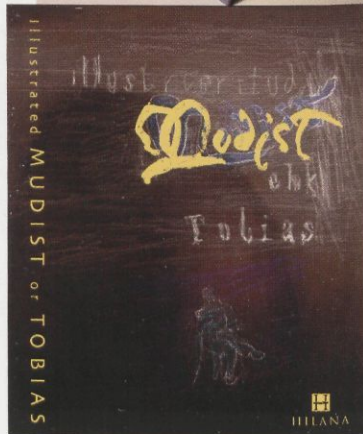
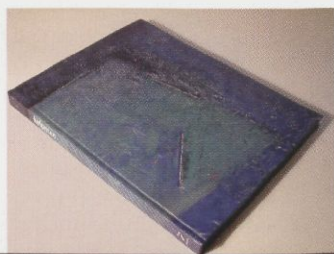


## Eesti foto Berliinis

29.11.2003 avati Berliinis Giedre Bartelti galeriis näitus “(Un)Dressed Body in the Baltic Photo Art vol. 2: Estonia”. Eesti Kaasaegse Kunsti Keskusega koostöös valminud näitusel on väljas töid kaheksalt eesti fotograafil, kes uurivad kehakujutamise viise mitmesugustest vaatenurkadest. Osalevad Ene-Liis Semper, Peeter Laurits, Mark Raidpere, Liina Siib, Ly Lestberg, Mare Tralla, Margot Kask ja Tanel Veenre. Enamik välja pandud teoseid on Eesti publikule tuntud, Sirje Helme kaasabil koostatud valikut võib käsitleda lausa *greatest hits*’i tüüpi kooslusena. Esinduslik näitus on avatud 31.01.2004.

Ly Lestberg. *Insomnia*. 1999.

## [raamatud]



### Reeli Kõiv, Mare Joonsalu. *Lapsepõlv*. Laps Eesti kunstis

Aukartustäratavate mõõtmetega temaatiline album eesti ja inglise keeles. Kujundanud Gunnar Lilles. Lastekaitse Liit, Tallinn 2003. 276 lehekülge. ISBN 9949102200.

### Kelpman

Rein Kelpmani album. Saatetekstid Indrek Hirv ja Ants Juske, eesti ja inglise keeles. Kujundanud Aavo Ermel. Varrak, Tallinn 2003. 155 lehekülge. ISBN 9985306872.

### õhuLoss

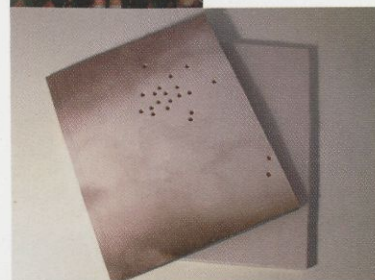
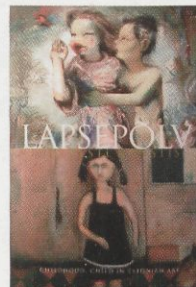
Kunstiakadeemiaga seotud ehtekunstimõõtmise album. Tanel Veenre, Piret Hirve, Kristiina Lauritsa, Eve Margus-Villemsi, Katrin Sipelga, Villu Plingi ja Kadri Mälgu tööd ning valik kommenteerivaid lühitekste erinevatelt autoritelt. Eesti ja inglise keeles. Kujundanud Pärtel Eelma. Eesti Kunstiakadeemia ehtekunsti eriala, Tallinn 2003. ISBN 9985946537.

### Illustreeritud Mudist ehk Tobias. Riita laotud Mudist

Album kahes köites, eesti ja inglise keeles. Tekst ja pildid Peeter Mudist, kujundanud Peeter Laurits. Hilana, Tartu 2004. 400 ja 80 lehekülge. ISBN 9949-10-297-9.

### Jüri Arrak. *Võsa, aas ja mägi*

Kogutud artiklid ajakirjandusest, illustreeritud autori joonistustega. Ilmamaa, Tartu 2003. 176 lehekülge. ISBN 9985770838. Inglisekeelse lisaga versioonis 216 lehekülge. ISBN 9985770854.





# [sündmus]

## Pink Punk esines tegevuskunsti sünnipaigas

Rühmitus Pink Punk (Sandra Jõgeva, Kristin Kalamees, Margus Tamm) esines 9. 10. New Yorgi kunstisünnimusel "stART: Breaking News", mis leidis aset Judsoni kirikus. Selles Manhattani südames asuvas kirikus on kunstisünnimusi korraldatud juba 60-ndatest saadik. See oli *happening*'ide toimumispaik, mistõttu seda kirikut on nimetatud isegi *performance*'ikunsti sünnikohaks. Üritus "stART" ise, mis toimus teist korda, on poliitilistele ja sotsiaalsetele teemadele rõhku panev multidistsiplinaarne sündmus, mille iseloomustamiseks korraldajad kasutavad sõna "anticelebration". Antikonsumeristlikult meelestatud peakorraldaja Karen Sherman on uhke fakti üle, et üritusel puuduvad sponsorid. Seekordne "stART" alapealkirjaga "Breaking News" keskendus meedia rollile Ameerika ühiskonnas; ootuspäraselt oli enamik kunstnikke meelestatud meediakriitiliselt. Publikurohkel (üle 500 külastaja) kunstisünnimuse osales kokku 41 kunstnikku, kellest 19 esines *performance*'iga. Eksponeeriti ka videot, maali, joonistusi, installatsiooni; oli ka eraldi poliitilise koomiksi sektsioon (autorite hulgas Pulitzeri laureaat Art Spiegelman); esinesid Joe Garden ja Chad



Nackers Ameerika suurima levikuga satiriväljaandest The Onion.

Pink Punk astus üles oma *performance*'iga "Fair Deal", mida on varem esitanud 2003. aasta kevadsuvel Clevelandi *performance*'i-festivalil ja Tallinnas vanalinnapäevadel. Tegu on loodetavasti pikaajalise projektiga: lisaks esinemistele konkreetsetel kunstiüritustel on Pink

Punk "Fair Deal'i" esitanud iga kord ka avalikus linnaruumis sümbolväärtusega kohtades. New Yorgis sobisid näiteks Times Square, Broadway ja Central Park. Publiku tagasivõetud oli elav.

Lisainfo Judsoni kiriku koduleheküljel [www.judson.org](http://www.judson.org).

## Ida-Euroopa kunstiajakirjad ümarlauas

1. novembril 2003 korraldas Leipzigi Kaasaegse Kunsti Galerii ümarlaua, kuhu olid kutsutud mitmete Ida-Euroopa kunstiajakirjade tegijad. Kunst.ee väljaandmisest pidas seal tunniajalise ettekande Heide Treier.

Arutati ajakirjadega seonduvaid probleeme, mis on igas kultuuris erinevad. Kommunikatsioon väiksemate Ida-Euroopa riikide kunstiajakirjade toimetajatega polnud keelebarjääri tõttu kuigi lihtne, näiteks Moldova ja Rumeenia väljaannete tutvustamist tõlke vahendusel oli raske jälgida. Nende publitseerimine toimuvat ebakindlas olukorras üle kivide ja kändude, enamasti üksikute fanaatikute energia toel. Kaliningradis kaks numbrit ilmunud ajakiri Ph näeb aga välja uskumatult luksuslik: üleni värviline, rahvusvahelise ambitsioo-

niga, Sorosi finantseeritud. Samas kahtles selle toimetaja ning kujundaja Jevgeni Umanski ka ise ajakirja kestmajäämises, sest puudub ühiskondlik tellimus, samuti levivõrk väljaspool Kaliningradi. Eeskuju võetakse Viktor Misiano Moskvas välja antavalt ajakirjalt Hudožestvennoi Žurnal, samas püütakse olla sellest parem, avaldades kõik tekstid paralleelselt vene ja inglise keeles. Misiano aga kahtleb venekeelsete tekstide tõlkimise mõttekuses, sest vene keel tekitab tõlkimatu konteksti.

Tema arvates peaks tegema vene ja rahvusvahelise lugeja jaoks eraldi väljaande, sest erineb ka aspekt, mis huvitab neid lugejagruppe. (Analoogia: parajasti Berliinis avatud näitus "Berliin-Moskva", mille üks tegijaid on Misiano, eksponeeritakse 2004. aastal Moskvas muudetud kujul.) Seetõttu on Hudožestvennoi Žurnal ainult venekeelne ja levib Venemaal, aga ka välismaal elava vene kunstikogukonna seas. Selle finantseerimine ja ilmumissagedus on siiski ebakindel. Ajakiri distantseerib end kunstirust ja traditsioonilisest kunstist, millele on Moskvas spetsialiseerunud omaette ajakirjad. Muide, viimase numbriga eriteema oli kunstiharidus nagu ka kunst.ee-s.

Leipzigi ümarlaua peakorraldaja Barbara Steiner väitis olevat saanud kunst.ee ülesehitusest inspiratsiooni ka oma 2004. aastal ilmuva kogumiku koostamiseks.





## [preemiad]

### Balti Assamblee kunstiauhind Jaan Toomikule

Balti Assamblee kunstiauhinna väljaandjad tõstsid Jaan Toomikut auhinnaga tunnustades esile tema võimekat ja mitmekülgset tegevust niihästi loomingus kui kunstielu organiseerimisel. Toomik võttis aktiivse aasta, kuhu muuhulgas mahtusid esinemine Veneetsia biennaalil ja kunstisündmuse "Saar 2003" korraldamine, kokku kahe isiknäitusega Vaala galeriis ja Helsingis Hippolyte galeriis.

### Hansapanga kunstipreemia läks Leedusse

Hansapanga kunstipreemia väljaandmise põhimõte on muutunud: esimesel kolmel aastal pärast preemia rajamist anti seda eesti kaasaegsetele kunstnikele, ent käesolevast aastast alates on auhind, nagu ka seda välja andev žürii üle-baltikumiline. Hansapanga tänavuse kunstipreemia võitjaks valiti Leedu kunstnik Arturas Raila (41).

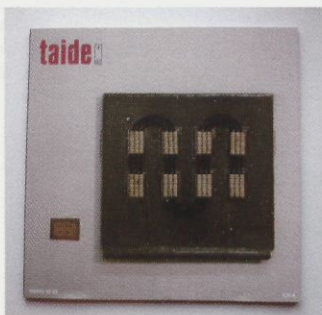
Raila on õppinud Vilniuse Kunstiakadeemias skulptuuri, alates 90ndate keskpaigast aga tegelenud video- ja heliprojektidega ning performance-laadi teostega kaasaegse elu teemadel. Žürii, kuhu kuulusid Sirje Helme, Ojars Petersons ja Lolita Jablonskiene ning Hansapanga esindajana Kai Vahe, tõstis esile Raila loominguga haakumist ühiskonnas oluliste teemadega ja inimlähedust. Auhiinnaga kaasneb preemianäitus, mis avatakse Tallinnas 2004. aasta veebruaris.

### Ede Kurreli preemia Nora Rabale

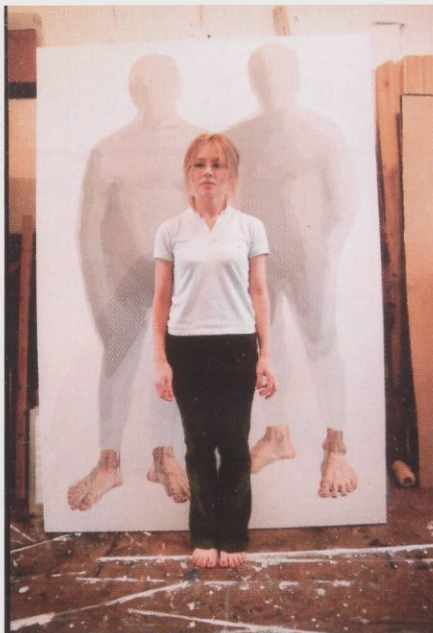
Ede Kurreli nimelise Eesti Metallikunstnike Liidu aastapreemia pälvis Nora Raba, kes esitles ligi 40 aasta jooksul valminud teoseid ülevaatenäitusel kevadel Tallinna Raekojas ja sügisel Pärnu Uue Kunsti muuseumis.

### Eesti avangardi lühiajalugu Taides

Helsingi kunstnik ja kriitik Pekka Luhta kirjutab Soome ajakirjas Taide (2003, nr. 4) eesti avangardkunstist. Artikkel kannab pealkirja "Sivuaaskelmia Virossa ja Suomessa" ning tutvustab lühidalt ANKi ja Tõnis Vinti, Kaljo Põllut, Tartu ülikooli kunstikabinetti ja Visareid, eesti popkunsti,



legendaarseid näitusi kohvikus Pegasus, Sakus ja Harkus, samuti arhitektide osa eesti kunstiavangardis Leonhard Lapini näitel. Autor kõrvutab Eestis toimunud märksa teismoodi kunstiolukorraga tolaeagses Soomes.



### Konrad Mäe medal Alice Kasele

Konrad Mäe maalipreemia antakse välja maalikunstiteose, teoste seeria või näitusekomplekti eest, mis on oluliselt rikastanud eesti maali. Žürii, kuhu kuulub võrdne arv esindajaid Eesti Kunstnike Liidust, Maalikunstnike Liidust ja Kultuurkapitalist otsustas anda preemia seekord Alice Kasele suvel Tallinna Kunstihoone galeriis toimunud isiknäitusel eksponeeritud inimesekujutamisel sügavutimineva uusfiguratiivse maalisarja eest. Lisaks Kasele kandideerisid preemiale Ilmar Kruusamäe, Leili Muuga, Marko Mäetamm, Karl Nagel, Kalju Nagel, Mall Paris, Enn Põldroos, Andres Tolts ja Mari Roosvalt.

## [vastukaja]

Eelmise Kunst.ee graafilise disaini lisas # 9 on tehtud häiriv viga grafiti artiklit illustreerivate piltide ja viidete osas. Autoritena on toodud Taik ja Jon, kahjuks pean nentima, et need tööd ei ole teostatud nende inimeste poolt. Autoriteks on (alumistel pildidel) S-boy ja Lic ning ülemise töö autor ei ole üks inimene, vaid neli: May, Sley, Anton ja Taik. Loomulikult on mul hea meel, et grafiti on leidnud kajastamist teie ajakirjas. Soovin vaid, et seda tehtaks tähelepanelikumalt ka kunstnike suhtes. [...]

Lugupidamisega  
Taik

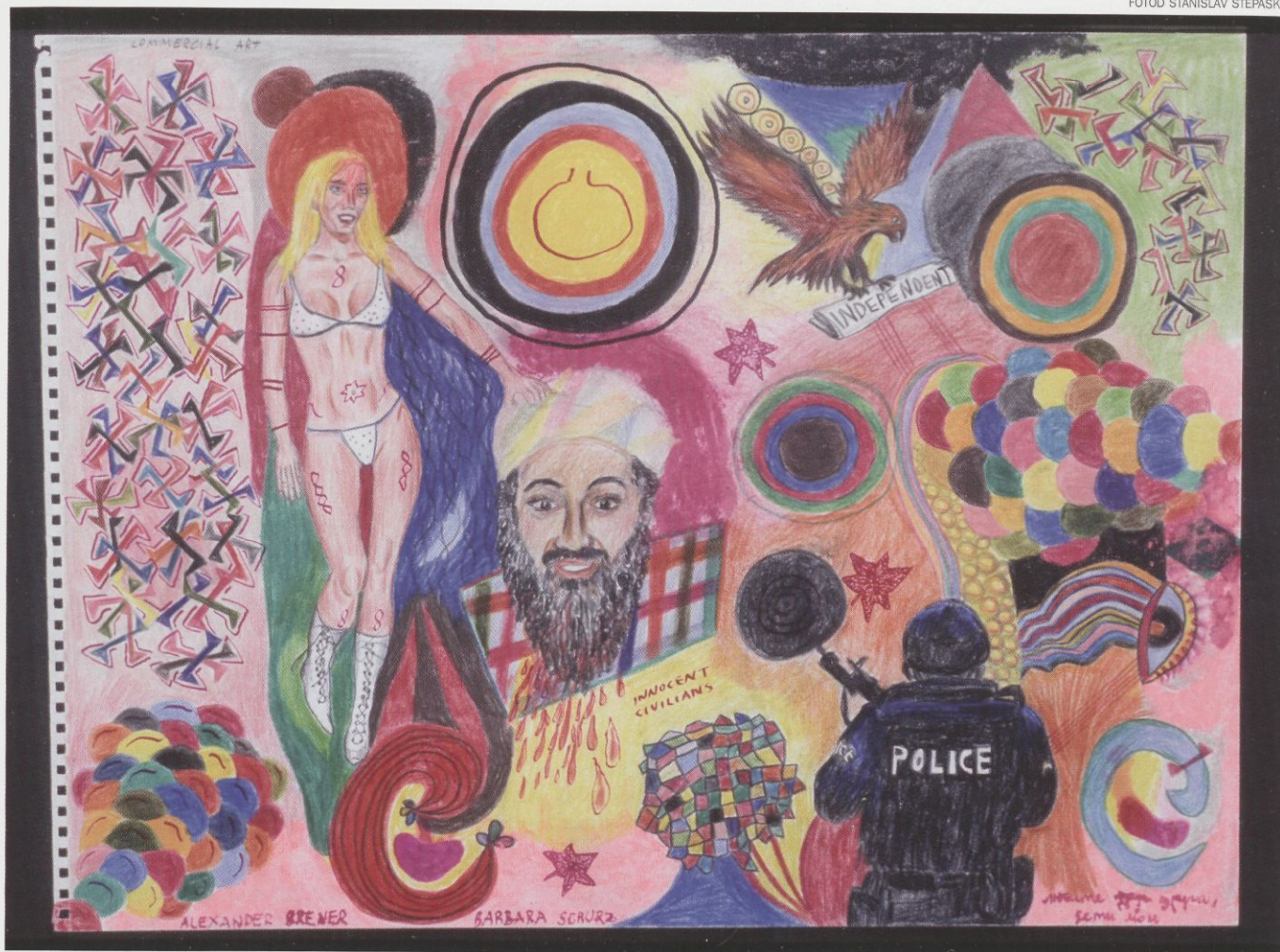
Loe grafitikunstnike Taiki ja Antoni artiklit grafiti olemusest (vormilt tüpograafia, sisult enesereklaam) graafilise disaini lisas # 10.

Vastukaja eelmise kunst.ee kunsti-hariduse erile (pikem lugejakiri avaldatud lühendatult).

Tore on, et meie nooremad kunstiteadlased ja kooliõpetajad tunnevad huvi nüüdiskunsti enama käsitlemise vastu koolis ja teevad ettepanekuid kehtiva õppekava ajakohastamiseks. Väidan aga, et praegu pole meil probleemiks mitte kirjapandud õppekava, mis võimaldab end suhteliselt vabalt modelleerida, vaid muud küsimused. Kõigepealt tuleks kunstiopetuse tundides jaotada tavaklass, nagu käsitöö-õpetuses ammu loomulikuks kujunenud, rühmadesse, kus pole rohkem kui 15 õpilast. Kunstiopetuse tunde peaks olema nädalas vähemalt kaks, töö toimugu selleks sisustatud kunstiklassis, kus on vähemalt 2-3 kraanikaussi pintslite pesemiseks. Lisaks ei tohiks kunstiopetus kooli vanemas astmes muutuda puht-teoreetiliseks, vaid peaks teadmiste kinnistamiseks sisaldama ka lastele jõukohast kunstitegemist.

Toomas Lepiksaar,  
Eesti Rahvusvahelise Kooli kunsti-  
õpetaja,  
Eesti Kunstnike Liidu liige





[näitus]

## Viimane kangelane sünnitab esimese inimese

Johannes Saar ajastu vaimust moodsates kangelaskujutistes.

Viimane kangelane. Teemanäitus Rotermanni soolalaos (EKM) 26.08.–21.09.2003. Kuraatorid Eha Komissarov ja Hanno Soans.

Heie Treier teatas, et paljud tahtsid sellest näitusest kirjutada. See tegi ettevaatlikuks – kuum teema koos kõigi sellest tulenevate ohtudega libiseda sissesõidetud tõlgendusradadele ja jõuda jutuga sinna, kuhu teisedki. Mis olekski tegelikult lohutav; vennastuksime mingis võimul olevas konsensuses.

“Viimane kangelane” on näitusena oma ajastu laps. Tehtud täpselt valitsevasse paradignasse, ajastuvaimu kehastus. Enamus arvab ju, et vireleme suure ajastu loojangul, kügeleme suurejoonelise mineviku hääbuvas hiilguses, möödaniku kangelastegude varemeil. Selles veendumuses on 19. sajandi romantismi, mis vaatas minevikule alt üles ja tulevikule ülalt. Arvatakse, et elu veereb mäest alla. Selles on ka dekadentlikku maneeri ja kidumist; lihtsalt käiakse maha. Sellest kõnelemine kindlustab

**Aleksander Brener (Moskva), Barbara Schurz (Austria). Olles olnud orjad, kas meist saavad kord jubedad isandad? Värviline pliiats. 2002. EKM**

**Aleksander Brener (Moscow), Barbara Schurz (Austria). Having Been Slaves, Shall We Be Terrible Masters When the Time Comes? Colour pencil. 2002. Art Museum of Estonia**



aga auditooriumi tähelepanu, Ristija Johannese tüüpi kiire populaarsuse ja ajastu hääletoori toreda ameti.

On olemas rida visuaalseid ja sotsiaalseid taktikaid, millega teavitada üldsust oma nostalgilistest loojangumeeoludest. Alt kolmekümneste kujutavas kunstis köeti mõni aasta tagasi kuumaks 1980. aasta Tallinna purjeregati ja Moskva olümpiamängude atribuutika (vigrid, miškad, spinnakerid, vimplid), noorem filmikunst kutsus nüüd aga tagasi nõukogude õpilasmalevate rühmavaimu ja univormsust, noorteraadioid on avastamas Joalat, Loopi, Kuuti ja Sallot, kunstimuuseumid sotsrealismi, moes kohtab üha aksessuaare duo Baccara ja Boney M-i aegadest, estraadilavastused on jälle üles leidnud Nõmmiku, Abeli ja Baskini rahvaliku huumori ning Eesti kodanike enamus hääletas end hiljuti tagasi liiduvabariiklase staatusesse, sedapuhku Euroopa Liidu rüpes. Paljud tahavad tagasi mingi stabiilsema diskursuse üska.

Kõnealune näitus on sellist passeismi täis. Märkimisväärne osa kunstnikke pärineb endistest nõukogude liiduvabariikidest, neile on paraja potjomkinliku proportsiooniga juurde doseeritud üks soomlane ja poolakas... Et raudse eesriide varjud ei rikuks üldmuljet? (Mäletan, et ka Tapani Kansa ja Maryla Rodoviczi kontserditurneedele põles N. Liidu semaforides alati roheline tuli, justkui midagi tõestamaks...)

Norigem veel. Sukeldumises suure idanaabri kaasaegsesse kunsti on ehk tagantjärele soovi tõestada, et Nõukogudemaajal kurjad kunstiolud andsid ometi hulgaliselt nüüdseks laia maailma lennanud geeniusi. Selle soovi täitumine annaks edaspidi eskapistliku õiguse Pilatuse kombel käed puhtaks pesta kogu "eurosaastast", mis kardetavasti lähitulevikus Brüsseli kunstistaapidest vältimatu välisabina Eesti poole veevema hakkab. Umbes nagu Moskva kunstipoliitilise surve eest varjuti omal ajal nn. karge põhjamaise minimalismi taha. Eks siin paepealsel rannamaal tule ju kogu aeg tuulele vastu seista, see on ellujäämise hind, teadis juba Aadu Hint.

Lisaks opositsionääri struktuursetele nostalgiale oli kõnealusel näitusel märgatav ka mineviku ja oleviku selge rindejoon; oleviku sissetungid minevikku, oleviku katsed minevikku enda kasuks ümber kirjutada. Selle

teema haaramiseks ronigem jälle karkudele, mille ehitanud targemad. Walter Benjamin: "Igasugune ajalugu on alati võitjate ajalugu". Michel Foucault: "Tõelised kaotajad jäävad alati allapoole ka kirjutuse (*écriture*) alumisest nivoost". Neid ei aktsepteerita isegi mitte kaotajatena. Neid pole üheski tekstis olemas.

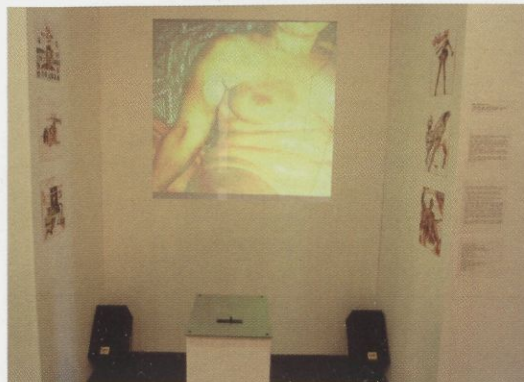
Seega on mõtet vaadata, kelle on tänased võitjad minevikust välja valinud kaotajateks. Kes on need väärriikad ametlikud kaotajad, kelle allajäämine viskab võitjale kaela rahva üldise armastuse ja tammepärjad? Ka tasub otsida neid, kes on isegi kaotajate grupidilt välja jäänud, sest vaid nende vaatenurk suudab distantsilt mingi hinnangu anda kogu võitlusele. Mitte et nad, nimetagem neid tõelisteks luuseriteks, oleksid võimelised ideoloogivabaks seisukohaks, oh ei, lihtsalt nende kätemaksuüha enda olematussepaiskamise eest ulatub kaugemale kui ametlikel kaotajatel, kelle käteõpitud abitus ja hala on viimasel ajal hakanud päris korrallikult sisse tooma. Siiski, mõlemale seltskonnale on Benjamin "ajalooline võitja" erineval viisil oma ajaloolist tähelepanu osutanud ning nende ajastuomases aiaäärses traagikas peegeldub ka näituse kontseptsioonis esile manatud viimase kangelse kuju. Umbes nii nagu 19. sajandi kriminalistikas arvati mõrvari pale heiaastuvat ohvri klaasistunud silmamunadel. Järgnevalt üritan minagi vaadata neid mune nagu posija kristallkuuli ja kuulutada välja tänase päeva võitja.

**Kiwa featuring tibu. 0,1980-ndad. Minu unelmate popstaar anneeski. DVD, kollaaž. 2003.**

**Kiwa featuring tibu. 0,1980's. Anneeski, pop-star of my dreams. DVD, collage. 2003.**

## "Igal mehel suudlus meelles mõlgub, kuid ei iial pulmapäev..."

Kõige jutukamateks kunstnikeks kõnealusel kimbust on kahtlemata Arsen Savadov Ukrainast ja maailmakodanik Aleksander Brener koos



kaasa Barbara Schurziga. Savadoviga seoses meenub mulle ammune kõmuline episood Kremli kongresside palees toimunud pidulikult naiste-päevaistungilt, kus ordenite all ägav rinnakas mammi (kõva juuksekrundi mõtlesin talle vist hiljem juurde) ajas end saalis püsti ja muljus mikrofoni ilmselt varem kooskõlastatud teate: "Meil Nõukogude Liidus seksi ei ole". See väide oli ilmselt tõesem, kui nüüd arvata oskame. Kogu iha, mis soojatkamisest ja perekonna püstipanemisest üle jäi, oli kriminaliseeritud. Isegi soomlaste "Avameelselt abielust", nõuka-aegne populaarseim seksiõpik Eestis, on homoseksualismi, sadomaso, fetišismi, transvestismi ja vuajerismi liigitanud "Suguelu hälvete" peatükki. Heteroseksuaalse "normaalnaudingu" suhtes on ta leppivam, kuid sedagi vaid pühapäevase boonusega elukestvate abielukohustusele. Märgakem vaid endastmõistetavust, millega kogu kõnealune sissevaade suguelu on raamatut pealkirjas asetatud abieluinstitutsiooni egiidi alla.

Savadov teeb muidugi kõik mõnuga vastupidi, nagu laps, kes ajab vanematega jonn. Seks igal pool, kas või üle vanemate laiba. Ses mõttes on ta eelduspärane. Paar aastat tagasi esines ta Tallinna graafikatriennaali kuraatorinäitusel fotoseeriaga "Models On The Graveyard", milles seks ja surm olid selgelt jaotatud võitjate ja kaotajate vahel. Esiplaanil noorte vampiiridena kaunid, verevate huulte ja küüntega vandlivärvi poolalasti võrksukkades glämmitibid, taamal pereisa matused, orrustunud lapsekari ja luidrad nutunaised. Surm, mood ja seks olid korraga tihendatud figuraalseks grupiks millegi hual. Oli kadunukeseks kommunismiehitaja moraalikoodeks? Oidipaalne distsipliin? Või ideoloogiline ettehooldus? *Anyway*, isa on surnud, hiirtel pidu! Elagu seks ja glämm!

Paar aastat varem oli Savadov mõrvanud isakuju teistmoodi. "After the Wall'i" suurnäitusel Moderna Museetis oli ta letti löönud pildiseeria Donbassi söekaevurite vahetusest, kes kaevandusešahitis fotograafide vahele jäänud balletiseelikutes ja sussides ringi lippamas. Kujutage ette nende salaelukate rasket kaksikelu. Igal hommikul ajad maskeeringuks selga tolmused roobad, pähe otsmikulambiga kaevurikiivri, jalga saapad ja õlale kirka, et siis hiljem maa-aluses





tunnelis libertiinina lõpuks ometi aeleda-hõljuda habrastes unistustes puhtamast elust ilma kohustuseta igal õhtul naasta “kahe jalaga maa peale”. Maa peal, teadagi, ootas neid vaid matsakas ordeninaine, kes tunnistas küll keppi, aga mitte seksi, seega polnud ime, et ka matsomate meeste maa-alused salaihad liikusid juba tööl “suguelu hälvete” suunas. Pereinimest sellisest kahe näoga Janusest muidugi pole, demograafiline katastroof nõukajärgses Venes ja ka eestlaste negatiivne iive üheksakümnendail võiks seda tõendada.

Savadovi uued pildid seekordsel Eesti visiidil on kolmas viis isakuju mahatallamiseks. Ordenitädide ja -onude paraad, punaloosungid ja kummis frentširinnad, sinikauguisse suunatud pilk, hallid kiharad ja Luki all saadud kuuliarmid. Ja korraga, kurat võtku, kogu selle heroilise ikonostaasi sisse, pühakute vahele, on trüginud punaste balletikleitidega pedepoisikesed, paljas keha jälle helendamas kui elevantiluu. Ühelgi Punase väljaku maiparaadil pole sellist teotust nähtud, ehkki nokastanud veteranidega tuli mõndagi ette. On ilmne, et Savadovi mütoloogias

on need kaanepoisid Donbassi pedekaevurite kirklik unistus järeltulevast põlvest, kes surmapõlglikult ründab maa peal marssivate ordenitädide režiimi ja laseb salaiha vabalt möllama punalippude, mundrite ja tolmunud tunkede paraadil, keerates selle meeletuks karnevaliks. Ema on surnud, poistel pidu!

### Surnud Sallo on hea Sallo?

Libisegem siinkohal üle Breneri ja Schurzi suurepärasest värvipliatsisijoonistuste seeriast “Olles kunagi olnud orjad, kas meist saavad hirmuäratavad isandad?”, mille alasti peategelased kepivad ringirastast iga ettejuhtuva augu, puuoksa, looma ja vaatajaga nagu Hieronymus Boschi piltidel. Ka see seeria allub kergesti metafooridele vabanemisest institutsioonide perekondliku distsipliini alt ja tajub ka hästi järelmaailmade sotsiaalset vaakumit. Meenutagem vaid, et ka Bosch lõi oma nägemused renessansi üllate aadete tuhmudes. Keskendugem hoopis sama mentaliteedi eestimaisele kehastusele, Kiwa ülimalt hektilisele videotaiesele,

**Merike Estna. Kaerajaan. Õli, lõuend. 2003.**

**Merike Estna. Estonian Folk Dance Kaerajaan. Oil on canvas. 2003.**

**Marko Laimre. Viimane kahvakuiviline. Segatehnika. 2003.**

**Marko Laimre. Last Kafka Reader. Mixed media. 2003.**

milles matsakas eesti tüdruk kiljub hüsteeriliselt üles-alla karates fraase, mille hulgas kordub teade, et “lemmikstaar” Anne Veski on surnud.

Siis lisanduvad teised killud. Katkendlik jutt sellest, et volüümikas tüdruk, mõnes kaadris täitsa alasti, käib koos sõpradest staaridega iga päev Moskva kohvikus... Mida teemas? Tšillimas? Lantimas? Usun, et nende sõnade vahelt jookseb põlvkondlik veelahe. Vanasti landiti, nüüd tšillitakse. Vanasti otsiti peolt “kaotsiläinud kabujalakest”, nüüd peamiselt karimat ja seksikast sära. Moskva kohvik on olnud *scene*’iks mõlemale. Ütleb ju “Tallinna juht”: “Moskva on aegade hämarusest peale ekshibitsionistide näitelava olnud... Kui kedagi oli vaja kätte saada, siis tuli lihtsalt paar korda Moskva eest läbi käia ja tabatud ta oligi.” Sama liini ajas kunagi ka Veski-Anne, panes probleemi laulu sisse. “Roosiaias

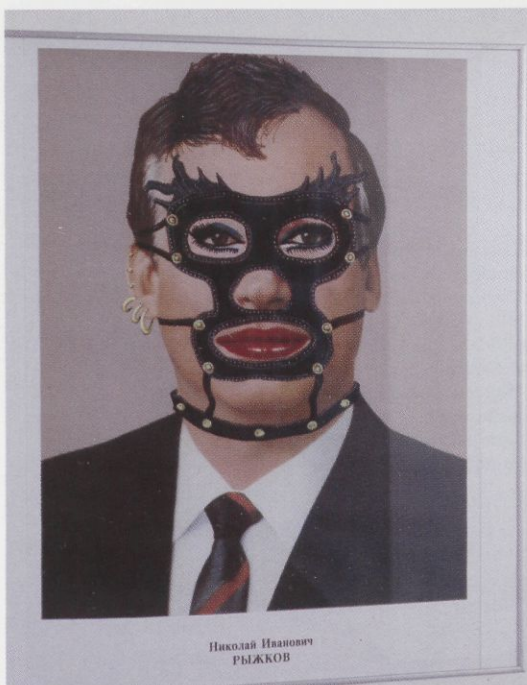




Mare Tralla. Inimteenuste osakond. Foto. 2003.  
Mare Tralla. Department of Human Services. Photo. 2003.

Vladislav Mamõšev-Monroe (Moskva). Salajased materjalid. Senitundmatud leheküljed poliitbüro liikmete elust. Segatehnika. 2002.

Vladislav Mamyshev-Monroe (Moscow). Secret Information. Unfamiliar Side of Lives of the Members of Politbyrou. Mixed media. 2002.



ringi kuninganna käib, ootab oma rüütli ta...”, laulis ta, lai valge tüllkübar peas, valgete rooside vahel. Nüüd ei paista teda kuski. Laulis naisest, kes kelmikalt rooside vahel uidates landib mehepurikat, ja sai femmaritelt kabelimatsu. Nüüd trambib ta korjusel tüse tüdruk – surmakuulutaja, uue põlve ordenitadi. Roosiaias hüppavad aga hüsteerilised vedrujänesed, lubades siiski leskmees Benno Beltšikovil aiaveeres oma kaasamatust pidada. Asi seegi, see statistiroll, enamus kupatatakse ju ilma sõjata kaadrist välja, ilma igasuguse auta. Veski on vähemalt ametlik kaotaja. Tema võitmisest saab kokku lappida ühe triumfi, mis vajalik sisenemiseks ajaloo areenile – Moskva kohvikusse.

Selliste pastiššidega bibib pealekasvanud, mineviku peale hammast ihuv rebelipõlvkond ajaloolistest marjamaadest endalegi paraja krundi. Anne Veski kunstiline surm, samas,

mis seal salata, meenutab mulle ka 19. sajandi romantilisi pargikujundusi, kuhu oli püstitatud kunstipäraseid varemeid, mille najal jalutama tulnud kaunishing sai end segamatult tühjaks nutta. Las ma nutan su laibal, Anne! Las ma värvin sind kollaseks!

Vahemärkuseks: Soans ja Härm on kirjutanud mõtlemapanevaid ridu Helgi Sallost kui kaotsiläinud fetišist... Siit saab juba väikse lakaniaanliku pirueti: suutmata minevikurisu jalust tõugata, fetišeerivad noored selle kultusobjektiks, kuid ikkagi objektiks, esemeks, mille tähenduse üle otsustab ainuisikuliselt fetišeerija ise. Originaal-Sallo läheb nende otsuste käigus tööpoolest kaotsi ja seegi on asja mõte – uus põlv saab lava endale.

Aga lähme edasi. Võtame vahelduseks Vladislav Mamõšev-Monroe', Moskva transvestiidi, kelle seksuaalne orientatsioon ja isiklik identiteet on pidevate ümberriietumiste käigus samuti hajuma hakanud. Kindlasti saaks ta Donbassi kaevuritega hästi läbi, sest tal on seljataga juba kümme aastat püüdlusi saada Marilyn Monroe'ks, ikooniliseks naiseks, kelle identiteeti pole murdnud ükski teooria. Vahest võlubki ikoonilise Vladikut rohkem kui naiseksaamine. Venemaa on ikoonide maa ja vahest seepärast, et sellest pühivad pidevalt üle majanduslikud ja poliitilised tormid. Nii hea on aga segastel aegadel millessegi klammerduda. Armutu *glasnost* ja permanentne *perestroika* sünnitab paradoksaalselt hoopis teatud psühhiaatrilist fiktsiooni, sulgumist sündmõtteisse sellest, mis oli. Vale-Monroe mäletab muidugi NLKP-d, selle poliitbürood, kogu partei ideoloogilist monoliitsust ja kivistunud ikoonilisi kuvandeid. Suslov, Pelše, Lihhatšov, Tšernenko, Andropov jt. kompanii seisab aga ajaloo palge ees sama monumentaalselt kui Monroe. Kellukakleit ja keemilisi lokke sel leegionil küll pole, kuid kogu *šaiika* ilmumised rahvale on alati olnud sama rituaalsed ja ilmutuslikud. Ja nad jõudsid surra traagiliselt enne kaotust vanadusele, mõlemalt võeti eluõigus väevõimuga. Vladiku katsed mukkida ennast ja poliitbüroo viimast koosseisu *in corpore* liitsakate marilynide leegioniks on ses valguses mõistetav harda püüuna luua ikoon, mis kehtiks iga ilmaga. Märksa paremini on see paraku õnnestunud aga satanismipoppar Marilyn Mansonil, kes veab oma lava-



kujus kaasa mälestusi Ameerika esi-blondiini tähelennust, tema surmast ja diivade ikoonilisest sarimõrvarist Charles Mansonist, kes siiani Pelican Bay riigivanglas aega surnuks lööb. "Ma teeksin seda uuesti," ütles mõni aasta tagasi oma teleantervjuus mees, kes kunagi innustas oma jüngreid mõrvama ikoonilisi diivasid. Eks temagi muretse oma imago puutumata pärast. Ning teab sisimas, et just temasuguse Herostratose panus aitas kaasa Marilyn Monroe', Sharon Tate'i jt. surematusele ametliku kaotajana. Vaid märtrisurm avab ukse ajalukku.

Muuseas, kauni kadunukese surematule ilule osutasid tänavusel Veneetsia biennaalil kõik Venemaal esindanud kunstnikud. Valeri Košljakov, kes maalib tasapinnalisteks laotatud pappkastidele räämas ja sihilikult vanutatud pildikesi urbanistlikest idüllidest viiekümneendate Moskvas. Ja tandem Aleksander Vinogradov – Vladimir Dubosarski maalivad samast dekaadist pärit orjaliku naturalismiga sentimentaalseid kujutlusi suure Venemaa kultuurimineviku heerostest. Ajalugu upub selles universalismiihas muidugi ideoloogiasse, kuid kas pole tege-likkuse tõrjumine mitte fiksatsiooni eesmärk? Ka leiame nende kunstist sama struktuurse vangerduse, millest tunneb paadunud opositsionääri. Kui kogu postsotsialistlik kuuendik planeedist räägib kõnetoolis ideoloogilise hülgamisest, siis on ju püramine aeg maha saada mõne tõsiselt ideoloogilise etteastega, arvavad nad. Ikka vastutuult, tulgu see kust iganes. On vist kah Aadu Hinti lugenud.

Oma abistava käe ulatab siin slaavi passeistidele Tallinna rakuke nimega Neformat. Me näeme nende videos, kuidas talvises Tallinnas tassitakse kahevahel Jessenini suurt portreed nagu ikooni. Ühest uksest sisse, teisest välja. Ikka üle tänava ja väljaku. Kohta ei leita talle kuskil ja see pais- tab olevatki kogu ettevõtmise tuum. Suurel luuletajal võisid ju Eestiga kunagi mingid sidemed olla, kuid täna enam mitte. Kohta pole ja kõik. Kandjate õhin kolkub tasapisi pettu- museks ja külmakohmetuseks. Jajah, poeet külmetab klaasmäel. Kas pole see värsinarmas mitte sobiv kirjelda- ma jäika valikulisust, millega iga uus ideoloogia konstrueerib endale šveit- serite ja sekretäride abiga ajaloolise sugupuu, jättes pakasesse kügelema need, kellega ta ei viitsi isegi vaielda? Sellised krantsid nagu Jessenin ja



Severjanin tuppa ei mahu ja asi tahe. Tõelised luuserid.

Ometi ei mahu selle näituse materjal märtri, kaotaja, luuseri, anti- kangelase ja kangelase kategooriasse. Võiks ju arvata, et Maksim Šurinile ja kompaniile läheb tõesti korda Jessenini püha mälestuse hoidmine. Ma ei usu. Pigem avaldub Neformati etteastes põlvkondlik meediategelikkus sellest, milline pilt milliseid reaktsioone esile kutsub ja oskus selle imagoloogilise kompetentsuse abil endale reputatsioon luua. Oskus end meedias laiail laotada, vaevumata varjama kainet arvestust selle taga.

**Aleksander Savko (Moskva). Käed üles Teletupsud! Siiditrükk. 2002. Paula Boettcheri galerii kogu, Berliin. Aleksander Savko (Moscow). Hände Hoch Teletubbies! Silkscreen. 2002. Collection of Galerie Paula Boettcher, Berlin.**



## “Viimane kangelane” Kunstforumis

Varasügisel Rotermanni soolalaos toimunud teemanäitus “Viimane kangelane” leidis kajastamist ajakirjas Kunstforum (nr. 167, 11-12/2003). Neutraalses toonis arvutuse autor Claudia Wahjudi üldistab: “Näitus “Viimane kangelane” toob 24 Venemaa, Poola, Eesti, Ukraina ja Soome kunstniku tööd kokku üheks keskusteluku Varssavi pakki lagunemise järgse ajastu kangelaskujundi üle. Hanno Soans, kes koos Eha Komissaroviga näitust kureeris, ütleb, et teema on ajendatud arvukatest rahvuslikest monumentidest, mida on Eestis taasiseseisvumisest alates püstitatud või taastatud ning mis lähtuvad mineviku vormikeelest. “Viimane kangelane” otsib vastukaaluks ajastukohaseid kangelaskujutisi, urgitsedes samas uute müütide kallal. Erinevatelt lähtekohtadelt jõutakse sama vastuseni: meedia mängib iidolite püstitamise ja “demonterimise” juures kandvat rolli.”

Demonstreerides Jesseninilt kui tõelist luuserit, reserveerivad nad endale vaguralt koha ametlike kaotajate ree peal. Ja üks ole, kopikas kukkugu nende kaukasse hella ja kaastundliku südame eest, milles mälestus Serjožast saab end soendada! Ega Savadovit ja Monroe'dki minevik eriti koti, küll aga sellest lõigatav võimalik reputatsioon. Ja Moskva kohviku nimetamine on tegelikult troopipretendendi kompetentsi demonstreesioon, ei enam. *Show* ühesõnaga, milles üks sõna äratav teise.

Isegi selline marksistlik põmpea nagu Fredric Jameson jagab nii lihtsat matsu. Otsides seitsmekümnendate teisel poolel sisu oma terminile “uus realism”, mis paljastaks klassidevahelise võitluse ka hiliskapitalismi läbi-paistmatu kaubakarnevalis, märgib ta võidukalt, et hüperrealism maalikun-  
stis ei osutagi reaalsusele, vaid hoopis selle varasematele kujutamiskiividele. Ja ta küsib lugejalt kaval-retooriliselt, kas “modernismi äärmine uuenduslikkus, kas tunnetusliku revolutsiooni esteetika nüüdseks automatiseeritud konventsioonide lõplik dialektiline kummutamine pole mitte lihtsalt... tegelikult ise!” Ega ta vist teiste raamatuid eriti lugenud, jah-sõna sellele küsimusele oli juba antud. Neformati etteaste, mõtlemapanev igal juhul, oleks seega osutamine endiste aegade ikooni võimalusele edasi elada ainult müüdis, mitte meie elus.

Alina Kurvitsa fotolavastused on ses mõttes sümptomaatilised. Enese kostümeerimine Marlene Dietrichiks ja osaks parafraasist menuseriaalile

“Seitseteist kevadist hetke” toob veelgi paremini esile Jamesoni pastišimõiste sisu, “traditsiooniliste häälte depersonaliseeritud imiteerimise”. Ei osutata minevikule, vaid eelkõige oma õpitud võimele kopeerida ühesuguse ignorentsiga kõike, mis kunagi toimus. Minevikku ei kõnetata, vaid räägitakse tema keeles. Rääkiminegi on liiast, piisab passeistlikust poosist. Sõnu polegi vaja. Nõjatu varemeile, rändaja, ja juba sa paistadki kompetentse *Kulturträger*’ina! Tee seda nagu Mare Tralla Vera Muhhina “Töölist ja kolhoositari” parafraaseerides ning oledki *doljas* sees.

Jamesonil on häid mõtteid, kuid ta jõuab nendeni *too little, too late*. Eks tal ripu “Kapital” nagu kivi kaelas, ei jõua teine end kiiresti liigutada. Mul oli karatetrennis hea sõber, kelle hüüdnimi oli Slowhand; ta ei saanud nimelt kunagi kellelegi pihta. Tal soovitati alatasa “eelmisel päeval lööma hakata”, “siis saad täna kellegile pihta ka”. Ta nimi oli ka Jameson.

## Kalev hakkab koju jõudma

See viimane kangelane on üks paras pipipill ja enesepiitsutaja. Saab aru, et on millestki ilma jäänud, hiljaks jäänud, aga üritab ikkagi hüppata eilsele rongile. Kukub maha, vana vaksali sammaldunud perroonile. Tõuseb ja hüppab uuesti. Ja imede ime, tal õnnestub sellega ka üht-teist ära õelda, luua teatavaid tähendusi.

Mingid asjad hakkavad paljudele pärale jõudma. Selle kirjeldamiseks võtame kolmanda kargu – Althusseri mõtte sellest, et inimese osaks ongi teatav mõra tema loomuses ning selle lappimiskatsetest sündiv dialektika. Sel näitusel võiks Marko Laimre bindesse mähitud lumemees, Kafka tõlge pähe kinni löödud, olla selle mõttekäigu liigagi selgitavaks illustratsiooniks. Toetume siin ka Žizekile – igasugune terviklik inimesemääratlus (subjektistamine) on ideoloogiline konstruktsioon. Need mõtteredad tõukavad meid eemale tavainimese määratlustest (vuih, ideoloogia) ja lähemale viimase kangelase võimalikele tähendustele (jehuu, kultuur).

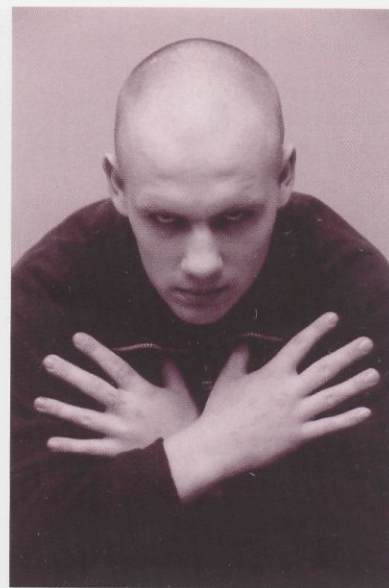
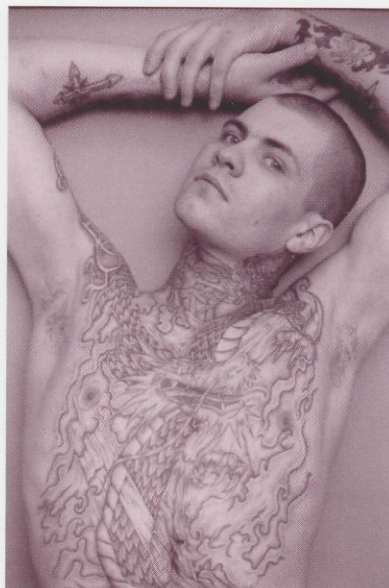
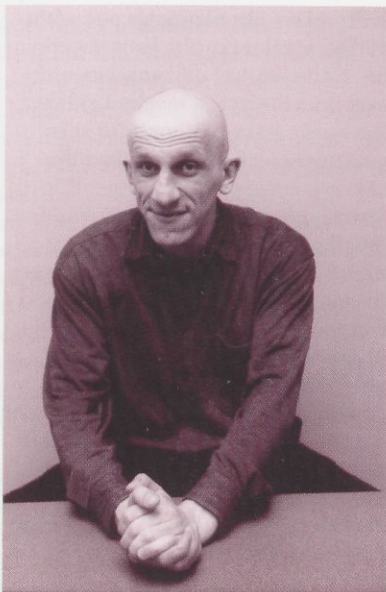
Kangelane, teadagi, on rohkem kui inimene. Tema juures paistab paremini välja *wishful thinking of common people*. Kangelasel on pikem, tal on rohkem. Tal jääb üle abielukohustuste täitmise. Kangelane on teatav ülejääk, mitte-inimene ja ettekujutus sellest, mis sellega peale võiks hakata.

Näituseks võiks ülejäägiga ette võtta midagi ideoloogiavaba ja normeerimatut. Näitusekutsel oli kangelase embleemiks kahe pea ja topeltnusklitega tegelinski. Kaks pead on ikka kaks pead; seda oleks võinud juba rõhutada sel aastal surmuks opereeritud Siiami kaksikutele (Iraanist). Nüüd on muidugi hilja, kaksikute ebaõnnestunud katse siseneda antropomorfesse rutiini jääb mälestusväärseks tõendiks kangelase ja tavainimese ühismõõdu-  
tusest. Ei vaja ju mainimist, et me poleks neist iial teada saanud, kui nad poleks sellistena sündinud. Nüüd aga said neist tahtmatult meediakangelased, kelle katsed siseneda tavainimestele reserveeritud ideoloogilisse olematusse olid määratud traagilisele nurjumisele – meediakangelase hukk. Selgituseks: sõber Foucault kinnitab, et inimest on seda vähem olemas, mida normeeritumalt, lojaalsemalt, ideoloogiatruumalt ja konformsemalt ta käitub. Ükski parameeter ei registreeri ta olemasolu, küll aga on temas lihaks saanud mingi ideoloogia. Tore. Iraani õekestel igatahes, nii väga kui nad ka tahtsid, ei õnnestunud end ideoloogia altarile ohverdada ja kaduda aktsepteeritud argitoimetuste kooskõalisse olematusse. Kiuste sai neist passaaž viimasele kangelasele pühendatud käsitluses. Ei saanud Jesseninist sündsast naisemeest, ei saanud ka iraanlannadest normaliseeritud küljeluud mõnele normaalsele mehele.

Ühel raamatukangelasel läks ära-kadumine siiski õnneks. Italo Calvinol on romaan “Poolitatud vikont”, mille peategelane raiutakse lahingus mõõgaga pikuti pooleks. Kogu romaani süžee ja selle kultuuriline tähenduslikkus sünnib kahe ellujäänud poole iseseisvatest toimetustest ja lõpeb nende taaskohtumisega duellil, millel sõna otseses mõttes raiutakse lahti vanad haavad ja tubli külatohtri abiga lapitakse pooled jälle kokku. Sündmuste kulu vastassuunalisus (lahtiopeereerimine *versus* kokkulappimine) ei oma tähtsust, mõlemal juhul on selle otstarve ja eesmärk naasta ideoloogilisse normaalsusesse, välja psühhopatoloogilisest skisofreeniast, mis toodab nii palju (liiga palju!) kultuurilisi tähendusi.

Nüüd hakkabki Kalev koju jõudma ja mullegi koidab üht-teist. Esmalt näib, et selle näituse koostamise taga on ambitsioon didaktiliseks ja hoiata-  
vaks *freak-show*’ks sellest, mis juhtub, kui laps ei kuula oma vanemate sõna.





Kui see tõepoolest nii on, siis peaks soolalattu korraldama hulgaliselt klasi-  
skursioone ja koolikülastusi ning riik peaks kunstiuuseumi premeerima panuse eest noorsoo ideoloogilise kasvatamisesse. Teiseks tundub, et näituse kohal ripub retooriline küsimus mingi uue totaalsuse võimalikkusest mõtlemises. Selle tunde eest peame küll tänulikud olema Jamesoni vanameelsele dialektikoloogikale, mille kohaselt sotsi ja kapi vahemaailma ning ka hiliskapitalismi võõrandumisprotsessid ja kultuuri fragmenteerumine peaksid jõudma varsti oma antiteesini – uue ühiskondliku leppeni mingis eetilises ja esteetilis-konsensususes, uues normaalsuses, mis on jälle võimeline ise tootma ikoonilisi märke ega pea neid laenama minevikult.

See ennustus tasub vähemalt ära kuulata. Sest ka kõnealuse näituse kohal rippus suur jaatus Euroopa ja Nõukogude Liidule, küll tagurpidi ja groteskiga varjutatud, aga ikkagi. Näituse kontseptsioon oli koostatud eeldatava normaalsuse vaatevinklist, milles oleviku kultuurilised kuriositeedid avalduvad mingi vahemaailma vohavate hübriidsete mutantvormidena. Sõdurid marsivad alasti paraadsammul mööda tuba, Terminaatorist saab puruks litsutav prussakas, maali-dest masinal kootud linikud, armsast oravapoisist ja rohutirtsust lummutuslikud metallkarkassid. Just – “mis juhtus Vigriga?” võiksime küsida, seisest nõutult Jasper Zoova traatvõrgust oravate ja tirtsude ees.

Olen valmis ära kuulama neid, kes kinnitavad, et ajan sassi oma

vaatenurga kuraatorite omaga. Samas usun, et nende oma ei erine oluliselt minu omast. Meid mõlemaid köidab eelkõige “enne ja nüüd” võrdlemisest sündiv kultuurišokk. Kusjuures “nüüd” saab alati oma eksotiseeriva kuma, valguse, kontuurid ja vormi võrdluses kanoniseeritud minevikuga, mille kangelasteks on projitseeritud ordenitähed, veteranid ja kaevurid, nn. normaalsed loomad ja lapsed koos omaaegsete ametlike loosunglike lööklausetega. Tõsiasi, et kaasaegne kunst on kaadrist välja tõrjumis sellele vastandunud minimalismitraditsiooni, intellektuaalseid vaikimisstreike, nn. siseemigratsiooni, nõuka-aegset hipiliikumist ja ikoonilisusest pääsenud teenistujaid ja proletaarlasti, lubab oletada, et varem või hiljem kohtuvad nende polgud kaadri taga, allpool kirjutuse põhjatasel, kust nad siis klassiviha kohudes tumma publikuna jälgivad oleviku etendamist. Ja varsti jõuavad nad taas pildile puristliku reformatsioonilainena. *What goes around, must come around!* Nende nõudlik hääel kajab juba internetiportaali kommentaaritubades.

## Last hero gives birth to the first man

### Johannes Saar

Last Hero. The theme exhibition at Rotermanni Soolaladu (EKM) 26.08.–21.09.2003. Curated by Eha Komissarov and Hanno Soans.

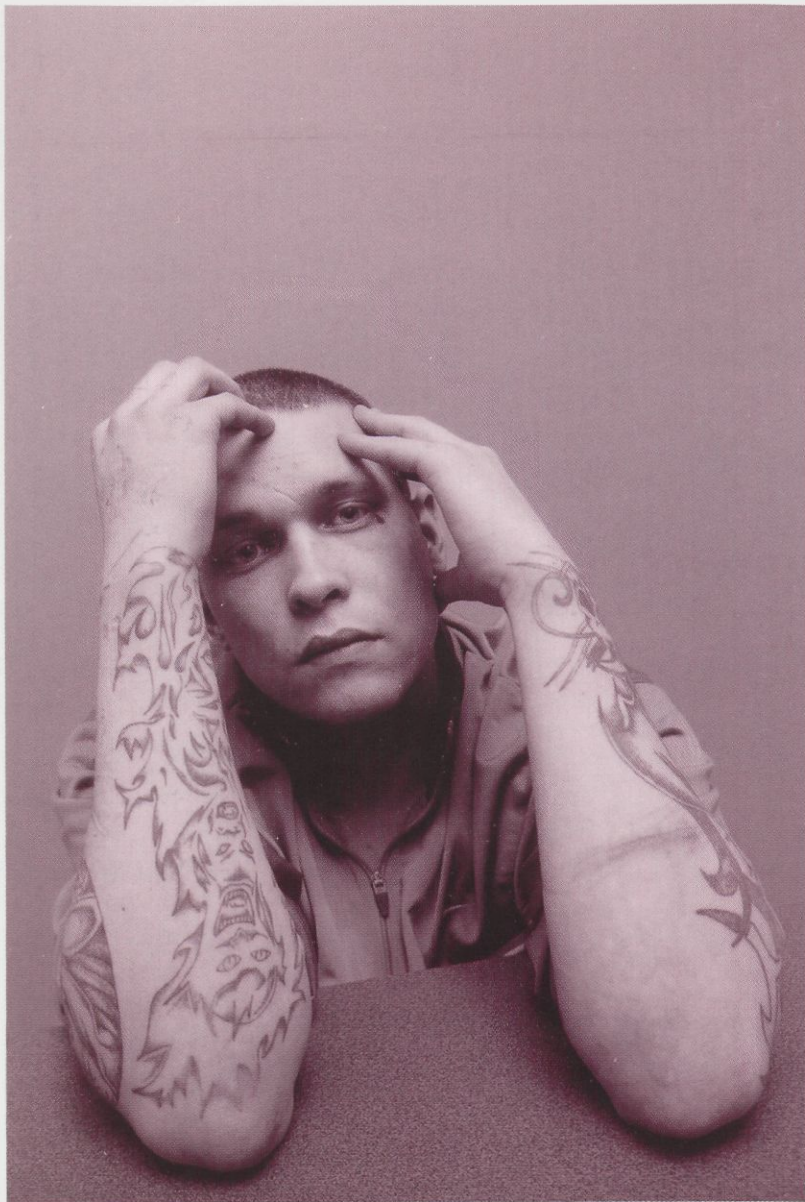
This exhibition attested to a cer-

tain disillusionment. It finds no values at present to lean on. It is not far-fetched, it seems also, to compare its attitude to the romanticist movement of the 19. Century, especially with its attempts at glorification of Hellenist Greece. “Last hero”, however, lives in the afterglow of Soviet times, seeks the monumentality of by-gones and builds itself up as an artistic pastiche of the recent political past. Pretty much in the sense Fredric Jameson has given to the term – depersonalized imitation of traditional voices.

