



## Jüri Ojaver

### **Eriteema: eksil**

Kilekott kui kineskoop / Kommunism / Boris Groys / Arrak & Repin  
Viinistu & Cohen / Manifesta / Kunstnik ja psühhoanalüüs / Masinkunst

**Boonus: Graafilise disaini lisa #12**



kunstisaade "kunst.er"  
saatejuht Anu Allas  
kuulake alates 17. oktoobrist  
pühapäeviti kell 18.15

Launch in spring 2004 > Framework: The  
Finnish Art Review 1/2004 Double Issue.  
A new bi-annual magazine published by  
FRAME Finnish Fund for Art Exchange.  
Subscribe at [www.framework.fi](http://www.framework.fi)

 framework  
the finnish art review

# kunst.ee 3/2004



- 3 Editorial
- 4 Uudised, varia
- 6 Raamatud
- 7 Vastukaja

## päevakajaline

- 8 Lihula monumendi juhtum

## näitus

- 10 Johannes Saar. Kilekott kui kineskoop
- 13 Johannes Saar. Plastic Bag as Viewer
- 16 Marko Laimre/Johannes Saar. Märkide varimajandusest

- 20 Reet Varblane. Kritiseeritud, kuid siiski elujõuline "Manifesta"

## digitaalkunst

- 23 James Thurlow. Kas masin võiks käituda?
- 25 James Thurlow. Can a Machine Behave?

## kommunism

- 29 Heie Treier. Kuidas analüüsida kommunismi?
- 31 Heie Treier. Intervjuu Boris Groys'iga
- 33 Heie Treier. Interview with Boris Groys
- 34 Elnara Taidre. Moskva kaasaegse kunsti biennaal
- 35 Jaan Elkeni maalid

## ego

- 36 Kaire Nurk intervjuueerib Jüri Ojaveri. Kõik on kaks
- 42 Sculptor Jüri Ojaver answers Kaire Nurk's questions. Everything is two

## teooria

- 48 Donald Kuspiti põhjal: Kunstniku psühhoanalüütiline konstruktsioon
- 50 Leonhard Lapin. Kunstnik on ikka üks jobu!

## festival

- 52 Viinistu 2004
- 54 Harry Liivrand. Coheni naer
- 55 Harry Liivrand. Cohen's Laugh
- 58 Rainer Vilumaa. See on kunst – see ei ole kunst
- 59 Mari Sobolev. Eestlased Pedvales

## kunstiajalugu

- 60 Jüri Hain. Jüri Arrak, Ilja Repin ja sotsrealism
- 65 Jüri Hain. Jüri Arrak, Ilya Repin and socialist realism

## festival

- 67 Sandra Jõgeva, Margus Tamm. Traktoriga ballil

## viimane lehekül

- 68 Raul Meel. Mesi

69–112 Tallinna Graafikatriennaali eri: Maapagu / InExile

#12 Graafilise disaini lisa



## Toetajad/ Supporters

Eesti Vabariigi  
Kultuuriministerium  
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.ee**

Eesti kunsti ja 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)  
Assistent / Assistant **Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)  
Kujundaja / Designer **Tõnu Kaalep**  
Tõlkijad / Translators **Riina Kindlam, Ants Pihlak, Tiina Randus, Leelo Linask**  
Tõlketoimetaja **Paul Rodgers**  
Eri koostajad / Editors of Special  
**Eha Komissarov, Elin Kard**  
Eri kujundaja / Designer of Special  
**Maris Lindoja**  
Keeletoimetajad **Aili Künstler, Tiina Hallik**  
Raamatupidaja **Eldi Kreison**

Tellimisindeks **00648**  
© **kunst.ee 2004**  
Reprotood ja trükk **AS Printon**  
Trükikoda.

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

Kunstiteoste reproduktsioonid / EAÜ  
2004

## Toimetuselt

Käesolev ajakirjanumber juhtub olema väga "mehelik", tulenevalt õhus olevate poleemikate rõhuasetusest – militarism, II Maailmasõja haavade lahtikiskumine ning püüd neid ravida, maskuliinsuse kriis, ideoloogiate võitlus, eksiil jms. Antakse ülevaade Boris Groysi organiseeritud konverentsist "Post-Communist Condition" Berliinis, mis lõpetas Žižeki sõnadega, et meil puudub veel 20. sajandi ajaloo kontseptsioon (lk 31). Selles valguses saab mõistetavaks monumendi-sõda, mis Eestis hiljuti puhkes (lk 8-9). Ning saab mõistetavaks ühe maali ja püüd ravida oma isiklike haavu neid alasti kiskudes, nagu näeme Jaan Elkeni töödes (lk 35). Seevastu Steven Cohen'i viis poleemikatega tegelda on nende täielik naeruvääristamine (lk 54-55).

Käesoleva ajakirja eriteemaks on "Maapagu" – niisuguse pealkirja all toimub seekordne Tallinna Graafikatriennaal (vt lk 69-112). Kuna eksiil puudutab valusalt ka eesti ajalugu ja kollektiivset kogemust, on vaja selle teemaga tegelda.

Ning rahvuslikele teemadele paneb punkti i peale Ivar Sakk graafilise disaini lisas #12, analüüsides nn eesti stiili konstrueerimist. Stiil, mida on rahva seas peetud ikka "eestipäraseks", "armsaks" ja "rahvuslikuks", on lähemal analüüsimisel kokku miksitud Põhjamaade, Vene ja Saksa allika-te põhjal.

## Editorial

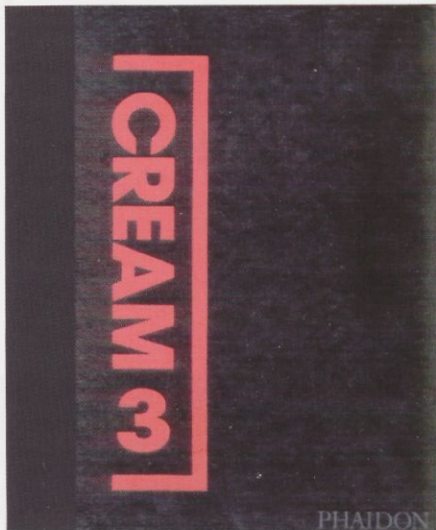
This issue of our magazine tends to be very "masculine", reflecting the accents of controversial arguments currently being vented – militarism, tearing open the wounds of the Second World War, attempts to heal them, crisis of manliness, conflict of ideologies, exile etc. There is an overview of the conference organised by Boris Groys in Berlin "The Post-Communist Condition" closed by Žižek with the words that we lack, as yet the concept of the history of the 20th C (p. 31). In that light, the war of monuments becomes more understandable, the veritable pandemonium recently broken out in Estonia (p. 8-9). More understandable, too becomes the attempt of a painter to heal his personal wounds by exposing them, as is revealed in the works of Jaan Elken (p. 35). To the contrary, the manner of Steven Cohen in handling the polemics ridicules them, making them a laughing stock (p. 54-55).

The specialist topic of this magazine is "In Exile" – this is the name under which the current Tallinn Graphics Triennial is held (cf. p. 69-112). Because exile is a thorn in the flesh of the Estonian history and collective experience, this is a highly topical theme.

Dotting his i's and crossing his t's is Ivar Sakk, in appendix #12 of the graphic design, by analysing the construction of the so-called Estonian style. The style which has always been considered among the people as "aboriginal Estonian", "close to one's heart" and "inherently ethnic" turns out to have been concocted drawing on sources developed in the Nordic countries, Russia and Germany.



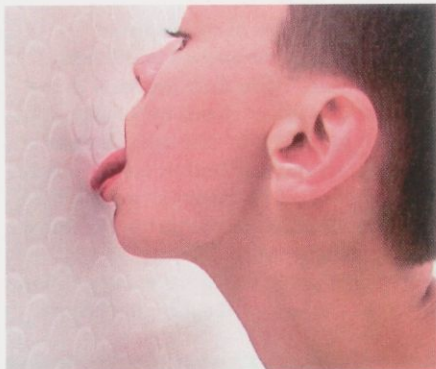
**Heie Treier**



## Ene-Liis Semper "Cream 3"-s

Phaidoni kirjastuse nahkaanelises lukusväljaandes ilmunud mainekas kogumik "Cream 3" esitleb maailma 100 kunstniku ehk n-ö koore seas ka Ene-Liis Semperit. Nagu varasemas kahes analoogilises raamatus, on 10 kuraatorit valinud igaüks 10 kunstnikku. Igor Zabel kirjutab, et ta usaldab näitustel käies sageli oma esimese hetke "äratundmist", ehkki töö ei pruugi olla atraktiivne. Sel meetodil olid teda võlunud Valery Koshlyakovi, Katarzyna Kozyra ja Ene-Liis Semperi tööd. Iga kunstnikule on pühendatud neli lehekülge. Vt: Cream 3. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 100 Contemporary Artists, 10 Source artists. Phaidon, 2003.

"Cream 1"-s oli Moskva kuraator Viktor Misiano valinud "oma" kümne kunstniku sekka teatavasti Jaan Toomiku.



Ene-Liis Semper. Lakutud ruum. Installatsioon, video. 2000–2002.

Ene-Liis Semper. Licked Room. Installation, video. 2000–2002.

## Maire Männiku pärand on jõudnud Eestisse

Pariisis elanud skulptori Maire Männiku (1922–2003) pärand on enamikus annetatud Eesti Vabariigile. Teosed on hoiul Eesti Kunstimuuseumis. Ateljeepärand sisaldab ligi 90 nimetust, sealhulgas 26 vabaplastilist skulptuuri, medalite kipsist ideekavandeid, 4 Pariisi Rahapajas vermitud pronksmedalit, üle 30 portree ja maski, joonistusi ning kavandeid. Kunstniku poja Erki Männiku kingitus rikastab eesti kunstiajaloo käsitlust eksiilkunstist.

Maire Männik elas alates 1953. aastast Pariisis ja oli Prantsusmaa Skulptorite Liidu ja Rahvusvahelise Medalikunstnike Ühenduse FIDEM liige ning on olnud Ernst Jõesaare ja Endel Kübarsepe kõrval üks mitmekülgsemaid sõjajärgsetel aastakümnetel eksiilis töötanud eesti skulptoreid. Eriti väärtuslikuks tuleb pidada internatsionaalses stiilis lahendatud 1950. aastate loomingut, mil Maire Männik kuulus oma õpetaja, abstraktse kunsti koolkonna suurkuju Ossip Zadkini (1890–1967) lähedasse vaimsesse keskkonda.

## Kostabi tele-show nüüd ka internetis

Mark Kostabi juba aastaid kestnud iganädalast *show'd* New Yorgi "avatud mikrofon" tüüpi tasuta telekanalil saab nüüdsest vaadata ka internetist. *Show* "Inside Kostabi" dokumenteerib maalipealkirjade ajurünnakut Kostabi World'is. Lisaks ateljee enda töötajatele võistlevad pealkirjade panemisel New Yorgi kunstnikud ja kriitikud. Õnnestunud pealkiri maksab 20\$. Näiteks 4. septembril võistlesid Walter Robinson, Joe Fyfe (abstraksionist, kirjutab Art in America'le) ja John Zinsser (abstraksionist, avaldas raamatu "250 standartset maalipealkirja"). *Show* toimub kolmapäeviti New Yorgi aja järgi kell 21.30 (Eestis kell 03.30) kanalil 34. Telekava ning kanal 34, vt: [www.mnn.org](http://www.mnn.org)

Mark Kostabi: "Olen saanud häid vastukajaid, eriti kunstiringkondadest.

Seda on nimetatud "kontseptuaalseks *performance'iks*", "videokunstiks", "salongiks", "fookusgrupiks" ning "Ameerika mängu-*show'de* hulluse paroodiaks". Inimesed on võrrelnud seda Magritte'i tavaga kutsuda neljapäeviti oma ateljeesse sõpru kirjandusringkonnast, et nad pakuksid tema äsjavalminud maalidele pealkirju. Magritte'i juures panid osalejad anonüümselt oma pealkirjasoovitused kõvakübarasse ning Magritte võttis nad ükshaaval välja, et valida koos parim pealkiri. Juhtumisi lindistan minagi oma pealkirjastamisemängu enamasti neljapäeviti. Inimesed on märganud, et minu *show* toob esile "huvide konflikti" teema (kunstnik maksab kriitikutele), kuid lõpuks arvavad nad siiski, et eetilisel pole vahet, kas kriitikule makstakse maalipealkirja või kataloogi essee eest."

## Forum Moderna

Rootsi AICA koostöös Moderna Museetiga korraldas 11.09.2004 seminari "Surved kunstikriitikale: väljavaated seoses turu, sõpruse ja ideoloogilise positsiooniga. Mis on sõltumatu kunstikriitika kaasajal?" Esinesid Lars Nittve, Sabine Vogel, Janneke Wesseling, Carlos Capelan jt. Publitseeriti raamat.

## Extra Strong Super Light

Poola sadamalinnas Szczecinis toimunud järjekordsele läänemeremaade biennaalile (03.10.–16.11.2003) "Extra Strong Super Light" valis kuraator Magdalena Lewoc Ene-Liis Semperi video "Punane joon" ning Jaan Toomiku video "Isa ja poeg", viimasest on saanud rahvusvaheliselt ilmselt juba üks tuntum eesti kunstitöö.

## Obinitsas galerii "Hal'as kunn"

18.08.2004 avas setu kunstnik Evar Riitsaar kodukülas Obinitsas kunstigalerii "Hal'as kunn" ["Roheline kunn"]. Avanäituseks oli Peeter Lauritsa ja Ain Mäeotsa fotoseeria "Viimsepäevä puulpäiv" fotodest, mis pildistatud Obinitsa kandis. Eksponeeritud on ka võru verd Mark Kostabi joonistus. Galerii seinamaalingud on teinud Evar Riitsaar ning õpilased. Galeriiga seotud Kauksi Ülle sõnul külastas esimese kuu jooksul galeriid 500-600 inimest, seal saavad tööd kohalikud töötud ning galeriis toimuvad ka kohalike koolilaste kunstitunnid.

## Vilniuse maalitriennaal

Vilniuse 12. maalitriennaal pealkirjaga "Maalimise seitse reeglit" toimus 14.05.–13.06.2004. Eestist esinesid Tiina Tammetalu, Alice Kask, Valeri Vinogradov, Mari Roosvalt.



Juunis 2004 valmis peaaegu üheaegselt kaks patriootilist monumenti: Laidoneri ratsakuju Viljandisse, mille modelleeris skulptor Terje Ojaver, ning lauluisa Gustav Ernesaksa kuju Tallinnasse lauluväljakule, modelleeris Ekke Väli. Foto keskel Terje Ojaver.

June 2004 witnessed the completion, almost simultaneously of two patriotic monuments: the monument of the General of the Estonian War for Independence Johan Laidoner mounted on horseback, set up in Viljandi, modelled by Terje Ojaver, and the figure of the conductor and composer Gustav Ernesaks, put up on Tallinn Song Festival Field, authored by Ekke Väli. In the middle of the photo is the sculptor Terje Ojaver.

## Ars Fennica 04

Erakapitali baasil väljaantava Soome kunstipreemia Ars Fennica 04 võitis skulptor Kimmo Schroderus (s. 1970 Jyväskylä), kelle loomingust publitseeriti väärikas album ning kelle näitus ringleb nüüd mööda Soome kunstimuseume.

Schroderus alustas lapiteki põhimõttel nahatükkidest õmmeldud suureformaadiliste "maalidega", mis kujutasid kergelt pornograafilisi akte. Irooniline on tema enesekujutus aktina, käes õmblusmasin ("Kunstniku autoportree tema lemmiktööriistaga", 1995). Hilisemad skulptuurid on valminud nii nahast, puidust kui terasest.

**Kimmo Schroderus. Mida põrgut. Happevaba teras, 2002–2003.**

**Kimmo Schroderus. What the Hell. Acid-resistant steel, 2002–2003.**



## Eesti Kunstimuseumi sarikapidu

14.09.2004 toimus muuseumihoone ehitusplatsil KUMU sarikapidu, mis lõppes maailma videokunsti staari Bill Viola töö esitlusega – 1991. aasta "Lahkumine" (pühendatud Wynne Lee Viola mälestusele).

## Academia Gratas taas muutused

Pärnus EKA filiaalina tegutsenud alternatiivne kunstikool Academia Grata jäi käesoleval kevadel akrediteerimata, mis tõi kaasa lahkulöömise EKA-st. Kooli nõukogu eesotsas rektor Mari Soboleviga otsustas asutada Johann Köleri nimelise Positivistliku Kunsttööstuskooli, mille esimene demonstratsioon toimus KU galeriis (vt lk 58). Performance Week oli pidevalt muutuv näitusekeskkond, milles esitati kommentaare eesti hariduspoliitikale, välispoliitikale, Tallinnale kui pealinnale jms.

# {preemiad}

## Tallinna XIII Graafika-triennaali laureaadid

Žürii: Irina Cios (kuraator ja teoreetik, Bukarest); Maaretta Jaukkuri (professor, Trondheimi Ülikool); David Kiehl (kuraator, Whitney Museum of American Art, New York); Gavin Turk (kunstnik, London); Urmas Viik (kunstnik, Tallinna Pedagoogikaukool).

Grand Prix

**Egle Kuckaite** (Leedu)

3 võrdset preemiat

**Sang-gon Chung** (Lõuna-Korea)

**Krišs Salmanis** (Läti)

**Joanne Soroka** (Šotimaa)

Diplomid

**Anonymous Boh** (Eesti)

**Eve Kiiler** (Eesti)

**Pete Nevin** (Inglismaa)

**Hanna Oinonen** (Soome)

**Sandra Viña de Karila** (Venetsueela)

Tallinna Linna preemia

**John Smith - Marko Mäetamm & Kaido Ole** (Eesti)

Eesti Kunstimuuseumi preemia

**Markus Lampinen** (Soome)

Eesti Panga preemia

**Leonards Laganovskis** (Läti)

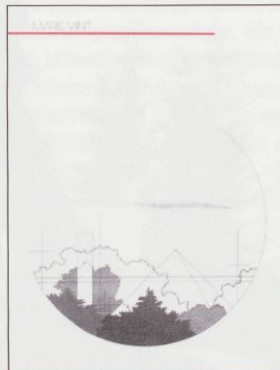
## Ars Baltica fototriennaal

Euroopa kunstikeskustes ringlev 3. Ars Baltica fototriennaal kandis pealkirja "Mis on tähtis?" ning oli juulis-augustis eksponeeritud ka Tallinna Kunstihoones. Kuraatorid Dorothee Bienert, Lolita Jablonskiene ja Lars Grambye koostasid üpris introvertse valiku tööd, milles keskenduti antropoloogilis-ajaloolis-psühholoogilisele problemaatikale. Mitmed projektid kuulusid pigem valdkonda "visuaalne uurimus" kui "esteetiline uurimus". Eestit esindas Eve Kase aastaid kestnud Käsmu-projekt. Siin dokumenteerib Käsmus elav kunstnik kohalikku antropoloogilis-etnograafilist keskkonda, ületades kohaliku uustulnukana ja ka kunstnikuna ühtlasi suhtlusbarjääre.

**Bigert & Bergström. The Waiting Room. Installation, 2002.**



# {raamatud}



Catalogue: **Time Out Architecture.** La Biennale di Venezia, 9th International Architecture Exhibition. Concept: Kristjan Holm. Texts: Liina Jänes, Andres Kurg, Margit Mutso, Hannes Praks, Marek Strandberg, Villem Valme. Tallinn 2004, Union of Architects.

**Mare Vint. Töid aastatest 1990–2002. Works from 1990–2002.**

Sissejuhatus / Introduction Jüri Hain. Koostanud ja kujundanud Mare Vint, 2003.



**Madis Jürgen. Out Back.**

Eesti Ekspressi Kirjastuse AS, 2004. Photos by Ingmar Muusikus. 142 p.

Catalogue: **100 open windows.** International Photo Exhibition. Curator Sirje Eelma. ArtSummer club, Estonia. Artsummer 2004.

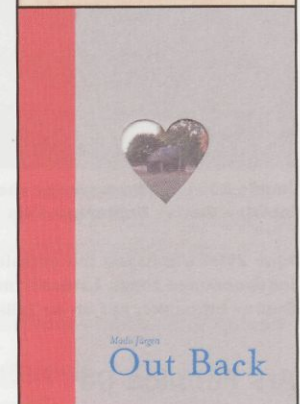
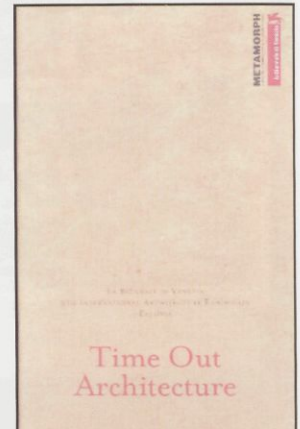
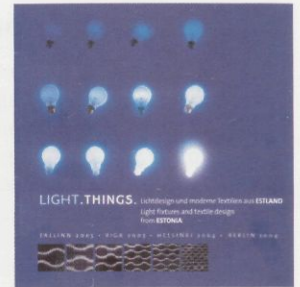


Catalogue: **Light. Things. Lichtdesign und moderne Textilien aus Estland. Light Fixtures and textile design from Estonia.** Tallinn 2003, Riga 2003, Helsinki 2004, Berlin 2004. Introduction by Harry Liivrand.

Kataloog: **Ich bin ein Maler.** Eesti Maalikunsti Liidu aastanäitus. Näituse kontseptsioon ja kujundus Jaan Elken. Kataloogi väljaandja Rene Kuulmann, 2004. Tallinna Kunstihoone näitusel (7.05.–6.06.2004) sündisid kõik maalid koheapeal otse seintele.

## Praesensi Euroopa Liidu erinumber

Budapestis väljaantav inglisis- ja saksaakeelne ajakiri "Praesens" 2/2004 on pühendatud laieneva Euroliidu kultuuripoliitikale. Lk. 27-43 on ära toodud integratsiooni teemaline "ümarlaud", kus osalevad Gabor Hushegyi ja Viera Jancekova (Slovakkia), Anders Kreuger (Rootsi), Heie Treier ja Harry Liivrand (Eesti), Piotr Piotrowski (Poola), Marta Smolikova (Sloveenia). Reprodutseeritud on Herkki-Erich Merila ja Arbo Tammiksaare "Welcome to Estonia" (2002) ning kaader Ene-Liis Semperi videost "Seitse" (2002).



*Back at the Corderia, the Estonians have put on a comic, strangely delightful display of the "outhouses" local architects have designed in many guises as necessary appendages to their rural cabins. One, made of glass (opaque, thankfully) and lit by candles, stands proudly in a field of snow. I am not entirely sure why, but this curious winning display of a practical and fundamental architecture outdid much of the extraordinarily pretentious computer guff on show in Venice. Jonathan Lancey, The Guardian, 13.09.2004*





**August Künnapu. Kollaaž sarjast "Tuleviku London", 2004. [Lammutamisele minev maja.]**

**August Künnapu. Collage from the series "Future London", 2004.**

## Greetings from London

Juunis 2004 leidis Londonis aset näitus pealkirjaga "Greetings from London". Kümme rahvusvahelist arhitektuuribüroo (Zaha Hadid, Klein Dytham, David Green, Norman Foster, Foreign Office Architects, FAT, Will Alsop, Branson Coates, NL Architects, Casagrande Laboratory) teostasid Selfridges'i kaubamaja vaateakendel Oxfordi tänaval Londoni-teemalisi installatsioone. Need tulevikunägemused metropolist tellis Architecture Foundation koostöös mainitud kaubamajaga.

Allkirjutanu osales näitusel Helsingi büroo Casagrande Laboratory kirjudes ridades (arhitektid, kunstnikud, teadlased Soomest, Jaapanist, Suurbritanniast, Saksamaalt, Alaskast, Prantsusmaalt). Lisaks seadeldistele andsime välja tasuta ajalehe Human, et muuta Londoni linnapilti humansemaks. Idee on lisada linnale uus kihistus: igale poole hõlpsasti paigaldatavad kergkonstruktsioonidest kookonmajad kodututele, pesemis- ja söömisüksused ränduritele, kiikhobu-kirjakast, kuhu linnakodanikud võivad postitada oma visioone Londonist, katuseaiad lammastele ja inimestele, ära-visatavate raamatute tasuta letid pööringukorrustel ning mandalatemplid Thamesi jõel. Eestist tegid ajalehele kaastööd arhitektid Leena Torim ja Vilen Künnapu ning jurist Tim Kolk.

**August Künnapu**

## {vastukaja}

"Viimase aja parim kunstiarvustus, mida olen lugenud, ilmus viimases "Kunst.ee" numbris. Vappu Thurlow kirjutas Wiiralti kunstiauhinna nominentide näitusest küüniliselt üldistusastmelt tõesti metatasandile, tabades samas tundlikult ära graafikaväljapaneku hõrkusid konnotatsioone. Kunstiteadlane toob sisse aia metafoori, nähes teostekogumis põgenemissoovi paradüüsi. Mind vapustavad kujundid, mis kõnelevad mõtete teostamisest tihkes materjalis või Virve Jõeekalda töödes ilmnevast kohmakuse ja hapruse jõust. /.../"

(Väljavõte.)

Karin Paulus. Antenn: Põgenemised paremasse maailma. Kunst.ee 2/2004. – Eesti Ekspress, Areen 26.08.2004.

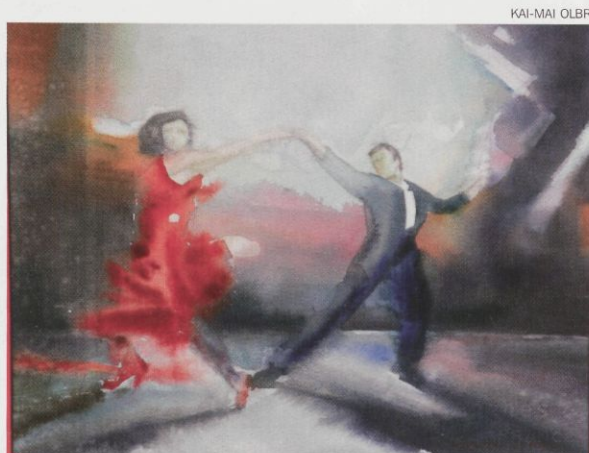
Ajakirja Haridus septembrinumber 2004 käsitleb kunstihariduse probleeme. Erinumbri koostamist innustas kunst.ee 3/2003 – küalistoiemataja Raivo Kelomehe koostatud kunstihariduse-eri tekitas kunstiopetajate Internetilist kohati ägedaid diskussioone.

## Akvarelliuputus Ålborgis

Selle aasta aprillikuu lõpus korraldati Taanis Ålborgis akvarelli suurnäitus, mille kestvust pikendati küllastajate soovil augusti lõpuni. Üha tihenevate kontaktide tõttu Põhjamaade Akvarelliliiduga osalesid ka Baltimaad, igast riigist kaks kunstnikku 6 – 8 tööga. Eestit esindasid Tiiu Pallo-Vaik ning Kai-Mai Olbri. Nordjyllands Kunstmuseum, Ålborg Kunstpavillon, Hussets Galleri, kümme konda väikest galeriid – kõik olid akvarellistide päralt. Osaleda soovis 363 kunstnikku 1425 tööga, söelale jäi 256 tööd 63-lt autorilt. Žürii esimehe sõnul loodi ekspositsioon, mis peegeldab kütkestavalt materjali essentsi.

Kogu selle puhtuse, värvikülluse ja õhulisuse sees viibides hakkas silma looduspiltide maalimise suundumus. Rõhuasetus on akvarellitehnika ainulaadsusel: paberil lastakse värvidest läbi kumada.

**Kai-Mai Olbri**



**Kai-Mai Olbri. Tango. Akvarell, 2003.**



# Lihula monumendi juhtum

Kunst.ee-s 1/2000 ilmus erinumber monumentidest. Tookord tundus petlikult, et kired teema ümber on jahtunud – ent kuna mälestusmärkidesse on kodeeritud teatud ajalookäsitlus, mis võib minna vastuollu teiste ajalookäsitlustega, siis ei saa monumendisõda lõpenuks kuulutada.

Võitjad kirjutavad ajaloo. Ent eesti ajaloos puudub võitja kontseptsioon üldse. Selles ongi probleem ja kõrvaloleva fotoseeria tagamaa.

20. augustil 2004 avati Lihulas kodanikualgatuse korras II maailmasõjas saksa poolel hukkunud eesti sõdurite monument, mis tähistab püstitajate meelest ilmselt eesti vabadusvõitlejate “võitu”. Aasta varem püüti mälestuskivi püstitada Pärnusse, kuid tulenevalt valitsuse survest ja võimalikust rahvusvahelisest meediaskandaalist ei andnud linnavalitsus luba. Nüüd, teisel katsel, reageeris ootuspärase valulisusega Venemaa, USA, rahvusvaheline meedia ning juudiorganisatsioon.

02.09.2004 eemaldas valitsus vihkamist õhutava monumendi. Asi pole niivõrd kalmistule püstitatud hauakivis, kuivõrd mundris. Esitagem siinkohal kolm küsimust. Miks panakse ühte patta rahvuslik vabadusvõitlus ja natsimünder? Miks unustatakse järsku sajanditepikkune orjapõlv, mis on ikka olnud eestlaste enesehaletsuse üks lemmikretoorikaid? Ja kus on monument, mis mälestaks II maailmasõjas hukkunud naisi ja lapsi, keda siinne hauakivi ei näi kuidagi hõlmavat? Lihula juhustist vt ka lk 31.

Alljärgnevalt publitseerigem monumendi saamisloos, nii nagu seda kirjeldab e-maili va-

hendusel Pärnu skulptor Rait Pärj. Toim.

*Tere Heie, võid edaspidi rahulik olla, Rait Pärj ei tee koo-  
piaid kurikuulsast Pärnu monumendist, mida  
Lihulas viimati nähti. Üldiselt aiasin ma mõ-  
ningaid protsesse ette, aga mitte kõike. Kui Sind  
huvitab, siis räägin veel tagamaadest.*

*Minu juurde saabus grupp kodanikke, kes esindasid vabadusvõitlejaid eesotsas Leo Tammiksaarega, kes joonistas monumendile tulevad kõik tema meelest vajalikud detailid: sõjamehe reljeefis kujutis, saksa kiiver, münder, püstitolkuulipilduja, märgid jne. Ütlesin talle, et sel-  
lest tuleb jama, aga ta ei tahtnud midagi kuul-  
da. Kui mulle oleks antud vabad käed, oleks ma  
teinud hoopis midagi muud. Selle kuju puhul  
oliid tellijad väga rahul.*

*Nüüis teostas in ma tolle mälestuskivi, ol-  
les tavalise hauakivi tellimuse täitja. Kui mina  
ei oleks teinud, siis oleksid nad ikka kellegi leid-  
nud. Mu ateljee kõrval on kiviraie töökoda,  
kuhu inimesed tulevad igasuguste soovidega:  
kes tahab kivile purjekat, kes karunõmmi jne.  
Tellimus täidetakse, kunstist pole siin mõtet rää-  
kida, ei maksa ka nn Tammiksaare monumen-  
di puhul rääkida.*

*Vaatasin täna hommikul Terevisiooni ja  
ajaloolane Mati Õun heitis EV valitsusele ette, et  
neil puudub visioon monumentaalkunsti tulevi-  
kust Eesti riigis. Olen sellega nõus, sest kui riik  
ei suuda ja ei taha oma tublide poegade mä-  
lestust jäädvustada, siis hakkavad seda tegema  
need õnnetud vanainimesed ise.*

*Aastaid tagasi, kui sõjameeste monu-*

*mendi jutuga minu juurde tuldi, olin ma kuri  
Pärnu Linnavalitsusega, kes näitas suurt üks-  
kõiksust skulpturaalsete vormide suhtes. Olin  
teinud neile n-õ spikri monumentaalkun-  
sti kontseptsiooni kujul – kuidas võiks linna-  
ruumi arendada, kaasates dekoratiivskulptu-  
re, püstitatavaid, mälestusmärke. Loomulikult  
ei pea need olema kõik graniidist ja pronksist.  
Monumentaalkunsti kontseptsioon tähendab ka  
olemasolevate skulpturaalsete vormide korrapä-  
rast hooldamist.*

*Aasta tagasi Londonis käies leidsin väikese  
bukleti “SOS” (Save Our Sculptures). Tegemist  
oli algatusega vaadata tähelepanelikumalt  
kunstiteoseid enda ümber ja leida võimalu-  
si nende korrashoiuks. Rõõmuga tõdesin, et ka  
teistes riikides on minuga samasuguse mõtte-  
käiguga inimesi.*

*Kahtlemata on mõlemad pooled vigu tei-  
nud ja osa asju läks valesti, aga ka negatiivset  
kogemusest saab õppida (ja peab õppima!). See  
oli valus õppetund!*

\*

*Mulle meenus kunagi loetud jutukatke.  
Sakslased küsisid Pablo Picassolt “Guernicale”  
osutades: “Kas teie tegite selle?” Picasso vastas:  
“Ei, teie!”. Pildil oli sakslaste purukspommita-  
tud Guernica linn või küla. Haakub mu meelest  
kenasti, kirjeldamaks Eesti Vabariigi, Pärnu-  
Lihula monumendi ja minu vahelist seisu.*

Tervitades,  
Rait  
06.09.2004.

## The case of the Lihula monument

In 2000, Kunst.ee no. 1 published a special topical issue focusing on monuments. The then peaceful overtures that after the removal of the central monuments sporting the Soviet “erroneous” ideology in the Estonia of 1990s (and wider in Eastern Europe) emotions in that respect had cooled down, have proved deceptive. Actually, in the Estonia of 2004 the monuments have become a battleground, diagnosing the confusing treatments of historical developments. The view of history prevalent in the Estonian popular mentality is based on collective experience and can be synthesised as follows: the maddest conceivable dictatorship of the 20th C was the regime imposed by Stalin. Estonians were deported to Siberia and murdered and were

forced to flee into emigration. By implication, the men fighting against the Stalin’s rule and standing up for independence of Estonia, would merit honour. The uniform is a decorative element, only, in this connection. As it is, Estonia lacked its own army and military outfit at that time.

On 20 August 2004, upon a private initiative of veterans, a gravestone was unveiled in the Lihula cemetery. Because the gravestone carried the sculptured image of a man in Nazi uniform, that created heightened attention to the State of Estonia in the international press and diplomatic circles. The Estonian Government ordered the removal of the stone on 2 September 2004, however this was done, using methods which caused the people to fly off the handle. The events triggered local media fury and the vandalizing of the Soviet monuments.

What follows is an e-mail by the sculptor

Rait Pärj of Pärnu, where he describes his role in that concatenation of occurrences. He reduces himself to the level of a craftsman, who performed the sketch precisely drawn and prescribed by the client. “I watched a TV programme this morning where the historian Mati Õun reproached the Government of Estonia for their lack of a vision about the future of monumental art in Estonia. If the State is reluctant to eternalise the valour of its best sons, those wretched senior citizens will take the matter in their own hands,” writes Pärj.

The case of Lihula gives rise to a bundle of intermingled problems. As the saying goes “The victors will carve out the history” – however the concept of the victor is deplorably lacking in Estonian historical writings.



# {näitus}

## Kilekott kui kineskoop

Johannes Saar

Näitus "Kile kotti!". Kuraatorid Anu Järs ja Kristi Kaljumägi. Tartus Eesti Rahva Muuseumis 18.06.–31.08.2004.

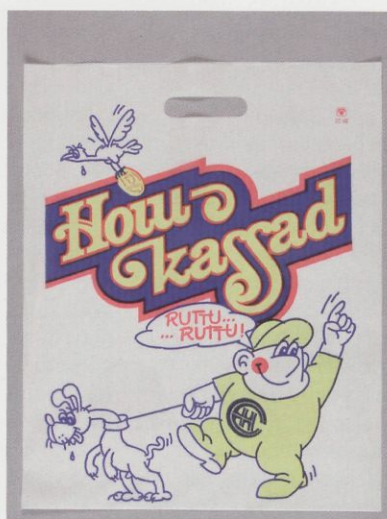
Suve hakul läks Eesti Rahva Muuseumis lahti pisike retrospektiivne näitus, mis kiskus kaheksakümnendate Eestist tagantjärele välja fenomeni, mida võib nimetada kilekotibuumiks. Anu Järsi ja Kristi Kaljumäe kureeritud "Kile kotti!" tõi ühte tuppa kokku Tartu Plastmasstoodete Katsetehase (TPK) kaheksakümnendate aastate toodangu ning lisas veel ka kena hulgakese etnograafilist materjali, mälestusi eri kilekottide ümber keerelnud kultuurilistest

tähendustest ja väärtussüsteemidest.