An imitation, an echo gives us something back and also deprives us of something. What we see at this show are icons of merry old Sovietland, uprooted from their original context and revolving around at the service of an artistic will (forgive me, please, such an obsolete expression). It was to be expected, the vast majority of participants come from previous socialist countries, their eyes have witnessed both the extinction of mentioned political regimes and haunting flashbacks of this still not yet forgotten past. Artists are working hard on it by rewriting and –shaping it towards more mythical narratives, whereby it returns to us in the form of fairy tale or lullaby – transparent in its didactical content and lucid in its ideological function ... and with no oppressive impact upon us. This is group therapy for getting rid of something.

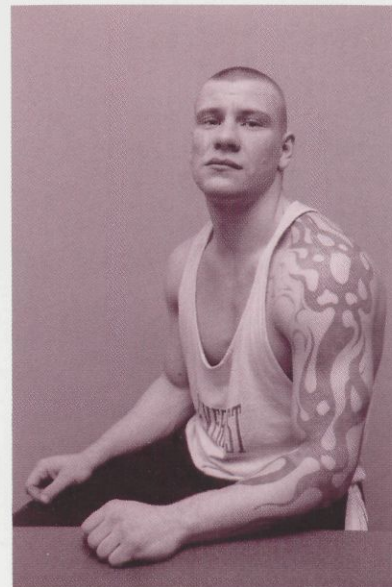
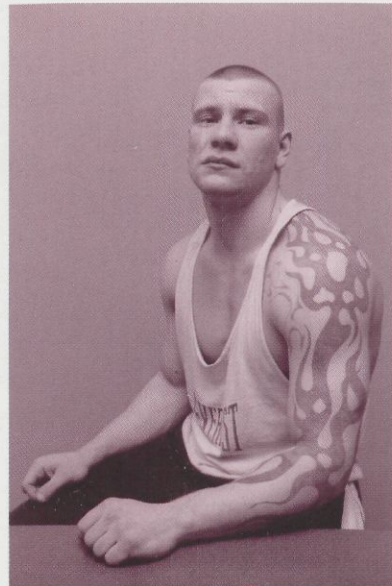
Let us exemplify our claims. Ukrainian, Arsen Savadov steps forward at this show with huge photos with a whimsical piece of history





**Mark  
Raidpere.  
16 meest.  
Foto. 2003.**

**Mark  
Raidpere.  
16 Men.  
Photo.  
2003.**



on them. A state parade celebrating something. The crowd is looking good – shining medals on the chests of veterans of World War 2, muscled arms of frontiersmen of the proletarian elite, purple slogans hanging over their heads, smiling angelic pioneers lingering at their feet. And suddenly, out of the blue, amidst this heroic iconostase – transvestites, strong and mature men wearing purple ballet skirts and bending over in religious surrender to the aforementioned saints. Communist ideology turned to myth, current life purified from both.

This ambiguous conversation with the past is prolonged and extended to the cultural attitude of artists now

around thirty. Savadov and Alexander Brener, at this exhibition with his partner Barbara Schurz, mark the beginning of a certain sensibility and competence of artists nowadays towards visual languages of the historic past, while being unable to postulate something solid in his or her own terms. Brener makes a lifelong crusade out of this, Savadov and others rather tend to float along.

The exhibition is well informed by iconoclastic tactics of visual arts. But the picture, an image can be lost in more than one way. The fetishist approach seems to seduce young artists most. Transvestite (again!) Vladislav Mamyshev-Monroe from

Moscow has walked the slippery way of melting his personal identity into the one of Marilyn Monroe for ten years now. At this show he really attempts the same with the portraits of some leading communists from the dusky days of seventies stagnation. No doubt, these portraits measure up easily to the posters of Marilyn, in the Soviet Union they were as much iconic as any blond in a white puffy gown standing in the breeze of a subway vent. So, this posthumous attempt to fit them both into one nostalgic perspective gives us a bit more ground to judge them all at one trial – one over the people mis-recognized as icons.





The point being – there is a certain maliciousness in fetishist manoeuvres. Things, people and signs are objectified and stigmatized to passive curiosities to be looked at, to be subjugated to the evaluative gaze of the fetishist himself. The good old subject-object constellation will be violently taken over by new players, the younger cunningly admiring the older and the latter leaving the job of historical evaluation in the hands of fan clubs and myriads of groupies. Simple minded oldies will disclose too late that there is a price to be paid for becoming a chapter in history. They can never enter the current scene again without mocking their own glorified image. Tallinn based Russian artist group “Neformat” testifies to this tragedy. Their video document is about the embarrassingly unsuitability of the great Russian poet Sergei Jessenins huge portrait in the ordinary street routine of contemporary Tallinn. It was carried like an icon over the crossroads, squares and boulevards, but nobody seemed to care, no place seemed to fit. So it remained lingering around the entrances, outside of all the possible

cosy places, deprived of meaningful context, abandoned. The icon was there, but not its charisma and worshippers. “Neformat”, though, cut some credit by being the one and only competent activist trying at least to do some justice to the poet.

Kiwa, a younger Estonian artist of Manga-cartoon like drawings, demonstrates also some ambitions to take over control by letting a fat girl shout in his video, that Estonian singer Anne Veski, pop star of the eighties, is dead. We all know that it is not true yet, but as mentioned above, the fetishist kills by means of the adoring gaze. The eighties are imprisoned by the nostalgia of the youngsters nowadays, fragmented, remixed, featured and adjusted with a mythical perspective. The point of view is created where the announcements like “Tupac Shakur is dead!” and “Elvis is alive!” will lead to the very same cultural consequences. Dead or alive, both are invested with a kind of value to be taken in account, to be looked at, paid attention to and petrified into the massive common knowledge hard to remove from social consciousness.

But what about the last hero? Is

**Andrus Joonas. Monument vendadele Voikadele. Depressiivne installatsioon. 2003.**

**Andrus Joonas. Monument for Brothers Voitka. Depressive installation. 2003.**

he or she around? The Hero, though, remains in the past and is retroactively reproduced here in our time. All of a sudden, all that used to be a grave routine of decaying socialism breaks out in the blossom of all cultural meanings conceivable. It all makes sense now, since it is gone. That is why giving some respect to bygones is not entirely a loyal gesture. It also introduces an irreversible distance to it, rips it from the present and pushes it towards a kind of museum of times. It is a process of delicate marginalization, whereby the real power is restricted and eventually replaced with a cultural glory instead.



# Moodne kangelane

Mari Laaniste

Kangelaslikkus on küll vaevalt kunagi ühemõtteliselt positiivne mõiste olnud, aga infoajastul paistab selle määratluse ambivalentsus juba drastiliselt välja. Vahe kangelase ja antikangelase vahel on muutunud puhtalt vaatenurga küsimuseks. Olukorras, kus kangelasi teeb masimeedia, paistab kangelaslikkuse olemus kohati moonduvat võimeks tähelepanu äratada. Viimase eesmärgiks seadmisel taandub küsimus kultuuriinimeste puhul suuresti loomingu temaatikale. Samas on lisaks ühiskondliku kõlapinnaga teemadele selgelt soovitatav valida ka mõni publikuga lihtsamalt kontakteeruv väljendusvahend. Kunsti, olugi et kommunikeerumisaldist kunsti tegeva Hans Haacke paljastused ei omanda kunagi tele- ja filmitegija Michael Moore'i omadega võrreldavat mõju, ehkki nende teemad on analoogsed.

Superedukas satiirik ja dokumentalist Moore on paljude silmis kangelane, tõend sellest, et vaatamata USA ametlikule poliitilisele kursile on Ameerikas veel mõistlikke inimesi ja ehk kogu maailmal seega lootust. Samas on Moore kui loovisik hiilgav näide kohanemisest populismi soovivate oludega, enese kui kangelase müümise kõrgemast pilotaažist. 49-aastane Moore, kes on ohtlikult ülekaaluline, kannab odavaid vormituid riideid ja pesapallimütsi ning elab kiirtoidust, mõjub väliselt nagu arhetüüpne Ameerika lihtnimene. Sellise imidži taga võib aga aimata teadlikku taotlust paista viimastele oma ja usutav. Tegelikult juba aastaid ülirikaste hulka kuuluv Moore on oma telesarjade, filmide ja bestselle-ritega ehitanud Ameerika inetumate külgede paljastamisest oma isikliku *american dream*'i.

Tema viimane film "Bowling for Columbine", mis räägib USA relvakultuurist, on oma uskumatu auhinnakoguse ja kassaeduga tõsine pretendent ajaloo kõige menukama dokfilmi tiitlile. Filmina on teos ka tööpoolest õnnestunud: see on haarav, oskuslikult konstrueeritud ja lustlik retk läbi tõsielulise probleemi hüsteeriliselt naljakate, uskumatute, sügavalt traagiliste ja marruajavate

aspektide. Ent Moore'i kui jutustaja erakordsele veenvusele vaatamata on ilmsiks tulnud, et film sisaldab ebatäpsusi, bluffi ning tahtlikult moonutatud fakte. Veterannäitleja ja USA tulirelvaoomanike liidu (NRA) president Charlton Heston on filmis pahatahtlik seniil, kes söidab pärast iga järjekordset koolitapatalgut kohale NRA kahjuröömsat kihutuskoosolekut pidama – kättesaadava toormaterjali põhjal otsustades on Moore'i montaaži abil loodud ettekujutus aga labane laim. (vt. näiteks võrgulehekülge [http://www.hardylaw.net/Truth\\_About\\_Bowling.html](http://www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html)). Ründavas, seejuures kohati alusetult ründavas toonis film on seepärast lisaks ulatuslikule vaimustusele põhjustanud peaaegu sama ulatusliku pahameeletormi, kuni kodanikualgatuseni Moore'ilt parima dokfilmi Oscari äravõtmiseks ettekanndel, et valelik film ei vasta USA filmiakadeemia vastava auhinnakategooria žanriliistele kriteeriumidele.

Moore pole vaevunud argumenteeritud kriitikat kommenteerima, öeldes oma koduleheküljel ([www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com)) vaid, et film paljastab "mitte eriti häid inimesi" ("they are not nice people") ja nende vastureaktsioon on ootuspärane. Niisugune sõnakasutus toob paratamatult meelde Moore'i ühe peamise rünnakuobjekti George W. Bushi sõnavõttudes sageli esineva epiteedi "halvad inimesed" ("bad people"). Moore saab ilmselt väga hästi aru, et kangelaslikkus on uskumise, mitte objektiivse töö küsimus. Kui demagoogia veenab inimesi paremini kui tõde, siis on see järelikult parem vahend oma sõnumi edastamiseks.

Ei saa jätta märkimata, et Moore valib silmatorkava osavusega, mida rünnata: talle jäävad ette näiteks inimvaenulikud ärikorporatsioonid, kõrgelt üle

lihtinimese pea käiv poliitika, USA halastamatult ebasolidaarne tervisekindlustussüsteem – seega asjad, mida potentsiaalne sihtpublik kaldub niigi negatiivselt valguses nägema. Maailmas leviva Ameerika-vaenulikkuse laines on tema Bushi-vastase raamatu "Stupid White Men" ("Lollid valged mehed") ja Columbine'i filmi "ebapatriootlik" toon (mida ei saa publikule meeldimise osas samuti kuigi riskantseks pidada, Ameerikas on küll ja küll riigikriitilisi inimesi) taganud neile ka mujal äärmiselt soodsa vastuvõtu. Tõenäoliselt ei tasu aga oodata temalt skandaalseid filme ega raamatuid keskmisele ameeriklasele armsate asjade nagu kiirtoidu või tarbimisühiskonna negatiivsete külgede kohta.

Moore'i on lihtne armastada, samuti kutsuvalt lihtne vihata, temast mööda vaadata aga on keeruline, kui mitte võimatu. Vastuolulisus ja demagoogilisus töötavad ka tema pooldajate silmis tõenäoliselt pigem tema kasuks. Sedamööda, kuidas tema vastased ärrituvad, mida jaburamaid rünnakuid tema vastu ette võetakse ja mida rohkem tapmisähvardusi ta saab, kasvab ju tema märtrioreool.



**Kus on piir kangelaslikkuse ja antikangelaslikkuse vahel? Michael Moore'i näitel sõltub kõik vaatenurgast.**

**Where does the border between heroism and anti-heroism actually run? Michael Moore's case proves it all depends on points of view.**



# Näod autahvilil: Rate.ee fenomen

Berk Vaher

Autahvel on tagasi. Sotsialistliku töö kangelaste asemel on sellel nüüd kapitalistliku tsillimise kangelased. Unustage Kloak, unustage Delfi, sõna on sumnud (paariks kuuks vähemasti). Uus küberdeeline trendikirik on Rate.ee, mille kogudus läheneb Eestimaa Laulu müütilistele mõõtmetele. Rate.ee on visualiseerunud hormoonide hääletu laulupidu. Aga need näod ei pea laulma, et olla kangelased. Ega ka luuletama, et olla armastatud luuserid. Nad lihtsalt on.

Kes siis nõukaajalgi stahhaanovlasi ihales? Kes ikka nii väga kooliski autahvilile sattuda tahtis? Ema viis hälli heinamaale ja andis lapsele Burda, isa tuli koju ja tõi ühes Melodie Und Rhytmuse, öeke välkuvi sinisukki sai sõbrantsilt Suosikki ja vellele sai Winstoni paki eest päris ehtsa Face'i.

Lõppenud on päevad, kus ilusaid inimesi sai ainult väljamaa lovelehtedes näha. Lõppenud on

ööd, kus tuli kodumaisegi seltskonnalehe väljalõigete kõrval patja nutta või pihku taguda sellel, kelle tengelpung trendikluppi ei ulatanud. Need ilusad inimesed on siin, siinsamas! Ja kui nemed ei tule pildist sinu juurde, siis saad ise minna pildina nende juurde, seiklema ja suhteid looma nagu A-Ha "Take On Me" videos. Ehk juhtub midagi, mis pildist

ärkab ellu, mis leiab süvamõotme, kaotamata kaunist pinda.

Siin kohtuvad Kroonika seksikaim ja Kohila südameurdja, ralliäss ja reivirüblük, telestaar ja talutütreke. See on vene multikate ja MTV edetabelite alateadliku vahekorra sigitatud võlumaa, kus kõik on sõbrad ja samas korralikult ära nummerdatud. See on sotsiaaldarvinistlik oraakel (milline ma teiste meelest olen/peaksin olema?) ja kapitaal- onanistlik miraakel (kuidas ja kelle pildile paremini jääda?). See on Önn 2003. Önne 14.

Loomulikult proovige see järele. "Ja oma rahvaga mul meeldib olla koos," mäletate? Kui teid ei ole siin, siis pole teid olemaski ja elada tuleb nii, et poleks piinlik olematult elatud aastate pärast.

Aga millal te viimati kõnetasite endale meeldivat tüdrukut või poissi tänaval, kohvikus, teatris, elus? Kõnetasite kui inimest, mitte kui pilti – kõnetasite looga ja mitte SMSiga?

Proovige. Äkki see ongi järgmine trend?



# Armsad sõbrad sõdurid, rahuaeg on möödas

Anders Härm kirjeldab Sloveenia multi-meediakunstnikest popkultuuriheeroste identiteedimänge

Mida hakata peale bändiga, kelle motoks on loosung "Poliitika on popkultuuri kõrgeim vorm ja meie, kes me loome kaasaeget Euroopa popkultuuri, peame end poliitikuteks"? Igatahes märksa rohkem kui nii mõnegi teise bändiga. Seda enam, et pealiskaudsel vaatlemisel on ääretult raske aru saada, millise poliitikaga täpselt on tegu.

29. augustil toimus nende kontsert mikrorahvuste ja -riikide tippkohtumise raames Tavastia klubis Helsingis. Sinna oli kogunenud igat masti tegelasi, kes kõik arvasid, et Laibach kõneleb just nendega. Eriti torkas silma kamp tõsiuskseid gootirokkareid ning primitiivsed neonatsid, kes seisid terve kontserdi pühaliku ilmega, käsi hitlerlikuks tervituseks tõstetud. Võttis muigama, sest Laibachi näol on tegemist üksusega, kelle identiteet just seda tüüpi trikkidele üles ehitatud ongi. Tegemist on ilmselt ühe kõige hägusema identiteediga bändiga üldse ja segadust on nad külvanud juba oma loomisest alates. Meenutagem kasvõi seda legendaarset lugu kaheksakümnendate algusest, kus Laibachi eeslauljaks oli veel Tomaz Hostnik.

Laibach alustab kontserti festivalil "Novi Rock" 1982. aasta septembris. Kõigepealt kütab publiku viha üles naishääl, kes räägib, miks Laibach sellist nime kannab nagu ta kannab – Saksa okupatsiooni ajal II maailmasõja päevil nimetati Ljubljana Laibachiks. Siis astub lavale Tomaz Hostnik ja karjatab mikrofoni Mussolini legendaarse pöördumise Itaalia sõdurite poole II maailmasõja alguse puhuks: *Cari amici soldati i tempi della pace sono passati!* (Armsad sõbrad sõdurid, rahuaeg on möödas!). Publiku hulgast lendab Hostniku pihta pudel, mis tabab teda otse näkku.





Verise ninaga Hostnik ei tagane, vaid astub publikule lähemale, vaadates neid veelgi ähvardavana pilguga.

Rokikriitikud kirjutasid, et selle kontserdiga tappis Laibach pungi Jugoslaavias. Punkbänd, kes pidi esinema pärast neid, ei tahtnud enam lavale minna, sest leidis, et pärast Laibachi pole enam mõtet üldse esineda. 21. detsembril leiti Tomaz Hostnik oma korterist pooduna. 11. detsembril Zagrebis toimunud kontserdi järel, mis jäi Hostniku viimaseks, oli Jugoslaavia julgeolek alustanud Laibachi suhtes juurdlust ning keelanud bändi esinemised Laibachi nime all.

Oma nime all esines Laibach Jugoslaavias ametlikult taas alles 1987. aastal. 1984. aastal ühinesid nad mitmete rühmitusega ühishnimetaja alla Neue Slovenische Kunst, mis muutus 1992. aastal iseseisvaks virtuaalseks riigiks. Peamised NSK rühmitused on Irwin (kunstiuksus), Noordung (teatriüksus), Uue Kollektivismi Studio (disaini üksus), puhta ning rakendusfilosoofia osakond ja Laibach (muusikaüksus).

## Tito-Tito

Tavastias muidugi midagi sellist, nagu eespool kirjeldatud, ei juhtunud, kuigi Laibachi militaristlik imidž, masinaarmastus, kollektiivse ühtesulamise tunde kultiveerimine, õõnsate epiteetide (Riik, Kord, Seadus, Jumal jne.) kasutamine, vihjed Tito, Mussolini, Hitleri, Stalini režiimidele, revolutsioonilisele vene avangardile, dadaistidele (John Heartfield), anarhistidele, Hegelile ja Nietzschele jt. on piisav, et külvata ohjeldamatut segadust. Kui kaheksakümnendate Läänes sattusid nad juudikogukondade teravdatud tähelepanu alla, siis Jugoslaavias arvati, et nad on tegelikult hoopis kommunistliku režiimi loodud – oleksid ju võimud võrdlemisi vabalt võinud nad täielikult hävitada, kuid seda ei tehtud. Igatahes oli neid võimatu tõlgendada ainult üht- või teistpidi. Geniaalsete paradoksimeistritena suutsid nad Jugoslaavia võimudel klemmid nii kõvasti kokku keevitada, et need enam millestki päris täpselt aru ei saanud. Võrdlemisi karakterne on lugu 1987. aastast, kui Uue Kollektivismi Studio võttis osa posterikonkursist Josip Broz Tito sünnipäeva ja Jugoslaavia noorsoo päeva puhul... ja võitis. Poster avaldati Politikas, Jugoslaavia peamises päevalehes, kus üks lugeja märkas selle hämmastavat sarnasust Richard Kleini maaliga kolmanda *Reich*'i vägevusest ja informeeris sellest ajalehte. Tegemist oli äärmiselt häbitava looga maa võimudele, mis oli nii uhke oma antifašistliku ja kommunistliku partisanivõitluse romantiseeritud mütolooia üle. Ometi ei võetud Uue Kollektivismi vastu tarvitusele mitte ühtegi sanktsiooni. Nende maskeering oli täiuslik.

Kogu NSK toimeleotika baseerub totaalsel riigi ja võimuga üheksaamisel. Kuid nagu ütleb Slavoj Žižek, kes muu seas on võrdlemisi tihedalt seotud NSK puhta ja rakendusfilosoofia osakonnaga, ei seisne Laibachi mimikri mitte samastumises totalitaarse enda, vaid selle sümptomiga, mis asub totalitaarsuse keskmes. Kui Laibach hakkab hüsteeriliselt, veri sõna otseses mõttes ninast väljas, täitma totalitaarse režiimi tühje rituaale, mida keegi tõsiselt ei võta, võõrandab ta võimuvälja radikaalselt: “See tähendab, et mingis mõttes on Laibach radikaalselt samastunud ideoloogiliste elementidega, mida ta esitab nende täies mõttetuses, naudinguna tähenduse sees. Seega on põhiline küsimus, kuidas eristada Laibachi sellest, mida me tavaliselt sellise teo all mõistame; nimelt hüsteerilisest pöördest “hullumeelsuse” poole, mille puhul on ainus viis hüsteeriat põhjustavast elemendist lahistaamiseks enese sellega samastamine”. Kui hüsteerik samastab end sümptomiga, siis Laibach samastab end *sinthome*'i kui “patoloogilise vormiga”, mis struktureerib meie naudingu tõelist tuuma, vabanedes nii sotsiaalsetest sidemetest ja pääsedes sümbolsest võrgustikust (riigi ideoloogilisest režiimist)

välja. Hüsteerik aga suunab oma käitumise just nimelt Teisele (sümbolsele võrgustikule), kes varjab mingit šifreeritud tõde. “Laibach ei väljenda mingit “totalitarismi varjatud tõde”. Nad ei vastanda totalitaarsele loogikale mingit oma tõde, vaid hoopis õonestavad seda. Nad õonestavad seda, kuni see sotsiaalselt aktiivse sidemena laguneb, jättes endast alles ainult oma piiratud naudingu ebamugava tuuma,” väidab Žižek.

## Laibach, avangardist missiooniga Rammsteinini

Muusikalises plaanis on Laibach Hostniku aegadest palju muutunud. Kui siis oli see rokiks keeratud avangard umbes nagu brittide kultusbänd Throbbing Gristle (kuula lugusid nagu “Država” (“Riik”), “Delo i Diciplina” (“Kord ja distsipliin”) või “Tovarna C19” (“Tehas C19”), siis nüüd, uue laulja Milan Frasi ajal, on tast alles jäänud võrdlemisi pateetiline Depeche Mode'i ja Rammsteini mikstuur, kellel on missioon. Kuigi, jah, seda fašistlikku paatost, mida vennad siiani ihaldavad, annab selle saundiga muidugi kõvasti võimendada. Praegusel tuuril on nendega kaasas lisaks veel ka kaks toredate patside ja kivinäoga trummilööjat-taustalauljat. Terve kontsert möödus ainsagi pöördumiseta rahva poole, ilma ühegi ilase vahemärkusega, kui välja arvata teade, mis edastati lauldes: “Ärge arvake, et me oleme siin, et teile meeldida...” Laibachi poliitikud olid kohal muidugi selliks, et edastada sõnumit.

Enamik lugusid, mida nad esitasid, oli pärit nende üheksakümnendate albumitelt nagu “Sympathy for the Devil”, “N.A.T.O”, “Jesus Christ Superstars”, “MB December 1984”. Kaheksakümnendate lõpus, üheksakümnendate alguses saigi Laibachist peamiselt *cover*'ite bänd, alates “Life is Life'ist” ja Rolling Stonesi legendaarsest “Sympathy for the Devilist”. “N.A.T.O” plaat koosneb pooleldi teiste lugudest ja “Jesus Christ Superstars” – otse loomulikult. Kuid ka nende *cover*'id on võrdlemisi erilised ja sageli sarnaneb see strateegia pigem situatsioonistide *detournement*'i ehk kaaperdamisega. Nad kaaperdasid näiteks mingi koomiksi ja asendasid kõnemullide tühjad laused oma vasakpropagandaga. Täpselt samamoodi suhtub Laibach roki- ja popipärandisse, võttes Queeni, Europe'i või Pink Floyd'i loo ja asendades selle sõnad enda omadega. Sageli nad aga lihtsalt dekontekstualiseerivad mingid lood ja asetavad need teise, endale sobivasse totaliseerivasse konteksti. Nagu ütleb Laibachi manifesti kuues punkt, on Laibachi manipulatsioonide alusmaterjaliks taylorism, brutism, natsikunst, disco.

## Kollektiivne Absolutism

Laibach ei ole bänd, mida saab laita või ülistada puhtalt meeldimise-mitte-meeldimise või identifitseerumise-mitteidentifitseerumise skaalal. Laibach on eelkõige fenomen, intrigeeriv fenomen, mille identifitseerimise, topeltmängude ja poliitilisuse intellektuaalne keerukus muudab ta osaliseks märksa laiemal väljal kui muusikatööstus. Nagu nad ise ütlevad: “Laibach töötab tiimina (kollektiivne vaim) vastavalt tööstusliku tootmise ja totalitarismi printsiibile, mis tähendab, et indiviid ei räägi, seda teeb Organisatsioon. Meie töö on industriaalne, meie keel poliitiline. Kunst tervikuna on allutatud poliitilisele manipulatsioonile, välja arvatud see kunst, mis räägib poliitilise manipulatsiooniga täpselt sama keelt.” Ja pole midagi, mida Laibach valdaks paremini. Armsad sõbrad sõdurid, rahuaeg on möödas...



Ma sündis tšerokiide territooriumil  
Arkansase-nimelise agressiivse poliitilise  
moodustise võimu all.

**Jimmie Durham**

Esimene mikroriikide tippkohtumine toimus Helsingis 29.–31. augustini 2003. Meremaa vürstiriigi (*Principality of Sealand*) Ladonia, NSK-riigi, Elgamaa ja Vargamaa kuningriigi (*Kingdoms of Elgaland and Vargaland*), Rahvusteülese Vabariigi (*Transnational Republic*) ja Sabotaaži riigi (*State of Sabotage*) kuningad, presidendid ja esindajad kohtusid 7. "Amorph'i" *performance*'ikunsti bienaali raames.

Kohtumine algas ümarlauakõnelustega mitmete tähtsate rahvusvaheliste tippkohtumiste toimumispaigana tuntud Finlandia-talos. Kõnelusi peeti suletud uste taga ning avalik programm algas õhtul Finlandia-talos peetud avagalaga. Kahel päeval oli publikul võimalik külastada Helsingi sadamas Harakka saarel mikrorahvuste ajutisi saatkondi.

## Osalejad

Mõnel osalenud riigil on konkreetne territoorium, näiteks Ladonial üks ruutmeeter maad Rootsi piirides, või Meremaa vürstiriigil pisike mahajäetud kindlus Põhjameres, Inglismaast idas. Teised eksisteerivad virtuaalses ruumis: näiteks NSK-riik eksisteerib ajas ja deklareerib oma piiridena aja piire; Elgamaa ja Vargamaa kuningriik deklareerivad oma territooriumina kõiki piirialasid kõigi maailma riikide vahel ning mõttelisi ja kujutletavaid territooriume nagu Hüpnaagoogia riik (piiriala une ja ärkveloleku vahel) ja Eskapistlik territoorium (kus soovitakse asuda, soovides olla "kusagil mujal"). Rahvusteülesel Vabariigil pole territooriumi, kuid Ühendatud Rahvusteülesed Vabariigid (mida pole veel rajatud) deklareerivad oma territooriumina Maad. Enamiku osalenud mikroriikidest on rajanud kunstnikud: NSK-riigi juured on Sloveenias tegutses rühmituses Neue Slovenische Kunst; Ladonia kuulutas riigiks kunstnik Lars Vilks, Elgamaa ja Vargamaa kuningriigi rajasid kunstnikud Carl Michael von Hausswollf ja Leif Elggren, kes on nüüd tuntud ka kui kuningad Michael I ja Leif I. Uusim mikroriik on Sabotaaži riik, mis kuulutati välja tippkohtumise käigus Harakka saarel, kus seda sündmust tähistab avatud Šveitsi kunstniku H.

[sündmus]

# Esimene mikroriikide tippkohtumine

Kaija Kaitavuori vahendab omariiklust  
kui võimalikku kunstivormi



**Peter Calleseni**  
ujuv  
kindlus.

**Peter Calleseni's**  
floating  
castle.

R. Gigeri skulptuur, mille tellis Robert Jelinek. Samas polnud Meremaal enne tippkohtumist olnud kunstiga mingeid kokkupuuteid.

Mikroriikide organisatsioon ja juhtimine erinevad. Meremaa on konstitutsiooniline monarhia ja Elgamaa-Vargamaa autokraatlikud monarhiad, aga Ladonia on *remony* ehk vabariiklik monarhia, mida tahes see siis ka tähendab. NSK valitsemisprintsiibiks on kollektiivne absolutism ja Rahvusteülest Vabariiki valitsevad otseselt kodanikud. Monarhiatel on loomulikult kuningad, Ladonial on loogiliselt nii kuningas kui president. NSK-d juhivad immanentne ja transendentne vaim ning Rahvusteülese Vabariigi riigipea on eesistuja. Meremaa ja Elgamaa-Vargamaa on kir-

jutanud endale konstitutsiooni ja seadused, neil nagu mõnedel teistelgi on valik ministreid ja muid funktsionäre. Näiteks viibis tippkohtumisel Ladonia kunsti ja hüppe minister. Kõik riigid annavad välja passe (Rahvusteülene Vabariik ID-kaarte) ning kodanike arv ulatub 27-st (Meremaa) kuni 10515-ni (Ladonia). Mitmetel neist on oma raha, Meremaal ja NSK-l ka margid. Enamik on loonud ka riikliku sümbolika nagu lipud, vapid, hümnid, rahvustoidud, -joogid jne.

Mitmed mikroriigid on osalenud rahvusvahelises poliitikas ja isegi konfliktides. Mikroriikide passide kasutamine on põhjustanud mitmeid arusaamatusi ja intsidente. Elgamaa-Vargamaa kuningat Michael I on kahtlustatud piirivalve petmi-

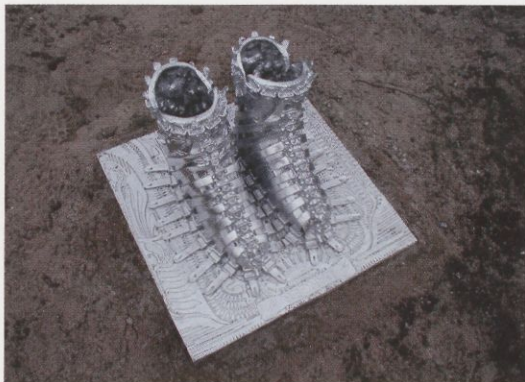


ses, ent NSK pass on kuuldavasti ka päästnud mõned Sloveenia põgenikud Itaaliast väljasaatmisest. Ladonia seisib silmitsi rahvusvahelise migratsiooniga, kui kuuldused mikroriigist jõudsid Pakistani ning tuhanded pakistanlased hakkasid kodakondsust taotlema. Territoriaalseid konflikte esineb neil mikroriikidel, mis väidavad end asuvat maapinnal. Meremaal on vaidlusi Inglismaaga ja Ladoniast on kogu selle eksistentsi vältel ähvardanud Rootsi. Hiljuti kuulutas Ladonia Rootsil sõja.

## Ümarlauakõnelused

Ühe laua taga istumine oli riikide esindajatele teineteise tundmaõppimiseks igal juhul oluline. Teises, presile avatud kõneluste ringis kuuldu kohaselt osutus ühise vestlustasandi leidmine väga keerukaks. Mikroriigid erinevad üksteisest äärmuslikult ning neil on lisaks erinevatele struktuurilahendustele mitmesugused filosoofilised põhimõtted ja poliitilised tavad. Osalt tekitas kõnelustel segadust terminoloogiline ähmasus (riik vs. rahvus) ning riikluse käsitluslaadid, mis olid üksteisest nii kaugel, et omavahel dialoogi astuminegi osutus keeruliseks.

Kõige kuumem teema kõnelustel oli kunst: toimus raevukas debatt teemal, kas mikroriigid puutuvad kunsti või mitte ja kas kunstil on maailmale mõju või mitte. Ladonia, mis alustas avaliku kunstiteosena, mille püstitas Lars Vilks ning mis müüdi Joseph Beuysile ja tolle surma järel Christole, esindas arvamust, et mikroriigid on "ainult kunst" ning neil pole mingit reaalselt mõju maailmapoliitikale. Elgamaal-Vargamaal ollakse sellele seisukohale diametraalselt vastu ning omistatakse kunstile tunduvalt suuremat mõju, ent lõppkokkuvõttes oli nende esindajatel ükskõik, kas nende riiklus on institutsionaalses mõttes kunst või ei. Kõige radikaalsemat seisukohta esindas Rahvusteülene Vabariik, deklareerides, et nende eesmärk on konkreetne sekkumine rahvusvahelisse poliitikasse ja finantsüsteemidesse paindliku kodakondsuse ja *payola*-rahanduse (teenuste eest tasumine altkäemaksude ja kingitustega) meetodeid kasutades. Nende silmis võiks kunst toimida viirusena: väikese, ent tõhusa ilminguna, mis lõpuks oma kandjast võitu saab.



**Sabotaazi riigi väljakuulutamise puhul avatud H.R. Gigeri skulptuur on futuristlik paar saapapaar, millesse igaüks võib astuda ning end võimsana tunda. Sõna "sabotaaz" viitab puukingadele (pr. k. sabot), millega prantsuse talupojad loopisid uusi põllutöomasinaid, protesteerides oma töö äravõtmise vastu.**

**H.R. Giger's sculpture dedicated to the State of Sabotage is a futuristic pair of boots into which anyone can step and feel powerful. The word "sabotage" refers to the wooden shoes (sabot) that the French farmers were throwing to protest against the machines that were doing their job.**

## Avatseremoonia ja saatkonnad

Galaõhtu kava keskendus riikide formaalsetele ja sümbolsetele külgedele. Iga riik esitles oma riigilipu taustal ülevaatlilikult oma rajamislugu ja eksistentsi ning andis esindajate kaudu üle tervituse. Esitluse lõpetasid hümniid, mida publik kuulas seistes. Esinesid ka Roi Vaara, kunagine isehakanud kuningas, ja meeskoor Huutajat, kes on tuntust kogunud karjutud hümniesitustega. Õhtut juhtisid ürituse kuraatorid, kunstnikud ja artistid Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta. Õhtu jätkus Laibachi, NSK-riigi "öuebändi" kontserdiga.

Iga mikroriik avas Harakka saarel oma ajutise saatkonna, mis olid avatud infost (või propagandast) huvitatutele ning passitaotlejatele. Susan Kelly korraldas lobikohtumisi riikide esindajatega. Kokkusaamised toimusid rohelises telgis, millele oli trükitud sõna "lobby". Esindajad pidasid ka avalikke loenguid ja juhtisid pidustusi. Üritusel esinesid ning seda kommenteerisid veel Esto TV Eestist, Schurkenessen Saksamaalt ja Peter Callesen Taanist; viimane sõidutas inimesi paadiga oma ujuvasse kindlusesse.

Kokkuvõtteks saavad sõna korraldajad: "Mikroriigiks on nimetatud peaaegu kõike, alates väljamõeldud kuningriikidest, näidisriikidest, kübertopiastest ja vabadusoasidest tõeliselt eksisteerivate väikeriikideni.

Iga mikroriik püüab omal moel luua autonoomiatsooni. Sellegipoolest erinevad nad tugevalt riikluseks vajalike joonte osas: rahvastikult, territooriumilt, valitsuselt, seadusandluselt, sõltumatuselt, suveräänsuselt ja võimelt teiste riikidega suhteid luua. Osa neist seab küsimuse alla riikluse definitsiooni. Mõned neist on saavutanud kõrge suveräänsustaseme üliväikesel territooriumil, teistel pole üldse füüsilist territooriumi ning nad ületavad riigipiire, toimides samal tasandil nagu rahvuseleste ärikorporatsioonide või valitsusväliste organisatsioonidega. Lühidalt öeldes võivad mõlemad positsioonid olla abiks edasiliikumisel äratundmise juurest, et rahvusriik võib olla väikeste probleemide jaoks liiga suur ja suurte probleemide jaoks liiga väike."

## First summit of micronations

Kaija Kaitavuori

*"I was born in Cherokee territory under the aggressive political act called Arkansas." (Jimmie Durham)*

The first summit of micronations took place in Helsinki on August 29-31, 2003. The kings, presidents and representatives of the Principality of Sealand, Ladonia, NSK-State, the Kingdoms of Elgaland & Vargaland, Transnational Republic and State of Sabotage met in the context of the 7th Amorph! performance art biennale.

The summit started with round table talks in Finlandia Hall, the famous venue of important international summits. The talks were held behind closed doors, and the public program started in the evening with an opening gala in Finlandia Hall. During the two following days the public had an opportunity to visit the temporary embassies of the micronations on Harakka island in the harbour of Helsinki.

## Participants

Some of the states have a concrete territory, like Ladonia with its one square metre within Sweden, or the Principality of Sealand, a tiny abandoned fortress in the middle of the North Sea, East of England. Others exist in the virtual realm like The NSK-State that exists in time



and declares its borders the end of time, or The Kingdoms of Elgaland-Vargaland which declare as its territory all border frontier areas between all countries on earth, and mental and perceptive territories such as Hypnagogue State (the border area between waking and sleeping) and the Escapist Territory (when wanting to 'go somewhere else'), among others. The Transnational Republic says that it has no territory but the United Transnational Republics (not founded yet) declares as its territory "the Earth". Most of the participant micronations are founded by artists: The NSK-State has its roots in a group of artists, Nord Slovenische Kunst, active in Slovenia, Ladonia was declared a state by the artist Lars Vilks, the Kingdoms of Elgaland-Vargaland was founded by two artists, Carl Michael von Hausswolff and Leif Elggren, now the kings Michael I and Leif I. The youngest of the micronations is the State of Sabotage, which was declared during the summit on Harakka Island where, as a symbol of this event, a sculpture of the Swiss artist H. R. Giger was unveiled. Sealand, on the other hand, had so far nothing to do with art. Other performers / commentators of the event were Esto TV from Estonia, Schurkenessen from Germany, and Peter Callesen from Denmark, owner of a floating castle.

The organisation and administration of every micronation differ from each other. Sealand is a constitutional monarchy and Elgaland-Vargaland is an autocratic monarchy but Ladonia is a remony (=republican monarchy, whatever that means). The government type of NSK is collective absolutism and Transnational Republic direct citizen representation. The monarchies have kings, naturally, the remony logically has both a king and a president. NSK is directed by an immanent-transcendent spirit and the Transnational Republic has a chairman as the head of state. Sealand and Elgalan-Vargaland have written constitutions and laws, and they and some others have a range of ministers and other functionaries. Present at the summit was e.g. the Minister of Art and Jump from Ladonia. All the states issue passports (Transnational republic ID-cards) and the number of citizens vary from 27 (Sealand) to 10 515 (Ladonia). Many



**NSK riigi plakat, mis reklaamib NSK passi.**

**Poster of the state of NSK, promoting it's passport.**

of them have their own currency, Sealand and NSK also have their own stamps. Most of them have designed their national symbols like flags, coat-of-arms, anthems, national dishes and drinks etc.

Several of the micronations have been involved in international politics and even conflicts. The use of passports issued by the micronations has led to several misunderstandings and incidents. King Michael I of Elgaland-Vargaland has been suspected of deceiving border authorities, but on the other hand, the NSK passport was reported to have saved some Slovenian refugees in Italy. Ladonia was faced with international migration when Pakistani people found out about the microstate and thousands applied for citizenship. Territorial conflicts are current with the micronations that claim to occupy land area. Sealand has disputes with England, and Ladonia has been threatened by Sweden throughout its existence. Recently Ladonia has declared war on Sweden.

## The round table talks

Sitting at the same table was certainly important for the representatives of the various states to get to know each other. According to the second round of talks, which was open to the press,

finding a common level of discussion seems a very demanding task. The micronations are extremely different from each other and have diverse philosophies and policies as well as structural solutions. Partly the discussion was confused by the vagueness of the terminology (e.g. nation vs. state), and approaches that were so far from each other that it was difficult even to establish a dialogue.

The most heated topic of the round table talk was art: a fierce debate ensued about whether micronations were about art or not, and if art would have any impact on the world or not. Ladonia, which was started as a public art work, erected by Lars Vilks and then sold to Joseph Beuys and when he died to Christo, held the opinion that the micronations were "just art" and that they had no real impact on the world of politics. Elgaland-Vargaland was diametrically opposed to this and accorded art much more influence but in the end couldn't care less, if it was art or not in the established sense of the word. Transnational Republic represented clearly the most radical standpoint by declaring as its aim to concretely intervene in international politics and monetary systems through methods such as flexible citizenship and payola currency. For them, art could work as a virus: small but efficient, finally overcoming its host.

According to the organizers of the summit, "the term micronation has been applied to almost anything from invented kingdoms, model states, cybertopias, libertarian oases to real existing miniature states. Each micronation attempts in its own way to create a zone of autonomy. They nevertheless differ strongly with respect to the requirements of State-hood: population, territory, government, legality, independence, sovereignty and the capacity to enter into relations with other states. Some of them even challenge the definition of statehood itself. Some of them have reached a high degree of sovereignty over a very small territory. Others do not possess a territory at all and thereby transcend national borders operating on the same level as transnational corporations or NGO's. Simply put, both positions might begin to address the familiar contention that the nation state might be too big for small problems, and too small for big problems."



[leid]

# Rand. Ühest tegevuskunsti ruumist

Margaret Tali

KÜLM

Aasta alguses sattusid minu kätte pildid Urmas Muru ja Raoul Kurvitza *performance*'ist "Külm". Fotoseeria ühe maali (Muru) näitusest ühele vaatajale (Kurvitz) on pildistatud Piritas rannas 27. detsembril 1986. Spontaanse idee ja tegevuspaiga tõttu nimetab Kurvitz seda happeningiks, sellegipoolest võtan endale vabaduse rääkida "Külmast" kui *performance*'ist, selle etendusliku iseloomu ja intensiivse ruumimõju tõttu, mille loob rannamaastiku lagedus.<sup>1</sup> *Performance*'i ruum pakub fotoseeriale lähenemiseks ühe vaatenurga.

Eesti tegevuskunsti lühikeses ajaloos võib rannamaastikku haarata isegi tahtmatult. Jäine rand ei ole ainult romantiline valik. Erinevalt kirjanduse abstraktses ruumist on fotodel ja videotel jäädvustatud tegevuskunsti ruum kahemõõtmeline tegelikkus. Kui jätta kõrvale tühja ruumi mõiste, on raske kujutleda tähendustest rambemat ruumi kui mere kallas. Ühe esimese ranna-allegooriana meenub vabadus, mida meri ja mõte veevälja teispoosusest endas kannavad. Eesti kunstis kanduvad situatsionistlikud meeolud inim-asustuse ääremaadele, ära avalikust ruumist, galeriidest rääkimata. Veel 1980. aastate kesksajal pagendas ametlik kunstidiskursus tegevuskunsti, keelates isegi *performance*'ite fotodokumentatsiooni eksponeerimise. Kuid rand ei kaigu vastu üksnes 1980ndate tegevuskunsti ning 1960ndate lõpu SOUPi, 1970ndate alguse Jüri Okase videotelt või Siim-Tanel Annuse aktsioonidest veeväljal, talvine rand ilmub iseseisva tähenduste ruumina ka Jaan Toomiku videos "Nimetu" ("Isa ja poeg", 1998). Sellest hoolimata on ranna tähendused Toomiku videos sootuks teised, vastupidised sellega, mida nõukogude kunstis nimetatakse "metafüüsikaks". Kui Toomik asetab oma video tegevuse tühjale jääväljale, esitab see vastandina nõukogudeaegse kunsti argisele paratamatusele pigem poeetilist (ja isiklikku) valikut.

Hüljatud rannakeskkond peatab ka aja, pakkumata ainsatki vihjet selle kohta, millal võiks *performance*'ite (nt Jüri Okase "Vesikaevur" 1971) või happeningide (nt SOUP kollektiivi "Paberid õhus" 1969) tegevus toimuda. Sellises ruumisituatsioonis võimenduks tegevuskunsti olemuse peidetud institutsionaalse kunsti vastane mäss veelgi, rõhutades samal ajal "vaba teo" eksistentsiaalset mõttetust antud ruumilis-kontekstuaalsetes suhetes. Ometi kiirgab ranna kohalolust ning selle häirimatust keskkonnast kummalist lootust. Kasutatud Urmas Muru maali "Külm" võib tõlgendada niihästi objekti kui žestina, märgina ajastu *attitude*'ist<sup>2</sup>, mida vaatajapoolne etüüd omalt poolt veelgi toetab. Vaataja, keda maal külmaks jätab, ilmub avarast tühjusest ning naaseb sinna hiljem.

<sup>1</sup> Peeter Linnapi jaotuses liigituks see lavastus narratiivse eneseinstseneeringu kategooriasse (vt. kunst.ee 3/ 2003).

<sup>2</sup> Rühm T liikumine, millele Raoul Kurvitz ja Urmas Muru aluse panid, manifesteeris 1980ndate lõpul loovalt külma suhestumist maalikunsti ja arhitektuuris.

KÜLM





[ego]

# Eesti fotorealism. Ilmar Kruusamäe versioon

Ilmar Kruusamäe räägib Heie Treierile oma varajaste maalide loomise motivatsioonist, kontekstist ja taustast.

HEIE TREIER

Ilmar Kruusamäe. Inimene. Valik õli-  
maale 1978–2003. Tartu Kunstimajas  
12.09.–05.10.2003.

**Heie Treier:** Pean tunnistama, et sinu retrospektiiv mõjub mulle ootamatult nostalgiliselt: õppisin 1980-ndatel, paljude maalide valmimisajal, Tartu ülikoolis ja vist isegi kirjutasin ülikooli lehte ühest sinu ja Raivo Kelomehe näitusest. Neid fotorealisticke maale on kunstikriitika kogu aeg vaadanud kuidagi “enesestmõistetavalt”, nagu fotosid, ainult selle vahega, et need on suures formaadis, õliga lõuendil, ning jäljendavad ameeriklasi. Samas pole veel keegi kuulnud sinu enda maalide saamisloo versiooni. Kas “Angela” (1978) oligi su esimene fotorealistlik maal?

**Ilmar Kruusamäe:** Minu esimene fotorealistlik maal on tehtud 1977. aasta sügisel, kui Andrus [Kasemaa] kuulutas välja ülikooli kunstikabineti autopiltide näituse. Kõik maalid autosid, aga mina maalisin kolm mootorratta pilti – kollasest Ida-Saksa MZ mootorrattast. Kui ma 1992. aastal ostsin Kölnist paksu hüperi raamatu ja nägin esimest korda suuri reproduktoreid nendest maalidest, oli põnev vaadata, kuidas Ameerikas maaliti just 1977. aastal ka kollaseid mootorrattaid. Minu jaoks olid need tehniliselt ühed põnevamad maalid. Oma kolmest maalist pole mul ühtegi alles: kahe asukohta tean, aga üks varastati kunstikabineti ukse tagant ära.

**Miks sa üldse hakkasid foto järgi maalima?**

See oli ülikooli kunstikabinetis nagu osa õppeprotsessist. Maalisime ka naturist morte ja inimesi, nagu õppeprogrammis ette nähtud. Aga Andrus jagas õpilastele ka sotsmaade ajakirju, igaüks maalis, mida soovis.



**Ilmar Kruusamäe ja talvine Tamula järve vaade (1983):** üks tema Nõukogude ajal maalitud väikestest sini-must-valgetest maastikest, mille müümisega Lõuna-Eestis kunstnik raha teenis.

**Ilmar Kruusamäe with a small painting in blue, black and white (view of the lake Tamula in winter, 1983).** The artist used to make money in Soviet times by painting such small pictures using the forbidden combination of Estonia's national flag colours, and selling them secretly in Southern Estonia.

Mõned maalid oma perefotode järgi. Autode näituse idee tekkis sellest, et Tartu katereremonditehases oli mingi suve- või talveaed ja seal pidi tulema kunstikabineti näitus. Seega asukoht tingis teemavaliku. Autopiltide valik oli väike ja fotod kehvad, aga ma sain ühe Ida-Saksa ajakirja foto, millel tibukollane mootorratas. Tegin kolm eraldi rakurssi eri suurendustega,



kuni mootori detailideni välja.

### Eesti teedel ju selliseid mootorraid ringi ei sõitnud?

Ei sõitnud.

### Ja sel ajal ei teadnud sa hüperist midagi?

Ei teadnud. Ei olnud ühtegi raamatut näinud. Püüdsin teha etteantud materjali järgi nii hästi, nagu oskasin. 1976. aastal me kunstikabinetis fotot veel ei kasutanud, aga 1977. aastal sai esimest korda kasutatud Andrusse õhutusel. Sellele lisandus ka irriteeriv nüanss – Andrus teadis väga hästi, et see ärritab Taniloid ja Puderselle [tolleaegseid kunstnike liidu Tartu osakonna funktsionäre]. Kabinetis tegid kõik fotode järgi. Meid oli 5 või 10 või 20, kunstikooli õpilasi, üliõpilasi – matemaatikuid, filolooge, füüsikuid... Kunstikabineti näitus Tartu katseremonditehases oli 1978. aastal, mis oligi mu esimene näitusel väljatulek. Ametlikul žüriiaga näitusel väljatulek oli 1979. aasta Tartu kevadnäitusel.

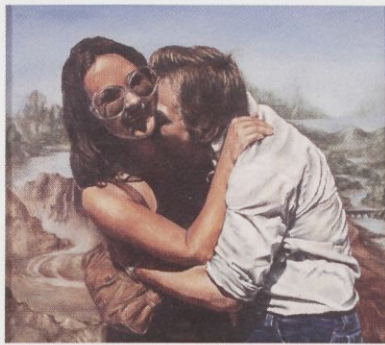
1978. aasta lõpus tegin must-valge foto pealt väikse õe Angela portree. Püüdsin teda värviliselt teha, vaatasin, et naha värv oleks täpselt sama, ka juukse ja silmade värv. Selle panin esimest korda välja 1979. aasta kevadel ülikooli vanas kohvikus isiknäitusel. Samasse aega kuulub ka mu autoportree, maalitud väikese ateljeefoto järgi.

### Aga nõukogude ajal ei olnudki värvifoto kättesaadav. Või kui oli, siis moondunud värvidega.

See oli hirmkallis – juba väike värvifoto maksis paar rubla. Ja Tšehhi värvid olid veidike lillakad, ei olnud õiges värvitoonis. Väga intensiivsed värvid olid, ja seetõttu ma ei tahtnudki värvifotot kasutada. Võib-olla tundus see ebahuvitav. Slaidijutt tuli hiljem, 1980. aasta kevadel. Samas oli Miljard [Kilk] teinud mitmest must-valgest fotost kokkumonteeritud kompositsiooni ja mind kui tegijat häirisid seal teinekord eri nurkade alt tulevad valgused, mida ta polnud ühtlustanud. Ise ma püüdsin teha nii, et traagelniite poleks näha. Ma ei kasutanud mitut fotot, vaid püüdsin maalida ühe mustvalge foto baasil, mille ma ise olin pildistanud.

### Mis sundis sind BMW-d maalima? Eestis polnud nõukogude ajal ühtegi uue mudeli BMW-d.

Maalimisel oli aluseks BMW reklaam National Geographicu 1975.



**Ilmar Kruusamäe. Tagasitulek. Kunstnik Miljard Kilgi ja baleriin Ivi Randla portree. Õli, papp. 1979.**

**Ilmar Kruusamäe. The Return. Double portrait of the artist Miljard Kilk and the ballerina Ivi Randla. Oil on cardboard. 1979.**



**Ilmar Kruusamäe. Olümpia. Õli, papp. 1979.**

**Ilmar Kruusamäe. The Olympics. Oil on cardboard. 1979.**

aasta maikuu numbris. "T" auto numbrilaadil tähendas kas Tartut või midagi muud. Üks sümbol eesti kunstis oli tookord [Rein] Tammiku ruuduline laudlina. Ma nagu veidike pühendasin selle Tammikule, panin laudlina asemel püksikud. Ma püüdsin sama head pilti teha kui Tammik. Ma ei ole seda talle endale öelnud, aga kui numbrilaadi tähti vaadata, võiks sõna nii pikaks minna kui "Tammik". Pilt oli mõeldud natüürmordina. Püksid rippusid nõõril diagonaalis läbi toa ja väike õde teises toas kogu aeg küsis, millal venna tema püksid tagasi annab. Oli talvine aeg, maalisin kolme kuu jooksul ja ta peaaegu nuttis, et miks tema asju tagasi ei anta. Nõukogude pesu oligi soe Marati pesu. Firmamärgi James panin ise teksade pealt juurde. See oli see aeg, kui Läänega oli olukord päris kehva: kuna ameeriklased boikoteerisid 1980. aasta Moskva

olümpiamänge, siis näis, et olukord hakkas suletumaks muutuma, ja seda enam tekkis inimestel Lääne asjade vastu huvi.

"Tagasituleku" (1979) maalisin samal ajal, kui Miljard Kilk maalis "Let's Go". Mina tulin sõjaväelaagrist Klaipedast ja Miljard oli kevadel tulnud sõjaväest. Maalisin Miljardi tagasituleku "Mona Lisa" taustaga, nagu kunstniku tagasituleku. Miljard oli hästi emotsionaalne, alati haaras ilusate asjade järele. See kaunis neu kaksikportree oli Vanemuise baleriin Ivi Randla, Tartu pärl. Maalisin paari kuu jooksul. Miljard oli maali nähes tükk aega vait ja ütles siis: "Tead, sa panid mulle ära". See oli kõige parem tunnustus, mis ma oma esimestele töödele elus olen saanud. Kui Miljardi "Let's Go" maalitehnikat vaadata, siis ta on taotluslikult lahtisem, akvarellilikum. Väga kiiresti maalitud, kui ma õigesti mäletan, siis nädalaga. Aga need kaks tööd pole võrreldavad, mina olen läinud väga detaili. Kui võrrelda särki, mis on Miljardil seljas "Let's Go" maalil ja "Tagasituleku" maalil, siis mina olen püüdnud voltidega hästi realistlik olla. Kuigi see pilt on neli-viis korda väiksem kui "Let's Go".

Siis tuli "Olümpia" (1979). Õhtuti kuulasin raadiot ja kuna väga palju oli juttu alanud Afganistani sõjast ning ameeriklaste boikotist Moskva olümpial selle sõja tõttu, siis ma tahtsingi näidata, et olümpiamängud kärssavad. Aasta enne olümpiamänge olid kõik kohad täis olümpia sümboolikat, kõigile asjadele kleebiti embleemid peale ja tõsteti hinda umbes 20%. Ainult sigarettidel ei olnud seda sümboolikat ja tualettpaberil. Siis ma tegingi suitsetavad noored ja sigaretile olümpiasümboolika. Olümpia embleem sigaretil põleb. Ja kuna käis jutt valgest laevast, siis maalisin ühe valge purjeka. Kui oleksin viis-kuus purjekat maalinud, oleks kujutatud purjeregatti. Aga üks purjekas oli minu jaoks valge laeva sümbol.

### Kas seltsimehed neid seoseid märkasid ka?

Vist isegi oli ideoloogiategelasi, kes pidid näitust enne avamist kontrollima, et poliitilist või pornograafilist värki ei oleks. Ma usun, et inimesed, kes selle eest palka said, võib-olla

**NÄITUSE RETSENSIOONIDES SAI VALDI ALATI KIITA JA MINA KUI KEHVA KUNSTNIK SÕIMATA.**





märkasidki vihjeid. Aga kuna tollal räägiti, et kunstnik on loll ja maalib alateadvusest, siis seetõttu ehk arvati, et ei ole tark kunstnikule näidata-seletada, mis ta teeb. Kontrollid võib-olla avastasidki, et "on kasutatud kolme värvi – sinist, musta ja valget – õiges reastuses", aga nad ei julgenud seda välja tuua, sest mine tea, äkki, raisk, hakkabki edaspidi seda teadlikult maalima.

Paljudes piltides oli sini-must-valget, eriti 1960-ndate graafikas, kus trükiti musta-sinist valgele taustale. Vaikne ärakeelamine algas enne olümpiat 1970-ndate lõpus, Karl Vaino tulekuga. Siis läks venestamiseks. Ma mäletan, et ülikoolis räägiti: küll teil vedas, te olete veel viimane kursus, kes eesti keeles õpib, järgmistel läheb kõik vene keele peale. Ma õppisin Tartu ülikoolis 1975–80 majandust. Elu käis kommunistliku partei kongresside järgi, tol ajal oli üks kongress 1976 ja teine 1981. Nii et meie saime veel vana kongressi otsuste järgi õppida, aga räägiti, et pärast uut kongressi läheb õppetöö vene keele peale, eksamid ka. Dokumendid ja blanketid, millele tegime majandusteaduskonnas õppeüles-



Ilmar Kruusamäe maal "Vaikus" (õli, lõuend, 1980) ja National Geographicu lehekülg BMW reklaamiga, millel maal põhineb.

Ilmar Kruusamäe's painting "Silence" (oil on canvas, 1980) and the page from National Geographic with the BMW ad it was based on.

andeid, olidki juba venekeelsed.

**Aga räägi veel BMW pildist. Ütlesid, et maalisisid selle töö sini-must-valge pärast? Nii et sina ei võtnud auto-reklaami mitte välismaa kihvti auto pärast, vaid kodeeritud eesti lipu pärast?**

Tegelikult maalisin BMW märgi pärast. Kuna auto oli hõbe-sinakas-hall, helesinine, siis varju ja nikli ülemineku kohas ma sain tumesinist kasutada, mis läks üle mustaks, nii et tekkisid ilusad lipu variandid. Seda oli teiste kunstnike piltides ka, aga mõned maalisid aremalt ja mõned julgemalt.

Tookord oli tartlasel palju raskem saada kunstnike liidu liikmeks kui teistel. Minu teada Ervin [Õunapuu] võeti vastu teatrikunstnikuna, mitte maalikunstniku või akvarellistina. Kui ma oleks olnud pärit Paidest või Põltsamaalt, oleksin saanud esitada oma avalduse otse Tallinnasse. Kuna Tartu [kunstnike liidu] sõel filtreeris välja need, keda ei tahetud, siis mind ei lastud selliste soovitajatega nagu Jüri Arrak, Kristiina Kaasik ja Tiitu Pallo-Vaik Tartust edasi. Tartlastest andis Alfred Kongo mulle soovitusse.



Aga kunstnike liidu Tartu osakonna koosolek ei lasknud pabereid ikkagi Tallinnasse. Seda aastal 1986, kuigi olin 1983. aastal saanud kunstnike liidu noortekoondise maali aastapremia.

### Miks sa vahepeal Viljar Valdiks hakkasid?

See oli sama aeg 1979-80, kui ma olin Andrus Kasemaa õpilane. Vähe sellest, et Andrusel oli surve peal. See kanti üle ka kõikidele tema õpilastele, kes olid täiesti tavalised üliõpilased, kellel polnud midagi pistmist ei poliitika ega suure kunstiga ja kellel oli lihtsalt huvi kunsti vastu. Meil oli õpetajaks vaimustav 35-aastane noor mees – tippkunstniku kõige parem loomeiga sattus just meie õppeperioodi sisse. Mul on elus paar korda ses suhtes hästi läinud. Hea õpetaja võib sulle kogu eluks anda kaitsekihi.

Mida paremad olid Andrus õpilased, seda jõhkramalt hakati neid ründama. Ma ei kartnud ega püüdnud nahka hoida, tahtsin lihtsalt vaadata, kuidas käitutakse inimesega, keda üldse ei teata. Näituse retsensioonides sai Valdi alati kiita ja mina kui kehva kunstnik sõimata.

Viljar Valdi maal is ainult ühte žanrit, linnavaadet. Keegi ei saanud öelda, et Valdi maalib nagu Kruusamäe. Tegin kaks maali, mille aluseks olid kehva aparaadiga pildistatud, ise ilmutatud mustvalged fotod. Tegelesin põhiliselt huvitava rakursi otsimisega. Maalimisel käisin peaaegu iga päev linnas seda motiivi vaatamas ja uurimas.

### Nii et sa maalisid paralleelselt uduse mustvalge foto ja natuuri järgi?

Ikka, ikka. Kõik tuli kohapeal üle vaadata. Näiteks foto järgi ei saanud tänavasiltidest päris hästi aru, kus on üleminekud, vihmaveetorud ja aknaääred, kust see aknaraam nüüd täpselt läheb, eriti kui olid mingid sepised või roostes kruvid. Kohapeal joonistasin pastakaga läbi, et kuidas see mutripea nüüd on, kuidas ta on kinnitatud. Fotol on mingi kriips, aga kohapeal selgus, et termomeeter. Väiksed sulguriid, vidinad, kõik oli hüperis tähtis.

“Aegnurk” (1982) – 21. juuni tänav, punane revolutsioon. Siin rippus punane loosung, tüüpiline valimiste loosung, näiteks “Kõik 21. juunil valima!” (ülemlnõukogu saadikuid vms.). Loosung oli katki kärisenud, unustatud, nõõrid rippumas. Augud



Ilmar Kruusamäe maal “Angela” (õli, papp, 1978) ning selle aluseks olnud foto kunstniku väikesest õest.

Ilmar Kruusamäe's painting “Angela” (oil on cardboard, 1978) and the photograph of the artist's little sister it was based on.

seinas nagu kuuliaugud.

### Loosung pidi olema ju lipupunane, aga siin ta on pruun.

Ta on pleekinud. “Ülikooli nurk I” (1980) on ka nagu mort, Treffneri koolimaja nurk, otsapidi paistab Jaani kirik. Aga kuna tänavasildil oli vene “l” nagu “p”, siis ma alati lugesin “julikoopi”. Arnold Koop oli ülikooli rektor, ma alati lugesin “koop”. Maja nurk oli katki lõõdud ja linnud sildi täis lasknud. “Ülikooli nurk II” (1980) puhul oli ainuke minupoolne liialdus päikesekell raekojal. Erinevates kohtades tekkis pidevalt sini-must-valge kombinatsioon.

### Kas mõnda maali vaadati ka fotosüüdistusena?

Kindlasti – näiteks “Vendlust” (A. Kasemaa ja E. Taniloo ühisportreed), Hando Runneli portreed “Kodu käija”, aga ka “Ülikooli nurka III” (1982) lahtiste juhtmete rägastikuga. Samal ajal peeti ülikooli 350. juubelit, peahoone oli üle värvitud ja restaureeritud. Peahoone vastas oleva maja nurgal olev sasipundar illustreeris kõige paremini ülikooli juubeli aega. Ja siis, kuu-kaks pärast vabariiklikku noortenäitust, oli juhtmete punt ükspäev kadunud!

“Mai” ja “Oktoober” (1981). Juuksuritöökoja neonkirjaga maja asus raekoja kõrval, kus vanasti olid Võidu baar ja söökla ja Aerofloti kassa. Tähtede värvid olid samad, neonreklaamide alused olid tookord sellised. Maja oli algselt kollane, aga kuna nädal enne vabariikliku noortenäituse avamist värviti maja roosaks, siis ma ka maalisin ta viimasel minutil roosaks, ise küll veidike vandusin. See maal oli hästi noortepärane.

Mulle see taevast nii meeldib ja katuse äär, et sellesama puhta triibu pärast ma tegelikult maalisingi. Täielik Eesti maastik! Nagu silmapiir. Näiteks Peipsi järv või rüsi jää, metsatukk, taga taevast. Silt “Juuksur” pildi esiplaanil oli nagu nõukogude monstorum, aga vaata taga oli vaba maastik, kus silm puhkas. Talvine loodus siin on nagu Eesti lipp.

### Millised kirjutamata kokkulepped kehtisid näitusepoliitikas?

Tavaliselt oli põhireeglilik, et kunstnikud püüdsid välja saada viis maali. Kellel pandi neli pilti välja, oli kehvem kunstnik, kellel kolm, oli veel kehvem. Tavaliselt pandi Kilgil ja Kruusamäel üks pilt välja. Samas



Tartu näitusel ei saanud mõned üldse esineda. Näitusi kujundati seinte kaupa: Malini sein ja Allsalu sein ja Kongo sein ja Linda Kits-Mäe sein. Tavaliselt viis pilti. Mina mõtlesin, et miks just viis, aga siis tuli välja, et igale näitusele oli ette nähtud umbes autosuurune ostusumma. Kui igal näitusel käib Kunstifond, Kultuuriministeerium ja kunstimuuseum, siis enamasti osteti kaks pilti korraga. Ka nõukogude ajal aeti tege-likult ikka ka raha asja, millest nüüd, vanema inimesena saan aru. Minult ostis Tartu kunstimuuseum esimest korda pildi 1996. aastal ja kaks Valdo Vägi nime all tehtud 1983. aasta kollaaži 1993.-94. aastal. Tallinn ostis minult 1980-ndatest peale kuni 1990-ndate alguseni. Kunstifond, kunstimuuseum, kultuuriministeerium ostis. Tallinn ostis vast kuus-seitse pilti kümne aasta jooksul. Kui arvestada ostusumma kuudesse, tuli keskmiseks kuutasuks kümme rubla. Pidasin tol ajal ametlikku ostupoliitikat enda jaoks väga soodsaks.

Viljar Valdi nime all maalisin neli- viis aastat. Lähemad sõbrad teadsid, Ervin teadis ja tema kaudu liikus informatsioon Juskeni ning siis polnud enam mõtet seda pseudonüümi kasutada. Saladuskate säilis umbes kaks aastat. Viljar Valdi viimane pilt oli "Valge maja sein". Tegime Sädeme kohvikus 1984. aastal Valdi näitust ja ühe väikese pildi koht oli vaba. Nii tegin valge maja seina – Valge Maja oli ju Washingtonis ja Valges Majas käidi vaibal Tallinnas. Hiljem maalisin sellele teise pildi peale, aga 2003 taastasid, et Valdi rivi, 9 maali, saaks täiuslik. Nõuka ajal räägiti, et minu pildid on sotsiaalsed. Aga kuna mingi nähtamatu müür oli kogu aeg kuskil ees, siis võib-olla mõnede jaoks olin ma ka poliitiline kunstnik.

#### Kuidas jõudis "päris" hüperrealismi info sinuni?

Päris esimest korda nägin hüperi pilti originaalis 1990. aasta kevadel Lääne-Berliini moodsa kunsti muuseumis, kus Andrussega sai käidud. Mõtlesin, et küll on kahju, et ma varem originaale ei näinud, sest müüdid ja legendid, mida räägiti... Meie kunstikriitikud, kes olid väljas käinud, tekitasid sellise meeoleolu, et hullemini ei saagi maalida kui meie miljardiga. Kui ma tegijana nägin hüperi originaalmaalides pooleli- ja tegematajätmisi, siis mul oli kahju, miks ma kümme aastat varem ei näinud ühtegi originaal-

maali.

Mis puutub Tartus liikunud materjalidesse, siis Andrusel oli üks väike hüperi raamat, suhteliselt õhuke, ingliskeelne, aga repro kvaliteet oli selline, et me nägime ainult temaatikat, mida maaliti – maaliti hobust, autot, maja, reklaamsilte. Selle raamatu kaane pealt maalisin 1980. aastal pildi, mille peale kirjutasin "Pühendusega Ants Juskele". Kuna Juske soovitas kunstnikel rohkem sahtlisse maalida, siis ma kinnitasin- gi pildi otseses mõttes sahtli põhja. Liitsin püksikestele juurde hinnasildi, kuhu oli kirjutatud toote nimetus "hüperrealism", autoriks selle raamatu autor ja koostis: "99% töö ja 1% foto". Muidu öeldi, et hüperrealism on 99% fotot ja 1% tööd.

Tegelikult natuurist on palju kergem maalida kui foto järgi.

"Ülikooli tänav" (1982) oli üks mu lemmikpilte – bussiaaknalt peegeldav tänavapilt. Tohutult raske on maalida mitmekihilist peegeldust, nagu ameeriklased maalisid vaateaknaid, mis tehniliselt polnudki neil nii läbimaalitud, kohati ainult joonega markeeritud. Aga siin oli probleem, et kuidas maalida nii, et maja asubki optiliselt tagapool ega ole mingi tapeet. Ruumilisuse illusioon tekibki värvi abil. Eks maalimine ole algusest peale üks peituse tegemine. Kui osav mustkunstnik keegi on. Seda pilti on ka reprotatud piisavalt palju.

#### Kui palju fotorealistlikke maale sul üldse kokku on?

Umbes 80–100. Olen teinud inimeste palvel ka kümmekond tellimustööd. Mõni perepilt sai päris huvitav, mille tegin mulle toodud vanade fotode järgi. Kahju on Valdur Ohaka portreest, mis valmis 1983 kevadel ja põles 1991. aastal Meriväljal Valduri majja sisse, kus hävis ka Valduri ja Ülo Soosteri ja teiste kunstnike töid. Kui oleksin tahtnud teha väga ulatuslikku hüperi näitust, oleksin pidanud kokku ajama kolm-neli korda rohkem pilte kui need 44, mis praegu siia Tartu Kunstimaja saalidesse mahuvad.

*Tartu Kunstimajas 23. septembril 2003.*

## Estonian photo-realism. Ilmar

### Kruusamäe's version

Ilmar Kruusamäe speaks to Heie Treier about the motivation, context and background behind the creation of his earlier paintings.

Ilmar Kruusamäe. Human being. A selection of oil paintings 1978-2003. Tartu Kunstimaja, Sept. 12 – Oct. 5, 2003.

**Heie Treier: I have to admit that your retrospective strikes an unexpectedly nostalgic chord for me: I studied at Tartu University during the 1980s, when many of your paintings were created and I believe that I even wrote about an exhibition featuring you and Raivo Kelomees in the university newspaper. Art critics as a whole have always taken works of photorealism somehow for granted, seeing them simply as photos on a large scale, oil on canvas and mirroring the Americans. Yet no one has heard your own version of how your paintings came to be. Was "Angela" your first photorealist work?**

**Ilmar Kruusamäe:** My first photorealist painting was completed in the fall of 1977 when Andrus [Kasemaa] announced an upcoming exhibition of cars within the university's art department. Everyone painted cars, but I painted three works depicting motorcycles – yellow East-German MZ motorcycles. Later, in 1992, when I bought a huge book of hyper (-realist art) in Cologne and saw big reproductions of those paintings for the first time, it was interesting to see that in the U.S. people were also painting yellow motorcycles in 1977. For me those were technically some of the most interesting works. Of those three paintings none remain in my possession: I know of the whereabouts of two but one was stolen from outside the door of the art department.

#### How is it that you began painting from photographs?

It was akin to a learning process at the university's art department. Actually we painted still-lives and





**Viljar Valdi maal "Oktoober" (õli, papp, 1981) ja selle aluseks olnud foto.**

**Viljar Valdi's painting "October" (oil on cardboard, 1981) and the photo it was based on.**

human figures as the curriculum dictated. But the covers of art magazines from various socialist countries were also circulated. Everyone reproduced a cover of their choice, some painted using their family photos. The car theme stemmed from the fact that the Tartu experimental (automotive) repair facility had a summer garden or winter garden and that was to be the venue for the art department's exhibition and so Andrus thought we could depict cars. The selection of pictures of cars was limited and photos were of poor quality but then I found a photograph of an Easter

egg yellow motorcycle from an East-German magazine.

**But such motorcycles could not be seen driving around Estonia.**

No indeed. I made three separate drawings of foreshortening in various degrees of enlargement, reaching as far as details of the motor.

**And at the time you knew nothing about hyper (-realism)?**

No I didn't. I hadn't seen a single book. You try to create from within, as well as you're able. In 1976 I didn't use photos yet, but in 1977 I used one belonging to Andrus for the first time... Andrus knew all too well that it would irritate Taniloo and Pudersell [leading figures of the Tartu section of the Artists Union at the time]. Everyone was working from photographs, there were 5 or 10 or 20: students from the art school, university students, mathematicians, language majors and physicists. The art department show was held at the Tartu experimental auto repair facility in 1978 and this was my first time participating in an exhibition. My first time showing at a judged exhibition was at the 1979 Tartu spring show.

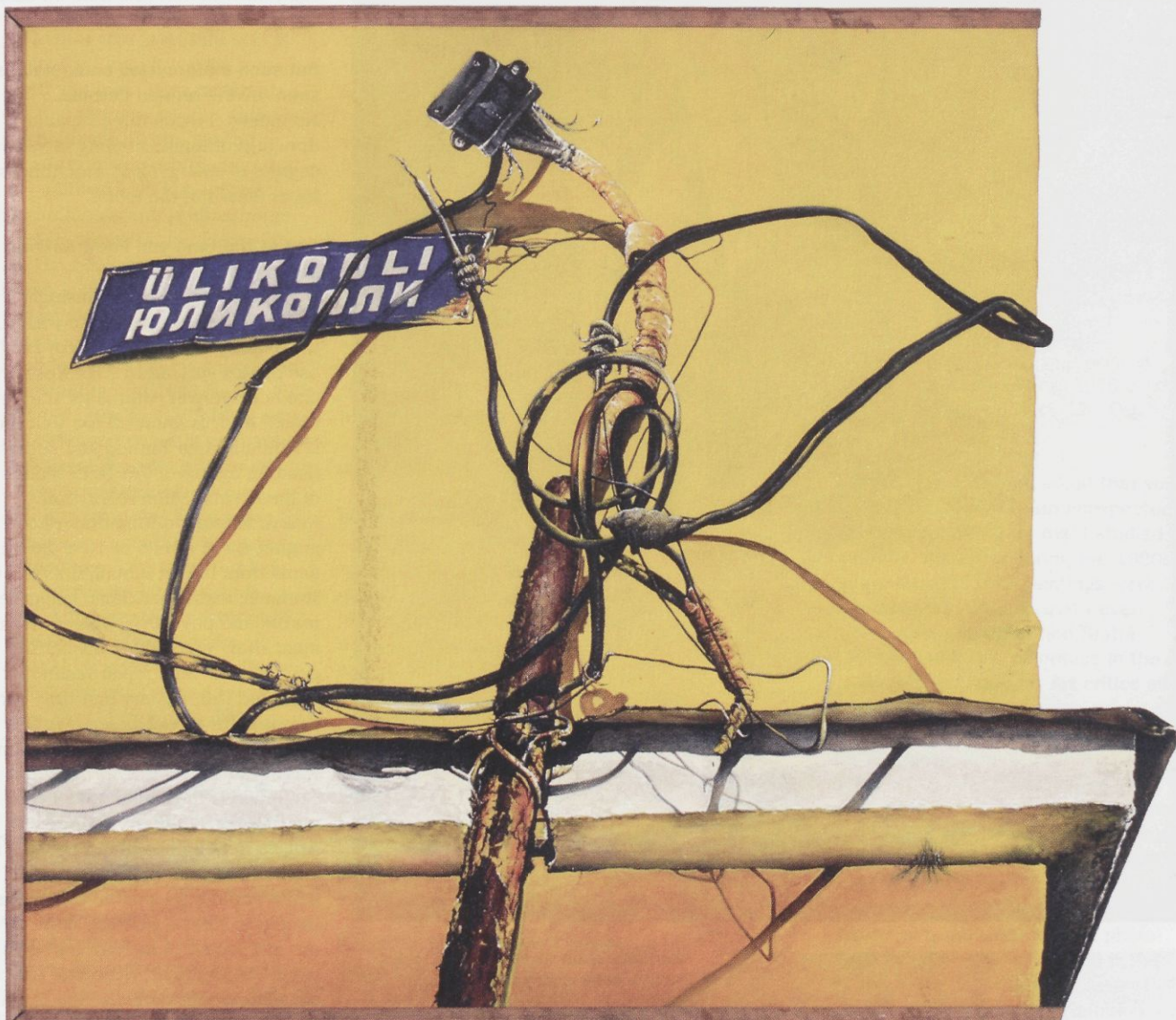
Towards the end of 1978 I completed a portrait of my little sister Angela from a photograph where she is three years old. It's a black and white photo but I tried to create her in colour; I made sure the skin colour and colour of her hair and eyes would be identical. With time the colour of paintings darkens, Soviet era varnishes generally make white turn more yellow and dark. I wanted to create a really light picture. I showed it for the first time in the spring of 1979 at a solo exhibit in the university's old café. My self-portrait is of that same era; I painted it from a small photostudio shot.

**What made you paint a BMW? There were no BMWs in Estonia during the Soviet era.**

The painting was based on a BMW advertisement in National Geographic. That was the time when relations with the West were quite poor. Since the Americans' boycotted the 1980 Moscow Olympics, then it seemed as if the situation was becoming even more closed off and this increased people's interest in things Western all the more.

I painted "The Return" (1979) at





the same time as Miljard Kilk painted "Let's Go". I came back from military training camp in Klaipeda and Miljard had returned that spring from military service and we had been cruising around Tartu all spring and summer and I painted Miljard's return with a "Mona Lisa" background, like a true artist's return. Upon seeing the painting Miljard sat speechless for quite a while and then said: "You know, you got me." That was the best recognition I ever received for my early works.

Then came "The Olympics" (1979). In the evenings I would listen to the radio and since there was a lot of talk of the war in Afghanistan and the Americans' boycott of the Moscow Olympics because of the war then I wanted to show that the Olympics would go up in smoke. A year prior

to the Games Olympic symbols were everywhere, emblems were stuck to all matter of things and their prices increased by 20%. Only cigarettes and toilet paper were spared the symbols. That is when I created the smoking youths and the Olympic symbol on the cigarette. The emblem on the cigarette burned away and it was lit from the end where the red star of the emblem was. And since people talked about (the arrival of) a white ship, then I included a white sailboat in the work. If I had painted five or six sailboats it would've been the sailing regatta. But for me a sole sailboat was the symbol of a white ship. Freedom.

**Did any "comrades" notice the links as well?**

There were ideological figures who were supposed to check the exhibi-

**Viljar Valdi.**  
**Ülikooli nurk**  
**III. Õli, papp.**  
**1982.**

**Viljar Valdi.**  
**University**  
**corner III.**  
**Oil on card-**  
**board. 1982.**

tion before it opened, to make sure there was nothing political or pornographic. I think that the people who were getting paid to do that might have noticed. But since at the time it was said that the artist is stupid and paints from his or her subconscious, then you can't show the artist what he or she is doing. The people checking for things probably thought: "He's used three colours – blue, black and white – in the right order" but they didn't dare to reveal it, because who knows, damn it, he might begin to paint it knowingly from now on.

There was a lot of blue, black and white in paintings, especially in print art of the 1960s, where black and white linoblock was printed on a blue background. It became quietly forbidden in the 1970s before the Olympics and with the arrival of Karl Vaino.



Then russification began. I remember hearing in university: boy are you lucky that you're the last last class to study in Estonian, next year everything will switch to Russian. I studied economics at Tartu University from 1975 to 1980. Life reflected the Communist Party congress meetings, at the time there was one in 1976 and one in 1981. We were able to study according to the laws passed by the previous congress, but it was said that following the new congress the language of study and of exams would become Russian. The documents and sheets on which we completed our economics assignments were already in Russian. I hadn't even seen such papers in Estonian.

**But tell us a bit more about the BMW painting. You said that you painted it because of the blue, black and white? So you didn't choose the car advertisement because of the flashy foreign car, but on account of the flag's code language.**

When I saw the blue BMW I thought, well here are Estonia's basic colours. Actually I painted it for the BMW symbol. Since the car was silver/blue-gray, light blue, then I was able to use dark blue in the shade and for the chrome parts where dark blue turned to black and some beautiful variations on the flag were born. That's where I could paint the true blue! You could find it in the works of other artists as well, but some expressed it in a more withdrawn manner and some more boldly.

It was much harder for citizens of Tartu to become members of the Artists Union than it was for others. I believe Ervin (Õunapuu) was accepted as a set designer not a painter or watercolour artist. If I had been from Paide or Põltsamaa I would have been able to present my portfolio directly to Tallinn. But since the Tartu [Artists Union] net filtered out those who weren't desired, I was not accepted. Endel Taniloo said that a sculptor could not provide a recommendation for a painter. Of the Tartu artists it was Alfred Kongo recommended me. But the Tartu meeting of the Artists Union still refused to send the papers to Tallinn. The year was 1986 and in 1983 I had received the Artists Union's youth section's annual award.

**Why did you become Viljar Valdi for a time?**

That was at the same time, around

1979-80 when I was Andrus Kasemaa's student. Not only was there a lot of pressure on Andrus, it was felt by all of his students who were your average university students and had nothing to do with politics or art on a grand scale; they were simply interested in art. The better Andrus' students were, the more ruthlessly they were attacked. I wasn't scared nor did I try to save my hide, I simply wanted to see how people were treated who were not known. When it came to reviews Valdi was always praised and I, as a poor artist, was always cursed.

I decided that as Valdi I would paint only houses. Then no one could say that Valdi paints like Kruusamäe. I experimented by taking two pictures; I had photographed the city using a poor quality camera and processed the pictures myself in the art department's dark room. I dealt mostly with searching for foreshortening. While painting that picture for two months I went downtown every day to check out and study the foreshortening.

**So you painted by using a black and white photo and following nature at the same time?**

Yes, of course, of course. Everything had to be looked over on the spot. For instance by looking at a photo you couldn't clearly make out street signs, where the crosswalks, eaves, water spouts or edges of window were or exactly where a window frame was located especially if there was any kind of ironwork or rusty screws. I would sketch on the spot to see how the head of a certain bolt really looked. How it was secured. There would be an indiscriminate line on the photo, but on the street I would realise that it was a thermometer. Little clasps and details, everything was of importance.

"Time Corner" (1982) – June 21 Street, Communist revolution, a red banner hung there. They were typical election slogans, such as "Everyone come vote on June 21!" (delegates to the Supreme Soviet or other such positions). The banner had ripped, then it was forgotten, its strings left dangling; that was typical. The holes

in the wall were like bullet holes.

**The slogan was supposed to be red like the flag but here it's brown.**

It's faded. "University Corner II" (1980) is also morbid, the corner of the Treffner school, one end of St. John's Church can be seen. But since there was a Russian "l" resembling "p" on the street sign, I always read it as "julikoopi" (instead of ilikooli). Arnold Koop was the university chancellor and I always read "-koopi". In addition the corner of the building was damaged and crumbling and birds had soiled the street sign. One construction worker asked whether the street number on the house had been painted over, and it really had! Such were construction workers at the time. The only exaggeration on my part was the sundial. And look, there's another blue, black and white which develops here. The spring-like March sky gives such a clear blue along with the rusty eavestroughs, waterspouts and shadows. A combination of blue, black and white was created in many spots and many sizes.

**Were any of your paintings regarded as photo accusations?**

One painting was studied, it was "University Corner III" (1982) with a maze of loose cables. The Tartu university was celebrating its 350<sup>th</sup> anniversary, the main building had been painted and completely restored. The Polish company Budimex had restored the old university café as well as the café Sophokles in the basement of the main building. The messed bundle on the corner opposite the main building was the best illustration of the university's anniversary celebrations. And then suddenly after the state-wide youth exhibition the tangle of wires was gone within a few months.

"May" and "October" (1981). This is the neon sign of the hair salon that was located beside City Hall, where the Võidu (Victory) bar and cafeteria, as well as the Aeroflot ticket counter used to be. The colour of the lettering was the same, the bases of neon signs were such a colour at the time. The house was originally yellow but since

**WHEN I SAW THE BLUE BMW I THOUGHT, WELL HERE ARE ESTONIA'S BASIC COLOURS.**





it was painted pink a week before the state-wide youth exhibition, I painted it pink at the last minute; cursing restrainedly all the while. That painting was quite youthful.

I so like the sky and edge of the roof; it was in fact because of that stripe that I painted it. Total Estonian landscape! Like a horizon. For instance Lake Peipsi or hummocked ice, a forest grove with the sky behind. I don't even see the "juuksur" (hairdresser) sign. It was like a Soviet monstrosity, but if you looked beyond you saw an open landscape where your eye could rest. The colours of the Estonian flag have usually been reflective of God's creation. The most common nature here is like the Estonian flag, as is a person's eye.

**What kind of unwritten agreements were at work within the politics of**



**Viljar Valdi "Aegnurk" (õli, lõuend, 1982) ja selle aluseks olnud foto.**

**Viljar Valdi's painting "Time Corner" (oil on canvas, 1982) and the photo it was based on.**

#### **art exhibits?**

Usually the main rule at play was that artists tried to exhibit five paintings. Those that had four paintings on display were poorer artists, those who had three out were even less well regarded. Usually Miljard Kilk and I had one work put on display. At the Tartu exhibition some didn't get a chance to show at all. The exhibitions were designed wall by wall: Ilmar Malin's wall, Vano Allsalu's wall, Alfred Kongo's wall and Linda Kits-Mägi's wall. Usually five paintings. I wondered why five, but then it turned out that each exhibition was allotted a carload of cash with which painting were purchased and if the Art Fund, Ministry of Art and Art Museum visited each exhibition, then usually two works were purchased at a time. Business was done even during the Soviet era. Now that I'm





older I'm able to see this. The Tartu Art Museum bought its first work by me in 1996 and two collages created in 1983 under the assumed name of Valdo Vägi were purchased in 1993-94. Tallinn bought works from me starting in the 1980s until the early 1990s: the Art Fund, Art Museum and Ministry of Culture purchased paintings. Tallinn bought a total of six or seven pictures during that ten year period. Upon dividing the purchase price into months, the average monthly wage came out to ten rubles. I considered the official purchasing policy to be very favourable for me personally.

I was officially Viljar Valdi for four or five years. My close friends knew, Ervin knew and through him the information was passed on to Ants Juske (art critic) and at that point there was no longer any point in using that pseudonym. The shroud

of mystery was intact for almost two years. Viljar Valdi's last work was "The White House Wall". We put up a Valdi exhibition at the Säde café in 1984 and there was just enough room left for a small picture. And so I created it – the White House was of course in Washington and one walked plush carpets at the White House in Tallinn. I later painted another work overtop of it but in 2003 I restored it so that the Valdi row, 9 paintings in all, would be complete. During Soviet times people said my paintings were social, but since some kind of invisible wall always lay within them somewhere, then perhaps for some people I was also a political artist.

**How did information about the real hyperrealism reach you?**

The very first time I saw an original hyper painting was with Andrus in

the spring of 1990 at the Modern Art Museum in West Berlin. The Berlin Wall had fallen but not everyone was allowed to cross freely. They didn't want to allow us to cross either. I thought about what a shame it was that I hadn't seen the originals earlier since the myths and legends of which people spoke... The art critics who had been abroad insisted that it was not possible to paint in a manner worse than that of Miljard and myself. Yet now, as a painter working in the same style, when I saw the things left unfinished and undone within these original hyper paintings I was very sorry that I hadn't seen an original work ten years prior.

In terms of what materials existed in Tartu, then Andrus had a small hyper book, relatively short, in English, but the quality of reproductions was such that we saw only the themes which were painted: a horse, car, house, advertising poster. It was from the cover of this book that I painted a work in 1980 onto which I wrote "Dedicated to Ants Juske". Since Juske suggested artists paint more for themselves or as per the Estonian expression "into the drawer" and not for display, then I literally fastened this painting to the bottom of my drawer. I added a price tag to the little pants in the picture onto which the product was listed as "hyperrealism", the book's author as the artist and the composite parts as: "99% work and 1% photograph". Otherwise it was said that hyperrealism was 99% photo and 1% work.

In fact it is much easier to paint from nature than from a photo.

**How many photorealist paintings do you have in total?**

About 80 to 100. If I had wanted to put together a very extensive hyper exhibition I would've had to round up three or four times more works than these 44 which fit into the Tartu Kunstimaja (Art House) halls.

*At the Tartu Kunstimaja, September 23, 2003*

**Viljar Valdi.  
Ülikooli  
nurk II. Õli,  
papp. 1980.**

**Viljar Valdi.  
University  
Corner II.  
Oil on card-  
board. 1980.**





Alis Mäesalu.  
Manscapes.  
2001.

# Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika II

Peeter Linnap

## Raam ja lava: tegevuskoha kontseptidest pildipüünel

Nõustudes väidetega, mille kohaselt ajalistes kunstides tuleks eristada stseeni ja kaadrit, kusjuures pidades esimest "kohaks" enne aega<sup>1</sup> (vrdl. *scene* ja *scenario*), teist aga stsenaariumi (ani-

meeritud) ühikmoodustiseks, peame seda seisukohta fotolavastuse puhul siiski täpsustama. Juba põgusamgi vaatlus näitab *cadre*'i piiride ja lava ulatuse erinevust. Täpsemalt: kui teatrilava on vaatajale ennekõike üldplaan, kus tegevuslikke kulminatsioone ja soolosisid aktsentueeritakse valguse-, helirežii jm. tihenduste loomisega, siis seda saab teha vaid ülejäänud lavaruumi

redutseerides. Pildimaailmas seevastu moodustub lava ulatus ümbruskonna füüsilise piiramise, kadreerimise ehk objektiruumi otsese (välja)lõikamise tulemusena. Kaamera vahendusel nähtava (pildilava) ulatus on täpselt nii suur, kui kadreerimine seda lubab, sest erinevalt filmist puudub fotograafias nn. "kaadritagune" dimensioon sootuks. Siit ka otseselt nähtava visuaalse





**Tõnu Tamm.**  
**Puu naba.**  
**2000.**

**Tõnu Tamm.**  
**Navel of a**  
**tree. 2000.**

komponendi suurem aktiivsus pilditeatris: pealesõidu ja detailidesse süvenemise võimalus, suurem rõhk miimikal, žestidel, nende kimpudel<sup>2</sup> jne. Mis puutub lavakontseptsiooni fotograafias, täpsemalt konkreetse ja abstraktse lavaruumi vahetades, siis on märgata erisusi ENSV ja praeguse aja arranžeringutes. Tundub, et vaimse surutise tingimustes eelistati vabaõhu-pildietendusit, tüüpiliseks lavastuspaiaks avarad lagedad alad: mereäärne, liivaluited, veteväljad (S.-T. Annus, J. Klõšeiko, J. Kadak), lennuväli (J. Klimov) või 100-kilomeetrine lõik nimetatud maanteeäärt (P. Tooming). Näib, nagu valitsenuks tollaseid pildilavastajaid mingi hirm “suletud ruumi”, näiteks interjööri ees, mis tõi kaasa “avatud lava” jäägitu domineerimise. Veelgi enam, mingist põgenemismaaniast räägib ka pilditegelaste sümptomaatilist sage orienteeritus pildiruumi sügavusmõõtmesse, sümboolne lahkumine pildipinnalt ilma vaatajaga miimiliselt või kehakeelselt kontakteerumata. Küllap oligi neil pildidel esmaoluline just vaajeristlik funktsioon: vaataja sai läbi elada kujukuteldava “reisi” koos lavastajaga. 1990. aastate lõpul niisugune paduromantiline “lavakontseptsioon” taandus. Poliitilise subjektsuse reanimatsioon on ajapikku kaasa toonud muutusi nii ruumikontseptsioonides kui kehakeeles. Paralleelselt sellega sai selgeks, et vaajeristlikud ruumi kujutamise strateegiad on täielikult vallutanud ja devalveerinud reklaami- ja turismitööstus, mistõttu säärase kasutamise kõrgkuntas tundunuks naeruväärne. Paralleelselt postmodernse kultuuriolukorra kujunemisega hakati ka Eesti fotoarranžeringutes tegelema dekonstruktiivsete arusaamade

palendamisega. Nii osutuvad praegused pildilavad pigem tüüpilis-tuttavlikeks kui erilisteks *locus*-teks; senise utoopilise avarilma asemel on praegu märgata hulga heterotoopsemat suhtumist pilditeatri lavavalikusse. Koridor (M. Palm), rāpasevõitu kõrtsinurk (M. Küttim), provintsilinna kõrvaltānav (R. Puusepp) ja paljude teistegi uuemate tööde “lavaline” keskkond viitab selgesti sellele, et praegu ei peeta põgenemist ruumis enam võimalikuks ega vajalikuks. Või kui säärane tegevus üldse toimubki, siis pigem “implosioonina” kui *exodus*’ena: tuttavate kohtade-paikade võõrandamise-artifitseerimise, mitte aga sealt lahkumise võtmes.

## Miimika, žestikeel, poosid...

Erinevalt “päristeatrist”, kus etenduse hõrendused, aeglustused, tardumisetked jm. staatilisemad elemendid teenivad just liikumise ja dünaamika reljeefsemat esiletõomist, on fototeatris pigem vastupidi. Liikumine, poosidevaheline nihverdamine ja mikromiimiline värelus peavad siin saavutama pildiliseks “tinistamisheheks” oma kulminatsiooni, mis avaldub nimelt lõplikus tardunud, ehkki polüsemantilises olekus. Ja kuigi paljutāhenduslikkus ja ambivalentus asendavad praeguses fotos humanistlik-romantilist “otsustava hetke” kriteeriumi, on õieti ükskõik, kuidas me niisugust “külmutatud kulminatsiooni” nimetame. Fotolavastus hakkab tööle vaid siis, kui on suuteline käivitama üheainsa kaadriga n.-õ. terve loo. Enamiku Eestis tehtud pildiliste arranžeringute puhul hakkab kergesti silma asjaolu, et modelle ollakse harjunud kasutama pigem aktsiooni tegelastena kui karakterrollis. Eriti on see märgatav ENSV-aegses lavastusfotograafias, kus tihti kesk- või tagaplaanil foto jaoks “kangestatud” pilditegelased on artifitseeritud poosidesse, mis pretendeerivad raske tähenduskoorma kandmisele ja kokkuleppelisele “ilmekusele”.

Naiivne arusaam, et teatraalsus tähendab vaid robotiseeritud “puujalgset” kõnnakut, Lāāne massikultuurist pärit staaritsevat miimikat ja ebamugavatesse asenditesse tinistatud poose-asendeid jmt., tuleneb ilmselt lühikesest kultuurimālust ja alles kujunevast visuaalsest kirjaoskusest. Siinkohal on paslik märkida, et ka eesti teater meenutab sageli riidepuude abil keskpōrandale kokku tiritud “ilmekalt

rāākivaid pāid”, kus miimika ja paralingvistilised mārjissüsteemid (lavakōne intonatsioonid, tāmbrid, tempo jmt.) tōotavad küll kooliteatri pūūdlikkus režiimis, kuid kehakeel on seejuures tāiesti āra unustatud. Vaadeldes teatri- ja fotokehade paiknemisviisi ruumis, suhestumist ūksteisega ja prokseemilist kaitumist laiemalt, hakkab silma teatav kummaline “soolorežiim”, mis lubab spekulereida nn. personaalse ruumi teemadel ja loob mulje olukorrast, kus enamik suhtlemist ongi vaid personaalruumi tūūtu “hāirimine”. Suletud poosid, instinktiivne vajadus hoida pidevat distantsi, kehaline “pōrkumine” jmt. loovad nii eesti teatri- kui fotolavastustes patoloogiliselt sageli fūūsiliselt koos-, vaimselt lahusolemise mulje.

Samasuguse paradoksaalsusega on eesti fotolavastuses “unustatud” miimika, mis erinevalt teatrietenduse pidevast ūldplaanis vaatamisviisist peaks olema kaamerakunstide tugevamaid külgi ūldse. Nii vōime kogu ENSV perioodi fotolavastuste puhul rāākida pigem nii ja naa tūūpi “ilmekatest” kaameranāgudest, mille ainsaks ūhisnimetajaks on teatav kunstlikkus, pigem staaritsev reageerimine kaamerale kui rollināanssidesse sisseelamine. Vāgisi jāāb neid pilte vaadates mulje, nagu oleks tegemist endiselt 19. sajandi talupoegadega, kellele fotograafimustakastimehe ees seismine oli pigem omaette tāhtsundmus kui tavaline tōo nagu praeguses ūhiskonnas.

Vōib oletada, et see oli ennekōike seotud mineviku fotolavastuse har-rastuslikkusega, arvestatava tellimuse ja sellest johtuvalt professionaalsuse puudumisega valdkonnas. Nimetatud seisukohta lubavad igatahes kinnitada nāhtavad muutused, mis kaasnesid ūsna sūnkroonselt fotoalase kōrghariduse sisseseadmisega (1996 Tartus, 1998 Tallinnas) ja juba esimeste lōpetajate tōodega. Nāib, et arvukad stuudiokursused ja laiem kompetents visuaalse maailma seaduspārades on mārkimisvāarselt nūansseerinud uue pōlvkonna kunstnike lavastamisoskusi kōigis teatrisemiootilistes mārjissüsteemides. Ennekōike on muidugi mārगतav loobumine abstraktsest/enigmaatilisest “vāljendusest”, mis oli tunnuslik varasematele tōodele nii miimika, žestide kui prokseemika mārjissüsteemis. Kui viimane tulenes suuresti diferentseerimata ūhiskonna sotsiokultuurilisest maatriksist, siis praegune subkultuurideks jagunev ja (elu)valdkonniti vāga erinevate pildilise kujutamise reeglitega sootsium on



teinud siin omad korrektureid. Uues fotos on eriti märgatav kultuuriteadvuse kihistumine, intertekstuaalsete ja interreferentsiaalsete seoste domineermine. Nii on ühed (nn. "individuaalse geniaalsuse" dikteeritud) miimikamaskid asendunud teistega (postmodernse ühiskonna "tühimärgilistega"), mis on pärit massikultuuri klišeede maailmast ja mis teevad võrdlemisi kasutuks senise darwinliku teadmise emotsioonide (ühesest) miimilis-žestikulaarsest avaldumisest. Nii valitseb eesti fotolavastuses endiselt omalaadne "maskisündroom" nagu teatriski, kus otsest maskikandmist küll ei meenu, kuid ometi pole raske märgata kõiki neid immanentseid näokatteid<sup>3</sup>, miimilisi stereotüüpe, mis lavastustes domineerivad. Õnneks on aga säärased praeguses fotolavastuses juba üsnagi varieeruvad.

## Kostüümid ja näokujundus eesti fotolavastuses

Lähimineviku eesti fotolavastusi vaadanule meenuvad ennekõike rohked alasti modellid lennuväljal, mere ääres või stuudios – ja tagantjärele võib vaid oletada, et säärane dekostümeerimise rituaal on nagu abstraktne-vabaõhuline lavakäsitluski seotud romantiliste vabaduse ideedega. Jättes siinkohal tähelepanuta aktilavastuste ja -portreede psühhoanalüütilise vaatenurga, lisagem, et ka 1970.-1980. aastatest tuntud "kunin-gad" ja valgesse riietatud pühakud (S.-T. Annus) või multiplitseeritud liikumises ja võrksukkpükstes läbi kaadri ruumi paterdavad paljad, aruka blondiini "enigmaatilise" pilguga fotobeibed (J. Kadak) teenisid samalaadset eesmärki. Ajastu normatiivset kultuurikonteksti mäletades on neil fotodel ometi tegemist paraja "julgestükiga", teen-mis-tahan tüüpi fantaasiapalendustega, mis nii autorite kui toonase publiku arvates tõid esile represseeritud subjektiivsust kui sellist, kuid samas ka mitte midagi enam. Sääraste pildilise kuraasi võimalikke tähendusi pole aga mõtet otsida mitte fotograafiast, vaid üldriikliku "kolhoosi" riietumiskonventsioonidest, mis olid määratud meie kuulsusrikaste tekstiiliettevõtete Baltika, Marati ja Sangari poolt standardiseeritud ja pehmelt öeldes "värvivaeste" ning inimväarikust represseerivate rõivamudelitega. Haiged sünteetilised materjalid (nailon, krimpleen, DDR-i kunstnahk jmt.) ja murtud, enamasti

patoloogiliselt pruunid või rohekad värvitoonid, millele lisandusid takkaotsa veel tegumood, mis tegid rõivakandjast hoobilt hernehirmutise, on piisavaks taustaks ka fotolavastuste "kostümeerimisvabadustele". Just siit johtuski praeguseks juba raskesti tabatav vasikavaimustus *stonewash*-teksakostüümide-st, platvormkingadest ja sukkipükstest, aga ka seksikalt tupeeritud juustest või vahvellokkidest. Ja samal viisil lõi Poola eesrindlik, kuid silmale siiski märkamatu inimnaha-keemia fotolavastustes võrdlemisi soodsa tausta hoopis bravuurikamatele, tihti ka üle võlli keeratud meikimis-maneeeridele.

Praeguses fotolavastuses on tunda hoopis teadlikumat, kuigi mitte alati nüansseeritud suhtumist kostüümidesse/soengutesse/meiki. Valdonnaks, mis pildilise lavastamise kunsti kõige enam mõjutab, on Eestis kindlasti moefotograafia. Olukord sarnaneb iseenesest 1920.-1930. aastatel Lääne-Euroopas valitsenuga, kus fotolavastuste suurim tarbija/tellija/avaldataja oli samuti moetoöstus. Paljuski võlgnevad Pariisi sürrealistid *à la* Man Ray, Hans Bellmer jt. oma tuntuse moekonstruktorite stuudiovõimalustele ja mahukatele pildiajakirjadele, mis asendasid lihtlabase rõivaesitluse üsna kiiresti fantaasiarikaste lavastustega. Niisiis, ka praeguse Eesti fotolavastuse see osa, kus kostümeerimine/*make-up* jmt. on võtmeküsimus, on suuresti seotud moefotoga. Ühelt poolt stimuleerib niisugune olukord fotolavastuste tähelepanu rõiva-, soengu- ja näokujunduse märgisüsteemide vastu, toob aga samas kaasa kõrgkunsti mõningase devalveerimise kommertsiaalse pildikeelega, mida kõige uuemates fotolavastustes (M. Küttim, M. Palm jpt.) võibki juba üsna selgesti täheldada.

## Valgusest laval ja fotol

Nii teatris kui fotos algab *artefactum* küll lavast ja ruumist, kuid *performance*'i otseseks avataktiks on siiski valguse süttimine või valgusolu-



korra loomine. Osa valguse funktsioone on teatris ja fotograafias samad (ruumi/ruumisuhete nähtavakstegemine, valguse suunast tulenev näitlejate ja ruumi osade aktsentueerimine, miljöö kujundamine jne.), kuid on ka erinevusi, mida tuleb kummalgi juhul arvestada. Kuigi teatri valgusrežiid peetakse üheks kõige keerulisemaks valguskujunduseks üldse, huvitab meid siinkohal pigem see, et lava valgusdramaturgia arvestab suure ruumi eripära ja selles servast servani toimuvat liikumist. Fotograafias seevastu on üldjuhul tegemist suhteliselt piiratud ruumi-osaga, samuti ei pea valguslahendus arvestama pideva kohavahetusega. Fotograafias peab valguslahendus kaasa mängima suur- ja lähiplaanile, tihti on selle spetsiifiliseks ülesandeks materjalifaktuuride väljajoonistamine ja rida konventsioone, mis tulenevad inimnäo vmt. kujutamise kaanonitest. Fotovalguse põhiliseks erisuseks teatriga võrreldes on siiski eeldus, et lõpptulemus on nähtav fotomaterjalile, mitte niivõrd inimsilmale. Sellest tuleneb ka kasutatavate heleduste hoopis väiksem intervall, teistsugused värvustemperatuurid jm. tehnilised üksikasjad. Resümeerides võib öelda,

**Piia Ruber. Söber. 1997.**

**Piia Ruber. Friend. 1997.**





**Nils Rebane.**  
**Portreed.**  
**2000.**

**Nils Rebane.**  
**Portraits.**  
**2000.**

et ligilähedaseltki sama lahenduse saamiseks fotol tuleb materjali "petta", eesmärgiks natuuriga sarnaste tajutingimuste loomine silma jaoks pildil. Valgusega seoses muutub pildil (erinevalt natuurist või teatrilavast) esmalt tahtsaks ka koloriit, mis küll tegelikult ei puudu ka natuuris, kuid osutub seal märkamatuks. Ilmselt just seetõttu ja seoses foto kui pildi lülitamisega pildilise kujutamise traditsiooni ongi valguse loomulikkuse-kunstlikkuse temaatika tihedalt seotud just valguspildi ümber keerleva tegevusega. Vaadates eesti fotolavastusi just valguskujunduse aspektist, hakkabki silma, et selles valdkonnas ollakse harjunud väikese ruumiga. Üksikud paljufiguurilised arranžeringud, mida fotoajaloost tean, on tehtud enamasti eksterjööris, kus valguse roll piirdub enamasti vaid "täitmise"ga. Väiksema mastaabiga stuudioseaded seevastu reedavad selgesti küll valguslahenduse professionaalsuse, kuid samas ka pigem passiivsuse kui dünaamilisuse. Valgust on täpselt nii palju kui vaja: on aktsendid ja redutseeritud taustad, on helgid, mõningased varjud jne. Samas puudub just siin kõige enam mängulisus ja nauditavalt jõuline dramaturgia, ilma milleta aga valgusest lavastuse juhtivat märgisüsteemi ei kujune. Kas peaksime sellele põhjust otsides arutlema ukumasinglikult, oletades, et arusaamad valgusest formeeruvad vähemalt osaliselt neis täiesti igapäevastes kliimaatilistes (valgus)tingimustes, mida kogeme argielus?



## Eneseinstseneeringud eesti fotolavastuses

Kui seni oleme vaadelnud fotolavastusi vaid eriloomuliste formaalsete märgisüsteemidena, siis lõpetuseks oleks ilmselt paslik vähemasti põgus pilguheit ühte kõige levinumasse fotolavastuse žanrisse – nimelt eneseinstseneeringusse. Et jõuda mastaapse, teatriga võrreldava lavastuseni, peaks iga pildistaja olema ühtaegu nii režissöör kui kaameramees, valgustaja, dekoraator, koreograaf jne. Just niisugustel n.ö. tehnilistel põhjustel on fotolavastustes levinuim žanr eneseinstseneering, mida võib Eestis kohata rahvusliku fotograafia algaastatest peale (Johannes Pääsuke, 1913) ja tänase päevani välja (Toomas Volkmann, 1991; Peeter Laurits, 1994; Mark Raidpere, 1997, F.F.F.F., 1998, Peeter Linnap, 1999 jmt.). Eneseesitluse eesmärk ja sisu on enamasti sõltuvuses sotsiokultuurilisest kontekstist. Nii palendab 20. sajandi alguse Johannes Pääsuke end kui *auteur'i*, loojat: esinduslikkus, idealiseeritus ja visuaalne *tour de force* peab vaatajat üllatama, tekitama imetlust ja looma klassikalise lavalise distantsi autori ja publiku vahel. See 1913. aasta kombineeritud ülesvõte on autoportree sõna otseses mõttes, sest näidatakse just iseennast, mitte aga mõnd teatraalset rollimängu, liiati tehakse seda võimatuna mõjuval ja kaelamurdval viisil. Kasutatades portreeterimisel peegleid, esitab Pääsuke end vaatajale viiekordsena: ühel fotol on simultaan-

selt kaks tagantvaadet ja kolm *en face* ning profiilis komponenti. Näidates meile küll n.-ö. ennast, müstifitseerib Pääsuke tegelikult ka oma elukutset ja fotograafiale iseloomulikke võtteid, kaamera võimet simultaanselt näha ja fotograafiat kui moodsa ajastu spektiivlahendit.

Olulise pöörde toob eneseinstseneeringusse tegelikult alles postmodernse sotsiokultuurilise olukorra kujunemine. Kui Pääsukese autoportreest ja selle strateegiatest võiksime tõmmata üsna laugja kaare 1990. aastateni välja ning väita, et just nõnda kaua tähendas eneseinstseneering ennekõike portreelisust ja keskendumist autori kui indiviidi (psühholoogiliste) omaduste palendamisele, siis 1990. aastate pööre oli radikaalne. Nüüd loobuti ühe- ja selgepiirilise "mina"-identiteedi tunnistamisest ja asetati rõhk identiteetide paljususele, isegi nende konfliktile ühe ego piires. Autoportreed asendavad nüüd rollimängud, mille markantsemaks näiteks on rühmituse F.F.F.F. tööd. Oma fotolavastuste seerias kujutab see noorte naiskunstnike grupp ennast humoorikalt mitmetes sotsiaalsetes rollides: kord ollakse ärinaised lennujaamas, siis emad, seejärel NATO sõjaväelased ja lõpuks prügikastides tuhnivad "geoloogid". Fotodel vahetuvad käsikäes rollimuutusega kõik teatrisemiootilised märgisüsteemid: lavapilt, kus jäätmetes tuhnitakse, on räpane hoovipealne koos tuttavate konteinerprügikastidega; ärinaisi taustab seevastu noobel lennuhoone ning vaprad sõjaväelased asuvad mõistagi maskeeritud sõjaväebaasis. "Tüüpilisusega" vahetuvad ka kostüümid, alates pruutkleitidest ja lõpetades laiguliste *camouflage*-ülikondadega; pildinäitlejate garderoobi määrab igal üksikjuhul ära parasjagu kujutatav sotsiaalne roll. Sama kehtib ka kehakeele ja eriti miimilise märgisüsteemi kohta, mis koduperenaise puhul on rutiinist iseäralikult lõtvunud, abiellumisel seevastu tulevikureibas, militaarsena üleolevalt karm jne. Tuttavlikku skeemi järgib muidugi valgusrežiim, ulatudes nn. ateljee fokuseeritud "võtmevalgusest" läbi porise prükkari-ilma militaarselt optimistliku päikesepalenduseni välja. Valgusega kaudsemalt seotud märgisüsteemina võib nende tööde juures analüüsida ka koloriidi kood: rahvantsijad on kujutatud soojades toonides, äri-inimesed soliidsetel jahedates, pruudid (kunst)taevalikult ebamaistes jne.

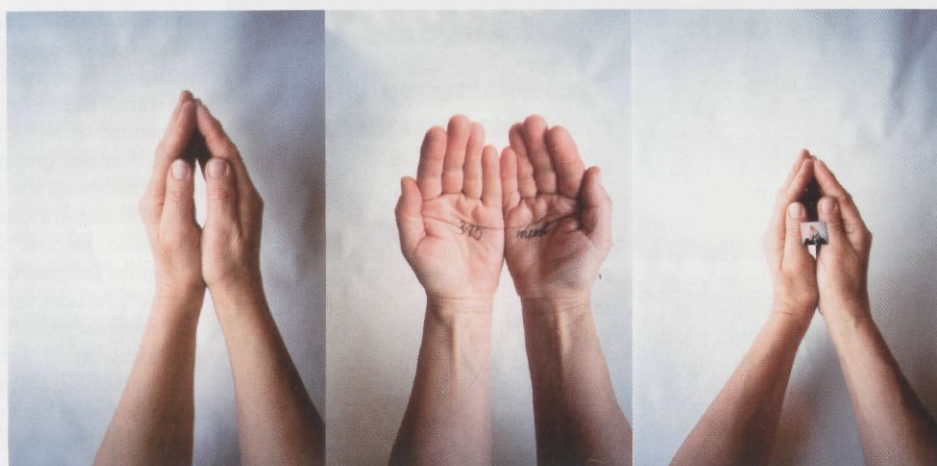
Kõiki neid teatrisemiootikast tuta-





Heli Sarapuu.  
Hingepalve. 2003.

Heli Sarapuu. Requiem.  
2003.



vaid märgisüsteeme võime neil töödeldada kui tüüpilisi, need on loodud kui massiteadvust valitsevad klišeed. Ent teatrikeelest eristavad neid lavastusi siiski mõned märgisüsteemid ja koodid, mis tulenevad kaamerast, eriti aga spetsiifilisest kaamerakäitumisest ning fotomaterjalide eripärast. Kõigil juhtudel on tegemist tuttava otse objektiivi vaatamisega, mis iseloomustab just lavastatud pildistamist: tähelepanu on kamandatud ühte punkti ja saavutatud grupifotole iseloomulik professionaalne (mikro)miimiline kontroll. Teatris võiks säärane ühte ritta paigale tüüpi grupiarrangeering ilmselt kõne alla tulla vaid lõpuaplauksi ajal. Siin mängitakse aga kõik lavastused selgelt kaamerale, mis sellises kontekstis on üldsuse esindajaks: asjaolu, et fotosid vaatamisel korduvalt ja norivalt uuritakse, vaadatakse üle ja ümber, stimuleeribki

grupipildile omast perfektsust ja erilist "rividistsipliini", mis iseloomustab vaid fotot. Tõeliselt huvitav on seejuures aga hoopis asjaolu, et ka kõige kaas-aegsemate lavastusfotode juures on endiselt märgatav kaamerakäitumuslik kehakeelne mälu, mis kujunes välja juba 19. sajandi etnograafilise takso- noomia kontekstis.

Lõpp.

<sup>1</sup> R. Veidemann. Stseen ja kaader: aja ja teksti-semiootiline aspekt. Rmt-s: Acta Semiotica Estica I. Koost. A. Randviir. Eesti Semiootika Selts, Tartu, 2001.

<sup>2</sup> Žestidest ja miimikast vt. lähemalt: A. Pease. Kehakeel. Ersen, Tallinn, 2001.

<sup>3</sup> Vt. P. Linnap. Maskidega minevik. – Sirp 03.05.2002.