Üritades viimaseid harutama hakata, peame küsima endalt, kas on olemas midagi sellist, mida võib öelda kõigi tollaste kilekottide kohta. Üsna julgesti võib kinnitada, et vajadus nende järele oli pigem kultuurilist kui praktilist laadi. Turukorve ja -võrke ju ometi oli. Oli ka *ovoska*, nailonlõngast palmitsetud sangadega silmusvõrk, mis vajadusel venis kas või seljatäiesuuruseks – kui kuskil tõepoolest midagi anti –, muidu aga mahtus peopessa ja taskupõhja. Eino Baskini kaheksakümnendate menukates estraadikavades oli *ovoska* kasvanud juba nõukogude inimese sümboliks ja sünonüümiks: "Käin

ringi, ovoska alati taskus – äkki antakse midagi!"

Sel taustal hakkab kilekotibuumi kultuurilis-poliitiline tähendus juba piirjooni võtma. Kilekoti olemisest võis heal juhul saada mittekuulmise märk, võimalus eemalduda *ovoska* rahvuste vennalikust ja saamahimulisest perest ning siseneda teistsuguste märkide majandusse, kus kaasas oleva koti haprus ja lõplik moot signaalseerib kõrgemaid ja väljakujunenud huve. Kõrgem või madalam, kuid alates Eesti annekteerimisest 1940. aastal oli Kungla rahva peamiseks ihaks soov saada mõne teise kultuurilise semiosfääri osaks ning ses küsimu-



ses haarati ka ölekõrrest. Pildiga kilekoti tihti täiesti ebapraktilisel kaasa-tassimisel oligi hoopis teine tagamõte kui *ovoska'l* taskupõhjas, selle pilt kiirgas väljapoole staatust, ootusi ja tehut kultuurivalikuid. Kilekott oli aksessaar.

Mäletan, et Edgar Valteri, Iivi Raudsepa, Viive Noore, Raivo Järvi ja Elle Tikerpää kujundatud Leopoldi, Äpu, näärivana, niisama-näitsikute, talveteemalise jms. kotid tõid kandjale kõige vähem profiiti, sest nende piltidel puudus eksklusiivsus, neid nägi ka televisioonis, Pioneeris, Tähekeses ja Pikris. Siiski olid need rohkem omad ja armsad kui näiteks Suure Oktoobri sümbolika vms. Sama võib öelda Lõuna-Eesti absoluutse moehiti, nn. turbakoti kohta, mis tõrjus kaheksakümnendail vanemates klassides koolikotte ja rantsaid. Turba pakendamiseks mõeldud kollasekirjust kilest õmbles minu jaoks siiani tundmatuks jäänud ja ilmselt illegaalne ettevõtte tugevaid ja kirevaid ki-

lest kotte, mis kõlbasid kõigeaks. Usun, et värvikus ise oli juba võimalus teha sisse vahe enda ja nürituhmi nõukogude tegelikkuse vahel.

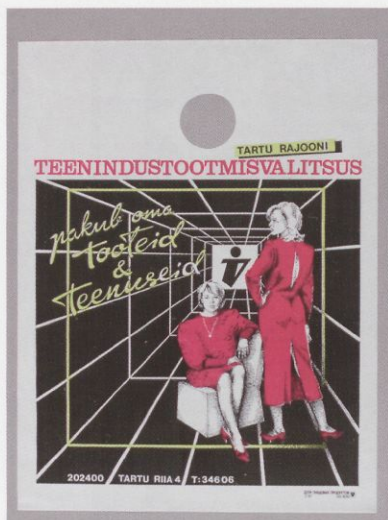
\*

Milliste kultuurimärkide ringkäiku siis tegelikult enim ihaleti? Kas võime osutada mingitele valdavatele voogudele ja suundadele märkide liikluses? Jah, võime küll. Lääne massikultuur selle kõige ameerikalikumates õilmitsevates vormides, Skandinaavia tarbimiskultuuri märgid ja omarahvusluse ja -riikluse latentsed sümbolid.

**Täielik Ameerika.** Silvester Stallone, Lee Cooper, Montana, Wrangler. Ameerika ilmus kilekottidele eelkõige "kuluvate" teksapepudena, lihaseliste Hollywoodi *action*-kangelastena ja prinkide bikiniides California kunitaridena. Kiirelt leviv fototrükk eriti, aga ka graafika kandmine kilele tõid tänavapilti ikonograafia, mis Soome teleprogrammist valitutele juba tuttav, kuid nüüd oli see kivistatud ikoo-

nideks, mille palged hakkasid muutumatu kujul paljunema ja hüppama ühest Eesti majapidamisest teise; ka sinna, kus puudus elekter. 19. sajandi Venemaa nägi ikoonide tööstusliku tootmise tulemusena samasugust Jumalaema piltide uputust. Eesti oludes on aga oluline märkida, et Lõuna-Eestisse jõudiski "täielik Ameerika" ainult kilekoti-televisioonina. Mäletan omast kogemusest pildiga kilekottide ilmumist Viljandi tänavale järsku lahvatunud visuaalse virvarrina, põgusate (tänaval) möödivate pildisähvatustena, tõelise tükilise kollaažina, mis teadupärast iseloomustabki televisiooni teabevooge. Seda vahet – seika, et kilekott oligi meie kineskoop – Põhja- ja Lõuna-Eesti kultuurikogemuses pole veel piisava põhjalikkusega uuritud.

Seega kollaaž, püsivatu ja püüdmatu kaugelt tulnud kujutiste ettearvamatu kombinatsioon, varjamas ja võltsilt kaunistamas nõukogude inimeste ostukorvi muutmata sisu. Siit sünnib



veel üks struktuurne veelahe. Kohapeal seisti silmitsi muutumatu rutiiniga: Otdelnaja vorst, Orlovi vormileib ja kaheprotsendiline piim (lahja elu sünonüüm). Kõik see paigutati, kui raatsiti, pakendisse, mis viitas aga kaugele maailmale, kus toimub jumal teab mis. Maailmale, kus kõik on võimalik, kus üks mees (Stallone-Kalevipoeg) muudab maailma ja naine on alati sire, päevitunud, prink, bikiniides naeratav ja lopsakate, pange tähele, lopsakate keemiliste lokkidega. Mehe maailmaparanduslikud võimed ja naise ajatu ilu (kui võtta California standardid ideaaliks) moodustasid kaheksakümnendate poliitilistes oludes teatava kvaasinatsionalistliku müüdi paari, mis aitas vaimul pinnal püsida pärast seitsmekümnendate venemaislainet ja demograafilist katastroofi.

TPK andis meremeeste, handeldajate, ärikate ja maaletoojate kõrval oma tagasihoidliku panuse "täieliku Ameerika" fenomeni. Tehasel on ette näidata tollase kosmeetikagigandi Orto tunnusgraafikaga kott, mille ringutab tolle aja kohta väljakutsuvalt ihar alasti modell (vahest ehk prantsuse erootikasarjast "Emmanuelle"?), jäsemeid kutsuvalt vaataja poole. Ka astub TPK ühel tollasel kotil üles ahelaid rebiv hiigellihastes sinimustvalge Rocky ja räägib vabadusihaga kõrval juttu ka Ameerika kõikvõimsast unelmast. Tundus, et maailm hakkab lahti minema.

\*

**Soome nänn.** Nii uskumatu, kui see meile Viljandis ka tundus, olid kaheksakümnendatel paljudel Tallinna keskkoolidel tekkinud Soomes omad sõpruskoolid ja sõprusklassid. Sommid käisid valdavalt muidugi siin ning nänn käis käest kätte. Pärast mõningast tar-

vitamist imbus seda nätsupaberite ja kilekottide näol veidi kulunumas konditsioonis ka lõuna poole. Koitis aeg, mis kulmineerus "oma soomlasega" iga endast lugupidava eestlase tutvusringkonnas. Soome, vähemal määral ka ülejäänud Skandinaavia, kultuurimärkide immigratsioon perestroika-eelsesesse Eestisse evis seega teatud kombitavat katet, kuna Stallone'i kohaolu oli siis ja on siiani jätkuvalt ikooniline. Soome näts, õlu ja seltskonnaajakirjad tulid kilekottides ning kõige pikema-ealisteks osutused neist loomulikult kilekottid ja ajakirjad. Viimased läksid näruks ja kapsastusid muidugi aastatega, kuid neid vaadati ikka ja jälle. Minu *Finnish connection in Tallinn* tõstis ikka ja jälle lauale Suosikki ja Suuri Seura pildimiraaže ning hardumusest ei tulnud mul nende lappamisel puudust. Seega jäi sõelale ikkagi pilt, kujutis eemal olevast, mis, tõsi, oli ka "siiski nii lähedal". Ülelombi-massikultuuri kujutised olid hakanud materialiseeruma ülelahe-tarbijakultuuri esimesteks hõigeteks.

\*

**Oma riik, oma kilekott.** Näituse kuraatorid toovad kilekotimaania eraldi teemana välja tollaste ametiasutuste, eriti põllumajandusettevõtete plahvatusliku moe trükkida oma tähtpäevadeks ja üritusteks temaatilisi kilekotte. EPTd, MEKId, KEKId, REVID, kolhoosid, sovhoosid, tarbijate kooperatiivid, kalamajandid ja aiandid, agrotööstuskoonddised jms. trükkisid oma juubeliteks ja suvepäevadeks hulgi temaatilisi vimpleid, rinnamärke ja muidugi kilekotte. Siin oli TPK-l absoluutne monopol, olümpia künnisel oli Moskva asunud soodustama igasuguste temaatiliste Vigride ja Miškade paljunemist ning just selle soosingu toel osteti seits-

mekümnendate lõpul Soomest sisse N. Liidus ainulaadsed kilekottide tootmisliinid. Algas tühja hiigelturu täitmine. Nõudmine oli ülisuur tervel kuuendikul planeedist, nii kujunes ladina tähtedega kaetud kotikujutistest kogu liidus kõva valuuta. Kusagil Kaluugas võis ju arusaamatu plokktähtedega kiri "Ole hoolas elektriga!" kujuneda sama maagiliseks mantraks, kui Eestis Lee Cooper või Montana Jeans.

Asutuste kilekotte silmitsedes kerrib tahtmatult huulile klassikaline küsimus – mida kunstnik öelda tahtis? Kõik need rukkililled, nisupead, sonimütside ja härjakaelaga põllumehefiguurid, kirjatud õllekapad (arvutul hulgal!), vapiloorberite keskel lupsu löövad forellid, kullaga trükitud ümmargused juubelinumbriid ja põllulillede kimbud ja suitsupääsukesed heljumasa traktorite kohal? Hiljem fototrikkis arvutud rookatused ja Rocca al Mare talumuseumi talutared? Karta oli, et kunstnik ei saanud öelda kõike, sest iga kavandit käidi Moskvas kooskõlastamas. Uute kavandite teed sillutasid aga alati eelmistest sündinud kilekotid, mis ametnikele pihku pisteti, nii et midagi saadi Moskvast rohkem kui teised. Siiski ei mindud kunagi pakkuma mingit narratiivset kujutist. Asi jäi alati abstraktsema tunnusgraafika tasemele. Logod, embleemid, vapid, loorberipärjad, sekka mõne metssega või põllumehe pea jm. heraldilised kellad-viled ajasid Eesti asja ära.

Maalähedus kahtlemata, kuid kindlasti ka pidu ja festivalihõng imbus asutuste kottidelt sõormeisse. Maarahvas oskab pidutseda, nii nagu ta oskab ka tööd teha. Ja mõlemat teeb ta kõvasti ja korralikult, kogu aeg kahe jalaga maas. Kas tegu oli siis ainult taluueestluse kui eheda elulaadi propageerimi-



sega või oli asjal ka poliitiline ambitsioon? Oli. See ind, millega põllumeeste sonirumud esimesel võimalusel sinimustvalgeks tooniti ning asutuste embleemid samuti “kolme koduvärviga” ümber tembiti, näitab, et kui aiasträäkida ei saanud, siis räägiti aiaaugust. Esimesel võimalusel aga pöörduti kohe aiateema juurde tagasi. Tulemus? Paljud talvised vaated maamajale hangede keskel olid lahendatud trikoloorivärvides. Aialipid mustad, hanged valged-sinaka tooniga ning palktares endas kogunesid kõik sõbralikku kooslusse. Tõdegem, et Eesti riik taasisesisvus esmalt kilekotil, siis raadios, hiljem telekas ja alles siis Toompeal. Mulle tundub.

## Plastic Bag as Viewer Johannes Saar

Exhibition “Kile kott!” Curators Anu Järs and Kristi Kaljumägi. Tartu, Museum of the Estonian People, 18.06.–31.08.2004.

At the onset of summer, the of the Estonian National Museum opened a minuscule retrospective exhibition, tearing off the Soviet Estonia of the 80s a phenomenon, which can be named the plastic bag boom. The event “Kile kott!” (‘Plastic into the bag’ – reference to “Kivi kott!” ‘Stone into the bag’ meaning ‘Break a leg’) by curators Anu Järs and Kristi Kaljumägi agglomerated into one room the production of the Tartu Pilot Plant of Plastic Products (TPP) of the 80s and added relevant ethnographic material.

Assuredly the need at that time

for plastic bags was rather of a cultural than practical kind. There were available, in abundance market baskets, hold-alls and string bags. The possession of a plastic bag would be hopefully acknowledged as a sign of non-affiliation, the opportunity to stand mentally aloof from the fraternal and grabby community of Soviet peoples, coveting oneanother’s property, and to enter into the economy of different signs, where the fragility of the bag and its finite dimension signalled loftier and settled interests. Starting from the annexation of Estonia in 1940, the passion of this nation of Kungla (poetic name for Estonia) was the desire to become part of some other cultural semiotic sphere, and in such a predicament one was ready to clutch at a straw. Lugging along a plastic bag with picture, often for absolutely no practical purpose, had a crooked design – the picture on the bag emitted status, expectations and cultural options. The plastic bag was an accessory.

I recall that the bags designed by Edgar Valter, Iivi Raudsepp, Viive Noor, Raivo Järvi and Elle Tikerpää for the topics of Leopold, Äpu, Santa Claus, just so girlies, winter etc. yielded to the bearer the least gain. Yet they were more one’s own and appealing than the symbols of the Great October, for one thing. The same pertains to the inimitable fashion hit of South Estonia, the so-called peat bag. An evidently illegally operating company, whose name has not been disclosed, sew off the gaudy yellow plastic meant to package peat, strong and colourful plastic bags, which met every purpose. I believe that the motley colours

themselves provided an opportunity to draw a difference between oneself and the bluntly bleak Soviet reality.

\*

What recurrence of the cultural signs one craved for? Can we point out some prevalent waves and trends in the traffic of signs? Yes, we can. The Western mass culture, in its most American efflorescent forms, the signs of Scandinavian consumerism and the latent symbols of ethnic unity and national home.

\*

### The consummate America.

Silvester Stallone, Lee Cooper, Montana, Wrangler. America appeared on plastic bags in the first place as “stone washed” jeans ass, brawny Hollywood action-heroes and bikini butt California beauties. The rapidly disseminating photoprint, in particular, but also transposition of graphics to the plastic brought to the street milieu the iconography, which was already familiar to the few from the Finnish TV programs. Now, however it had ossified into icons, which started to proliferate and hop from one household of Estonia to another; also to places where there was no electricity. The 19th C Russia witnessed a similar flood of the pictures of the Blessed Virgin, as a result of the industrial production of icons. In the situation of Estonia it is to be noted that the consummate America reached South-Estonia only as plastic bag television. I recall what I felt when plastic bags with a picture made their appearance in the streets of Viljandi like a visual jumble, which had suddenly flared up, like fleeting flashes of picture passing by (in the street), which is what knowingly characterises



the communication flow in television. The fact that the plastic bag was our viewer, or television tube, has not been studied, in sufficient detail.

Hence the collage, unstable, unattainable and unpredictable combination of images having arrived from afar, camouflaging and deceptively illuminating the unchanging content of the shopping baskets of the Soviet people. It is here where yet one more structural divide arises. Locally, one was facing entrenched routine: the Otdelnaja sausage, the Orloff shaped bread and 2% fat content milk (a synonym of lean life). All that was placed, provided one could afford it, into the package, by implication referring to overseas, where unimaginable things were happening. Referring to the world where nothing was impossible, where one man (Stallone = Kalevipoeg) transforms the world and where a woman is always lank, tanned, taut, in bikinis, smiling and with voluminous – note that – with voluminous permanent locks. The abilities of man to improve the world and the eternal beauty of woman (provided the standards of California are assumed as ideal) formed in the political situation of the 80s a certain couple of quasi-nationalist myths, helping the spirit to stay afloat after the Russianisation wave of the 70s and the demographic catastrophe.

TPP made its unpretentious contribution to the phenomenon of “consummate America”, besides sailors, wheeler-dealers, small time peddlers and importers. The said plant can sport a bag with signage of the then cosmetics giant Orto, featuring

a promiscuously naked model, conspicuously lascivious for that period (perhaps copied from the French erotic series “Emmanuelle”?) alluringly stretching out her limbs towards the gazer. Seemingly the world had started opening up.

\*

**Finnish bric-a-brac.** Unbelievable as it was to us in Viljandi, in the 80s many Tallinn secondary schools had developed in Finland their friendship schools and classes. Quite naturally, it was mainly the Finns that visited here, and the trinkets, gimcracks, knickknacks were passed around, changing hands. After a moderate period of use, some of them found their way, like chewing gum wrappers and plastic bags, somewhat smirched, smudged or stained also towards the south. It was the dawning of the era which culminated with “one’s own Finn” in the circle of acquaintances of every Estonian deeming himself worthy of some respect. The Finnish chewing gum, beer and leisure time magazines came in the plastic bags and the most long-lived among them, quite naturally turned out to be the plastic bags and magazines. My Finnish connection in Tallinn every now and again lifted on table the picture mirages of Suosikki and Suuri Seura and I never wearied of leafing through them with reverence, devotion and fervour. Hence it was the picture, which got caught in the mesh, the image about the thing far away, which as yet was “at arm’s length”.

\*

**Own state, own plastic bag.** Curators of the exhibition highlight in that plastic-bag craze, as a separate topic the mania of the then

governmental institutions, in particular the agricultural enterprises, for printing, on their anniversaries and at their events topical plastic bags. EPTs (Estonian Agricultural Machines Associations), MEKs (Mechanised Construction Teams), KEKs (Inter-Collective Farm Construction Offices), REVs (Repairs and Construction Administrations), collective farms, soviet farms, consumers’ co-operatives, fisheries and gardening farms, agro-industrial associations etc. printed, for the jubilees and summer days a host of topical pennants, streamers, banderoles, buttons, badges and of course the plastic bags. Here, TPP was the absolute monopolist. On the threshold of the 1980 Olympic Games Moscow had given tacit approval to multiplication of topical soft toys – Vigri (Baltic marbled seal) and Mishka (Russian bear). Thanks to the condonation by the central authority, Estonia purchased at the end of the 70s from Finland the production lines of plastic bags, unique in the USSR. Hence Estonia had gained a captive market with its plastic gewgaws and an exclusive access to all soviet republics. The demand was huge in one sixth of the planet Earth. The bags carrying inscriptions in Latin letters were tantamount to hard currency in the whole Union. In Kaluga, for example the message in unintelligible block letters “Do not squander electricity!” could evolve into the same magical mantra, as did Lee Cooper or Montana Jeans in Estonia.

When eyeing the plastic bags of the offices and bureaus, a classical question poses itself – what did the artist imply? All those cornflowers, wheat





ears, the images of bullnecked peasants wearing peaked caps, ornamented fancy beer mugs (in vast numbers!), the trout plopping among the heraldic laurels, the circular jubilee figures printed in gold and the bunches of field flowers and the swallows soaring above the tractors? Presumably the artist could not say everything he would want, because every sketch was coordinated with Moscow. And yet, one never offered any narrative image. One kept to the level of more abstract signage. Logos, emblems, blazonry, laurel wreaths, with an occasional head of a wild board or agriculturist to add, and other heraldic bells and pipes presented nicely the case for Estonia.

The bags of the offices exuded closeness to earth, however also the flavour of festival. The country folk have the knack for revelry, like the aptitude for hard work. They indulge in both, however never losing their head.

Was there in evidence the propagation of grass roots Estonian peasantry, as epitome of sound life style, or had the artist also political ambitions? The answer is yes. The impetuosity with which the tops of the peaked caps of the peasants were toned into the blue-black-white tricolor [the Estonian national colours banned under the Soviets] and how impulsively the emblems of the offices were dosed with the “three home colours” proves that pent-up emotions used to be vented implicitly, however at the first opportunity the attitudes were given an explicit form. What was the outcome? Many winter views of a country cottage among snowdrifts were resolved in tricolor. The pales were black, the snow drifts of white-blue hue, and in the log house they all merged into a welcoming association.

We should truly acknowledge that the State of Estonia regained independence first on a plastic bag,

then in the radio, after that in TV, and finally in Toompea. I trust I am right.

*The article is complemented by a review of Johannes Saar with the artist Marko Laimre. Presented under the title “Shadow economy of signs” is the insight to the plastic bag commerce witnessed in Pärnu in 1981–1983. The plastic bag boom, operating in the later period of the Soviet Union as an unofficial currency, has been reduced to the level of personal recollections.*



# Märkide varimajandusest

Marko Laimret intervjuuerib Johannes Saar.

**Johannes Saar: Kas vastab tõele, et kunagi kaheksakümnendate keskpaiku hangeldasid sa niinimetatud välismaa kilekottidega?**

**Marko Laimre:** Põhimõtteliselt küll, kuid tervikuna on see siiski liialdus. Edaspidi ma selgitan seda kollektsioneerimise kaasnähtena.

**Mis aastail täpselt ja kus?**

Me räägime aastatest 1981 kuni 1983 ning loomulikult Pärnus.

**Kust kaup tuli? Kes olid tarnijad?**

Ma ei räägiks spetsiifiliselt ainult kilekottidest, vaid prooviksin seda asja vaadata natuke laiemalt.

Esmalt torkab pähe kuus allikat, seega siis päris palju. Esiteks ametlik kanal. Booni- ja sertifikaadipoed, N. Liidu enda treiding firmadega nagu Montana ja Wrangler, aga ka sotsmaadega. Võtame või Jugoslaavia botasid, Poola jalgpalli. See kõik oli selline kvaasiläänelikkus, kuid siiski hierarhiliselt kõrgemal kui Kommunaari king näiteks.

Teine kanal olid meremehed, kes tõid sisse näiteks kassetimakke. Minul kui Pärnu inimesel oli Tallinnasse tulles üks kohustuslik käik alati Pika tänava komisjonipoodi, et vaadata neid makke. See oli tase!

**Makid viidi laevalt otse komisjonipoodi?**

Enam-vähem umbes nii. Poe üks sein oli terveniisti täis selliseid kaubamärke nagu Sharp või Panasonic.

Järgmine, kolmas kanal, mis on natuke segasem ja millega mina olen natuke rohkem seotud, on autojuhid, kes sõitsid Sovtransiga pikka maad ja sattusid ka Lääne riikidesse. Loomulikult tegid nad ka mingit äri ja tõid midagi üle piiri. Näiteks kui nad mingi lepinguga tõid Wrangleri teksasid, siis oli tõenäoline, et turustaja poolt oli iga püksipaari jaoks ette nähtud kilekott. Samas, kaheksakümnendate Eestis ei kaasnud ühegi Montana-paariga isegi altleti kunagi mingit kilekotti. Need olid läinud vasakule. Ma muidugi oletan seda.

Neljas kanal, kust autentset Lääne kraami sisse tuli, olid sugulased. Nende saadetised.

Vies sissetuleku kanal oli puhtalt looduslik ehk rannakorje Hiiumaa ja Saaremaa läänerrannikul pärast tormi. Ja nimelt igasugused pakendid. Kusjuures ma olen ise ka korjanud ja see on ääretult huvitav tegevus.

**Asi, mida vanasti nimetati aakrikuks.** Jajaa, siin on selge seos. Aakrik ongi vist hiiru sõna, aga meil on tegu puhtalt logo-tüübile orienteeritud korjega.

Kuudaks turistid, kes siia sattusid, kes siis vahetasid või kinkisid midagi ära. Muidugi ka väheldane eksportturism. Need olid kanalid, kust seda Lääne kraami sisse tuli. Augud, kust imbus sisse läänelikku materjali.

**Milline kaup oli kuum? Milliste kottide käive suurim? Millised olid ihaldatuimad?**

See on see punkt, kus asi läheb natuke keerulisemaks. Ei olnud olemas mingit vahetuskurssi või võrdlust, mille abil kogu käivet analüüsida.

**Teades natuke sinu huvisid ja hobisid, oletan, et sinu motiiviks asjaga tegelemisel oli raha, et osta parajasti putitatavale motikale mõni jupp. Mis oli aga ostjate motiiviks? Mida nemad said peale kiletüki? Staatusesümboli? Aksessuaari? Käibiva valuuta omanikuks?**

No see motovärk tuli natuke hiljem, ega sellel väljal tegutsedes saanudki ilma ärita. Ja siis ei olnud jutt muidugi enam kilekottidest, vaid mõnevõrra kallimatest asjadest. Et aga ostjate motiivi paljastada, peaks rääkima sellest, mida sa nimetad märkide varimajanduseks ja millest kilekotid moodustasid vaid ühe väga väikese osa. Me peaksime alustama millestki sellisest nagu pörandaalune Lääne matkimine. Jutt on siin kõigepealt seitsmekümnendate lõpust, kuhu kuuluvad sellised märgid nagu turbakotid. Ma ei tea täpselt, millal turvast hakati Läände eksportima, kuid seitsmekümne üheksandal aastal ja kaheksakümnendal oli asi olemas.

**Kas sina mäletad, mis nende turbakottide peal oli? Mina mäletan ainult kollast põhivärvi.**

Olid kollane, punane ja must või oli ka oranž. Ma tõesti ka ei mäleta seda turbakirja, aga tavaliselt ömmeldi need kotid kokku nii, et kirja polnud tervikuna näha. Miks ma neid turbakotte nii hästi mäletan? Pärnu sadama kaudu vist neid Läände viidi ja autod sõitsid ju kogu aeg mööda, kotid kastis.

**Viisime Läände turvast ja tagasi saime oma koduvillase popkultuuri...** Üks asi, mida ma pean Lääne matkimise pörandaaluseks tööstuseks, ongi kõikvõimalikud fotod popkultuurist. Ma ei räägi siin pornofotodest, mis olid ajakirjadest maha pildistatud, vaid näiteks

plaadiümbrikest, bändipiltidest, mis olid Lääne-ihaluse käibivaks märgiks.

**Plaadiümbri pildistati ju ka maha ja müüdi fotodena edasi.**

Just nimelt. Ja igal jõmpsikal oli oma kogu. Siin on nüüd üks esimene selline tugevam märk. Teine Lääne-ihaluse majandusnäitaja oli muidugi kilekotid, kuid mitte kilekott kile mõttes, vaid selline hall vakstu, millele pöranda all trükiti peale mingid popkoonid. Nii oli seitsmekümne üheksandal aastal minu esimeseks "välismaa" kilekotiks kott, mille peal oli Jimmy Hendrix. Võid ette kujutada, ma olin siis neljandas klassis. Mis ma siis Hendrixist ikka nii väga teadsin. Teiseks versiooniks olid siis linasest tugevast riidest kotid, mille peale need, kel siiditruvivõimalused olid, trükkisid midagi. Mu ema käis poes tugeva korraliku linase kotiga, mille peal oli millegipärast Gina Lollobrigida pilt. Hiljem rippus see tükk aega vannitoa seinale peal, ma ei tea, mis seal sees hoiti, vist vanu seepe. Kolmas illegaalne turustusvõrk oli mustlaste toodetud kõikvõimalikud riided, mis ka markeerisid mingit poppi moejoont. Väga viletsad riided, muide. Neile lisaks aga eksisteeris ka mingi tõsisem äri, mis puudutas rohkem ehedamat kaupa.

Need on nüüd need fenomenid, mida ma nimetan pörandaaluseks tootmiseks, need ei olnud Nõukogude Liidu enda asjad ega ka siia sisse toodud. See oli Lääne matkimine koduste vahenditega.

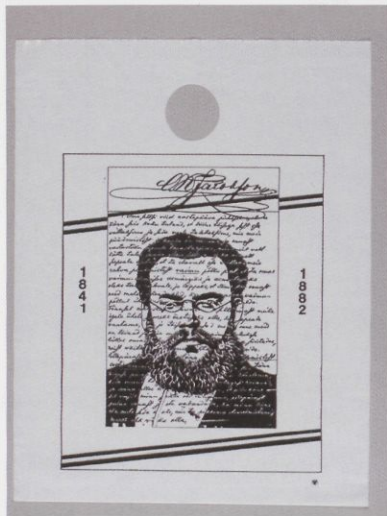
**Millisena kirjeldad "välismaa kilekottide" visuaalset keelt suhtes ametliku nõukogude ikonograafiaga? Ehk parafraseerides üht pildialkirja: mis tegi selle nii ligitõmbavaks ja seksikaks?**

Seda on võimalik kirjeldada ühe kaas-aegsema mõistega, sõnaga "cool", mida kaheksakümnendail esindas soomekeelsest sõnast tulnud "mall". Siin võib olla erinevaid versioone, kuid ma kujutan ette, et seitsmekümnendate lõpus, kaheksakümnendate alguses võis see sõna olla "kihvt". Need olid vist kõik hierarhiseerivad omadussõnad.

Enne kui edasi läheme, peab rääkima ühest asjast veel. Arvan, et kaheksakümnendatel aastatel töötas turumajandus olmemajanduslikus mõttes täie auru. Ning see ei olnud sugugi *perestroika*-aegne uuendus. Tõsine äri käis sellistes kohtades nagu autoteenindus, baaride ja restoranide tagatoad jne. Suurte inimeste äri, kus äritseti kurat teab millega, nukkvõllidest riieteni.

Mis puutub kilekottidesse, siis siin tuleb nüüd vahe sisse teha. Suuremaid





inimesi huvitasid asjade praktilisemad väärtused, noorematel oli aga asi vastupidi, neid ajendas vaimustus asjade logotüüpidest. Ning need on kaks erinevat asja. Kui sa räägid kilekotist kui kineskoobist, siis ma ei saa sellega päris nõus olla. Soome televisioonist tuli ikka kasulikku infot ka, ta töötas sarnaselt Ameerika Häälega. Kilekoti informatsioon või siis logotüübi informatsioon on pigem ilma sõnumita tühi tähistaja. See andis omanikule hierarhilise kuuluvuse, mida Soome televisiooni vaatamine Põhja-Eestis ei andnud, sest vaatasid kõik.

Näiteks, mida kuradit ütles Lõuna-Eesti inimesele soomekeelne sõnum kollasel kilekotil: *Hullut Päivät!*

**No aga Soome teleka vaatamisest sügenv kultuuriline kapital muutus kohe hierarhiliseks jõuvahekorra, kui põhjaeestlane jõudis lõunasse. Ning seda kapitali sai väga hästi ka kaasas kanda, nagu kilekotti.**  
Seda küll.

**Võimusuhe oli ikka realselt olemas, kuskil Paide kandis see tekkis. See ei ole niisama tühi mõiste.**

Absoluutselt nõus. Kui põhjaeestlane lõunasse jõudis, oli ta kogu oma Soome televisiooniga hierarhiliselt üle lõunaestlaselt, kel oli ainult kilekoti-televisioon. Aga need on erinevad asjad siiski. Nii näiteks oli ka rannarahval võimalik erinevalt sisemaalastest kaunistada oma elamist kirevate pakenditega, just eelpool nimetatud mereandide näol.

Aga lähme edasi. Nagu ma siin juba ütlesin, olid olemas erinevad majandussfäärid, täiskasvanute tõsine äri ja see, mis puudutas friike (pean silmas kollektsionääre) ja lapsi. Rubla Lõuna-Eestis oli, raha ülejääk oli olemas. Seega maksis provints arvatavasti üle. Minu peres küll kurgikasvatatajaid polnud, aga mu mõlemad vanemad töötasid kaubanduses. Defitsiidimajanduse seostes oli see juba amet. Olid ju veel ka nomenklatuursete inimeste poed, kuhu tuli sisse Soome Marlborot ja šokolaadi.

**Kas sa oma mälestustest tead sellist asja nagu vana tühja Marlboro paki sisse vene suitsude panemist ja baarinemist?**

Oli selliseid keise, oli-oli. Näiteks ka kodumaise joogi villimine pretensioonikamasse taarasse. Ise mäletan mürsikueast Tutti-Frutti närika pakendi täitmist puuklotsiga. Eputamiseks ehk. Muidugi

jään ka kohe vahele, sest närikas peab ju väänates ikkagi painduma. Hiljem lahendasin selle tühise probleemi puu asemel plastiliini kasutamisega.

**Oli olemas kindel imagoloogiline poos.**

See oligi Lääne logotüübi kultuse taga. Tuues asja isiklike mälestuste tasandile, siis kuskil juba kolmandast klassist käis laste vahel kerge treidimine, mis valmistas inimesi ette selliseks poosiks.

**Kompevekiperid?**

Just, ja nätsupaberid. Kui sa paned kõrvuti Kalevi tolleaegsed kommipaberid ja ükskõik millised välismaised, siis sa näed juba dekoratiivses plaanis päris võimsat vahet. Kolleksioneeritigi puhtesteetilistel kaalutlustel. Baasmõisteks oli ilu. Õllepurgid, tühjad suitsupakid ja muu. Ülioluliseks žanriks oli kollektsionääride hulgas kleepekas. Koolis käidi kottide ja diplomaatidega, kuhu see alati kohustusliku elemendina nurgale säititi. Poisikeste ja puntide kaubakäibes olid kilekotid tegelikult väiksed teijjad, esikohal olid automudelid ja seejärel kindlasti kohe kleepekad. Margija mündikorjamine oli tugev. Kõikides žanrides maksis alati aga dekoratiivne efektsus, mitte see, kui raskesti oli ta kättesaadav ja kas ta oli täiskasvanute hulgas koteeritav. Esialgu.

**Sinu jutust hakkab üks asi välja kooruma. Sa räägid siin suurte ja väikeste majandusest, täiskasvanute ja laste varimajandusest. Viitad sellele, et motiivid olid kardinaalselt erinevad. Kas me võime öelda, et lastel oli visuaalse sisseahmimise ja treidimise motiiviks kultuuriline vajadus, kuna täiskasvanutel kaldus see asi rahategemisse?**

Jaa, kohe jõuan selleni. Ise olen näinud oma vanemaid mõtliku näoga sirvimas Neckermanni ja Otto ostukatalooge. Mõtliselt, ilma igasuguse ostuvõimaluseta. Lihtsalt mängides mängu "Millise asja sa siit lehekülje pealt endale valiksid?". Kataloogid käisid käest kätte, neid vaadati ja mingi arusaam sealt saadi, kuid selles polnud mingit lapselikku õhinat. Suhe oli pigem mõtlik: mis neil on ja meil ei ole.

**Rubla moodustas laste pildimajanduses siiski mingi osa...**

Ta töötas adekvaatse valuutana, probleem oli vaid hinnas. Ma ei olnud nii kõva tegija, et tungida vanemate erifännide maailma, kus asju vahetati ainult asjade vastu.

### Pilt pildi vastu?

Pilt pildi vastu. Münti oli võimalik vahetada margi vastu, seda ajakirja vastu. Rubla oli seal vaid üks võimalik vahetapp. Teda oli, tema mass oli suur, kuid ta oli siiski ainult üks vahetapp.

### Tema sisenemine sellesse suurte inimete pildimajandusse oli siiski tagasihoidlik?

Tagasihoidlik. Lõppväärtus oli vaid järgmisel objektil. Ma räägin muidugi kollektsionääri seisukohast.