## Photographic *mise en scène* and the semiotics of theatre: An Estonian case study II

By Peeter Linnap

The frame and the stage: concepts of the scene of action on the pictorial *Bühne*

While generally accepting the assertions clamouring for the need to hold apart scene and cadre in temporal arts – and while considering the first of them a “place before time”<sup>1</sup> (cf. *scene* and *scenario*), the other however an (animated) unit-formation of the sce-



nario, we deem it expedient to subject to more scrutiny that view, insofar it pertains to the photographic *mise en scène*. Even a cursory observation reveals the difference between the boundaries of *cadre* and the extent of the stage. More specifically: while the theatrical stage is primarily a general plan for the viewer, where the action, culminations and solos are accentuated by the creation of the direction of light, sound and other compressions, it can only be made by reducing the remaining space of the stage. In the pictorial world, on the contrary, the extent of the stage is composed as a result of the physical limitation of the surroundings, framing or direct cut of the space of the object. The extent of the (pictorial stage) visible through the agency of camera is exactly as large as allowed by the frame, because unlike film photography totally lacks the so-called "back-of-the-frame" dimension. Thus transpires the greater activeness of the directly visible visual component in the pictorial theatre: the possibility of zoom-in and taking a closer look at details, the larger emphasis on mimics, gestures, their clusters<sup>2</sup> etc. As regards the concept of stage in photography, i.e. the balance between concrete and abstract stage spaces, there are notable differences between the compositions of the Soviet Estonian period and the present time. Seemingly under the conditions of spiritual oppression one gave preference to open air pictorial performances, hence the typical venues of *mise en scène* were spacious plain areas: seaside, sand dunes or expanses of water (S.-T. Annus, J. Klõšeiko, J. Kadak), aerodrome (J. Klimov) or a 100 km stretch of a nameless roadway shoulder (P. Tooming). It looks like the pictorial stage directors of that period were plagued by a certain fear in the face of a "closed space", for instance the interior, which brought along with it the total prevalence of "open stage". Moreover, indicative of a definitive escapism mania is the symptomatically frequent orientation of the characters of the pictures to the depth dimension of the pictorial space, symbolic departure from the surface of the picture without making mimic or body language contact with the viewer. Evidently those pictures had specifically a voyeuristic function: the viewer was offered an opportunity to live out an imaginary

"voyage" together with the stage director. At the end of 1990s such a thoroughly romantic "conception of the stage" lost vitality and eventually withered away. The reanimation of the idea of people as political subjects, by and large brought along changes both in space concepts and body language. Alongside which, there developed an understanding that the voyeuristic strategies of representation of space had been fully conquered and devalued by advertising and the tourist industry, and for that reason the use of such strategies in high art would have seemed ridiculous. Furthermore, the evolution of a post-modern cultural situation furthered the promotion in Estonian photographic compositions of de-constructivist notions. Therefore present pictorial stages occur typical-familiar rather than special loci; instead of the former utopian, roomy world, one notices much more a heterotopic attitude to the choice of stage of the pictorial theatre. Corridor (M. Palm), the rather unkempt corner of a saloon (M. Küttem), a blind alley of a provincial town (R. Puusepp) and the "stage" surroundings of many other recent works clearly refer to the fact that presently, escape from the space is not considered, either as possible or altogether necessary. If such activity should occur, it would assume, rather the aspect of implosion than that of exodus: in the key of alienation from or making of an artefact of familiar places/sites, not in the key of quitting them.

## Mimics, language of gestures, poses...

In the "genuine theatre", the rarefactions of the performance, its retardations, moments of freeze and other more static elements specifically serve the purpose of bringing in more relief the movement and dynamics, while the photographic theatre rather stresses the reverse. Here, the movement, alternation of positions and micro-mimic quivering must attain their culmination, by the moment of pictorial "twang of transfixion", to manifest themselves in their final motionless, though poly-semantic state. Although polysemy and ambivalence replace, in the current photograph the criterion of the humanistic-romantic "moment of decision", there is actually no difference in how we choose to name such "frozen culmination". The photographic *mise en scène* will only work, provided it is able to trigger the so-called story, proceeding from a sole frame. With the majority of pictorial compositions made in Estonia, what catches the eye is the fact that one is used to use the models as actors of an action rather than in character role. This is notably conspicuous in the *mise en scène* photography, dating from the ESSR period, where the actors of the picture "frozen" for the photograph in central plane or background have been forced into poses, claiming to bear a heavy load of implication and conventional "expressiveness".

The naive understanding that the dramatics only signifies the robot-like

**Liisi Peets.**  
**Maastikud.**  
**2003.**

**Liisi Peets.**  
**Landscapes.**  
**2003.**  
**The sign reads:**  
**"Caution!**  
**Danger of**  
**drowning!"**





“wooden” gait, the mimics appropriate to a star derived from the Western mass culture and the poses-postures held motionless in awkward positions etc., evidently stems from a short cultural memory and a visual literacy still in the throes of painful development. It would be to the point to mention, in this connection that the Estonian theatre too, tends to remind one of the “expressive talking heads”, dragged into centre stage with coat-hangers, where the mimics and paralinguistic sign systems (intonations of stage talk, tone of the voice, rate of speech etc.) work in the assiduous operation mode of school theatre, however fully oblivious to body language. Observing the mode of location of theatrical and photographic bodies in space, their relation to each other and proximate behaviour in a wider aspect, a curious “solo mode” catches the eye, allowing us to speculate on the topics of the so-called “personal” space and creating an impression of a situation in which the bulk of communication is nothing but a boring and obnoxious “trespassing” on the personal space. The closed poses, the instinctive need to keep oneself constantly at arm’s length, the bodily “collision” etc. do create both in Estonian theatrical and photographic *mise en scène*, often pathologically, the impression of existing jointly in the physical sense and severally in the spiritual meaning.

Paradoxically, the Estonian photographic *mise en scène* has “dismissed” the mimics, which should be, unlike the persistent manner of the general-plan observation of the theatrical performance, the strongest side of the camera arts. Hence we may, throughout all ESSR-period photographic *mise en scène*, talk rather about the “expressive” camera-personages of this and that type, whose sole common denominator would be a certain artificiality, a star-like reaction to camera rather than trying to impersonate the nuances of the role. Looking at those pictures one tends to get the impression that there are the 19th C peasants in the picture, to whom standing in front of the photographer, the conjuror’s black box continues to be a keynote event worthy of posing as a star rather than a regular piece of work, as it is in our modern society.

We assume such a situation was first of all related to the amateurism of the past photographic *mise en scène*, when there were no bulk orders and



Tõnu Tormis. Silmapilt. 1993.

Tõnu Tormis. Horizon. 1993.

therefore, no professionalism. The said standpoint is corroborated by visible changes, which came about synchronically with the establishment of photographic higher education (1996 in Tartu, 1998 in Tallinn) and with the works of first graduates. It seems that numerous studio courses and wider competence in the laws and regularities of the visual world have added greater nuance to the skills of stage performance of a new generation artists in all theatre-semiotic sign systems. Noticeable in the first place is the renouncement of abstract/enigmatic “expression”, which is indicative of earlier works, in the sign system of mimics, gestures and proximate chains of events. While the latter resulted largely from the socio-cultural matrix of an undifferentiated society, the present community divided into subcultures, regulated by very different rules of pictorial representation as per areas of life, has introduced its correctives to the said sign system. Conspicuous in the new photograph is the stratification of cultural awareness, the domination of inter-textual and inter-referential connections. Therefore the mimic masks of one type (those dictated by the so-called “individual genius”) have been replaced by another type (by those “devoid of sign” of post-modern society), which come from the world of clichés of mass culture and which render comparatively useless the present Darwinist knowledge of (unambiguous) mimic-gesticulated manifestation of emotions. Hence the Estonian photographic *mise en scène* is still pervaded by a unique “mask syndrome”, although it is not hard to notice all those immanent facial covers<sup>3</sup>, the mimic stereotypes, dominat-

ing the *mise en scène*, like in the theatre, where I do not seem to remember the bodily wearing of masks. Luckily things like that are to a great extent variable in the present photographic *mise en scène*.

### Costumes and facial design in the Estonian photographic *mise en scène*

The person having looked at Estonian photographic *mise en scène* of the recent past will recall, in the first place the multitude of naked models on the airfield, at the seaside or studio – retrospectively one may suppose that such ritual stripping of costumes is related to the ideas of romantic freedom, just like the abstract open-air treatment of stage. Disregarding in this connection the psychoanalytical angle of view of the nude *mise en scène* and the nude portraits, we should add that the “kings” known from the 1970s-1980s and the saints robed in white (S.-T. Annus) or the naked photographic babes with an “enigmatic” look of an intelligent blonde, waddling through the frame space room in multiplied movement wearing fish-net tights (J. Kadak) served a similar purpose. Remembering as we do the normative cultural context of that epoch, those photographs were quite a “feat”, the splash of fantasy of the type I-do-not-care-a-damn, which brought to the fore, as opined by the authors and the then audience, repressed subjectivity as such, however nothing more than that. The possible implications of such pictorial courage should not be sought in the photographic graphic art – they are





F.F.F.F. F-failid. 1998.  
F.F.F.F. F-files. 1998.

available in the clothing conventions of the state “collective farm”, which were established by models of the pieces of clothing, standardised by our notorious textile enterprises Baltika, Marat and Sangar, of “poor of colour” and repressing human dignity. Sickly synthetic materials (nylon, crimplene, imitation leather from the GDR etc.) and broken, mainly pathologically brown or greenish hues of colour, augmented by boorish fashion, style and cut, which made a scarecrow of a person clad in such habiliment, is a sufficient background to the “freedom of costume” in photographic mise en scène. This unhappy situation gave rise to the presently hard-to-rationalise foolish raptures from stonewash-denims, platform shoes and pantyhose, and also from the sexily tufted toupee hair or fluted goffer locks. In a similar manner, the Polish progressive human-skin-chemistry, although invisible to the naked eye, set up the relatively favourable background to much more bombastic make-up manners, often with a theatricality of style far too powerful for the sentiment being expressed.

The current photographic mise en scène suggests a more conscientious, however not always a nuance-flavoured, attitude to costumes / hairdos / make-up. The area having the largest impact on the art of pictorial mise en scène in Estonia is assuredly **fashion photography**. This situation harks back to the West Europe of the 1920s-1930s, when the largest consumer/client/publisher of photographic mise en scène, was also the fashion industry. The surrealists of Paris à la Man Ray, Hans Bellmer and others do owe much of their fame to studio opportunities of fashion constructors and bulky coloured magazines, which before long replaced the conventional exposition of clothes with their imaginative mise en scène. Therefore the part in present Estonian photographic mise en scène focusing on costumes / make-up etc. as a key issue, is largely related to fashion photography. On the one hand, such a situation prompts keen attention to photographic mise en scène, to sign systems of clothing, hairdo and facial design, however it also brings about a certain devaluation of high art through commercial pictorial language, which is clearly in evidence in the latest photographic mise en scène (M. Küttime, M. Palm and many others).

## Illumination on stage and in photograph

Although both in theatre and in photograph the *artefactum* starts from the stage and space, yet the direct cue signalling the start of performance is the lighting up of the illumination or creation of the situation of light. Functions of light in theatre and photography partly overlap (making visible the space / spatial relations, emphasising the parts of actors and space coming from the direction of light, formation of milieu etc.), however there are differences, too, to be taken into account in both cases. Although the direction of light in the theatre is considered one of the most complicated among light designs altogether, we are interested, at this juncture, rather in the fact that the light dramaturgy will take into account the specificity of a large space and the movement, from the one end of it to the other. In photography, on the contrary we are generally concerned with a relatively restricted part of space, nor does the solution of light take into account the constant change of place. In photography the solution of light must accompany or join in play with the close-up and zoom-out plans. Often, its specific task is the drawing in detail of material fractures and a range of conventions, deriving from canons of representation of the human face or things like that. The basic difference of photographic light, compared to theatre is the presumption that the end result is visible to the photographic material, less so to the human eye. Thus the much smaller interval of brightness used, different temperatures of shades and other technical details. To sum up, in order to obtain solutions even approximately similar, the photographer must “cheat” the material – with the aim of creating in the picture the conditions of perception for the eye similar to nature. In connection with the light, colouring will gain prominence in the picture (unlike nature or theatrical stage), which is present in nature, as a matter of fact, however it turns out to be invisible, there. Apparently this is why the photograph as a picture has been included into the tradition of pictorial representation, the topic of naturalness-artificiality of light being closely linked to the activities involving the photographic picture. Considering the Estonian photograph-





ic mise en scène specifically from the aspect of light design reveals that one has become used to small space, in that area. Those very few multi-figure arrangements, which have come to my attention through the history of photography, have been mainly performed in exteriors, where the role of light tends to be restricted to “execution”. The studio set-ups of smaller scale, though suggesting expertise in light solutions, are indicative of passiveness, rather than dynamics. The amount of light is exactly adequate: there are accents and more reduced backgrounds, there are shimmers, token shadows etc. However it is here that playfulness is deplorably lacking, so is the enjoyably powerful dramaturgy, without which the light would not evolve into a leading sign system of the mise en scène. Should we carry on in the way Uku Masing did, seeking a cause to that phenomenon, presuming that the conceptions of light, at least partly form in trite climatic

(light) conditions, which we experience in daily life?

### Self-dramatisation in the Estonian photographic mise en scène

Up to now we have considered the photographic mise en scène, as various formal sign systems. It would be fitting now to cast a cursory view at one of the most wide-spread genres of the photographic mise en scène – notably self-dramatisation. In order to attain a large scale mise en scène, comparable to theatre, everyone taking pictures should be, simultaneously the director and the cameraman, the illuminator, the decorator, the choreographer etc. For such “technical” reasons, the most popular genre of photographic mise en scène are self-dramatisations, which can be encountered in Estonia, starting from the initial years of national photography (Johannes Pääsuke,

1913) up to the present day (Toomas Volkmann, 1991; Peeter Laurits, 1994; Mark Raidpere, 1997, FFFF, 1998, Peeter Linnap, 1999 and others). The goal and content of self-presentation is mostly conditional on the socio-cultural context. Hence, Johannes Pääsuke at the beginning of the 20th C poses as *auteur*, creator: representativeness, idealisation and visual *tour de force* must strike the observer, put him in a state of wonder and establish a classical stage-distance between the author and the audience. This combined shot of 1913 is a “self-portrait” in the direct meaning of the word, because one exposes oneself, not a theatrical role play. The more so, one does that in a breakneck manner seemingly impossible. By using the mirrors in portraiture, Pääsuke presents himself to the observer in five hypostases: one photograph has simultaneously two back views and three components *en face* and in profile. While showing to us the so-called

**Toomas Kalve.**  
**Surnud linnude elust.**  
**1996.**

**Toomas Kalve.**  
**About dead birds' lives.**  
**1996.**



himself, Pääsuke actually mystifies his profession and the techniques characteristic to photography, the capacity of the camera to see simultaneously and photography as a means of spectacle of the modern age.

A significant breakthrough in this self-dramatisation occurred, as a matter of fact only through the evolution of the post-modern socio-cultural situation. From Pääsuke's self-portrait and its strategies, a rather oblique arc could be swept to the 1990s, implying the period in which self-dramatisation meant primarily the "loyalty to portray" and concentration on drawing forth, revealing and exposing of (psychological) features of the author as an individual. The shift in the 1990s was dramatic. The artists no longer accepted the uniform and clear-cut "I"-identity, placing emphasis on multiplicity of identities, even their conflict within the boundaries of one ego. The self-portraits were replaced by presentation of role plays, the conspicuously pronounced specimen of which are the works by the group FFFF. In its series of photographic *mise en scène*, the said group of young female artists humorously poses in different social roles: from business women at the airport, to caring mothers and the NATO brass, to end as bag ladies ransacking trash bins. Photographs display, in keeping with the role-change, all the theatrical semiotic sign systems: the stage picture where the rubbish is rummaged, depicts a dirty courtyard with all too familiar dustbins; the business ladies saunter against the background of a stylish air terminal, and the valiant military persons troop in the camouflaged army base. With "typicality", the costumes too change, starting from the affianced bride's gown and ending with clothing made of fabric with a mottled design; the clothes of the pictorial actors are determined, in every given case by the social role represented. The same pertains to the body language and in particular the mimic sign system, which are characteristically flaccid in the case of housewives, caused to wilt so by household chores; optimistically jaunty when the ladies are preparing to get their marriage solemnized; and condescendingly harsh in the military context. The familiar scene is supported by the direction of light, ranging from the so-called in-studio focused "key illumination", through

the muddy ambience of those getting their grub in the containers for holding household refuse, and on to the militarily optimistic sun-splash. The codes of colouring, too can be analysed as a sign system, in a less obvious way connected with light: the folk dancers being represented in warm shades, the business people in respectable cool shades, the brides in (imitation) celestial otherworldly shades etc.

All those sign systems known to us from theatre semiotics can be generalised, in those works as "typical" – they have been created as clichés, governing the collective consciousness. However those *mise en scène* are made different from the language of theatre by some sign systems and codes, stemming from the camera, in particular from camera specific behaviour and the specificity of the photographic materials. In all cases, it concerns gazing straight into the lens, characteristic specifically to the photographic *mise en scène*: attention has been caused to converge onto one point, thereby achieving the professional (micro)mimic control inherent in the group photographs. In the theatre, the group arrangement of the type "Fall into line!" could evidently be conceivable only during the final applause. Here, however all *mise en scène* are clearly acted out for the camera, which poses as "public agent" in such context: the fact that the photographs repeat themselves, when recurrently and punctiliously inspected, observed over and again,

will stimulate the perfect result characteristic to a group picture, and the special "line discipline", innate to the photograph, only. Whereas truly interesting is the circumstance that even with the most modern photographic *mise en scène*, the camera-behaviour induced by body-language memory is conspicuous, shaped as it was in the context of the 19th C ethnographic taxonomy.

<sup>1</sup> R. Veidemann. Scene and cadre: the textual semiotic aspect of time. Volume: Acta Semiotica Estica I. Compiled by A. Randviir. Estonian Society of Semiotics, Tartu, 2001.

<sup>2</sup> Cf. in greater detail about gestures and mimics in : A. Pease. Body language. Ersen, Tallinn., 2001.

<sup>3</sup> See also P. Linnap. Maskidega minevik. Sirp, 03.05.2003.

**Jasper Zoova.**  
**Provincial Girls Dream.**  
**2000.**







Lola Liivat. Uus ärkamisaeg. Õli, lõuend. 2002.

Lola Liivat. New Time of Awakening. Oil on canvas. 2002.

# Abstraktsioonist ja empaatiast

Kaire Nurk

Reet Varblase kuraatorinäitus "Abstraktsioon ja empaatia". Kunstnikud Lola Liivat, Tiiu Pallo-Vaik, Kristiina Kaasik, Mari Roosvalt, Sirje Runge, Anne Parmasto, Mall Paris, Tiina Tammetalu, Margi Vähi, Helina Loid. Tartu Kunstimajas 16.08–07.09.2003.

"Ma olen ruumimaalija. Ma ei ole abstraktsionist, kes vastandub figuratiivsele ja realistlikule maalijale," ütles 1958. aastal Yves Klein seoses oma näitusega "Le Vide" ("Tühjus"). "Le Vide" ei olnud õhuta vaakum-ruum, vaid "vaba nähtamatu energiaruumi kvaliteet, ekstaatilise ja vahetult ülekanduva emotsiooni maaliline otsing".<sup>1</sup> Klein kasutas oma "sinisele perioodile" järgnenud loomeetapi kohta ka väljendit "pneumaatiline periood". Kui esimene algas 1957. aastal ja seisnes "keha vaimustamises" sinise läbi, siis pneumaatilise perioodi käigus liikus Klein samas "vaimu kehalikustamise" suunas: kreeka filosoofias pole *pneuma* mitte lihtsalt õhk, vaid hingeõhk, väljendades eluprintsiipi ehk hingejõudu. "La Vide" vormistas puhta teadvuse pneumaatilise ruumi. "Maalikunst on seotud ainumaga meis, mis meile ei kuulu: meie ELUGA!" deklareeris Klein sealjuures.

Milline on Eesti abstraktsionismi sisu, erinevate abstraktsionistidest maalijate maailmade sisu, jutustus, kontseptsioon, teooria, filosoofia, paradigma, alltekst? Kes neist peab end abstraktsionistiks, kes realistiks? Kas nende maalid räägivad tõesti ainult Ülevast? Milline on nende teostes elu ja kunsti side, ELU osakaal? Mida mõistab eesti kultuur, sh. kunstikultuur, õigupoolest "puhta kunstina"?

Thomas McEvelley mainis 1984. aastal: "Oleks peaaegu võimatu (nagu Harald Rosenberg kunagi märkis) eristada Minimalistlikku ja Ülevat, kui meil poleks selliseid verbaalseid lisandusi nagu Barnett Newmani kabalistlikud pealkirjad, Frank Stella ja Donald Juddi avaldatud intervjuud jne. Robert Smithsoni esseed on suunanud tema tööde interpretatsiooni nii nagu ka Yves Kleini esseed tema tööde oma."<sup>2</sup> Kunstikriitik Pierre Restany käsitles kooskõlas autoriga Kleini töid "uue realismina"...

Kaasaja kunstis tundub traditsiooniliste terminite nagu minimalism, ekspressiivne abstraktsionism, informatsioon, kontseptualism, "uus realism", popkunst, fotorealism jne.

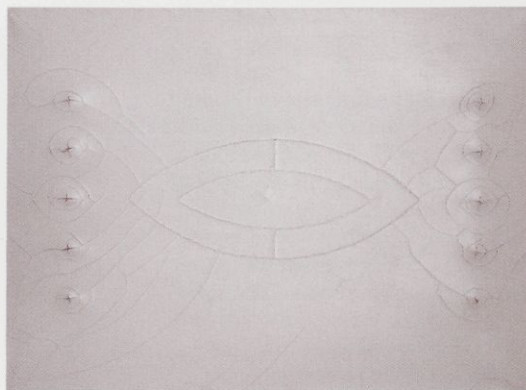
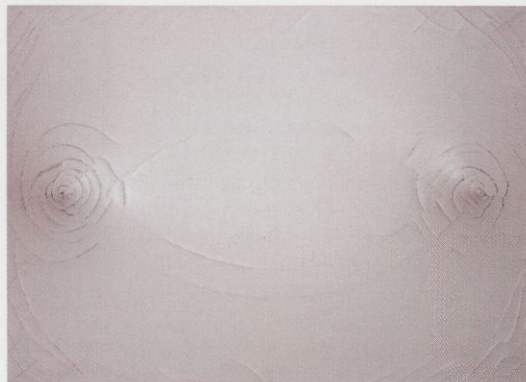
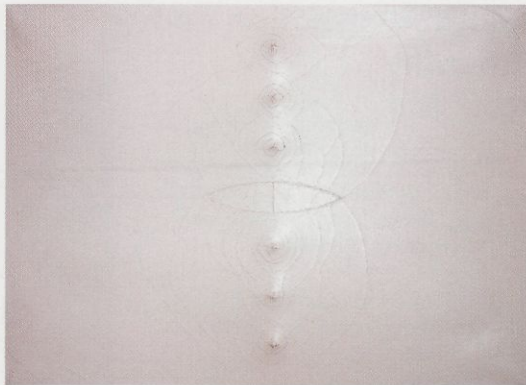


kasutamine järjest vähem otstarbekas. Need on ammu, tegelikult oma ilmu-  
mishetkedest 1950ndail-60ndail, oma-  
vahel läbi põimunud. Mõelge näiteks,  
kuidas nimetatakse 20. sajandi kunsti  
500 aasta pärast: millise terminiga?  
Võibolla lihtsalt modernismiks, kus  
eristatakse kolme algselt lahus, kuid  
hiljem põimuvat suunda: abstrakt-  
sionism, dadaism, sürrealism. Kõik  
20. sajandi teisel poolel järgnenud  
on ju olnud liikuva vaimu edasine  
enesetunnetus, ikka jätkuvalt läbi  
vormi/ruumi maksimaalse variatiivsu-  
se (abstraksioon ja abstraksionism),  
ühiskonna provokatsiooni ja dekonst-  
ruksiooni (dadaism) ning inimese  
valimatu ekshibitsionismi (sürrea-  
lism).

Kleinil oli omal ajal kasutada  
(alg)abstraksionismi, dada ja sürrea-  
lismi pagas ning Teise maailmasõja  
järel Ameerika kaudu taasvõimen-  
dunud (uus)abstraksionismi monu-  
mentaalne "Golfi hoovus". Klein  
ühendas endas tööpoolest seda kõike:  
(alg)abstraksionistide "universaalseid  
vaimseid printsiipe", dada sotsiaalsust  
ja piiriületuslikkust ning sürrealismi  
süvendatud teadvusetaju. Muidugi  
lisandusid tema Jaapanis elatud aasta-  
tega soetatud orientaalsed kogemused  
(mõelgem kasvõi tühjuse mõistele  
taoismis ja budismis) ja musta vöö  
neljas dan džuudos.

Sellest on möödas üle 40 aasta,  
kuid abstraksionismi õigustus ja  
seda toitvad ideelised juured (see-  
juures side dada ja sürriga) on jäänud  
põhimõtteliselt samaks. Kas näiteks  
Kleini "Tühjuse" ja Marko Laimre<sup>3</sup>  
1999. aastal Tallinna Kunstihoone  
galeriis toimunud näituse "*Bonj*  
– *Nonj* – *Nonj* – *Non* – *Now!*" erinevus  
ületab nende sarnasuse: mõlemad  
sünteesivad avaliku (objektiivse?) ja  
isikliku (subjektiivse?) ruumi, vaataja  
ja kunstniku-autori aktiivsuse, reaalse  
ja abstraktse. Üldse, kunstnik ei peaks  
hoiduma oma töö interpretatsiooni  
mõjutamisest<sup>4</sup> (isegi Pheidias suunas  
oma kujude interpretatsiooni, nime-  
tades need konkreetsete jumalate  
nimedega). Mida mitmekesisem on  
kunstniku algpõhjus, mida tähele-  
panelikum ja huvitunud iga retsi-  
piendi interpertatsioon, seda rikkam,  
tihedam, mitmekihilisem, nüansiroh-  
kem on kogu kultuur.

Lähenedes abstraksionismile pel-  
galt kui vormilisele nähtusele, kui nn.  
puhtale kunstile, tekib paratamatult  
küsimus, kuidas on võimalik, et 20.  
sajandi lõpus ja 21. alguses luuakse



ikka veel abstraktseid maale, kujusid,  
objekte, graafikat, videosid, installat-  
sioone, vorme, ruume. Sisu otsimine  
näib ehk tulemuslikum ja veenvam?

Eha Komissarov toob peamise  
abstraksionismi ammendumatust  
kinnitava teesina esile selle olemusli-  
ku sobivuse moodsasse aega, näiteks  
"dünamismi ja kontseptsioonide pide-  
va muutumise".<sup>5</sup> Mitte just kaudselt  
kinnitas seda ka Veneetsia 50. bien-  
naali maalinäitus "Rauschenbergist  
Murakamini. 1964–2003", kus  
Francesco Bonami üldisemalt kunsti-  
eksperimenti toonitanud kuraatorina  
eksponeeris suures osakaalus just  
abstraksionismi. Nii et võime mõel-  
da abstraksionismi tundlikkusest ja  
praktiliselt piiramatust mänguruu-  
mist, sõnumimahutavusest ja seotu-  
sest ülejäänud kunsti ja kultuuriga.

**Margi Vähi.**  
**Dilemma**  
**I, II, III.**  
**Segatehnika,**  
**lõuend. 2002.**  
**Margi Vähi.**  
**Dilemma I,**  
**II, III. Mixed**  
**media on can-**  
**vas. 2002.**

Tulles sel taustal Reet Varblase  
manifestaalsena mõjunud valiku  
juurde Tartu Kunstimajas, võime  
tõdeda, et see pakkus nüansse, mida  
seni, vähemalt eesti kunstikriitikas,  
pole seoses abstraksionismiga nii  
puhtalt ega kõlavalt rakendatud.  
Naiskuraatorina hingestas / väärtustas  
ta naisabstraksionistide väljapaneku  
naiseliku empaatiaprintsiibiga, mis  
meeskuraatori tarvis tunduks ilmselt  
liigefemeerse, pea olematu näituse-  
korsetina. Kui ebatõsine oleks näiteks  
"naisšovinismile" vastukaaluks kuree-  
ritav näitus meesabstraksionistide  
loomingust!<sup>6</sup> Kuid – milles seisneksid  
konkreetsed erinevused?

Tõe huvides olgu ka öeldud, et  
algatus tuli naisabstraksionistidelt-  
kunstnikelt endilt. Näitusekoostaja  
osaks kujunes süstematiseerimine,  
valiku tegemine<sup>7</sup> ja praktiline teos-  
tus, sh. ekspositsiooni kujundus.  
Tulemuse puhul võime nentida: teo-  
reetiliselt nii probleemsed ja elulised  
ning samas visuaalselt nii kompaktsed,  
selge struktuuriga kuraatorinäitu-  
sed polegi Eestis sagedane nähtus.

Reet Varblase kureering eritleb  
kaht suunda: vahetu elamuse abstrak-  
taheerimine kui emotsionaalsem (ja  
enam naiselikuga seostuv) võimalus  
ning puhaste struktuuride loomine  
kui ratsionaalsem (mehelikum) tee.  
Eritluse aluseks on aga eelkõige siiski  
vormilised karakteristikud, maali-  
keel: esimesel juhul "lähenedeslaadi  
peenetundelikus, mahedus, õrnus,  
subtiilsus, empaatia" (L. Liivat, T.  
Pallo-Vaik, K. Kaasik) ja ekspres-  
sionistlikumas variandis väljenduse  
"enesestmõistetav otsekohesus, võim-  
sus, isegi jõhkрус" (A. Parmasto, H.  
Loid); teisel juhul "matemaatiliselt  
ratsionaalsed kujundid" (M. Vähi)  
ja selgus, lakoonilisus (S. Runge, M.  
Paris). "Abstraksionismi ja realismi  
ühenduslülina" vaatlleb kuraator M.  
Roosvalti ja T. Tammetalu kohatete,  
esimesel foto, teisel naturaalse subs-  
tantsi, mulla vahendusel.<sup>8</sup>

Kui mõtleme edasi sisule, piisab  
ainuüksi näitusetööde pealkirjadest  
esmaseks interpretatsioonikäiguks.  
Seinal seisemise järjekorras: "Uus ärka-  
misaeg", "Sirelite aeg" ja "Pärjatud"  
(Liivat), "Punane ekspresioon" (Loid),  
"Dilemma" (Vähi), "Kultuurikihid"  
(Paris), "Vertikaalne dimensioon" ja  
"Sfääriline" (Kaasik), "Maastik" ja  
"Rütmid" (Pallo-Vaik), "Eesti maas-  
tik. Silmapiir ees ja taga" ja "Eesti  
maastik.Vaod" (Tammetalu), "Paik à"  
ja "Paik" (Roosvalti), "Cherry Delight



12", "Pool apelsini sinule" ja "Kirsid on valmis" (Parmasto) ning "Valgus" (Runge). Poliitilised, esteetilised, meeleolulised, rahvuslikud, lembelised, religioossed, kultuurilised, peissaažlikud, koha- ja ruumitunnetuslikud, hierarhilised, protsessuaalsed, kommunikatiivsed jne. vihjed – milline koordinaatide küllus!

Tartu valikus puudus otsesel kujul pikem ajalooline mõõde, enamik töid oli valminud aastatel 2000–2003, kuigi kaudselt oli ajamõõde esinejate enam kui 50-aastase vanusevahe tõttu siiski olemas. (Ja muide: kes oli eesti esimene naisabstraksionist?) Samal ajal Kivisilla galeriis vaadata olnud näitusel "Raster 8"<sup>9</sup> esitatud eesti kunsti läbilõikes oli ka abstraksionismi alajaotus ning kaks ekspositsiooni kahtlemata täiendasid teineteist. "Abstraksioon ja empaatia" tundub otsustava sissejuhatusena teemasse ning kui juba kord on seda puudutatud, ajendab see kindlasti edasi tegelema. Võimalikke lähenemisnurki ja dialoognäitusi on ju palju.

<sup>1</sup> Hannah Weitemeier. Yves Klein. Köln, 2001.

<sup>2</sup> Th. McEvilley. Sellest, kuidas kõnetada pilvi. – Kunst, nr. 1, 1995.

<sup>3</sup> M. Laimre diplomiprojekt kandis muide pealdist "Tühjus ja demokraatia" (1996) ja toimus "tühjas ruumis".

<sup>4</sup> Vt. Reet Varblane. Mari Roosvalti romantilised kihistused. – Sirp 10.11.2003 ("Roosvalt ei taha avaldada vaatajale ei emotsionaalset ega vaimset survet, ei taha tema tõlgendusi suunata." Tegelikult on see ju üsna üldine fenomen eesti kunsti sõnalises interpretatsioonis/vahenduses – K.N.)

<sup>5</sup> Eha Komissarov. Eesti maal 1990. aastatel. – Ülbed üheksakümnendad. Tallinn, 1999.

<sup>6</sup> Vt. näiteks: Priit Kelder. Lehekülgi Hiina filosoofilise mõtte pärandist. II. Naise ja naiseseuse, ema ja emasuse dominant taoisimis ja kuhu see kõik võib välja viia. – Vikerkaar, nr. 7, 1988.

<sup>7</sup> Algalikusse oli kuraator mõelnud veel Margit Joonase, Helle Vahersalu ja Mari Kurismaa, kuid näituseruumid dikteerisid oma.

<sup>8</sup> Reet Varblane, näituse "Empaatia ja abstraksioon" pressitekst. 2003.

<sup>9</sup> Eesti kunsti püsiekspositsiooni variant "Raster 8" (kuraatorid Tiiu Talvistu ja Mare Joonsalu) Tartu Kunstimuseumi Kivisilla galeriis on lahti 2004. aasta septembri lõpuni.

## About Abstraction and Empathy

### Kaire Nurk

"Abstraction and Empathy", exhibition curated by Reet Varblane (artists Lola Liivat, Tiiu Pallo-Vaik, Kristiina Kaasik, Mari Roosvalt, Sirje Runge, Anne Parmasto, Mall Paris, Tiina Tammetalu, Margi Vähi, Helina Loid), at The Tartu Kunstimaja, August 16 – September 9, 2003.

The choices Reet Varblane made for this exhibition created a feeling of demonstration. If offered nuances through abstraction which until that point had not been exemplified so clearly and resonantly in Estonian art criticism. As a female curator she spiritualised the exhibition of female abstractionists and infused it with values stemming from the principle of female empathy. Wouldn't it be hard to take seriously an exhibition counterbalancing "female chauvinism" by featuring the works of male abstractionists! Yet wherein would the concrete differences lie?

In all honesty let it be said that this exhibition's initiative derived from the artists – the female abstractionists themselves. The person compiling the exhibition dealt with the tasks of systematising, choosing works and putting it all together, including the exhibition's design. Upon seeing the final result we can state that it's not very often that we're able to see curator exhibitions like this in Estonia, which in theory are so problematic and vital and yet visually so compact and structurally clear.

The two directions of Estonian female abstractionism were well-distinguished through the work of curator Reet Varblane: the abstraction of a direct experience as a more emotional possibility (and thereby more related to a woman) and the creation of structures that are more clean-lined and pure as a more rational (male) route. The basis for this division lies first and foremost in structural characteristics; a painterly language. In the case of the first direction this is exemplified as "an approach full of refined feeling, mildness, fragility, subtlety, empathy" (L. Liivat, T. Pallo-Vaik, K. Kaasik) and in a more expressionist tone as "obvious straightforwardness, power, even brutality". Examples of the second direction were described as "mathe-



Lola Liivat. Sirelite aeg. Õli, lõuend. 2003.

Lola Liivat. Time of Lilacs. Oil on canvas. 2003.

matically rational forms" (M. Vähi) as well as clear and laconic (S. Runge, M. Paris). The curator sees the location tests of M. Roosvalt and T. Tammetalu as links between abstractionism and realism. One of them does this through use of the photo, the other by using a natural substance – soil.<sup>1</sup>

The works chosen to be shown in Tartu lacked a more far-reaching historical measuring stick; the majority of works were completed between 2000 and 2003, yet this historical reach existed indirectly from the artists' age range which spanned more than 50 years. The permanent exhibition of Estonian art history "Raster 8" which opened simultaneously at the Tartu Art Museum included a section of abstract works and the two exhibits no doubt complemented one another. "Abstraction and Empathy" seemed like a decisive introduction to the theme, which once broached will surely provoke one to ponder further; for there is much room for possible approaches and dialogue-exhibitions.

<sup>1</sup> Reet Varblane, from the press release for "Empathy and Abstraction", 2003



Näitus "As is When. Briti popkunst graafikas. 1961–1972" Rotermanni soolalaos 3.10–9.11.2003.

Ma armastan kuuekümnendaid. Absoluutselt muinasjutuline aeg. Lisaks sellele armastan ma ka popkunsti. See on viimane suurte stiilide seas, see on totaalne. Kõige lähedam on, et popi kunstiteosed, kaasa arvatud "As Is When" (provokatiivselt tõlkimatu pealkiri, millele võiks ehk ligilähedaselt vastata "Nagu on siis, kui") näituse asjad, ei räägi minuga. Mitte sõnagi. Nad on tühjad, sügavad ja ma olen nõus neisse uppuma nagu kallima silmadesse.

Kõlab jõhkvalt, kuid *the Sixties* oma modernsuse, lärmi, nooruse ja agressiivsusega on Teise maailmasõja laps, kes sisenenud just hormoonirohkesse puberteeti. Seda nii otseselt kui ümberütlevalt. Sõjajärgse beebibuumi murdeas võrsed otsisid tänavatel aktiivselt eneseväljendust ning varem sõjatööstuse rakenduses olnud teadus- ja tööstusharud tootsid täisvõimsusel üha kasvavale tarbimisühiskonnale naudingukaupu. Kuuekümnendad on suurejooneline ühiskonnaeksperiment, mis laseb häbenematult jälgida massiteadvuse väljendusi ning olla ka ise nende manipulatsioonide naudingualdis võrgutatu. See on tänaseni mingi ületamatu sõlmpunkt, mis eraldab ja seob erinevat maailmanägemist, kultuure ja poliitilisi süsteeme. Pole juhus, et kohakuti sattusid näiteks kultuurisallivust ja universaalarmastust esindav hipiliikumine ning Euroopa koloniaalriikide meretaguste asumaade massiline iseseisvumine.

Popkunsti lahtiharutamise juures takerduvad kunstiteadlased järjestikku möödapääsmatusse küsimusse, kas pop oli enne Euroopas või Ameerikas ning kus õigemini ja paremini. See on lõks, sest traditsioonilised ja harjumuspärased vastandused käsitletavas ajas ei tööta – ja tegelikult ei ole see üldse oluline. Teise maailmasõja loovat energiat ei tohi alahinnata. Sõjajärgne aeg oli selgelt maailmakultuurilise suunitlusega. Globaalsivilisatsioonile panid oma ajupotentsiaali Ameerikasse üleviimise esimesed vundamendikivid Euroopast lahkunud teadlased ja loomeinimesed. Jänkid uskusid oma *American dream*'i piisavalt palju, et anda endistele Euroopa kodanikele võimalus saavutada igavene õnn USA heaolu eest rabeledes. Uue ja



David Hockney. Puhtus on ülilm vooorus. Serigraafia. 1965.

David Hockney. Cleanliness is next to Godliness. Screenprint. 1965.

## Popkunsti igavesed maasikaväljad

Anneli Porri



vana maailma vastanduse vahetas välja poliitilise kliima jahenemine külmaks sõjaks, koos Berliini müüri püstitamise 1961. aastal formeerus uus opositsioonitelg Ida – Lääs. Veel tuleb meeles pidada, et popkunst oli väga tugevalt seotud varasema kohaliku kunstitraditsiooniga, küll peamiselt vastandumise kaudu. See, miks Ameerika kunstnikud ja teosed rohkem esile tõusevad, tuleneb lihtsalt tugevamast lahtilöögist. Nagu *pinball*. Ameeriklased andsid maailma igapäevaste fotoreaalsete objektide taasavastamisega sellega valusa haagi abstraktssele ekspressionismile, esimesele päris oma rahvuslikult välja töötatud ja rahvusvahelise tunnustuse pälvinud maalistilile. Millised jultunud jõmpsikad!

Britid mässasid samuti oma vanemate vastu. Kellaviitee ja pumatiga taha kammitud juuksed olid surmigavad. Pigem *latte*, Sartre ja Ameerika varane rockmuusika. (Muide, ameeriklastel polnud oma mustanahalistest suurepärasest muusikutest aimugi, sest nemad kuulasid Jan & Deani. Hiljem selgus, et neil polnud ettekujutust ka elegantsest riietumisest). Mässi juurde käis muusika. Kui biitleid võis veel kannatada, siis Rolling Stones oli ikka täiesti ülekäte läinud bänd (just needsamad pahad poisid, kes 1964. laulavad kolmehäälset "Under the Boardwalk'i", sellest, kuidas lapsed mängivad ja vihma sajab, jäävad napilt kolm aastat hiljem dõubiga vahele). Suures plaanis oli briti popi ellukutsuja ikkagi Ameerika igapäevane linnakultuur. Richard Hamiltoni kuulsaim kollaaž oli päris teravalt irooniline sõjast puutumata Ameerika suhtes. Või oli see iroonia lihtsalt halvasti varjatud kadetus.

## Tagurpidi dada

Pop sellisel kujul, nagu näitab "As Is When", oli puhtalt angloameerika maade dialoogi tulemus. Siiski oli Ameerika variandi kujunemisse kistud prantslane Marcel Duchamp, dadaistid märkasid kiiresti sarnasust ega olnud kuigi õnnelikud. Duchamp'i eesmärk oli oma objektidega esteetikal vastu töötada, need solvanguna näkku visata. Popkunstnikud leidsid nii pudeliresti kui pissuaari olevat kaunid ning ülistasid omalt poolt igapäevaseid objekte, madalat argipäeva, mis koosneb koomiksistest, filmikaadristest, popstaaridest, sõja-

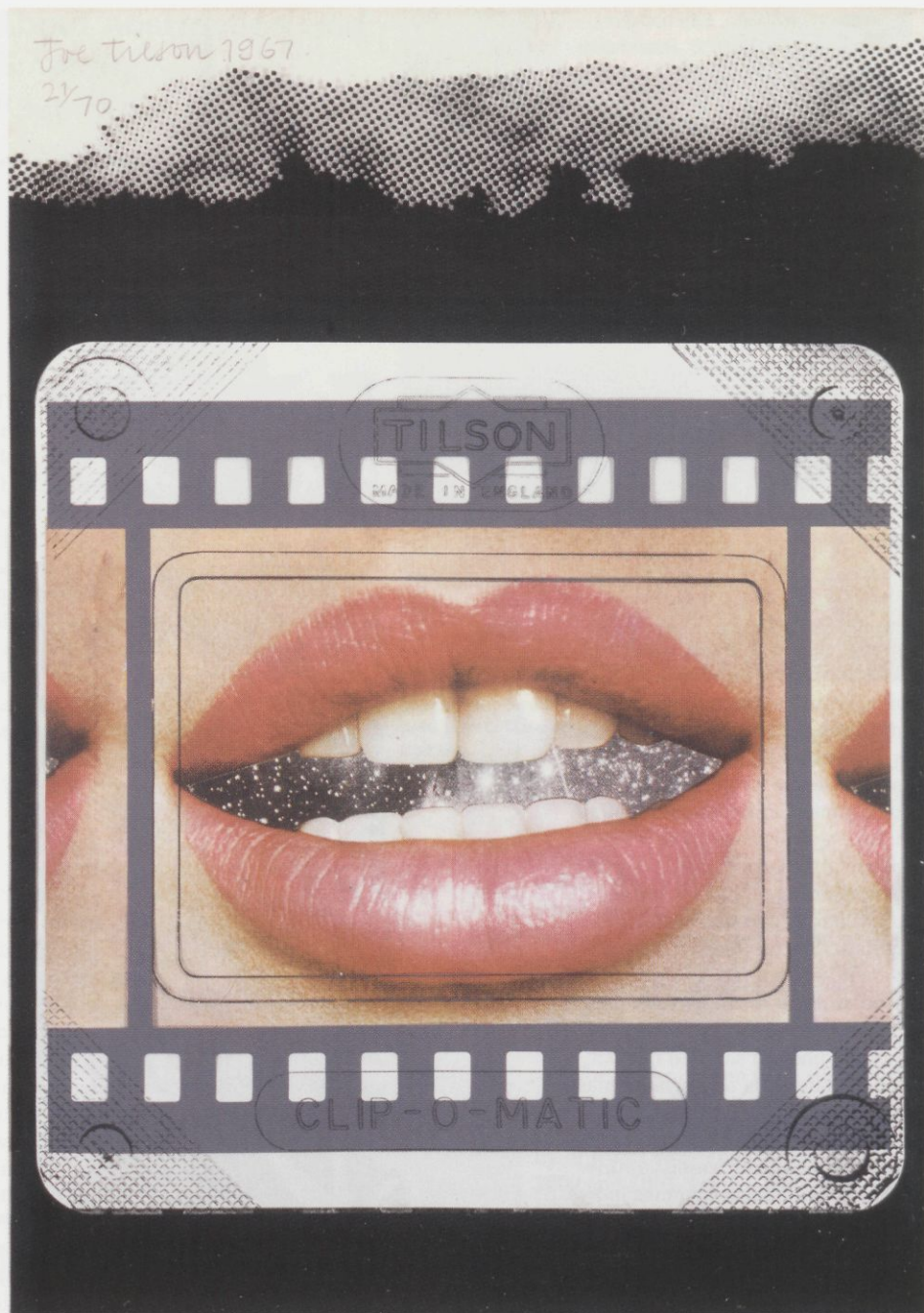
koledustest ja köögiriistadest, lühidalt *sex-car-sex-war-sex*. Nende keel oli dadaistidega sarnane, kuid dada loov mõte puudus täiesti. Ehkki ka Euroopa popkunstnikud olid dadaistide loominguga suurepäraselt kursis, Hamilton rekonstrueeris näiteks 1966. aastal "Suure klaasi" Duchamp'i retrospektiivi jaoks, jäid nemad pigem teise suure mõjutaja, Henri Matisse'i headeks õpilasteks.

On veel üks briti nähtus, mis puutub servapidi nii dadasse kui poppi: hulgised, harilikult kolmemõõtmelised, valdavalt kuulsate kunstnike teh-

**Joe Tilson. Slaid, Clip-O-Matic: Huuled 2. Serigraafia atsetaafilmil metalliseeritud atsetaadi ja paberiga. 1968.**

**Joe Tilson. Transparency, Clip-O-Matic: Lips 2. Screenprint on acetate with metallized acetate and paper. 1968.**

tud või väljamõeldud asjad. Hulgised toimivad pigem kunstiteose kui suveniirina ning kuna on tavaliselt objektid, mida pole võimalik sihipäraselt kasutada, avaldub neis mingi haige dadaistliku huumori nüanss. Väidetavalt tegi esimese tiraažobjekti Yoko Ono 1961. aastal, teos nimega





“Bag Piece” oli linane kott mõõtudega 160x117 cm, mida Ascotis asuv Bag Productions tootis piiramatult koguses. Kogu “As Is When'i” kataloogi eessõna trükkimis- ja majanduskeskuses käib ka hulgiste kohta, need on samuti mõeldavad ainult soodsates majanduslikes tingimustes.

Kunstnik oli kuuekümnendatel ise totaal-pop, paljurolliline indiviid, kes oma rohkete suhete kaudu kujundas oma hämara *underground*-maailma. Kunstnike, muusikute, kirjanike ja filmitegijate huvid ning uurimisväljad olid peaaegu samad, näiteks kunstnikud Mark Boyle ja Joan Hills löid oma “Sensual Laboratory” käigus psühhedeelseks meelteuuringuks nn. voolava valguse keskkondi koos heli ja muusikaga, 1966. aastal musitseeris nendega koos eksperimentaalansambel Soft Machine. Üsna sarnast heli-valguse katsetust võib näha Stanley Kubricku filmis “2001 – Kosmoseodüsseia”, kuid see on vaid osa tema religiooni-, psühholoogia ja teaduse uurimislaborist.

## Kaunis, mugav ja praktiline

Nutikas Mark Adams avaldas 1959. aastal pamfleti “Teismeline tarbija”, mis avas ärimaailma silmad noorsoo sugu- ja surmaihaluse kõrval ka nende sügava konsumeerimistungi suhtes. Autod, mootorrattad, transistorraadiod, vinüülplaadid ja nailonriided kutsusid end himuralt tarbima, reklaamplakatid ja vilkuvad biskviidireklaamid kujundasid ühtlasi uut turvalist visuaalset linnakeskkonda. Uuest elutempost ja võitlusest heaolu eest sai aktiivselt osa võtta vaid kõikvõimalike tablettide toel. Nagu briti lendurid pikkadel pommituslendudel Hamburgi ja Dresdeni kohale, õgisid nüüd punaseid ja rohelisi pille kaubanduskeskuste vallutajad. Pillide kröbistamine oli palju elegantsem ebamugavast ja räigelt haisevast napsitamisest. Amfetamiin oli tarbimishiskonna ideaalrohi, alternatiivse energia allikas loodusliku kõrval, nagu reklaamis oma toodet üks farmaatsiafirma. See polnud mitte ainult tänaval jõlkuvate noorte lemmik, vaid parandas ka paljude pereemade ja ontlike kodanike vaba aja kvaliteeti (laulus “Mother’s Little Helper” tundis 1966. aastal selle üle varjatut rõõmu Rolling Stones). 1960. aastail Andy Warholi gruppi kuulunud Richie Berlin meenutab oma esimest



Toaster

More practical advertising. This point was made possible by a number of recent ideas. The spirit of the advertisement of the toaster that inspired this work of art has been suggested by the results of a recent measurement being currently performed. The experiment was being conducted for a total of 4800 hours (not counting small periods for cooling). This was the time taken to read 10,000 sheets of paper. That is a lot of paper and you are a quarter of a mile high. How extraordinary the design of man he proved by the fact that he had been

included among the most attractive objects for everyday observation at the New York Museum of Modern Art – the only museum toaster in the world to achieve this honor. While bread, black bread or even rye bread? Also your friends and neighbors and they will not you that read in a four-page booklet. It makes good and that never been the cause of anyone being their dining partner. It helps you to eat your happy meals.

Printed on Squabbers (then issued) special packing in a form 80 x 100 (complete with Muffin and Muffin) in an edition of 75. Dimensions 25 wide 20 high (single size) 20 square.

**Richard Hamilton. Röster. Litograafia, serigraafia, kollaaž, metalliseeritud atsetaadi-ga. 1967.**

**Richard Hamilton. Toaster. Lithograph, screenprint and collage with metallized acetate. 1967.**

*speed*“ilaksu kui Bloomingdale’il mööda poode tormamist ja vastupanumatut vajadust kokku osta üha uusi ja uusi asju. *Speed*’i populaarsuse ületasid vaid aspiriin ja Inglismaal 30. jaanuaril 1961 ametlikult müügile lubatud suukaudsed eostumisvastased pillid.

Kuuekümnendatel tunti erilist nõrkust igasuguste pakendite vastu. Pakend kui sisu kattev pealispind oli omamoodi aja sümbol. Kirjutekstilisi korporatiivkaubanduse tooteid kujutati üleelusuurustena nii oma serigraafiatel kui loodi ise uusi. Massidele sobivalt olid iidolkunstnikele suurepäraseks väljundiks heliplaadiümbrised. Jõulisemad neist on Andy Warholi banaan Velvet Undergroundile, Richard Hamiltoni “White Album” biitlile ja loomulikult Peter Blake’i “Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band”. Viimane ajas isegi hipiajastul juhtme kokku, mistõttu määndžeril oli enne biitlite viimast USA tuuri ainult üks soovitus: “Pruun paberkott “Sgt. Pepperi” ümbriseks!” Taaskasutatud paberist kotikese sai ka Lennoni ja Yoko Ono eksperimentaalne salvestis “Two Virgins”, mille kaanel tänaseks juba klassikaks saanud ja igasuguse provokatsioonilisuse minetanud kahe mitte kõige esinduslikuma keha mustvalge aktifoto. (Pruun paberkott tundub olevat ideaalne vahend probleemide vastu võitlemisel, näiteks paberiga varjatud

pudelist alkoholi tarbimine on OK, samal ajal kinnitab just see avalikult, et joodav ei ole mineraalvesi).

Clive Barker on leidnud kõige tarvemeelsema viisi pakendi avamise ärevuse kujutamiseks. Tema tõmbelukk 1965. aastast on minu lemmik. Kahest pildist komplekt on suurepärase projektiivtest patsiendi optimismitaseme mõõtmiseks: kas pildil “Zip II” on tõmbelukk poolkinni või poollahti? Väidetavalt ei funktsioneerinud lukk korralikult esimesed viiskümmend aastat pärast leiutamist. Kuuekümnendatel hakkas päris hästi toimima: kleidid, jakid, põlvini saapad käisid kõik ilusasti lukuga, selga ja seljast ära ühe elegantse liigutusega. Luku ettevaatliku lahtitõmbamise ärevus pani hetkeks õhetama kõik svingivad noored. Hiljem muutus see juba liiga tavaliseks – *been there, done that!*

Siinkohal saigi pakendiküsimusest sooküsimus.

## Sooküsimus

Traditsiooniline tuumperekond sai kuuekümnendatel kinga. Kõige selgemini on sugulise vabaduse piiride laienemine jälgitav briti popmuusikas. Meeletud katsed matkida viiekümnendate Ameerika *rock’n’roll*’i edu lõppesid sellega, et müüdi kenasid noori poisse vähem kenadele teismelistele tüdrukutele. Harilikult andetud ilueedid tegid kuulatavaks koledad, ent talendikad stuudio-muusikud, solistid valmistasid silmarõõmu aga nii teismelistele kui ka nõudlikuma ja spetsiifilise maitsega tegelastele. Iidolite hall kardinal Brian Epstein, kelle tulevase näitlejakarjääri katkestas liiga püsimate käitumine Londoni linnapargi meestekäimlas, sai biitlite määndžerina mõjuvõimsa lavastaja positsiooni. Ta riietas ja kammis poisse vastavalt oma maitsele, ning see tuli edule ainult kasuks. Samal ajal muutus ka naise iluetaalon, küll mitte mehelikumaks, vaid poisilikumaks, androgüünseks olendiks, kes koos naiselike kehakurvidega kaotas traditsioonilised koduperenaise ja kooliõpetaja tüüpi naiserollid; Twiggy ei käinud kulbi ja lokirullidega mööda tuba.

Allen Jones segas oma hermafrodiidipildidel meeledid mehe ja naise kehaosi, iseloomulikult riietatud käsi, jalga ja siluette. 1968. aasta sari kannab teravat pealkirja “Elu õppetund”. The Kinksi 1970. aasta hitt “Lola”



räägib samuti sellest, kuidas elu ise õpetas noort provintsipoissi, kes armus suurlinna ööklubis ühte näitsikusse. Viimane osutus siiski meheks. Minu arvates ei seisne kuuekümnendate alguse gay'de probleem mitte niivõrd püüdes "normaalne" olla, kuiivõrd pidevates esiletuleku võimaluste otsimises. Viitsütikuga pomm oli võimas, õige pea kahtlustati iga vallalist kena meeskodanikku. David Hockney teravmeelitseb Cliff Richardi laulu "Bachelor Boy" teemadel, maalides pildi "Kaks poissi liibuvad Cliffi vastu kogu öö". David Bowie saavutas edu pärast Melody Makeris tehtud avaldust: "I'm gay". Et see päris tõsi ei olnud, pole praegu tähtis.

Kuuekümnendad olid erandi-tult suurte masside päralt, indiviidi aktsepeeriti vaid popikooni ja elukunstniku staatuses, ehk siis masse ühendava mediaatori-antikristusena. Sellise olukorra tingis muusikatööstuse areng, mandritevahelise teleülekanne võimalus, ajakirjade hulga ja trükiarvu kasv ning võlusõna "mood". Inimesekujutus sarnanes Michelangelo Antonioni filmi "Blow-up" paradoksiga: mida rohkem kujutist suurendada, seda hägusemaks see läheb, sest kõike ühtlustab vahendava meedia tehniline loor. Toimised vaid ortodoksse ikooni ning kontserdisaale, väljakuid ja tänavaid täitvate fännide ning sõjavastaste meelevaldajate stereotüüpsed rollid. Et sellest pääseda, keskendus Joe Tilson ainult huultele ja ühele silmale, Peter Blake mõtles välja Babe Rainbow' ja Patrick Caulfield trükkis pildi sinises erakust.

Kuhu pop kadus? Lihtne: šikid modid pöörasid hipideks, jõudis kohale teadmine, et uued kunstmaterjalid ei lagune looduses, plastmassi ei saanud enam toota, sest naftakriis neelas tooraine. Kütuse puudujäägi pärast olid ameeriklased sunnitud oma hunnitud kuueliitrised autod vahetama kõigest neljaliitriste vastu ja Margaret Thatcher lõpetas koolilastele tasuta piima jagamise. Kõige mõjuvamat visualiseeris popi transformeerumise taas Michelangelo Antonioni "Zabriskie Point'is" 1970: värviliste etikettidega kaunilt kujundatud tarbekaupade väljapanek lendab Pink Floyd'i saatel õhku ning seguneb suitsus ja tules vormituks massiks, siit-sealt vilksamas külmkapiuks või grillkana.

Richard Hamilton projitseeris oma rõstrisse kogu ajastu vaimsuse ja võttis selle kokku sõnadega: "It keeps you fit and your body needs it!".

## Pop Art's Eternal Strawberry Fields

Anneli Porri

The exhibition "As is When. British Pop Art in Print. 1961-1972" at the Rotermand Salt Storage, October 3 – November 9, 2003.

I love the sixties. An absolute story-book era. The sixties was a large-scale social experiment, which allowed one to unabashedly observe the expressions of mass consciousness whilst open to pleasure yourself and thereby being caught up in the manipulations.

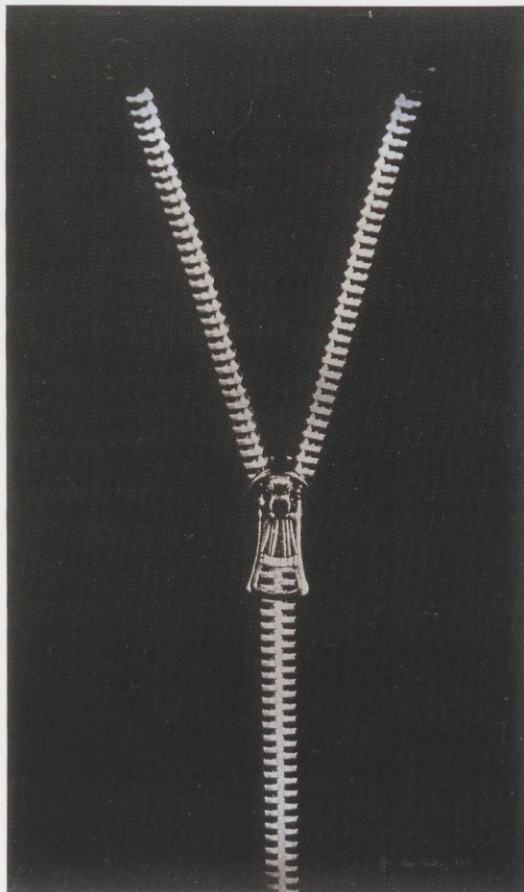
In addition to all that, I love pop art. It is the last amongst the grand styles; it is absolute. The coolest thing is that works of pop art, including those displayed in "As is When", do not speak to me. Not a word. They are empty, deep and I'm willing to drown in them as I would in a lover's eyes.

The sixties was the era of the masses without exception, the individual was accepted only in the status of pop icon or life artist. This situation was born out of the development of the music industry, the

transmission of TV overseas, the growth of magazines and the amount of other printed matter and the magic word "fashion". The image of a person was similar to the paradox in Michelangelo Antonioni's movie "Blow-up": the more you enlarge an image, the blurrier it becomes since everything is evened out by the technical veil of the mediating media. What did function were the stereotypical roles of orthodox icon, fans who filled concert halls, fields or streets and anti-war protesters. In order to escape from this Joe Tilson concentrated only on lips and one eye, Peter Blake invented Babe Rainbow and Patrick Caulfield printed a picture of a blue hermit.

When unravelling pop art, art historians get caught up in the inevitable question of whether pop first existed in Europe or America and where was it bigger and better. This is a trap, since traditional contrasts we're used to do not work in the given time frame – and actually it's not even important. Pop, as shown by "As is When" was purely the outcome of dialogue between Anglo-American countries.

Where did pop go? It's easy: stylish mods became hippies, the realisation took hold that new artistic materials are not enviro-friendly and plastics could no longer be manufactured since the oil crisis did away with the raw material. Due to the fuel shortage Americans were forced to give up their spectacular six-litre engine cars for ones with only four-litre engines and Margaret Thatcher stopped giving school children free milk. Once again it was Michelangelo Antonioni in "Zabriskie Point" who most effectively visualised the transformation of pop: a carefully designed display of consumer products bearing colourful labels blows up while the music of Pink Floyd plays. Mixed with smoke and fire it becomes a shapeless mass from within which you can occasionally catch a glimpse of a refrigerator door or grilled chicken.



Clive Barker. Tõmbluuk II. Serigraafia. 1965.

Clive Barker. Zip II. Screenprint. 1965.



## [keskustelu]

# Kas tarbekunst on olemas?

FOTOD SERGEI DIDYK

23. oktoobril arutas valitsus majandus- ja kommunikatsiooniministeeriumi kodumaise disainitööstuse arendamise kava koondnimega "Eesti – disainimaa?". Seejärel otsustati Kultuuriministeeriumis, et seni Eesti Kunstimuuseumi filiaalina tegutsenud Tarbekunstimuuseumist saab 2004. aasta veebruaris iseseisev Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum. Kultuuriminister Urmas Paeti sõnul on disaini osatähtsus riigi tutvustamisel tekitanud vajaduse disainikeskuste ja disainimuuseumide järele. Edukuse, kvaliteedi ja rahaga seonduv moodne võlusõna "disain" on tõusnud tähelepanu keskmesse. "Tarbekunst" aga tundub olevat muutunud elasteks, kindla mõteta terminiks, mida iseloomustab selle sisuline mittemõistmine. Sõnasõnaline tähendus annab alust ootusteks, aga tihtipeale ei leita tarbekunstist ei tarbimisväärtust ega kunsti. Alljärgnevas vestlusingis arutavad Tiina Käesel, Kai Lobjakas, Ele Praks ja Ketli Tiitsar eesti tarbekunsti olukorda, probleeme ja (enese)määratlusi. Näidete osas toetutakse paljus käesoleval sügisel toimunud rahvusvahelisele Tallinna rakenduskunsti triennaalile.

**Ele Praks:** Pakuksin välja dekoratiivkunsti mõiste uuesti kasutussevõtmise. Tarbeesemete kõrval on igas kodus ka mõni lillemaal või maastik: dekoratiivkunstis ei ole midagi negatiivset, selles ei peagi olema mingit erilist sõnumit ja see on puhtalt esteetiline nähtus.

**Tiina Käesel:** Ma katsusin ka omal ajal, 1980-ndatel, umbes selliseid paralleele tuua. Mille poolest erineb Malle Leisi serigraafia mistahes tarbekunstiesemest? Vahe tuleb lihtsalt materjalidest. Kui võtta praeguselt triennaalilt leedulase Audrius Janušonise skulptuurid, siis on need siin ainult sellepärast, et on teostatud keraamikana. Mis puutub "dekoratiivkunsti", siis minu jaoks on sel sõnal natuke halb maik juures, seda just nõukogudeaegset konteksti silmas pidades.

E. P.: Eks ole ka kriitika seda valdkon-



**Adolfas Šaulys, Mari Relo-Šaulys (Eesti).** Fragment seeriast "Viva La Vida".  
Vineer, klaas, ahhaat, merevaik, granaat, tsirkoon, mammutiluu. 2003.

**Adolfas Šaulys, Mari Relo-Šaulys (Estonia).** Fragment from the series "Viva La Vida".  
Plywood, glass, agate, amber, garnet, zircon, mammoth tusk. 2003.





**Aigi Orav (Eesti). Olemusest. Madal-kuumus-keramik, soolapõletus. 2003.**

**Aigi Orav (Eesti). About Essence. Stoneware, saltfiring, 2003.**

da eelkõige dekoratiivsena näinud ja tarbekunstnikel pole mõtet sellepärast mingit alaväärsust tunda. Tollal, kui tarbekunst kunstinähtusena tekkis, oli ju tavaline, et kujutavad kunstnikud harrastasid tarbekunsti. See oli elustiili ja elukeskkonna kujundamisega seotud loominguine ala.

Kai Lobjakas: Näib, et mingil määral ongi tegu ajaloo taagaga. Tarbekunst oli väga materjalikesksena kindel omaette nähtus. Vastavad materjalid ja tehnikad pakkusid vormilisi lähemismõimalusi, mis erinesid kujutava kunsti omadest, sisulist vahet aga tegelikult pole. Kaasajast võib näiteks tuua kasvõi Kadi Estlandi, kes tegeleb tikkimisega, või suure osa siinsest piire murdvast ehtekunstist.

E. P.: Ehtekunst ja mood on selles mõttes erandlikud alad, et pole liialt seotud ahta materjaliringiga, küll aga ülimalt tähendusterohke inimkeha ja käitumiskultuuriga. Võib-olla see on aidanud neil ka sujuvamalt "päris" kunsti hulka kalduda.

Agas leeduka Lina Jonikiene töö tänavusel triennaalil laudlina ja sellele tikitud taldrikuga on nii vilets kujutav kunst, et ükski tõsiseltvõetav kuraator ei soosiks sellist. Selline töö satub – otsekui juhuslikult – tarbekunstinäitusele. Tarbekunstikriitika on nii pehme, iseloomutu ja lõtv, et see näitab suisa lugupidamatust tegija vastu, enamast nagu ei oodatagi. Seega

toodavad kompleksi kriitikud ise. Latt on madalal.

T. K.: Selle juhtumi puhul ma vaidlen vastu, sest kunstnik, nagu selgus esitlusel, on huvitav. Viga oli lihtsalt valikus, õigemini õnnetus juhuses – õiged tööd ei jõudnud kohale.

K. L.: Samas oli suvisel läti kaasaegse kunsti näitusel Rotermanni soolalaos tekstiilikunstniku Kaspars Lielgalvise töö, kus materjal pole mingil juhul probleem või küsimus. Teema ja mõtte teokssaamine on olulisemad.

E. P.: Samal näitusel oli veel ka Anna Heinrihsone kootud tekk "HELP" ja hiljem samas Põhja-Euroopa noore kunsti näitusel veel John Kåre Rausteini tikitud triikimislaudadega töö. Niimoodi kasutatud materjalides näpuga järke ajades võib leida, et kaasaegse kunsti saalid on "tarbekunsti" täis.

K. L.: Räägime enesemääratlemisest. Kindlasti on tegelasi, kelle jaoks see ei ole küsimus, aga samas on määratlemisteema aktuaalsus minu arust väga märgatav. Ennast püütakse määratleda kohati mitmes suunas korraga.

Ketli Tiitsar: Iga kunstnik määratleb end oma veendumustest lähtuvalt. Tihti aga jäädakse seisukohata just seetõttu, et ei taheta end kindla nime-tusega piirata, et vältida olukorda, kus

väga selge enesemääratluse tulemuse-na ei võeta sind enam teatud näitustel ja seltskonnas omaks. Teiselt poolt piirab see ka loomevabadust.

Kui taas näiteks tuua juba mainitud leedu kunstnik Janušonis, siis tema tõepoolest ei tegele enese liigitamisega ühtegi kategooriasse ega huvitu ühestki konkreetsest sihtgrup-pist. Kuna ta tunneb hästi materjali ja reageerib samas ühiskonnas toimuvale, on ta huvipakkuv nii kujutava kui tarbekunsti kuraatoritele.

T. K.: Kui üks asi on mingis mõttes või valdkonnas hea, saab talle veel mitu silti külge kleepida. On asju, mis on head nii tarbe- kui kujutava kunstina, aga ka disainina, oleneb, mida keegi näha tahab – tuletagem meelde suvist Katrin Amose näitust. See on konteksti küsimus ja tihtipeale jätab kunstnik ise otsustamise teiste hoo-leks – teda tõmmatakse meelsasti nii ühte kui ka teise seltskonda.

K. L.: Võib-olla polegi terminil "tarbe-kunst" enam hetkes sisu ja see muutub ajastuspetsiifiliseks määratluseks, millel on kunagi tähendus olnud. See tunne aina süveneb, eriti, kui traditsioonilise põimevaibaga tegelevad tekstiilikunstnikud end disaineriteks nimetavad või kui Kunstiakadeemias on nüüdsest üks suur disainiteadus-kond. Ja tõepoolest, miks me peaksime kasutama klaasi, metalli, savi ja muude materjalidega tegelevate kunstnike loomingut ühise nimetajana järjekindlalt "tarbekunsti"?

E. P.: Kitsalt ühes valdkonnas orienteeruv tegija võib küll ajaga kaasa käia ja võtta kasutusele mõne uue meediami nagu foto või video, aga kui ta on põhimõtteliselt siiski seotud selle oma materjaliga ja loomingus sellest lähtub, siis on ta ikka oma eriala spetsialist, keramik või tekstiilikunstnik või graafik. Nii ei muuda ka müügile orienteeritus ja tiražeeritus tarbe-kunstieset tõepoolest tootedisainiks. Sellistel juhtudel on ümbernimetused lihtsalt pelk konjunktuuri järgimine.

Minu arust on väga oluline kujutava ja tarbekunsti vahel vahet teha. Mul on kahju neist tudengitest, kes ei tea, kummas suunas nad tegutsevad. Dekoratiiv- või tarbekunstnikuna on kohutavalt oluline, et tehnika oleks suurepärase ja materjalivaldamine laitmatu ning et asi, mis sünnib, oleks tõesti esteetiline. Vabade kunstide valdkonnas ei ole see päris kindlasti





primaarne. Halb kunst sünnibki minu arust kusagil poolel teel: kui lähtutakse materjalist, ent kui seda õilistada ei õnnestu, siis otsustatakse, et vabas kunstis see ju polegi oluline. Kui loojal puudub identiteet, kui ta ei tea, mida teeb, on põhjust mures olla.

K. T.: Kas sa arvad, et juba kooli ajal peaksid õpilased otsustavalt suuna võtma?

E. P.: Arvan küll, et kool peaks õpetama mõtteid korrastama ja ülesanded peaksid olema väga selgelt suunitlitud.

K. T.: Mina jälle arvan, et praeguses olukorras ei pea. Ma arvan, et nad peaksid just võimalikult laia diapasooni aineid läbima. Keskkoolist tulles ei kujuta paljud kuigi hästi ette, millised on olemasolevad võimalused, eriti olukorras, kus meil puudub ettevalmistav tehniline koolitus. Ideaalis näen tegelikult, et disaini ja kunsti peaksid õpetama erinevad koolid, kool peaks sisseastujale selgeks tegema, milline on suunitlus, et üliõpilane saaks valida. Mõistagi



**Audrius Janušonis (Leedu). Kolm aastat hiljem. Tule siia. Punane savi, glasuur. 2002. Audrius Janušonis (Lithuania). Three Years Later. Come Here. Red clay, glaze, 2002.**

**Audrius Janušonis (Leedu). Kolm aastat hiljem. Uudised. Punane savi, glasuur. 2002. Audrius Janušonis (Lithuania). Three Years Later. News. Red clay, glaze, 2002.**



on selliste võimaluste puudumine tingitud Eesti väiksusest. Praegune olukord, kus sama katuse all õpivad veel rakenduskunsti teaduskonda astunud ja nende kõrval juba ka disainiteaduskonda astunud üliõpilased, on eriti skisofreeniline. Selgepiirilise koolide eristamine toetaks mõlema suuna identiteeti ja annaks ka ühiskonnale tervikuna selgemaid signaale. Tahan rõhutada, et iga-sugune materjaliga süvitsi tegelemine võib olla sama loominguline kui mis tahes kontseptsiooni väljatöötamine. Materjalitunnetusest sündinud esemed ei vaja selgitust seinal.

E. P.: Kontseptsiooni mõiste tekitab samasugust segadust nagu ingliskeelne *design*. Kaasaegses kunstis on sellel kindel tähendus; kontseptuaalne kunst on midagi, mis lähtub ideest ja peab tähtsaks ainult ideed. Kui aga keraamikul on kontseptsioon, siis lähtub ta savist ja tal on isikupärane mõte, kuidas seda materjali käsitleda. Tähtsusjärjekord on pisut teine.

K. L.: Ühest sõnast võib teadupärast väga erinevalt aru saada. Tarbekunsti ja disaini puhul on terminid ilmselgelt probleem. Tarbekunsti teemal on viimasel ajal vähe räägitud ja kui tuleb uus huvipuhang, siis võivad sõna eelmised tähendused olla nii koormavad, et tekivad segadused. Me ei saa tähendusele kindlaid piire tõmmata ega peaks kindlasti püüdma terminit meeleehtlikult defineerida, aga siiski, varem teatud ajal toimunud tähendused on enam-vähem teada. Ehkki siin jõuame me selleni, et tegelikult puudub meil kohaliku tarbekunsti ajalugu. Ilmselt oleks sellest palju abi erinevate aegade ja valitsetud väärtushinnangute mõistmisel. Kas tundub, et selle puudumine on hetkel probleem? On see küsimus oluline?

E. P.: Jah, küllap see on oluline. Uuea tarbekunsti ja disaini kujunemislugu hetkeseisuni välja peaks tingimata olema juba bakalaureuseõppe programmis. Praegu leiab ma õppekavadest ainult vana hea tarbekunsti ajaloo, disaini meetodikad ja valikainena disaini ja interjööri ajaloo.

T. K.: Rääkides algusest: tollal, kui disainikateeder loodi, tõmmati disainerite ja tarbekunstnike koolituse vahele väga selge piir. Teiseks: disain, esialgse nimega tööstuskunst, seostus

ainult tööstusega. Sõna "tarbekunst" on sisuliselt ebaõnnestunud, sest paljudel selle nime all esitletud töödel on puudunud nii tarbeline kui ka kunstiline osis – ja siis tulebki käiku see õõnes määratlus "dekoratiivne". Mina kasutaksin seda sõna minimaalselt – on ju olemas vaibakunstnikud, klaasikunstnikud, ehtekunstnikud, jne., eeldusel, et ka mõistel "kunst" on nende tööd kate. Küsimus, kas on, jäägu kriitikale. Või võtta selliseid määratlusi reservatsioonita, nagu võtame "maalikunstnikku", "graafikut" jne? Soomes esineb sõna *taideteollisuus* vist ainult asutuste nimetustes?

E. P.: Minu jaoks ongi disaini mõiste väga tihedalt tööstusega seotud. Ja selline tarbekunst, mis ei ole ei tarbitav ega kunst, ei ole vististi ka kuigi dekoratiivne.

Soome keeleruum ei ole hea näide, sest nemad põhimõtteliselt ei armasta võõrsõnu, neil on *muotoilu* ja *suunnittelu*, aga neil on ka rohked *käsi- ja taideteolliset oppilaitokset* ja *Suomen Käsiyön Ystävät* kui võimas eelvägi loodavale tippdisainile. Ja ka nende kunstikõrgkooli nimi sisaldab seda sõna.

K. L.: "Disain" on nii laia tähendusega, et üheselt tööstusest me sel puhul rääkida siiski ei saa, selleks on liitterminid nagu "tööstusdisain" või "tootedisain". Tehakse ju ka unikaalsemeid, mida võib nimetada kohmakalt kõrgdisainiks (ingl. k. *high design*). Ja kokkuvõttes pole meil ka nii range keelepoliitika, mis ei lubaks mis tahes kujundamist nimetada disainimiseks. See ei olene suurusjärgust. Olukorda saab parandada ise "keele- ja terminipoliitiseks" hakates.

K. T.: Ka tarbekunstniku väiketiraažilist seeriat võib ju nimetada disainiks. Mina näen erinevust eelkõige selles, et disaini puhul keskendutakse kindlale sihtgrupile, kindlaks otstarbeks mõeldud esemele. Tarbekunsti puhul on minu jaoks tegemist vaba eneseväljendusega, eksperimentidega, mis laiendavad arusaamu konkreetsest materjalist, vormist ja kunstniku ideest. Neis esemeis on potentsiaal disainiks välja kasvada, kuid selles protsessis peavad nad läbima puhastuse ja tarbitavust tõestava kvaliteedikontrolli.

E. P.: Ma ei näe mingit vajadust tarbekunsti väikeseeriat kuidagi teisiti

nimetada. Tarbekunstniku individuaalne looming on üks ja ainulaadne, aga disain sünnib enamasti meeskonnatööna ja minetab selle erilise unikaalsuse, kunstniku käepuudutuse, mis on omane tarbekunstiesemele. Ettevaatamatu sõnakasutus soodustab arusaamatust ja demagoogiat, mis on tarbekunsti ümber aldis tekkima.

T. K.: Minu jaoks on disain ka kvaliteedinäitaja: asi on põhjalikult läbi mõeldud, on loogiline ja loomulik seos funktsiooni, tehnoloogia ja esteetika vahel, tal on eeldus püsima jääda ja samas ka eeldus edasi areneda. Selle toote looja võib olla mis tahes kunstnik või disainer ja ka tiraaži suurus pole määrav, määrav on suunatus, sihtgrupp – ning vastavus sellele.

K. T.: Siin tekibki naljakas vastuolu. Tarbekunstiesemel pole tihti nimetuses sisalduvale otsesele tähendusele vaatamata mingit tarbimisväärtust. Disainitud ese peab juba näiteks veelu vastu pidama.

E. P.: Miks mitte nimetada hästi läbi mõeldud tarbekunstiobjekti suurepäraseks tarbekunstiks ja kehvalt disainitud disainobjekti halvaks disainiks?

T. K.: Üksik tarbekunstnik, kes oma vähest vaibatoodangut disainiks nimetab, ei eksita oluliselt laia publikut, küll aga võiksid erialaajakirjade toimetajad olla asjatundlikumad. Minu arust on probleem see, et näitustel kui otsustaval tribüünil ei osata end kehtestada. Praegu tegutsevates tarbekunsti (müügi)galeriides eksponeeritav on orienteeritud teatud reservatsiooniga traditsioonilisele tarbelisusele.

E. P.: On ka tegutsev Disainigalerii, iseasi, kas neid ei võiks enamgi olla. Mis puutub müüki, siis just selle müügi koha peal võiks olla üks disainigalerii, kust saab alati ka midagi osta; nagu põhjanaabritel on Kiasma külja all Designforumi poeke.

K. L.: Minu jaoks oli ootamatu triennaalile sattunud külastajate suhtumine: oi kui huvitav, kas tarbekunst on nüüd selline? Näitusel olid asjad, mis ei kehtastanud kinnistunud traditsioonilist arusaama tarbekunstist. Viimane tuleneb kindlasti osalt sellest, et tarbekunstiteemal räägitakse vähe, oma osa arvamuse kujundamises on ka



vohaval tarbekunsti-galeriindusel.

E. P.: Kaootilise galeriinduse tekitab tarbekunstnike üleproduktioon, kuidagi peavad nad ju ennast elatama. Ja elatamisemurest johtub, et tarbekunstnikud ei ole ühiskonnas mitte kõige paremini edenevad inimesed ja rahalist edukust väärtustavas Eesti ühiskonnas mõjub see tarbekunstnike prestiižile bumerangiefektiga.

K. T.: Võib ka näha erialasiseid prestiižidõnnestajaid, kes turumajanduse tingimustes pakuvad oma loomingu odavalt, kasutades müügiks meetodeid, mis ei erine ususektide ükselt uksele käimise pealetükkivusest. Aga on ka positiivseid näiteid turuga kohanejaist, kasvõi näiteks Stiiliturul osalejad. Eraldi võiks mainida suviti Raekoja platsi ja vanalinna nurgataguseid ummistavaid segaseid käsitöölaatu. Kuigi seal osalevate erioskustega inimeste seltskonnas on ka kunstnikke, on ikkagi raske neid üritusi kunstiga seostada.

K. L.: Arvan, et seal ongi tegu eelkõige puhtalt käsitööga, kus pole mingit kunstipretensiooni. Või kui peaks juhtuma, et ürituse nimes esineb ka sõna "kunst", siis minu arust on sellel lihtsalt raha lõhn juures: kunsti staatus on kõrgem ja ese muutub väärtuslikumaks. Ma arvan, et laiem arusaam sellest, mis on mis, tekib aja jooksul.

K. T.: Aga seda aega pole, sest vahepeal jõuab hulk inimesi kasvada arusaamas, et Raekoja platsil toimuv laadandus ongi kunst ja tarbekunst kokku.

Tulevikku vaadates tundub väga perspektiivikas kunstiakadeemia idee viia kunstnikud ja disainerid kokku teistes ülikoolides ärijuhtimist õppivate noortega. Sellisest kooslusest võib välja kasvada olulisi tulemusi. Peame silmas pidama, et üle ei toodeta mitte üksnes kunstnikke, vaid ka hetkel perspektiivikatena tunduvate erialade esindajaid. Iseküsimus, kuidas saavutada usalduslik omavaheline suhe juba kooli ajal.

E. P.: See koostöö oleks ehk aluseks ka tööstuse huvile disaini vastu.

## Does Applied Art Exist?

On October 23 Parliament discussed a plan proposed by the Ministry of Economic Affairs and Communications to develop the local design industry, calling it "Estonia – land of design?" Thereafter the Ministry of Culture announced that the Applied Art Museum, which until that point had been operating as a branch of the Art Museum of Estonia would become the independent Applied Art and Design Museum of Estonia. According to the Minister of Culture, Urmas Paet, design is an important feature of this country and should be highlighted for visitors, therefore the need for design centres and museums has increased. Associated with success, quality and money, the magical word "design" has recently attracted a lot of attention. "Applied art" on the other hand has become a flexible term without clear definition, characterised essentially by the fact that it is misunderstood. Looking at the term's component parts is promising but often no clear use or application, nor art can be found in applied art. Tiina Käesel, Kai Lobjakas, Ele Praks and Ketli Tiitsar sat down and discussed the problems associated with defining Estonian applied art.

T.K.: What distinguishes a decorative print from whatever kind of piece of applied art? The difference lies in the materials. Sculptures by Lithuanian artist Audrius Janušonis were on display at the Tallinn Applied Arts Triennial only because they were created as ceramics.

K.L.: It seems as though we are dealing with somewhat of a historical burden. Applied art was a phenomenon unto itself due to its focus on materials. Various materials and techniques offered certain specific approaches that differed from fine art, but essentially there is no difference. A contemporary example would be Kadi Estland who works in needlepoint or even the majority of local jewellery making, which shatters the norm.

E.P.: The art of jewellery making and fashion are exceptional fields since they aren't as dependent on restricted materials, but instead must focus on

the culture of the body and human behaviour, which is loaded with meaning. Perhaps this has helped them in the transition to "real" art.

K.L.: And yet this past summer at the Rotermann Salt Storage there was a work by textile artist Kaspars Lielgalvis as part of the Latvian contemporary art exhibit in which case the medium was not at all a problem. The culmination of theme and idea are more important.

E.P.: Anna Heinrichsone's woven blanket "HELP" was part of that same exhibition and John Kāre Raustein's embroidered ironing boards were on display at the same venue as part of the Northern European youth exhibition. So by studying materials more closely one can discover that contemporary art halls are full of "applied art".

K.T.: The aforementioned Lithuanian artist Janušonis chooses not to put himself into one category or another, nor is he interested in one specific audience. Since he knows his material well and continues to react to what's happening in society, he has a lot to offer to curators of both fine art as well as applied art.

T.K.: If something is really effective in a certain genre or simply as it is, it can be labelled in many different ways. There are pieces, which are good as both applied and fine art, as well as design. It is a matter of context and often the artist leaves that decision up to someone else.

K.L.: It's possible that the term "applied art" no longer has any substance and is becoming a time-specific definition, which once had meaning. This idea seems to be taking hold all the more now that textile artists working with traditional woven rugs call themselves designers and the Art Academy has a large design department. And really, why should we constantly place the works of artists using glass, metal, clay and other media under the common denominator of "applied art"?



[kadrioru aarded]

# Düreri maal Eestis ehk Ristija Johannese eksirännakud

Kadi Polli

Seekordne lugu rubriigis “Kadrioru aarded” hargneb lahti kui põnevik. Selles loos on kriminaalsed lähiminevikku, viimase suure sõja kummituslikku varju, maailmanimedega kunsti teadust – ja kõige krooniks Euroopa kultuurrahvaste sõpruse vaimus õnnelik lõppplahendus. Alljärgneva rahvusvahelise kunstipõneviiku vallapäsemise eest tuleb aitäh öelda Mai Levinile, suurepärase mälu kunsti ajaloolasele.

## Lusikad, kahvlid ja puumaal

“2 lusikat, 2 kahvlit ja puumaal”, on kirjas 1992. aastal tollitöötajate poolt Tallinna lennujaamas koostatud protokollis. Loetletud on lubakirjadeta väärtesemed, mis konfiskeeriti “Nõukogude Liidu kodaniku Marina” kotist. Patuse piiriületaja isik illustreerib tegu ja aega: Vladimiri oblastis sündinud Marina uue elukohana, ühtlasi reisisihina, kuhu lauahõbe ja maal teel olid, nimetab tolliprotooll Ameerika Ühendriike.

Lusikad ja kahvlid võeti piiril ära ja anti väärismetallide fondile, puittahvlil õlimaali, millel kujutatud Ristija Johannes, sai endale Eesti Kunstimuuseum. Maali väärtus oli toona veel teadmata, nagu ka valmistamise aeg (kas 17. sajand? või 19. sajandi koopia?) ja kunstniku nimi. Küll ei jäänud aga märkamata Bremeni Kunsthalle tempel maaltahvli tagaküljel ja nõnda said juba 1993. aastal “Ristija Johannese” kohta koostatud ekspertiisiakti kirja nii “nõuab välisekspertide abi” kui ka “maal kuulub üleandmisele Eesti Kunstimuuseumile kuni tema tagastamiseni tema õigele omanikule Bremeni Kunsthallele”.

Viimased sammud on nõudnud oma aja. Selles, et puittahvlil “Ristija Johannese” saladust võib tänaseks laheneduks lugeda, on tubli osa

Eesti Kunstimuuseumi Väliskunsti Muuseumil ehk siis aastast 2000 taastetud Kadrioru lossil, kus uuritakse oma aardeid.

## Saksamaa kadunud pildid

Tänaseni ei ole maailma kunstikogud üle saanud hävingust ja segadustest, mis tõi endaga kaasa Teine maailmasõda. Eestis on sõjaga kadunud kunstitöid mitmetel põhjustel võimatu kokku lugeda. Saksa muuseumid teavad aga oma traagika täpsemaid mõõte. Põlesid muuseumimajad ja ajutised hoidlad, evakueeritud varad jäid õhurünnakute alla või liitlaste sõjasaagiks. Dresden ja Potsdam on kunstivaradega korda saadetud kuritegude trööstitu näide. Berliini rahvusgalerii ja maaligalerii kaotasid kokku ligi 1500 maali, Sanssouci Potsdamis 825, Dresdeni maaligalerii üle 700. Sadades on kadunud maale kokku lugenud Würzburg, München, Darmstadt, Maini-äärne Frankfurt, Hannover, Gotha, Schwerin, Görlitz.

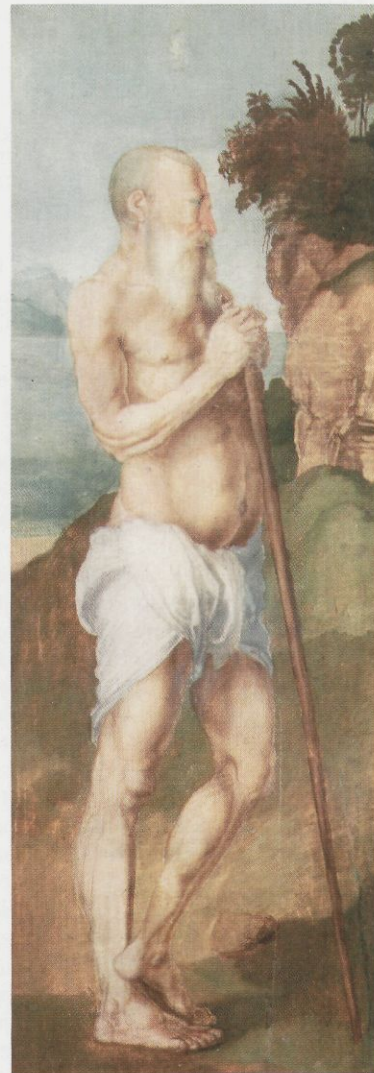
Kadunud kunstiteoseid on hiljem ikka-jälle teadlikult ja lootusrikkalt publitseeritud. 1965. aastal üllitati Lääne-Saksamaal koguteos “Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde”, mis koondab Saksa kunstikogudest kadunud maalide paarisadat sõjaeelset fotot. Just seda raamatut teadis soovitada Mai Levin seoses Bremeni tempeliga “Ristija Johannese”. Vihje oli põnev niigi, aga seda, et tegemist võib olla just Albrecht Düreri tööga, ei osatud loota ei 1990ndate alguses ega ka mitte tänases teadmises.

Raamatus “Verlorene Werke...” ära toodud mustvalge pilt ja maali mõõdud ei jätnud aga kahtlustele kuigivõrd ruumi. Tänaseks on fotod ja röntgenülevõtted väliskunsti muuseumi “Ristija Johannese” käinud ära ka Bremenis ja seni siinses



fondihoidlas tagasihoidlikku riulipositsiooni hoidnud maal on kõlava veendumusega tunnistanud just selleks, Bremeni Kunsthallest Teise maailmasõja ajal kadunud Albrecht Düreri tööks. 19. sajandi keskel oli “Ristija Johannese” koos kahe teise Düreri maali ja hulga sama meistri joonistuste, akvarellide ja graafikaga hansalinnal Bremeni kunstihoonele parandanud kohalik senaator Hieronymus Klugkist ning seal hoiti “Ristija Johannese” kuni 1943. aastani, mil linna kunstikogu viidi õhurünnakute eest pakku. Evakuaatsiooniaeg röövis Bremeni Kunsthallelt nii Terborchi, Steeni, Ruisdaeli, Broweri, Florise, van Leydeni, Renoir, Monet kui teiste kunstnike töid ja muidugi Dürerid – kadus joonistusi, graafikat ning kaks kolmest renessanssmeisteri maalist.





Tallinna eksinud Düreri maal oli algselt arvatavasti üks tiib u. 1505. aasta paiku alustatud, ent lõpetamata jäänud väikesest altariist, mille osad on praegu mööda maailma laiali. Teine tiib ehk "Püha Onufrius" (õlimaal pärnapuutahvil, 58 x 21 cm) asub Bremeni Kunsthalles; kesktahtvel "Salvator Mundi" (õli pärnapuul, 58 x 47 cm) asub New Yorgi Metropolitaani muuseumis ja "Ristija Johannes" (õli pärnapuul, 58 x 21 cm) asub hetkel Eesti Kunstimuseumi Väliskunsti Muuseumis.

The Dürer painting currently in Tallinn is thought to have originally been a wing of a small altarpiece, begun around 1505, but unfinished. It has been divided into separate parts and scattered across the world. The other wing, "St. Onuphrius" (oil painting on a limewood panel, 58 x 21 cm) is at the Kunsthalle in Bremen; the centerpiece "Salvator Mundi" (oil on limewood, 58 x 47 cm) is at the Metropolitan Museum in New York and "St. John the Baptist" (oil on limewood, 58 x 21 cm) is at the Kadriorg Art Museum of the Art Museum of Estonia.

on mugavalt väikeseformaadilised, mõõtudega mitte üle poole meetri, seega just sellised, mis sobivad hõlma alla või kotti panna. Üks Bremeni Düreritest, väike Kristust kujutav maalitahvel, ilmus pärast sõda välja Moskvas, "Ristija Johannes" on pärast viiekümneaastast teadmatust jõudnud Tallinna.

## Albrecht Dürer ja altariid

Albrecht Dürer (1471–1528) on saksa renessansi suurnimi. Düreri meistritööd "Hieronymus", "Rüütel, surm ja kurat" ning "Melanhoolia" on kunstiajaloo väsimatult interpreteeritud

gravüürid, tema puulõikesarjad meisterliku teostuse ja tähenduskülluse poolest ületamatud, arvukad autoportreed kunstniku probleemse enesepeegelduse näide. Kullassepakoolitusega Dürerit iseloomustab peenem ja nõtkem joon kui ühelgi teisel kaas-aegsel põhja pool Alpe, ideaalsed proportsioonid ja täiuslik vorm. Tema kunstnikuisiksus ühendas intellekti ja vormiosavuste, saksa ekspressiivsuse ja itaalia klassikalise ideaali. Düreri gravüüril näeb Aadam välja kui Apollo.

Dürer ja maalikunst on omaette teema, niisamuti Dürer ja altariimaal. Palju kiitust ei ole saksa renessanss-

suurusele altariite eest jagunud, põhjuseks kontekst: Düreri puhul käib tema graafika- ja joonistuslooming paratamatult oma geniaalselt teed, maalija-Dürer kõnnib vaid kannul. Ent hoolimata juba kaanoniks saanud etteheidetest Düreri maalide koloriidile (kui paljud lugejatest on loo autoriga sarnaselt olnud üllatunud julmast värvi-kooslusest Berliini Gemäldegalerie Dürerite ees?) või vähesele isikupärarele, võrreldes graafikaga, on kõik suurmeistri teosed omaette šedöövrid, kunstiajaloo krestomaatilised märgid, mida väsimatult reastatakse, analüüsitakse ja põlistatakse aina uutes Düreri monograafiates.



aina uutes Düreri monograafiates.

1486. aastast oli Dürer õpipoisiks Michael Wolgemuti ateljees, kus valmisid nii kappaltarite skulptuurikorpused kui maalitud tiivad. Omaenda esimeste altaritellimusteni jõudis Dürer pärast selliaastaid Madalmaades, Ülem-Rheini aladel Baselis ja Strassburgis 1490ndate aastate teisel poolel, siis, kui naine võetud ja Nürnbergi paika jäädud. Esimene Itaalia reis oli tal selleks ajaks juba seljataga.

Paar enne sajandivahetust sündinud altarihvliit näitavad suhteliselt ebakindlat ja otsivat stiili: Saksi kuurvürsti Friedrich Targa tellimusel valmis "Seitsme valu Maria", mida korduvalt on seostatud ka Matthias Grünewaldi loominguga, ning 1496.–98. aastani nn. Dresdeni altar, mille kesktahvlil näeb Mariat ja magavat Kristus-last, tiibadel aga Püha Antoniust ja Püha Sebastiani. Püha Sebastiani lihtsavormiline ja väljendusjõuline figuur räägib Itaalia, täpsemalt Andrea Mantegna mõjust.

Düreri loomingulised otsingud ja areng aastatel 1500–1505 olid seotud eelkõige kahe püüdlusega: oma graveerimistehnika väljaarendamise ja täiustamisega ning mõõdetavate ilukaanonite, inimkeha ideaalsete proportsioonide otsingutega. 1504. aastal sünnib mõlema püüdluse kulminatsioonina gravüür "Adam ja Eva". Altarimaalidest on samast perioodist kõige tuntumad Müncheni Paumgartneri altar (u. 1502–1504) ja "Kuningate kummardamine" (1504) Uffizis.

## Ristija Johannes ja püha Onufrius

Väliskunsti muuseumi jõudnud "Ristija Johannesel" on paarik "Püha Onufrius", mis asub tänaseni Bremeni Kunsthalles. Need kaks piklikku pärnapuutahvliit on väiksemõõdulise triptühhoni tiivad. Mõlemad tööd on lõpetamata ja tugevalt puhastatud, õhukese maalikihi alt kumab läbi peen, kergelt viirutavate joontega keha ja maastikku modelleeriv alusjoonistus.

Kui paremal altariitiival kujutatud kaamelikarva tuunikaga pühamees, ühes käes raamat ja teine osutamas lambatallele, on enesestmõistetavalt identifitseeritav Ristija Johannesena, siis vasakpoolsele tahvlile maalitud isikut on märksa raskem tuvastada. Ka see kujutab palja ülakehaga habe-

mikku eremiiti, kellel on lühikeseks põetud pea, valge rätt ümber niuete ja toeks pikk rändurikepp. Taustal on näha järve ja kõrget rohelinega kaetud kaljut.

Erinevates käsitlustes on Ristija Johannesese paarikut peetud nii Hiiobiks kui pühaks Onufriuseks, 5. sajandi Abessiinia vürstiks, kes pühakulegendi kohaselt veetis kuuskümmend aastat erakluses Teeba lähedal kõrbes Ülem-Egiptuses ja elas Ristija Johannesese eeskujul askeetlikku elu. Pühaks Onufriuseks on vasakut altariitiiba pidanud enamik Düreri uuematest uurijatest<sup>1</sup>; Onufriusena on töö kirjjas ka Bremeni Kunsthalle maalide kataloogis.<sup>2</sup> Nii altariitibade dateerimisele kui nende ikonograafilisele tõlgendamisele aitab kaasa Düreri 1503.–1504. aastani valminud puulõige, mis samuti kujutab Ristija Johannesese ja Püha Onufriuse harva esinevat paari.

Bremeni tiivatavhleid on korduvalt käsitletud kui 15. sajandi lõpu töid, mis maalitud vahetult pärast Düreri esimest Itaalia reisi sealt saadud eeskujulaines. Nimelt on viis, kuidas Dürer kujutab Püha Onufriust, nii sellele erakule antud poosi kui tema käte asendi osas väga sarnane Hiiobi figuuriga Giovanni Bellini "Pala di San Giobbe" altariil. Sellest hoolimata toetavad viimased uurimused altariitibade valmimisdaatumina aastat 1505, aega vahetult enne Düreri teist reisi Itaaliasse. Niisugune dateering pakub sobiva seletuse ka faktile, et altar on jäänud lõpetamata: on teada, et Dürer siirdus Veneetsiasse kiirustades, põgenes 1505. aastal kodulinna Nürnbergis puhkenud katku eest.

## Salvator Mundi

Kui altariil on tiivad, peab sel olema ka kesktahvel. Juba kahe maailmasõja vahel seostati Bremeni Kunsthalle altariitiibu New Yorgis Metropolitani muuseumis asuva maalitahvliga "Salvator Mundi", mille saatus on küll juba 16. sajandi teisest poolest kulgenud "Ristija Johannesese" ja "Püha Onufriuse" käekäigust lahuses, ent mille puhul klapiivad nii mõõduid kui maali alusmaterjal.<sup>3</sup> Sobib ka see, et New Yorgis asuva *Salvator Mundi* ehk siis Maailma Päästjana kujutatud Kristuse puhul on tegu lõpetamata jäänud maaliga. Nii Kristuse nägu kui õnnistav parem käsi jätavad nähtavale piinlikult täpse alusjoonistuse; vasakus

käes hoiab Päästja maailma sümboliseerivat kera. Kunstnik on jõudnud enam-vähem viimistleda vaid Kristuse õlalt langeva draperii.

"Püha Onufriuse", "Salvator Mundi" ja "Ristija Johannesese" kokku kuuluvusele on aga vastu rääkinud E. Panofsky<sup>4</sup>, juhtides tähelepanu "Salvator Mundi" ja tiivamaalide erinevale taustale. Nimelt võib nii Ristija Johannesese kui Püha Onufriuse selja taga näha maastikku, Maailma Päästja foon on aga üht neutraalset tooni. Ometi pole niisugune kooslus Düreri triptühhoni seas erandlik. Stiililiselt Bremeni altariitibadega kõige sarnasemal nn. Paumgartneri altariil, mille sellenimeline kaupmeheperekond tellis aastal 1498, kuid mis valmis "Ristija Johannesese" ja "Püha Onufriusega" samaaegselt, umbes aastatel 1502–1504, on näha vastupidine situatsioon: altari tiibadel seisavad neutraalsel tumedal foonil Paumgartneri vennaste nägudega Püha Jüri ja Püha Eustachius, kesktahvlil on rikkalikul maastikutaustal kujutatud Kristuse sündi.

## Lõpetuseks

Tsiviliseeritud maailma tavade ja reeglite kohaselt annab Eesti Kunstimuuseum Düreri "Ristija Johannesese" Bremeni Kunsthallele tagasi. Saatkonnad ja võimustruktuurid on juba elevel ning protokollidki alla kirjutatud. Allakirjutanu rõõm ja soov kogu selle loo juures, loomulikult lisaks sellele erialasele rõõmule, mida pakub eesti kunstiajaloolastele ja konservatoritele sedavõrd vahetu kokkupuude Düreri teosega, on näitus, mille Bremeni Kunsthalle on lubanud Eestisse tuua. Kui "Ristija Johannes" peab minema, siis mingu ta kultuuriselt, mitte salakaubana hangeldaja kohvriss. 2004. aasta aprillis loodab väliskunsti muuseum näidata nii "Ristija Johannes" kui "Püha Onufriust" koos Düreri joonistuste ja graafika väljapanekuga.

<sup>1</sup> Näit. F. Anzelewsky. Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin, 1971, lk. 185–186; P. Strieder, Dürer. Königstein in Taunus, 1981, lk. 297.

<sup>2</sup> Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen. Bremen, 1990, lk. 124.

<sup>3</sup> Esimest korda omavahel kokku viinud E. Flechsing. Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Berlin, 1928, lk. 400–403; vrld. F. Anzelewsky. Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin, 1971, lk. 185–186.

<sup>4</sup> E. Panofsky. Albrecht Dürer. London, 1948, kd. 2, nr. 42.



## Dürer's painting in Estonia – St. John the Baptist's misguided travels

Kadi Polli

This time our "Kadrioru Treasures" story unravels like a mystery. "2 spoons, 2 forks and a painting on wood", recorded the customs agents at Tallinn Airport in 1992. Listed are items of value without the required documents that were confiscated from the bag of "Marina, citizen of the Soviet Union". The guilty party wanting to cross the border is a fine example of such a deed and times. The customs record lists Marina, born in the Vladimir oblast (territory of the former USSR) as now residing in the United States where she was currently headed along with the given silverware and painting.

The spoons and forks were confiscated at the border and given into the possession of the Precious Metals Fund. The oil painting, on wood panel, depicting St. John the Baptist was passed on to the Estonian Art Museum. The value of the painting was yet unknown at the time, as was the date of completion (17<sup>th</sup> century or 19<sup>th</sup> century copy?) and name of the artist. But the Kunsthalle Bremen stamp on the back of the panel was noticed and so by 1993 an expertise act had been drawn up concerning the "St. John the Baptist". It stated that the case required "the help of foreign experts" and that "the painting is to remain in the possession of the Estonian Art Museum until it is returned to its rightful owner the Kunsthalle Bremen."

### Germany's lost paintings

The world's art collections have yet to overcome the destruction and chaos brought on by the Second World War. In Estonia itself, there are many reasons why it's hard to know exactly how many works went missing during the war. However German museums know the exact scope of their tragedy. Museums and temporary warehouses were lost in fires and evacuated property became the targets of air raids or was seized by the allies. Dresden and Potsdam are the most tragic examples of crimes

committed against artistic treasures. The National Gallery of Berlin and Berlin Painting Gallery lost nearly 1500 paintings in total, the Sanssouci in Potsdam lost 825 and the Dresden painting gallery lost over 700 works. Other cities counting their lost paintings in the hundreds are Würzburg, Munich, Darmstadt, Frankfurt am Main, Hannover, Gotha, Schwerin and Görlitz.

Images of the lost works have since been published time and again in the hope of finding any leads. In 1965 the comprehensive volume "Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde", was published in the Federal Republic of Germany and includes a couple of hundred pre-war photographs of paintings that were lost. This was the book suggested by art historian Mai Levin when the topic of "St. John the Baptist" bearing the Bremen stamp arose. The clue was intriguing but no one dared to assume that they could be dealing with a work by Albrecht Dürer. However the black and white photo and size as shown in the book "Verlorene Werke..." did not leave much room for doubt. Photographs and x-ray images of the "St. John the Baptist" under the care of The Museum of Foreign Art in Estonia have now been sent to Bremen and the painting which has, unpretentiously, long held a place on the storage shelf of the local art fund has been declared without a doubt to be the work of Albrecht Dürer which went missing from the Kunsthalle Bremen during the Second World War. A local senator, Hieronymus Klugkist, bequeathed "St. John the Baptist" to the Bremen Art Hall in the middle of the 19<sup>th</sup> century along with two other paintings and many drawings, watercolours and print works by the artist. "St. John the Baptist" remained there until 1943 when the city's art collection was moved for fear of air raids. That evacuation period cost the Kunsthalle Bremen the works of Terborch, Steen, Ruisdael, Brower, Florise, van Leyden, Renoir, Monet and many others including Dürer: drawings, prints and two out of three of the Renaissance master's paintings were lost. All of the works that went missing at the time were conveniently small in size; they measured no more than half a

square metre, so they fit perfectly beneath a coat or in a bag. One of the Bremen Dürers, a small panel painting depicting Christ surfaced in Moscow after the war and following fifty years of no leads "St. John the Baptist" showed up in Tallinn. According to the traditions and rules of the civilised world the Estonian Art Museum will now return "St. John the Baptist" to the Kunsthalle Bremen.

### Albrecht Dürer and altars

Albrecht Dürer (1471-1528) is a great figure of the German Renaissance. Dürer's masterpieces "Hieronymus", "The Knight, Death and the Devil" and "Melancholy" are engravings that have been copied relentlessly throughout art history. His series' of woodcuts are unsurpassed in terms of masterful execution and depth of meaning and numerous self-portraits mirror the artist's problematic self-image. Dürer was trained as a goldsmith and his lines are more refined and supple than any of his contemporaries north of the Alps. He possessed the ability to produce ideal proportions and a perfect form. His artistic personality brought together intellect and knowledge of form, German Expressionism and Italian Classic detail. Adam on a Dürer engraving looks like Apollo.

Dürer and painting is a theme unto itself, as is Dürer and altar paintings. Not much praise has been given the German Renaissance great for its altars, yet it all stems from context. In the case of Dürer, his printworks and drawings lead the way; while Dürer the painter follows a few steps behind. Yet regardless of the widespread reproachful stance regarding Dürer's use of colour (how many readers have, like the current author, been surprised by the vulgar colour interplay seen in Dürer's works at the Berlin Gemäldegalerie?) or in spite of his lack of individuality compared with his prints, all of this master's works are masterpieces in their own right. They are art history's symbols to be read that are endlessly lined-up, analysed and immortalised over and over again in new monographs.

Dürer was an apprentice at the studio of Michael Woldemut beginning in 1486. They constructed the sculptural bodies of altars as well as their painted wings. Dürer received





**Albrecht Dürer. Ristija Johannes. Detail. Albrecht Dürer. St. John the Baptist. Detail.**

as their painted wings. Dürer received his first personal orders for altars following his years as an apprentice – in the second half of the 1490s when he had married and taken up permanent residence in Nürnberg. A few of his altars, completed before the turn of the century display a relatively unsure style, which seems to be searching for direction. Dürer's creative development during the years 1500–1505 was tied to two aspirations: the complete development of his engraving technique as well as the search for the ideal proportions of the human body as set by the measurable canon of beauty at the time. As a culmination of both goals the engraving "Adam and Eve" was completed in 1504. The best known of the artist's altarpieces of that period are the Paumgartner altar in Munich (ca. 1502-1504) and "Adoration of the Magi" in the Uffizi. (1504)

## St. John the Baptist and St. Onuphrius

The "St. John the Baptist" which arrived at The Museum of Foreign Art in Estonia has a partner in "St. Onuphrius" which is at the Bremen Art Hall to this day. These two rectangular panels of limewood form the wings of a rather small triptych. Both works are unfinished and have been cleaned extensively, revealing the thin, swirling lines underlying the body and drawing modelling the landscape.

The saintly man on the altar's right wing is identifiable. Wearing a camel-coloured tunic and holding a book in one hand while pointing to a lamb with the other is obviously St. John the Baptist, but the figure depicted on the left panel is much harder to identify. He is also a bearded man

with a bare upper body, a hermit with a shaved head, wearing a white cloth around his loins and leaning on a long staff. In the background you can make out a lake and rocky cliff covered in greenery. Various interpretations name St. John the Baptist's companion to be either St. Job or St. Onuphrius, the 5<sup>th</sup> century Abyssinian count who according to legend, spent sixty years in seclusion in the desert of upper-Egypt near Thebes and lived an ascetic life inspired by St. John the Baptist. Those who have begun studying Dürer more recently believe the left wing of the altar to be a likeness of St. Onuphrius<sup>1</sup>. The work is also listed as Onuphrius in the Kunsthalle Bremen's painting catalogue.<sup>2</sup> The dating of the wings of the altar as well as their iconographic interpretation is made easier by comparing them to Dürer's woodblock print of 1503 – 1504, which also depicts the uncommon pairing of St. John the Baptist and St. Onuphrius.

The Bremen wing panels have repeatedly been considered to be works of the late 15<sup>th</sup> century, presumed to have been painted immediately following Dürer's first visit to Italy and inspired by what he saw there. More specifically the manner in which Dürer represents St. Onuphrius is very similar in pose and positioning of hands to the figure of St. Job in Giovanni Bellini's "Pala di San Giobbe" altar. Regardless of that, the latest findings support the theory that the wings of the altar were completed in 1505, just prior to Dürer's second visit to Italy. This date also offers a suitable explanation for the fact that the altar was never completed: it is known that Dürer rushed to Venice in order to escape the plague that had broken out in his hometown of Nürnberg.

## Salvator Mundi

If an altar has wings, it must also have a central panel. Between the two world wars it was already suspected that a connection existed between the wings of the Kunsthalle Bremen altar and the painted panel "Salvator Mundi" of the Metropolitan Museum of Art in New York. Although the fate of the latter took a different turn from that of the "St. John the Baptist" and "St. Onuphrius" since the 16<sup>th</sup> century, their size and material match.<sup>3</sup>

Another connection exists due to the fact that the figure of Christ as Salvator Mundi or Saviour of the World located in New York is an incomplete work. Christ's face as well as his right hand raised in blessing reveal an incredibly precise under-drawing. In his left hand the Saviour holds a globe representing the world. The artist has managed to somewhat complete only the drapery hanging off Christ's shoulder.

E. Panofsky had argued against the supposed links between the "St. Onuphrius", "Salvator Mundi" and "St. John the Baptist"<sup>4</sup>, drawing attention to the different background of the "Salvator Mundi" as compared to the wings. Behind the St. John the Baptist and St. Onuphrius a landscape has been painted, while the background of the Saviour of the World is a single neutral tone. Yet such a combination is not unique amongst Dürer's triptychs. The so-called Paumgartner altar, commissioned by the merchant family of the same name in 1498, yet which was completed at the same time as the "St. John the Baptist" and "St. Onuphrius" (approximately 1502–1504), is stylistically most similar to the Bremen altar wings. It reveals the opposite situation: on the wings of the altar stand St. George and St. Eustachius, their faces resembling the Paumgartner brothers, on a neutral, dark background. The central panel shows the birth of Christ before a richly painted landscape.

<sup>1</sup> F. Anzelewsky. Albrecht Dürer. Das male-  
rische Werk. Berlin, 1971, pp 185-186; P.  
Strieder. Dürer. Königstein in Taunus. 1981,  
p. 297

<sup>2</sup> Katalog der Gemälde des 14. bis 18.  
Jahrhunders in der Kunsthalle Bremen.  
Bremen, 1990, p. 124

<sup>3</sup> Compared for the first time: E. Flechsing.  
Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künst-  
lerische Entwicklung. Berlin 1928, pp 400-  
403; compare with F. Anzelewsky, "Albrecht  
Dürer. Das malerische Werk." Berlin, 1971, pp  
185-186.

<sup>4</sup> E. Panofsky. Albrecht Dürer. London, 1948,  
kd. 2, nr. 42.



[galerii]

# Toomiku enesekohasus

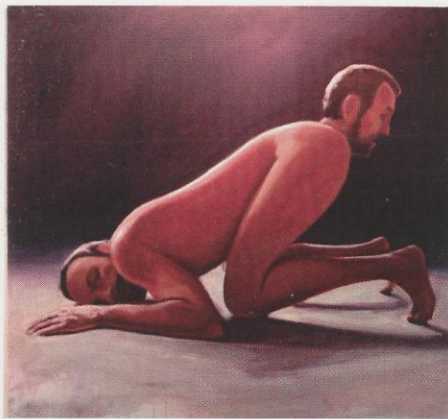
Harry Liivrand

Jaan Toomik. Sünnipäev. Maal näitus Vaala galeriis 28.10.–14.11.2003.

Jaan Toomik on šokikunstnik. Ta ei helli ta vaatajat. Ta ei anna iseendalegi armu. Sealjuures pole Toomiku parasjagu viljeldaval kunstiliigil sõnumi edastamise erilist rolli. Nii video kui maal, loomult vahendavad, reflekteerivad ja reprodutseerivad meediumid, on kunstnikule ainult tehniline abivahend ega inspireeri avantgardistlikke vormiekperimente. Määrav on sisu ja eksistentsiaalsete katsumuste analüütikuna (nagu ütleb Eha Komissarov) ning minu meelest puritaanse fanatismiga oma ülesandele lähenevale Toomikule on selles plaanis raske võrdset vastast leida.

Üheteistkümnest maalist koosnenud näitusekomplekt "Sünnipäev" on kõige jõulisem kaduvikuhirmu, ängi ja füüsilise vananemise kujutus meie viimaste aastate maalikunstis. Tööde alus on autobiograafiline: Toomik maalib ennast üleelusuuruses ja alasti. Hiiglaslik autoportree galerii rõdul jääb vaatajat oma ebaloomulikkuses kummitama. Ilu on nendes piltides väga tinglik mõiste, pigem sisemise ilu tähenduses, sest Toomiku vaatlusviis on masohistlikkuseni aus. Kui jätta kõrvale Oskar Kallise surmakujudid iseenda metafooridena, pole eesti kunstis midagi nii traagilist inimeksistentsi paratamatust kulgemisest enesemüüdi kaudu veel kujutatud. Toomiku narratiiv, kui seda nii sõnastada, teeb harilikult keeletuks. Ta ei paku lahendusi ega väljapääsu, vaid suunab pöörama pilku iseendasse, kõõritama peeglist.

Just seetõttu kasvab Toomiku uuem maalilooming neurootilise alatooniga üldistuseks elu paratamatust teest maise lõpu suunas. Freudistlikud sümbolid, unenäolised erootilise varjundiga fantaasiad (seksuaalsele *mainstream'*ile vastanduva vähemusliku aspekti lisas näituse kontseptsioonile kindlasti Toomiku sõbra ja *performance'*ites osaleja Jaan Paavle portree), mütolooiline kujundlikkus (eriti maal "Mees, naine ja luik", mis töötab nagu variatsioon Gallen-Kallela folkloorist-



Jaan Toomik. Sünnipäev. Õli lõuendil. 2003.

Jaan Toomik. Birthday. Oil on canvas. 2003.

liku sümbolismi teemadel) on toodud maa peale, tätoveeringuiks lihale ja verele. Kui Toomiku kõige kõmulisemad tööd, 1989. aastal Prahas läbi viidud *happening* "Minu munn on puhas" ja 1992. aastal eksponeeritud ekskremendipurgid liigituvad tema loomes inimese ja ühiskonna suhete tõlgendamisel koloriitseteks episoodideks, siis meditatiivsuse erinevaid visuaalseid avaldumisviise ning meessubjekti haavatavust analüüsivad maalid (ka 1990. aastate tööd) ja videod esindavad peamist teemaringi, mille juurde kunstnik ikka ja taas naaseb ning mis teda eelkõige inspireerib.

Toomiku maalilaad pole oluliselt muutunud sellest ajast peale, kui ta 1997. aastal Eesti Kunstimuuseumi näitusel peale pikemat maalipausi uusi pilte eksponeeris. Neoekspressionistliku maneeeri omandas Toomik orgaaniliselt juba 1980. aastate lõpul, kuid praegust maalilisemat varianti viljeleb ta 1990. aastate teisest poolest. Ei midagi erilist, ütleksin sellise laadi kohta. On paremaid maalijaid, paremaid koloriste. Kuid Toomiku näide tõestab, et alateadvuse hämarate tungide kirjeldamiseks ning emotsionaalsete kõrghetkede maalimiseks pole vahedamat stiili kui ekspressionistlik.

## Toomik's Self-Appropriateness

Harry Liivrand

Jaan Toomik. Birthday. Exhibition of paintings at the Vaal Gallery October 28 to November 11, 2003.

Jaan Toomik is a shock artist. He doesn't pamper the viewer. He doesn't even have mercy on himself. The type of art he happens to be cultivating at the time doesn't play a major part in communicating the message. For Toomik video and painting are simply technical means and don't inspire avant-garde experimentation of form. Content is paramount and

the analyst of existentialist trials (as Eha Komissarov refers to Toomik) approaches his task with puritanical fanaticism.