### Kas pildimajandus oli siis rubla suhtes immuunne?

Raske öelda, kuid selge on, et kõike ei saanud rubla eest. Arvestama peab ikkagi ka, et selline kaubandus oli siiski illegaalne ja juhtkirjades ikkagi taunitud. Ise olen kuskil festivalil valutsalt vastu näppe saanud. Tahtsin midagi ära osta ja siis kästi mul kui tatikal lesta tõmmata. Kästi ka olla õnnelik, et üldse midagi tasuta näha sai. Nii et vaatamine oli kahtlemata juba osasamine. Seega siis nagu väikestviisi piletit kino või nii.

### Ühte valdkonda pildimajanduses pole me puudutanud. Ma imestan, et sa ise pole jõudnud sinna. Need on T-särgid ja piltide omakäeline trükkimine neile. Kas Pärnus oli midagi sellist?

Eriti ei olnud. Nüüd me jõuame riie-tuse juurde, kuid see on natuke keerulisem lugu. Kusagil seal põrandaaluses majanduses eksisteeris ka selline asi nagu Mikihiiere piltidega särkide müük näiteks ETKVL-i laatadel jne. Põrandaalune nõukogude majandus, kus klooniti läänelikke märke.

### Ja nõukogude oma vahenditega...

Tuleb meelde kas või see Tõnis Mäe näide Levis' Straussi särgist, mis tal olla olnud, mille siis keegi oli trükkinud ja mis oli vigadega.

### No aga sa seda Kahru-lugu tead? Viljandis anti vanaemale käsk kududa Karhu müts, aga paar tähte läksid valesti ritta. Millest polnud muidugi suurt lugu, ikkagi äge.

Jah, tean. Sellised asjad olid tõesti olemas. Minu pinginaaber lasi teha bibo nende Yamaha triipudega, kuna me tegelesime motokrossiga sel ajal.

### Ma olen üllatunud, et teil seda T-särgi trükkimist polnud...

Ei olnud jah, meil oli nii palju originaale ringlemas.

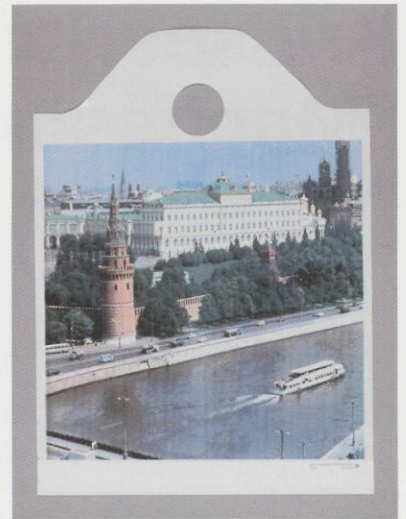
Tavalised Marati särgid, ka maikaloikega pluss Eesti enda nahavärvid, ma ei tea, miks just nahavärvid, neid oli saada vist. Pluss siis A4 joonistuspaperisse lõigatud šabloon. Kusjuures äritseti palju võimalusega saada mõnelt vingelt šabloonilt tõmmata pilt oma särgi peale. Olid kutid, kel oli paks šabloonide kollektsioon, ja nad äritsesid sellega. Seega puhas kujutisemajandus peamiselt mingite pikajuukseliste nägudega. See, kas selle alla oli kirjutatud Alice Cooper või Jesus Christ, oli juba vähem tähtis.

No ei mäleta sellist asja. Tegelikult neid nn grafitivärve väga palju ei liikunud. Vana hea jawapunane nitro, musta ja kollast ning need nahavärvid. See šabloonitamine jäi rohkem garaažiukse tasemele meil. Originaalkraami oli juba nii palju olemas, et pseudoklooni oli ehk raske maha müüa.

### Ma kujutan ette, et Viljandi, sisemaa linn, ikka märksa sumbum. Siin oli koduste vahendite kaasamine Lääne matkimesse ulatuslikum.

Võimalik, seda ma ei tea. Ka Pärnu puhul võin vaid isiklikku kogemust jagada. Mingit uurimust pole ma ju teinud.

*Kõik reprodutseeritud kilekotid kuuluvad Eesti Rahva Muuseumi kogusse.*



# Kritiseeritud, kuid siiski elujõuline “Manifesta”

Reet Varblane külastas Baskimaal toimunud “Manifesta’t”.

“Manifesta”. San Sebastián, 11.06.–30.09.2004. Kuraatorid: Marta Kuzma ja Massimiliano Gioni.

Septembri lõpuni on Baskimaal San Sebastiánis avatud Euroopa biennaal “Manifesta”, seekord juba viies. Vaatamata Baskimaad ümbritsevale ohtlikule salapärale, on “Manifesta” meile lähemale tulnud. Nimelt selle tõttu, et järgmine, kuues Euroopa biennaal oleks võimud kahe aasta pärast toimuda Tallinnas. “Manifesta” nõukogu kuulutas San Sebastiánis näituse avamisel, et 2006. aasta biennaal läheb siiski Küprosele Nikosiasse, kuid eeltöö oli tehtud: Tallinn võeti rahvusvahelisel kunstiaarenil vastu kui potentsiaalne suure kunstiuurimise korraldaja ning meilegi ei tundunud “Manifesta” enam mõtetu tondina. Võib-olla ongi 2008. või 2010. aasta õigem: kunstimuuseumi uus hoone on sisse elatud, ehk oleme targemad ja rikkamad ning kunst, iseäranis selle uue meedia väljendusvahendid, rääkimata selle keelest, ei tekitu meie vaatajate juba ette tõrjuvat hoiakut. Urmas Paet oli ainus kultuuriminister, kes vastas “Manifesta” nõukogu kutsele: ta mitte ainult ei osalenud San Sebastiánis näituse avamisel, vaid ütles sealsetel kogunemistel kindlalt välja, et Tallinn on järgmiseks “Manifestaks” valmis. Eks maksa see kogemus, et rahvusvahelisel kunstiaarenil sõna sekka ütlemiseks on ühest ametlikust kirjast tiba vähe: tahame endale tunnistada või mitte, aga ka kullisidetagune töö nõuab energiat, serverimisosavust ja lausa jäärapäist järjekindlust.

**“MANIFESTA” POLE** maailma kõige tähtsam kunstisündmus, kui praeguses olukorras, kus üha rohkem olulisi kultuurisündmusi sünnib provintsis, üldse on mõtet midagi tähtsuse järjekorda panna. “Manifesta” on oma eluõiguse tõestanud, kuigi üleeuroopalise linnast linna rändava üritusena on seda märksa hõlpsam elus hoida kui mõne väikelinna nagu Rauma või Mossi perioodiliselt toimuvat üritust. “Manifesta” näiline demokraatlik korraldus jätab võimaluse, et igaüks, kes on ennast ku-

raatorina näidanud, võib saada ka selle kunstisündmuse kuraatoriks, ning iga noor kunstnik, kes on midagi korda saatnud, avatud ja eksperimenteerimisaldis, võib “Manifesta” võimalikule kuraatorile silma jääda. Kuid “Manifesta” on kuraatoriprojekt ning selle õnnestumise või läbikukkumise tagab ainult kuraator: tema mõttepaindlikkus, tegevusosavus, empaatiavõime, kunstikonteksti valdamine, soov oma kunstnike eest hoolitseda.

Tänavused kuraatorid on Marta Kuzma ja Massimiliano Gioni. Kuzma on Ameerika taustaga välisukrainlane, kes 1990ndail, kui töötas Kiievi Sorosi kunstikeskuse juhina, käis 1997. aastal ka Saaremaa biennaali avamisel. Praegu on ta vabakutseline kuraator, aga töötanud Washingtoni kunstiprojektide keskuses, juhatanud New Yorgi rahvusvahelisel fotokeskust, pidanud loenguid Pariisi Beaux Arts’is. Gioni on Milano Trussardi fondi juhataja. Viimasel Veneetsia biennaalil kureeris ta Itaalia noore kunsti näitust “Tsoon”, aga on olnud Flash Art’i Ameerika toimetaja. Mõlema biograafiasse kuulub terve rida rahvusvahelisi kuraatoriprojekte ning oma kunstnike, kellega nad töötavad, keda mõistavad ja promovad.

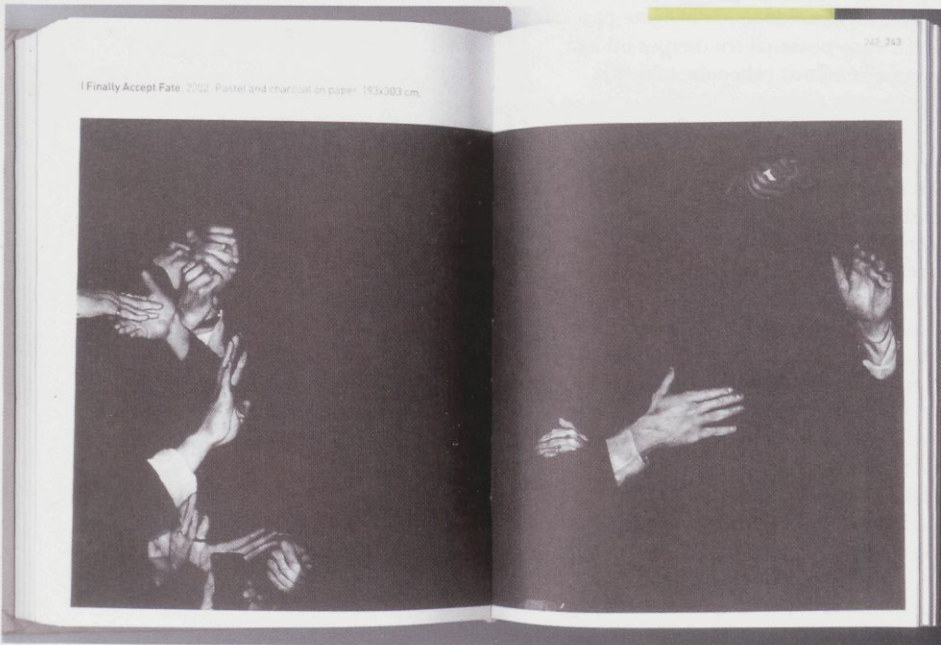
Ei mäleta, et ühegi eelmise “Manifesta” puhul – avamise aruteludel või ka pressis – oleks nii palju arutatud Euroopa biennaali toimumispaiga ning biennaali suhete üle: kas “Manifesta” on San Sebastiánis või San Sebastián “Manifesta” jaoks? Rotterdam ja Frankfurt olid liiga suured ja liialt täidetud mitmetähendusliku taustamüraga, Luxembourg liiga euroopalikult asjalik, ainult Ljubljana kui lääne ja ida, õitsva kapitalismi ning mandunud sotsialismi piirilinn pakkus selleks aineks, kuid teiste eks-Jugoslaavia liiduvabariikidega võrreldes kuulus Sloveenia ikka pigem Euroopasse ning lääne kultuuri atmosfääri ning Jugoslaavia lagunemise traagika on seda kõige vähem puudutanud. San Sebastián, üks Baskimaa linnadest, peidab endas endiselt mitoloogiseeritud ettekujutust terroristlikust, ohtlikust, vastuolulisest, kuid uhkete sõltumatute inimestega maast. Marta Kuzma, kes pole pühendunud

kuraatorina läbi mõelnud üksnes San Sebastiánis kihistused – ookeaniäärne kuurort, keskaegne vanalinn, moodne linn, San Sebastiániga kokkukasvanud vaene, lagunenu tööstuskeskus Pasaia, kaasaegset eksperimentaalset kunsti toetav ja edendav Arteleku keskus –, vaid on seal ka elanud viimased poolteist aastat, on kindel, et Baskimaa kui stereotüüp on Hispaania suurtele parteidele kasulik poliitiline manipulasioon. Terroristlik organisatsioon ETA on keerulise struktuuriga reaalsus ning baskid saavad suurepäraselt aru, et kultuur on nende oma identiteedi ja mõnes mõttes lausa ellujäämise kõige olulisem osa. Ja mõistavad sedagi, et kultuur, ka kunst ei ole ainult väljakujunenud konventsioonide traditsiooniline esitusviis, vaid reaalsusega kohanduv ja muutuv dialoog. San Sebastiánis. Donostia, Donostiarras vs. Easotarra, La Concha laht vs. Pasajes’i lahe kuurort vs. halb ilm, Nuevo Catecismo Católico vs. La Oreja de Van Gogh, oligarhia vs. proletariaat, kuursaal vs. Igeldo lõbuspark. Binatsioonaalne, bilingvistiline ning eelkõige bipolaarne... Ja ookeaniäärne allee oli palistatud roosa-valgete biennaali lippudega ning tuhanded vabatahtlikud kandsid uhkelt biennaaliskärke. Vähemalt nii paistis see sissesõitnud manifestalasele avamispäeval.

Üks vähestest spetsiaalselt “Manifesta’le” tellitud töödest, Hito Steyeri video “November” käsitleb terrorismi, kuid mitte abstraktses vormis, vaid kunstniku lähedase sõbra Andrea Wolfi saatuse ja isiku kaudu. Saksalanna Wolf tapeti 1998. aastal Ida-Anatoolias kui kurdid terrorist. Steyeri kummaliselt jõuline ja mitmekihiline töö ei suru midagi peale, kuid on selgelt stereotüüpse keelekasutuse ning mõttemallide vastu. Kujundid rändavad ja muutuvad: Andrea kui terrorist-kangelane, kui terrorist-kurjategija, kui naine, kui lähedane sõber. Andrea Wolfi esitatakse kui rändavat imagot, keda võib tõlgendada Lääne-Berliini urbaniseerunud geriljatüüdi ning 1950ndate krimkafilmi salaagentide kaudu, kuid kes tegelikult ei mahu ei ühe ega ka teise tuntud maatriksi alla. Sõjapilt ei ole veel sõda, kuid tõsi on ka see, et väljamõel-



Küllli K. Kaats. Avifauna, 2002. DVD.



Johannes Kahrs. Lõpuks ma lepin saatusega. Pastell, süsi paberil, 2002.

Johannes Kahrs. I Finally Accept Fate. Pastel and charcoal on paper, 2002.

dist kiputakse üha enam võtma kui ainukest tõde. "The truth is that fiction is the only truth" jooksis juhtmotiivina läbi video.

Hito Steyeri teos toimib sissejuhatuse ja ühtlasi ka võtmetöona. Seal on poliitilist kuulujuttu, kuluurimaastikku, identiteedi võimu, Potjomkini küla, lavastatud maatriksit, kui nimetada mõned kuraatorite võtmemõisted. Aga seal on ka kunstniku isiklikku autonoomset territooriumi ning ainult sellele maa-alale arusaadavat oma, kohati lausa krüptilist keelt – seda, mis jääb väljapoole perifeerset geograafiat, globaalset majandust, kultuuri invasiooni.

Hito Steyeri video on väljas San Telmo muuseumis, ajaloolises kloostris, kus praegu asub baski muuseum. Sinna on kuraatorid koondanud tööd, mis käsitlevad vähem või rohkem omamaailma, omakeelt, sügavamas mõttes omamütoloogiat. Peterburi nekrorealistide ühe asutaja Jevgeni Jufiti enam kui tunnipikkune film "Valguse tapetud" oli lausa skisofreeniline naisteadlase isa otsingu lugu. Ajas edasi-tagasi liikumise ekskursid ning korduvad depressiivsed motiivid tekitavad kummalise seose meie oma viimase aja hiti "Eesti balladidega". Leeduka Darius Žiura video tund aega Gustoniai küla elanikega ehk minut igale elanikule on tänapäevane portreegalerii, kus kõigil, olenemata vanusest, välimusest, sotsiaalsest staatusest on võimalus ennast esitleda. Autor on küll oma rolli minimaalseks taandanud, kuid käitumis- ning presenteerimisnormid suruvad portreeritavad raamidesse. Ka meie Külli K. Kaatsi ristikäigus eksponeeritud "Avifauna" kuulub vaieldamatult omakeele valdkonda. Selle äraspidine nihestatus, zuumitud hiiglaslik silm kui lääneliku kunstivastuvõtmi-se sümbol ning sellele vastanduv väljaõppinud häälega noodikirja järgi linnulaulu esitav kunstnik, lõi hulgaliselt konnotatsioone nii autentse rahvaluule kui selle 19. sajandi töötlustega, kuid jäi kas või Steyeri enesestmõistetava ning samal ajal kihistusterikka teose kõrval dekoratiivseks.

Üldse peab ütleva, et just väiksemates San Sebastiáni kesklinna näitusepaikades nagu San Telmo muuseum, Koldo Mitxelena raamatukogu ja Kubo Kutxa kuursaal on kuraatorite mõte selgesti jälgitav. Raamatukogu vastandus/seostus afaasiaseisundiga, mälu, ka keele kaotamise ja taastumisega, selle seisundi kirjeldamisega ning kirjeldamise kaudu kultuurilise identiteedi kujunemise/kujundamisega. Kui

Sven Augustijen osutab kõrvaltvaatajana mälukaotuse läbielanuile, kuigi tema dokumentatsioon on omajagu empaatilisest soojusest, siis Viktor Alimfjev ja Sergei Višnjevski, Johannes Kahrsi, Sergei Bratkovi, Daniel Rothi, Michael Borremansi tööd on lõhestatud/kusutatud mälu fragmentaarsust, vastuvõtjale jäetud oma narratiivi loomise vabadust. Alimfjevi ja Višnjevski video dekadentlik melanhoolia oli vahest liialtki ekspluuteeritud 1970ndate ja 1980ndate vene filmikunsti, kuid andud koosluses täiesti omal kohal – hästi timmitud nostalgiline vahepala. Kahrsi pastell-, õlimaalide ning väikesemõdulise video komplekt on veenev näide, et ühtegi väljendusvahendit pole vaja karta kui totaalset ajast ning arust võimalust. Pastellitehnika traditsioonilisus lisas käsitöö võlu, mille korduvate käte fotolikul täpne esitusviis omakorda kustutas. Kuraatoritele tuleb tänuks olla, et nad on üle olnud väljendusvahendite jagamisest tänapäevasteks ja vanamoodsateks ning pakkunud uue meediaga kõrvuti üllatavalt palju joonistust ja õlimaali.

Stockholmi Moderna Museeti arhitekti Rafael Moneo projekteeritud kuursaal on kahtlemata San Sebastiánis kõige modernsem hoone, selle katusel projitseeritud fluorestseeriv roosa number viis säras ööpimeduses kaugale ning manifesteeris “Manifesta” kohalolekut. Ka enamuse seal esitatud tööd käsitleb tulevikku, tulevikuilluusi: geopoliitikat, personaalset geograafiat. Eyal Sivani ja Michel Khleifi video “Marsruut 181” on üks kaasahaaravamaid ning mõtisklema panevaid teekondi ei kellegi maal, Iisraeli ja Palestiina intertsoonis, mis ometi on kellegi kodu, kust peab võrsuma kellegi identiteet. Kuid see film oli enam kui kolm tundi pikk ning ka “Manifesta” andunud küllastaja ei ole vist võimeline pikal “Manifesta” teekonnal seda lõpuni vaatama. Soomlanna Anu Pinnuneni pimedana anonüümse konstruktsioonlinna avastamise lugu on vääriks lisand soome naiskunstnike Ahtila, Tyykkä jt eneseotsimise, -peegeldamise kunsti, põhjamaiselt raskepärane ja tundlik, tuletades meelde 20. sajandi alguse põhjamaade eksistentsiaalses ängis vaevlevat kirjandust. Ka Laura Horelli dokumentaalses laevatehase jäädvustuses on sellele koolkonnale omast varjatud poeesiat.

**PASAIA NING KUNAGISE** kalatööstuse euroopaliku kunstiareenina hõivamine oli väärt mõte, seda enam, et tu-

ristlikult aktsepteeritud paigad poleks rahuldanud ei kuraatoreid, kunstnikke ega ka teadlikke “Manifesta” küllastajaid, seda enam et Casa Cirizast ei lammutata ja selle saab endale kohalik noortekeskus. Kuid hiiglasuur praeguse poliitilise kunsti jaoks sisuliselt nii sobiv paik vajus kontseptuaalselt laiali. Kõike oli liiga palju: ekskursid avangardistliku kunsti ajalukku, iseäranis Ida-Euroopa 1960ndate avangardismi klassikasse (Boriss Mihhailovi 1960ndate fotod, Marcel Broothaersi 1973. aasta slaidid), parasjagu süvenemist ja aega nõudvad Pasaia linna tulevikuga seotud arvutiprojektid, poliitilised videodokumentatsioonid, nostalgilised tagasivaated 1950ndate filmiestetikasse. Mitte et Casa Cirizast ei oleks leidnud häid, veenivaid töid, baski kunstnike rühmituse D. A. E. Donostiako Arte Ekinbideaki Nestor Basterretxea 1963. aasta filmi “Operatsioon H” tõlgendus oli tõeliselt nauditav, ka tantsupeole kui käitumismehhanismile üles ehitatud Mark Leckey videole pole midagi ette heita, kuid koosluse selge ühendav joonis oli tuhmunud. Türklase Hüseyin Alptekini kultuurilisel oluliste linnade hotellide simulatsioon kitsas (ja õhtuti väidetavalt ohtlikus) jalakäijate passaažis Paso peatonal trintxerpes on aga parasjagu mõnus vahepala, kunsti ja tegeliku elu dialoog.

Luxembourg’i “Manifesta’s’t” on jäänud mälestus kui ülearu poliitiliselt korrektsest euroopa kunsti väljendusest, Ljubljana omast kui erilist manifestalikkude kunsti koondavast kooslusest (tõsiste teemade kuhjatuse ning ühesuguse moodsa kunsti maatriksi kasutamine pani kahtlema, kas kunst on üldse võimeline tõsisesse dialoogi sekkuma), Frankfurdis tekkis tunne, et kontseptsioonitus on “Manifesta” parim kontseptsioon. San Sebastiánis võib eristada kahte läbipõimunud, kuid siiski eraldi kulgevat mustrit: kuraator Kuzma ja kuraator Gioni suundumust, üks minevikku pööratud, empaatiline, teine pisut arrogantne, kuid praegust konteksti imehästi adv. Kuid San Sebastián püsib koos ja on jälgitav ning seda polegi nii suure ning poliitiliselt selgesti määratletud sündmuse nagu Euroopa biennaal puhul vähe.



Hüseyin Alptekin (Türgi / Turkey).





# {digitaalkunst}

## Kas masin võiks käituda?

James Thurlow küsib, kas kompuutrid tegutsevad tõesti inimeste teisikutena?

Hiljutisel ISEA konverentsil Tallinnas 17.08.2004 pidas ettekande digitaalkunsti teoreetik ja interaktiivse kiineetilise kunsti looja Simon Penny. Ettekande eesmärk oli ümber mõtestada esteetiliste terminite kasutamise viisi, kui kõne all on kompuuteriseeritud kunstivormid, mis "käituvad".

Tegelikult osutub masinate "käitumisest" rääkimine põhjendamatuks antropomorfismiks. Näiteks, kui inimese kohta saab öelda, et ta käitub (hästi või halvasti), siis masina kohta ei saa seda väita mitte üheski mõttes. Tõsi, sõnal "käituma" on palju konnotatsioone ja heal juhul on üks neist laiendatav ka masinale: kui tahame kiita selle laitmatut (või mitte) funktsioneerimist, siis võime seda väljendit kasutada. "Käitumine" on sel juhul "funktsioneerimise" sünonüüm. Kuid Penny ei pidanud ilmselt seda silmas, sest siis ei oleks neis tema kirjeldatud masinate kõigi ülejäänutega võrreldes midagi erilist. Teine võimalus on kasutada sõna "käituma" siis, kui tahetakse näidata, kuidas miski reageerib keskkonnale, näiteks: "puulehe käitumine tuule käes". Ent Penny ei mõelnud ka seda, või muidu eristuksid tema interaktiivsed masinad ju veelgi vähem kõigist teistest masinaist või öieti mis tahes objektidest. "Käitumise" ülejäänud kasutusviisid osutavad eranditult juhtimisele või sellele, et juhitakse iseenda teguviisi. Just antud tähenduses võidakse rääkida ka masinate inimlikustamisest; *masinad ei suuda iseennast juhtida*.<sup>1</sup>

Miks me kaldume nii enesestmõistetavalt kandma inimlikku käitumist üle masinaile? Juba ammu räägitakse inimestest, kes tegutsevad nagu masinad, nii et väide, et masinad võivad olla nagu inimesed, tundub esmapilgul üsna loomulik. Thomas Hobbes kirjutab "Leviathanis": "miks ei võiks me öelda, et automaatidel (masinateel, mis liigutavad end vedrude ja rattakeste abil nagu kell) on kunstlik elu? Seal, kus meil on süda, on neil vedru; kus meil närvid, seal neil palju traate; liigeste asemel on neil palju rattaid, mis panevad keha liikuma. Kas see ei olnud siis Meistri kavatsus?"

Voltaire'i kaasaegne Julien Offroy de La Mettrie väljendab ühes äärmuslikemaist seda laadi tekstidest "Inimene masin" oma nägemust inimesest kui masina võrdkujust: "Inimese keha on masin, mis keerab ennast ise üles. Ta on igiliikuri elav võrdkuju." Ning jätkab: "Meil Šveitsis oli üks M. Steigner de Wittghofeni nimeline kohtutäitur. Paastumise ajal oli ta kõige õiglasem, isegi järeleandlikeim õigusemõistja; aga häda sellele õnnetule, kes süüaluse pingil juhtus istuma siis, kui mees oli söönud rikkaliku lõunasöögi! Siis võis ta süütuid niisama hästi kui süüdlasi võlla saata. Me arvame, et oleme head inimesed, ja tegelikult oleme ka, aga ainult röömsas ning bravuurikas meeolus, sest kõik sõltub mehhanismi sujuvast töötamisest. Vahel öeldakse, et hing asub kõhus. Van Helmont, kes väitis, et hing istub seal, kus asub maolukuti, tegi üheainsa vea, rääkides terviku asemel osast."

Mõttekäiku, et inimesed võivad tegutseda masinate tõhususega ja et nende üle valitsevad mingid seadused, on psühholoogias viimasel ajal edasi arenanud biheivioristid. Selle kõige äärmuslikumaks toetajaks on tõenäoliselt B. F. Skinner. 1948. aastal avaldatud raamatus "Walden kaks" esitab ta kujutletava dialoogi biheivioristi ja intellektuaali vahel, kes kaitseb vabaduse mõistet:

"Vabaduse tunne ei tohiks kedagi alt vedada," ütles Frazier. "Tooge mulle konkreetne (vabaduse) näide."

"Noh, praegusel hetkel..." Castle võttis tikutoosi, "on mul vabadus seda toosi kas käes hoida või lasta tal kukkuda."

"Kahtlemata teed sa kas ühte või teist," vastas Frazier. "Lingvistiliselt või loogiliselt näib, nagu oleks kaks võimalust, aga mina väidan, et tegelikult on ainult üks. Seda määravad jõud võivad olla vaevumärgatavad, ometi on nad järeleandmatud. Arvan, et korraliku inimesena sa tõenäoliselt hoiad – oi, sa pillasid ta maha! Näed, see ongi sinu käitumine minu suhtes. Sa ei suutnud vastu panna kiusatusele tõestada, et ma eksin. Ja see oli seaduspärane. Sul

ei olnud muud valikut. Otsustav faktor tuli mängu üsna hilja ja loomulikult ei suutnud sa tulemust siis veel ette näha, kui sa tikud kätte võtsid. Siis polnud ei ühes ega teises suunas kujunenud veel tugevat tõenäosust ja sa ütlesid, et oled vaba."<sup>2</sup>

Biheivioristid väidavad, et ükskõik kas me anname sellest endale aru või mitte, inimeste käitumist juhivad teatud seadused või reeglid – olgu nad siis formuleeritavad või mitte. Sellest oleks loogiline järeldada, et kui need seadused üles kirjutada ja kompuutrisse programmeerida, siis võiksid kompuutrid hakata käituma inimese teisikutena.

Seda vaatenurka on tehnoloogia edusammud toetanud niisamuti kui biheivioristlikud teadused (psühholoogia, sotsioloogia jt.). Mõni teadlane arvab, et kuigi masinad ei suuda praegu veel inimkäitumist järele teha, on selle saavutamine ainult aja küsimus.

Kuulus matemaatik Alan Turing, tänapäevase kompuutri üks esimesi leiutajaid, väitis artiklis "Kompuuteriseeritud masinad ja intelligentsus", et masinat võib mõtleavaks pidada siis, kui see on õppinud inimese häält nii loomulikult järele tegema, et seda enam kõla järgi päris inimhäälest eristada pole võimalik (seda tuntakse "Turingi testi" nime all). 1965. aastal kavandas Joseph Weizbaum programmi ELIZA, mis sooritas mõnede teadlaste väitel testi edukalt.<sup>3</sup> Nii et Turingi järgi peaksid meil juba olema "mõtlevad masinad".

Hiljem on ehitatud kompuutreid, mis võivad võita male maailmameistreid, panna meditsiinilisi diagnoose ja täita muid keerulisi ülesandeid, mis varasema veendumuse kohaselt kohe kindlasti masinate ampluaasse ei mahtunud. Närvivõrgustikuga kompuutrid, mis simuleerivad aju funktsioneerimist, on paljude arvates võimelised põhiosas dubleerima inimese õppimise ja mõtlemise mehhanisme.

Kas see annab alust hirmuks, et masinad võivad meie koha maailmas lõpuks üle võtta, kuna nad oskavad "mõtelda nagu meie"? Selle kujutelmavastu on ameerika filosoof John Searle välja töötanud stsenaariumi, mida tun-

takse hiina karbi nime all (mõnikord viidatakse tolele ka kui hiina toale). Mõtteeksperimenti käigus kujutleme, et meid pannakse karpi koos hulga käänuliste joonekestega (millest juhtumisi koosnevad hieroglüüfid) ja nende kasutusjuhendiga. Kui meile saadetakse kogum neid joonekesi, vaatame juhendist järele, missuguse kogumi peaksime vastuseks saatma. Inimesele, kes asub väljaspool karpi, võib tunduda, et see, kes on karbi sees, oskab hiina keelt, mis ju tegelikult ei vasta tõele.

Hiina karbi väljatöötamisega tahtis Searle näidata, et programm, mis toimib teatud reeglite kohaselt, ei tarvitse sellepärast omada veel teadvust või intelligentsust. ELIZA võib meile küll inglise keeles vastata, aga see ei tähenda, et arvuti oskaks inglise keelt. Niisamuti kui karbis istuja ei oska hiina keelt.

Kompuutri funktsioneerimise ja reaalse inimese mõtlemise vahel on suur vahe ja seda näitab konkreetne olukord, millesse kompuuter asetada. Hubert Dreyfus toob tolle tõsiasja illustreerimiseks järgmise näite: kui kompuutrile antakse korraldus pärast majast lahkumist üks lukustada, siis teeb ta seda inimesest erineval viisil. Inimene ei pane ju näiteks ust lukku siis, kui läheb postkastist ajalehte võtma. Reeglit võib ju muidugi veidi kohaldada ja käskida kompuutral üks lukku panna iga kord, kui ta majast väljub, välja arvatud juhul, kui läheb lehte võtma. Aga mis juhtub siis, kui majas peaks puhkema tulekahju?<sup>4</sup>

Kui me tuletagem meelde de la Mettrie' anekdoodis figureerivat kohtu-ristavat, siis me tunnetame, et ta käitus valesti. Aga miks me nii arvame? Ja miks selle kohtumehe teguviisi üldse autori tähelepanu pälvis? Kui oleksime masinad, siis ei suudaks me teistmoodi mõelda ega toimida kui see kohtutäitur – järelikult: miks see lugu meid ikkagi nii kangesti vapustab? Me ei eeldaks, et ta oleks pidanud teisiti toimima, sest ka me ise ei oleks selleks võimelised.

Tegelikult nõustuks suurem osa inimesi, et pristav oli ebaõiglane ja mõistis valesti õigust. See, kes järgib oma kõhu seadusi, ei kõlba õigusemõistjaks. Järelikult usub igaüks meist millessegi, mis on põhjanevalt erinev materiaalsetest loodusseadustest. Küünik võiks ju kosta, et õiglus mõistab ennast ise ja omaenda seaduste järgi (millele vastuväiteks oleks tõsiasi, et pristavile on antud voli otsustada) ja et kohtutäituri eksimus seisneb selles, et ta lubab ühel seaduste kogumikul (loodusseadused ja nende mõju tema kõhule ning meele-

olule) kõrvale tõrjuda teise (ühiskonna ja selle haldamise seadused). Võib-olla on kohtutäitur siin nõrgem kui meie oleksime, või ei olegi; nii või teisiti allume me, nagu ka tema, mingitele seadustele. Meie arvates võib pristav eksida, aga "valesid seadusi" täites allub ta ometi sellele lihtsale faktile, et igaüks peab tahes või tahtmata mingeid seadusi täitma.

Siit küsimus: kui kohtutäitur – ilma, et ta selle peale ise tuleks – oma tahtest sõltumatult mingitele seadustele allub; samuti kui meiega alistume seadustele, mida me ehk ei tunne, aga väldida ka ei oska; miks me siis raske otsusega silmitsi sattudes selle raskuse eksimatult ära tunneme? Kui me peaksime väga lihtsalt alluma mingitele teadlikele või alateadlikele seadustele, miks ei võiks me siis lihtsalt istuda ja ära oodata, millal need alateadlikud jõud otsuse "meie eest" langetavad? Miks satume nii tihti olukorda, kus tahaksime lihtsalt "seaduse järgi" käia või teha seda, "mis on õige"; ja peame ometi tõdema, et kõrgemat seadust, mis meid juhataks, pole lihtsalt olemas?

Simon Penny, olles kirjeldanud masinaid, mis "käituvad", jätkas kohe biheiviorismi kriitikaga ja rõhutas, et tema viitel masinate käitumisele ei ole midagi ühist biheivioristliku lähenemisega. Tegelikult on see siiski just niisugune käitumise definitsioon, mida biheivioristid kasutavad: tegevuste empiiriline ilming, mille juures ei mõelda sisemisele seisundile; ja Penny väidetega sobibki see kõige paremini. Biheiviorism puhtaimal kujul ei huvitu tegutseja definitsioonist selle kohta, mida ta teeb; ka mitte mõtteprotsessidest ehk tegevuse motivatsioonidest, veelgi vähem "alateadlikest" tegureist. Tegelikult saabki ainult biheivioristlikult vaatekohalt väita, et masin ja inimene võiksid ühtemoodi käituda. Penny on täielik õigus öelda, et biheiviorism oma puhtaimal kujul, psühholoogilise ja filosoofilise käsitlusena, on ajast ja arust. Paraku on seda ka arvamust, nagu võiksid masinad "käituda".

Sõna "käituma" algset ja fundamentaalset tähendust, millest me siinkohal lähtume, illustreerib kõige paremini olukord, kus näiteks manitsetakse lapsi "korralikult käituma". See tähendab: "olema-omama" (*be-have*), osutades hüüatuseks, milles kutsutakse "ennast omama" või ennast kontrolli alla saama. Seda väljendit kasutades viitame me isiksuse jagamisele üheltpoolt selleks pooleks, mida on vaja ohjelda, ning teiselt poolt selleks, mis teos-



**Sabrina Raaf. Laupäev. (Luureanduritega varustatud kindad.) Eksponeeritud Tarbekunstimuuseumis ISEA raames, 2004.**

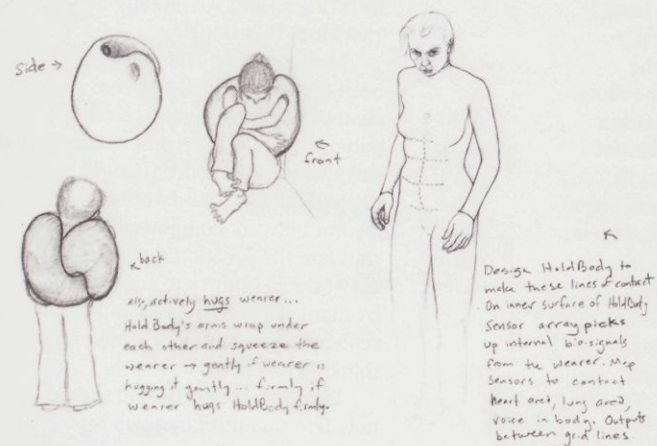
**Sabrina Raaf. Saturday. (Spying gloves.) ISEA 2004, Tallinn.**

tab n-ö järelvalvet. Traditsioonilisemalt võiks öelda, et kui me palume kellelgi korralikult käituda, siis sisuliselt tahame, et too käsiks oma distsiplineeritud mõistusel kõik loomulikud, emotsionaalsed impulsid kontrolli alla võtta. Kuigi tänapäeval võidakse teadvuse jagamist ratsionaalseks ja irratsionaalseks juba aegunuks pidada, on sellel veel ometigi kindel tähendus, kui keegi lapsi korralikult käituma kutsub. Lapsevanem tahab öelda ainult üht – ja laps saab sellest suurepäraselt aru. Niisamuti kui me tunneme selliseid emotsioone nagu süütunne ning kahetsus, saame ka aru, et ei jää kunagi täielikult iseenda peremeheks. Vahel küsime endalt: "Kuidas ma küll võisin niimoodi teha?" – küsimus, mille esitamiseks masinal kunagi põhjust ei ole. Masin iseendaga konflikti ei satu.