The eleven paintings that make up the "Birthday" series are the most powerful depictions of fear of transience, distress and physical ageing seen in Estonian painting in recent years. Toomik paints himself larger than life and naked. Beauty is very conditional and more internal in this case since Toomik's observances are honest to the point of masochism. If we exclude Oskar Kallis' images of death as metaphors of himself, then never has the inevitable path of human existence been depicted so tragically through self-myth in Estonian art. Toomik's so-called narrative usually leaves one speechless. He doesn't offer solutions or escape, but directs us to look inside ourselves.

Toomik's recently created paintings become a neurotically charged generalisation of life's inevitable path towards the end of this earthly life. Symbols used by Freud, dream-like fantasies with a tinge of the erotic and mythological figurativeness have been brought to earth, as if tattooed into flesh and blood. Toomik's most sensational works, the happening "My Cock is Clean" performed in 1989 in Prague and jars of excrement displayed in 1992 are examples of colourful episodes of interpreting relations between the individual and society. In contrast, the paintings and videos that analyze the various ways of visually expressing meditative states as well as the vulnerability of male subjects represent the main theme to which the artist returns again and again and which inspires him the most.

Toomik's painting style, which hasn't changed much in recent years isn't unique in any way. There are better painters and more accomplished colourists. Yet Toomik's example proves that to describe the shadowy urges of the subconscious and to paint moments of emotional climax there is no sharper style than the expressionist.



# Moskva Berliinis

Jaanelken

Näitus "Berliin–Moskva/Moskva–Berliin 1950–2000". 28.09.2003–5.01.2004 Berliinis Martin-Gropius-Baus; 21.03.2004–15.06.2004 Moskvast Tretjakovi galeriis. Kuraatorid Pavel Horošilov, Jekaterina Degot, Viktor Misiano, Jürgen Harten, Christoph Tannert, Angela Schneider.

Martin-Gropius-Baus avatud suurnäitus on järg kaheksa aasta tagusele kõmulisele näitusele "Moskva–Berliin 1900–1950". Enam kui 500 maalist, joonistusest, skulptuurist-instalatsioonist ja videost koosnev ekspositsioon ligi 200 saksa, vene ja konteksti loomiseks ka "välisringi" autoritest (nagu Marina Abramoviči näitus sümboliks mängitud staatiline video valge rahulipuga itta vaatavast ratsanikust valgel hobusel, taustaks slaavi meloodia; Jeff Walli hiigeldioraamil lavastatud Afganistani sõjastseen; ja suurnäituse vältimatu Andy Warhol jt.) on paigutatud 40 saali, mis üllatlikult ei moodustagi lineaarset jada, vaid on nii nagu Saksa-Vene ajalugugi, avatud ambivalentsetele tõlgendustele. Eriti kolmandate osaliste nagu Eesti jaoks, kes on olnud mõlema suurrahva imperialistlike maailmajagamisplaanide alaline objekt.

Näitus kütab üles jõulisi tundeid, on ju maalitud, filmitud, kirjutatud, pildistatud ajaloopildi loomiseks mõlemalt poolt käigus olnud maailma efektiivsemad propagandateenistused (sisehallis on eksponeeritud võimsat panoraamset tausta loov, 205 pressifotost koosnev näitus, millest ongi otstarbekas hiigelnäitusega tutvumist alustada), seninägematud kunstitoetussüsteemid ning ühtaegu manipuleeritavaimad ja sõltumatuimad kunstnikud: stalinistliku nõukogude perioodi tähtteoste võime kõita on reaalsus ka nüüd, angažeeritus ja osundav narratiivsus pole ju nüüdis-kunstilegi võõrad – meenutame suurte kuraatorinäituste varjamatu diktaati ja manipulatsioonide kunstiteoste n.-ö. konteksti väljavahetamisega, kui mitte enam. Seda aega ise mäletavatele on näitus kõditav *fun* ja omamoodi teraapia. 2004. aasta märtsis Tretjakovi



galeriis avatav "Moskva-Berliin" saab eel-pressiteate andmeil mõnevõrra erineva Berliini ekspositsioonist, ka mahud on lõigatud.

Lugedes kuraatorite poolt saalidele omistatud alapealkirju nagu "Dispuut kunsti üle", "Identiteet - stiili küsimus", "Kunst on poliitika jätkamine teiste vahenditega", "Realiteedi konstrueerimine", "Hüvede terror", "Üleva retoorika", "Müütiline abstraktsioon", "Massikultuuri mustrid" jne. tundub mulle, et koostajate salaplaaniks on olnud leida ideoloogiaülene siduv lüli ideoloogiliselt laetud kunstist, ja just sealt, kus seda kunagi pole viitsi-

tud näha. Arhetüüpne vaenlase kuju ongi see, mis binaarsused koos tööle sunnib, käesolev näitus mõjub ka ise piisavalt tugeva märgina, mis mõnest pooltoone kasutavast taiesest armutult üle rullib. Piisavalt ekstravagantne on eksponeerida nõukogude perioodi nonkorformistlikku kunsti (nt. Erik Bulatovi hüperrealistlikke tekstimaale) samas ruumis Viktor Popkovi, Tair Salahhovi jt. karmi stiili tähtteostega. Või näha Vassili Jakovlevi stalinistlikku barokki 1940-ndate kõrvuti Gerhard Richteri krestomaatiliste must-valgete fotomaalingutega 1960-ndatest. Komari ja Melamidi Jossif

**Oleg Kulik.**  
**Varjutus**  
**I. Sarjast**  
**"Venelane".**  
**Digitrükk.**  
**1999.**

**Oleg Kulik.**  
**Eclipse I.**  
**From the**  
**series "The**  
**Russian".**  
**Digital**  
**print. 1999.**



Stalini paraadportree mõjub nii suurt hulka tehniliselt efektset akadeemilist maali esitavas näitusekoosluses lausa saamatuna, kontseptuaalselt topeltkodeeritud vaatamisrežiimi rakendamine nõuab teatavat pingutust.

Depolitiseerimisprotsess tiksus ka uuesti moodi minevale DDR-i kunstile, ometi jäid mõlemad Saksa DV esimaalijad, nii Willi Sitte kui Werner Tübke selle näituse kontekstis kuidagi varju, esindades oma ehtsaksalikult pulbitseva himura lihalkkusega siiski retrolikku kompromissi suurte märgiliste polaarsuste vahel.

Päevapoliitiline kontekst ei ole selliste pikalt ettevalmistatud megaprojektide puhul loomulikult esmatähtis, kuid fakt, et Iraagi sõda võimaldas ametliku Berliini ja Moskva vahel ootamatut soojenemist ja "soovimatut koalitsiooni" USA vastu, annab näitusele veidi pikantse poliitilise meki.

Berliinis töötab näitus eelkõige Vene kunsti sillapeana: naastakse küll samade lippude all, aga tankide asemel on kaasavaraks ideoloogiatest puretud kunst. Ajalugu kirjutavad teatavasti võitjad, Vene-Saksa suhteid pole 2003. aastal enam põhjust mustvalges skeemis käsitleda, teineteise "uuestileidmine" teeb nii mõnegi välispoliitilise analüütiku murelikuks. Ja kuigi Venemaa keeldub Saksamaale tagastamast Teise maailmasõja lõpus sealt röövitud kunstiaardeid, on Saksamaa Venemaa jaoks 15%-ga olulisim väliskaubanduspartner (Saksamaa jaoks moodustab kaubavahetus Venemaaga paraku vaid 2%). Saksa tööstus on samas Venemaast otseses sõltuvuses – üle kolmandiku maagaasist tuleb idast. Teisalt, Saksa pangad on vene majanduse olulisemaid krediteerijaid. Sama komplitseeritud nagu funktsionaalselt läbi põimunud majandussuhted, on Teise maailmasõja järg mõlema maa kunstis. "Vanade sõprade", võitjate-võidute pooled oleks kui möödunud 50 aastaga vahetanud, kui mitte kunstis uut Vene imerelva näha. Oleg Kuliku tavapäratult suur eksponeerimisplind ja laiutav haare eri žanrites viitasid, et endisest skandalistist on reaalkapitalismis aretatud hästimüüv biennaaliekunstnik. Hiigelsuured, sürrealsete proportsiooninihetega zoofiilsed digitaalprintid saneeritud perverssustest Moskva äärelinna tühermaadel liitsid vene kõikelubatavuse ja saksa perversiteedi hästitöötavaks tervikuks. Ron-mueclikud elusuurused silikoon/



vahakujud Madonnast, kosmonaudist ja Kurnikovast olid samas kuidagi liiga voolujooneliselt sees rahvusvahelise kunsti *mainstream'*is, piireületavat nonkonformeerivat hullust sai kogeda vaid Kuliku aktsioonide retrospektiivsel skriiningul, sedagi sümbolsest läbipaistva seinaga muust näitusest eraldatuna.

Ühes näituse emotsionaalseimas ja õpetlikumas saalis jooksev stalinistlike kinohittide paraad eesotsas "Berliini langemise" (rež. M. Tšiaureli, 1950), "Stalingradi lahingu" (rež. V. Petrov, 1949) ja Stalini surmast tehtud poollavastusliku "Suure lahkumisega" (rež. G. Aleksandrov jt., 1953) oli pandud kõrvuti ekraanidel suhestuma Nikita-aegse nn. vene uue lainega (A. Tarkovski "Ivani lapsepõlv", 1962; "Ma olen 20-aastane", rež. Marlen Hutsijev, 1962/4 jt.), paljastades klantsnaerastustega võltsammaste välkudes kuidagi muuseas,

**Martin Kippenberger. Sõbralik kommunist. Õli ja lakk lõuendil. 1983.**  
**Martin Kippenberger. Friendly Communist. Oil and lacquer on canvas. 1983.**

**Geli Koržev. Sird ja vasar. Õli lõuendil. 1980.**

**Geli Korchew. Hammer and Sickle. Oil on canvas. 1980.**



kuivõrd mitmekihiline ja eri segmentidest vaid kümneaastase erinevusega loomisdaatumites Nõukogude visuaalne kultuur oli, rääkides muuhulgas ka rahva elujõust, suurte etnoste isepuhastusvõimest ja seda lämmatavast valedevõrgust.

Lääne-Saksa pärastsojajärgse kunsti megastaaride Joseph Beuysi, Georg Baselitzi, A. R. Pencki, Markus Lüperti, Anselm Kieferi, Martin Kippenbergeri ja *neue wilde*'ga seostatavate maalijate Jörg Immendorfi, Rainer Fettingu, Georg Baselitzi, Albert Oehleni jt. loomingus on kollektiivne süü, mahavaikitud III *Reich* kogu loomingut tabuteemana läbiv leitmotiiv. See *Angst* kandis ka nüüd puhtalt välja välja provotseerivalt läbipikitud võrdluse ida-saksa õukonakunsti ja tervikuna veidi ebaühtlase tasemega vene avangardiga.

Märkimisväärselt esinemisruumi oli näitusel antud ka uusima saksa maalistaari Norbert Bisky hiigelformaadis teismelist poistekarja kujutavatele spordistseenidele (mis maalitud hockneylikus, kergelt katvas maneeris, süžee poolest aga Leni Riefenstahli väärilised). Tema ja teise neo-uusasjalikkust rõhutava DDR-i taustaga tähe Neo Rauchi puhul (esines isiknäituse mõõtu komplektiga Francesco Bonami "Inimkonna platoon" 2001. aasta Veneetsia biennaalil) võib rääkida kerge, vahendatud meedia põhineva maalimaneeri levikust ka Saksamaale, klassikaline *Angst* 21. sajandil ei tööta. Näitus viitab küllaltki osundavalt teistsuguse väärtusskaala universaalsele kehtimisele. Sotsrealismi pastišse esitavatele Dubossarski & Vinogradovi neostalinistlikele pannodele sekundeerivad Peterburi neoakademistide Georgi Gurjanovi ja Vladislav Mamõšev-Monroe univormi-fetišid. Kõik tuleb kord tagasi, aga millises kontekstis!

Näitus on õpetlik ajal kui algavad ettevalmistused Eesti Kunstimuuseumi 20. sajandi Eesti kunsti väljapaneku koostamiseks: ei saa olla mahavaikitavaid perioode ega tabuteemasid, vaenlase-kuvandi ehitamine kunsti enda sees on väheviljakas tegevus.



# Roosvalti kohad ja paigad

Alina Kurvits

Mari Roosvalti "Locus" Tallinna Kunstihoone galeriis 26.09–12.10.2003.

Kõik tööd näitusel kannavad nime "koht" või "paik", sõltuvalt sellest, kas inspiratsiooniallikas asus lahtise taeva all või siseruumis, lisaks numbrid. Lähenedamine on askeetlikkuseni minimalistlik, kui võrrelda seda teiste kunstnike peamurdmisega oma taistele üha kõlavamate nimede leidmisel.

Teosed on segatehnikas: "vundament" paistab olevat fotokollaaž, millele on õlivärvidega ekspressiivselt "ehitatud" kompositsioonid massiivsetest tõmmetest, kergetest pintslilöökidest ja ootamatutest detailidest, näiteks nõõpidest. Jääb üle vaid mõistatada, kas neil kummalistel objektidel on mingigi seos fotodel esitletud interjööridega. Majaelanike kaotatud pildid võisid aas-



taid tolmus lehada, enne kui autor neid märkas ning neist kunstiteoste osa sai. Võibolla on need hoolikalt välja valitud kusagil poes või leitud suurpuhastuse käigus kapist. Õigupoolest pole see tähtis. Peamine on, et igaüks võib välja mõelda oma loo.

"Paik VI" jääb meelde oma orgaanilisusega: pildil on tiik, mida ümbritseb meeletult ere taimestik ning on selgelt tunda arvukate väikeste faunasindajate kohalolek. Efekt on saavutatud tõenäoliselt mänguasjade silmadeks mõeldud objektide kasutamiselega. Mõne aja pärast hakkab vaatajale tunduma, et

teda jälgitakse, ning rahulik maastikuvaade ainult süvendab paranoilisust.

Miniatuurid "Koht 1–24" demonstreerivad, et seeria loomiseks on kasutatud kogu paletti, ning annavad ettekujutuse kunstniku värvivaldamise astmest. Ritta asetatuna mõjuvad nad ühe teosena. Mõned interjöörikaunistamise seisukohast ideaalsed tööd ("Paik á III") on väärtuslikud ka arhitektuuri-ajaloolisest vaatepunktist, kuna näitavad linnapilte möödunud aegadest. Inspiratsiooniallikate täpne asukoht jääb enamikul juhtudest siiski ebaselgeks.

**Mari Roosvalti. Koht VIII. Õli, lõuend, foto. 2003.**

**Mari Roosvalti. Place VIII. Oil on canvas, photo. 2003.**

# Ainult teie saate sellest aru

Mari Sobolev

Kiwa "Friik Null" Kondase keskuses 14.08.–1.09.2003.

Kiwa näitus "Friik Null" on täiesti uus tase nii Kiwa loomingus kui üldse uue interdistsiplinaarse kriiptilise kunstnikepõlvkonna seas (vt lähemalt [www.looming.org](http://www.looming.org)). Mis asju nad ajavad, ei saa peale nende endi keegi eriti aru. Ehk arvatakse, et noored niisama tsillivad, või siis, et kunstide

sünteesi iidne idee on taas elustatud. Mõneti on see ka ehk tõsi, point on aga, et segasevõitu muljet jätkuva tegevuse taga on päris kõvasti ajutööd, infosünteesimist, olulisi mõisteid, sügavaid mõistmisi, kogemusi ja avastusi. Tekst ühel pildil – "ainult teie saate sellest aru" – on märk sellest, et tasub siiski püüda aru saada.

Kiwa transpoo-maalid ja *girl-art*'i periood andsid lootust, kuid ei tekitanud sügavat veendumust, et tegu on väga hea kunstnikuga. "Friik Null" võtab tema varasema tegevuse kokku, loomulikult mitte *greatest hits*'i printsipiil, küll aga erinevate elementide vahele kontseptsioone ehitades. Visuaalid on puhastunud väikesteks selgeteks piltideks ja taskuformaadis installatsioonideks, mis ei sisalda aga ainult rafineeritud kujundiotsinguid, vaid ka olulisemat (mitte antoloogilises, vaid sisulises mõttes) Kiwa kirjanduslikust loomingust ning kat-

keid nihke ja süütuse masinate tarvitamiseks vajalikust audioatmosfäärast. Kõik need asjad töötavad koos – mitte nagu kunstide sünteesi puhul tavaliselt, kui perfokafännid põgenevad moodsa tantsu alates ja uue muusika frigid sullevad silmad, et mitte näha avangardset videotausta.

Ei, tõepoolest, kunst peab olema ikkagi filosoofia, ja aus filosoofia. "Friik Null" on, järelikult on Kiwa siiski väga hea kunstnik. Kui aus kunstnik juhtub olema pessimist, võib selle tagajärjeks olla igasugust kriitilist ja depressiivset soga. Kiwa on õppinud elama tõdemusega, et millelgi ei ole mõtet, midagi ei ole võimalik teada ja kahtlane, kas üldse midagi olemas on. Neist teadmistest on ta erinevatele autoriteetidele ja omaenda sisehäälele toetudes loonud hõmmastaval kombel täiesti elamiskõlbliku ja nauditava vaimse maailma. Tehke järgi!



**Kiwa. Hlör u fang axaxas mlö kõik süsteemid töötavad normaalselt. Õli, lõuend. 2003.**  
**Kiwa. Hlör u fang axaxas mlö all systems operating as normal. Oil on canvas. 2003.**





# 1) Tartu

Ajakirja juubelinumbris on küsimus endiselt terav:  
Kas Eestis leidub originaalset graafilist disaini?  
Kui jah, siis kus see on?

Otsingud töid meid Tartusse – ning pettuda ei tulnud.

Näib, et Emajõe Ateena oma eripärase atmosfääriga (mainstreamiväline kunstikool, akadeemiline õhkkond, inimlikud mõõtmed) on sünnitanud disainereid, kes oma tegemisi tõsiselt võtavad ning disaini, mida saab tõsiselt võtta.

Seitse kujundajat räägivad elust, tööst ning sidemetest kodulinnaga.

Üles kirjutanud Kristjan Mändmaa.

2) Esimest korda Eestis: ja graafiline disain.

3) Vastupidiselt lubatule ei tule selles numbris juttu Helveticast, ega ole pakkuda ka uudiseid. Vabandame!

Grafiti  
ja graafiline  
disain.

Taik  
&  
Anton



# Peeter Paasmäe

s. 1963

**Kristjan:** Kuidas Sina graafilise disainini jõudsid? Oled sel alal Tartus tegutsenud niikaua, kui mina mäletan. Sind võiks häbenemata kohaliku disaini Suureks Vanaks Meheks nimetada.

Peeter: Vist pisut liiga pidulik. Aga algus oli tõepoolest väga ammu, nii rublaaja lõpus. Siis hakkas aega kõvasti üle jääma ja sõber Heiti Pakk Fontesest vajas kedagi, kes pidevalt kujundustöid teeks. Tal oli ka olemas suurepärane arvuti: 286, mil kõvaketast tervelt 40 MB. Sellel sai siis Ventura Publisher'i jooksutatud. Hiljem töötasin juba Liivimaa Kulleris, Postimehes.

**K:** Oli Sul mingeid eeldusi selleks tööks? Kas olid koguni disaini õppinud?

P: Ei. Lihtsalt olin, nagu kõik intelligentsed inimesed, kunagi nooruses tegelenud maalimise ja joonistamisega. Lastekunstikool, ettevalmistuskursused... Mingid põhitõed sai kätte, värvid, kompositsioon jne. Inimene õpib küll kogu aeg, ent samas ei saa ka süstemaatilist haridust kuidagi alahinnata, aegajalt tunnen sellest puudust.

**K:** Mille poolest erineb Tartu Tallinnast? Mille poolest erineb kahe linna graafiline disain?

P: Põhiline vahe on elukvaliteedis ja seda Tartu kasuks. Tallinnast on hea kiirelt läbi hüpata. Viimasel ajal ongi nii läinud, et Tallinnasse on mul asja ainult lennukile ja laevale minnes. Kui järele mõelda, siis ega vist olegi olemas nähtusi, mil nimeks „Tallinna graafiline disain“ ja „Tartu graafiline disain“. Kandepind on liig ahtake, inimesi liig vähe. Graafiline disain on samas alati tellija nägu. Tallinnas on tellijate „nägu“ natuke teistsugune, pisut „suurem“ ehk.

Tartu disainikliima kindel mõjustaja on Kõrgem Kunstikool, eeskätt juba oma olemasoluga.

**K:** Kas ülikoolil on samuti soodustav roll?

P: Kindlasti. Tänu ülikoolile on linnas hulk inimesi, kel ei ole küll otsest seost graafilise disainiga, aga kes lihtsalt mõjuvad vaimsele keskkonnale hästi.

# avangard

Aleksander Rottstein, «Põhime-fantastika» raamat

ESIMENE LÖÖNG.  
ESIMENE OSA.  
19.02.2001.

milleks meile

avangard



avangardist hõlpsasti midagi saadakse  
avangardist loodi  
leidis mees palju vana  
avangardist Tõnis  
kuhmetreksa venni  
avangardist Ets  
luges Liid hõlpsasti  
avangardist Jari  
ella õhki seal  
avangardist Mäi  
kandmaid leppa sai  
avangardist Tuuli  
manga väel küll  
avangardist Madis  
oli tavaliselt  
avangardist nad kõik  
AVANGARDI talloosid  
lgid tode oia liik  
võinaks öeldes

Nii kirjutas Albert Trappes omu 1976. aasta kaheksa võru avangardist. Ka see võis avangardist õhutada, kuhandi mood võib öelda, sest ni isgu jäteti kaubaga seotud mõist, on veig niigiret kui vana avangardist.

Kandmaid leppemest leppu püüdnud avangardist hõlpsasti, et see on eelkõige, jäteti äärmiselt rõhul, kas sulle loodi avangardist hõlpsasti, see on kaubaga ja jäteti vabalt, õhutada vabalt hõlpsasti.

1. Lõpuks ajab avangardist leppemest avangardist, esimene võru avangardist hõlpsasti jäteti vabalt ja jäteti, jäteti vabalt, jäteti vabalt, jäteti vabalt.

*Paarislehekülj, kaas ja kirjatüüp L. Lapini kogumikule „Avangard“.*

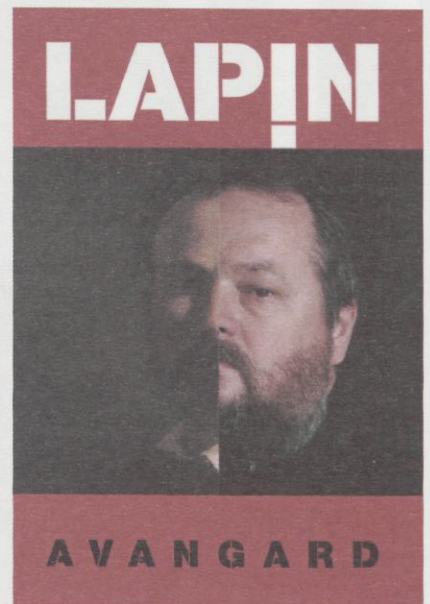
**K:** Missugune on ikkagi suhtumise erinevus Tartus ja Tallinnas, mis võiks tekitada nähtava vahe graafilises disainis?

P: Graafiline disain – see sõnapaar mulle ei meeldi; kuidagi pretensioonikas. On ju palju selliseid töid, mis on nii lihtsakoelised ja elementaarloogika baasil teostatavad, et disainist saaks nende puhul vaevalt rääkida. Igasugused manualid jms...

Tallinnas on erinevalt Tartust hulk tugevaid reklaamifirmasid – hulk tööd ja töökohti seega. Taseme mõttes annab see kõvasti tunda. Tartus on tööd ja selle tegijaid lihtsalt vähem.

**K:** Nojah, Tallinnas on muidugi tööd nii palju, et manualikujundus tõsise disaineri kätte ei puutugi. Kas Tartus on olukord selline, et tuleb kõik vastu võtta, mis pakutakse?

P: Päril nii hull ei ole, aga teinekord satub ette ikka väga kummalisi ja lõbusaid asju. Möödunud suvel, palava ilmaga näiteks joonistasin üles rahvuslikke kindamustreid. Tagatipuks osutus raamat (Aino Praakli, „Kirikindad I“) nii menukaks, et tuleb lisatiraaž. Üldisemalt rääkides on raamatute jms. kujundamine kinni „tellija materjalis“. Ehk siis: lõpptulemus on suuresti sellest „materjalist“. Asjad, millel mõtet ja sisulist kaalu, näevad reeglina ka head välja.



**K:** Nooremad disainerid on kurtunud, et sinne vähene töö on nad Tallinnasse ajanud. Kuidas Sina oled suutnud paigale jääda? Kas asud kindlal positsioonil?

P: Ega see ikka nii lihtne ole. Kui ükski elaks, siis ehk saaks muretult hakkama, aga kodus on hulk inimesi, kes süüa tahavad. Tallinnas saab küll rohkem raha, aga seal ka kulub rohkem, lõpuks jõuad ikka samasse seisuga tagasi.

Tallinnasse ei koliks juba keskkonna pärast. Euroopas on iseenesest palju toredaid kohti, paraku on sellega nii, et võrkeelses ja totaalselt erineva taustaga ühiskonnas oleks küllaltki raske töötada. Asi pole niivõrd keeleoskuses, kui lihtsalt



erinevas taustas, ei tea ega tunne „märke”, taustu, alltekste ega oska neid kasutada.

Mõni aeg tagasi oli miljonäriks-saamise-saates üks tubli vene poiss: eesti keel vabalt suus jne. Paraku hävis ta küsimustega nagu „kes on võsavillem”...

**K: Kas teed siit Tallinnasse tööd?**

P: Hetkel küll mitte. Kuna ma sa-tun sinna küllalt harva, siis ma ei ole n.ö. „pildil” lihtsalt.

**K: Ega ometi ole tegemist teadliku seljakeeramisega Tallinnale – Sinu ja Tartu poolt?**

P: Kindlasti mitte, aga graafilise disainiga on ju nii, et see (üldisemas plaanis) ei sünni siin ega Tallinnas; ka Helsingis mitte. Ikka kuskil seal New Yorgi, Londoni, Amsterdami kandis. Selles mõttes pole ju vahet.

**K: Kuidas trendid Tartus toimivad?**

P: Need ei oma siin ausalt öelda erilist tähtsust. Näivusele orienteerumine või mitteorienteerumine on seotud ka linna suurusega. Kui hakata näiteks Elvas näivusele apelleerima, siis millega see lõpeks? See ei vii siin eriti kuhugi.

Kui tööalaselt mõtled, siis mingid tüpograafilised jms. moed on küllalt globaalse iseloomuga ja jõuavad kiiresti igale poole. Ma ei arva, et Tallinnas asumine siin mingit suurt eelist annaks. Kirjatüüpide perekond nimega Helvetica on ju „rajut moodne”? Kui mu mälu mind ei

peta, olid esimese Matrixi-filmi algus- ja lõputiitrid Helveticas. Inimesele, kes professionaalsest kretinismist automaatselt kirjatüüpe identifitseerib, on see ju oluline märk? Ja ajaliselt jõuavad sedasorti asjad nii Tallinna kui Tartusse praktiliselt samaaegselt.

Mis Tallinnasse puutub, siis üks asi mis silma riivab, on ruumide metsik ülekujundamine. Kui keegi võtab teha uue kõrtsi, siis on eesmärgiks alati midagi suurt ja enneoematut. Kui seal aga puudub vähegi inimlik teenindus, siis kahaneb rõõm epohhiloovast kujundusest kiiresti olematuks. Tartus on ruumid pre-tensioonitumad, aga teenindus meeldiv. Kohati... (naerab).

**K: Mulle on jälle mulje jäänud, et Tartus vastupidi tuntakse sisekujunduse puhul vajadust iga hinna eest rahvuslikku motiivi rakendada – trendiks on rahvapärarus.**

P: Sõna „rahvapärarus” kõlab võikalt! Samas arvan end aimavat, mida sa selle all silmas pead: Tartus lööb välja inimeste vähesus; elitaarse kohta jaoks neid lihtsalt ei jätkuks.

Tallinnas on vertikaalset mõõdet natuke rohkem. Tallinnas võib edukale disainerile tulla mõte, et ta oleks veelgi edukam, kui ta kannaks Armani pintsakut. Tartus ei ole sellist kohtagi, kuhu taolise pintsakuga minna ning inimesed ei mõistaks ka kandjasse vastavalt suhtuda; nad lihtsalt ei jagaks matsu. Kui sellistele asjadele Tartus rõhku panna, siis hakkad kuskiltmaalt tahe-tahtmata üsna koomiliselt mõjuma. Mäletad seda sõgedat mootorratturit „Amarcordist”?

**K: Millele siis Tartu disainer rõhub? Kas tema jaoks asendab miski Armanit?**

P: Hea küsimus... Ma ei tea. Küsi teiste käest, mida nad teevad oma vaba ajaga.

**K: Aga Sa ise? Kas Sul on aega küllalt? Millest puudust tunned?**

P: Aega kipub ikkagi vähe olema. Tegelikult tahaksin rohkem kui kord aastas välismaal käia. Euroopas, ma mõtlen, palmisaarele ei vea mind mingi väega. Lihtsalt olla eemal ja laadida patareisid, ringi uidata. Üldise silmaringi ja mõõtka-va mõttes vägagi värskendav. Raamatupoed jms. Küllaltki ootamatuid elamusi samas: kevadel rip-

pusid Kölnis igal pool „Reini kulla” uuslavastuse plakatid. No ikka eriti koledad olid! Üldine tase samas... Aga tase, nagu Rein Raud kuskil öelnud on, „võiks alati kõrgem olla”.

## Andres Rõhu

s. 1965

**Kristjan: Millal Sinust sai graafiline disainer?**

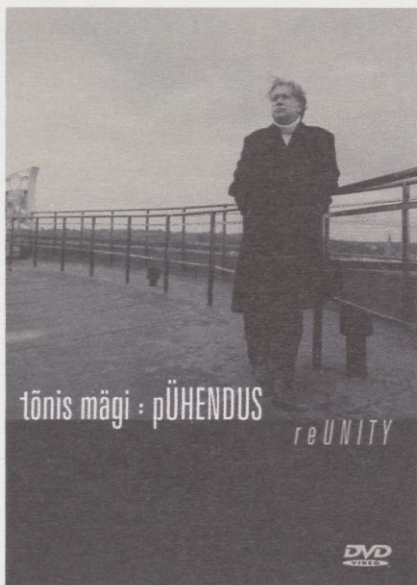
Andres: Ma ei hakanud ennast kohe disaineriks pidama, pigem inimeseks, kes töötab sellel alal. Maali-haridus andiski aluspõhja ning teadmise, et kui sa midagi teed, siis pead seda oskama. Enda arust ei oska praegugi veel ja ilmselt ei saa kunagi oskama, aga ühel hetkel jõuad sellise piirini, kust alates tead piisavalt; siis hakkab disain pihta.

**K: Aga millal pöörasid disainile esimest korda tähelepanu – näiteks märkasid, et mõni raamat on kuidagi kujundatud?**

A: See vist sündiski paar aastat peale seda, kui minust ajaleheku-jundaja sai, siis hakkas tekkima arusaam sellest, mis on font ja kuidas seda kasutada, mispärast nii ja mitte teistmoodi. Siis hakkas ka sel-guma, mismoodi raamat üldse loe-tav on. Olen kogu oma noorpõlve väga palju lugenud... sain aru, et kui raamat ei ole niiõelda füüsiliselt loetav, siis tekib teatud viha; midagi oleks justkui valesti. Kui see tegelik teadmine lõpuks tekkis: ahhaa, et sellepärast ei olegi loetav, et reava-he on sassis ja font on vale, taandri-da ei ole, siis hakkas ka tekkima kriitiline pilk.

**K: Kui KesKust kujundama hakkasid, siis käisid seda esial-gu Soomes tegemas. Mida Sulle seal õpetati? Eestis on terve rida teatud vanuses disainereid, kes on tuule tiibadesse saanud just 1990ndate alguses Soomes töötades.**

A: Noh, ei midagi erilist. Võib-olla vaoshoitust – algul tahahaks ju ikka ühte kujundusse väga palju erinevaid elemente ja nippe suruda ja tundub, et kui nii ei tee, siis asi nagu ei olekski kujundatud. Nad võtsid seda vunki maha, tegid sel-geks, et küsimus ei ole mitte ele-mentide rohkuses vaid nende omavahelises tasakaalus.



DVD-kujundus ja foto.







**K: Tead sa veel omavanuseid disainiga tegelejaid?**

A: Omavanustega väga palju ei suhtle, mul on paar sõpra maaliakademiast, kellega peaauglikult lävin. Graafikutega mitte eriti. Laurits on mu sõber, temaga suhtleme, käime üksteisel külas, mina küll rohkem temal, tema juures on mugavam.

**K: Nii et disainerid, keda tead, on kõik nooremad, enamuses sinu õpilased?**

A: Kukul nii välja, nendega ma ju suhtlen ja teatud mõttes nad teevad mind päris kõvasti. Usaldusega. Nendega on võimalik rääkida.

**K: Räägiksid ehk mingisugustest suundumistest Tartu disaini(haridus)elus – mis siin toimub ja mis on muutunud selle aja jooksul, mil TKKs oled õpetanud**

A: Seda on endal väga raske öelda. Ilmselt suhtumine on muutunud. Alustasin õpetamist üsna tehniliselt, nüüd on tehnikast vähe järgi jäänud, sest see on päris kergesti õpitav. Osatakse piisavalt juba kooli tulles.

Praegu on tähtsamaks küsimuseks, et kui midagi teha, siis miks teha, ning mida vaadata, mida mitte. Õpilastega koos on selle aja jooksul arenenud ka minu mõttemailm.

**K: Kas Sinu eakaaslaste ja noorte mõttemaailmad on erinevad? On ju mõned n.ö. „teaduslikud faktid“, näiteks et inimesed ei loe enam raamatuid.**

A: See vast nüüd küll ei kehti

**K: Siiski; loetakse ju pigem seda, mis on hetkel moodne või huvitav. Aga see, mida meie lugesime ja mis moodustab meie kultuuri-põhja, on täielikult puudu. Seetõttu peaksid ju ka nende veendumused ja teemadering teistsugused olema?**

A: Tegelikult on see vist eksitee. Kui mõtlen oma kooliajale, siis teadsin tegelikult vaid paari-kolme inimest veel, kes palju lugesid. Ilmselt on nüüdki samamoodi. See moodsa aja küsimus oli ka minul mingil ajal päevakorras, püüdsin ennast hästi riidesse panna, et olla noorte vääriline ja üritasin lugeda isegi moodsaid raamatuid ja teha moodsaid asju... Mingil hetkel ma mõistsin, et see on ju nonsenss, et nii need asjad ikka ei käi. Suunamudel on ikkagi üks: noorte jaoks on moodsus justkui tee, midamööda siseneda sellesse maailma, leida tööd ja tunnustust

ning tuntuuse kaudu jälle tööd; leida oma koht. Vanad ei pea sellega enamasti tegelema, sest neil on koht maailmas juba olemas.

**K: Kas Sinul on see koht olemas?**

A: Küllap, aga positsioon on muidugi üsna ebakindel. Kui ise juurde ei õpi, tulevad peale needsamad noored, kes oskavad lihtsalt rohkem. Koolis õpetan ma ühte pisikest osa haridusest, mis tudengid sealt kokku saavad. Seda ülejäänut tahaks ise samamoodi õppida. Universaalsus on päris suur; iseasi mis neist edasi saab – kas nad jäävad ühe kindla ala peale või tegutsevad nõ multimeedikutena.

**K: Kas disainitöö leidmise probleem on teravalt üleval?**

A: Tartus on küsimus üsna terav. Tundub, et ka päris paljude tudengite jaoks. Aga noortel on tihti peale ka nii, et nad löövad mõnele tööle lihtsalt käega. Nad ei saa aru, et tänu sellele jäävad nad millestki ilma; see ei jõua neile üldse päralt. Tekitab ilmaasjata eluraskusi juurde. Samas vanadele tekitab eluraskusi see, et asja võetakse väga tõsiselt – kui ma seda nüüd ära ei tee, siis ei ole ma midagi väärt.

**K: Eesti disainisituatsioon sinu silmis? Mis toimub ja kas midagi on muutumas?**

A: Raamatute osas asi paraneb. Kui kunagi 90ndate alguses oli palju hal- ja väga jubedalt kujundatud raamatuid, siis praegu on muidugi palju tekkinud selliseid värvilisi väga jubedalt kujundatud raamatuid. Neis on peamisi reegleid pisut jälgitud ja enam silmatorkavaid lapsusi ei tehta, aga samas on nad nii kommertslikud, et tõesti kole vaadata.

Reklaamikunsti on selles mõttes huvitav, et seda kohati nii pööraselt jumaldatakse. Tegelikult on see ju lihtsalt kauba müümine. Disaineri töö sel puhul on müüa kaupa, millise kujundusega siis iganes. Väga kitsas ala.

Manuaalne illustratsioon – vat see ala hakkab küll julmalt välja surema.

**K: Mis on disainis tähtis?**

A: Teadmiste, oskuste ja esteetika (millise iganes) ühendamine nii, et loomiseks kulunud vaeva tulemis näha poleks.

**K: Mis on ilu(s)?**

Selline haikulaadne asi on ilus – vähesega, aga täpselt, mõtteile ja tundeile ruumi jättes.

# Mari Ainsoo

s. 1975

**Kristjan: Millal esimest korda avastasid, et disain on olemas? Kus ja kuidas see juhtus?**

Mari: See oli kindlasti varases nooruses; millal ja kus täpselt, ei mäleta.

**K: Mis on disainis tähtis?**

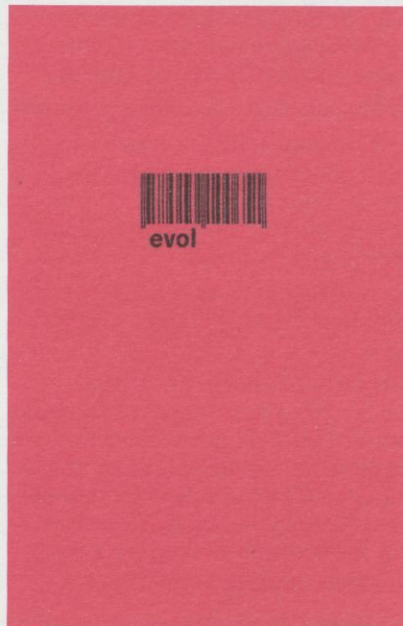
M: Idee (kontseptsioon), et tehtul oleks mingi mõte, mitte et see oleks tehtud lihtsalt tegemise pärast või et ta lihtsalt pop ja noortepärane välja näeks. Disain peab siiski iseloomustama asja ennast. Kui palju tehakse kunsti kunsti pärast, muusikat muusika pärast, kirjutatakse kirjutamise pärast – ja kõik ahhetavad ja ostavad ja kuulavad ja loevad. Mida see meile annab?

**K: Mis on ilu(s)?**

M: Ilu(s) on vaataja silmades vastaks trafaretselt... raske on vastata.

**K: Missugune on Tartu elu? Miks elad Tartus?**

M: Meeldib; pole erilist soovi eneses siiani tundnud kuskile mujale minna. Laisk ja paikne inimene. Tartu elu on mu loomusega enamjaolt sobiv, paras tempo.

**K: Missugune on Tartu kunst, disain? Millest see tuleneb, oleneb?**

**Raamatukujundus.**  
**Lõputöö Tartu Kõrgemas Kunstikoolis.**



M: Tartu kunst... kas üldse on olemas Tartu kunst ja disain? Rohkem on see, mis siin (ja ükskõik kus mujal) tehakse tegijate nägu või telijate nägu siis. Samas muidugi maalikunstis see tartulikkus vististi siiski eksisteerib/on eksisteerinud (nt. Suumann, Allik, Kruusamäe jt.), samuti fotograafias (Kalve)... Need on nimed, mida konkreetselt seostatakse Tartuga.

**K: Mis plaanid on?**

M: Ideaalis on selleks muidugi raamatute kujundamine, aga mine tea, mis elu ette toob. Eks näis.

## Martin Lazarev ehk Lazer

s. 1977

**Kristjan: Kuidas kunstialale sattusid?**

Lazer: TKKsse ei tahtnud üldse minna, kõik sugulased olid käinud. Lõpuks ikka läksin.

Vahepeal võtsin akadeemilise, käisin tööl. Tagasi minnes tundus koolis kõik nii aeglane olevat, vaatasin paar nädalat ja siis läksin tööle tagasi.

**K: Miks Sa siis kohe Tallinnasse ei tulnud?**

L: Tartus oli kah väga hea – vaikselt mööda linna libiseda. Seeaeg oli ka Tartu-patriotism peal. „Tallinnasse – never! Tartu hip-hop! Jne.

**K: Mis see Tartu hip-hop oli või on?**

L: Ei midagi erilist. Lihtsalt mingi punt nimetas ennast nii ja käis Pärnus ja Tallinnas peol. Ma ei oska selle kohta rohkem midagi öelda. Mina hip-hopi laupäeviti ei kuula.

Kunstikooli vanema kursuse hip-hopi-lembestelt tüüpidelt sain selle huvi.

Siis tuli see grafiti. Keegi alguses mitte sittägi ei teadnud, siis avastati autovärvid ja mindi tegema. Päril algeline oli – küllaltki nilbed pildid tulid tegelikult. Õnneks lammutati see Lillemägi maha, kuhu tegime. Nii et häbeneneda pole enam midagi.

**K: Mitte midagi pole alles?**

M: Mitte midagi. Seal on nüüd kohutumaja. Minul oli igatahes siiralt hea meel.

**K: Isegi fotosid ei ole?**



Üks flaiier.

M: No fotosid ikka on. Isegi üks film on tehtud, ETVs mitu korda korratud kah. Üks ERKI tüüp tegi mingi koolitöö grafitist; mulises seal mõtetut juttu ja üks osa oli ka meist.

**K: Kas siis Tartu grafiti, nagu ka hip-hop, polnudki midagi erilist?**

L: No kuule, ikka oli! Keegi teine ei teinudki ju midagi. Ega me muidugi kellegagi läbi ei käinud. Võib-olla oli kusagil veel tegijaid. Näha küll ei olnud.

**K: Kust te infot saite?**

L: Netist vaatasime, ajakirjad liikusid, kõik oli olemas juba.

**K: Nii et olite esiisad? Miks enam ei tegele?**

L: Mina konkreetselt jätsin selle pärast katki, et hakkas selguma, mis asi see tegelikult on. Küllaltki palju ahvimist; keegi Ameerikas on mingi stiili välja aretanud ja sina siis proovid siin sama saavutada.

**K: Midagi omalt poolt Sul ei olnud öelda?**

L: Et joont teisele poole viia? Ei tea... Näpud said värviseks, see oli kah nõme.

**K: Kaua Sa grafiti-meest olid?**

L: Mõned aastad. Eks siiamani

saab sahtlisse kavandeid tehtud, aga seina peale tegema ei lähe. Praegu teevad ju nii paljud inimesed kobedat grafitit ajaviiteks sahtlisse.

**K: Mida Sa kobedaks nimetad? Äkki oled nii kaua asjast eemal olnud, et ei teagi, et see kobeda joonega mees jäljendab mingit teist kobeda joonega meest?**

L: No jäljendabki. Aga teeb seda hästi. Kunstikoolis oli kah tegelasi, kes lihtsalt kiiksust joonistasid psühheedelilisi pilte; nende stiili võib ehk päris oma jooneks nimetada. Istusid viis päeva ühes täisperetatud ruumis ja sodisid pastakaga 1000 lehte täis. Nemad ei ahvinud nagu kedagi. Aga see ei huvita kah kedagi. Pole popp, noh.

**K: Kuidas esimest korda aru said, et Sul graafilise disainiga midagi pistmist on? Kas samuti läbi grafiti?**

L: Süü on vanematel. Nad tegid serigraafiat ja üks hetk, kui aru said, et nad ise arvutit ära õppida ei viitsi, siis pandi mind masina taha kilesid printima ja logosid puhastama. Ja oligi kõik. Algul mind ei huvitanud üldse.



**K: Kuidas siis huvi tekkis?**

L: Tee tööd, siis tuleb ka armastus, he-he-hee. Mingi hetk hakkas ka Kunstikoolis n.ö. disaini arenema. Mina olin esimene tegelane, kes tegi joonestusülesandeid arvutiga ja sai selle eest hinde, et oli laserprinteriga välja printitud. Tegin mööbli-ülesandeid DJ-puldi, panin väikse grafiti peale, kolm lehte kile vahele ja sobis!

**K: Kas oli ka mingi seltskond disainereid, mis sel ajal läbi käis ja asja arutas?**

L: Ei tea, ei olnud. Õlut jõime ikka koos, aga mingit disainijuttu eriti ei rääkinud. Olid mõned isakesed, nagu Peeter Paasmäe, kelle käest sai kõiki asju küsida, et kuidas printida jne. Tal oli kõige jaoks rohi olemas. Kujunduse asjus ilmselt kah, aga ma ei küsinud lihtsalt. Oli veel mingeid tegelasi reklaami-büroodes, kes tegid tööd. Mina jälle tegin omaette hulle asju enda jaoks. See oligi minu disainiharidus.

**K: Aga töö käisid ju kah? Kuidas need kaks asja kokku käisid? Kas tegid töö valmis ja siis hakkasid segaseid asju panema?**

L: Tihti tegin algul segased asjad ära ja siis vaatasin, kuidas tööga jääb. Praegugi teen oma asju päris kobedalt.

**K: Selles „oma-asjas”, ma arvan, on tohutu potentsiaal. Minu meelest on selliseid tegijaid, kes selle „oma asja” läbi töö juurde on jõudnud kahjuks tunduvalt vähem, kui neid, kes on lihtsalt töötgemist alustanud ja kellel mingit oma-asja tegelikult ei olegi. Nii et oled siis iseõppija?**

L: Niipalju, kui kuskil joonistamis- ja maalimistunnis olen saanud, niipalju on. Mingis disainiloengus pole küll käinud. See, mis asjale tõuke andis, olid tegelikult Tartu hip-hopi peod. Nendest flaiieritest ja plakati-test ongi tegelikult asi alguse saanud. Ise korraldasime pidusid, ise tegime plakateid. Tegime ka Pärnu tüüpidele. Näiteks mina panin DJ P. Julmale nime. Mees oli alguses solvunud, aga siamaani kasutab. Mingi hetk hakkasid flaiierid värviliseks minema. Seeaeg veel printiti kõik välja ja lõikenuga muudkui välkus.

...

Tartu ja Tallinna vahe ongi selles, et Tallinnas on justkui kõik samaks

jäänud. Algul tulid Divisjoni- ja Kontuuri-mehed ja muud vanad te-gijad ja need on siamaani jäänud. Tartus on nagu lainetena käinud. Algul ei olnud midagi, siis kui hakkas tekkima, siis ma tulin ära. Siis jäi kõik vaikseks ja nüüd jälle hakkab nagu midagi tekkima. Tallinnas minu meelest midagi uut ei toimu.

**K: Miks siis Tartust tuleb?**

L: Ma ei tea, pinnas on ju soodne.

**K: Miks Sa siis ise Tallinnasse kolisid?**

L: Igavaks läks, siis lihtsalt jõin pool aastat. Et sellest olesklemisest lahti saada, helistasin sõpradele Tallinnasse ja tulin päevapealt ära.

**K: Kuidas siis on, kas kahel linnal on vahe ja missugune see on? Kus neid oma-asju parem on teha?**

L: Muidugi on vahe sees. Tartus on õppimiseks soodne pinnas. Aga sa lähed lihtsalt segi seal. Hakkad kütma mingit oma kunstiasja ja kokkuvõttes on väga lihtne minna pervot teed. Selle jaoks ongi vaja vahepeal ära käia, näha erinevaid asju ja siis tagasi tulla. Siis saad aru, kui hea pinnas on Tartus. Kui kogu aeg selles tuulevaikses kohas istud, hakkab haisema. Ma ei tea.

See jutt on üldse nõme: „meil Tartus”, „meil Tartu Kunstikoolis” või „Meil ERKIs”. Mis vahet seal on; keda see huvitab? Tahad olla hea disainer, siis käid ringi ja improvi-seerid ja õpid ja kokkuvõttes teed head asja.

Minu meelest on praegu Tartus il-gelt hea disaini õppida. Ma ei usu, et seal mingeid häid õpetajaid on, aga kui ma näiteks ise praegu alus-taks samasuguse huviga, nagu mul oli siis... Kõik võimalused on olemas – tehnilised vahendid ja uus kooli-maja – aga juba see on tähtis, et keegi on asjast huvitatud lihtsalt, et selline teema, nagu graafiline disain üldse üleval on. Minu ajal ei teatud sellest midagi. Ise pusesime.

**K: Kas siis Tallinnas on pinnas viletsam?**

L: Tallinnas on ju see pinnas kogu aeg olnud, miks nad siis ei ole hul-lult kütnud kogu aeg?

**K: Oled siis Tartu tudengite töid näinud, kuidas tunduavad?**

L: No ma olen ainult paari asja näi-nud, mis mulle tõesti meeldivad. Ülejäänud on küllaltki sitt ikka. Ma isegi ei vaata neid. Pärast, kui kuu-

len, et on seal tehtud, siis itsitan vaikselt.

**K: Mis siis silma hakkab?**

L: Tobedus. Tõesti paar asja ainult on olnud head.

**K: Mis on disainis tähtis?**

L: Disainis on sama mis huumorisi-ki: kõige tähtsam on mitte naerda oma enda nalja üle...

**K: Mis on ilu(s)?**

L: krt hetkel on üks Vahur Puigi „Sigade revolutsiooni” võtetel tehtud foto imeilus... ja see asetseb minu descil... vot

## Martin Rästa ehk Mammut

s. 1980

**Kristjan: Kuidas graafilise disaini enda jaoks leidsid?**

Martin: Peale Tartu Kunstigüm-naasiumi lõppu sattusin aastaks Tartu Obu Galerisse, seal tegin tutvust arvutiga, hakasin Corelis näitusekuulutusi tegema. See Obu-periood oli üks lahendamaid mu elus, sattusin nii õigesse keskkonda. Sealne seltskond julgustas ja elas kaasa. Kuigi need esimesed tööd olid nagu olid. Selle aasta jooksul saingi aru, mida ma teha tahan. Kindel soov oli graafikaga tegeleda. Perekont on samuti alati toeks olnud. Nende poolt on mulle kogu aeg oma saatuse suhtes vabad käed antud ja see on väga tähtis.

Ma lihtsalt ühel hetkel leidsin en-dale õige väljundi; proovimise, kom-pamise teel selgus, et see ongi see. Mingi visuaalse asjaga tegelemise rada on kogu aeg ees olnud, kõik on loogiliselt läinud, ühest koolist teise, ei mingit sundimist. Igalt poolt on hoogu juurde lükatud, head õpeta-jad on olnud. Aga et just täpselt graafiline disain – see tuli ka endale üllatusena. Veel aasta enne TTKSse astumist olin üsna veendunud, et ma sellise asjaga tegelema ei hakka.

Arvatavasti võiks alguseks nimeta-da ka seda, kui hakkasin lapsena Donaldi-nätsupabereid koguma. Paljudel oli sel ajal sihuke sõltuvus, haiglane ihalus teistmoodi asjade järele. Õllepudelite silte ja täiesti suvalisi asju sai kogutud. Tagasi vaadates mõtlen, et võib-olla ongi



nii, et teised kõik said nätsupaberite kogumise haigusest terveks, aga mina ei saanud. Nüüd ma ise vorbingi neidsamu esemeid. Nätsupabereid ei ole veel teinud, aga küll ma ükskord teen.

**K: Tead siis kindlalt, et oled enda jaoks õige asja leidnud?**

M: Olen üsna kindel jah. Aga eks vahel on ka kahtlusi. Enda vastu üritan ma eriti aus olla. Teisiti minu arust ei saagi, või kui saab, siis ei tohiks. Aga kui vaheldust vajan, siis teen kõrvalepõikeid – näiteks video või muu visuaalse ja otseselt disainisse mittepuutuva juurde. Olen muidugi märganud, et viimased asjad kisuivad ikka maru graafiliseks. Asi jõuab sinnasamasse tagasi.

**K: Sa siis ei ole selline muusikavideote režissöör, kes hakkab hiljem mängufilmi tegema?**

M: Ei, pigem tiitreid.

**K: Nüüd Tartu juurde. Mind on pikka aega vaevanud originaalsuse puudumise küsimus Eesti disainis. See on loomulikult läbiuurimata maastik, aga kõhutunne ütleb, et ehkki Eestis mingit koolkonda ei eksisteeri, siis kummalisel kombel võib see Tartus ometi olemas olla. Kas Sina näed mingit äratuntavat liini, koolkonda või suundumust Tartus?**

M: No näen ikka tegelikult. Asi on suhtumises. Kindlat gruppi muidugi ei ole, kes käiks koos ja arutaks. Tegelikult võiks vabalt olla, ma ei tea,



**EAT HEALTHY THINK MONKEY POWER!**

miks kõik omaette pusivad. Endal oleks ju lihtsam, areneks palju kiiremini, kui toimuks diskussioon. Igaühel on endal mingi pirukas nina all ja vaikselt mugivad seda. Ei ole nii suuri pirukaid, et neid jagada.

Oluline vahe Tallinnaga on, et aega on rohkem; aeg käib hoopis teises rütmis; on põhjust ja viitsimist asjasse süveneda. Varem kuulasin oma Tallinna sõprade juttu, et nii kui Tartusse sisse sõidad, hakkab kell aeglasemalt käima, rahu tuleb peale... Mõtlesin, et see on mingi lollus, et seda on lihtsalt mõnus rääkida, nüüd ma räägin ise samamoodi. Mitte, et tunneksin Tallinnas kogu aeg mingit stressi, aga Tartus ma lihtsalt kõnnin ja rõõmustan: need on minu tänavad ja mina olen siin ja see on minu linn... Tallinnas on kõik umbisikuline, tänavad on kõigi omad, inimesed ei vaata üksteisele otsa vaid vahivad maha, käivad oma rada hästi kiiresti ühest punktist teise... Tallinn on selline koht, kus on väga palju „null-ruumi“ – tähtis on jõuda punktist A punkti B; see, mis sinna vahele jääb, ei oma tähtsust. Pilvedevahtijaid on Tallinnas suht vähe, Tartus on neid tunduvalt rohkem...

Samas on Tallinnas lihtsam tööd teha. Siin ma võin ükskõik milline välja näha, istuda õhtuti ükskõik mis baaris, suvalist muusikat kuulata, kedagi ei huvita see. Peaasi, et ma teen oma töö hästi ära ja sellega kõik enamasti piirdub. Aga selleks, et Tartus kellelki head tööd saada, peab temaga kõigepealt sõbraks saama, kõik peavad üksteist tundma. Ühest küljest on see abiks: kui ma tunnen inimest, siis ma tean, mis talle meeldib ja mis ei meeldi. Aga see takistab ka. Sellist asja, et see tellijatädi võtab hiire ja tõstab ise midagi ringi, sellist suhtumist Tallinnas ei ole. Ei hakata soovitada, et pane see paremale või vasemale.

**K: Võib-olla on see taas aja küsimus – Tartu tädil on ka aega rohkem?**

M: Võib-olla küll. Tartus ikka kogu see business toimub hoopis teisel levelil.

**K: Rääkisid, et Tartu disainer süveneb. Kas siis Tallinna disainerite puhul ei ole süvenemist märgata?**

M: Ei, muidugi on. Võib-olla siis, et Tartus ei ole see trendivärk nii tu-

gev. Muidugi on ka siin mingid tüübid, kes jälgendavad, proovivad kuskilt mingit trendi kopida. Aga need inimesed, kellega mina läbi käin, neid see asi ei koti...

**K: Aga mis siis neid kotib?**

M: Seda peab igaühe käest eraldi küsima, ma võin öelda, mis mind kotib. Põhiline on, et ma ise rahul olen ja et mu teema tuleb minust endast, mitte kuskilt teise mehe raamatust või netileheküljelt. Mingit progressi ei toimu, kui kõik mängivad mingite õpitud reeglite järgi ja lepivad kokku, kuidas on maitsekas. Reeglid õpitakse ära, kuid tegelik areng puudub. Proovin ise skaala hästi laia hoida. Igasuguseid asju saab ju teha ja igalt poolt ilu otsida. Niipalju on mulle reegleid õpetatud küll, et ma nende järgi mängida oskan. Mingisse reklaami-büroosse tööle minna oleks eriti lihtne. Aga kui ma võtan disaini laiemalt – reklaam on eriti kitsas ala – siis need tüübid, kes on midagi progressiivset teinud, on ju kõik reeglid pikalt saatnud ja selle läbi ka midagi saavutanud.

Mingi „Tartu stiil“ aga... see tuleks ehk siis välja, kui sa võtaksid näiteks kõik Tartu gängi tööd ja paneksid need seinale ritta; võib-olla hakkab sealt mingisugune asi välja joonistuma. Ma ise tahaks sellist näitust päris näha.

Võib-olla on Tartu vähese trendikuse põhjuseks see, et sinna jõuab kõik palju hiljem pärale.

**K: kas „Tartu stiil“ on sel juhul hoopis vanamoodsus?**

M: Ei tea. Minu arust tuleb see hiline mine kasuks. Siis ei olegi võimalust hakata oma pead sellega vaevama; muda settib ära ja kohale jõuab „oluline“ osa trendist.

**K: Kuidas Sa ise töötad?**

M: Olen ennast analüüsinud nii inimesena kui disainerina, tegele nüüd sellega, et endast paremini aru saada. See tuleb päris kõvasti kasuks. Siis kui kõik klappib ja ma suudan ennast täitsa vabaks lasta, siis tuleb hea töö ja sellest saab kohe aru kah...

Kui vahepeal ära tüütab, et pean kellegi teise pilli järgi tantsima, et ei ole piisavalt hea müügimees oma ideed keskpärasele kliendile maha müüma, siis teen vihaga enda rõõmuks mingeid asju. Teen neid hulgem valmis ja mõnikord, kui maru





*Baas. Valmiv kodulehekülg.*

kiireks läheb, siis võtan sealt neid faile tasapisi kasutusse.

Vahel vaatan oma vanu töid, et mis fondid olen kokku pannud – jube vaadata, aga samas ma praegu kadestan seda tookordset julgust ja teadmatust, kadestan seda lollimat tüüpi, kes ma olin, kes unustas ära igasugused head maitsed ja normid.

**K: Kuidas on Tartus lood töö leidmisega?**

M: Mõistlikku tööd on peaaegu võimatu leida. Ma ei tea, kuidas teised leiavad. Mina ei oska. Suuremad Lõuna-Eesti firmad lasevad kujunduse Tallinnas teha. Neile meeldib pealinna koosolekule sõita, mingisse uhke reklaamibüroo uhkesse kontorisse sisse sadada jne. Seega need, kellel olekski raha midagi tellida, meie juurde ei tule.

**K: Sa näed Tartu olukorda küllaltki mustades värvides. On see siis lootusetu, et disainer võikski jääda Tartusse elama ning tegutsema?**

M: Ei ole, eks see sõltub ikka inimesest, kus talle parasjagu rohkem meeldib. Saab Tartust kah teha. Muidugi jälle, et kui tõsiselt mind võetakse, kui ma tulen koosolekule bussiga Tartust, kavandid näpu vahel. See häirib mind õudselt, et see neti kaudu töötgemine Eestis on ikka veel suhteliselt raske. Eestlane tahab näha ja katsuda. Teen juba mitu aastat Portugali töid, kõik laabub väga hästi, mingit probleemi ei ole.

**K: Sa ise oled samuti hetkel Tallinnasse kolunud.**

Siia otsustasin tulla ka vahelduse mõttes, mitte ainult töö pärast, vaid et end mereõhu käes tuulutada.

**K: Kui Tartu-teemat uurima hakkasin, komistasin aina salapärasele nimetusele Baas. Selgus, et selle taga oledki Sina ja Su mõteteaaslased. Mis on Baas?**

M: Mis salapära siin ikka. Asi sai alguse sellest, et tasuta pakutavate meiliserverite teenus oli nii hädine, et otsustasime sõpradega oma serveri püsti panna. Nii on kõik enda kontrolli all ja teenus on kvaliteetne. Serveri nimeks sai Baas ja siis ma ühel hetkel mõtlesin, et kuna kõigil on ühesugused meiliaadressid ja kõik pusivad millegi kallal, siis võiks asja edasi arendada. Tekkis mõte, et kui omaette-nokitsejad ühe ebaisikulise märgi alla koondada, siis oleks mingil määral lihtsam head tööd leida ja ka teha. Igaüks annaks panuse vastavalt oma erialale. Töö võiks käia palju jõulisemalt, kui paneks eri valdkonnad ja oskused ühte patta. Teisest küljest jälle surub ühiskond taolisi koostöövorme peale: firmas peab ju olema sekretär ja projektijuht jne. Üksi neid palgata ei jõuaks. Praegu pole selleks muidugi ka vajadust olnud. Tegelikult ei olegi plaani, et inimesed käiksid kontoris koos ja jooksid ühe laua taga kohvi, vaid igaüks võiks olla seal, kus ta parasjagu ise tahab ja teha seda, mida ise tahab.

**K: Siis selline virtuaalne kontor?**

M: Jah, piisab täiesti sellest, et me õhtuti saame kokku ja arutame oma asju, kus iganes.

**K: Kuidas Baasi liikmeks saadakse, kas neid inimesi üldse saab „liikmeteks“ nimetada?**

M: Vist eriti ei saa... praegu on lihtsalt need inimesed, keda erutavad samad küsimused, pigem sõprade ring kui liikmeskond. Ausalt öelda polegi reaalselt midagi olemas peale serveri ja plaanide, isegi kodulehekülge ei ole veel valmis. Sellist koostööd, diskussiooni ja üksteise tööde arvustamist, nagu mina ideaalis näeks, veel ei ole. Lihtsalt ei ole teisi piisavalt tagant torkinud... See on muidugi nukker, et peab torkima.

**K: Üks asi, mida Baasiga seostatakse, on alternatiivse muusika üritus „Cutting Edges“, kus minagi hiljuti käisin, nägin ja kuulasin. Oli väga tore ja asjalik. Kas see on alguse saanud kunagistest kunstikooli keldripidudest, mille flaiereid olen näinud?**

M: Ei, see on tegelikult Lauri rida. Ta tegi eelmine aasta kellegi teisega koos ja see aasta võtsid minu ka kampa. Proovisin siis esinejaid juurde sokutada... proovisin mitmekesisemaks ajada asja...

Agas neid keldripidusid me tegime kah – esimesel ja teisel kursusel oli tohutu korraldamise-hoog sees. Kinoõhtu koolis jne... Keldripeod olid puhtalt sõpradele, tegime oma klubi. Rahvast kogunes vahepeal muidugi päris palju, põhiliselt endavanused ja vanemad, sõbrad ja tuttavad. Igaüks mängis muusikat, mis talle endale meeldis. Nimetasime ennast DJ-deks.

Nüüd, kui midagi korraldama hakkasin, siis alguses tundub kõik nii ilus ja õige, aga kui üritus läbi on, siis olen nii väsinud ja ära kotitud ja mõtlen, et miks ma seda teen, see pole ju lõbus. Plaanimine on lõbus. Eks tagasiside ole kah kesine... no eks ikka sõbrad tulevad ja patsutavad õlale... Postimees kirjutas ka päris toredasti selle kohta... rahvale jäi ka midagi meelde...

**K: Mis plaanid on lähitulevikuks?**

M: Mõtlen, et paariks aastaks võiks end Tallinnaga siduda, siis aga siit hoopiski minema kihutada ja välismaal juurde õppida.

**K: Ja kaugemas perspektiivis?**

M: Mida vanemaks saan, seda hägusamaks see asi läheb... Praegu on pilt üsna udune, tahaks oma tööd võimalikult hästi teha. Kunstnikuna



ja disainerina võimalikult kasvada. Kus, see ei ole oluline. Tahaks teha mitte ainult disaini disaini pärast vaid reklaamida mingeid inimlikke ideid, teha üldinimlikke kampaaniaid.

**K: Milleks?**

M: No sellesama pärast, miks mulle Tartu rohkem meeldib. Tahaks öelda, et rahunege maha, et ärge otsige õnne sealt, kus teda peidus ei ole; maksimarketis keegi õnne ei müü.

**K: Mis on disainis tähtis?**

M: Minu jaoks on disainis tähtsad paljud erinevad aspektid. Näiteks kuidas töö suhestub eesmärgi, objektiga. Et tekiks mingi positiivne (novaatorlik) koosmõju, et graafiline lahendus hakkaks tööle. Disainis on tähtis, et kunstnik oleks lahti ja suhtleks endaga, töö (disain) peab tulema seestpoolt, mitte väljaspoolt, kuid samas suhestuma objektiga. Disaineri jaoks on tähtis oskus ratsionaalselt mõelda. Disaineri jaoks on tähtis omadus oskus ratsionaalsus unustada. Tähtis on vabadus ja areng.

**K: Mis on ilu(s)?**

M: Mis on ilu? Ma kahjuks ei suuda ennast verbaalselt nii hästi väljendada, et sellele küsimusele vastata. Mis on Jumal? Mis on õnn? Kas sellistele küsimustele on võimalik vastata? Mina ei suuda igatahes. Võib-olla paarikümne aasta pärast ta suks uuesti küsida. Ilu mõiste muutub praeguse minu jaoks päevas mitu korda, headel päevadel loomulikult – siis kui on aega, et silmad lahti teha.

## Lauri Järvlepp ehk Mõmmar

s. 1980

**Kristjan: Kuidas disainialale sattusid?**

Lauri: Kui Pedasse kunstiopetusse läksin, ostsin sisseastumiseks esimesed guaššvärvid. Õpetajaks ma ei tahtnud. Läksin sinna sõna „kunst“ pärast. Tõnu Kaalep pidas seal loenguid ja rääkis disainist. Siis tekkiski huvi. Järgmisel aastal läksin Tartu Kunstikooli üle.

**K: Miks mitte EKAsse?**

L: Ennetasin üleolevat suhtumist Peda omadesse.



„Cutting Edges”.

**K: Viimase aja paremaid üritusi oli „Cutting Edges” Tartu Sadamateatris. Kas see alternatiivse muusika õhtu on sinu ja Martini (Martin Rästa) väike eralõbu?**

L: On küll jah, see ei ole rahaline ettevõtmine, me jääme sellega miinusesse.

**K: Need varasemad peod, mille flaierid oled kujundanud, kas need on olnud „Cutting Edges” eellooks? Kas on mingisugune hulk või grupp tegelasi, kes juba pikemat aega mõtleb sarnaselt, või seda ei saa niiviisi öelda?**

L: Mingis mõttes kindlasti saab.

**K: Aga mis see on? Kuidas inimesed üksteist leiavad? Kas selle taga on peamiselt ühine Tartu Kunstikool?**

L: Graafikas lõpetas meid 17 aga mina leidsin sealt ainult ühe mõt-tekaaslase, Martini... Osad olid kuidagi pealiskaudsemad, käisid kohal ajatäiteks või et diplomit saada.

**K: Millal te siis Martiniga aru saite, et olete õiged mehed?**

L: Ma ei arvagi, et me mingid õiged mehed oleme. Meil on võib-olla veidi väärustunum huumorimeel, mille peale teised solvuda võisid, sealt see...

**K: Mis naljad teile siis meeldivad**

L: Eneseiroonia... mitte pahatahtlikult, vaid lihtsalt et lõbus oleks.

**K: Kas te Martiniga koos olete midagi ühiselt ka disaini poole pealt teinud?**

L: Ei ole eriti...

**K: Tartu linn kui selline – mis siin toimub, mismoodi elu käib siin ühe kunstikooli tudengi jaoks?**

L: Aega on rohkem, siin on seda lõunamaist manjana-värki rohkem. Töökohaga läheb küll Tartus raskeks...

**K: Päril mitmed noored on pidanud Tartust töö pärast Tallinna kolima, paljud pole oma ruutse tööga rahul. Sina oled suutnud jääda vabakutseliseks. Kuidas Sul õnnestub teha Tartus seda, mida tahad?**

L: See on vist suuresti iseloomust kinni, kohati on pohhui, mis kõigest saab, kui ma mingit asja teha ei taha. Isegi kui on raha vaja ja ma ei taha teha, siis ma lihtsalt ei tee, ükskõik kuidas läheb.

**K: Siis asjad, mida oled siiani teinud, on Sulle endalegi rahuldust pakkunud?**

L: Jah, seda küll. Neid asju on vähe praegu, aga jah, ma ei pea mingit saasta teha võtma, saan hakkama.

**K: Kas soovitaksid sellist eluviisi ka teistele?**

L: Freelance-ametiga on ju nii, et on palju väikseid otsi. Kui üks ära kaob, siis ma ei sure veel. Oleks üks kindel töö, mille pärast kartma peaks, oleks vist hullem.



# D-art

Risto Kalmre s. 1982

Pent Talvet s. 1983

Timo Toots s. 1982

**Kristjan: Teie kui disainerid. Millal alustasite miks ja kuidas leidsite disaini, mis on teie rida ning teema? Kas olete osa mingist rühmast ehk ringist, mille liikmete maailmanägemine on sarnane; missugune see on?**

Risto: Tegelikult on meiega selline lugu, et kõik meist ei mõtle endast sugugi kui graafilisest disainerist. Pendi eriala koolis on tootedisain ning sinnapoole ta ka sihhib. Timo tegeleb fotograafiaga ning mitmesuguste tarkvaraprojektidega ja programmeerimisega. Mina võiks ennast ehk kõige rohkem graafiliseks disaineriks pidada. Kokku moodustame üsna mittetraditsioonilise seltskonna, mida peame tegelikult väga positiivseks kuna seetõttu otsime (ja ehk ka leiame) uusi väljundeid. Praegugi ei tegele me üksnes graafilise disainiga; tulevikus on plaan veelgi rohkem teistesse valdkondadesse liikuda.

Meie tänane meeskond tekkis, kui ühiste huvidega tegelased kokku said. Timoga kohtusin täiesti juhuslikult, Pendiga tutvusin keskkoolis.

Keskkooli ajal sai koos veidi grafitiga katsetatud, millest jäi toonasele grafiti-maastikule suhteliselt märgatav jälg. Aga grafiti ei olnud kindlasti see, mille kaudu me oleks teadlikult disainini jõudnud. Pigem tõi meid D'Arti praegusele tegevusele lähemale koomiksiprojekt Pendiga, mis küll ial valmis ei saanud.

Võibolla just sellepärast, et projekt kippus pikale venima, hakkasime nende koomiksielementidega nüü sama arvutis mängima. Koomiksilik stiil on tänaseni D'Arti disainis tu-

gevalt sees; tõsi küll, segunenud kõige muuga.

Niisiis, areng toimus täiesti spontaanselt; kunagi ei ole olnud sellist hetke, et täna, poisid hakkame disaineriteks.

Päris üheselt ei oska D'Arti mingi rühma osaks pidada. Kindlasti leiab sarnaseid asju siin-seal. Ennast samuti väga ei rühmitaks kuskile, pole endale veel analoogi leidnud.

**K: Tartu disain, kas see on olemas ja kui on, siis missugune ta on?**

R: Tartu disaini ei oska kuidagi eraldi iseloomustada. Eesti disaini tervikuna on nii toores, väike ja kaootiline nähtus, et siin alamkategooriaid tekitada on... pointless? Üldse kipub Eesti disainis olema liiga suur sõltuvus trendidest. Selline olukord ei lasegi iseolemisel eriti välja kujuneda. Niipea, kui uus asi kuskilt ette söödetakse, tahetakse senisaavutatu kohe ära lammutada, ümber ehitada. Mulle tundub, et see kehtib laiemalt kõigis disainivaldkondades, ka arhitektuuris. Noore riigi eripära vist.

**K: Teie kui Tartu disainerid. Kas üldse? Mis eristab teid Tallinna disaineritest ning teie disaini Tallinna disainist? Aga maailmadisainist?**

R: Olen Tallinnas resideerinud mõne kuu. Pent juba üle aasta (see on umbes pool D'Arti legaalse eksisteerimise ajast). Niisiis ei tea, kas teda saabki nii väga Tartu disaineriks nimetada?

Võibolla oleme tartlasena veidi rohkem kõrval olnud neontuledest, liiklusummikutest, mürisevatest ehitusplatsidest kesklinnas, kaubanduskeskuste saginast. Ehk on see kuidagi mõjunud. Aga tartlaste õnneks ei ole ka nemad sellest päris ilma jäänud – siin on lihtsalt teistsuguseid aseaineid. Ehk on Tartu

selline paraja suurusega ja auraga linn, mis loob küllalt mõnusa keskkonna loometööks...

**K: Miks Tallinna kolisite? Mis plaanid on ja kas need kuidagi ka Tartuga seonduvad?**

R: Pent kolis Tallinnasse kooli, plaaniga keskenduda rohkem oma erialale – tootedisainile. Mina tuln mõttega, et pealinnas on veidi lihtsam uusi projekte algatada. Muidugi oli plaan D'Art uuele tasemele viia, millega ka vaikselt alustanud oleme. Kunagi pole olnud tahtmist asi reklaamibürooks arendada. Ei ole ka nüüd. Loodetavasti saab D'Art olema enamjaolt selline koht, kus vanad sõbrad (äkki siiski mõned uued ka) enda rõõmuks *non-commercial* projekte teevad ja oma nägu ära ei unusta. Püüame oma rida ajada ning selles plaanis ka edasi areneda. Praegu teeme muidugi ka kommertssuunitlusega tööd, ilma ei saa hetkel lihtsalt hakkama.

Kolmas liige Timo paikneb siiani Tartus, see on üks lüli, mis meid tuugevalt Tartuga seob. Aga kas D'Art kunagi päris otsapidi Tartusse tagasi jõuab ei kujuta praegu ette. Enda kohta ei julge seda samuti ennustada.

**K: Mis on disainis tähtis? Mis on ilu(s)?**

Disaini juures on tähtis emotsiooni loomine, selge keel (sõnumi edastamine), uuenduslikkus/ajaga sammu pidamine.

Ilu aga on vaataja silmades.

Paarislehekülg raamatust „Räpp”.









# Grafiti ja graafiline disain

## Seosetu seos

Tekst: Taik & Anton  
CAPO

- Grafiti tekkis USA's, New-Yorgis, tema emaks on juugend-tüpograafia ja psühheedeelia kujundikeel.
- Grafitit tehakse psühhotroopsete ainete mõju all – kõige suurem mõnuallikas on õnnestunud töö ise.
- Grafitit tehakse selleks, et ärritada vaatajaid – või hoopis alternatiivseks kommuniqueerumiseks?
- Grafitit tehakse oma mõjuala märgistamiseks.
- Grafiti tegijad liiguvad gängides ja müüvad narkootikume.
- Grafiti on sport – edukam on see, kes jookseb kiiremini ja jõuab rohkem värvi tassida.
- Grafiti on jõudnud ka Eestisse – milleks on seda vaja Kalevite kangel rahval – kas seepärast, et vanaviisi enam ei saa, või on Pallase koloriit ennast ammendamaks?
- Grafiti on värvitööstuse reklaam.
- Grafiti tegemine on kallis.
- Eesti grafiti isa on Ülo Kiple.

Grafitit vaadeldakse enamjaolt sotsiaalse fenomenina, millega tegelevad piiratud väljendusvõimalustega inimesed, elades selle kaudu kõikide silme all välja oma viha ja frustratsiooni piirajate vastu, lõhkudes nende harjumuspärasest keskkonda. See annab aluse jätta grafitist rääkides kõrvale teostus, igasugune vormi- ja märgialüüs ning keskenduda ainult „sõnumile”. Sõnumitest hakkavad paraku enim silma primisõnumite laadis kritseldused: Kranich 666, Eminem, Rap. Otse loomulikult leidub põhjalikumal uurimisel ka pärleid, kuid neid igale seinale ei visata. Kohad, kus leidub viimistletumaid asju, on varjatud ning autoga läbi linna kihutades need silma ei hakka – see kehtib igal pool maailmas. Fakt on ka see, et enamik tegijaid sõnumile ei mõtle, vähemalt Eestis mitte. See tuleneb graffititegijate seltskonna muutlikkusest: ca. 65% on algajad või tege-lased, kes otsivad oma kohta maailmas – täna teen grafitit, homme räpin, ülehomm ei tee midagi. Graffititöö on vahend fame'ini jõudmiseks, kuulsuse ja tunnustuse saavutamiseks. See on odavaim viis endast ja oma eelis-

tustest märku anda, nõuda tähelepanu (võrreldes nt. audiovisuaalsete kunstidega). Ainuke sõnum on kunstnik ise – tema nimi. Teostus on tähtsam kui idee, sest „mina” on väärtuslikum kui kontekst.

Kuid millised on grafiti vahendid, mille abil kunstniku mina räägib? Tüpograafia ja avalikud pinnad. On ka teine süsteem, mis esmapilgul näib vastandina, kuid kasutab samu vahendeid ja sarnaseid kohti oma sõnumi edasiandmiseks – graafiline disain. Lahkame siin lähemalt ühte konkreetset grafiti ilmingut ehk piece'i võrdluses ühe graafilise disaini ilmingu ehk reklaamdisainiga, nende kattumist ning lahknevusi. Kui grafitis on põhirõhk subjektile, s.t. kunstnikul endal, tema oskuste ja eneseteadlikkuse eksponeerimisel, siis reklaamiotstarbelises graafilises disainis on see toote kasulike külgede väljatoomisel. Sõnumi väljatoomise mehaanika poolest on kaks valdkonda vahel aga ärevust tekitavalt sarnased: esiteks köidab suur visuaal vaataja tähelepanu, seejärel saab tutvuda copy'ga (tekstuaalse osaga, peasõnumiga), silmitseda detaile ning märgata all paremas



nurgas asetsevat logo – või siis grafitikunstniku signatuuri ehk tag'i. Erinevus seisneb selles, et grafitikunstnik tootena tegelikult ei eksisteeri, ta ei „müü” ennast, vaid oma ideed endast; tema nimi ei ole tema tõeline nimi, vaid alias. Samuti ei müü hea reklaam tegelikult taburet, vaid ideed meeldivast istumiskogemusest, mille juures sõna „taburet” on tabu. Kummalise paralleelina mõjub ka anonüümsus mõlema fenomeni sees. Grafiti on vähiku silmis anonüümne, autorita looming. Võib-olla eristab ta käekirju, kuid konkreetseid autoreid ta ei tea. Reklaamiga on samamoodi. Reklaame teevad mingid müstilised disainerid, kes töötavad salapärestes agentuurides, neil pole avalikkuse silmis nägu ja nime. Kui mõni sõber juhtub olema AD või disainer, siis arvatakse, et iga uus reklaam on ilmselt tema tehtud (grafitiraite-rite puhul on asi samamoodi).

Nimesid tuntakse vaid ringkonna sees, omavahel. Suheldakse samades väljundites (ajakirjad, zine'id, board'id, üritused), teatakse, kes on millise töö autor, seda mõnikord ilma otseste vihjetetagi, tuntakse teineteise käekirja. „Kuulsus” on samuti ringkonnasisene, kui mõned erandid välja arvata.

Siinkohal sobib mainida, et nii graafiline disain kui ka grafiti on avarad mõisted. Mõlema avaldumisskaala on väga lai: graafilise disaini puhul „astuge meie boksi”-stiilis postkastiprügist sotsiaalse plakati ja uusi avarusi kompiva multimeediani; grafitis pommitamise konveiermeeskondadest (MSK Berliinist, MOAS) tipp-abstraktsionistide (nt. Joker San Franciscost) linna-häppeningi tegijateni (Zevs Pariisist, Space Invaders jpt.) Grafitis kehtib reegel „You are what you write” ja kui sa ei tee ühtki piece'i või pommi, siis pole sind olemas. Graafilisest disainist meenub paralleelina Milton Glaseri plakat „You are what you print”. Sa oled just see, mis märke sa endast produktidega, töödega tekitad. Analoogia reklaamitegevusega – kujutage ette kokakoolat, kui sellel poleks ühtegi reklaami, ei jookseks ühtegi print, TV-st ei söödeta logo erinevates garneeringutes? Kas see oleks enam Coca-Cola?

Grafiti leviku algusaastail laenasid grafitikunstnikud stilistilisi võtteid graafilisest disainist: plokktähed, kontuurid, varjud, tähtede kolmemõõtmelisuse-paksuse efektid, kõikvõimalikud ehissrifid olid kuum sõna. Siiski oli eriline kaal kohtadel, kuhu uudne kunst siirdus: siiani süütud paigad nagu rongid, maa-alused käigud, tunnelid, ühistranspordi sisemus. Kunst kontakteerub taolistes kohtades vaatajaga ootamatuse, ehmatamise kaudu ja just ehmatuse ongi sõnum! Enamik vandaalsema grafitisuuna viljelejaid on vanema põlvkonna ärritamiseks valmis tegutsema süsteemselt, ületades kõikvõimalikke takistusi: ronima üle füüsilistest piiretest, uinutama valvekoeri, hiilima mööda turvameestest ja politseist. Välismaistes grafitikunstnikes tekitab siiani hämmeldust Baltimaade ühistransport ja selle kujundus. Meenub juhul suvel Riias, kui inglise rongimaalijatega vesteldes sõitis taamal mööda Anttila whole-car. Härradel, kes on oma elu pühendanud rongikülgede „tapmisele”, käis kehast jõnks läbi. Juhul kui ühistransport on kaetud PVC-kleepsudega, kaob võimalus ehmatada inimesi ja seega ka ennast väljendada. Võimalik oleks küll reklaami sodida, kuid reklaami sodimine on teistsuguse sõnumiga – vandaalne käitumine reklaami vastu.

Terveid ühistranspordi külgi katvad kujundused on tagurpidi laenu tunnistus. Kui grafiti võttis oma tähevormid reklaamikunstist ja kandis need ühiskondlikule transpordile, siis nüüd on algallikas aluspinna, mastaabid ja irriteerimise idee omakorda grafitilt üle võtnud ja oma sõnumi edasiandmiseks käiku lasknud. Tallinnas võib tunda „irriteerivat efekti”: tervenisti kleepkattega kaetud trammi või trolli akendest välja vaadates on nähtavus halb, seevastu „ära tapetud” rongist ei näe ühelt poolt üldse välja – ainult värvi katmise jooni ja voolukohti, inimestel on raskusi õiges kohas väljumisega.

Reklaam kasutab tavaliselt grafitit omette elemendi ja signaalina, kärpides kogu võimaliku sõnumi, jättes vaid dekoratiivse mulje ja ehitades primitiivse seose grafiti=hiphop=noortepärane arusaamatu sigrimigri. Tunda annab soov ehitada silda noortekultuuri ja toote vahel ning näidata, et ka aktiivsed ühiskonnategelased (näiteks raiterid) peavad meid tähtsaks. Reklaamiterminoloogias nimetatakse grafiti vormi ja toimimisloogikat kasutatavat reklaami guerilla *advertising*'uks. Siia alla kuulub ka Eestis läbi viidud Nike skorpionikampaania. Kahju, kui raiterid lähevad libeda peale välja, tootes grafitit lihtsalt kui asja iseeneses, mõtlemata sisule, eelkõige sellele, miks nad seda teevad ja milline on selle tagajärg – sellest tulevalt, millised võiksid olla tagajärjed ja sõnumid, kui on vahendid ja oskused. Kui arvestada, et keskmine Euroopa raiter on tegelenud aerosool-maalimisega umbes kümme aastat, siis vaevalt on võimalik seda nii kaua teha kunsti enda jaoks mõtestamata.

Eesti grafiti elab praegu veel manierismi ajastus. Nagu iga loomevool Eestis, seedib ka grafiti juba loodud ideid. Tõsi, leidub ka erandeid. Siinkohal võiks mees pidada nimesid Milton, Kuise, Ino, Red, Väike J., Mat3. Joon, mis eristab eesti grafititegijaid teistest, on ühtekuuluvus ja oskus ning soov teha asju koos, olla erinev, eestipärane: selle tulemuseks on järjest hoogustuv eestikeelne grafiti, eesti nimed ja eesti tähed selles. Kuid otsitakse mingit „oma asja”. Võib-olla isegi rahvuslikku identiteeti – on tunda, et tehnilistest probleemidest (kehv värv, oskuste puudumine jne.) on suudetud jagu saada ja areng toimub omanäolisuse suunas. Iseasi, kas suudetakse saavutada täiesti oma stiil, või jääb siiski domineerima saksa disainikoolkondade laad või USA arhailis-standardne wildstyle.

#### MÕISTED:

**Tag** – grafitikunstniku stiliseeritud allkiri või logo.

**Pomm** – kiiresti, ainult piirjooni ja ühte õhukest värvikihti kasutades maalitud Nimi.

**Piece** – keerulisemalt teostatud, vähemalt kolmes värvitoonis Nimi.

**Whole Car** – tervet ühistranspordivagunit kattev/katvad töö/tööd.

**Raiter (writer)** – grafitiga tegeleja, grafitikunstnik.

**Fame** – kuulsus, iga artisti sundmõte ja liikumapanev jõud massiühiskonnas.





1. Pomm. Kristo, Riku The Patron (ETV-KORK) 2. Piece. Lil'J (SEK) 3. Piece. Anton (CAPO) 4. Kleepekas. Kuise (CNP) 5. Mural. Jon, Samba, Kuise (CNP) 6. Piece. Anton, Taik, Eagle24 (CAPO) 7. Piece. Mat3 8. Kleepekas. Kuise (CNP) 9. Osa Tartu muralist. Red (FPA), Mat3 10. Abstraktne piece. Kork. 11. Mural. Anton (CAPO), Shil (NLC) 12. Stencil. Kuise (CNP) 13. Mural. CNP 14. Pomm. Kork 15. Wildstyle piece. Kaz 16. Piece. Jon (CNP) 17. Pommid. Kork, Sad2 18. Piece. Taik, Anton, Sick (CAPO) 19. Piece. Quize (CNP) 20. Piece. Lil'J (SEK), May (RGF) 21. Mural. Keuz (MBK), Anton, Taik (Capo). 22. Karakterid. Taik (CAPO).





# map

## *your paper guides*

MAP, mis see on?

Meie tegevusala on paberi hulгимүүк, kuid MAP väljendab enamat - suhteid inimeste vahel; materjali, mis on inimestele nii oluline; globaalsust ja minimalismi.

Tahame olla Euroopa juhtiv paberi hulгимүүк. Selle saavutamiseks hoiame häid suhteid oma klientidega ja usaldusväärseid kontakte tarnijatega. Selleks on meie töötajad motiveeritud ja neil on head kogemused nii kogu majandusharu tasemel kui ka oma kitsamal erialal. Oma tegevuses toetume kindlale väärtustekogumile, mis aitavad meil suhelda nii klientide ja partneritega kui ka omavahel.

Väärtustame isiklikku suhtlemist, usaldusväärst, korrektsust piasjades ja pühendumist arenemisele, edasiminemisele. Seetõttu usume, et kliendid hindavad meid kui partnereid, kes on võimelised pakkuma lahendusi nende vajadustele. Soovime olla klientidele partnerid, kes on aktiivsed, entusiastlikud ja professionaalsed.

Kui soovite enam infot meie kohta, olge lahked küsima.

MAP tähendab inglise keeles kaarti - maakaarti, juhendit. Kaarte tavaliselt usaldatakse, nad on tehtud ülimal täpsusega. Kaardil võib olla terve maakera, kuid seal võib olla ka väike kõrvaline maakoht üksikute puude ja küngastega. Kaardil on palju informatsiooni - tehnilist ja teaduslikku -, mida on kerge lugeda.

Meie kontaktandmed:

MAP Eesti AS, Linamäe 6, Tännassilma küla, Saku vald, 76401

Tel. 6800 910, faks. 6800 912, [www.map.ee](http://www.map.ee)

Tartu kontor: Sepa 24b, Tartu.

Tel, fax: 07 300 876



# Ajutise lahenduse edukas kestmine

Pea kaks aastat on Tallinnas Pärnu maanteel endise Laste Maaailma kaupluse ruumides tegutsenud arhitektuuri- ja disainigalerii. Erakordselt atraktiivne pind, kus galerii asub, on praegu kesklinna valitsuse omanduses ning selle erastamisvaidlus kohtulikult menetlemisel. Vaatamata pidevale töötamisele "ajutisuse" tähe all, on galerii kehtestanud end jõulise ja teadliku näitustegevusega ühe linna silmatorkavama ja menukama. Disainigaleriid tutvustab seal näitusi korraldav ja kujundav Maile Grünberg. Küsib Mari Laaniste.

## Kuidas galerii alguse sai?

Paar aastat tagasi, kui see ruum oli tühjaks jäänud, olid siin Valgusfestivali asjad. Käisin mööda, vaatasin, et ilus ruum, ja palusin, kas saaksin kasutada. 1. veebruaril 2002 oli minu noortemööbli sarja "Ken ja Tolk" näituse avamine ja sealt siis läks järjest edasi. Peale ühe erandi on kõik olnud disaini- ja arhitektuurinäitused. Idee on algusest peale olnud tutvustada Eesti disaini, tegevus on *nonprofit* ja projektipõhine. Esinejad maksavad ise kulud ja valve ja monteerimise, riiklikku tuge meil pole. Teine eesmärk on algusest peale olnud see, et galerii töötaks linnaruumiga koos, et oleks efektnem, tänavale paiste, valgustatud kujundus, ma ise pean seda tohutult tähtsaks. Pimedal ajal mööda käies on väljast eriti uhke, alati paistab midagi. Tallinnal on tegelikult vaja rohkem selliseid kohti, mis töötaksid nii omadele kui turistidele. Ja see galerii töötab.

## Pidevalt õhus olnud ajutisusele vaatamata on galeriil välja kujunenud oma selge näitusepoliitika.

Meil on tekkinud väga hea arhitektuuri- ja disaininäituste kooslus. Kuna disain paistab tihti ka aknast vaadates ära, on arhitektuurinäituste vastu isegi rohkem huvi. Kalle Vellevoogi oma sel sügisel oli esimene arhitekti isiknäitus, väga uhke. Selle peale tulid riburada kõik teised ka tahtma. Muidu on siin olnud konkursitöid ja "probleemnäitusi". Suvel väljas olnud Tallinna kesklinna maketti käis kolme nädalaga vaatamas 5000 inimest! Galerii töötab seega väga hästi. Ruum on mõjus, oleme seda ka kogu aeg kohendanud, värvinud mustemaks – mustal taustal jätavad kõik

asjad, isegi armetud, hoopis parema mulje. Selleks oleme ka abi ja tuge saanud, kuigi üldiselt töötame ilma. Toetustega on esiteks see probleem, et disain asub kulka silmis kahe sihtkapitali vahel, arhitektuuri omast öeldakse, et küsige kunstilt, ja vastupidi. Teiseks, meie näituste ettevalmistamisaeg on olnud selle pideva "ajutisuse" pärast väga lühike, toetuste taotlemiseks oleks vaja rohkem aega.

Tähtis saavutus oli Eesti tootedisaini näitus Eurovisiooni lauluvõistluse ajal. See oli kevadel ja kujundatud rohelise valgusega, jäi inimestele kohe silma. Selle tegemise tagamõte oli eesti disaini propageerimine sel ajal linnas liikuvatele välismaalastele ja see läks täkkesse. Augustis saime koostööpakkumise Helsingis asuvalt Design Forum Finlandilt ja tegime novembris 2002 seal Eesti disaini näituse. Tegin sellele samamoodi põhjaliku valgustusega kujunduse, mis aknast tänavale paistis. See oli neile midagi uut, näitus jättis väga uhke ja tähtsa mulje ja Soome press pööras sellele palju tähelepanu. Loodame, et selliseid kordi tuleb veel.

Näitused tekivad viimasel ajal ise, inimesed pakuvad – kuna ruum on väga hea, on huvi siin esineda. Kogu aeg oleme teinud koostööd kunstiakadeemia disainikateedriga ja palju näitusi on teinud ettevõtted: Standard, Thulema, Estoplast, Jalax, Skankristall, Kreenholm. Neil endil on huvi uudistoodete esitlemise vastu, aga see tööstus Eestis on ikka kokku kuivanud... arhitektuuri- ja disainigaleriis saigi galerii nimetatud seepärast, et ainult disainiga ei täidaks seda lihtsalt ära. Arhitektuur on väga tänuväärne lisavaldkond. Viimasel ajal on küll graafik juba nii tihe, et kõik asjad ei taha ära mahtuda.

Tudenginäitused, mida on olnud palju, meeldivad publikule ka väga, inimesi huvitavad uued ideed. Noorte tutvustamise taga on ka teatav vastutulemine sotsiaalsele tellimusele. Näiteks suvel väljas olnud Tallinna Tööstushariduskeskuse õmblemise eriala õpilastööde näitus käis vaatamas usumatult palju rahvast. Tootenäitustel käiakse ka väga palju. Mõõblipoes on uued asjad teistega koos hunnikus, miski ei paista õieti välja, ja siis inimesed siin imestavad näiteks, et Estoplasti asjad on nii

ilusad.

See ruum soosib eksponaate, teeb kõik asjad ilusaks.

## Kui optimistlikud on tulevikuplaanid?

Ei tea, kuidas õnnestub, aga meil on kange tahtmine edasi teha ja me ajame aktiivselt selle nimel asju. Et oleks kasvõi üks saarekegi nende jubedate suveniiripoodide vahel. Meid toetavad kesklinna valitsus ja kultuuriministerruum, aga niisugusel pinnal asumise juures on pidevalt tunda raha võimu survet... Alles visati üks aken sisse, nii et ei saanud näitust avada.

Siin tundub juba kõigile nii loomulik, endale ja teistele. Taotleme ikka pikemaajalist lepingut, kasvõi paariks aastaks, sest nüüd ei taha enam loobuda. Asi pole rahas, kogu see galerii on niigi põhilise kõrvalt tehtud lisatöö, aga ma ei kurda selle üle. Olen karastunud, mulle isegi meeldib. Pärast on ju nii hea tulemust näha. Tuleviku osas on umbes kaks kuud ikka ette teada, et saab veel. Elame natuke nagu noatera peal, aga oleme hakkama saanud. Ega elu ei peagi kerge olema, kuigi oleks muidugi parem, kui saaks aasta peale plaane teha.

Tahan rõhutada veel seda, et mul on ikka väga hea meeskond. Projektijuht on algusest peale olnud Peeter Mauer ja tehniline töötaja Toomas Korjus, alguses aitas veel Karin Hallas. Kõik näitused saavad väga kiiresti ja korralikult üles, tiim töötab kohutavalt edukalt ja huviga, me mõistame teineteist. Ma olen sellega väga rahul.



**Maile Grünberg**  
Disainigaleriitöötaja  
Helsingis  
jõudnud Eesti  
tootedisaini  
näituse avamisel.



# Põlendruumi kogemus

Põlendruum, omanäoline kammerlik väikegalerii Tallinna vanalinnas, lõpetas detsembris veidi vähem kui kolm aastat kestnud plaanilise näituse tegevuse. Räägib galeriid vedanud Reti Saks. Küsib Mari Laaniste.

## Esimene küsimus: miks?

Võib öelda, et see asi sai valmis.

Tegelikult on olnud huvitav ja võiks edasi teha, kui poleks muud tööd ja vajadust end üleval pidada. Näituste tegemine võtab kogu aja ära. Sellist lõbu ei saa kunstnik endale pikalt lubada.

## Põlendruum on minu silmis olnud üks Tallinna isikupärasemaid galeriisid, nii ruumi kui näituste poolest...

Ruum on selles mõttes imeline, et see muutub koos näitustega, muudab värvi – kõik asjad moodsast fotost klassikalise maalini, mis on siia ära mahtunud, on ka sobinud. Samas arvavad paljud, et nii spetsiifiline ruum ei sobi õieti millegagi ja mitmed eesti kunstnikud pole seepärast tahtnud siin esineda. Aga väliskunst-

nikele meeldis ruum seda rohkem, mida kaugemalt nad pärit olid.

Näitused on tekkinud nii, et asjad tulevad ise, või on mul endal olnud aim, et midagi sellist tahaks siia saada. Kunstnike seas on küsimistele ka palju ära öeldud, samas mõni on olnud kutsumise üle väga õnnelik... Kunstnikega suhtlemine on ka terve omaette töö, iga kunstnik on nii isemoodi. Lisaks on tegevust saatnud pidev risk, kas kulkast tuleb näitusele toetus või mitte. Välisnäitusi on toetanud ka saatkonnad. Kokkuvõttes tuli ainult üks leedu kunstniku näitus teha päris oma tasku peal.

## Millised olid Põlendruumi õnnestunud näitused?

Mudisti näitus oli saavutus, see, et õnnestus temalt töid saada ja veel nii palju. Kõige ilusam näitus oli Piret Hirve ehete näitus, kui ruumi seinad said briljantidest ja kullast ehted. Tarbekunsti kui sellist ma siin ei eksponeerinud, aga üle piiri minevaid asju küll, näiteks taani kunstniku Pia Jenseni vaipu. Ehtenäitused on olnud ka kõige raskemad materiaalse väärtusega kaasneva hirmu ja stressi pärast: kas hommikul tulles on asjad ikka alles. Samas on need nii ilusad... ja ruumile meeldib ka, kui tal on vahel kõrvarõngad ja prossid.

Rahul olen Marju Mutsu joonistuste näitusega: kuulsin neist piltidest umbes kakskümmend aastat tagasi ja see jäi kõrva taha. Galeriid tehes üritasin ja saingi need kätte. Need olid midagi nii intiimset ja vahetut... Üleüldse on mulle kõige rohkem meeldinud teha joonistuste näitusi. Olen kurb, et ma ei suutnud Kalle Metsa näitusele reklaami teha. Mul on lihtsalt kahju, et inimesed, kunstnikud seda ei näinud – see oli nii ootamatu ja uskumatu, täiesti tundmatu, aga suuruselt Wiiraltiga võrreldav talent. Ligi kolme nädala jooksul, mis näitus väljas oli, vaatasin neid töid ja leidsin neist iga päev midagi uut, need olid nii tihedad.

Ulvi Haagenseni asjad sobisid

siia ka imehästi. Need olid nii õhulised, et jäi mulje, et ruum on tühi, ja inimesed küsisid, kus näitus on. Tõeliselt tasemel olid kaks Londonist tulnud Frank Monaco fotonäitust. Ja uhke olen tagasi vaadates ka selle üle, et sain Lembit Sarapuult kätte tema vanad maalid, otsima hakates leidis ta terve hunniku töid 60-ndate algusest.

Kõige raskem pole kunagi olnud näitust teha või kohale tuua, vaid jõuda inimesteni. Pressiga suhtlemiseks oleks vaja eraldi inimest. Ise kõike algusest lõpuni tehes ei jõua. See, et ma ei jõudnud neid näitusi inimesteni viia, jääbki kõige rohkem hingele.

Üks lõpetamise põhjus on see, et see ruum on tühe inimese jaoks natuke liiga palju. Püüdsin kogu aeg leida kaaslast, ma ei tahtnud nii üksik olla, aga paraku kujunes nii. Kui siin on ainult üks kunstnik, on see nagu ruumi raiskamine, siin võiks palju rohkem ette võtta. Aga see pole enam üleskutse, neid on juba küllalt tehtud ja asi on nüüd otsustatud.

## Mis edasi saab?

Arvan nüüd, et toon siia parema laua ja tööriistu... hakkas siin kolmelneljal päeval nädalas töötama lahtise uksega, avatud ateljees. Ehk leian ka teisi, kes ruumi aeg-ajalt üle võtaksid. Ma ei taha endale enam tähtjalisi kohustusi võtta.

Ma ei taha tagasi vaadates viriseda. See oli huvitav aeg, ma õppisin galeriid tehes väga palju ja olen tegelikult väga õnnelik, et see asi niimoodi tehtud sai. Et kõigele vaatamata on kõik võimalik, et saab teha põlve otsas ilma rahata galeriid ja näitusi, seejuures häid ja endale meeldivaid näitusi – ei saa ju kolm nädalat ise halva näituse sees istuda. Kolm aastat tagasi poleks ma uskunud, et ma selleks kõigeks võimeline olen, mis ma siin korraldasin. Ja õnnestumistest oli lõbu päris tükiks ajaks. Näituste avamised, kus kunstnike silmad särasid, andsid jõudu jaksata järgmist näitust teha.

Reti Saks  
Põlendruumi viimase näituse, saksa fotograafi Christoph Otto "Queima das Fitas, Coimbra, Portugal" keskel.



MARI LAANISTE



# Oksjonipeegel

Pekka Erelti ülevaade 2003. aasta sügisoksjonitest.

Hobuste võiduajamine, millega oma kevadülevaates kunstioksjoneid võrdlesin, on saanud hoogu juurde. Kõik kolm oksjonit peeti oktoobrikuus vähem kui kahe nädala jooksul! Taas kiilus Vaala galerii oma peamise konkurendi Hausi ette. Inimesed, tulge ometi mõistusele! Sügis ei koosne ju kahest nädalast. Oksjonite tulemusi vaadates pole ka võidujooksul erilist mõtet – head tööd saavad uue omaniku niikuinii. Ja seda ka hea hinnaga.

## E-Kunstisalong, 14. oktoober

Kui kevadel võis E-Kunstisalong uhkust tunda Eerik Haameri “Suusataja” üle, mis müüdi 206 500 krooni eest, siis galerii sügisene oksjon “Meistrimärk” oli märksa tagasihoidlikum. Seda nii tööde valiku kui ka müügitulemuste seisukohalt. Enampakkumise silmapaistvaim töö oli kahtlemata Andrei Jegorovi “Naise portree” (1924), mida on kunstniku isikunäitustel korduvalt eksponeeritud ning mis on Jegorovi traditsiooniliste ja levinud saanimaastike kõrval tähelepanuväärne leid. Selle maali puhul oodanuks suuremat hinnatõusu – “Naise portree” müüdi 52 000 krooni eest (alghind 47 500). Alghinnaga 6000 krooni läks hiljuti lahkunud Aleksander Suumani pastell “Naine tugitoolis” (u. 1960–64), omapärase ülesehitusega dekoratiivne töö, mis väärinuks samuti rohkem tähelepanu. Kõrgemalt hindasid ostjad Benita Vommi pastelli “Kolm graatsiat” (1930-ndad), mille hind tõusis 12 000 kroonini (alghind 9000). Müümata jäi aga Aleksander Vardi rõõmus maal “Piia. Pojengid koerakesega” (u. 1956), mille alghinda (47 000 krooni) polnud küll põhjust liiga kõrgeks pidada.

## Vaala galerii, 20. oktoober

Vaal oskas taas välja võluda tööliste “naela”. Kui kevadel oli selleks Kristjan Raua “Külvaja”, siis nüüd üllatas galerii Villem Ormissoni maaliga “Talvemaastik. Linn tehasega” (1929–31). Ka reklaam sellele haruldusele oli tasemel, mida kin-

nitas müügihindki. Töö leidis uue omaniku 209 000 krooni eest (alghind 189 000). Oksjoni teine silmapaistev töö oli Endel Kõksi idülliline “Naine tassiga” (1940ndate algus), mis müüdi 72 500 krooniga (alghind 53 000). Andrei Jegorovi “Narva-Jõesuu majad” (1935–38) osteti 83 000 krooni eest (alghind 55 000); E-Kunstisalongi “Naise portree” oli maalina huvi-pakkuvam, kuid žanrilt vähem atraktiivne. Taas olid oksjonil esindatud Valdur Ohaka modernistlikud eksperimendid 1960ndate algusest. Kahest maalist torkas enam silma rütmikas “Tants”, mis müüdi 15 500 krooniga (alghind 14 500). Suuremat huvi oleks lootnud Soosteri sõpruskondlase Kaja Kärneri loominguga vastu, kuid eks seda kahandas pakutu hulk – pakkumisel oli tervenisti kolm tööd. Müümata jäi ka Ülo Soosteri enda töö, varane monotüüpia “Moonid vaasis” (1947). Alghinnaga 27 000 krooni pakutud lillepilt oli vist liiga kaugel traditsioonilisest ettekujutusest Soosteri kohta.

## Hausi galerii, 23. oktoober

Haus ja Mägi on juba nagu sukk ja saabas. Aasta tagasi müüdi Hausi oksjonil rekordilise 286 000 krooniga “Alvine Käppa portree”, nüüd aga uue oksjonite rekordiga ehk 341 500 krooniga “Maastik kellatorniga. Kihelkonna” (1913-14). Jääb vaid üle oodata järgmisi oksjoneid, sest rahakaid Mäe-huvilisi tuleb juurde kui seeni pärast vihma, töid, teadagi, jääb aga järjest vähemaks. Kõrgele tõusid teistegi klassikute hinnad. Alfred Hirve “Natüürmordi” (1910-ndad) eest käidi välja 151 500 (alghind 115 000) ja “Akt roosiga” eest 79 500 krooni (alghind 58 000). Oskar Hoffmanni tilluke ja filigraanne maal “Saanisõit” (19.-20. sajandi vahetus) osteti 91 000 krooniga (alghind 59 000). Huvi Eerik Haameri loominguga vastu kasvab, kõrgele tõusevad juba ka tema Rootsi perioodi tööde hinnad. Haameri akva-rell “Hispaania motiiv” müüdi 59 500 krooniga (alghind 39 000), tema õli-maal “Kalurid” (1948) aga 66 000 eest (alghind 48 000). Oksjonil oli ka üks paremaid iial pakutud Andrus Johani



Konrad Mägi (1878–1925). Maastik kellatorniga. Kihelkonna. Õli, 1913–14. Müüdnud Hausi oksjonil.



Aleksander Suuman (1927–2003). Naine tugitoolis. Pastell, u. 1960–64. Müüdnud E-Kunstisalongi oksjonil.



joonistusi “Pargis” (1934), mis tegi ka väärilise hinnatõusu – 38 000 kroonilt 64 000 kroonile. Natuke ootamatut oli aga Paul Burmani meeleoluka ja suuremõõtmelise maali “Maastik leh-maga” (1920-ndad) müük alghinnaga 63 000 krooni.

Villem Ormisson (1892–1941). Talvemaastik. Linn tehasega. Õli, 1929–31. Müüdnud Vaala oksjonil.



## [viimane lehekülg]



Kunst.ee, kes jälgib valvsalt ja põnevusega uue kunstimuuseumi kerkimist (vt. ka fotot kunst.ee-s nr. 2/2003, lk. 4), avastas oktoobris esimese muuseumisse ilmunud taiese. Mitmeruutmeetrise punavalge, kunsti nimel heroiliselt surmaohtu trotsiva annetuse on uue muuseumi kolleksioonile teinud toimetusele kahjuks tundmatu grafitikunstnik. Samuti on teose lähem vaatlemine vähemalt esialgu peaaegu võimatu.



# NON GRATA



# ART of THE INVISIBLES

PE-B  
2 2261 2003,4



The most important thing in the world is FULL STOMACH. Fuck Artworld! Fuck official culture! The lath is let too low! Artists are just miserable small businessman! Toys of the curators! Slaves of Artworld! For pragmatcal reasons only! To satisfy estethical needs of Society! ARTISTS MUST BE PHILOSOPHERS!!! HA- HA- HA- HA- HAAA- HA- HAA- HA- HAAA- - - HAA- HA-

Kõige tähtsam asi universumis on täis kõht. Persse Artworld! Persse mandunud ametlik kultuur! Latt on lastud liiga madalale! Kunstnikud on Artworldi orjad! Kuraatorite mängukannid! Mannetud väikeettevõtjad! Ainult pragmaatilistel põhjustel! Ühiskonna esteetiliste vajaduste rahuldajad! KUNSTNIKUD ON ÜHISKONNA SOOL!!! HA- HA- HA- HA- HAAA- HA- HAA- HA- HAAA- - - HAA- HA-

Full story from the CD "ART OF THE INVISIBLES - VOLUNTARY OUT OF FOCUS"  
8 minute movie based on true story





# NON GRATA ACTION SPECIAL : 2TИEΠHOC



**ANONYMITY, NUDITY AND TIME**  
by Pekka Luhta page 2



**RESEARCH CENTRE of REALITY,**  
Helsinki Finland page 14



**NOT WANTED PERSONALITY**  
by Erkki Pirtola page 5



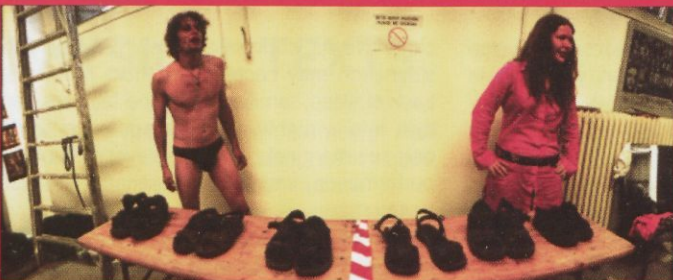
**ART DES "INVISIBLES" - VOLONTAIREMENTHORS FOCALÉ**  
by Mari Sobolev page 16



**DOCTORS of THE SOCIETY , Paris France page 6**



**GHETTOMARATHONS Helsinki, Finland**  
14 Days in Cellar page 9



**UNSERE GESAMTE EUROPÄISCHE HEIMAT**  
by Reinhart Viola page 10



**KISS MY ASS YOU EAST- EUROPEAN SHIT**  
Berlin Germany page 25





As the places of action can be difficult to reach and regulations have to be broken, the time may also create obstacles as it chases by, nevertheless slowing down or accelerating in the representations. The Non Grata tours are unbelievably fast – in July 2001 their Moving Performance Festival raced by bus through five places of presentation in the three Baltic States in forty eight hours. Creative actions, in which the dimension of time plays its role, all the hindrances cannot be avoided just by planning.

The spirit of the group pertains its originality and energetic playfulness, the primitive world of which is testified by a thick black'n'white picture-book, only 300 copies printed. The book is remarkable in two relations: it contains the warning that it cannot be sold anywhere anyhow and on its pages the anonymity of the group members is manifestly brought out – the names are conspicuously crossed through by a fountain pen. In this regard, it is paradoxical, that the edition is supported by the EU.

## THE MATERIAL

One of the principles of Non Grata holds that all the group members must take in any idea one of the members has. Everyone is the living material and means for the others and everyone has the right to use the others. In this interchange of ideas the impulses received and brought forth find their solution in the synergetic reactions just in the middle. No superboys nor supergirls in this group.

The representations can be seen also as collective rites, the personal experiences

translated into archetypal images that have a common denominator as body art.

References to the Gothic and Middle Ages can be traced in their actions. The material performances, which the nudity, veiling and unveiling, are saturated with archetypal symbolism.

The marks of madness and fight – swords, knives, racks, axes, belts, armour and masks – bring forth the connections to the modern Gothic, and insofar as the stuff and the things are evidently referential, far-from-real and synthetic, all the pseudo-gothic devices render the mock sense of imitation. A dimension of travesty, false pathos and expressivity is added thereby. Often the stuff used is found right on the spot during the situation itself, and everything can be accepted.

The props of the group have points of contact also with the maskmaking techniques of the primitive nations. All the material and things used – not depending of their interpretation – render wretched and poor impression, although it may be part of the inner logic of a definite performance or one of the principles of the genre itself. The style of Non Grata reminds the past of Eastern Europe, but this can also be seen as a contingency.

The comparisons can be useful in cataloguing Non Grata and the parallels can easily be generalized. It is born in the middle of nowhere, a silent Estonian south-western town of Pärnu, which cannot be found in the maps of art world. It is a discontinuance of the previous avant-garde tradition and a sign of new ambitions in art, which has been supported by Soros Foundation from the beginning of 1990s.

# T H E B A C K G R O U N D A N D T H E C O M I N G

Non Grata is rooted in the beginning of 1990s, Pärnu town, where the young artists gathered spontaneously, believing in making art despite all the difficulties. Although the tradition of avant-garde art had formed in Soviet Estonia since the 1960s, these young people changed the course by turning it into new direction of action art conceptually.

The attitude of art reception was still flowing in its old stream bed, though other trends can be perceived now, as these other directions are noticed. While the Communist government of Estonia regarded avant-garde, for example geometrical art, barbarous, it fixed the mainstream as intimate, subjective personal worlds, which strived towards harmonious, regulated spaces. The Soviet state was a state of stagnation, the grey concrete.

Nowadays, all that we may encounter in Estonia, the rapidly, feverishly changing and rearranging society makes up a proper background for the expressive style of Non Grata.

Non Grata, sensing a long period of the artists' enclosure into themselves, lives and pertains a collective experience, which also turns away from the mass gout, but in another direction.

The performances are still not the only medium, it is just one of the media. The other means include Academia Non Grata, the art school, founded at the same time as the group, in 1998. Initially being a venture, it has grown into higher art school approved by the Estonian state. The program is developed according to the needs of a future young artist, and the possible problems he/she may encounter.

Pekka Luhta  
finnish artist and critic

translated by Aulis Ericson



“Hidden Macho” Parisprojectroom, France





"S.P.O.R.T." Paris, France 2002

# NOT WANTED PERSONALITY

## Ei-haluttu persoonallisuus

Non Gratan nimen ympärillä on jo pitkään liikkunut erilaatuisia huhuja ja tarinoita. Taidemaailman kuollessa kulmassa eli sovinnastehtaassa se on merkinnyt kauhistuttavaa ei-toivottua persoona-repeämää, josta vuotaa julkisuuteen tarkoin vartioitu salaisuus nykyaiteen merkityksettömyydestä, minkä kansalaiset tietävät letkautuksissaan.

Niille joille taide alkaa sieltä, missä taidemaailma loppuu, on Non Grata ollut vapauttaja, orffilainen aukko manausten majoille, positiivinen kuppaus, jolla on päästy veripahasta.

Turussa Non Grata esiintyi niin luonnollisesti eräässä katutason galleriassa, että paikallinen poliisi kutsuttiin esityksen tuomariksi. Asukkaiden huomion herätti grata-tyttö, joka kiipesi vanhan kerrostalon katolle kiljumaan kuin Edward Munch sillalla. Grata videoi itse tapahtuman ja kuulustelut.

Näytin tapahtuman sellaisenaan Helsingin vaihtoehtoisessa Aluetelevisiossa eli ATV:ssä, joka tuolloin vuosituhannen vaihteessa pari vuotta valaisi hesalaisia ennen kuin se sammutettiin.

## Taisteleva eliitti

Juuri tällähetkellä kantautuu kaikkialta sama vanha kahina uusissa tuliteräisissä leileissä: Kuka on kuivin? Eliitti taistelee nyt eurovallasta, palkitsee kuivimmat ja painaa deletenappia kaikelle, missä on moraalinen purskahdus. Kulttuurista poistetaan häiritsevät tekijät vaikenemalla ne kuoliaaksi.

Ihmisisä olevaa orgaanista vastarintaliikettä ei kuitenkaan koskaan kyetä vaijentamaan. Pikemminkin se saa klassisimmat ilmentymänsä juuri äärimmäisissä tiloissa: sodassa tai ylenvoinnissa. Sellainen luo urhoollisuutta, sankarillisuuden gloriaa, todellisen taistelevan henkisen proletariaatin eliittiä, jota parhaimmillaan ei pystytä syleilemään kuoliaaksi, koska se murskaa väärät illuusiot.