Tõlkinud Vappu Thurlow.

Ameeriklane James Thurlow on õpetanud lääne filosoofia ajalugu EHis ja Concordia ülikoolis. Ta elab Tallinnas ja on avaldanud esseid mitmetes väljaannetes.

<sup>1</sup> Märkimisväärt, et Penny ei arenda nn tugeva tehisintellekti (AI, Artificial Intelligence) argumenti. Ta ei väida, et masinad võiksid esindada või täita kõiki inimlike funktsioone.



Seega võib käesolevas artiklis esitatud võtta eelkõige kui sõna "käitumine" semantilist kriitikat, mis puutub masinate toimimisviisi.

<sup>2</sup> B. F. Skinner. Walden Two. London 1948, lk 242.

<sup>3</sup> Vt Weizbaum, J. "ELIZA – kompuutriprogramm loomulikuks keeleliseks kommunikatsiooniks inimese ja masina vahel." – Communications of ACM. 9(1) 1966:36–45.

<sup>4</sup> Kompuutri jaoks ei ole asjadel seda tähendust, mis neil on meie jaoks. Meie tegevusi saatvad kavatsused on mõtestatud, me võime tegutseda vastavalt olukorrale. Olen juba varem väitnud, et kompuuter ei saa "elada", sest ta ei saa kogeda surma. (James Thurlow. Ämblikmees ja tehnoloogilised ängid. – Sirp, 19.08. 2004.) Kuna kompuuter ei ela majas ega üldse kusagil, siis ei saa talle ka korda minna majaga juhtum.

**Kelly Dobson. Kallistamise keha. ISEA 2004.**

**Kelly Dobson. HoldBody. ISEA 2004, Tallinn.**

**Diana Burgoyne. "Auk" keha sees. (Kaamera film läbi keha.) ISEA 2004.**

**Diana Burgoyne. The body(w)hole. ISEA 2004, Tallinn.**



# Can a Machine Behave?

James Thurlow

At the recent ISEA conference in Tallinn (17.08.2004), Simon Penny, a designer and engineer of kinetic art forms which interact with their environment and a theorist of computer generated art, gave a paper on rethinking the way in which we apply aesthetic notions to computerized art forms which "have behavior".

To speak of machines which "have behavior" is, however, an unwarranted anthropomorphism, (assigning human attributes to a non-human entity). While human beings can behave (or not behave or misbehave) it is not possible to say the same thing, in any meaningful sense, about machines. The word behave, it is true, has more than one possible meaning and in some senses it can be said that machines behave: we can speak of a machine that behaves well or badly when we mean to express how well something functions. In this case "behave" is synonymous with function. Obviously, however, this is not the meaning which Penny has in mind, otherwise there would be no sense in which the machines which he is describing would be different from machines in general. Another way of using the word behavior is simply to talk about the way a thing reacts to its environment, e.g. 'the behavior of a leaf which is being blown in the wind'. This again does not seem to be Penny's meaning because this, still less than the other definition, would serve to distinguish the machines which he has in mind from machines in general, or indeed any object. The other uses of the word behavior refer to conduct, how one conducts oneself, and it is precisely this which makes reference to machines which have behavior an anthropomorphism; machines cannot conduct themselves<sup>1</sup>.

Why does it seem so natural for us to attribute human behavior to machines? It has long been argued that humans act like machines, so the corollary, that machines can act like humans would seem to be a given. Thomas Hobbes argued in his Leviathan, "why may we not say, that all Automata (Engines that move by themselves by springs and wheels as doth a watch) have an artificial life? For what is the Heart, but a Spring;

and the Nerves but so many Strings; and the Joynts, but so many Wheels, giving motion to the whole Body, such as was intended by the Artificer?"

In one of the most extreme uses of the simile of man and machine, Julien Offroy de La Mettrie's *Man a Machine*, the author, a contemporary of Voltaire, wrote, "The human body is a machine which winds its own spring. It is the living image of perpetual movement".

He continues

*In Switzerland we had a bailiff by the name of M. Steigner de Wittghofen. When he fasted he was a most upright and even a most indulgent judge, but woe to the unfortunate man whom he found on the culprit's bench after he had had a large dinner! He was capable of sending the innocent like the guilty to the gallows.*

*We think we are, and in fact we are, good men, only as we are gay or brave; everything depends on the way our machine is running. One is sometimes inclined to say that the soul is situated in the stomach, and that Van Helmont, who said that the seat of the soul was in the pylorus, made only the mistake of taking the part for the whole.*

The argument that humans effectively function like machines, that they are governed by rules or laws, has been advanced more recently in the field of psychology by the behaviorist school. Possibly the most extreme advocacy of this position is found in the work of B.F. Skinner. In *Walden Two*, first published in 1948, he imagines a dialog between a behaviorist and an intellectual who is defending the notion of freedom.

*"The feeling of freedom should deceive no one," said Frazier. "Give me a concrete case (of freedom)."*

*"Well, right now," Castle said. He picked up a book of matches. "I'm free to hold or drop these matches."*

*"You will, of course, do one or the other," said Frazier. "Linguistically or logically there seem to be two possibilities, but I submit that there's only one in fact. The determining forces may be subtle but they are inexorable. I suggest that as an orderly person you will probably hold—ah! you drop them! Well, you see, that's all part of your behavior with respect to me. You couldn't resist the temptation to prove me wrong. It was all lawful. You had no choice. The deciding factor entered rather late, and naturally you couldn't foresee the result when you first held them up. There was no strong likelihood*

*that you would act in either direction, and so you said you were free."*

Whether one realizes it or not, whether they can be exactly formulated or not, human beings are determined by rules, according to behaviorists. Thus the logical conclusion would follow that once these rules are formulated and duplicated by a computer program, computers could duplicate human behavior.

Advances in technology as well as behavioral sciences (psychology, sociology etc.) have bolstered this view. If machines cannot replicate human functions already, it is likely, some argue, that in the near future they will.

Alan Turing, a celebrated mathematician who devised one of the first models of the modern computer, argued in a paper titled "Computing Machinery and Intelligence" that if a machine could duplicate human speech to the degree that an observer could not distinguish between the machine and a human respondent, then the machine could be said to think (this is known as the 'Turing Test'). In 1965 Joseph Weizbaum designed a program called ELIZA which some argue has passed this test.<sup>2</sup> Thus, according to Turing's view, we already have 'machines that think'.

More recently, computers have been designed which can beat world champion chess players, can diagnose patients and perform other complicated tasks which were once thought to be beyond the capabilities of any machine. Neural network computers, which simulate the functioning of neural networks in brains are considered by many to be ultimately capable of replicating all human learning and thinking abilities.

Does this mean that we should now fear that machines will replace us because they will soon be able to 'think like us'? Arguing against this notion, the American philosopher John Searle has developed a scenario called The Chinese Box (sometimes referred to as The Chinese Room). In this thought experiment, we imagine being put into a box with batches of squiggly lines (which happen to be Chinese characters) and a book of instructions. When a batch of characters is sent in to us, we consult the rule book to find out which batch of squiggly lines to send back. To the person outside of the box, it may seem that the person inside the box knows Chinese, when in fact they don't.

Searle's intention in designing this scenario is to illustrate that a program which follows rules is not the same as having either consciousness or intelligence. ELIZA may respond to us in English but the machine does not know English any more than we would know Chinese if we were in the Chinese Box.

Because of the difference between how a computer can function and how an actual human thinks, there are likely to be differences in how a computer will respond to a concrete situation. Hubert Dreyfus has given the following example to illustrate this: if a computer is given the rule to lock the door of a house when it leaves, it will act differently than a human because the human will not lock the door when it goes out to get a newspaper. The rule could be modified so that the computer will lock the door every time except when it goes to get the newspaper, but what about if the house catches fire?<sup>3</sup> We can see through this example that much of what we do is neither rule based nor is it certain that it is learned (has anyone ever been taught not to lock the door when the house catches fire?).<sup>4</sup>

When we think about the bailiff in de la Mettrie's anecdote, we feel that he is misbehaving. But why do we think this? Why, in fact, has the actions of the bailiff come to the author's attention at all? If we were machines, we could not think or act differently than the bailiff, so why should the example surprise or shock us at all? We could not expect him to act differently because we could not act differently ourselves. In fact, most people would probably believe that the bailiff is acting unjustly, that he is not correctly administering justice. If one must follow the rules of one's stomach then one does not serve justice. This implies that we all believe in something which is fundamentally different from material laws. A cynic may claim that administering justice is simply itself following rules (the fact, however, that the bailiff is given discretion would argue against this) and thus the fault of the bailiff is that he allows one set of rules (natural laws and their effect on his stomach and disposition) to override another (the laws of society and their administration). Perhaps the bailiff is weaker than we are in this regard, or perhaps not, but he, and we, must follow one set of rules or another. The bailiff may be wrong in our view,

but only because he is 'following the wrong set of rules', it is necessary, however, for one to follow rules in any case. But this raises a question: if the bailiff, apparently without realizing it, is following rules against his will, and we too are subject to rules which we neither know nor can avoid, then why, when we are faced with a difficult decision, do we find it difficult? If we must follow unconscious or conscious rules, why can't we simply wait for the unconscious rules or forces to make the decision 'for us'.<sup>5</sup> Why do we often confront situations for which we would like to simply 'follow the rules', to 'do what is right', but find that there are no 'rules' to govern our behavior or guide our judgement?

Simon Penny after describing machines which, "have behavior," quickly went on to criticize behaviorism emphasizing that his reference to machine behavior had nothing to do with this type of approach. In fact, however, it is the definition of behavior as given by the behaviorists, the empirical manifestations of actions without consideration of inner states, which fits in best with Penny's. Behaviorism, in its pure form, is not interested in the actor's definition of what he or she does, the thought processes or motivations involved, and still less with 'unconscious' motivations. Actually it is only from the behaviorist point of view that a machine and a human can be said to 'act the same'. Penny is right to claim that behaviorism, at least in its purest form, is outdated as a psychological and philosophical viewpoint, but so is the belief that machines 'have behavior'.

The original and fundamental meaning of the word behave, from which we take the word behavior, is best exemplified in the situation in which we say to a child, "Behave!". To behave is to be-have, an exclamation meaning 'have yourself' or bring yourself under control. When we use this expression we imply a division of the self, that which is controlled and that which does the controlling. Traditionally we would say that when we ask someone to control themselves we are asking them to bring their natural, emotional impulses under the control of their rational and disciplined mind. While today we might regard the division of consciousness into rational and irrational parts as outdated, it still makes sense to tell a

child to behave. The parent has a clear meaning which the child understands. Likewise, when we feel emotions like guilt and remorse we understand that we are never fully present to ourselves. We may ask ourselves, 'How could I have done such a thing?,' but a machine would never have a reason to. A machine is never in conflict with itself.

*James Thurlow has taught the history of Western philosophy at EHI, and Concordia University. He is an American who lives in Tallinn and has contributed essays on culture to various Estonian periodicals.*

<sup>1</sup> Penny, it should be noted, is not advancing what is called a "strong AI (Artificial Intelligence)" argument. He is not making claims about the possibility of machines duplicating or improving upon all human functions. Thus the difference which I have with Penny may simply be one of semantics, regarding his use of the word "behavior" when referring to the actions of machines.

<sup>2</sup> See Weizenbaum, J. "ELIZA-A Computer Program for the Study of Natural Language Communication between Man and Machine". *Communications of the ACM*. 9(1) 1966: 36-45.

<sup>3</sup> For a computer, things cannot have significance as they do for us. Our actions are accompanied by 'intentionality', a directedness or 'aboutness' of mental states. I have argued elsewhere that because a computer cannot experience death it cannot 'live' either ("Spiderman and the Anxieties of Technology". *Sirp*. Aug. 19, 2004. 15). Because it cannot live in a house, or anywhere, it cannot matter to the computer what happens to it.

<sup>4</sup> Searle and Dreyfus are colleagues in the philosophy department at the University of California at Berkeley. Searle has been influenced by the school of American pragmatism, particularly the psychology of William James, while Dreyfus has been more influenced by European existentialism, particularly Søren Kierkegaard and Martin Heidegger. It is noteworthy that both William James and Martin Heidegger were themselves influenced by the French philosopher Henri Bergson. Bergson's vitalist philosophy, once dismissed as 'irrationalist' is once more in vogue. In *Creative Evolution* (1905), while describing the élan vital, or life force, he argues that consciousness habituated in and by its daily activities tends to think in terms of solids and isolated entities, failing to grasp the fluid and creative aspect of life. Bergson's work thus anticipates many of the themes of later critiques of strong AI. To use one of Bergson's metaphors, to attempt to reduce human conduct to rules would be the same as trying to gain a whole perspective of an object through a series of photographs. Life is creative and human life the most creative of all. In adapting to our environment, in Bergson's words, we must not simply repeat, but reply.

<sup>5</sup> Thus the true proof of human freedom and our difference from machines is not our ability to act arbitrarily or willfully, a machine could easily duplicate this conduct, but our indecisiveness and anxiety. Put another way, a machine could be programmed to be arbitrary but not indecisive (though it might simulate indecisive behavior).



**Laura Beloff, Erich Berger ja Martin Pilchmair. Seitsmenikoormasaabaste projekt. ISEA 2004.**

**Laura Beloff, Erich Berger and Martin Pilchmair. Seven Mile Boots. ISEA 2004, Tallinn.**



**Ana Rewakowicz. Rõivas-telk. ISEA 2004.**

**Ana Rewakowicz. Dressware. ISEA 2004, Tallinn.**

# {kommunism}

## Kuidas analüüsida kommunismi?

Heie Treier käis Berliinis postkommunismi konverentsil.

Konverents: "The Post-Communist Condition. Kunst und Kultur nach dem Ende des Ostblocks". Peakorraldaja Boris Groys. 10.–12. juuni 2004. Berliin, kongressikeskus "Das Moskau", Karl-Marx-Allee 34. Näitus Ida-Euroopa kunstist: "Privatisierungen". Kuraator Boris Groys. 16.05.–26.06. 2004. KW Institute for Contemporary Art, Berliin. Organisaatorid: Kulturstiftung des Bundes, ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie).

Hiljutine meganäitus "Berliin-Moskva/Moskva-Berliin" (vt kunst.ee 4/2003, lk 62-63) ei lõpetanud veel dialoogi kahe metropoli vahel. 20. sajand on pändanud venelastele ja sakslastele lõputuid probleemipuntraid, mida nüüdses poliitiliselt vabamas õhkkonnas harutada. Finantsid tulevad põhiliselt Saksamaalt, intellektuaalselt domineerib Venemaa.

Juunikuisest Berliinis – samal ajal kui Hispaanias avati "Manifesta" – korraldas Boris Groys kolmepäevase konverentsi "Postkommunistlik konditsioon"<sup>1</sup>. Sündmust saatis Groysi kureeritud Ida-Euroopa kaasaegse kunsti suurnäitus "Privatiseerimised". Kongressi päevakava oli jaotatud sektoriteks: kunst postkommunismis, kunst ja konsum, kirjandus ja film, kirjandus ja teater, kultuur ja võim ja poliitika. Esinejaid oli 25, punkti pani Žižek.

Nii konverents kui ka näitus osutsid inspireerivaks, ehkki kuuldu ja nähtuga ei pruukinud alati nõustuda. Siinse "mätta" pealt vaadates tekib mulje, et slaavi-juudi intellektuaalide filtris jäävad Balti riigid globaalselt kaduvvääkseks ja vähetähtsaks. Kõrvus kumiseb "Berliin-Moskva" kuraatori tunnistus, et Moskva intellektuaalide mentaliteedi kohaselt figureerib maakaardil Moskva ja järgmisena kohe Berliin, vahepeale jääb suur tühi maa (see, et Misiano toetab Toomikut, on pigem erand kui reegel). Eestis, Lätis ja Leedus joondutakse seevastu rohkem lääne järele ja püütakse mängida eriti angloameerika intellektuaalse diskursuse kohaselt, mis aga venekeelses kultuuriruumis ei pruugi kehtida. Näiteks, kuidas konverteerida vene intellektuaalide spetsiifilisse "keelde" selliseid ang-

loameerika intellektuaalseid diskussioone nagu feminism, postkolonialism ja multikultuurilisus? Kongressi kuulus siitkandist vaid kolm eestlast ja üks lätlane. Ent ignoreerimine ja huvipuudus pole ka lahendus – tuleb ju teada, mida üle Baltikumi peade arutatakse.

### Marx taas moodi

Konverents toimus Karl Marxi alaleel asuvas Moskva keskuses. Muidugi Berliini idaosas, kus sotsialistlikku imagoloogiat on säilinud sada korda rohkem kui ultraliberaalkapitalistlikus Tallinnas. Vene intellektuaalid pidavat juba mõnda aega Marxi lugema – selle aasta jaanuaris jalutas Boriss Bakšsteingi Kiasmas ringi, äsjajilmunud Marx demonstriativselt käes.

Olen mõelnud kummalisusele, kuidas kaasaegne kunstisituatsioon meie versioonis kodunes. Lääne ühiskonnakriitiline "aktivistlik" kunst baseerub tugevasti marksistlikul filosoofial (läänelikus tõlgenduses), mis aga siinses postkommunistlikus areaalis on alates 1990ndatest olnud tabu (st marksismi idapoolne, nõukogulik tõlgendus). Kui meie Interstandingu konverentsidele kutsutigi 1990ndate keskel maailma tippajusid, siis nende sõnumi päralejõudmisega oli siinses kontekstis pidevalt seedimisraskusi, sest nemad lähetsid marksistlikust kriitikast, ent siin, nagu postkommunistlikus blokis laiemaltki, tundus kogu marksism olevat ületatud teema. Nii ongi meil tehtud üksjagu palju marksistlikust kriitikast lähtuvat kaasaegset kunsti ilma usuta marksistlikku filosoofiasse endasse ning veel hullem, alusteadmiseta sellest.

Samas tundub ebameeldiv ka uus tendents – ajal, mil kapitalism on Ida-Euroopas kestnud juba pea 15 aastat ja aeg on küps selle kriitikaks, kipub vana nõukogude poliitpropaganda oma vanas laadis uuesti pöranda alt, legitimeerijaks Marxi taas mooditulek. Berliini konverentsil võis mitme kõneleja puhul tajuda tendentsi, et kõik idapoolne, sotsialistlik ja kommunistlik tundub järsku nostalgiline, süütu, armas ja kriitikaväline, seevastu kõik läänelik ja kapitalistlik, vastupidiselt, halbkole ja kuri. Pendel käiks nagu ühest äärmusest teise, ilma tasakaalu leid-

mata. Projitseerides tendentsi Venemaa praegustele poliitilistele hoiakutele, pole olukord just julgustav.

### Ettekanded

Boris Groysi ettekanne kandis sama peakirja mis kongress ning selles hõljudi universalistlikes kategooriates, nagu "kommunism", "postkommunism", "kapitalism", "utoopia", "anti-utoopia" jms. Tema järgi sarnanevat läänelikud väärtused hämmastavalt kommunistlike utoopiale, mille kohaselt tuleb "oma väärtusi" ekspordida üle maailma. Groysi järgi osutub praegune islamifundamentalism ja Ameerika uus-konservatism samas sõiduvees olevat nagu varem kommunism, mille raames konstrueeriti kunstlik eesmärk ning hakati seda siis riigist riiki importima ja ekspordima.

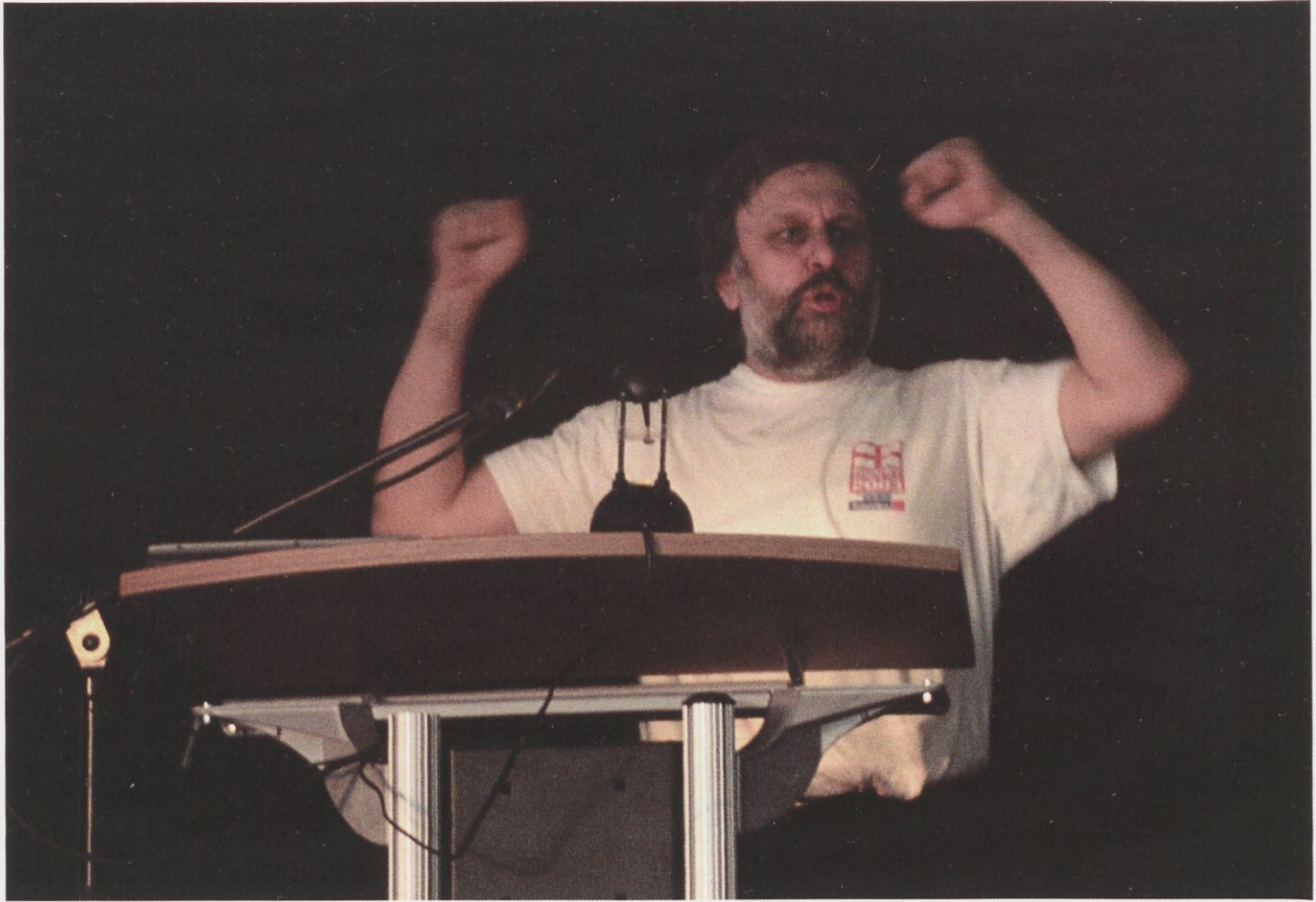
Kommunismi eesmärgiks seati uus postrahvuslik inimkond, mille raames kaotatakse rahvuslikud identiteedid. Natsionaalsotsialism, vastupidi, rõhutas rahvusriiklust.

Groys oli skeptiline rahvusriikide ja rahvuskultuuride juurde tagasipöördumise suhtes, nimetades tendentsi äärmiselt repressiivseks ning samas ülitedukalt turustatavaks. Kaasajal ei müü miski nii edukalt kui folkloor ja regionaalne identiteet (linnades hiina restorandid, Rumeenias on Dracula paigad turistlikult külastatavaimad kohad).

Ja teiselt poolt töötas kommunism hämmastavalt suletud süsteemina: revolutsiooniliste parteide avangardistlik liikumise kulges endasulgemise, konspiratiivsuse ja kavatsusliku mittekommunikatsiooni suunas, mis olevat samuti üks modernismi dimensioone.

Branislav Dimitrijević jätkas nõukogude kommertsit teemat Jugoslaavia näitel, kus läänelik reklaam oli üldlevinud nähtus. Tito ajal loodi Jugoslaaviale sotsialistliku paradiisimaa imago, kui hakati levitama ühiskondliku õnnelikkuse märke, ühendati kommunistlik ja konsumeristlik lubadus nii massikultuuri kui kõrgkultuuri tasandil. Viimast märgistas 1950. aastal avatud "uue prantsuse kunsti näitus", kus eksponeeriti Picassot, Matisse'i jt "kodanliku modernismi" esindajaid.

Jekaterina Degot nimetas kommu-



nismi poliitiliseks projektiks, mis loodi selleks, et võidelda majanduslikult kapitalismi vastu – see oli poliitiline ja kultuuriline võistlus, milles mängis rolli võitmise diskursus. Kumb kumba?

Viktor Misiano peatus isikliku kogemuse baasil kuraatori elukutsel ja tõi esile erinevaid kuraatoritüüpe: kuraator kui simulaator, provokaator või reflekteerija. Ning eraldi – kriitiliselt häälestatud või konventsionaalne kuraator.

Kui Läände ilmus kuraator 1960ndatel, siis endise N. Liidu territooriumile 1990ndate alguses. Misiano ise hakkas kaasaegses mõttes kuraatoriks varasema “nähtamatu” muuseumikuraatori baasilt ja legitimeeris 1990ndatel oma tegevuse tänu Lääne eeskujudele. Tema sõnade järgi andis “vene katastroofi ilu” kiirenduse eri taustadega energeetilistele inimestele, kes alustasid nullist.

Tavaliselt loob kunstisüsteem võimu, aga mis saab siis, kui süsteemi enast pole? Siis saavad kuraatorid personaalse võimu – olukorras, kus kunstnikud tunnevad end haavatavalt ning koonduvad solidaarsuse ja vastastikuse toetuse korras kuraatori ümber. Tä tõi

### Slavoj Žižek.

esile kolm põhilist strateegiat näituste kureerimisel.

1) Kuraatoripraktika lääne “mudeli” järgimine. Kunstimaailmas ilmneva üldise vastuseisu tingimustes oli oluline lihtsalt teha, realiseerida. See oli tähtsam kui näituse sisu. Kuraator simuleeris kunstimaailma süsteemi, mida vaenulikult meeletatud keskkonnas veel ei eksisteerinud.

2) Kunsti autonoomiat eitav “mudel”. Näiteks tegi galerist, kuraator ja poliitikute imagoloog Gelman korraga poliitilist kampaaniat ning kureeris näitust, kus kunstnikud esitasid ettepanekuid, mida saanuks kasutada poliitikas.

3) Reflektiivsete projektide organiseerimine. Püüdi leida vastust küsimusele: mida tähendab olla sellises ühiskondlikus olukorras kuraator? Märgata süsteemi kui sellist, kasutada seda, olla süsteemist väljas, oponentida. Näiteks IRWIN Ljubljanas, Moskvas.

Misiano nimetas teist ja kolmandat strateegiat intellektuaalselt huvitavamateks.

Viimastel aastatel on olukord Moskvas hakanud muutuma, sest mangu on tulnud raha. Kasvab kollektio-

näärde ja institutsioonide võim, sest kollektionaarid vajavad oma kunstikogude legitimeerimiseks institutsioone. Nii on kasvanud toetus Tretjakovi galeriile. Ka 2003. aasta Veneetsia biennaali Vene paviljoni kataloogi olla tervikuna finantseerinud erakollektsionäär, keda motiveeris tema kunstikogu legitimeerimine (Misiano ise oli teatavasti Veneetsia biennaali vene näituse kuraator). “Nüüd me siis teame, et me polegi enam oligarhid,” lõpetas Misiano naerdes kuraatorite võimutsemise teema.

### Vasakpoolsus kui trend

Boriss Kagarlitski, üks enim arutletud teoreetikuid Moskvas, analüüsis värsket “vasakpoolsuse moodsust”. See baseerub Georg Lukácsi jt tekstide tõlkimisel, postmodernistlike elementidega post- ja neomarksistlike tekstide kättesaadavaks tegemisel, debattidel, vasta-va imagoloogiaga T-särkide müüginenul jms. Kui 1990ndate Venemaal töölisklass deklasseerus ja Kommunistlik Partei muutus pensionäride parteiks, identifitseerides end liberaalse ühiskonna vihkamise ja Stalini pooldamise kaudu (mida rohkem terrorit, seda pa-

rem), siis n-ö vasakpoolne jõud polnud tegelikkuses üldse vasakpoolne. 1998. aasta rubla krahh tegi vahekorrad selgemaks. Tekkis tõsisem sotsialistlik trend ning Kommunistlik Partei sai noorte tiiva, kes äkki kuulutas: teeme nii, et Kommunistlik Partei saab nüüdsest vasakpoolseks. See kõik on toimunud Putini totalitaarse, egiptusliku demokraatia tingimustes, mis on Venemaa ajaloos tekitanud uue intensiivsusperioodi.

Dragan Kujundzic võrdles kommunismi Draculaga, traagilise melanchoolse figuuriga, kelle saatuseks on mitte iial suuta surra ja kes vaatamata tagasi-tõrjumisele jätkab hauast tõusmist.

Boris Buden teritas keelt Varssavi kommunismi muuseumi arvel, kus eksponeeritakse autentset dokumenti ajaloost, fetišit – kingapaari, mille mõlemad kingad kuuluvad vasakule jalale.

Mihhail Rõklin keskendus vene õigeusu ringkondade aktiveerumisele Moskvas, kirjeldades konkreetset juhtumit. Moskvas avati 2003. aastal rahvusvaheline näitus “Vaata ette, religioon”, mis katkestati natsionalistlik-religioosetest argumentidest lähtuva vandalismiakti tõttu. Näitus lõppes kunstnike, mitte vandaalide kohtusse kaebamisega!

Westminsteri ülikooli professor Chantal Mouffe väitis aga, et vasakpoolsus on praegu kriisis ning maailm ei vaja mitte vasak-parempoolsuse dilemma ületamist, vaid uut vasakpoolset poliitikat. Seda olukorras, kus pseudo-universalismi sildi all tugevneb üksainsus süsteem.

Slavoj Žižek küsis konverentsi lõpukõnes: “Kes on uus revolutsiooniline subjekt?” ja vastas, et slummides elab ca 70 miljonit inimest ja see on maailmas kasvav populatsioon. Kuna nemad peavad ellujäämiseks olema utoopilise mõtlemisega, peaksid kaasaegsed revolutsionäärid just nende poole vaatama.

Toetudes ise marksistlikule Frankfurdi koolkonnale, kritiseeris ta samas selle filosoofe, kes pole suutnud luua teooriat stalinismi kohta ja on kogu teadlikult keeldunud kriitilisest seisukohast selle aadressil. Marcuse ja Habermasi vastavasuunalised katsetused on olnud problemaatilised. Seega püstitas Žižek ülesande hakata tõsiselt tegelema stalinismi ümbermõtestamisega, lähtudes kas või Bahtini karnevaliteooriast. Samas näis ta kohati hoogu minevat Stalini kiitmisega, apelleerides mingile arhiividokumentidele, mille kohaselt olla Venemaa koonduslaagri vangid saatnud tervituskirju Stalinile, mida

ei juhtunud iial Hitleriga. Viimane argument ärritas saalisistujaid vastu argumenteerima, samas oli Žižeki kõne oma *show* poolest niivõrd tugev “energiapommi”, et logisemine teaduslikus mõttes mattus tema isiku pimestava emotsionaalsuse alla.

Ääremärkuse korras juhtigem tähelepanu Eestis ilmnevale vastupidisele tendentsile: juba paar aastat on teatud seltskond püüdnud püstitada monumenti, millel olev reljeef kujutab natsimundris sõdurit (vt lk 8–9). Kui Žižek kiidab Berliinis Stalinit, siis Eestis seotakse omavahel äkki kokku natsimünder ja rahvuslik vabaduspüüdlus, mida rahvusvahelisel areenil tõlgendatakse üheselt kui fašismi ülistust, mida sümboliseerib too visuaalselt väljakutsuv reljeef monumendil (ilma reljeefita ei tekitaks monument probleemi!). Sellises kontekstis võib vaata et nõustuda ekstravagantse väitega, mida lubab endale Boris Groys, et rahvusluse mahasurumine on positiivne asi. Kuigi ajaloo senine praktika on näidanud vastupidist – mistahes repressioon ei lahenda probleeme, vaid akumuleerib neid.

Tulles tagasi Frankfurdi koolkonna terava mõistuse ja keelega filosoofide juurde – nad on olnud šokis Hitleri ajal toimuvast ning on seetõttu keeldunud kritiseerimast stalinismi ning nõukogude riiki, millist vaikumist kritiseeris nüüd omakorda Žižek. Mida teha siis väikeriigis Eestis, kus natsismi ja stalinismi hindamisel tundub valitsevat täpselt vastupidine tendents, võrreldes kuulsa Frankfurdi koolkonnaga? Võiks kuulutada totalitarismi mõlemad versioonid inimsuse vastasteks. Võiks osata näha oma riigi ajalugu laiemas ajaloolises ja ideoloogilises kontekstis. Lahendus ei ole püüde õpetada ülejäänud Euroopale vägisi oma alternatiivset ajalootõlgendust, millest mujal aru ei saada – seda püüdlust võis hoomata Lihula monumendi puhul kirjutatud tormilistest Interneti kommentaaridest.

Nii või teisiti, Groys organiseeritud konverentsi lõppes Žižeki sõnumiga, mis justkui tühistas kogu kolmepäevase pingisa ajutöö ning sisendas nõutust ja väljakutset: meil ei ole veel teooriat 20. sajandi kohta.

<sup>1</sup> Tegemist on muidugi viitega Jean-François Lyotard'i raamatule “Postmodernistlik konditsioon” (algsest prantsuse keeles, ingliskeelne tõlge 1979. aastal).

*Eesti keeles ilmunud: Slavoj Žižek. Ideoloogia ülev objekt. Vagabund, 2003. Sarjast: Avatud Eesti Raamat.*

## Intervjuu Boris Groys'iga

**Heie Treier: Teie organiseeritud inspireerival konverentsil “Post-Communist Condition” on mitmed esinejad rääkinud kommunismist. Kas me ei peaks siiski rääkima mitut sorti kommunismist? On palju tasandeid, kas või teoreetiline ja praktiline tasand, millest viimane jäigi teostamata. On eri teoreetikuid ja vaatenurki. Ehkki terve N. Liit püüdes universaalsuse poole – näiteks seadused olid kogu territooriumil samad nagu ka poliitilis-majanduslik süsteem –, oli reaalsus teine, kui vaadata kas või luterliku ja islamistliku taustaga Nõukogude vabariike. Religioossed ja rahvuslikud traditsioonid andsid erisuguse tulemuse üle terve N. Liidu, ehkki üldstruktuur oli unifikseeritud. Nii et kas me ei peaks rääkima mitut laadi kommunismist?**

**Boris Groys:** Ei, mina nii ei arva. Absoluutselt. Sest kommunism ei realiseerunud mitte kunagi, me ei peaks üldse rääkima realiseerumisest. Kommunism oli regulatiivne idee ja see regulatiivne idee reguleeris ka diskussiooni.