## Energeettinen nihilismi

EXIT-kellaristapahtui useamman viikon aikana mitä käsittämättömiä tilanteita, joissa nämä arvottomat ja nimettömät tekijät muunsivat ihmisen muotoa joksikin tuntemattomaksi kärsimyksen

kiistakappaleeksi. Jokainen saattoi löytää sisäisen Jeesuksettarensa jo muutamalla ruoskan repäisyllä. Valkeat hoitsusisarot keinuivat katoissa ja hoitivat muoviputkiin kääriytyntä potilasta, joka nyki veristä lankaa. Alaston mies porasi seinään reikäreliefiä ja huimaiseva Eeva nieli kaapelia kuin spagettia. Katselija itse saatettiin muuntumisen operaatiopöydälle, missä hevuskalloinen initiaattori repi sydämen suoraan rintalastan lävitse ja asetti uuden, dig-it-aalisen. Nihilismissään ne olivat energeettisiä ja potkaisivat katsojan ulos tilasta kallo pallona täynnä voimakkaita kysymyksiä ihmiskunnan pyrkimyksistä.

## Perse: maailman hauskin filosofi

Maailman tähän asti laajimmissa performanssifestivaaleissa EXITissä Non Grata esiintyi myös estradilla vähäpuheisina ja -pukeisina potkien toisiaan perseisiin ja asettuen päällekkäiseen alaston-kerrosneliöön. Perse on filosofina aivoja hauskempi, koska sen jätteet hedelmöittävät maan ja tyhjentävät aivot luonnolliseen osmoosiin minkä siirtovaikutuksena nauru ja nautinto suovat meille terveellisen lapsellisuuden paratiisiin.



# Doctors of The Society

Ühiskonna tohtrid



240 h Non Stop Action, Parisprojectroom Paris, France 2002

10-ööpäevane NONSTOP- aktsioon Parisprojektroomis Pariisis. 10 inimest 2 x 5 m pinnal.

Anonymous Boh, Margus, Funky Chicken, Moole, Wallfucker, Clown, John- Simon Väike Tom, Tibe, Baleriina. Wallfucker eemaldati aktsioonist ilmse stressinähtude tõttu. Aeg jaotatud osalejatele 24 tunnisteks osadeks. "Asylum", "Asylum Theatre: Father Goriot", "WallFucker", "Heroic French History Book", "S.P.O.R.T", "Doctors of The Society", "Fly", jt. Publik aktsiooni avamisel, hilisem sissepääs vaid motiveeritud osalemissooviga. Toitumine lubatud vaid loomingulise tegevuse osana.

Teel Pariisi arreteeriti kogu grupp Kopenhaagenis EU tippkohtumise raames kohalike kiirreageerimissalkade poolt ligi 100 eriuksulase osavõtul. Järgneva ööpäeva jooksul võimaldati kasutada politsei trellitatud ruume loominguliseks eneseväljenduseks käeraudade, tualettpottide ja muu politseiatribuutikaga. Publik jälgis aktsioone turvakaamerate monitoridest.

240 hours NON STOP action in ParisProjectRoom, Paris, France. Ten people in a 2 x 5 m room. Anonymous Boh, Margus, Funky Chicken, Moole, Wallfucker, Clown, John- Simon Väike Tom, Tibu, Baleriina. Wallfucker was eliminated because of obvious stress. Time was divided into 24 hour parts. "Asylum", "Asylum Theatre: Father Goriot", "WallFucker", "Heroic French History Book", "S.P.O.R.T", "Doctors of The Society", "Fly" etc. The audience was present at the opening, later the entrance was possible only with a motivation to participate. Eating allowed only as a part of creative action. On the way to Paris the whole group was arrested in Copenhagen in frame of EU Summit by hundreds of local security- and policemen. During the next 24 hours it was possible to use the prison for creative experiments with hand cuffs, toilet lavatory and other police attributics. The audience followed the actions closely through security camera monitors.





Lihaneliö on historiallinen vastike abstrakteille ikuisuusquadraateille, joille ei näy loppua ja joissa ei ole kosketuspintaa ja jotka toimivat korkeintaan pohjustuksina. Modernismin magnetisoima ikuisuuskompleksi puretaan nyt apokalyptisellä ihmispurilaisella. Kun ihot koskettavat ihoa, syntyy Moebiuksen nauha, kosketus kromosomiketjuun, missä olemme yhtä banaanin ja ei-ehkäistyn Jumalan kanssa.

## Beckettin hautuujuttu

Non Grata tapahtuu absoluuttisessa tilassa missä tahansa kaduilla ja marketvierillä jopa ilman yleisöä. Leivonsuolla kuivuva suoturvekumpare alkoi höyrytä kaukana kutsuvierasyhteisöstä. Vain rohkeimmat ja uteliaimmat riensivät paikalle todentamaan beckettmäisen näynomaisia absurdeja hahmoja. Alaston klassinen mies kylvi koneellaan kivisiä siemeniä hedelmälliseen maahan, profeetallinen lapiomies heitti kelloakiliisyyttävän taakankantajan selkäkulhoon turvelesettä, joka samalla kilpistyi takaisin. Tätä runollista turhuuden ponnistusta tahditti puoliksi maahan hautautunut keltainen torvimies. Ruskean tapahtumakukkulan juurella mateli muoviin käärittyjä alastomia hahmoja kuin sivilisaatiotoukkia, joista jokin absurdi sattuma saattaa ehkä nostaa esiin uuden 'taideperhosen'.

## Edward Munchin huutava sianpää

Ensimmäinen Non Grata esitys, johon törmäsin, oli varmaankin jo lähes viisi vuotta sitten Kuvataideakatemia galleriassa, jossa se kesti vuorokauden ympäri. Joskus lähes keski-yöllä satuin näkemään jonkin kohtauksen, jossa haisi tuore liha. Nuoret tytöt ja pojat olivat juosseet gallerian ympäri tuoreissa sian päissä. Sellaisia krapulapäisiä sikaolentoja näkee tosin kaduilla ilman teurastustakin. EXIT-tapahtumassa Non Grata teki verellä performanssimaalauksia suoraan seinään samanhetkisen puukonheittoseityksen aikana.

Nämä esitykset tarkentavat suhdettamme oman unohdetun ruumiillisuutemme sensaatioon, hengen elimelliseen yhteyteen todellisuuden kanssa ja henkilökohtaiseen kasvatukseen sen intensiteetissä. Voisimmeko olla selvin päin itsemme mittaisia. Ei vain luonnonkuntien olemassaolo ole sivilisaatiomme kadotuslistalla, vaan ihmisen jokahetkinen oleminen voi huonosti. "Oletko edes olemassa", kysyy tämä anonyymi ryhmä anonyymiltä ihmisparalta.



## Koulu taiteena

Non Grata pitää huhujen mukaan jossakin Viron alueella yllä koulutusta, eräänlaista "yliopistoa", jossa voi ottaa ensi askeleita olemassa olonsa todentamisessa. Olen tavannut "vapaan tyylin" taiteilijoita Pärnussa, kuten Aivar Kurvits ja Asta Isak, jotka ovat saaneet tavattoman tärkeää kannustusta omintakeisilla teillään taiteen tekemisessä.

Suomessakin törmäilin yli kymmenen vuotta sitten tällaisessa kriittisessä projektissa, jossa taidekoulutuksen käsite käännetään ympäri ja missä koulu itsessään oli taidetta, oppilaitten itsensä määrittelemää spontaania oppimista ilman lukujärjestystä, kilpailua tai 'taiteilijuiden' päämääriä. Monessa mielessä ITE- taide, Itse Thty Elämä

on sitä, lopullisesti. taiteilija on se, joka tekee taiteensa sinne, missä hän elää ja siitä, mitä hän ON.

Non Grata heijastelee Virossa irtiottoa totalitäärisestä poliittisesta vainoajasta, joka Suomessa tapahtui hiukan aikaisemmin. Mutta mitään näin rajua poliittis-eroottista käsitteellistä undergroundia ei meillä ole nähty. Nyt vainoaja on saanut uuden vieläkin kasvottomamman ja ovelamman muodon, pehmustetun rahavallankahvan, joka piiloutuu sympatian Saamariin ja havainnoi vain käsitteellisimmän kliinisimmän ininän.

Tässä tilanteessa jokaisen ei-toivotun-persoonan kapina on ainut tulevaisuutta hedelmöittävä kopulaatio, aktio in performance.

ERKKI "ITE" PIRTOLA Ö - mies 2003



# Ghettomarathons



"Independence Day" Helsinki, Finland 2001

## EXIT - 14 DAYS IN CELLAR

14 Days in a Cellar, Helsinki Finland 2001

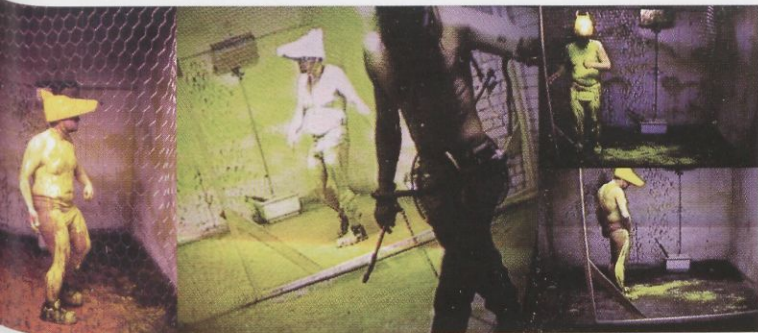
14 ööpäevane NONSTOP- aktsioon3- osalises suletud betoonpunkris.

Anonymous Boh, Margus, Moole, Funky Chicken, Wallfucker, Yellow Wolfman, Roosamanna, Baleriina, ENAM, Zane, Silent, Puso. Tegevus jaotatud 24- tunnisteks eriteemalisteks tsükliteks: "Independence Day", "You Are Sleeping, You Do Not Want To Believe", "Circus", "Hospital", "Girl Power", "Aledoia" jt. Publiku juurdepääs limiteeritud vastavalt tsükli kontseptsioonile erinevate meeleorganite blokeerimise, ukse silma, metallvõrgu, verbaalsete katsete jne. kaudu.

14 Days in a Cellar, Helsinki Finland 2001

Two weeks of NON STOP action in Cablefactory cellar, in a closed three- part concrete bunker Anonymous Boh, Margus, Moole, Funky Chicken, Wallfucker, Yellow Wolfman, Roosamanna, Baleriina, ENAM, Zane, Silent, Puso. Activity separated into 24 hour spans with different themes: "Independence Day", "You Are Sleeping, You Do Not Want To Believe", "Circus", "Hospital", "Girl Power", "Aledoia". Public access limited according to the span concept by blocking different senses – metal net, verbal tests, peephole etc.

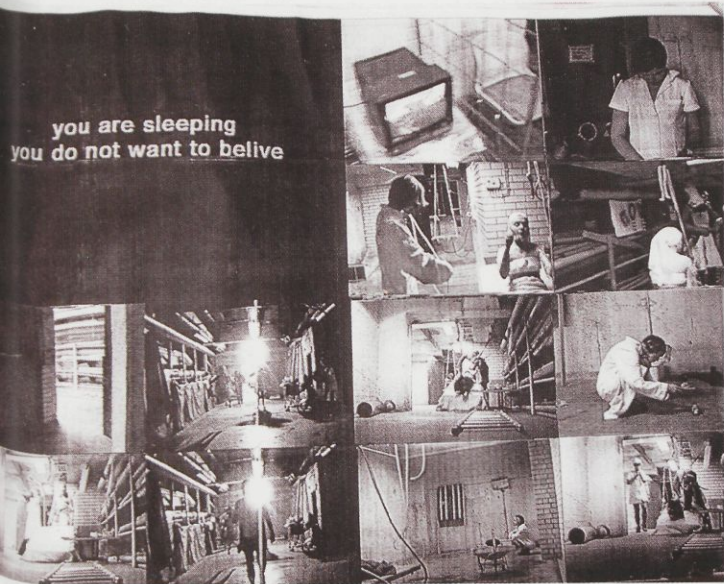




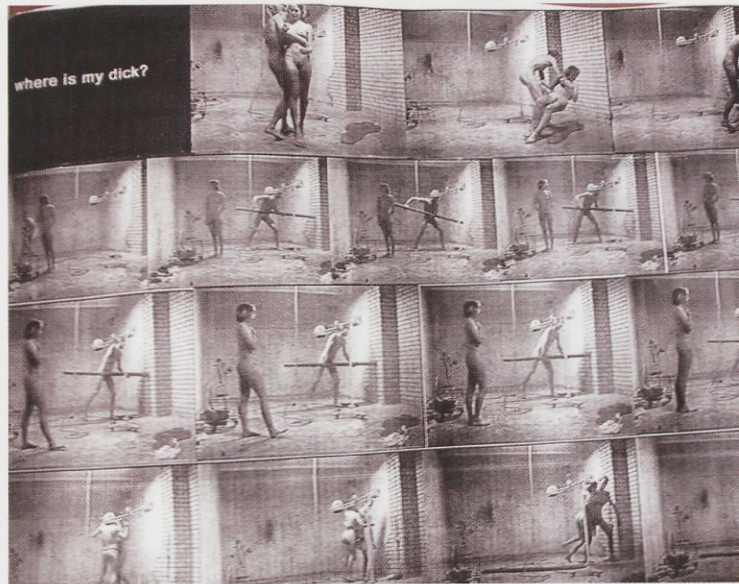
"... What to Do? The Answer is Aledoia"



"Independence Day" - Birthday Cake Stadium



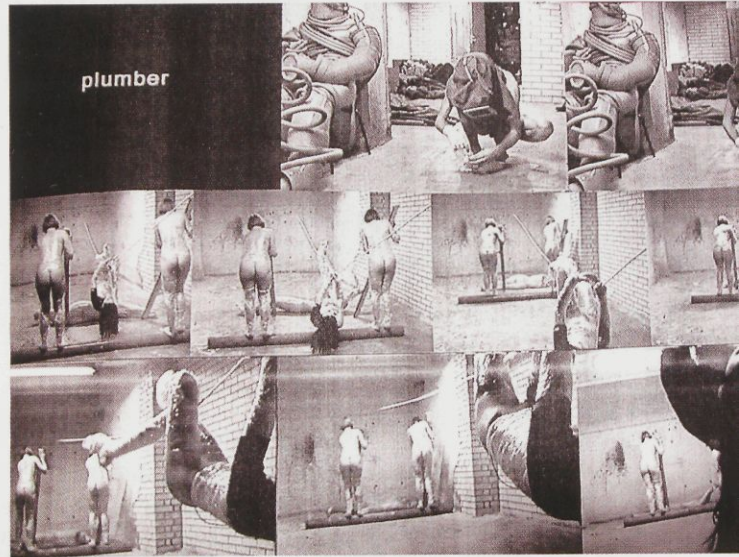
"You Are Sleeping You Do Not Want To Believe"



"Where is my Dick?"



"Circus" - "Eggman", "Dick Attack" & "Andere Leute"



"Plumber"





# UNSERE GESAMTE EUROPÄISCHE HEIMAT



Mich interessiert, wie der Lebensstandard in Ihrem Land ist?



Zu verkaufen

## non grata – unerwünscht?

### von Wünschen und Nichtgewünschtem

Namen sind wie Schall und Rauch, einmal ausgesprochen verlieren sie sich im Raum. Manchmal sind sie aber auch wie Brühwürfel, man braucht viel Wasser um sie aufzulösen, oder besser gesagt, sie verdichten mehr, als man ihrer Buchstabenkombination auf den ersten Blick so ansieht.

So erging es mir, als ich im Rahmen der 4. Kölner Galerien-Nacht die Räume der Galerie 68elf betrat. Es war eine 336 Stunden Performance angekündigt, die schon begonnen hatte, und die über die Galerien-Nacht fortgesetzt wurde. Klang schon sehr pompös, ob sich da nicht welche ein bisschen viel, vielleicht gar zu viel (?) auf die künstlerischen Fahnen geschrieben hatten???

Am Anfang immer ein Unwohlsein, wenn sich Herden durch Räume pressen und alle einen besonders kunstverständigen Eindruck machen wollen, nur Kinder und Hunde bilden da eine Ausnahme. Der gebildete Erwachsene ‚ist‘ nun mal kunstverständlich, weltoffen und vorurteilsfrei und das will rechtschaffen inszeniert sein, (beiseit: Der Autor bildet da keine Ausnahme), und wenn (k)ein Spiegel vorhanden, sehen wir uns durch die kritischen Augen des imaginierten Anderen, den wir auch wieder selber stellen.

Ein Raum, weiß gekalkt, dominiert von einem überdimensionalen Foto von

halb nackten Männern und Frauen, die mit windelartigen Lendenschürzen versehen sind und Schilder in den Händen halten auf denen kurzsilbige Worte stehen, so eine Art Begrüßungskomitee..

In der Mitte des Raumes ein Tisch mit Kartoffeln, Möhren, Zwiebeln, Topf und Messer, Fischdosen und Gläsern. Hochgetürmt das Ganze, alles bereit für ein ... ja für was eigentlich... Fertiges und Unfertiges, Geöffnetes und Ungeöffnetes, Gebrauchtes und Ungebrauchtes so aufgehäufelt ... inszeniert und zufällig ... könnte in der Küche irgendeines Bauernhofs sein ... Festvorbereitung, alles schon mal so zusammengetragen ... die Protagonisten verschwunden ... merkwürdiges Ineinander von Vorbereitungszeichen, ungeschältes Gemüse in Massen und anderen Hinweisen, dass Etwas schon stattgefunden hat, benutzte Gläser, Fischdose aus der Fisch fehlt, der Topf der Reste von gekochtem Getreide enthält...

Da nimmt ein Besucher mal eine Möhre in die Hand ... eine Gruppe Japaner schaut in den Topf, Entsetzensschreie, angewiderte Mienen, sie lassen sich mit Möhren Kartoffeln und Zwiebeln in der Hand ablichten, lachen, zurücklegen, nächste Galerie?...

Ein Junger Mann fragt, was der Tisch denn solle, ob da ein Sinn mit verbunden sei?? Die Qual der Sinnfindung steht ihm auf der Stirn ... immer wieder Leute, die nach Stempeln fragen, weil sie an der Tombola teilnehmen

## 336 Hours Experimental Space, Cologne, Germany 2003

336 tunnine NONSTOP- aktsioon Kõlbi alternatiivgaleriis Elf 68.

Anonymous Boh, Margus, Moole, Funky Chicken, Little Tom, Clown, Baleriina, Silent, Conrad Cold. Ööpäevad jaotatud 6- tunnisteks tsükliteks: "Artist Cemetary", "Our Secret Language", "Female Wrestling", "Gymnastic Power", "Der Klinik" jt. Publikule vaba sissepääs. Liigse populatsiooni kasvu tõttu oli aktsioon sunnitud sulguma keldrisse. Rekordiks 5 tunni jooksul 1200 inimest. Tegevust võimalik jälgida online- monitori vahendusel. NB! R.Viola teksti eestikeelset versiooni loe kunst.eest nr3/2003, lk 29-31.

336 hours NON STOP action in the alternative gallery Elf 68, Gologne, Germany

Anonymous Boh, Margus, Moole, Funky Chicken, Little Tom, Clown, Baleriina, Silent, Conrad Cold.

Time split into 6 hours cycles: "Artist Cemetary", "Our Secret Language", "Female Wrestling", "Gymnastic Power", "Der Klinik" etc. Free entrance. The action was forced to close itself to a cellar because of population growing too high. 1200 visitors in 5 hours. Activities observable via online monitor.







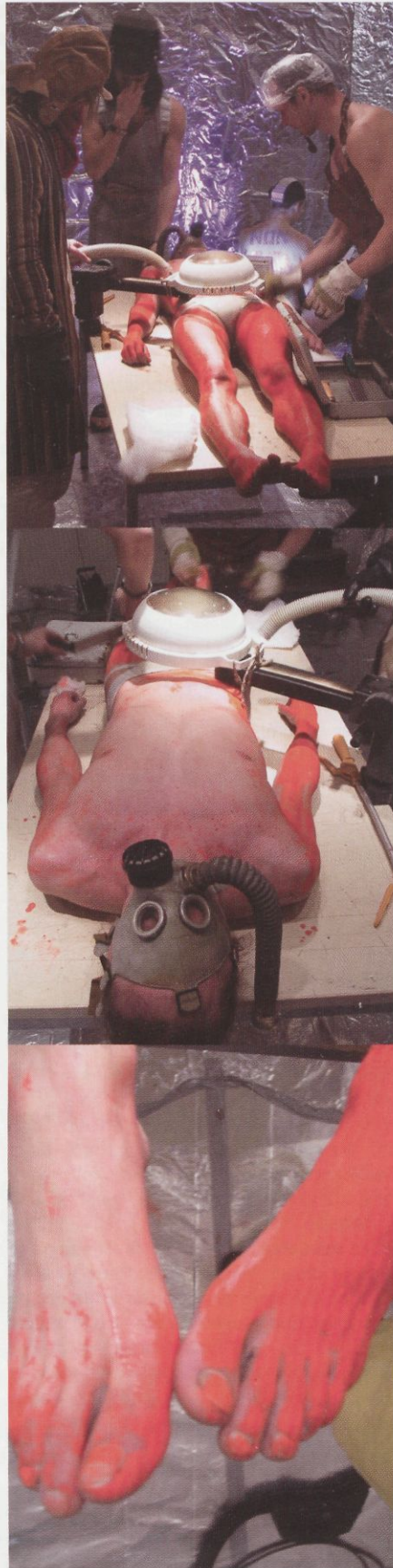
sein kann, es könne aber genauso gut auch Fake sein, eine Aufzeichnung ... Ineinander von Hinweisen auf Reales und Irrreales ... das Monitorbild ist kein Beweis, aber Hinweis, das Kabel deutet auf das Nichtanfassbare im Keller hin, das adhoc übertragen wird ... die Tür geht auf, der dicke Mensch kommt heraus, er sieht sehr müde aus und verschwitzt ... ein wirklich anfassbarer Hinweis, dass das Ganze doch kein Fake ist, den Mann habe ich eben noch auf dem Monitor gesehen, als er die Rede hielt und jetzt geht er an mir vorbei und wühlt sich durch die Besucherschar.

Der alte Mann hat inzwischen ein Glas Wein bekommen und scheint irgendwie Gefallen an dem Treiben gefunden zu haben, die Äuglein blitzen und er möchte seine Verwirrung gerne mit jemanden teilen, er kommt wieder auf den Sinn der Veranstaltung zu sprechen ... es scheint ziemlich bedrängend zu sein keinen Sinn zu finden, oder anders: ‚Was ist hier eigentlich FIGUR und was GRUND?‘ Hinweise gehen in beide Richtungen, es ist die Perspektive oder besser der Perspektiv-Wechsel, der das Angebotene zur Kippfigur werden lässt ... ist das, was man auf einem Bildschirm sieht, wirklich wirklich?

Mir fällt Baudrillard ein, „Agonie des Realen“, die Simulation ist frei von jeglicher Realität, sie verweist nur noch auf sich selbst ohne tatsächlichen Bezug zu einer ‚Wahrheit‘ oder einem konkreten ‚Material‘, nur das Haptische böte Gelegenheit zur Überprüfung .

Was ist an einem Flimmerbild schon real? Aber es gäbe doch Dokumentationen und Live- Übertragungen(!!), die Kamera sei doch da dabei und würde nur das aufnehmen was da sei!! ... Der Zuschauer könne das aber nicht nachprüfen und wie es mit der Perspektive aussehe? Ist denn die Realität etwas, welches nur für sich existiert, sie existiert doch nur durch bzw. für den Betrachter und diese Perspektive ist also immer irgendwie different zur Realitätswahrnehmung des Mitmenschen. Selbst wenn man jetzt so nebeneinander stehen würde, gibt's da Unterschiede ... Ja man müsse jetzt aber weiter ... sei ja sehr interessant ... es gäbe ja noch sooo viel zu sehen!

Der flüssige Zucker wird in einen Eimer gegossen, in der Mitte des Eimers eine lange fette Kette ... die Leute haben so komische Röcke an und laufen mit nacktem Oberkörper durchs Bild ... watchin' TV ... so ‚ne Art ‚ART-SDAP‘ ... neuer Zucker in den Topf und umrühren ... hat was quälendes, diese immer zäher werdende Masse immer und immer wieder umzugraben ... verflüssigen, verdickflüssigen ... ad infinitum ... Irgendwann ist es dann doch fertig, der Eimer wird hochgeschleppt, was auf dem Monitor nicht zu sehen war, da war noch



Dr. Aibolite and dr. Zapp in braintransission

anderes drin, Früchte, Gemüse, was weiß ich? Aber angenehm bunt, das Schwarzweiße kann einem schon auf den Senkel gehen... Mit dem Eimer ging's in den ersten Stock der Galerie, in einen Raum mit merkwürdigen Maschinen und Gerätschaften.

Mein Blick fällt auf eine umgedreht montierte Nähmaschine, an deren Nadelhalter ein schwarzer Gummipenis angetaped ist, und der, senkrecht in die Höhe gestreckt, über allem schwebt. Trete auf den Fußschalter der Maschine und eine lustige Auf- und-Ab- Bewegung dieses Gummipimmels beschleunigt sich durch die Fußbewegung ins Geschwindigkeitsmonströse. Da muss der Jung ävver laache, Nein wie brüllend komisch, dieser ratternde Penis, der immer steif und allzeit bereit .. wenn das nicht das in unserem Kulturkreis momentan angesagteste Bild von Sexualität ist, dann weiß ich's nicht. Fehlt nur das weibliche Pendant, welches immer räkelig lüstern den Betrachter anheuchelnd, jederzeit besonders geil und feucht erregt zu sein ... (R - U - F M - I - C - H A - N!!!!) Man darf denen nur nie ins Gesicht schauen ... das Grauen hat ein Gesicht ...

Wieder nach unten zur gemütlichen Runde um/am nächsten Monitor, ein Video läuft es heißt ‚NO‘. Eingangs beschriebene <Windelfreaks> versuchen einen synchronen Tanz hinzukriegen, die Bewegungen der Vortänzerin werden zeitverzögert und teilweise verkürzt (also nicht im vollen Umfange) nachgetanzt. Jeder hat so seine eigene Art den vorgegebenen Bewegungen zu folgen, oder auch nicht zu folgen und es scheint eine Menge Spaß zu machen, obwohl ständig auf ein ernsthaftes Auftreten geachtet wird. Irgendwie beruhigt das beim Zuschauen, der Stachel des Ehrgeizes, BESONDERS GUT zu sein und ALLES RICHTIG machen zu müssen, wird hier abgeknickt und ins Komische gewendet und man kann amüsiert genießen, wie sich andere abmühen und zudem zu wissen, dass das NUR SPIEL ist, und auch gar keinen Bezug zur Realität oder unserem Alltag hat.

Und was ist an NON GRATA nun non grata?

Das spielerische mit ernsten Dingen umgehen, das genaue Hinschauen und Nachbilden und einem den Spiegel hinhalten, die mehrfachen Spiegelungen, kippfiguralen Figur/Grund Vertauschungen oder der zutiefst- gründige Humor der alle Aktivitäten und Aktivitätsergebnisse der Gruppe durchzieht und vor nichts halt macht? Vielleicht ist es auch die Weigerung Namen zu nennen, NON GRATA ist anonym und will es auch bleiben, weil .. Namen sind ja bekanntlich Schall und Rauch.

Dipl. Psych. Reinhard Viola



# REALM OF THE SENSES

48 Hours Experimental Space, Turku, Finland 2000



"Fuck You, Stupid Artist"

48 Hours Experimental Space, Turku, Finland 2000

48- tunniseks plaanitud NON STOP eksperimentaalne ruum.

Anonymous Boh, Margus, Funky Chicken, Moole, Wallfucker, Silent, Baleriina, Tiidekas.

Aktsioon peatatud 37 tunni möödudes kohaliku politsei, tuletõrje ja päästeameti poolt. Publikul võimalik piiratud silmside, füüsiline kohalolek ruumi intensiivse kasutamise tõttu raskendatud.

NON STOP action intended to last for 48 hours. Anonymous Boh, Margus, Funky Chicken, Moole, Wallfucker, Silent, Baleriina, Tiidekas. Experiment was halted after 37 hours by Finnish police, ambulance and rescue forces. Limited visual contact allowed to the audience, physical presence aggravated because of intensive use of space.



# Research Centre of Reality

Reaalsuse Uurimiskeskus



Zapp & Funky Chicken "Self Serving Table" 2002

Research Centre of Reality, Helsinki Finland 2002

5 päevane NONSTOP- aktsioon klaasakendega eksperimentaalteatri ruumis. Anonymous Boh Margus, Moole, Funky Chicken, Wallfucker, Tibe, Nupi, Redface. 12- tunnised blokid "Kiss My Ass You Eastern- European Shit", "No", "Which side am I playing on ?", "Red Day", "Factory of Wisdom", "White Box" ja "Theatre Stage". Publiku füüsiline juurdepääs blokeeritud, silmside piiratud, kuid võimalik. Korduva pealekäimise puhul võimalus aktsioonist osa võtta.

5 days of NON STOP action in glasscubex box, white box & theatre stage. Anonymous Boh, Margus, Moole, Funky Chicken, Wallfucker, Tibe, Nupi, Redface. 12- hour blocks "Kiss My Ass You Eastern- European Shit", "No", "Which side am I playing on ?", "Red Day", "Factory of Wisdom", "White Box" ja "Theatre Stage". Public access limited by blocking the entrance, visual contact restricted, but possible.







Wallfucker & Margus in Wisdom Transmission



# Art Des "Invisibles" - Volontairement Hors Focale

## Qu'est- ce que c'est?

Il y a des artistes célèbres. Il y a des artistes qui font partie indéniable du monde artistique, qui peuvent ne pas être très connus de la foule, mais qui offrent aux critiques, un matériel digne d'intérêt dans l'art moderne abstrait et qui, au cours de ce processus, inscrivent leurs noms dans l'Histoire de l'Art. Il y a des artistes qui feraient n'importe quoi pour que leur travail soit accepté et reconnu dans des expositions prestigieuses, publié dans des livres d'art, mais qui n'atteignent ni cette reconnaissance ni cette acceptation en raison de leur personnalité, de leur éducation, ou de conditions défavorables.

Tous ces artistes seront laissés de côté dans cet article. Je parlerai des artistes, qui ont volontairement fait un pas hors du courant majoritaire du monde artistique. Ils existent, mais la grande majorité du public ne sait rien ou peu d'eux ou de leur travail - théoriquement, elles sont invisibles. Les raisons de cette situation et les manières d' avoir atteint un tel statut différent de personne à personne. Nous devons admettre que parmi d'autres facteurs, bon nombre d'entre eux peuvent avoir une personnalité défavorable, ou certaines circonstances ont mené à ce choix. Ils diffèrent des simples perdants par leurs choix délibérés, et par leur compétence à fondre de telles caractéristiques, considérées négatif par le public, dans leur image et leur foi créative. Sans aucun doute, leurs nombres incluent également les personnes qui pourraient très bien appartenir à la première catégorie - parmi les artistes célèbres - mais qui ne l'ont tout simplement pas considérée nécessaire.

Il serait particulièrement distingué de laisser ces gens qui ont fait un pas hors du centre, où elles veulent être. Mais si nous voulons indiquer les tendances artistiques et le rôle



de l'Art dans la société, laisser les Invisibles sans aucune considération, rend assurément notre étude moins objective. Il, reste seulement à espérer qu'un très petit nombre de personnes lira cet article, de sorte que l'image mystérieuse de ces artistes n'en soit pas endommagée.

## Que devrait être dit d'eux?

Un grand nombre significatif d'objets d'art, ayant un besoin urgent d'être présentés, peuvent être trouvés parmi les oeuvres des Invisibles. L'ampleur de cet article ne me permet pas d'indiquer tout ce que les invisibles ont accompli au cours du temps Je me concentrerai plutôt sur les raisons pour lesquelles ils ont préféré rester invisibles, et sur les solutions qu'ils ont trouvées à la vie dans le courant majoritaire du monde de l'Art. Ces raisons sont liées à certaines attitudes, qui ne peuvent pas être facilement trouvées dans le monde évident de l'Art, c'est-à- dire le courant majoritaire: les attitudes des invisibles et de ceux des représentants s'éliminent.

Pour expliquer cette différence, nous devons d'abord définir quelques attitudes du courant majoritaire.

## Comment prouver l'existence d'un invisible?

Le terme "invisible" ne peut pas, naturellement, être pris comme absolu, car presque tous les phénomènes d'art ont laissé quelques marques (par exemple, les informations dans la presse) dans les établissements marginaux du monde de l'art. Mais ces marques sont quasiment inachevées et ne reflètent nullement l'essence des activités des Invisibles. Pour connaître la vérité, les précédentes activités des invisibles n'ont pas été documentées et il n'y en a aucune source écrite; donc nous devons faire confiance à la mémoire des artistes, qui peuvent causer une certaine inexactitude effective. De même, la majorité des travaux dont je parlerai n'ont pas survécu. Quand cela était possible, les informations sur un objet d'Art ont été fournies par différentes



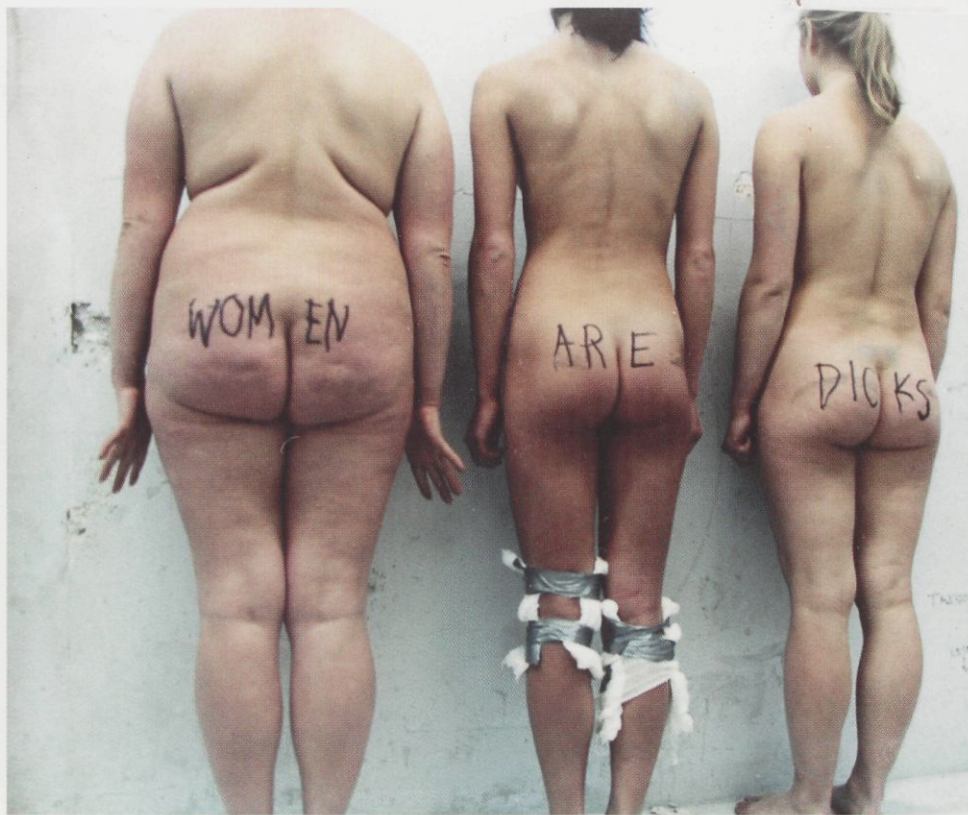
personnes, donc j'espère que cet article ne contient aucun flagrant mensonge .

## Par rapport à quoi les invisibles sont-ils invisibles?

Le traitement de toute l'histoire de l'Art estonien, et particulièrement celui des périodes contemporaines, exprimées dans les années 90, est fondé sur l'hypothèse que quelque part (pour être plus exact - dans les pays occidentaux) existe là l'Art "correct", dont nous devons "nous mettre au courant", si nous voulons être égaux. Les artistes conservateurs, qui appartiennent principalement aux générations plus anciennes, interprètent cette tendance comme une question de puissance, comme s'il existe une sorte de dictate de l'art occidental là-bas, et que les membres innovateurs du monde artistique estonien retirent quelques avantages à s'entendre avec elles. Dans une certaine mesure, ceci pourrait être vrai, si nous considérons le fait que le monde de l'Art reflète les processus se produisant dans la politique et l'économie. Les racines du problème sont cependant cachées autre part - ce n'est pas une question de puissance, mais plutôt, d'un manque de puissance.

"Quand l'industrie estonienne a dû mettre ses produits en accord avec les normes occidentales et abandonner les normes GOST (normes nationales soviétiques) qu'elle avait dû suivre précédemment, nous pouvons déclarer que, métaphoriquement parlant, la même chose s'est également produite dans l'art et la critique d'art des années 90 [...] mais généralement, il semble que les résultats de ces efforts ne sont pas mauvais du tout, témoignant de la capacité de l'Estonie à apprendre et à se développer, ou pour le voir dans une conception spécifique de l'art, à être créateur," écrit la critique d'art le plus considérable d'estonie Heie Treier. L'idée que l'apport conscient de la production artistique en accord avec toutes normes pourrait être appelé créativité, et le fait que l'idée n'étonne personne, donne le témoignage au fait que la confiance intransigeante dans des modèles est considérée a priori dans l'art estonien.

Critique d'art suprême d'estonie Ants Juske écrit: "Nous pouvons arriver à la vérité que notre position est forte dans le contexte de la totalité de l'art européen, car nous ne tirons pas l'art de l'art lui-même, mais, toujours, de la vie elle-même. Cela prendra encore un peu plus de temps avant que l'Europe



"Women Are Dicks" Parisprojectroom, Paris, FRANCE 2002

de l'Est vienne au Postmodernisme." Avec cette phrase il exclut absolument la possibilité que l'art estonien pourrait, seulement théoriquement, opter pour un développement qui diffère de la totalité de l'art européen, aussi bien que la possibilité qu'un artiste individuel puisse complètement appartenir à un contexte qui suivra le Postmodernisme. Figure le plus influent Anonymous B, par exemple, indique: "Il y a quelque temps j'ai beaucoup aimé l'art Postmoderne, mais pendant les six derniers mois, j'ai commencé à apprécier le Modernisme. Le Modernisme était une tendance progressive, et les artistes avaient des objectifs clairs et des limites morales. En ce moment, tout est mélangé et les gens se dissolvent dans cette mixture." La première citation vient de l'article de Juske concernant Ene- Liis Semper Dans son cas il serait vraiment comique, si elle, malgré sa jeunesse et son orientation centré plutôt sur l'art américain que sur l'art européen, commençait à passer par toutes ces tendances que l'Estonie a dû sauter à cause de l'occupation soviétique.

Pour autant que je sache, les auteurs des pensées ci-dessus et plusieurs de leurs collègues, qui partagent les mêmes pensées, n'ont pas personnellement tiré bénéfice de leur position: leur revenu demeure au même niveau que le revenu moyen en Estonie, et leurs occasions d'influencer des personnes sont même moindre que ceux d'un ordinaire contrôleur de tickets ou d'une secrétaire.

Sans aucun doute, il y a quelques critiques estoniens et des conservateurs dont le revenu excède la moyenne estonienne, et dont les occasions d'influencer des personnes peuvent être comparées aux personnes à la tête d'un fond d'investissement moyen, mais il ne s'agit pas de cela. Le point est que les gens dont les activités sont basées sur cette "norme occidentale" mystique - les artistes et les critiques qui appartiennent à l'Histoire de l'Art du monde à cause d'une certaine idée vraiment nouvelle - n'ont pas éveli leurs idées dans le but de mettre une sorte de pression sur les artistes provinciaux. Il est vraiment banal d'insister sur le fait que si un artiste ou un critique se soumet à une pression qu'elle soit imaginaire ou réelle pour répondre aux normes qui pourraient sembler être plus bénéfiques à un moment donné, il serait impossible de créer quelque chose de vraiment valable. Le même fait tient pour les sciences, les affaires et beaucoup d'autres secteurs de la vie. Les invisibles n'essayent pas de faire cela...

La version complète de l'essai se trouve dans le catalogue de non grata autant que dans l'anthologie 'les 90mes querelleuses'....



# Peripherian Narratives



"Here Is My Dick", Anonymous Boh, Djupivogur, Iceland 2001







Black Suite Performance Parody XII - Real National Food Eating  
Anonymous Boh, Leirvik, Faroe Islands 2003



## “Round Around the Island I”, Iceland 1999

Anonymous Boh, Margus. Septembrikuine 11- päevane retkümberr Islandi – rahata ja inimasustust kasutamata. Eesmärk oli eemalduda maarjamaisest nõmedusest nii kaugele kui võimalik. Sisaldas aktsioone Akureyri ListaSummer Performance Festival’i raames. Juhuslikult kohale sattunud bussitais Eesti pangatellereid üritas peale liigutavat etendust nongratalasi rahvusliku häbi tekitamise eest lintsida. Toitumine marjadest, toorettest seentest, lambapeadest ja pistaatsiapähklitest.

The 11 days trip around Iceland without money and human establishment. The main idea was to get away from Estonian environment as far as possible. Included actions at Akureyri ListaSummer Performance Festival. Abus of Estonian bank tellers arriving by chance attempted to lynch the non grata representatives for dishonouring Estonian national identity  
Feeding on berries, mushrooms, sheepheads.

## “Round Around the Island II”, Iceland 2001

Kuuajane tegevuskunstiaktsioon+ellujäämiskursus ümber Islandi. Anonymous Boh, Margus, Funky Chicken ja Baleriina. Toitumine rannakarpidest, kalast, marjadest, seentest, hailihast ja prügikartulitest.

1 month lasting performance action+surviving courses around Iceland. Anonymous Boh, Margus, Funky Chicken ja Baleriina. Feeding on snails, berries, mushrooms, shark and rubbish potatoes.







**Eesti on alati valmis! Iga kell, ükskõik kellega, ükskõik milleks!  
Olgu see vene karu, Miki Hiir, vanaonud Brüsselist, elevandid  
NATO- st äripärdikud Itaaliast või lihtsalt ruutu kuus! Eesti ajab  
alati pära püsti! Keskendudes meie riigi sellisele originaalsele  
omadusele veelgi tõsisemalt, suudame ehk lõpuks maailmas  
läbi lüüa.**

**Niisiis – EESTI URVI!**





Funky Chicken, Wallfucker, HipHop & Blondie "Luftwaffe", Imatra Finland 2002

**Estonia is always ready! Anytime, with anybody, for anything! Be it the russian bear, Mickey Mouse, uncles from Bruxelles, elephants from NATO, moneymonkeys from Italy or simply the six of diamonds! Estonia will serve its arse! By developing this unique trait of our country we may finally be able to claim our place in the world.**

**Alors – BEND OVER, ESTONIA!**





Anonymous Boh, Funky Chicken, Moole, Wallfucker, Little Tom, Clown, Di Caprio in "TOTAL DEMOKRATIE" at Berlin Wall

# Open Space, Berlin, Germany 2003





"EURO", Frankfurt am Main, Germany 2002

# "Gasthof" Frankfurt am Main 2002







## PERSONALITIES NOT WANTED

Around the name of NON GRATA there have been different hushes and shushes for a long time. Already from the point of view of death or conventionalization of art it has embodied the horrible and unwanted disembodiment of human person, from which the meaninglessness of modern art, wisely concealed from the public, and which may hurt the public, is pouring out. For those, whose world of art starts from the point, where the artworld ends, NON GRATA has been a liberator, the orphic gap in the seemingly unalterable course, which however betrays us, it is a cure from deadly disease.

In Turku, NON GRATA presented itself in a street gallery so creatively, that the local police forces were called out to keep order. The people's terror was especially evoked by a NON GRATA girl, who climbed on the roof of a many-storied house and screamed like the character in Edvard Munch's "Scream". All the performances and actions were videotaped by NON GRATA itself. After the turn of the millennium, the material was broadcast, unedited, by ATV, which, before its closure, used to be the only independent TV-station in Helsinki.

## THE FIGHTING ELITE

Right at this moment the same old quarrel in the new hot sauna vapor is going on: who is drer? Now the elite seems to fight on Euro battlefields, it praises the most dry and pushes the delete-button on everything that is morally unacceptable for them. In culture, the disturbing element is forced to keep silent until dying.

The natural aggression of a human being cannot be suppressed. It probably takes it's classic forms of expression under extremecircumstances - war and violence. It creates self-sacrifice, heroic glory the really fighting proletarian elite, which cannot be smothered to death, because it crushes the wrong illusions.



## ENERGETIC NIHILISM

The performance in the EXIT-cellar the inconceivable atmosphere, turned into 336-hour action, in which these nameless and faceless makers altered man into some strange, passionate bone of contention. Everyone seemed to find an inner Jesus or someone else to scourge and castigate. Right on the street the nurses in white held a patient wrapped in a plastic hose, himself dragging a long wire, smeared with blood. A naked man was drilling holes into the wall, then copulated with the holes he had made, a wild Eve was swallowing cable like spaghetti. Someone looking on was dragged onto the operation table, on which a horse-headed initiator tore his heart straight out of his chest and replaced it with a dig-it-al one. In all its nihilism it was very energetic and banged the viewer's skull like a ball, bombing it with questions about pursuance and pressing of human desires.

## THE BOTTOM - WORLDS FINEST PHILOSOPHER

In the until now the most pretentious and capacious performance festival EXIT, NON GRATA represented also a motive until now used mostly in CC movies, kicking each others asses; but filing the bare bottom was significant. The bottom is much finer philosopher than the brains, because it fertilize and reproduces the ground, and by draining up the brains, it creates natural osmosis, which figuratively produce laughter and pleasure, reminding us the childhood paradise. The bottom is equivalent to the platonic abstract eternal quadrates, that have no end, that are the only cause and the only reality

The most magnetic complex of modernism, the urgency for eternal forms, is now taking, we may even say apocalyptic, human parenthesis. When a bottom touches a bottom, a sheet of Moebius is born, the endless flow of double helix, in which we are both the bananas and the gods.

## SEPULCHRAL SERMON OF BECKETT

NON GRATA works in absolute space, on streets wherever and marketplaces whatever. The heap of dry turf steaming in front of the peat processing plant worked like a call-sign or like an ancient Indian message, which could be seen from afar. Only the most brave and most curious dared to come and observe the Beckettian absurdist ghosts. A classically naked man was sowing gravel onto the thirsty ground by a special machine, a prophet-like spademan threw the peat into a dish, furnished by jingling little bells, that the first man wore on his back, the peat immediately flying out of the dish, with bells tinkling. This poetic, senseless hard work was supplemented by a man half dug into the peat, himself painted yellow. Around the russet heap some ghostly creatures, wrapped in plastic, were crawling around like maggots left of civilization, who by some unknown rule of the Absurd may rise like new "butterflies of art."

## THE SCREAMING PIGHEAD OF EDVARD MUNCH

The first performance by NON GRATA, which I happened to witness was nearly five years ago in the gallery of Kasarmikatu, and it also lasted a day and a night long. About at midnight, as I approached, I suddenly smelled the smell of raw meat. The boys and girls were running around the place, wearing heads of pigs. That kind of repulsive pig-people one can see everywhere on the streets without even paying attention to them. In the EXIT festival NON GRATA painted the walls with blood; ironically, a competition of knife-throwing was going on nearby

Performances like this remind us our

own bodily existence, the sensation of it, the miraculous coincidence of human soul and reality

Can we keep our heads clear or not? Not only physical bodily being constitutes us as humans, but the soul is always in immediate danger. "Do You Still Exist?" asks the anonymous group from the anonymous mass.

## SCHOOL AS ART

Rumours have it, that somewhere on the Estonian territory, Non Grata are running training activities, an "university" of some sort, where one can take the first steps along the path of realising their being in the world.

I've met some "freestyle" artists in Pärnu, the Asta Isak and Aivar Kurvits kind of folks, who have had great support in their singularly self-reliant ways of making art.

Years ago, in Finland, I was engaged with a similar critical project, where the concept of teaching art was rotated 180 degrees and the school itself became ART, spontaneous learning through the process, without competition, curriculum, or the objective of establishing oneself in the artworld. In many ways SML-Art- Self Made Life is the same. Artist is the one who makes his art where he lives and out of what he really IS.

Non Grata in Estonia is a reflection of the breaking away from a totalitarian political tempter, something that had already happened in Finland, but here we haven't quite seen such a radical conceptual politico-erotic underground. By now the establishment has assumed an even more faceless and more clever form, a money bar inside a soft wrapper, that hides itself in the hell of sympathy and attends only to the most sterile verbal bleat. In this situation any insurrection by persons non grata is the only copulation impregnating the future, an action in performance.

Erkki Pirtola

translated by Aulis Leif Erikson





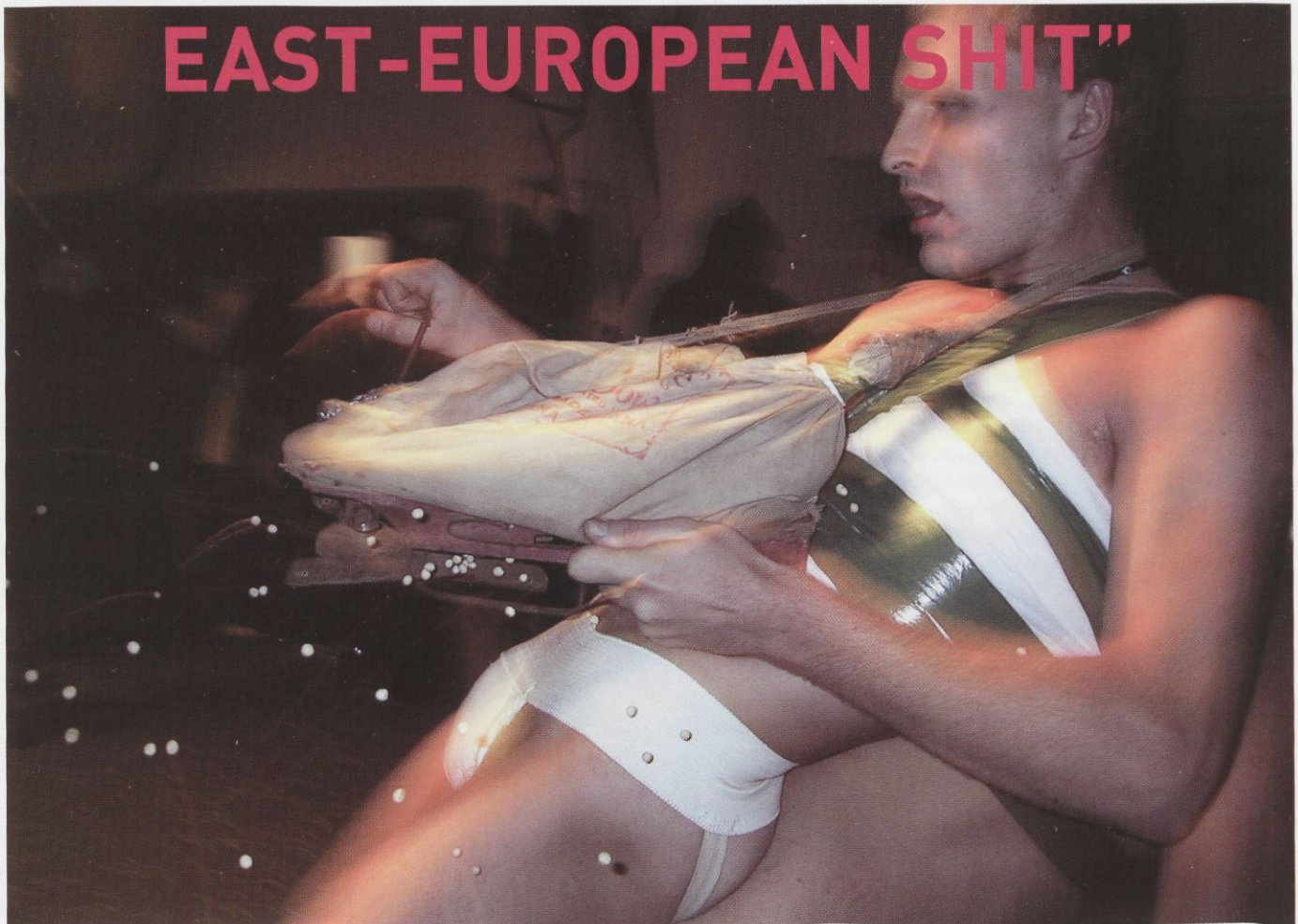
"The Gates of Brandenburg"



"Aledoia"

## High Calibre, Berlin 2002

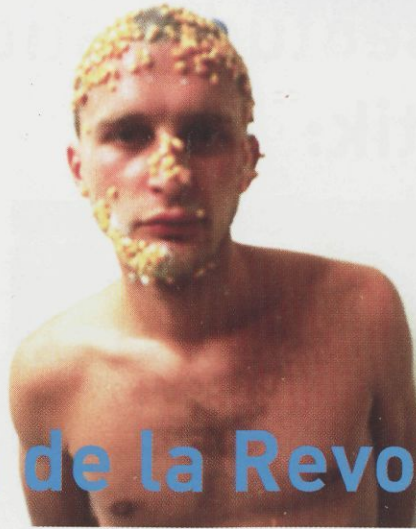
**"KISS MY ASS YOU  
EAST-EUROPEAN SHIT"**





**Especialista  
en Medicina  
Del Deporte  
Calle 18No9**

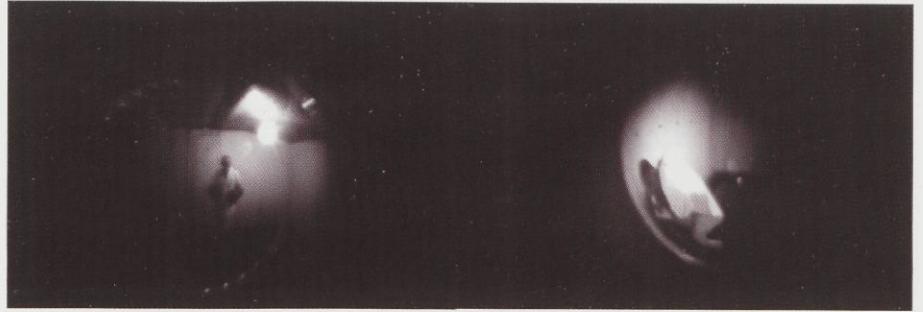
**1678**



**Plaza de la Revolucion,  
Havana, Cuba 2002**

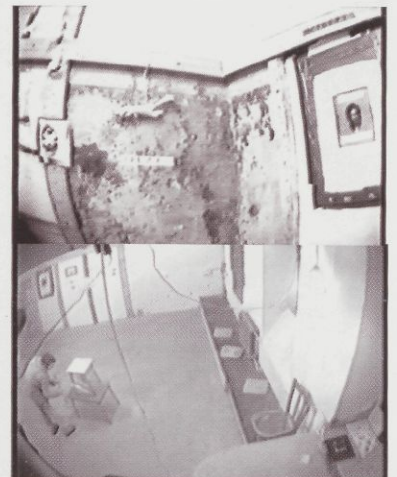
Wallfucker as a CORNMAN

**Ex Theresa  
Arte Actual  
Mexico City**



Jan Eggman Piiphole to "Container" Mexico City  
Beate, Baleriina,  
Funky Chicken, Moole,  
Margus, Wallfucker,  
Tibe, Yellow Wolfman in  
KISS MY ASS  
YOU EAST- EUROPEAN SHIT

**Moscow  
Russia  
2003**





# Non Grataga seotud institutsioonide seletav sõnastik:



**Non Grata** – tegevuskunstirühmitus. Grupi liikmed on tegutsenud koos Pärnus alates 1993. aastast, alates 1998. aastast Non Grata nime all. Gruppi kuulub ligi 40 liiget Eestist, Lätist, Soomest, Rootsist ja Saksamaalt. Gruppi iseloomustab liikmete anonüümsus ühistegevuses ning kohaliku artworld'i ja massimeedia eiramine. Grupeeriing juhib Academia Non Grata tegevust.



**Academia Non Grata** – alternatiivne kunstikõrgkool, kontseptuaalne institutsioon. Loodud 1998. aastal Eesti ainsa ainult kujutavale kunstile spetsialiseerunud õppeasutusena. Non Grata rühmituse hariduspoliitiline väljund. Varakapitalistliku ühiskonna hariduspoliitiliste idiootsuste vältimiseks kasutab riiklikus haridussüsteemis katteorganisatsioone. Iseloomulikeks joonteks kultuurivaldkondade süntees, universaalsete kunstnikuisiksuste väljakujundamine ning ebastandardised õpetusmeetodid. Alates 2002. aastast tegutseb vabaakadeemiana.



**Erakool Non Grata** – Academia Non Grata kattedstruktuur haridusministeeriumis. Loodi 1998. aasta suvel pankrotistunud Sütevaka Humanitaargümnaasiumi kunstiosakonna baasil. Tegutses 2002. aastani, 2002. aasta jaanuaris liitus avalik-õigusliku Eesti Kunstiakadeemiaga.



**Academia Grata** – Eesti Kunstiakadeemia Pärnu kolledzh. Loodi 2002. aasta jaanuaris EKA ja Academia Non Grata ühisel initsiatiivil Eesti kunstihariduse mitmekesistamiseks ja kunsti prestiiži tõstmiseks Non Grata Erakooli baasil. Academia Non Grata andis uue struktuuri käsutusse oma inimressursid lühiajaliseks kasutamiseks. Eesti riiklikus kõrgharidussüsteemis ainuke BA-õppekava interdistsiplinaarse ja tegevuskunsti valdkonnas.



**Sütevaka Kunstiosakond** – Pärnu Sütevaka HG allüksus. Kunstiosakond, mille rajas 1993. aastal Neeme Ellermaa, koondas üheksakümnendate algul Pärnusse valdavalt Eesti äärealadelt pärit riiklike kunstikoolide poolt hüljatud boheemlaskonna, kes üliaktiivse tegevuse, täieliku pühendumuse ning eeskujude puudumisega pani alguse Pärnu Koolkonnale. Sütevakaga seotud grupeeriingut tunti ka Sobolevi märatseva jõuguna. Kunstiosakond pankrotistus koos emakooliga 1998. aasta suvel. Kunstiosakonna tegevust jätkas osaliselt Academia Non Grata.



PE<sup>B</sup>  
2 2261 2003,4

# ART OF THE INVISIBLES



# NON GRATTA