Teate, ma olen väga palju reisinud üle terve N. Liidu, ma käisin islamivabariikides, käisin väga tihti Balti vabariikides. Võib öelda, et 1960.-70. aastatel arutati täpselt samal teemal. Absoluutselt sama jutt. Jaa! Jutt käis alati rahvustraditsioonidest, et kui nõukogude võim represseerib rahvustraditsiooni, siis mida tuleb selle vastu ette võtta. Ja see oli absoluutselt sama jutt Eestis, Usbekistanis, muidugi Venemaal, sest vene rahvuskultuuri represseeriti samamoodi. Mina suhtusin sellesse kogu aeg väga skeptiliselt ja ambivalentset, sest... Muidugi ma olin vabaduse poolt. Kuid ma arvan, et rahvusediteedi allasurumine pole väga halb asi. See on ühtlasi moderniseerumine. Rahvustraditsiooni ja rahvuspärandi allasurumine on üldine globaliseerumise dimensioon. See fikseerus N. Liidus kommunistliku korra, mis polnud võib-olla kõige meeldivam. Kuid see on ikkagi üks moderniseerumise vorm. Nii et suhtun rahvuslikesse kultuuritraditsioonidesse enam kui ambivalentset, isegi negatiivset, sest minu arvates toimub üks ja sama Eestis, Usbekistanis ja Venemaal jne. – teatav ajalooline tagasimine kom-



munismieelse tüübi juurde. Olgu tegu Timuri või 1920. aastate Eesti demokraatliku vabariigi vms., taasaktualiseerus kommunismieelne ajajärk. Võibolla leiab erinevusi Timuri ja 1920ndate Eesti demokraatliku vabariigi vahel, kuid ma arvan, et need erinevused ei ole nii olulised kui teatavat laadi üldine vastureaktsioon, sest igal ajastul leidub sügavat ajaloolist regressiooni teatud ulatuses, eri aegadel ja eri perioodidel, aga ikkagi.

**Nagu ma aru saan, on teil matemaatika ja füüsiku taust, mõlemad reaalteadused on väga universalistlikud, rahvusülesed.**

Jah.

**Kuid kas humanitaarteadustes pole universalism rohkem või vähem utoopiline? Kultuuriajalugu pole ju universaalne. Ajalugu defineerib paljude muude asjade kõrval viisi, kuidas töötab meie mõtlemisaparatuur ja milline on kultuuriline, keeleline jmt. kontekst. Kultuurilised erinevused ometi eksisteerivad, kas pole?**

Jah, muidugi. Ma ei tea, mis see kultuuriajalugu ja üldse ajalugu kui selline on, mingi 19. sajandi muinasjutt? Tegemist on mõneti orgaanilise arenguga. Ma ei tea, kõik me oleme harjunud Interneti ja lennukitega. See on matemaatika. Ja kõik me oleme harjunud turumajandusega. Eestis on samasugune turumajandus nagu Araabia Emiraatides. Kui otsid erinevusi, siis kus see on? Erinevus tuleb ilmsiks turustamisel. Rahvusidentiteet ja kohalikud erinevused on turustamise alus. Kui sa tahad midagi müüa, siis sa müüd erinevusi. Kuid, mida sa ka ei müü, müüd sa ikka ühtemoodi. See pole niivõrd matemaatika, kuivõrd moderniseerumine, mis toob endaga kaasa väga normatiivsed vahendid ja interaktsioonireeglid.

Eesti on koht, kus üks universaalne süsteem asendus teise universaalse süsteemiga. Mõlemad süsteemid on täiesti universaalsed ja kummalgi pole tegemist Eesti kui sellisega.

**Mõtlete sotsialistliku süsteemi asendumist kapitalistlikuga?**

Kaks universaalset süsteemi. Eesti on koht ja Usbekistan on koht, kus üks universaalne süsteem asendus teise universaalse süsteemiga. Me ei peaks ignoreerima seda universalistlikku fundamentalistlikku modernsust.

**Jekaterina Diegot väitis oma ette-**



**kandes, et vene keeles üldse puudub sõna "modernism", modern tähendab ju juugendit.**

Jah, Katja rääkis seda, aga see pole tõi. Esiteks. Ja teiseks, millest Katja rääkis, oli võitlus modernismi vastu, selle järgijate vastu – võitlus modernismi vastu oli 1940ndate, 1950ndate jne. teema. Nii et modernism oli negatiivne termin, muidugi. *Modern* on positiivne termin. Kuid see on ikka seesama termin. Kõik on kõikjal. See on alati seesama. Inimesed tahavad alati erinevust esile tuua. See on kasulik. Turumajandus töötab nii, et on Diet Coke ehk Coca-Cola *light*, niipalju siis erinevust. Tegelikult on Pepsi-Cola ikka seesama Coca-Cola.

**Boris Groys.**

**Nii et teid huvitab universalismi aspekt, mitte kultuurilise erinevuse aspekt?**

Mind huvitab turustamine, aga mitte selle turustamise mõttes. (Naerab.)

2004. aasta 12. juuni, Berliin.  
Karl-Marx-Allee, kohvik Moskva.

Eesti keeles ilmunud:  
Boris Groys. *Stalin-stiil*. – Akadeemia nr. 2–5, 1998. Tõlkinud Kajar Pruul.  
Järelsõna: Leonhard Lapin.

## Interview with Boris Groys

International Conference "The Post-Communist Condition. Kunst und Kultur nach dem Ende des Ostblocks".

The director of the research project: Prof. Dr. Boris Groys. 10.–12. juuni 2004. Berlin, "Das Moskau", Karl-Marx-Allee 34.

Exhibition: "Privatisierungen". Curated by Boris Groys. 16.05.–26.06.2004. KW Institute for Contemporary Art, Berlin.

The initiatory project: Kulturstiftung des Bundes, ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie).

**Heie Treier: The title of this very inspiring conference is "The Post-Communist Condition" and different speakers have spoken about "communism". But shouldn't we speak about communism in the plural? There are many different levels, for example the theoretical and practical one, the last never completely happened. There are different writers and viewpoints. Although the whole Soviet Union strived towards universality – for example there were the same laws all over the territory, the same political-economic system – in reality the result in the Lutheran and Islamic Soviet republics was different. Old layers of religions and national traditions gave different results all over the Soviet Union although the bigger structure was unified. Shouldn't we speak about communisms in plural because of so many contradictions?**

**Boris Groys:** No I don't think so. Absolutely. Because communism was never realised, we should not speak about realization at all. Communism was a regulative idea and this regulative idea regulated discussion.

You know, I travelled a lot through Soviet Union, I was in the Islamic republics, I was very often in the Baltic republics and I would say at that time, in the 1960s-70s, all the discussions were the same. Absolutely identical. Yes! It was always about national traditions, how these national traditions are repressed by Soviet rule, what could be done about it. And it was absolutely the same in Estonia, in Usbekistan, in Russia of course because Russian national culture was also suppressed. I was all the time

very sceptical and ambivalent about that because... Of course I was for Freedom. I think that suppression of national identity is not such a bad thing. Because it's modernization.

This kind of suppression of national tradition and national heritage is in general the dimension of globalization which is only fictitious in the Soviet Union under communist rule, which maybe is not so very pleasant. But it is still a form of modernization. So my reaction to national cultural traditions is more than ambivalent, even negative, because I think that we have the same thing in Estonia, in Usbekistan and in Russia etc. – a kind of historical regression to the type before communism. Be it Tamerlan or be it the Estonian democratic Republic of the 1920s etc etc etc, it re-actualised immediate precommunist times. Maybe there is difference between Tamerlan and the Estonian democratic Republic of the 1920s, but I think these differences are not so important as a form of general wish to reaction, because in every time we had a form of deep historical regression to a different extent, in different times and different periods, but still.

**As I understand, your background is mathematics and physics which are very universal sciences.**

Yes.

**I think in humanitarian sciences universalism is more or less utopian. If you come to cultural history it's not universal. History, among other phenomena, defines the way our thinking apparatus works and how in different cultures the contexts are different, languages for example, etc. Cultural differences do exist, don't they?**

Yes of course. I don't know, cultural history and history as such, is it kind of fairy tale of 19th century? It is a kind of organic development. I don't know, everybody is used to the internet and everybody's used to airplanes. That's all mathematics. And everybody's used to the market system. And the market system in Estonia is the same as in the Arab Emirates. When you look at the differences, where is the difference? The difference is in marketing. National identity and local differences is marketing. When you want to sell something, you sell the difference. Whatever you sell, you sell the same way. It's not about mathematics, it's

about modernization which introduces a very normative means and rules of interaction. Estonia is a place where one universal system was replaced by another universal system. Both systems are absolutely universal, both have nothing to do with Estonia as such.

**You mean, Socialist and Capitalist system?**

The two universal systems. Estonia is a place and Usbekistan is a place where one universal system was replaced by another universal system. We should not ignore this universalist fundamental modernity.

**Jekaterina Diegot claimed in her presentation that the word "Modernism" is kind of missing from the Russian language, "stil modern" means Jugendstyle or art nouveau.**

Yes, Katya said that but it's not true. That's number one. And two, what Katya said, it was struggling against Modernism, struggling against its followers, struggling against Modernism was the topic of the 1940s, 1950s, etc. So, Modernism was a negative term, of course. "Stil modern" is a positive term. But it was still the same term.

Everything is everywhere. It's always the same. Always people want to say something about the difference. It's very useful. It's how the market economy functions. Diet Coca-Cola and Coca-Cola light – these are the differences. It's the same Coca-Cola, the same Pepsi-Cola.

**So you are interested in the universal aspect, not the aspect of cultural differences?**

I'm interested in the marketing but not as the marketing. [Laughing]

June 12, 2004.

Berlin, Karl-Marx-Allee, Das Moskau.

# Moskva kaasaegse kunsti biennaal

Moskva biennaali ideest ja skandaalist annab ülevaate Elnara Taidre.

Viimase Veneetsia biennaali avamisel toimus virtuoosne PR-žest: külastajatele jagati postkaarte, mis reklaamisid ajaloo esimest rahvusvahelist kaasaegse kunsti suursündmust Venemaa pealinnas. Moskva biennaal toimub jaanuaris-veebruaris 2005. aastal, see avatakse 18. jaanuaril. Põhiekspositsioon paigutatakse Moskva suurematesse näituskeskustesse: Tretjakovi riiklikku galeriisse, Moskva kaasaegse kunsti muuseumisse jm. Peaareeniks plaanitud, kuid selle aasta märtsis maha põlenud Maneeži taastada ei jõuta, kasutatakse võib-olla selle varemeid. Kokku tuleb ca 50 kunstnikku, osavõtjate nimekirja veel täpsustatakse. Kutsuti küll staare nagu Maurizio Cattelan, Mona Hatum, Olafur Eliasson, kuid kindlalt on teada vaid see, et Puškini-nimelises muuseumis saab näha Bill Viola videot. Eelarve on 1 000 000 dollarit, loodetakse sponsorite toetusele. Projekti kuraator-koordinaator on tuntud vene kunstikriitik Iossif Bakštein (kelle kureeritud näitust "Medialization" eksponeeriti 1998. aastal ka Tallinnas). Kuraatorite orgkomitee välismaalt kutsutud liikmed on Daniel Birnbaum (Rootsi/Saksamaa), Jaroslava Bubnova (Bulgaaria), Nicolas Bourriaud (Prantsusmaa), Rosa Martinez (Hispaania), Hans-Ulrich Obrist (Šveits/Prantsusmaa). Lääne kuraatorid vaatavad optimismiga Ida poole, nad on kindlad, et Moskva on biennaali jaoks õige koht, millega võistelda võiks ainult Peking.

Moskva biennaali eesmärgiks on Venemaa propageerimine rikkaliku kultuuri- ja kunstitraditsiooniga riigina, "avangardi kodumaana" rehabiliteerimine, kohaliku spetsiifikaga arvestava mastaapse representatiivse kunstifoorumi loomine. Regionaalse konteksti toob esile juba see, et üritus korraldatakse südaval, kontrastiks Veneetsia biennaali palavusele. Bakšteini sõnul ongi pakane ja lumi vene brändiks, vene talve teemat saab huvitavalt läbi mängida: näiteks abstraktsed kineetilised jääskulptuurid tänavatel või hiiglasuur saun kesklinnas.

Biennaali teema "Lootuse dialektika", eriti aktuaalne just venelaste jaoks, sai sõnastuse nõukogude ajal ebasõsitud sotsialisti Boris Kagarlitski raamatu (1980) järgi. Fookuses on kaasaja inimese üks fundamentalsemaid tun-

MOSCOW BIENNALE OF CONTEMPORARY ART

ABOUT THE PROJECT THEME ORGANISERS CURATORS FOR SPONSORS EVENTS CONTACTS russian version la version française

ABOUT THE PROJECT

**About the project**

One of the most obvious consequences of political and economical stabilisation in Russia is the growing interest of the Russian society in contemporary culture, and more precisely in contemporary art. As a result a totally new Russian art infrastructure has emerged through art fairs, commercial galleries, non-profit exhibition spaces, festivals and conferences. A new Russian public, as well as the new Russian media, have become especially sensitive to everything that is new and current in contemporary culture.

The Russian art world is developing fast and there is a certain opinion, conviction, vision and understanding that the country needs to organise a major international art event, which would be able to introduce current and relevant art movements to a Russian audience by presenting the most interesting examples of contemporary art. It is the right time in Moscow to create a major international art event, the first of this kind for our country. Visual art is the only art form which does not have a major international forum in our national capital. The Moscow Biennale of Contemporary Art would build on the success of other events like the famous Tchaikovsky Musical Festival, Moscow International Film Festival and "The Golden Mask" Theater Festival.

The idea of the Moscow Biennale is based upon some serious international expectations. Moscow is a major metropolis and a geopolitical and multicultural centre.

Today, there are several international art biennales which have emerged around Russia in Berlin, Kwangju and in the last two years there have appeared two other biennales in Shanghai, China and Yokohama, Japan. With the Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow itself would become a centre in the art world with its pivotal location in the region stretching across Eastern Europe and former USSR, to Central Asia and the Far East. At the same time, Moscow could find its place in the network of other major international art forums, such as the legendary art biennales in Venice and Sao Paulo, Documenta in Kassel and Manifesta (European Biennale for Contemporary Art).

The international interest in the idea of a Moscow Biennale can draw upon the authority of a Russian art tradition in the history of twentieth century art, and in particular the role which the Russian avant-garde has played. And finally, this biennale would become the next step in developing the image of Moscow as one of the world's major cultural capitals, as well as to satisfy the very different economic, political, and geopolitical interests of Russia.

**Dates and Venues**

The Federal Agency for Culture and Film has scheduled the Moscow Biennale for January-February 2005. The opening of the Moscow Biennale is planned for January the 18th. The main exhibition of the Biennale will occupy The Central House of the Artists, The Pushkin State Museum of Fine Arts, The State Tretyakov Gallery, The Schusev State Museum of Architecture, and The Moscow Museum of Contemporary Art.

deid sotsiaalses, poliitilises, ajaloolises ja postajaloolises aspektis. Biennaali kontseptsiooni kohaselt on unistus õiglase sotsiaalse korraga "uuest maailmast" tunnustatud tänapäeval utopiiliseks projektiks, idealism kui inimese liikumapanev motiiv on kadumas. Kuid "utoopia" ja "lootus" pole kaotanud oma eksistentsiaalset tähendust ka postajaloolises süsteemis. Rõhk nihkub kollektiivselt utopiilt isiklikule unistusele, mis eksisteerib vaid üksiku inimese elus kapitalismi süsteemi raames. Kollektiivtunde ja suure lootuse kadumine viis hoopis lootuse privatiseerimiseni, määratledes paljusid protsesse 1990ndate kunstis. Lootuse dialektilise loomuse aksentueerimine peegeldab mitmetähenduslikke mõjusid, mida avaldavad poliitilised ja sotsiaalsed muutused meie ootustele ja tuleviku visioonidele. Inimene vajab ikkagi lootust, isiklikku "futurismi", et vaadata optimistlikult tulevikku.

2004. aasta 14. juulil toimus pressikonverents: kindlat osavõtjate nimekirja ja programmi välja ei kuulutatud, kõik hakkab selguma septembris. Suurema vastukaja sai aga kinnitatud uudis, et projekti inspireerija ja aktiivne propageerija Viktor Misiano ei ole enam orgkomitee liige. Ametliku versiooni avalikustas Bakštein: Misiano olevat väga hõivatud. Sellele vaatamata on ta ikkagi määratud komitee aseesimeheks.

Ajakirjanikke see vastus ei rahuldanud, hakati kahtlustama intriige.

Augustis ilmus Interneti portaalisidese järgmine versioon skandaali kohta. Aprillis esitas Bakštein kõigi kuue kuraatori nimel kirja Vene Föderatsiooni riikliku kunstitoetuse osakonnale, süüdistades Misianot destruktiiivses tegevuses ja paludes ta kureerimisest kõrvale jätta.

Vene kunstimaailm lahknis nende kahe tegelase pooldajateks. Bakšteini pooldajad söimavad Misianot võimu monopoliseerimise pärast, millest too annabki teada oma essees "Tussovka"de kultuurilised vasturääkivused" ("Cultural Contradictions: on "Tusovka""), vt raamat "Art in Europe: 1990-2000": olukorras, kus kõikjal on grupeeritud-tussovka'd, võib suhelda ainult Misianoga, kes esindab "õiget" tussovka't. Sakslanna Paula Böttner, toetudes vene infoallikatele, kuulutab, et Misiano on Putini Venemaa korrumppeerunud (kultuuri)poliitika uus ohver. Lääne kuraatorid, kes pole midagi kuulnud Bakšteini kirjast, esialgu vaikivad. Bakšteini palve sai rahuldatud, biennaali korraldamisprotsess jätkub ilma Misianota.

Allikad:  
[www.moscowbiennale.ru](http://www.moscowbiennale.ru) (Moskva biennaali ametlik koduleht)  
[www.moscowbiennale.ru/events/14-07-ovsova.html](http://www.moscowbiennale.ru/events/14-07-ovsova.html)  
[www.moscowbiennale.ru/events/09-07-moist.html](http://www.moscowbiennale.ru/events/09-07-moist.html)  
[www.moscowbiennale.ru/events/09-07-hachaturov.html](http://www.moscowbiennale.ru/events/09-07-hachaturov.html)  
[artinfo.ru/ru/news/main/TheoryIsSexy.htm](http://artinfo.ru/ru/news/main/TheoryIsSexy.htm)  
[www.gif.ru/organizer/bred](http://www.gif.ru/organizer/bred)

# Alandus ja ülendus

Jaan Elken. Sagrada Familia. Hobusepea galerii, 16.06.–05.07.2004.

Oma juubelile ajastatud näitusel esines Jaan Elken enesepaljastusega, millele ta seni nii maalidel kui ka vestlustes oli vaid vihjanud. Prominentseimal kohal eksponeeris Elken oma sünnitunnistust, raamituna ja klaasi all. Seal seisab, et kunstnik sündis 1954. aastal Venemaal, Krasnojarski kraisis. Mõlemad Elkeni vanemad kuulusid intelligentidena nende kümnete tuhandete eestlaste hulka, kes küüditati Stalini ajal Siberisse. Kunstniku enesepaljastus seisneb katses iseennast psühhoanalüüsida, vabaneb vanadest, ikka veel alateadvuses kummitavatest painetest.

Elkki maalid kujutasid ekspressiivse abstraktsionismi ja nõukogude butafooria ready-made'i segu, miksituna lääne massikultuuri fragmentidega, tundus näitus aegajalt sedavõrd isiklik, et kunstikriitikul oleks justkui kohatu detailidesse minna. Elavat kunstnikku saab avalikult omaenda loomingu psühhoanalüüsida vast ikka kunstnik ise ning kui tegemist pole simulatsiooniga, mismoodi seda kõike siis hinnata? Õnneks on maalides tuvastatav

ka (enese)iroonia. Ühelt poolt kunstnik alandab end vanade aluspükste eksponeerimisega keset õlimaali, teiselt poolt premeerib end mõõdutundetult – punaste kehtetute rändlippude ja vimplitega.

See näitus annab võimaliku filtri Elkeni varasemate maalide analüüsimiseks. Ajas edasi hakkab elulooline mütoloogia ilmselt võimendumas, muutudes kunstniku truuks teenijaks.

## Heie Treier

Jaan Elken. Velvet Underground II. Öli, akrüül, ready made, lõuend. 2004. 125x150 cm. Vaata ka ajakirja tagakaane fotot.

Jaan Elken. Velvet Underground II. Oil, acrylic, ready made, canvas. 2004. 125x150 cm. Sight also the photo on the back cover of the magazine.

## Contrite and exalted

Jaan Elken. Holy Family. Hobusepea Gallery, 16.06–05.07.2004

At this exhibition, timed to coincide with his jubilee, Jaan Elken staged self-flagellation, tacitly implied in the paintings exhibited and interlocations indulged in up until now. Conspicuously prominent at the exhibition was Elken's birth certificate, framed and glassed. It carried the statement that the jubilarian was born in 1954 in Russia, in the Krasnoyarsk krai. Both parents of Elken belonged, as intellectuals, among those tens of thousands of Estonians who were deported under Stalin to Siberia. The self-reproach of Elken consists in his attempt to subject himself to psychoanalysis in order to get unshackled from the fetters of old haunts still besetting his subconscious.

Although the paintings constituted a mishmash of expressive abstractionism and the ready-made Soviet sham, by tempering the concoction with elements of Western consumerism, the exhibition seemed, here and there, so intimately personal that it

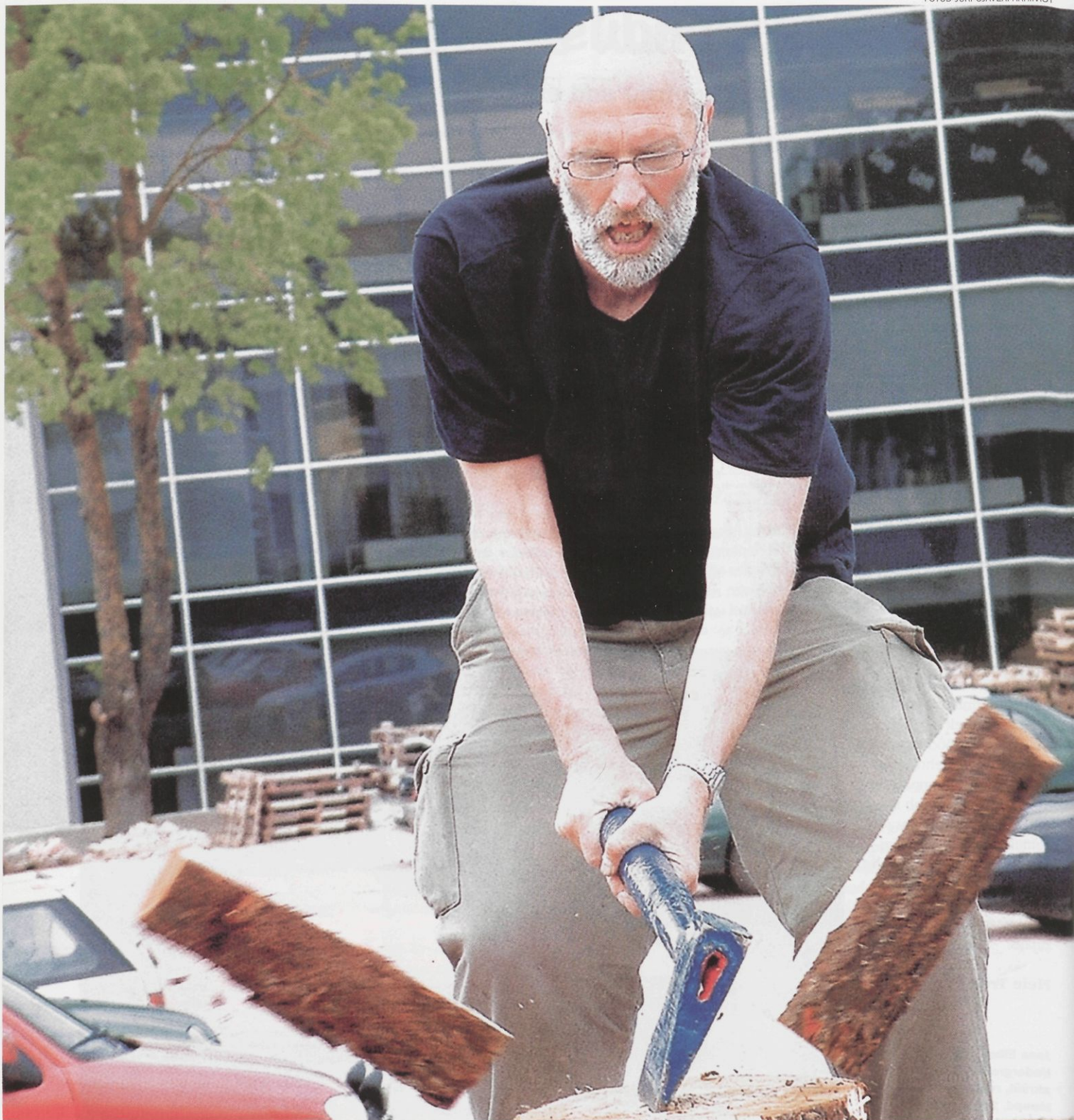
would be inopportune for the art critic to delve into details. The living artist can presumably be publicly psychoanalysed in his own work by the artist himself, and if in evidence is not a simulation, how is one expected to evaluate all that? Luckily, there is a certain (self-) irony that can be inferred from the paintings. On the one hand, the artist meekly exposes his worn underpants in the middle of an oil canvas, while inordinately awarding himself, on the other hand, with red challenge-banners and pennants, no longer valid.

This exhibition conceivably provides a filter to analyse the earlier paintings by Elken. As time progresses, his biographical mythology will evidently establish itself more solidly, becoming a trusted acolyte of the artist.

## Heie Treier

REPRO TOOMAS KOHV





{ego}

## Kõik on kaks

Kaire Nurga intervjuu Jüri Ojaveriga.

Jüri Ojaver. Performance  
Jõhvi keskväljakul kohas,  
kus varem asus Lenini  
monument. 2003.

Jüri Ojaver. Performance  
in the Jõhvi central square  
where the monument of  
Lenin used to be. 2003.

**Su loomingut võiks periodiseerida Johannes Saare alusel nii: 1980ndail taotlus teha (traditsioonilist) skulptuuri, siis (leit)objektikeskne lähenemine ning 1990ndate I poolest, koos SKKEK aastanäitustega, suund ruumi- ja ideekesksele (1). Sinu 1980ndaid on muu hulgas kokku võetud sõnadega “pae ja puu periood” – miks valdavalt just need kaks materjali?**

Küsimus on selles, et ma tulin 1977. aastal sõjaväest ja siis oli salasoov saada kunstnikuks. Läksin tööle restaureerimisvalitsusse (2) ja mu esimesi objektide oli Niguliste kirik. Kuna töötasin siis mõnda aega kiviraidurina, kivi raiujana, kus tuli teha paekivist ehitusdetaile... samas tuli ka näiteks Glodti kabeli keldrit puhastada. Seda me tegime muuseumis koos Aleksander Kurtna vennapojaga, kelle nimi Rein Kurtna. Kabel oli ümbermatmise tagajärjel täitunud kolpadega ja muu prahiga. Kolpades pesitsesid nahkhiired, nii et see oli kaunis meeliülendav tegevus, isegi võib-olla kummaline. Samast ajast on meele ka omamoodi harivad vestlused, koos ungari veiniga, vanahärja Kurtnaga kiriku käärkambris.

Paekiviga tegelemine kuulus mu töökohustuste hulka. Ja ega sealt ole puit ka kaugele.

Ma ei saa just öelda, et ma kaotasin hiljem selle vastu huvi, sest ma aegajalt ikka teen mõne asja kivist, aga enne peaks mul siis põhjendus valmis olema, miks ma seda teen.

Aga see [1980ndad] oli veel periood, kus ma igasse töösse üritasin panna meesalget ja naisalget. See tundus mulle huvitav. Ka tollal mõtlesin rohkem elust kui materjalist. Ja selles ei ole muutusi.

Olen palju töid teinud paarikaupa, varasemast näiteks “Paene” ja “Paine” [1987] või hilisemast “Isa. Poeg” [1995]. Nad tekivad korraka, duublikena, kus kahe töö vahel on kahekõne või – konflikt isegi. Või üks leiab teises lahenduse. Nad on polaarselt erinevad, aga käivad kokku. Patareil on ka + ja – pool.

**Kas oled teinud visandeid – paberile või vorminud savist mudeli enne raiuma/installeerima hakkamist. Või on valmiskuju nii elavalt silma ees, et ainult vormista? Või töö käigus otsid õiget/kõnekat kuju? Kas sulle on käepärasem hakata kasvatama vormi/massi, nagu see on savi puhul, või vastupidine tegevus, kuju välja-puhastamine üleliigsest kivimassist?**

Omane on rohkemalt vähemale liiduka, minimaliseerida. Puhastasin selle asja välja, mis ma seal kivil nägin. Modelleerimist tuli ette, kui mingi teema hakkas tööle, kui mõni kivi vajajas paarilist, siis tegin väikese, 1:10 kavandi – see oli nagu mõttemudel. Suurused ja suhted läksid paika ikkagi kivil. Punkteerimismasinat pole kunagi kasutanud.

Installatsioonid on ikkagi pealminud. Tegelikult ma kirjutan üles küll – märkmikku, mõne lausega.

**Üks varajasi töid “Kilk” (1985) õgvendab seda 1980ndate pae-puupainet ja näitab, et kõik eri liinid on algusest peale koos arenenud? Kuidas idee tuli?**

Jah, Miljard Kilgile pühendatud. Tegelikult see oli tehtud noortenäitusele Tartus, Miljard Kilk oli kujundaja. Oli sel näitusel mingi teema või ei, seda ma ei mäleta. Tollal ma töötasin reklaamikunstnikuna kombinaadis Kiir, ja selles töökohas Mooni tänaval laulsid kilgid – seos oli kiire tulema.

**1990ndate I poole töödes – seotud ateljeega varem rahvusraamatukogu asemel olnud majas – kuivõrd on neis sind kui restauraatorit? Kuivõrd mõjutas sind teadmine, et maja läheb lammutamisele? JUHUS kunstis?**

Peana enda ümber asju nägema – ma arvatavasti ei suudaks teha tööd täiesti tühjas ruumis. Tegelikult – suudan küll, sest hääle on minuga, ja keha, mis haiseb.

Kuigi paljud tegevused on alguse saanud mingist juhuslikult märgatud esemest või kellegi kogemata pilatatud lausest – ilma absurditunnetuse-ta poleks sel mõtet. JUHUSE tulekuks peab valmis olema. Tähelepanuvõime ja spontaansus on kunstniku puhul hinalised omadused.

**Minu üks lemmik on performance “Kultuur. Kapital. Tugi” (1998) Haapsalus.**

See oli täiesti kogemata tekitatud, üks “Kunstisuve” sündmus, [Rait] Prääts kutsus mind tegema installatsiooni, päev enne teatasin, et teen performance'i, avamiseks. Kuskil 20 minutit enne jõudsin kohale. Aga asi oli täiesti läbi mõeldud, ette valmistatud. Vana ateljeenaaber Valeri Vinogradov kinkis sellest mulle tagasi oma pildi – koos venekeelse luuletusega: “Eila me jõime tšatšat, tahaks õlut klaasikese, seisana seina ääres ja nutan, tühi täna minu karman”.

Ma rääkisin läbipõimumisest, kirjutasin suurelt seinale: “Kultuur. Punkt. Kapital. Punkt. Tugi. Punkt”. Ja olin ise ka seal. Aga ma ei mõtelnud enast persoonina, mõtlesin inimest üldisemalt.

Käisin ühel sümposioonil Soomes Savonlinna lähistel. Seal oli soome kunstirühmituse Forest Camp laager (on ka Mohnil esinenud). Olen nende üritustel osalenud. Tookord laageris, mis oli kah meeliülendav ja painajalik ühte viisi, nägin tööd, kus murumätastega oli metsa alla kirjutatud: “Mets on Soome uhkus” või midagi taolist – mul hakkas see mõte kerima sealt. Mulle on mingi lause, tõesti täpselt väljendatuna, huvi pakkunud, kuidas ta eri kontekstides kõlab, või kui kogu tähendus võib lihtsa sõnamuutusega muutuda. Need ei ole päris keelemängud, need on mõttemängud. Või mõlemat.

**“Väikesed teod mees” (1994) – ühel tööil on ka selline paelkiri.**

Mõnede minu tööde ajendiks on olnud konkreetne isik. See töö on siin (3) näha, mesi on küll ära kuivanud, aga siia maani lõhneb, ja teod on ka – need olid tegelikult teokarbid, mesi oli peal. (Elusaid tigused mee sisse surema – seda ma ei oleks kunagi teinud. See oleks vägivald.) See töö on, ütleme, kirjutuslaud ja tool, aga kirjutuslaud on justkui pjedestaal, mida kasutatakse sportlaste autastamisel: keskmine kõrgem osa ja teine, madalam. Ja sõnamäng: väiksed – teod – mees.

**Oled küsimusele, kelle suhtes tunned loominguilist kadedust, vastanud: “Paul Kondas, Marcel Duchamp, Jaan Toomik...” (4) Duchamp nägi kunagi Roussele romaani “Aafrika impressioonid” lavastusena, mis polnud ei sidus tekst ega terviknarratiiv, vaid pigem kujundite kollaaž. See andis talle impulsi märkida üles oma verbaalseid sähvatusi ja hoofooniilisi leide.**

Seda muuseumis praktiseerib [Urmas] Muru, tema pealkirjastab oma maale juhuslike kõnekatketega, mis maali all hakkavad elama oma elu, loovad hoopis teise tähendusvälja.

**Eestis ikka võõristatakse Duchamp'i liini. Mille kaudu sina avastasid Duchamp'i, millal oli esimene kohtumine?**

See oli puhtjuhuslikult, mulle soovitati riulist üht albumit. See oli kaunis hiliisel ajal, kuskil 1980ndate teisel poolel.

Olen ju, nagu Johannes Saar alati armastab toonitada, iseõppija, aga kunsti puhul ongi nii, et seda ei saagi teisi teha. Kunstiajaloo on ka mu teadmised küllaltki lünklikud, pean kahetsusega ütlema seda.

Duchamp'ile mõeldes võin öelda, et mulle on alati imponeerinud elegantse vormi võtnud vaim.

### Mida sa enne enda subjektiivset seost kunstist mõtlesid/hoomasid. Mõni ere kogemus?

Ülo Õuna energia ja sügav tundlikkus on esmane, mis meenub. Poisikesepõlvest tuleb meelde isa ostetud Wiiralti suureformaadiline repode mapp – sirvisin... Ka Günther Reindorffi gravüürid avaldasid muljet. Maale meil kodus seina peal ei olnud ja Jõhvis kunstinäitusi ei korraldatud. Kokkupuude kunstiga sai ikkagi toimuda vaid raamatute vahendusel.

Algkoolist alates oli mul pinginaaber mu onupoeg Mati Rautso, kes teadlikult käis kunstiklassides ja kunstiringides ja nüüd lõpuks on maabunud Jõhvi kunstikooli direktoriks. Ta kogu aeg tegeles kunstiga, mul seevastu tollal ei olnud plaaniski, kuigi, jah, huvi ikkagi oli. Me tunni ajal joonistasime karikatuure ja aeg-ajalt koos ka kujundasime pidudeks kooli aulat. Ma käisin küll keskkooli ajal näiteringis.

Keskkoolis tegin kiire otsuse, et kuhu ma kindlasti sisse saan, on EPA, läksin sellisesse teaduskonda nagu kaubanduslik raamatupidamine ja ökonomika. Peale kaht aastat Tartus elamist sai selgeks, et tõepoolest parem Vene sõjavägi kui see eriala. Aga aeg oli ikkagi huvitav.

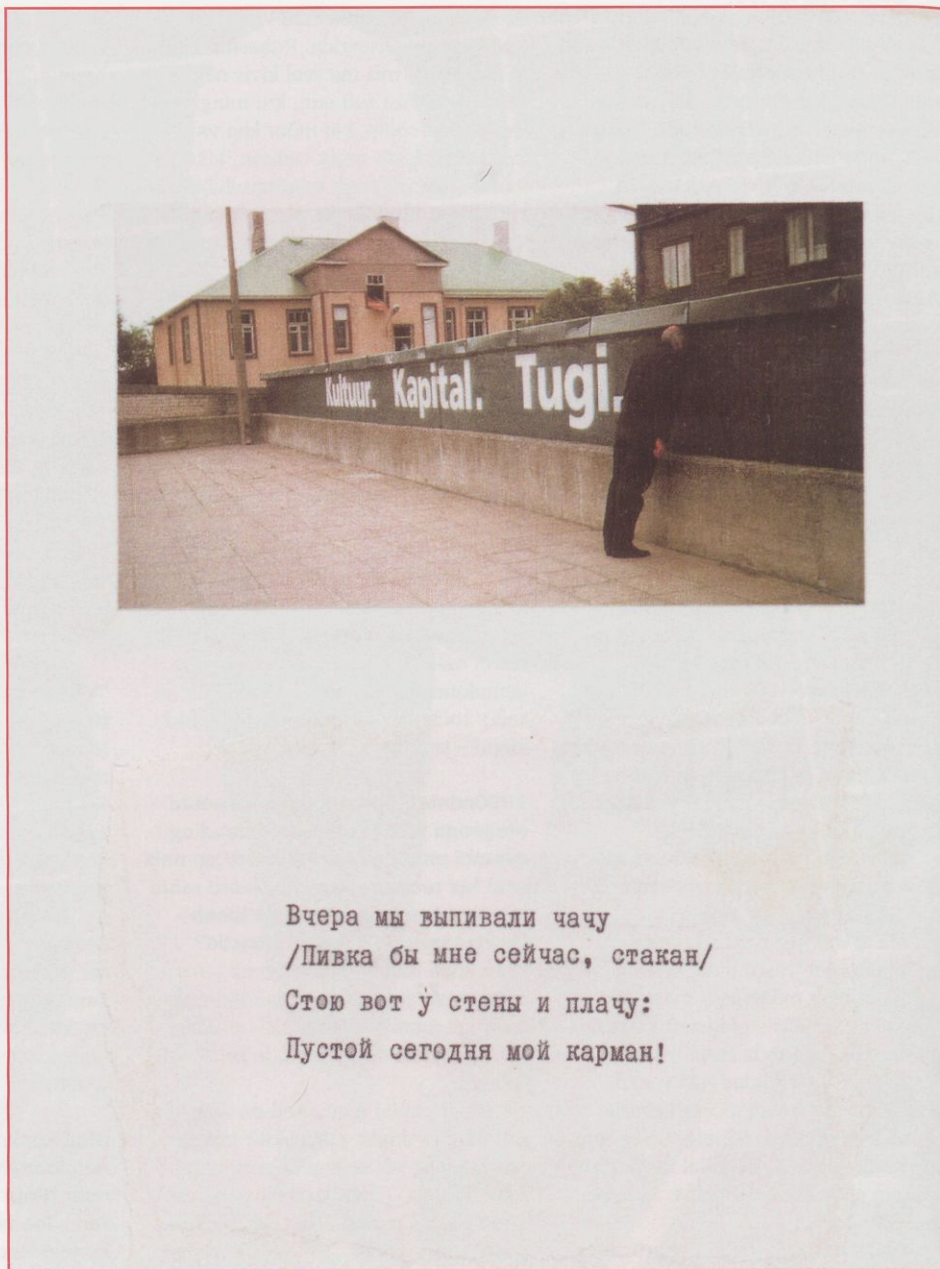
### Sõjaväes olid kunstnik?

Olin küll, jah, kunstnik, aga kui ma seersantidega konflikti läksin, siis nad kõrvaldasid mind sellest ametist.

Eks sõjavägi on ka niisugune: küllaltki ekstreemsed olud, keskkond, kus oled sunnitud ennast koolutama ja kompromisse tegema – või mitte tegema – ja kumbki tegevus siis avaldab tegevat mõju.

Aga sõjaväes ma harjutasin end kunsti mõttega. Et kaht aastat mitte kasutult mööda külgi lasta maha joosta, valmistasin ennast ette kunsti õppima (skulptuuri) – kuna ma ju varem seda teinud ei olnud. Sellest ajast, 30 aastat tagasi, Königsbergi lähistelt, mereluurvääst, on pärit ka "Autoportree".

### Kas "akadeemilisest haridusest" puudust ei ole tundnud – hiljem?



Вчера мы выпивали чачу  
/Пивка бы мне сейчас, стакан/  
Стою вот у стены и плачу:  
Пустой сегодня мой карман!

Ei, ma ei ole tegelikult kunagi tundnud puudust. Olin arvamusel, et peaksin end kogu aeg ise täiendama. See täiendamise vajadus ei ole mind maha jätnud. Olen hakkama saanud, võib öelda. On vedanud. Tegelikult Eesti kunstiruumis (võrreldes mõne suurriigiga) ei olegi nii keeruline kunstnikuna hakkama saada.

### Kuidas toimib Ojaveride kunstnike-tandem – Terjel ju "akadeemiline" skulptoriharidus?

Terje tegi Tallinna Linnagaleriis näituse pealkirjaga "Üksindus" [2002], mul oli Rakvere Linnagaleriis kahest duublist koosnev "Kõik on üks" [2002] ja eelmisel aastal oli Kuressaare Linnagaleriis

meie elu esimene ühisnäitus "Kõik on üks üksindus" – kõlas päris hästi kokku, oli tõsine.

### Johannes Saar on nentunud, et "ühel hetkel hakkasid mõtestama oma tavapärasest [restauraatori] tegevust kunsti kontekstis" (5): kas on võimalik eristada üksikuid momente restaureerimisest kunstini? Kuidas sõnastaksid restaureerimise ja kunsti erinevuse?

Säilitada autentsust – mis on minu arvates restaureerimise eesmärk – säärane lipukiri mõjuks kunsti puhul lollilt. Mis puutub Johannes Saare luulelise teksti, siis minu puhul on asi alguse saanud isa kirglikust huvist raama-

Jüri Ojaver.  
Performance  
Haapsalus.  
1998.  
Luuletus:  
Valeri  
Vinogradov,  
1998.

Jüri Ojaver.  
Performance  
in Haapsalu.  
1998.  
The poem:  
Valeri  
Vinogradov,  
1998.

tute vastu... ja mu enda iseloomuomadustest, sealhulgas häbelikkusest ja selle ületamisest.

**Osalesid kõigil neljal Sorose KKEK aastanäitusel. Milline oli nende roll sinu jaoks omal ajal ja nüüd, tagasivaates? Kohati domineerib meil ju kontseptsioon, et kuraatorid importisid lääne kunstimalle. Aga võib-olla võiks hoopis öelda, et säärase näituste jaoks oli tarvidus, lausa tungiv valmidus "altpoolt" olemas? (6)**

Jüri Ojaver  
& Terje  
Ojaver.



Olen öelnud Kurvitsale-Murule-Perele, et esimesed Rühm T näitused (Adamson-Ericu ja Tammsaare muuseumis) mõjusid mulle siduri-na. Võiksin nüüd tagantjärei arvata, et SKKEK aastanäitused mõjusid eesti kunstielule – gaasipedaalina. (Pidur olen ma ise.) Nõustun sõnastusega: nende näituste "jaoks oli tarvidus, lausa tungiv vajadus, valmidus "altpoolt" olemas".

P. S. Meenutades Rühma T, on mul kiusatus avaldada üks luuletus:

RÄÄKIDA TAHAKSIN ALLAN SEKULAST

J A MÖTLEN ANDRES ALLANIST  
ALLAN, ALLAN  
EESTIS HOKIT EI MÄNGITA  
SINA MÄNGISID  
MILLEGA KELLEGA.

(Istusime ühes õllebaaris [Peeter] Linnapiga, tema rääkis Sekulast. Allan hakkas kõlama: Andres Allan on Kurvitsa vend. Tegelikult ta ei mänginud hokit. Luuletas.)

**Kuidas tuli SKKEK 1. aastanäituse töö "Nišš. Image" idee?**

Istusin Samba [galerii] ees. Mõtlesin Kunstihoone peale, mille fassaadil on kaks skulptuuri – mees ja naine, Raudsepa poolt nii südamlikult nimetatud "Töö" ja "Ilu". Mõtlesin väärtushinnangutele – siis ja praegu.

Mõtlesin ka Ando Keskküla peale, kes oli näituse kuraator ja juhtumisi oli kuskil intervjuus rääkinud nišist ja imidžist (kunstnik peab leidma endale niši, et see leida, on vaja luua endale imidž).

Töö ei ole praeguseks säilinud. Uuesti installeerida oleks mõttetu. Vahel juhtub, et vana töö võtab uue kuju, saad kasutada uues töös – materjalina. Ise sa sellest töö minevikust aga lahti ei saa.

**Johannes Saar on tõlgendanud seda postmodernismi definitsiooni alusel (7), et sa lähtud Raudsepa kujudest, seega eelnevast kultuurist, ja loodust või algkuju enam asjadel ei ole, kõike vahendab kultuur? Aga teisest küljest, sa lähtusid ka mehest ja naisest – seega ka loodusest – tegelikult, seda ehk ka töö vormiloomes? Ei – mulle meeldib Saare see mõttekäik. Selle töö mitmeti tõlgendamise võimalus mind isegi üllatas.**

**Iseenesest mõjuvad Raudsepa figuurid arhitektuurse fassaadi peal üllatusliku, võõrana isegi. Liiga naturaalsena.**

Võib-olla isegi võõrana jah. Aga samas nad jäävad peaaegu kõigile märkamatuks. See maja on ju projekteeritud nii, et sa pead vaatama väljakult, tänavafrondis ei märgata skulptuure iialgi. Võib-olla kui väljak saab uuesti väljakuks ning lõpetab eksistentsi kui autoparkla, saavad nii mõnedki asjad nähtavaks. Linn ainult võidaks sellest.

**Töö "Isa. Poeg" kujunemine? (8)**

See oli konkreetne lugu, mind kutsuti osa võtma Kwangju biennaalist, Anda



Rottenberg tegi ettepaneku. Sain hoone joonised, mida Lõuna-Koreas Kwangju linnas spetsiaalselt selle biennaali jaoks ehitati, ja nii kaugel eemal olles mõtlesin sellise installatsiooni välja, “mõtlesin välja” on vale sõna... Esialgu oli planeeritud kuus osa: kahe dubleeriva komplektina (9), mis oleksid asunud üks ühel pool seina akna ees ja teine teisel pool välisseina. Aga hiljem eksponeerisin ainult töö ühe poole biennaali kahe hooneploki vahelisel sillal – see, mis lõpuks jäi, sellega ma olen rahul.

“Valede võrk” oli varem. “Valede võrgu” materjali, tina, ma kasutasin ära “Isa. Poeg” piltide raamide tegemiseks.

#### “Kirjanduslik produkt” (10)?

Galerii Vaala kelder, 80 m<sup>2</sup>, oli kaetud otsast lõpuni Loomingu Raamatukogu köidetega, kus valdavalt on kaanele trükitud kirjaniku portree. Katsin selle paksu klaasiga, kus inimene sai peal käia. Valgustajaks ödus rohelise kattega kirjutuslauaalam. Minu arust seal keldris, kui vaataja seal klaasi klirises peal kõndis, see kohtumine arvukate kuulsate-vähem kuulsate kirjanikega – nemad sealt klaasi alt vastu põrnitsemas – tekitas kummalise tunde.

“Kirjanduslik produkt”: raamat on ju kirjaniku toode, selles mõttes, et seda toodet me saame kätte võtta. Aga me saame raamatust hoopis rohkemat – mitte ainult käes hoida. Panin vaataja ebamugavasse olukorda. Ma oleks tahtnud, et ta seal peal kõnnib.

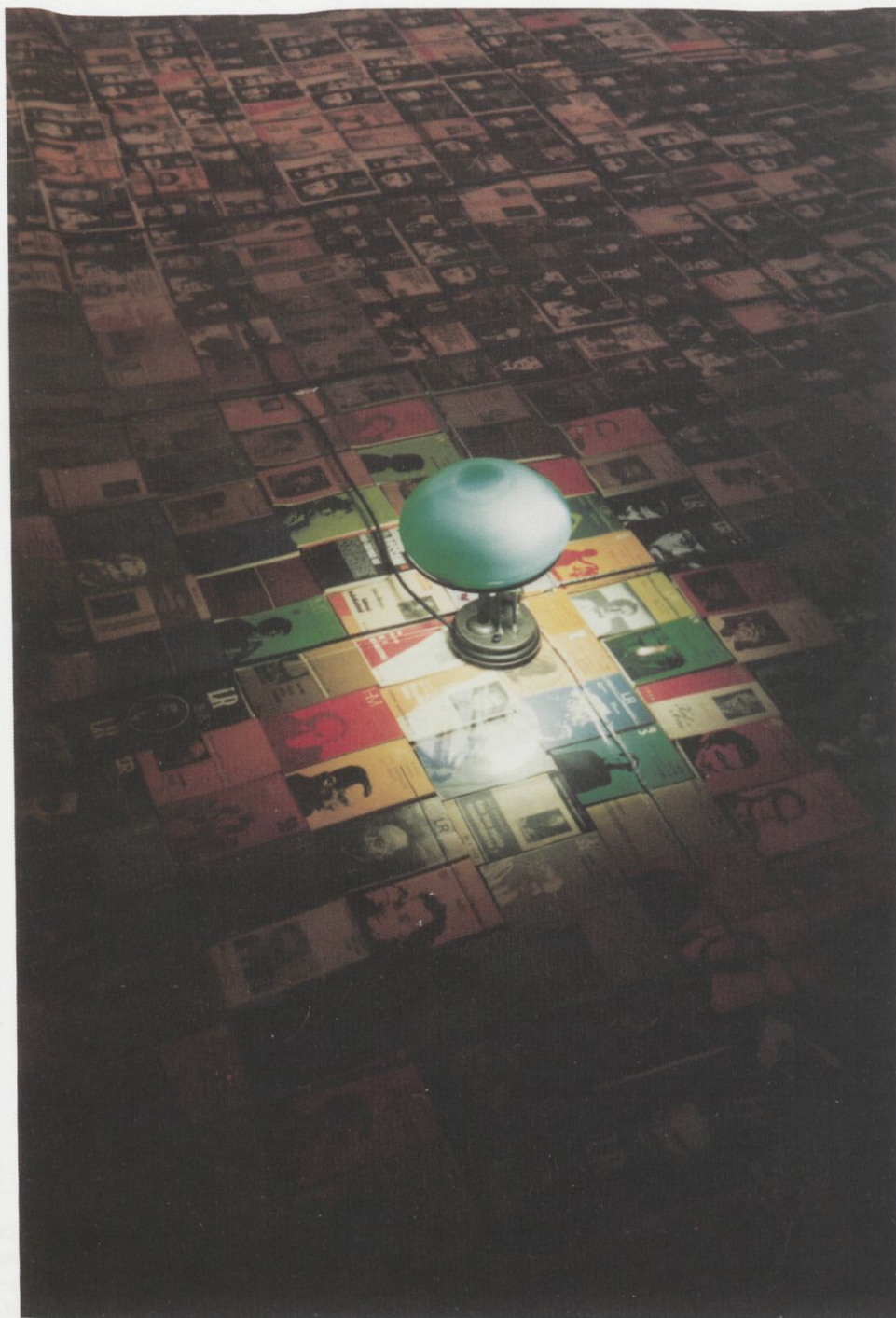
#### Näopiltidega seostades võiks seda äkki võtta ka eelkäijana su “Eesti energia” “peanaha” tööle? (11)

“Meie jõupingutused”. Ma ei mõelnud nende jõupingutusi, kellelt näovorm sinna plaadile oli võetud. Võtsin oma sõpradelt näojälgendeid, palusin naerata ja mõelda millelegi väga meeldivale oma elus. Ma tahtsin just sellist seisundit kätte saada.

Tihti peale meie tohutu suured ja nii-öelda elutöö mahtu jõupingutused jäävad märkamatuks, nendest käiakse üle kui jalamatist. Selle konkreetse töö paigutasin ka ukse lähedusse, et tekiks jalamati efekt.

#### Seda on tõlgendatud just kunstnike jõupingutusena.

Ei, üldsegi mitte. Ma ei pea kunstniku millekski eriliseks, ühiskonnast eraldi seisvaks, kellele peaks kuidagi teisiti vaatama. Ma pean teda loomulikuks ja vajalikuks ühiskonna lülis, et asi toimiks.



#### “Kõik on juhitev” [2002]?

Osa inimesi tahab mõelda, et kõik on juhitev. Selles suunas mõtleavad need, kes on juhtival ametikohal. See töö oli Kujurite Ühenduse näitusel. Kuldne radiaator oli keset Kunstihoonet. Puuris kaks auku läbi seina, mille taga oli duširuum, ühendasin kuumavee, radiaator läks kuumaks, ja alumisest torust voolas vesi otse kanalisatsiooni. Radiaatori peale oli kirjutatud: “Soe vesi”, alumisele torule, ning “Kanalisatsiooni”. Ühtlasi oli radiaatoril punane kraan. Inimeste reaktsioon oli,

et mida sa ometi teed, kuidas sa võid niimoodi raisata, mis see meile maksma läheb? Aga nad ei vaevunud kunagi kraani pöörama, et lõpetada see raiskamine. See oleks lihtsa käeliigutusega võimalik olnud. Inimesed suhtuvad kunstiobjekti, mis on pandud Kunstihoonesse, et seda ei tohi puudutada.

Tegelikult oleks võinud näitusekülastaja või ametnik või ükskõik kes mõelda, miks ma panin sellele paelkirja “Kõik on juhitev”. Siin oleks võinud juhtida ju...

Jüri Ojaver.  
Kirjanduslik  
produkt.  
1997.

Jüri Ojaver.  
Literary  
Product.  
1997.

### “Kõik on sama, midagi ei ole muutunud” (12)?

Leidsin selle pildi oma üürikorteri pööningult 1980ndate alguses. EKMI restauraatorid tegid korda ja aastaid rippus ta mul seinal. Vahetult enne Viini näitust tekkis mõte otsida see koht üles – vaade Piritale suunalt Tallinnale. Sada ja rohkem aastat on mööda läinud, kui kunstnik on selle maalinud. Samas ma läksin Piritale ja leidsin, et seal maalil on kujutatud üks teivas rannikul – ja sama koha peal, kuskil enne purjesportidikeskust, oli ka nüüd samasugune teivas rannikul betooni valatud. Ja see oli hämmastav.

Millest pealkiri tuli? Vahetult enne seda näitas Kanal 2 filmi “Helisev muusika”: olukord enne sõda Austrias, imeilusas Alpi orus – ja seal on üks repliik, et vaata seda orgu, vaata seda ilu siin ümber, kõik on sama, midagi ei ole ju maailmas muutunud. Et ei ole mingit ohtu, millest te räägite – mõnikümme kilomeetrit eemal käib Saksamaal hoopis teine tegevus, aga meiega ei saa ju midagi juhtuda. Inimesed tavatsevad alati mõelda, et midagi hirmsat ei saa ju juhtuda. Sedasama repliiki kasutasin töö pealkirjastamiseks, läksime ju näitust tegema Viini.

Tegin tegelikult barbaarse akti, lõikasin sellesse restaureeritud vanasse maali augu (tükk on täiesti alles, aga see, et üldse sellist barbaarset tegu teha, võttis mult kaks nädalat hoovõttu). Lasin ennast filmida sellesama lahe peal, olles veebruarikuusel merel kum-

malises paadis, mis oli musta-valge-kirju. Sellepärast, et Euroopas möllas hulu lehma töbi. Panin sellise kummalise ohu märgi töösse. [Filmikaader hakkas asendama maalilt välja lõigatud tükki].

### Ootad sa (kriitikalt) rohkem interpreteeringuid? Tundub, et enamasti kriitika vaid mainib su tööde ambivalentsust ja metafoorsust.

Interpreteeringuid võiks küll rohkem olla, aga ma saan kriitikuist ka aru.

Tagantjäreli on mulle öeldud küll minu töös sisalduvaid tähendusi, mille peale ma ise ei ole tulnud, ja see on eriliselt rõõmustanud. Kasvõi sari, mille allkirjastasin “P-lane ja T-lane” [peelane ja tee-lane]. Lugesin tööd sõna otseses mõttes ühtepidi, tegu on ju ühe tegevuse järjestatud fikseeringuga: seisin kaminasuudme ees, üks jalg oli mähitud kasetohtu ja teine puukoode ja üritasin vaevaliselt kaminasuudmest sisse pugeda, lõpuks sain lihtsalt tahmaseks. Aga avamisel üks noor daam juhtis tähelepanu, et seda sarja võib ka teistpidi vaadata, et tahmane ronib justkui puhastustulle ja väljub puhtana.

### Kas PUU-teema algas juba Soomest ja realiseerus ka Viinistu töödes: “Jää karu jää” [2003] ja “Karu jäi” [2004] (13)?

“Jää karu jää” oli seotud ajaloolise tähendusega: Mohni saare nimetus oli kunagi Tammelaid. Praegu seal tammesid ei kasva, viisin siis ühe tamme sinna tagasi, aga ohverdasin oma tegevuse käigus ühe haava, mis oli tei-

sel pool müüri. Et midagi uut juurde tekkida saaks, peab midagi ära kaotama. Samamoodi toimivad asjad ka igapäevaelus.

### Aga karu?

Nagu öeldud, paljud tööd on seotud konkreetse inimesega. Saarel elas seitse aastat erakuna majakavaht Rein Kütt, kelle ema neiu põlvnenimi oli Karu.

### Olen nende nii-öelda puu-aktsioonide puhul mõelnud pigem inimese ja puu seoste, ökoloogilisest aspektist, ja ka sellele, kuidas puu on ühe kunstniku käes pelgast skulptuurimaterjalist (1980ndail) metamorfeerunud justkui elussubstantsiks, isikustatuks.

Kuna ma kasutasin neis etteasteis iseenast, siis sean ennast samale pulgale kui igasugune materjal.

### Oled rääkinud oma arhitektuurihuvist (14). Restauroatori kogemuse jätkumine? Mõned ruumielamused?

Ega ma ei pea ennast mingiks restauraatoriks. Tegin järele mingid ehituskivid siin ja seal, detaile, treppe, vajalikke ehitusdetaile.

Hea raamat oli Peter Brooki “Tühi ruum” – kirjeldab väga hästi tühja ruumi mõju, ruumis oleku tunnet.

### Mis on sulle üldse kunst? Johannes Saar on leidnud seoses tööga “Loomad sahtlis” [1986], et sa väljendad sellega “ironilist, distantseeritud suhestumist sellise mõistega nagu kunst üleüldse” (15) – tollase “Ese kunstis” näituse traditsioonilistest taise kontekstis.

Ma ei tee vahet traditsioonilise ja mittraditsioonilise kunsti vahel: kunst algab siis, kui kunstnikul on oma valdkonnaga, oma tegevusega siiras suhe. Aus ja siiras suhe on minu jaoks kõige olulisem. Teose puhul, mida võib kunstiks pidada, on see alati tuntav, hoolimata meediumist.

Asjad kulgevad ikkagi sisemist loogikat pidi – ja täiesti vääramatult. Lihtsamalt väljendudes, see võiks olla HUVI – ja huvipuudus. Ma olen ikkagi katsunud alati teha seda, mis mind on huvitanud, ja oma suhet sinna sisse pannes. Ma loodan, et ka inimesed saavad sellest osa. Et energia, see minu huvi või huvipuudus, kiirgab, on seal olemas. Ma ei saa aru kunstnikest, kes on justkui välja töötanud mingi firmamärgi, mille järgi nad on siis ilmeksimatult kunstiajaloo määratlevad. Minu jaoks on see igav. Ja igav

Jüri Ojaver.  
Laulasmaa,  
2003.



vus on see, mida kindlasti tuleks kunstis vältida.

Masendus on mind aidanud kõrgvormi ja tagasi, see käib periooditi. Ja inimene kulub. See on mu iseloomuomadus – raskemeelsus. See ei tule ainult ilmast – või ma ei tea, millest see tuleneb. See lihtsalt tuleb – aga nüüd juba vähem. Nüüd ma olen hakanud ilmselt elu filosoofilisemalt võtma – vanemaks saades. Sellest on isegi kahju, ei ole enam nii terav reageerimine, nii valuliselt sa enam ei võta asju või inimeste suhteid, toimub mingi ümardumine – ka minuga.

### **Sinu osalemine näitustel Eestis, “Kana-Nahk” ja selle järjed Viinist. Kuivõrd olulised/mobiliseerivad need on?**

Osalen meelsasti, kui on mõtteid, mida realiseerida. Hea tunne on meenutada tundeid, pilke, üksikuid seiku. Kui Rakveres “Kana-Nahal” [2001] “harjutasin” Tallinna tänaval käimist – ehk harjutasin autosid oma käimisega piki sõiduteed –, siis Teatrimäest alla jõudmisel möödus must poeg Siim, kes oli Tallinnast jalgrattal kohale jõudnud, ja soovis: “Jõudu, külamees!”. Või kes järgmisel “Kana-Nahal” Haapsalus istusid kõrtsis ja kuulasid lõpuni, kui lugesin sokki kuduvalle Terjele igavat katkendit Bukowski raamatust “Naised”. Inimestevahelised reaktsioonid on tähtsad.

Jõhvis osalesin nädalasel dolomiidisümposionil [2003] – nagu neid Eestis tavatsetakse korraldada. Tegin suure sinise kirvetera. Linna keskvaljakule paigaldatuna oleks see lõikunud justkui punasesse kiviparketti (taastasin selle situatsiooni Vaala galeriis (16)). Sel kohal, kus kunagi paiknes Lenini monument, raiusin puid. Kui läksin äärelinnast suvaliselt vanainimeselt puupakke laenama, sain söimata: “On ennekuulmatu, et keegi võtab laenuks koormataie lõhkumata pakke ja lubab tagasi tuua lõhutult”. Kui aga nii oli läinud, ütles, et ta ei julge seda kellelegi rääkida. Tagasiside ongi kõige olulisem, mis meelde jääb.

### **Osalemine Veneetsia biennaalil 1999 – ootused, emotsioonid, kogemused?**

Tegime koos Ardi Aavaga pool aastat pingsalt tööd, et objektid [kaheosaline skulptuur “Lukukivi”] valmis saaksid. SKKEK pidas aktiivset kirjjavahetust, et need objektid ka mõeldud kujul saaks installieritud. Kui see kõik teostus, võis tunda headmeelt. 1960ndatel oli Carlo

Scarpa, Veneetsia suure tähendusega arhitekt, kujundanud Querini *palazzo* sisehoovi, mida arhitektuuriüliõpilased seni vaatamas käivad. Lasin end mõjutada Scarpa tööst. Siseõues eksponeeritud tagurpidi objektid olid “lukukiviks” dolomiidist plaadid. Teisel, mis üle kanali, oli selleks “tühjus” ja “heli”: selle lukukivi tühjas sisemuses asusid mikrofonid, mis võimendasid möödasõitvate kondoljeeride helisid. See oli Veneetsia 404. “sild”. Muidu sinna sildu enam juurde ei tehta.

Praegu on siin õue peal [Laulasmaal], hakkasin neid puutõrva, linaõli ja tärpentiniga ilmastikukindlaks tegema.

### **Kas emigreerimine linnast mere äärde “rekreatsioonikeskusesse” ehk “inimese taastamise” (ehk “inimese restaureerimise”?) keskusesse, nagu te Terjele tavatsete oma Laulasmaa elupaika nimetada, kas see ei muuda äkki ka loomingu endakeskemaks? Siseemigratsioon ja kunstnik Jüri Ojaver – mil määral?**

Eestis pole võimalikki minna siseemigratsiooni. Viimasel ajal on elukohta perioodid kujunenud seitsme aasta pikkusteks, Laulasmaal saab nüüd kaks aastat. Päris paras distants on Tallinnast. Mul on siin RUUMI.

(1) J. Saar. Jüri Ojaver. 25 eesti kunstnikku I. SKKEK, 1999; J. Olep. Jüri Ojaver. Võitlus materjaliga. – Vikerkaar 1990, nr. 6.

(2) J. O. töötab restaureerimisvalitsuses 1977.–80. aastani

(3) Intervjuu toimus Laulasmaal, sünnuspaigal “RC Ojaver” (Recreation Ojaver).

(4) Skulptor Jüri Ojaver. Prosektor-intervjuu. – Eesti Ekspress 26.07.1996.

(5) J. Saar. Jüri Ojaver. 25 eesti kunstnikku I.

(6) “Nende [SKKEK aasta-] näitustega ei soodustatud mitte ainult noorte kunstnike ja uute ideede pääsemist kunstielu, vaid see oli ka uue tehnoloogia, video- ja arvutikunsti “laboriks.” S. Helme, J. Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. Kunst 1999, lk 271.

Sirje Helme kommentaar kogumikus “Ülbed üheksakümned” (2001, lk 49): “Esimesest SKKEK-i aastanäitusest kirjutati rekordiliselt, kokkuvõttes teeb aga Peeter Linnap järelduse, et eesti KRIITIKA ei ole järele tulnud näitusele endale, “revolutsiooniline situatsioon kunstis on esitanud revolutsioonilisi nõudeid ka kunsti tõlgendusviisidele” (Hommikuleht 11.01.94).”

(7) J. Saar. 2 korda 20 000 krooni ja esimene hoiatus eesti kunstile. – Öhtuleht 17.12.1993.

(8) “Isa. Poeg” oli eksponeeritud SKKEK 3. aastanäitusel “Biotoopia”, kuraatorid S. Helme, E. Komissarov.

Küsimise kaudsemaks ajendiks on ka Reet Varblase artikkel “Tungid valede võrgus”: “Loomulikult on siin tegemist nende kunstnike sisemise sooviga tegelda subjektiga, tegelda iseendaga ja enda kaudu inimesega kui stereotüübiga, kuid sellele teele on nad (ja mitte ainult nemad kaks [J. O., Mart Viljus] suunanud ka väline ajend. Nimelt avatakse mais Moskvas kaasaegse Eesti kunsti näitus, mida kuraator J. Saar on nimetanud “Autoportreeks” ning avanud vastavalt näituse

ideelisele programmile kunstnike antropoloogiahuvi” (Postimees 27.04.1995); H. Treier. Kwangju biennaal “Sealpool piiri” ja vestlus Jüri Ojaveriga. – Kunst 1996, nr. 1.

(9) “Isa. Poeg” üks komplekt on EKMI kogudes, teine autori omanduses.

(10) “Kirjanduslik produkt” eksponeeritud “Interstanding II” näitusel 1997. aastal.

(11) “Meie jõupingutused”, ostetud EKMI kogusse. Pronksi valatud 8 nägu on: J. O., J. Toomik, J. Paavle, P. Rodgers, H. Krull, L. Sarapuu (Toomik ja Rodgers kahes, natuke erinevas variandis).

(12) “Kõik on sama, midagi ei ole muutunud”, eksponeeritud grupinäitusel “Eesti Energiad II” Viinis Exnergasse kunstisaalis (2000) ning isiknäitusel “...töökas ning leidlik” Vaala galeriis (2004). H. Treier. Osa ja tervik. – Eesti Ekspress 27.05.2004.

(13) K. Nurk. Mungasaar. – Sirp 01.08.2003; H. Liivrand. Meeste ellujäämismängud. – Eesti Ekspress 22.07.2004; R. Varblane. Abjektiline Viinistu. – Sirp 13.08.2004.

(14) A. Juske. Jüri Ojaver: minu salajane armastus on olnud arhitektuur. – Eesti Päevaleht 17.05.1997.

(15) J. Saar. Jüri Ojaver. 25 eesti kunstnikku I. (16) Puulõhkumise *performance*’it dokumenteeriv video “Väljak” (2003, montaaž Siim Ojaver) ja galerii põrandat üleni kattev punane-sinine kate “Mida punasem, seda sinisem” + Heino Mikiveri tsiteering “Kunstimeistriks saab töökas ning leidlik” (mis H. Mikiveril rippunud WCs) suure autahvlina samas vaibale laotunud: isiknäitusel “...töökas ning leidlik” (2004).

## **Everything is Two** Sculptor Jüri Ojaver answers Kaire Nurk’s questions.

**According to Johannes Saar, your work can be divided into the following periods: striving to create (traditional) sculpture in the 1980s, followed by a period focusing on found objects and then in the first half of the 1990s, (including the Soros Centre’s annual exhibition), a shift towards keeping space and ideas at the core of your works (1). The 1980s have been referred to as the “limestone and wood period” – why those two materials in particular?**

I returned from (Soviet) military service in 1977 and at the time I had the secret desire to become an artist. I went to work at the restoration board [1977–80] and my first job assignment was at Niguliste Church. I worked for a time as a stonemason



**Jüri Ojaver.**  
**Väikesed**  
**teod mees.**  
**1994.**

**Jüri Ojaver.**  
**Small**  
**Snails in**  
**Honey**  
**[or: Small**  
**Deeds**  
**Man]. 1994.**

and carver, producing limestone details but for instance I also had to clean up the cellar of Glodt's chapel. Working with limestone was part of my job. And wood is not such a stretch from there.

But that time [the 1980s] was also a period where I attempted to put a certain amount of male and female elements within my works. This seemed intriguing to me. At that time I also tended to think more about life than material. And there has been no change in that respect.

I've completed many works in pairs; for instance "Limestone-like" (*Paene*) and "Compulsion" (*Paine*) [1987] of my earlier works and "Father. Son" [1995] of the later ones. They begin developing together, as doubles, where there is a dialogue between the two works – or even a conflict. Or one finds a solution within the other. They are polar opposites but go together. A battery also has a + and – side.

**Is it easier for you to begin growing**

**a form, as is the case with clay, or the opposite, to uncover a shape from within an excessive mass of stone???**

For me it's more comfortable to move towards something smaller, to minimalize. I brought out what I saw to be within the stone. The installations were first conceptualized in my head. Actually I do write some of it down – a couple of phrases in a notebook.

**One of my favourites is your performance "Culture. Capital. Support" (1998) in Haapsalu.**

My previous studio neighbour, artist Valeri Vinogradov gave me back one of his pictures from that time – along with a Russian poem [in translation] "Yesterday we drank *tšatša* and I'd love a little glass of beer, but I'm standing by the wall and crying, for today my pocket's empty".

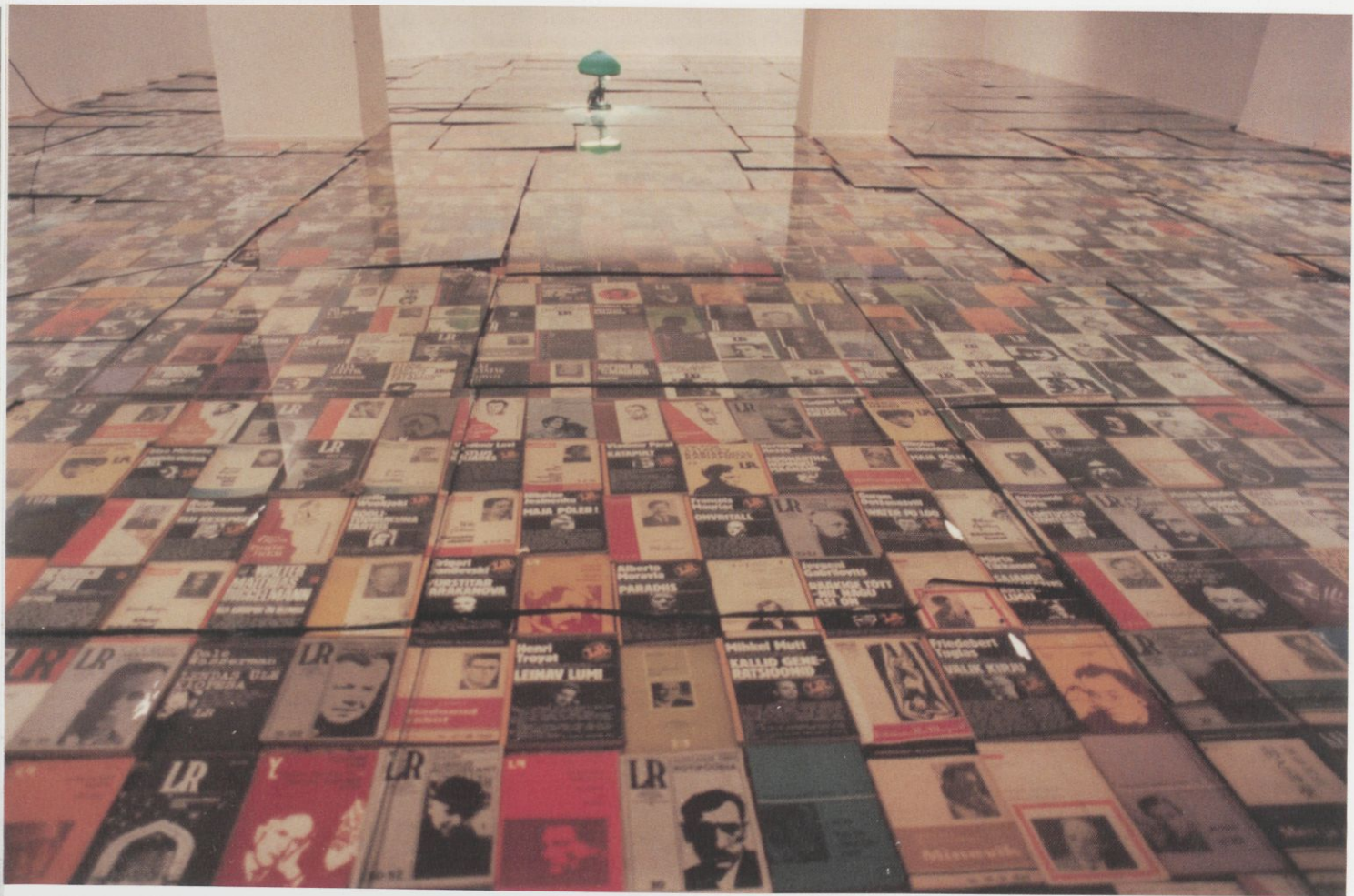
We spoke of being interconnected and I wrote on the wall in large letters: "Culture. Period. Capital. Period. Support. Period". And I was there

myself but I didn't imagine myself as a character, I thought of people in a broader context.

**You have answered the question of whom are you most jealous: "Paul Kondas, Marcel Duchamp, Jaan Toomik..." (2) In Estonia Duchamp's conceptual art is still greeted with a somewhat uncomfortable reaction. How did you come to discover Duchamp; when was your first encounter?**

It happened quite by chance, someone suggested I look at a certain album. It was quite late on, somewhere in the second half of the 1980s. I am, as Johannes Saar always like to reiterate, self-taught, but that's the way it is with art, there is no other way. When thinking of Duchamp, I can say that I've always been impressed by a spirit having taken on an elegant form.

**Prior to your own subjective experience what did you think of and get out of art? Any vivid memories?**



The first thing that comes to mind is [sculptor] Ülo Õun's energy and profound sensitivity. From childhood I remember a large folder full of Wiiralt reproductions my father had bought and I leafed through... Günther Reindorff's engravings also left an impression. There were no paintings on our walls and no art exhibitions were ever held in Jõhvi. The only access to art was through books.

Since elementary school my seat-neighbour was my cousin Mati Rautso, who frequented art classes and now has finally become the director of the Jõhvi art school. In high school I made a rash decision to go study subjects such as commercial accounting and economics at EPA (the Estonian Agricultural Academy). After two years of living in Tartu it became clear that service in the Russian army was a more tempting fate than studying such subjects. But they were interesting times nonetheless.

**You were an artist in the military?**

Yes, I was an artist, but when I got into an argument with the sergeant they removed me from that post.

Military service is just that kind of thing: sufficiently extreme situations, an environment where you are forced to push your limits and make compromises – or not.

But in order to not let those two years of service uselessly go to waste, I began preparing myself to study art (sculpture). "Self-portrait" is from that time, 30 years ago, in the navy reconnaissance unit near Königsberg.

**How does the Ojaver artists' tandem work – since Terje has an "academic" education as a sculptor?**

Terje held an exhibition at the Tallinna Linnagalerii entitled "Loneliness" [2002], I had a work consisting of two doubles "Everything is One" at the Rakvere Linnagalerii [2002] and last year we exhibited together for the first time: "Everything is One Loneliness" – we thought it sounded quite good, albeit serious.

**How would you describe the difference between restoration and creating art?**

To maintain authenticity – which in my opinion is the goal of restoration – would be silly in the case of art. For me it all began thanks to my father's passionate interest in books... and my own character traits, including shyness and overcoming it.

**In the 1990s you participated in all four Soros Centre annual exhibitions. What was their role for you at the time and now, in retrospect? The idea tends to exist that curators imported Western art styles. But perhaps it can be said instead that such exhibitions needed, or even cried out for a kind of preparedness that existed "from below"?**

Now, in hindsight I can say that the SCCA annual exhibitions were like a gas pedal for the Estonian art scene. I agree with the wording of: those exhibitions "needed, cried out for a

**Jüri Ojaver.  
Kirjanduslik  
produkt.  
1997.**

**Jüri Ojaver.  
Literary  
Product.  
1997.**

kind of preparedness that existed “from below”.

**How was the idea conceived for “Niche. Image”, the work which won a prize at the first SCCA annual exhibition?**

I was sitting in front of Sammas [the gallery]. I was thinking about the Art Hall; there are two sculptures on its façade [dating from 1937] – a man and a woman, which Raudsepp affectionately named “Work” and “Beauty”. I pondered over peoples’ general principles then and now.

And I also thought about Ando Kesküla, who was the exhibition’s curator and in a certain interview had spoken of niches and images (an artist must find themselves a niche and in order to find it, must create an image for themselves). And so it was that I created empty niches in the exhibition hall’s walls, without “Work” and without “Beauty”.

**Johannes Saar has interpreted this in a post-modernist manner (3), that you approached the work via Raudsepp’s figures, thereby through preceding culture, yet the elements no longer have a connection to nature or their initial form and so everything is syphoned through culture. But on the other hand you also approached it from the aspects of man and woman – thereby via nature – in fact perhaps the creation of the most basic forms of the work stemmed from this?**

No – I like Saar’s train of thought. The possibility of interpreting the work in so many ways surprised me in fact.

**And the genesis of the installation “Father. Son”? (4)**

I was invited to take part in the Kwangju Biennial; Anda Rottenberg suggested it. I received the drawings of the building that was being constructed specifically for the biennial in South Korea in the city of Kwangju and being so far away I invented the installation, although “invented” is the wrong word...

**The “Literary Product” (5)?**

The basement of the Vaal galerii, 80 m<sup>2</sup>, was covered entirely in issues of the “Loomingu Raamatukogu” book series, where traditionally the author’s portrait graces the cover. I covered this in thick glass on which people could walk. For lighting I chose a cozy desk lamp with a green shade.

“Literary Product”: a book is a writer’s product in terms of the fact that we can hold the product in our hand but we experience much more from a book – not just holding onto it. I put the viewer in an uncomfortable position. I would have wanted them to walk on it.

**When relating this to the face pictures, it could perhaps be seen as a predecessor to your “Estonian Energy” exhibition work? (6)**  
“Our Efforts”. I took imprints of my friends’ faces, asked them to smile and

think of something very pleasant in their lives. I wanted to capture that kind of state.

Often times our great efforts that carry the so-called volume of our life’s work, remain unnoticed; they are stepped over like a doormat. I placed the work by the door, so the effect of a doormat would be created.

**It has been interpreted specifically as an effort on the part of artists.**

No, not at all. I don’t consider an artist to be anyone special, standing apart from society who should be viewed somehow differently. I consider them to be a natural and necessary part of society in order for things to continue.

**“Everything Can Be Directed” [2002]?**

Some people wish to believe that everything can be directed. People in directorial positions believe this for example. A golden radiator was placed in the middle of the Art Hall. I drilled two holes in the wall, behind which was a shower room. I connected the hot water, the radiator heated up and the water flowed out of the lower pipe right into the sewer. “Warm water” was written on the radiator, on the lower pipe, as well as “To the sewer”. The radiator also happened to have a red tap. People’s reaction was how can you be so wasteful, what is this going to cost us? But they could never be bothered to shut off the tap, to put an end to the waste. People approach an object on display in the Art Hall with the notion that it can’t be touched. In fact, a visitor or civil servant or whoever could have wondered why I named the work “Everything Can Be Directed”. It could have been directed...

**“Everything is the Same, Nothing Has Changed” (7) ?**

I found a 19th century painting in the attic of my rental apartment in the early 1980s. The Estonian Art Museum restorers fixed it up and for years it hung on my wall. Right before the Vienna exhibition I decided to go find the spot – the painting is of a view of Tallinn from Piritä. More than 100 years has passed since it was painted – yet I went to Piritä and realised that there was big stake painted onto the coast and on that same spot, somewhere before the sailing centre, a similar stake had been poured into concrete and it was unbelievable.

Jüri Ojaver.  
Isa. Poeg.  
1995.

Jüri Ojaver.  
Father.  
Son. 1995.



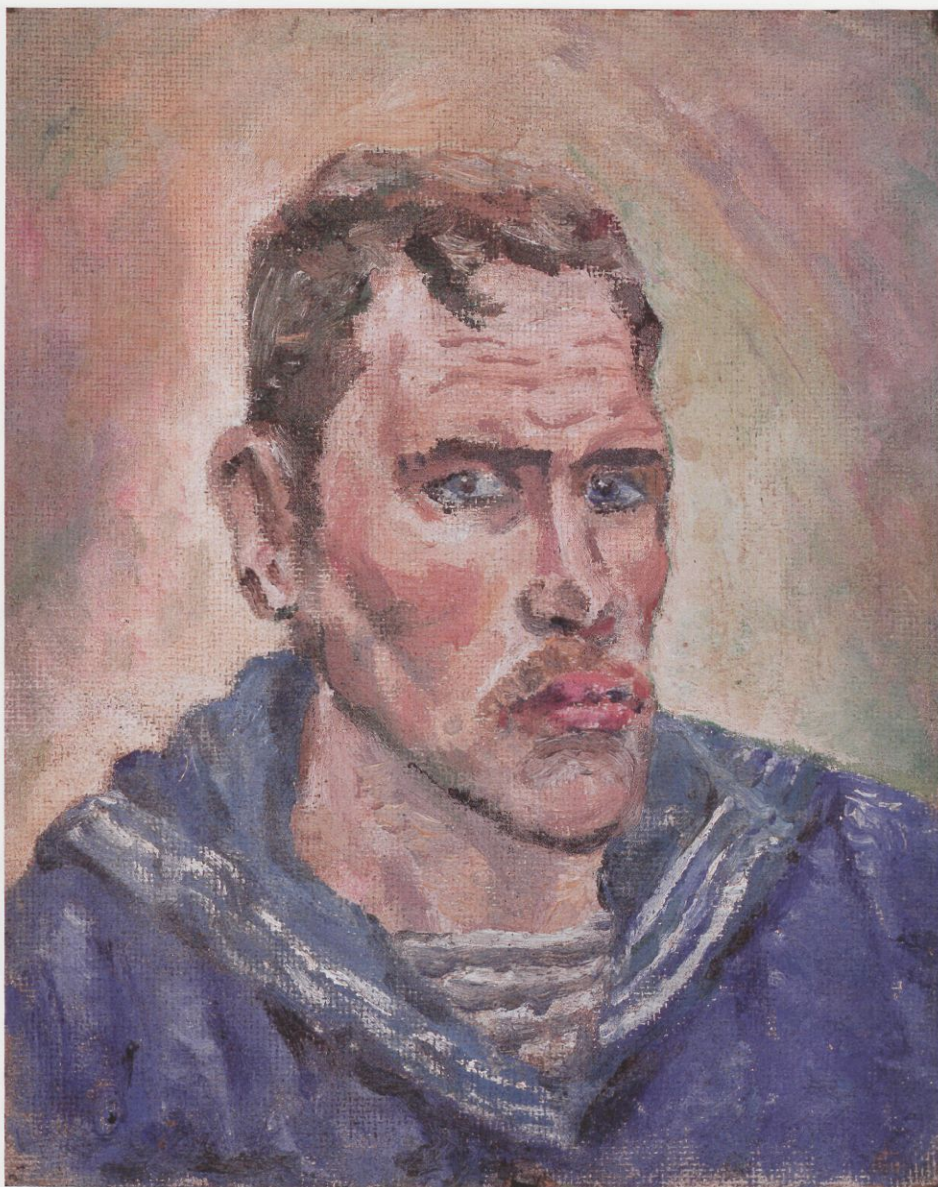
Where did the title come from? Just prior to this Channel 2 had shown the movie *The Sound of Music*: the situation in pre-War Austria in a beautiful Alpine valley and then there is a moment when someone says look at that valley, look at the beauty all around, it's all the same, nothing has changed in the world. That there is no danger you speak of – a few hundred kilometres away in Germany there is something completely different going on, but nothing can happen to us here. People tend to always think that nothing terrible can happen. I used that same line in the work's title, since we were going to Vienna to put up an exhibition.

I actually did something barbaric, I cut a hole into that old, restored painting (the piece still exists, but to simply gather enough strength for such a barbaric deed took me 2 weeks). I was filmed on that same bay, in a bizarre black and white boat in February. This was because mad cow disease was rampant in Europe and I placed such a bizarre warning sign into the work. [The scene from the movie replaced the piece cut out of the painting.]

**What is art to you? Using the work “Animals in a Drawer” as an example, Johannes Saar has found that you express “relating to art in an overall ironic, distant way”. (8)**

I don't draw a line between traditional and non-traditional art: art begins when the artist has a sincere relationship with his or her area of specialisation, his or her work. An honest and sincere relationship is most important to me. You can always sense this in a work that can be considered art, regardless of the media.

Things always flow according to inner logic – and completely irrefutably so. To put it more simply, this could be called INTEREST – and a lack of interest. I have always tried to do things which interest me and put my relationship into the work. I hope that people are able to get something out to that. That the energy, my interest or lack of it shines through, that it exists there, within. I'm not able to understand artists who seem to have worked out a kind of brand, through which there are totally identifiable with the context of art history. To me that is boring. And boredom is what should be most definitely avoided in art. Depression has helped me achieve a higher state and back again,



this is periodic. And a person wears down. This is my character trait – sombreness. It doesn't simply come from the weather – or I don't know where it comes from. It simply comes – but a little less frequently now. Now I have obviously begun to take life a bit more philosophically – as I get older. It's actually a bit of a shame, you're not as quick to react, you don't take things so much to heart, or people's relationships, a kind of rounding off takes place – within myself as well.

**Your participation in the local exhibition “GooseFlesh” and what followed in Viinistu – how important / mobilising were these for you?**

I am happy to participate when there are ideas to execute. It's a good feeling to recall sensations, glances,

single moments and events. In 2002 at “GooseFlesh” in Haapsalu I sat in a pub and read a boring excerpt of Bukowski's book “Women” aloud to Terje, who was knitting a sock. Reactions between people are important. In Jõhvi I participated in a week-long dolomite symposium [2003] – such as tend to be held in Estonia. I made a huge, blue axe blade and began chopping wood on the spot where Lenin had once stood. When I went to the edge of town to ask for a chopping stump from a random older citizen, I was cursed: “It's unheard of that someone borrows a load of unchopped stumps and promises to bring them back chopped”. When this did in fact transpire, the old woman said she didn't dare tell anyone about it. Communication is the most important thing that you remember.

**Jüri Ojaver. Autoportree. 1970ndate I pool.**

**Jüri Ojaver. Self-portrait. Beginning of the 1970s.**



**Participating in the Venice Biennial in 1999 – hopes, emotions, experiences?**

Ardi Aava and myself, we worked hard for half a year to complete the works [a two-part sculpture “Keystone”]. The Soros Centre was in active correspondence so the works would be installed as planned. When it all worked out we were extremely pleased. In the 1960s Carlo Scarpa, an architect of great importance to Venice, designed the Querini palazzo courtyard which architecture students continue to visit and admire. I was affected by Scarpa’s last work. The upside-down object on display in the courtyard had dolomite plates as its “keystone”. The other, which was on the other side of the canal, had “emptiness” and “tone”. Within the empty core of this keystone were microphones that amplified the sounds of the gondoleers passing by. This was Venice 404th “bridge” whereas no more bridges are allowed to be built there.

**Emigrating from the city to the seaside “recreational centre” (or “human restoration”? centre), as you and Terje tend to call your Laulasmaa home – does this not make your work more self-centred? Internal emigration and the artist Jüri Ojaver – and to what degree?**

Internal migration is not possible in Estonia. As of late our respective residential periods have become seven

**Jüri Ojaver.**  
**Lukukivi. 1999.**

**Jüri Ojaver.**  
**Keystone.**  
**1999**



years in length, so far we’ve been at Laulasmaa for two years. It’s a nice distance from Tallinn. I have ROOM here.

Jüri Ojaver, Jaan Toomik, Jaan Paavle, Paul Rodgers, Hasso Krull, Lembit Sarapuu (Toomik and Rodgers in two slightly different variations).

(7) “Everything is the Same, Nothing Has Changed” – exhibited at the “Eesti Energia II” group exhibition at the Vienna Exnergasse Art Hall (2000) and at Jüri Ojaver’s personal exhibition “... Hard-Working and Resourceful” at Vaal galerii (2004). H. Treier. The Part and the Whole. – Eesti Ekspress, 27.05.2004.

(8) J. Saar. Jüri Ojaver. 25 Estonian Artists I.

(1) J. Saar. Jüri Ojaver. 25 Estonian Artists I. SCCA, 1999; J. Olep, Jüri Ojaver. The Battle with Material. – Vikerkaar, 6/1990.

(2) Sculptor Jüri Ojaver. Prosector-interview – Eesti Ekspress, 26.07.1996.

(3) J. Saar. 2 Times 20 000 Kroons and the First Warning to Estonian Art. – Õhtuleht, 17.12.1993.

(4) “Father. Son” was exhibited at the SCCA 3rd annual exhibition “Biotoopia” 1995, curators S. Helme, E. Komissarov.

Another reason for asking the question dates back to an article by Reet Varblane “Impulses in a Web of Lies” (Postimees, 27.04.1995).

H. Treier “Kwangju Biennial “That Side of the Border” and discussion with Jüri Ojaver. – Kunst 1/1996.

(5) “Literary Product” – exhibited at the Interstanding II exhibition in 1997.

(6) “Our Efforts” – purchased by the Estonian Art Museum. 8 faces have been cast in bronze:



{teooria}

# Kunstniku psühhoanalüütiline konstruktsioon

Kunstnik – kas üle inimene, hull või petis?

Kokkuvõte Donald Kuspiti esseest.

Mõjuvõimas New Yorgi kunstiteadlane Donald Kuspit vaatleb oma 2000. aastal ilmunud artiklis psühhoanalüütilises kirjanduses levinud kunstnikukäsitlusi, süüdistades neid liigeses kriitikapuuduses: kunstniku idealiseeritakse, kuulutatakse ta *Übermensch*'iks, justkui oleks tegu ülimalt ning täiusliku inimolendiga, kelle vaimse tervise garanteerib loominguilisus. Tema sisemisest vabadusest võivat ülejäänud ainult unistada, olles sunnitud ennast piirama sotsiaalsete raamidega. Kuspit sellisesse kunstnikukäsitlusse ei usu, väites, et psühhoanalüütiline lähenemine, mis käsitleb kunstniku ühiskondlikest kokkulepetest mitte kinni pidava kangelasliku erandina, reedab sellega vaid distsipliini konventsionaalsuse ja ebakriitilisuse.

Suurt erinevust pole Kuspiti arust ka psühhoanalüütilise ja harjumuspärase ühiskondliku käsitluse vahel. Alates renessansist on kunstniku peetud maagiliseks või "jumalikuks" olen-diks, kahtlemata enamaks kui tavali-ne inimene. Kunstnik töötab enese-keskselt, sellal kui teised üritavad üles ehitada funktsioneerivat maailma. Psühhoanalüüs pigem tunustab kui seab kahtluse alla radikaalselt erineva kunstniku kliše ja täiustab seda ka ise pidevalt. Ühiskonnale on loomulikult kasulik tõestada imepärase, kuid veidra ja printsipiibitu autsaideri olemasolu, et sel viisil rõhuda iseenda mõõdukusele, kainusele ja turvalisusele.

"Kui iga interpretatsiooniakt on kriitiline akt, mis purustab sotsiaalseid illusioone, siis psühhoanalüütiline kunstnikukäsitlus on eriliselt argpükslik," järeldeb Kuspit. Ühe põhjusena pakub ta, et psühhoanalüüs, nagu ühiskondki, peab tõestama tervikliku, autonoomse ja loomingulise indiviidi olemasolu, kelle eksistents on märgatavalt erinev ja sõltumatu üldisest *status quo*'st. Sigmund Freud on pidanud vaid ühte eluvaldkonda võimaliseks realiseerima mõtete kõikvõimsust ja selleks on loomulikult kunst. Psühhoanalüüs vajab müüti teraapilisel eesmärgil: suu-

remas plaanis on sel kõrvaline tähtsus, kuid osutub kasulikuks eeskujuks vaimse häirega patsientide ravimisel.

Psühhoanalüütikute seas valitseb kunstniku käsitlemisel siiski ka küllalt vastandlikke seisukohti. Piirid on tõmmatud kunstniku, vaimuhaige ja petise vahele, aga mitte piisavalt teravalt, et neid saaks totaalselt eristada. Lõpuks ollakse sunnitud küsima: kas kunstnik on tegelikult siiski üks mainitustest, kuid kavalalt maskeerunud kujul? Psühhoanalüütiku jaoks on kunstnik kahtlemata neurootik, aga ka osav petis – väga muutlik ja mitmepalgeline inimene. Tema loomingulised saavutused näivad aga tõestavat, et ta ei ole alati konfliktne, hull ja võlts. Teiste sõnadega esitleb psühhoanalüüs kunstnikku, kes on enesele vasturääkiv koletis, andes sellega alust kahelda distsipliini võimes moodustada fragmentidest ühtne terviklik pilt. Kaalutletud ja süsteemselt väljatöötatud teooria arendamise asemel kaldutakse laialivalguvasse mütooloogiasse. Käsitledes kunstnikku müsteeriumina ja oodates temalt imesid, külvatakse segadust.

Kuspiti arvates viitab tohtu teoreetilise mulina hulk, mida psühhoanalüüs kunstnikuni jõudmiseks toodab, suuremale probleemile: vastumeelsusele tunnistada loomingulisuse igapäevasust. Nagu ühiskondki, annab psühhoanalüüs eelisõigused isikule, kes on loominguliselt võimekam, ignoreerides arvukaid ning vähem silmatorkavaid loomingulisuse manifestatsioone, mis muudavad reaalsust, mitte ei väljenda fantaasiat. Kunstniku isik on psühhoanalüütikutele ekraaniks, kuhu projitseerida omaenda teoreetilisi unistusi.

## Freudi kunstnikukäsitlus

Psühhoanalüüsi rõhumine elitaristliku kunstniku kui kõrgema inimolendi müüdiile saab alguse soovist leida rahvaga sama tõhus ja võrgutatav kontakt, kui selle on saavutanud kunst. Kuspit kirjeldab Freudi kirjanduslikku keelt, kus Freud kasutab osavalt metafoo-

re, et olla usutavam ja mõjuvam, nii et haiguslood tunduvad olevat pigem no-vellid kui teaduslikud aruanded. See on katse ilustada oma teaduslikke tekste kunstilt laenatud meetodite abil ja lähendada neid nõnda lugejale. Freud on ülehinnanud kunsti jõudu muuta teaduslikud ideed vastuvõetavamaks ja arusaadavamaks.

Freud on tõmmanud terava piiri kunsti kui "naiseliku" ja teaduse kui "meheliku" valdkonna vahele. Seega leidub igas kunstnikus ka osake "naist". Freudi enda teaduslike ideede kunstikeeles vahendamise katses peitub aga irooniline tõik, et see keel mõjub ainult naistele ja naiselikule poolele mees-tes. Mehine pool ei aktsepteeri sellises vormis ideid. Kunstniku lõppeesmärgiks on Freudi nägemuses veenda publikut selles, et tema vahendid on tähtsamad kui teema ise, et töö tõeline mõte seisneb selle subjektiivselt laetud keeles. Selles seisnevatki kunsti ülim võrgutus ja nartsissistlik naiselikus. Teadlane üritab aga leida käsitletavale teemale objektiivset vaatenurka, analüüsides seda neutraalselt positsioonilt. Tema keel jääb loominguliseks vahendiks ega kujuta endast eraldi esteetilist eesmärki.

Freud toob esile küllalt tavapärase võrgutava kunstikeele ja teaduskeele kontrasti, omistades ühele naiselikud ja teisele mehelikud omadused. Kunstikeele eesmärgiks on publikut "petta", vastupidiselt teaduskeelele, mis selgitab ja juhendab. Kuspiti arust ei taipu Freud aga asjaolu, et kunst on nagu Delila, kes võrgutab teaduse ja hävitab selle jõu.

Kunstniku matkimise kaudu jõuab Freud tema ülistamiseni. Tema ja hili-semad psühhoanalüütikud on näinud kunstnikus maagilist vahendajat, omistades talle võimeid, mis teevad ta kõigi muude inimeste kõrval eriliseks: ta on spontaanne, intuiitiivne ja mõis-tab alateadvust. Seda arvamust peab Kuspit absurdseks, kuna vahendama-ta kontakt oma alateadvusega on või-

matu. Alateadvus ei ole inimese enda käsutada, ükskõik kui tugev isiksus ta ka ei oleks. Psühhoanalüüs on loonud Dorian Gray portree kunstnikust, kes hoiab oma kohutavat palet täiusliku ja tervikliku fassaadi taga. "Meie kõigi sees on koletis," kirjutab Kuspit, "kuid me ei väida end olevat alati tervikliku ega oma ka erilist suhet oma alateadvusega – erinevalt kunstnikust ei pea me ennast üleinimesteks".

Kunstniku eriline enesetunnetus ja suhe maailmaga on osutunud psühholoogiliselt huvipakkumaks kui ihad ja soovid, mida ta jagab kõigi teistega. Psühhoanalüüs ei rõhuta piisavalt kunstniku materiaalseid ja nartsissistlikke kunstitegemise põhjusi. Freud on pööranud vähe tähelepanu asjaolule, et lisaks vaataja minatunnetuse muutmisele rahuldab kunstnik ka üpris traditsioonilisi soovide. Kunstniku loomulik vajadus on leida õige publik ja ta loob pidevalt kunstiteoseid oma kujuteldavale täiuslikule vaatajaskonnale.

Freud, kes vaatleb kunsti kui unenäosarnast loomingut, jätab kahe silma vahele ka selle, mida W. R. D. Fairbairn kutsus "kunstiteoseks". See oli põhilselt unenäoga sarnane alateadlik loomine, mille abil vabastada kunstniku psühholoogilisi pingeid. Kui oma allasuritud ihadele on väljund leitud, produtseeritakse aga pigem sotsiaalselt tähenduslikke sümboleid kui seostamatuid hallutsinatsioone, mis on tähtsad ainult seda kogenud isiku jaoks. Kunstiteosena on privaatsest fantaasiast saanud avalik töö, mis on seotud sotsiaalsete väärtuste süsteemiga. Paradoksaalsel kombel peab just kunst mõjuma pealispindse mänguna, et saavutada kontakte alateadvusega ja tuleb inimestele meelde sügavalt ja ebameeldivaid sisemisi konflikte.

Freudi seisukohalt on kunstnik sismuses sama konventsionaalne kui kõik teisedki, teda motiveerivad välised sotsiaalselt defineeritud eesmärgid, traditsioonilise edu tähised. Freud eeldab kunstnikult ühiskonda integreerumist sarnaselt kõigi teistega. Kunstniku-petise retoorika aga viitab, et kunstnik lähtub peamiselt sisemistest ja alles seejärel välistest eesmärkidest.

### Kunstnik ja petis

Üheks sotsiaalsest aspektist olulisemaks teemaks psühhoanalüüsis peab Kuspit kunstniku ja petise erinevuse selgitamist. Sellel on otsene seos postmodernistliku situatsiooniga, kus kunstnik näeb üha enam välja nagu pettur, kui

järjekordne vaatamängude ja glamuuri tootja. Hetkest, mil avangardistlik kunstnik teatas oma pöördumisest kollektiivi, mitte indiviidi poole, otsides nii pigem ebakriitilist aplausi massidelt kui üksikisiku enesetunnetuse süvendamist, muutus ta postmodernistlikuks.

Kuspit vaatleb pikemalt Phyllis Greenacre'i kunstniku ja petise seisoid puudutavaid seisukohti. Oma 1958. aasta töös "Petis" kuulutab Greenacre, et "petis ei ole mitte lihtsalt valetaja, vaid selline eriline tüüp, kes esitab teistele väljamõeldisi oma eesmärkide, positsiooni ja oma maise vara kohta". Petis esitab seega valeandmeid ja moonutab oma identiteeti, kord laenates võõrast, kord luues selle ise, et saavutada materiaalselt kasu või muid maiseid hüvesid. Nii kunstnikus kui petises peitub vähemalt kaks inimest: privaatne "ise" ja kollektiivselt stimuleeritud loominguiline "ise".

Greenacre'i seisukohalt eristab kunstniku petisest asjaolu, et petis on "isikuna kunstiteos", kunstnik aga loob töid ja suudab nendest distantseeruda. Petis tundub otsivat korduvat kinnitust oma valitud identiteedile, et saada üle sisemisest abitusest ja killustatusest, kunstnik soovib aga leida kinnitust juba olemas identiteedile. Ta otsib samuti välismaailmalt tunnustust, tahab aga olla armastatud oma tõelise "ise" pärast. Ka soovib ta saada osa samasugustest majanduslikest hüvedest mis petiski.

Kunstnikul ja petisel on üksteisega kattuvaid omadusi, mille eristamine võib osutada keeruliseks. Freud on nimetanud Hans Christian Anderseni muinasjuttu "Keisri uued rõivad" analüüsides unenägu petiseks. Freud leiab, et keiser näeb und ja valetab endale varjamaks keelatud lapsikut soovi ennast häbitult eksponeerida. Kuspiti tõlgenduses sümboliseerib keiser inimest, kes peab ennast teistest kõrgemaks, kuid tegelikult teab, et on täpselt samasugune nagu teisedki, ja soovib vargsi olla sellisena tunnustatud. Keegi aga ei tee seda: olgugi et rahvas näeb tema alastust, jääb ta nende jaoks keiseriks. Nende vaikimine säilitab sotsiaalse tasakaalu ja keisri vääriskuse. Loo moraal seisneb selles, et küps inimene laseb teistel esitleda ennast nendena, kes nad arvavad end olevat. Küps inimene petab nagu ükskõik kes teine, kui ta varjab tõe, mis võiks hävitada sotsiaalse tasakaalu.

Tõde on aga see, et nii kunstnik kui ka petis vajavad iga hinna eest tunnustust. Majanduslike ja sotsiaalsete

## Donald Kuspit

(sündinud 1935), New Yorgi kunstiteadlane. Kuulub maailma esiteoreetikute hulka, kelle teravad kunstikäsitlused põhinevad tema kui Adorno ühe lemmikõpilase filosoofiaharidusel Frankfurdi Ülikoolis aastail 1957–60. "Ma tulin filosoofia hermeetilisest kookonist kunstiobjekti juurde ja lõpuks isiku juurde, kelle jaoks see kunstiobjekt oli tehtud." Kuspiti doktoritöö käsitles ameerika kõrgmodernistliku kriitiku Clement Greenbergi kunstivaateid. Ent ta ise taotleb kunstikriitikuna "kõige selle restaureerimist, mis Greenberg oma puhusekategoriaga kunstist elimineeris – st, mida tema kutsus "literatuuruseks" ja mille all ta mõtles "elu". Kui Greenberg uskus kunsti autonoomiasse, toetades materiaalse meediumi puhta kasutuse modernistlikku tendentsi, siis mina usun pigem, et kunstnik panustab materiaalsele meediumile oma alateadliku emotsiooni ning et kunst on üdini inimlik, vaatamata pretensioonile olla rohkem kui inimlik."



eeliste saavutamise hind võib olla loominguilise kujutusvõime kaotus – edukuse nimel tuleb muuta oma looming stereotüüpseks. Pärast originaalsuse puhangut muutub loomingulisus iseenäe kordamiseks ja selle mulje täiustamiseks, mis aitas kunstnikul edu saavutada. Enamik kunstnikke teeb seda, petis teeb seda teadlikult. Nii või teisiti on Greenacre'i konstruktsiooni kohaselt nii kunstnik kui ka petis mõlemad kunstnikud.

Seda mõtet on korranud Otto Fenichel, kes teeb Kuspiti sõnul kangelasliku pingutuse eristada pseudokunstnikku ja tõelist kunstnikku, kuid tuleb tulemaks on tõdemus, et mõlemad vajavad sama – edu, ainult erinevas vormis. Nende ühisjoon on aga asjaolu, et nad sekkuvad sotsiaalsesse või avalikku ruumi: üks oma isikuga, teine oma töödega. Ka George Valliant kirjutab kunstniku ja petise sarnasusest. Edukas kunstnik teab, kuidas meid mõjutada, pannes meid jagama samu ihasid ja piinu. Erinevalt šarlatanist ja petisest laseb kunstnik meil enesega ühineda lunastuses. Selline

väide aga idealiseerib ja mütologiseerib kunstnikku liigselt. "Selline seisukoht on problemaatiline: miks peaks ainult kunstnik olema võimeline endas terviklikult ühendama osad, mis kõigile teistele on ületamatute lõhedega eraldatud?" kirjutab Kuspit. Valliant vaade on vaid järjekordne viis omistada kunstnikule eeliseid, mis teevad temast justkui ülejäänutest elusama ja parema enesetunnetusega inimese.

#### Teisi kunstnikukäsitlusi

Kuspit peab üheks suurimaks patustajaks kunstnikule eelisõiguste andmisel Winnicotti, kelle arvates kunstnik ei ole mitte ainult petis ja karismaatiline looja ühes isikus, vaid samaaegselt ka vaimuhaige ja küps isik. Winnicott leiab, et kunstnik, kes suudab mänguliselt siseneda hulluse ja depressiooni maailma, on põhimõtteliselt terve inimene. Ta on hull, kes on võimeline end kunstitegemisega ise ravima. Ta teeb, mida keegi teine ei suuda: talub samaaegselt destruktiivseid ja loomingulisi protsesse mis teisedki, kuid paremini. Ta esitab need publikule sotsiaalselt seeditavas vormis, mistõttu need on vähem hirmutavad. Tema andekus on kingitus kõigile. Kunstnik loob illusiooni, nagu tunneks ta inimeste siseelu paremini kui nad ise, ja suudab selle fikseerida.

Kuspit teeb lihtsa järelduse: ükskõik kuidas psühhoanalüüs ka ei üritaks kunstnikku paljastada, on tulemuseks ikkagi kunstnikule privileegide andmine. Kunstnikku vaadeldakse igal juhul erilise inimesena, kuna ta on teisest idealistlikum ja kogeb kõike tänu kunstile eredamalt.

Psühhoanalüüsi üks suundi on paljastada kultuuri silmakirjalikkus selle psühhopatoloogia valdkonnaga seostamise kaudu. Kultuur on sellest tõlgendusest saanud pigem kasu kui kahju. Poesia, religioon või filosoofia ei näi pelgalt loominguliste katsetena lahendada inimeksistentsi põhilisi konflikte, vaid teeb seda ka usutavalt. Freud kiidab kunstnikku, kes toodab loomingu abil psühhopatoloogiast kultuuri ning lisaks on tema kultuursed loomeproduktid ka veel autonoomsed ning emotsionaalselt vajalikud. Kultuuri võrdlemisega hüsteeria, neuroosi või paranoiaga on Freud paigutanud psühhoanalüüsi neist kõigist kõrgemale, asetanud enda kohtuniku positsioonile.

Kunstniku psühhoanalüütiline konstruktsioon huvitub rohkem kunstniku psühholoogilisest arengust kui tema sotsiaalsest positsioonist.

Muundades asotsiaalse fantaasia tsiviliseeritud kultuuri osaks, saab kunstnikust oma neuroose ja psühhoose ületades küpse arengu eeskuju. Erich Fromm leiab, et ainult kunstnik on spontaanne, terviklik isiksus, kes tajub oma emotsionaalseid ja intellektuaalseid võimeid. Christopher Bollas omistab kunstnikule võime olla teadlik oma müstilisest algupärast ja vahendada seda kogemust ka publikule.

Kuspiti arust ei ole kunstnik siiski rohkem ega vähem eneseteadlik isik kui mõni teine. Olgugi et kunst võib pakkuda publikule teisenemise kogemuse, pole tegu ainsa asjaga, mis selleks sobib. Iga objekt võib muuta inimese sise- ja välismaailma. "Kas meil on tõesti vaja, et kunstnik ja kunst toimiks meie mäluks?" küsib Kuspit ja vastab: "Ma kahtlen selles, aga see on neist kena, et nad seda teevad".

Kuspit toob näiteid ka nende psühhoanalüütikute kohta, kes ei nõustu idealiseerivate seisukohtadega. Üheks olulisemaks kriitikuks peab ta Michael Balinti, kes on kirjutanud, kuidas "objekti väärtuse vähendamine vaid stiimulini ja kunstniku tööliste sisemiste vaimsete protsesside rõhutamine viib objekti hävitamiseni". Balint pakub välja kunsti destruktiivsuse arvestatava analüüsi ja seostab seda kunstniku lapsiku ja ebaküpse käitumisega, küpsus on aga elamise peamisi eesmärke.

On olemas ka arusaam, mis ei lange äärmustesse, mis ei pea kunstniku ideaalseks inimeseks, vaimuhaigeks ega petiseks. Selle loovad kunstnikud ise. Paremad kunstnikud on üksteise suhtes elutervelt skeptilised ja küpselt kriitilised. Kunstnikud oskavad üksteist paika panna paremini kui psühhoanalüütikud, kellel puudub piisav mängulisus. Kuspit peab seda teretulnud vahelduseks üldisele kunstniku ülimuslikkuse ees lipitsemisele, millega psühhoanalüüs omal järeleandmatul moel tegeleb.

Refereerinud Madli Mihkelson.

Raamatust: Donald Kuspit. *Redeeming Art: Critical Reveries*. Ed Mark Van Proyen. Allworth Press, *School of Visual Arts, New York, 2000*, lk 95–122.



VIKTORIA TOOMPERE

**Teatrietenduses:** Konrad Mägi (Hendrik Toompere jun) ja professor Amandus Adamson (Arne Üksküla). Peterburi koolistseen. Viinistu, 2004.

**Theatrical performance drawing on Estonian art classic: the young painter Konrad Mägi (Hendrik Toompere jun.) and Professor Amandus Adamson (Arne Üksküla). The school scene takes place in St. Petersburg of the beginning 20th C.**

**The first night of Mart Kivastik's staging of the comedy "Portrait of the freezing artist" was held on 3 July 2004 at Viinistu Art Museum, supported by exposition of paintings by Konrad Mägi.**

## Kunstnik on ikka üks jobu!

Leonhard Lapin kommenteerib teatritükki Konrad Mäest.

Mart Kivastik. Külmetava kunstniku portree. Lavastajad Aleksander Eelmaa ja Mikk Mikiver. Esietendus 03.07.2004. Konrad Mäe maalide näitus. Viinistu kunstimuuseum.

Jaan Manitski ettevõtmine lisada oma muuseumile, antud juhul ka eksklusiivsele Konrad Mäe näitusele uus mõõde vabaõhulavastuse ning selleks spetsiaalselt ehitatud amfiteatri näol on kiiduväärne. Keegi vist polegi eriti esile tõstnud siinset vanadele tööstushoonetele uue arhitektuurse ilme andmist – teeksin seda siinkohal, sest kõik uus on loodud meistrikäega, suurima üllatusena ka sisearhitekt Toivo Raidmetsa disainitud tool. On hea, et rahamees sedamoodi kultuuri investeerib, valides loojaid, kes kujundavad talle vanauspõlveks kauni keskkonna. Kujutlen, kuidas vanahärra tulevikus naudib kultuurilma, mille ta ise oma kodukülla on loonud. Kunagi võeti Jaanilt küll kodumaa, ent lained ja rannakivid jäid.

Etendus oli nauditav, lavastajatöö ning näitlejate etteasted silmapaistavad, eriti Hendrik Toompere hiilgeroll Konrad Mäena. Norra kalalugu võttis lausa vappuma, kuigi naersin vist läbi kogu etenduse. Kunstnikud on ju jobud ja nende eludki omamoodi naeruväärseid stoorid!

Alles hiljem hakkasin taipama, et olen ju ise ka kunstnik, seega jobu, ja Kivastiku tekst on tegelikult küüniline lisandus kuvandisse, mis nüüdises Eestis on kunstnikest loodud. Ikka ühed purkisittujad ja trikoloori labastajad! Konrad Mäe eludraamast on nüüdismaailmale tüüpelt tehtud komöödia, valges hullusärgis kunstnik alustab ja lõpetab etenduse, ahastav halastajaõde seltsiks, Aleksander Tassast, Eesti omaaja ühest säravamast intelligendist kunstnikkonnas, on tehtud saamatut ja põhimõttelagelollpea, heast maalikunstnikust Nikolai Triigist aga tuim jurakas, vaata et rohkem ametnik kui looja. Amandus Adamson on vana-dusest täitsa loll. Eesti kunstnikest on

jõhkvalt üle käidud ning kipun arvama, et näeme laval rohkem seda, mida autor – ja mitte just sõbralikult – kujutavast kunstist mõtleb, eesti modernismi klassikast ning Konrad Mäest arvab, kui seda, et ta minevikku kuigi adekvaatselt oleks avanud. Õnneks on ilmunud Evi Pihlaku südamega kirjutatud monograafia, nii et igaüks võib ise lugeda, mis "vaese kangelasega" Norras tegelikult juhtus, ent publikut naerutav Kivastiku nägemus sellest maast ja rahvast ei ole tänases Euroopa kultuuriruumis kuigi viisakas. Võib jätta meist lihtsalt mulje kui alaväärtuslikest külmetavatest matsidest.

Kunstist on tänaseks saanud valdkond, mida igaüks, kes tahab, alati mõnitada võib, ning kunstnikud on justkui jobude kari, keda kui rumalaid loomi meediatarandikus jahitakse.

Imelik mõelda, mis minust kui loojast kunagi kokku võidakse kirjutada. Millise tõeliselt hullumeelse vaatamängu saaks minu eluseiku kokku lappides!

# {festival}

## Viinistu 2004

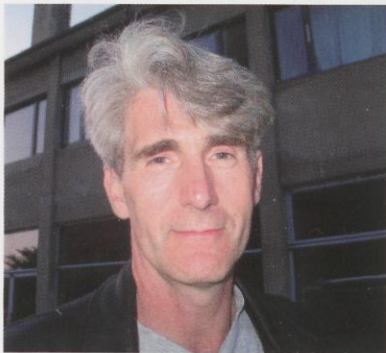
Performance'i festival "Viinistu 2004". 17.07.2004.

Korraldajad: Jaan Toomik, Paul Rodgers.

Kunstnikud: Erik Alalooga, Katrin Essenson, Ester Faiman, Minna Hint, Rainer Jancis, Kai Kaljo, Neeme Kõlm, Jüri Ojaver, Jaan Paavle ja Risto Laius, Villu Plink ja Silja Saarepuu, Paul Rodgers, Jane Saks, Tiina Tammetalu, Jaan Toomik jt. (Eesti).

Richard & Roland Schütz, Arno Schmid (Austria); Darran Leaf (Inglismaa); ELU, Stephan Cohen, Alain Wagner (Lõuna-Aafrika Vabariik); Fabienne Audeoud (Prantsusmaa); Johannes Deimling, Jürgen Raap, Felix Meinhold (Saksamaa); Hannu Elenius (Soome); Franz Gratwohl (Šveits); Papisco Kudzi (Togo); Brendan Dougherty (USA).

Miks tasus Viinistusse tulla?  
Mis oli sellel aastal kõige  
muljetavaldavam, vapusta-  
vam, meeldejäädavam? Kes  
esinejatest oli lemmik?  
(Küsitleb Elnara Taidre.)



### Paul Rodgers ("Viinistu 2004" üks korraldajaid):

See, mida Viinistu sündmus annab, on igapäevale erinev. Minu arvates toimis enamik asju kunsti ja mitte-kunsti piiri peal. Ma arvan, et see festival on ühtlasi meelelahutus või pakub meelelahutuse võimaluse. Kuid see on kiitus meile: mõned asjad lõbustavad, haaravad rohkem, mõned on raskemad ja ebamugavamad. See on kiitus kunstile. Minu lemmikud on Aafrika kunstnikud, nende harukordsed *performance*'id ja tantsud. Ja üks Eesti tudeng ka, Jane Remm, oli väga teistmoodi. Kuidas ta seda tegi [hüppas paadist merre ja "haihtus"] – saladus. See oli hea.



### Jaan Toomik ("Viinistu 2004" üks korraldajaid):

Mul ei ole siin lemmikuid – atmosfäär on lemmik. Miks Viinistusse tasus tulla, on igapäevale enda otsustada, sellele küsimusele peaksid vastama need, kes käisid vaatamas.



### Erik Alalooga (kunstnik):

Eestis on kaks tegevuskunsti suursündmust – üks on Paide festival, teine on Viinistu üritus. Tegevuskunst pakub meeletuid võimalusi, ta on ju kõige interdistsiplinaarsem, ühendab kõike muud, olles süntees kõikidest kunstiliikidest. Mul ei ole lemmikuid, ma lihtsalt õpin igast *performance*'ist, teiste – ja kõigepealt enda vigadest.

### Ivika Kivi (meediakunstnik):

Väga hea on just suveaeg, *performance*'i üritused langevadki sellele perioodi-



le. Inimesed on nii mõjutatud ilmast. Paraku, et meil on vähe suveaega, on meil vähe ka selliseid festivale. Juba sellepärast tasub tulla, et erakordsest sündmusest osa saada.



### Sirje Eelma ("Kunstisuve" peakorraldaja):

Ma veel ei tea, ma väga püüdlilikult üritan sellest aru saada. Kaasatundlikult matkan siin ringi. Ma ei saa sellest kaasaegsest kunstist päris aru, mulle meeldis siinsamas toimuv etendus Konrad Mäest – "Külmetava kunstniku portree", see oli väga hea. Aga ma arvan, et kõige suurem *performance* oli see, et kõik endast lugupidavad kunstiuüldsuse inimesed on siin enam-vähem koos, matkavad mingeid absurdseid kuuritaguseid pidi. Ja kes teab, äkki midagi toimubki, ma veel ei tea.

**Margus Kiis (Y-galerist):**

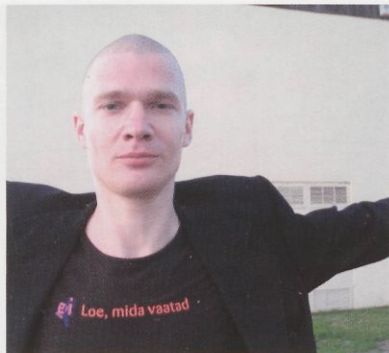
Toomiku ja Rodgersi festivalis on alati olnud põnevuse ja kaskadöörluse rida sees. Siin saab ikka näha, kuidas inimesed julgevad oma eluga riskida.

**Tarmo Teder (Sirbi filmitoimetaja):**

Sel aastal on sündmus kontsentreeritum, sel aastal on palju tugevamaid teosed, sel aastal olen ma palju-palju rohkem ka vaadanud ja näinud. Olen täiesti kaifis, absoluutselt rahuldatud ja esimesest teosest alates [Steven Cohen "tantsimas" kõrgel õhus korstna redelil] täiesti solvatud ja närvi läinud.

**Marko Mäetamm (EKA Vabade kunstide teaduskonna dekaan):**

Tasus tulla juba kolme töö pärast: Fabienne Audéoud' "I love you", Neeme Külma "Teine" ja siis Toomiku videod. Kogu üritus komplekselt on vaatamist väärt, aga need kolm asja on mul praegu lemmikud.

**KIWA (interdistsiplinaarne kunstnik):**

Eelmisel aastal mängis meil siin Kaarel Kurismaa näituse avamisel "Metabor", koht on seostunudki mul selle sündmusega. Tähelepanu liigub kõrvade kaudu: on vaikused ja helid ja nende rütm. Ja kõik muu. Siin on isikud keskkonnas, aga sama moodi lihtsalt mingid helid ja värvid. Kokkuvõtet teha on praegu liiga vara, isiklikult ootan Rainer Jancist.

**Deniss Poljakov (bukinist):**

Ma olen käinud sarnastel üritustel Moskvas ning alati tundnud muret, miks need seal on võimalikud ja siin mitte. Kuid siis sain tuttavatelt kunstnikelt teada, et midagi sarnast toimub juba mitu aastat ka Eestis. Helistasin kohe sõpradele ja tulime siia. 17. juulil toimus muidki üritusi: lisaks Viinistu sündmusele Sun Dance Tallinnas ja Manka Boutique. Kahel viimasel olin käinud, aga siin veel mitte.

Võimatu oli unustada Fabienne Audéoud'd, kelle temperament ja diapasoon võimaldasid tal ümber kehastuda mitte ainult vastassoo kehasse, vaid paista hetkeks mingi üliinimliku, iseseisva häälestiühiana. Igal juhul on sünipäraste annete demonstreerimine olnud mulle alati sümpaatsem kui nende puudumise pealetükkiv reklaam. Viimane piirneb vägivallega, ning mitte juhuslikult muutus just vägivald paljude siin näidatud tööde peamiseks ja ainsaks teemaks.

**ELU (osalev Lõuna-Aafrika kunstnik):**

Ma armastan Viinistu festivali sealse eri-

lise energia tõttu. Oleme Steven Coheniga Lõuna-Aafrika kunstnikud, kes on kaks aastat töötanud Prantsusmaal. Mulle tundub, et kõigile, eriti kunstnikele, on oluline vaadata ja töötada ka mujal, väljaspool kodumaad. Usun, et kogedes asju, mis erinevad juba tuttavast, õpime väga palju tundma elu ja iseennast.

Üks tähtsamaid momente minu jaoks oli võimalus teha koostööd oma partneri Steven Coheniga ning suuta luua uut sooloprojekti MunkPunk. Teine eriline asi oli näha Jaan Toomiku videot – kajakatest, kes viskavad enast vette ("Kajakad"). See on nüüd üks minu lemmikuid.

Kuid kindlasti tõeliselt kõrghetkeks oli minu jaoks Steven Coheni töö "This one got away", mis avas ürituse ja oli loodud ekstra festivali jaoks. See performance on humoorikas viis reflekteerida juutide traagilist ajalugu, pannes kunstniku enda elu ohtu. Selle vaatamine ja filmimine oli mulle privileeg. Ja siis festivali lõputöö "Dancing inside out". See pani tundma, et kuulun kunstiliikumisse, mis jätkab alati eri viisidel võitlemist süsteemidega, millesse me ei usu.

Erilised tänud Jaan Toomikule ja Paul Rodgersile, et nad mind ja Steven Cohenit siia kutsusid.

**Kommentaariid vene Interneti-portaalis:** [www.http://forum.bibliofil.info/index.php?showtopic=179](http://forum.bibliofil.info/index.php?showtopic=179)

**Anonüüm1 (nemo):** Selliste võimalustega – erilist tähelepanu väärivad juba sponsorite nimekirja – ja sellisel territooriumil oleks võinud näidata midagi olulisemat kui oma suguorganeid. Oleg Kulik, kes töötaks nagu samas võtmes, jätab tunduvalt mõjuvama mulje. EKA vilistlased tundusid juhuslike iseõppijate grupina, kes ei tunne kunstialuseid, kuid valdavad grantide hankimise kunsti. Olen maksimaalsete vabaduste pooldaja, aga pole vaja pähe määrada teemasid ega diskrediteerida kunsti tarbijate silmis.

**Anonüüm2 (Barabas):** Mulle ei meeldinud ürituse reklaami puudumine (vähemalt venekeelsetes infoallikates). Mulle ei meeldinud Jaan Toomiku õpilaste performance'id ega saksa video. Kuid meeldis Kai Kaljo "rull", Jaan Toomiku video, Toomiku ja Jaan Paavle film, meeldisid ka Silja Saarepuu fototööd. Oleks kindlasti meeldinud ka Steven Cohen, kui ma poleks varem ära läinud. See on maailmaklassi nimi. Nägin teda eelmisel aastal, eriti tore oli tema videokunst.

# Coheni naer

Harry Liivrand

Kes on Steven Cohen? LAVi kuulsa *performance*-kunstnik, valge, juut ja homoaktivist, kelle etendused olid Viinistu video- ja tegevuskunsti festivalil taas klass omaette. Ma ei tahaks hakata jälle rääkima sellest, mis teeb ühest *performance*'ist teiste seas erilise, kordumatu sündmuse, ainukordse ja unustamatu, kuid just sellisena tõusid Coheni ja ka tema elukaaslase ELU etendused esile. Oma ühemehe-*show*'des usaldab ta vaid iseennast, markeerides üksi kümneid rolle. Võõra, tundmatu koha spetsiifilisusega kohandab Cohen suurepäraselt autobiograafilise taustaga postmodernistlikud melodraamad, mille kaudu kommenteerib ja parodeerib ajaloolist, sotsiaalset ja seksuaalset ebaõiglust. Tahaksin aga lisada, et ükski sinne kriitik pole osutanud koomilise, kabareeliku elemendi kandvale osale Coheni etendustes. Vaadates Cohenit, ei tekkinud kahtlust, et tõsise sõnumi edastamise kõrval peab Cohen silmas ka publiku naerutamist. Enamasti kujuneb Coheni naer küll läbi pisarate, kuid helgel klounaadil on kunstniku etenduste ülesehituses igal juhul oluline koht. Kui arvestada, et hea tuju ja positiivsed emotsioonid on tänapäeva ühiskonnas psühholoogide-sotsioloogide sõnul defitsiit (ka kaasaegne kunst võitleb pigem millegi vastu, kui on millegi poolt), võib Coheni etenduste ideed klassifitseerida teatud liiki grupiteraapiaks. Muidugi ei tähenda see, et kunst peaks enesele võtma tsirkuse rolli.

RoseLee Goldberg märgib, et 1980. aastate keskel kasvas *performance* üle moodsaks ja lõbusaks "avangard-meelelahutuseks" (1), mis hakkas kasutama traditsioonilisi kabareekultuurist või ooperiteatrist pärit võtteid: kostüüme, valgustust, dekoratsioone, lavakujundust. Gay-kunstnikud ei suutnud *performance*'is aga ka tõsiste teemade puhul vältida *camp* esteetikat ja provokatiivset käitumist žesti enda efektsuse ja ambivalentse tõlgendusvõimaluse pärast. *Camp*'ile iseloomulik kujundlik ülepakkumine ning kahemõtteliste olukordade rekonstrueerimine põhimõttel "et oleks rohkem kui lõbus" läbis ka Coheni mõlemat etendust, nii ekvilibristilist balletti katlamaja korst-



Steven Cohen Viinistus korstnal "balletti tantsimas". Viinistu 2004.

Steven Cohen. Ballet performed atop the boiler house's chimney stack. Viinistu 2004.

na otsas päikse säras kui *drag-queen*'i sadomasohhistlike allüüridega lavakava prožektorite valgusel. *Performance*-kunstnikuna lahustab 1980. aastatel alustanud Cohen oma tegelaskujudes kahe klassikalise rahvaliku komöödiandi, Pierrot' ja Arlekiini jooned ehk lüürilisuse ja nahaalsuse. Sellise intrigeeriva ja originaalse tunnetekombinatsiooni mängib Cohen hinnaalanduseta välja, ent samas mõjub taoline tegelaskuju *performance*'i kontseptsiooni taustal taktikalises plaanis veidralt võõrandununa. Sealjuures on Coheni kunst rohkem metonüümiline kui narratiivne. Detailidel ja misantsteenil on tema mitukümmend minutit kestvates etendustes suurem väljendusjõud kui tervikjutustel.

Juutide saatus, Iisraeli riigi ajalugu, seksuaalvähemused, Kolmas Reich ja isikuvabadused on teemad, mille interpreteerimisele Cohen on pühendunud, käsitledes neid isiklike traumaatiliste kogemuste kaudu *topeltvähemuslikust* eluruumist. Ta tõstatab poliitiliselt ebakorrektsed küsimusi (kaudne paralleel Eestis oleks Marko Laimre), mis on ainult tervitatav – õõnsad üleskutsed poliitilisele korrektsusele ajavad igal mõtleval inimesel südame pahaks. Annus sentimentaalset didaktilisust kaasneb Coheni *performance*'itega ka, sest kus seda poleks, kui asi puudutab juutlust ja homoseksuaalsust, kuid õnneks tasakaalustab seda võimas eneseironia ja teemasid karikeeriv mängulaad. Ma ei imesta, et ortodoksed juudid Coheni üldse ei kannata.

Kui Steven Coheni *performance*'itest ei jäänud ka midagi muud kõlama kui tõdemus, et vaid tugev natura suudab enda üle nalja heita, täitis festival oma eesmärgi.

1. RoseLee Goldberg. Performance Art. London, 1990, lk 195.

## Cohen's Laugh

### Harry Liivrand

Who is Steven Cohen? South Africa's most famous performance artist, white, Jewish and a gay activist whose performances at the Viinistu video- and performing arts festival were once again in a class all their own. I don't wish to go on yet again about what makes certain performances different from the rest, a unique and unforgettable event, but this is precisely how the LIFE performances of Cohen and his partner stood out.

He trusts only himself in his one-man shows, performing sketches of tens of roles by himself. Cohen is able to adapt his fabulous postmodern melodramas of an autobiographical nature to the specifics of a strange, unknown location. Through these he comments on and makes a parody of historic, social and sexual injustice. But I would like to add that not a single local critic has alluded to the comical, cabaret-like elements, which carry much of Cohen's performances. While watching Cohen, there was no doubt that alongside his serious message it is essential for him to make fun of the audience. Cohen's laugh emerges mainly through tears, but an outright clown-fest undoubtedly carries a major role in his performances. If we consider that according to psychologists and sociologists a good mood and positive emotions are seriously lacking in today's society (contemporary art also seems to usually be fighting against, rather than for something), the idea behind Cohen's performance can be considered a kind of group therapy. Naturally this does not imply that art should take on a kind of circus role. RoseLee Goldberg notes that in the mid-1980s performance art grew into a kind of modern and fun "avant-garde entertainment" (1), which began to use traditional components of cabaret culture and opera theatre: costumes, lighting, decorations and stage design. However gay artists found it hard to avoid a camp aesthetic and provocative behaviour simply for the sake of gesture and a chance to tackle ambivalent interpretations. This was true even in the case of serious themes. Two characteristics of camp, figurative excessiveness and the reconstruction of situations carrying two meanings for "the sake of more fun", were also part of Cohen's performances: both in his tightrope ballet performed in the bright sunlight atop the boiler house's chimney stack as well as the drag queen number with a sadomasochist flair performed in the spotlight. Cohen, who began his career as a performance artist in the 1980s, dilutes and merges the traits of two classic folk jesters: the Pierrot and Harlequin, or lyricism and brute arrogance. Cohen is able to act out this intriguing and original combination of emotions without selling out, yet all the while this type of character carries with it an air of alienation when compared to the work's conceptual backbone and

tactical plan. All the while Cohen's art is more metonymic than narrative. The details and *mise en scène* have more expressive strength in this 20-30 minute work than the production as a whole.

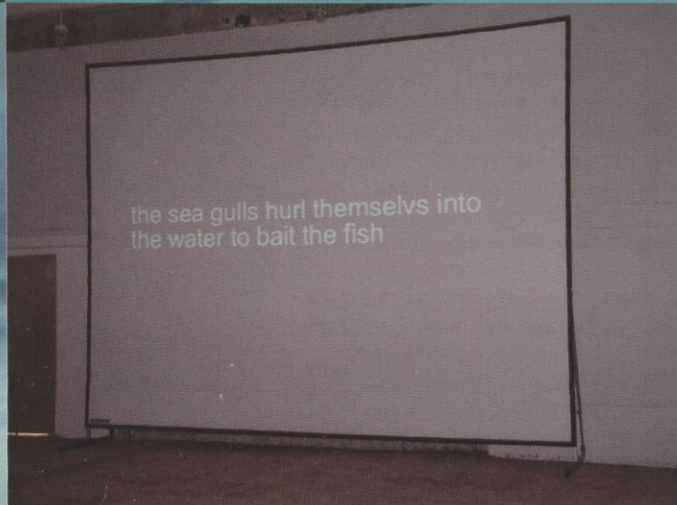
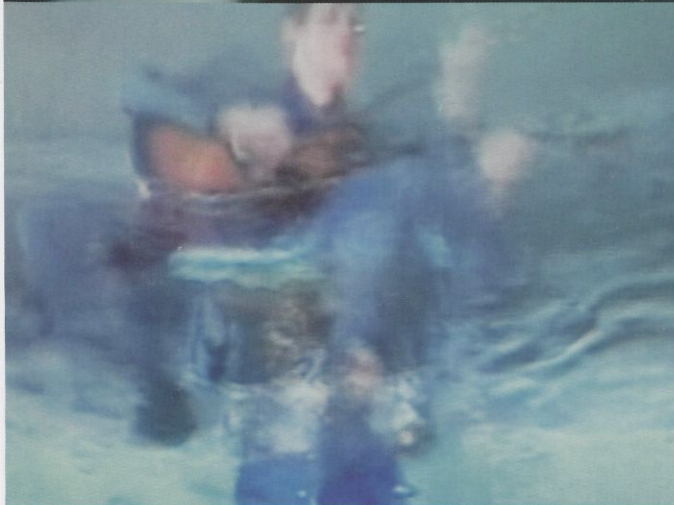
The fate of Jews, the history of the Israeli state, sexual minorities, the Third Reich and personal freedoms are the themes to which Cohen is dedicated, approaching them through personal traumatic experiences from a double minority stance. He raises politically incorrect questions (a distant parallel in Estonia would be Marko Laimre), and this is very welcomed since vacuous calls for political correctness result in a reaction of nausea in every thinking being. A dose of sentimental didacticism accompanies every one of Cohen's performances as well; how could there not be, given the themes of being Jewish and homosexuality, but luckily this is balanced out by an incredible self-irony and playful caricaturing of themes. I'm not at all surprised that orthodox Jews laugh at Cohen.

If the one thing resonating from Cohen's performance was the fact that only someone with an incredibly strong nature can laugh at themselves in such a way, then the festival achieved its goal.

1. RoseLee Goldberg. Performance Art. London, 1990, p. 195.

EVE KIILER





**Jaan Toomik. Kajakad. Video, 2004. 1'47".**

**Jaan Toomik. Sea gulls. Video, 2004. 1'47".**

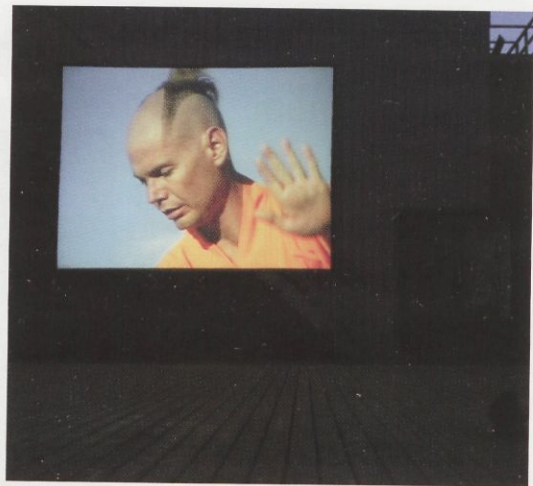






Darran Leaf. Uni. Voodi-installatsioon. Viinistu 2004.

Darran Leaf. Sleep. Installation. Viinistu 2004.



**ELU (Lõuna-Aafrika Vabariik). Viinistu, 2004.**

i love the festival in Viinistu because of the special energy that is there. steven cohen and i are southafrican artists who have been working in france over the past two years. i feel it so important for all people, but especially for artists, to see and work in other countries besides their own. i believe we learn so much about life and about ourselves when we experience things that are different from what we know. my spirit feels nourished just by being in viinistu. a highlight for me was to be able to work with my partner steven cohen and to be able to give birth to a new solo in progress called MunkPunk. another highlight for me was to see one of Jaan Toomik's works-one of my favorites-the one about the seagulls who throw themselves in the water as bait. but definitely for me the biggest highlight was to see steven cohen's special work on this special festival, "this one got away", the work that opened the festival, a kind of light almost humorous way to reflect on the tragic history of the jews where steven threatens his own life, is a work that i am very privileged to have witnessed and filmed. then the closing piece "dancing inside out" made me feel that i was part of some kind of artistic movement, which will always be fighting the systems we don't believe in, in different ways.

it is with special thanks to jaan toomik and paul rodgers that steven cohen and i were invited to show our work. we hope to see you again next year.

love and light, ELU.

# See on kunst – see ei ole kunst \*

Rainer Vilumaa

Johann Köleri nimeline Positivistlik Kunsttööstuskool. Performance Week. KU galerii, 26.06.–09.07.2004.

Anarhiafest Performance Week oli sisuliselt propagandaüritus, mille kaudu Academia Grata – hiljuti Johann Köleri nimeliseks Positivistlikuks Kunsttööstuskooliks (JKPK) ümberorganiseeritud – endale ja oma tegevusele tähelepanu tõmbas. Kooli õppekava jäi sel kevadel akrediteerimata ning kool võeti Kunstiakadeemia leivalt maha. Õigupoolest teeb see gratakate mainele ainult head. Kuivõrd tahetakse olla sõltumatud ning teha puhast kunsti, on selline seis imago suhtes ideaalne, ehkki majanduslikult ebakindel.

Nimede ja staatuste vaheldumise poolest on JKPK saaga otskeui eesti kunstihariduse lühikese ajaloo taskuvariant. 1993. aastal loodi erakooli Pärnu Sütevaka Humanitaargümnaasium juurde kunstiosakond, mis koondas 1990. aastate algupoolel Pärnusse valdavalt Eesti äärealadelt pärit boheemlasliku, riiklike kunstikoolide poolt hüljatud tegelaskonna, kes pani aluse nn Pärnu koolkonnale. Sütevaka pankrotistus 1998. aasta suvel. Selle tegevust jätkas osaliselt Academia Non Grata, mis loodi samal aastal ainsa puhtalt kujutavale kunstile spetsialiseerunud kunstiopeasutusena Eestis. Haridusministeeriumi jaoks nimetati see Erakool Non Grataks ning seal antav haridus kutseõppeks. 2002. aastal liituti Eesti Kunstiakadeemiaga, muutes vormiliselt EKA Pärnu kolledžiks, kus anti bakalaureuseõpet interdistsiplinaarse ja tegevuskunsti valdkonnas. Paraku ei kinnitanud seda õppekava Kõrghariduse Hindamise Nõukogu, mis viis EKA nõukogu 8. juunil 2004 Academia Grata sulgemisotsuseni. Nüüd moodustati kiiresti töögrupp, mis otsustas jätkata tegevust eraakadeemia, kuulutades, et see kool olevat ainuke kunstiopeasutus Eestis, kus on prioriteediks kunst.

Kuivõrd sellele seltskonnale on iseloomulik tegevuskunsti viljelemine alasti ning et tavale pani aluse üks koolkonna juhtfigure Sorge, suhtuti Pärnu seltskonda alguses kui mingisse “Sorge nudistide kampa”. Hiljuti, kui kooli etteotsa sai Mari Sobolev, oli kunstiavalikkusel taas põhjust kõnelda “Sobolevi määratsevast jõugust” (mis



sest, et Ants Juske poolt käibele lastud väljend käis algselt ühe hoopis teise seltskonna kohta). Või on (Non) Gratast rääkides kasutatud lihtsalt väljendit “see punkarite kool”.

Tegevuskunsti nädala raames eksponeeriti ka installatiivset kunsti, meediakunsti ja traditsioonilistes tehnikates töid. Omamoodi püsiekspositsiooni vahelduvate tööde seas moodustasid Andrus Joonase video Kollase Huntmehe-epopöaga (Bachi helid löid ka näituseruumi permanentse helitausta), Marianne Männi kanatopised ja Erik Alalooga magistriröö osaks olnud roostes raudsfäär. Samuti oli esinejateks tegevus-, elu- ja muid kunstnikke kogu maalt ning kaugemaltki.

KU galerii täitis ka omamoodi info-, agitatsiooni- või värbamispunkti funktsiooni. Huvilistel oli võimalik täita sisseastumisavaldus, milliseid olevat näituse ajal laekunud kümnekond. Üks näide ankeedis küsitust:

*Minu eelnev kunstikogemus on (märkida sobivad):*

*Olen esinenud rühma- või üldnäitustel*

*Olen esinenud personaalnäitus(t)ega*  
*Olen osalenud festivali(de)l*

*Olen mõne kunstnikke koondava ühingu liige*



*Olen Kunstnike Liidu president*  
*Olen geenius*  
*Olen jobu*

Loomulikult ei saanud Performance Week'il skandaalideta. Maritatsi koos kaaslastega ronis puu külge (alasti), kus nad otskeui elutuna okste otsa rippu jäid. Pilt oli visuaalselt veenev ning tähenduslikke spekulatsiooni või maldav. Siis aga kutsus keegi politsei. Üritustesarjale pani punkti simultaanne performance-orgia tegevuskunsti festivalil “AegRuumLiikumine” Paides. Midagi sama mõtestamatut võis ehk

**Marianne Männi.**  
**Kanad.**  
**2004.**

**Marianne Männi.**  
**Hens.**  
**2004.**

kunagi näha Rooma Colosseumil, kus korraga võitles kümneid gladiaatoripaa- re – tuli, suits, kõrvulukustavad sireenid ja valjud deklaratsioonid läbi mögafoni. Viimase lihvi andis vaatamängule rühmituse PinkPunk üüritud valge limusiini, millega ringitiirutav seltskond oma *second hand*-glamuuri ja -attitüüdiga kohalikke irriteeris.

Lõpetuseks ehk paar näpunäidet potentsiaalsele Johann Köleri nimelisse Positivistlikku Kunsttööstuskooli astujale. Ehkki koolis klassikalisi tehnikaid ei eitata, pole need kaugeltki prioriteetsed; samuti on asutisel vähe tegemist positivistliku filosoofiaga, mis teatavasti usub pimesi tehnilisse progressi ning inimese kõikvõimsusse, pigem esindatakse skeptilist suhtumist mõlemasse. Ning mis kõige olulisem – JKPK tahab ju olla kool, kus esmatähtis on täiesti tööstuseväline kunst, mis, tõsi küll, ei takista Meeland Sepal imemasinaid välja mõtlemist. Kui olete romanti- kust kaunishing, kelle meelest peab kunst olema klassikalise ilu teenistuses, ei ole JKPK ilmselt teie jaoks. Ekshibitsionism tuleb kasuks, masohhism soovitatav.

\* tsitaat Andrus Joonase *performance*-videost "Kollane Huntmees".

# Eestlased Pedvales

Raporteerib Mari Sobolev

Pedvale vabaõhumuuseumis Lätis toimuvad igal suvel rahvusvahelised *workshop*'id maali, graafika, skulptuuri, keraamika ja muudel aladel. Vabaõhumuuseumi ekspositsioon koosneb maakunsti objektidest, mis tekivad igakevadise konkursi tulemusena. Sel suvel otsustati eri *workshop*'id ühendada ühele ajale, *grand opening* toimus 6. augustil.

Osalejaid oli Lätist, Leedust, Eestist, Soomest ja Taanist. Valdav enmik tegeles aastajaale kohaselt väikevormidega. Teema "Kompost" eeldas vahetute kohamuljete ning personaalse ajaloo käsitlemist. Näiteks Ignas Kazakevicius Leedust, kes oli muide selleaastase Vilniuse maalitriennaali kuraator, lahendas olukorra, kasutades *second-hand* teksatükke ja ohtralt punast värvi. Kontseptuaalset minimalismi esindas eestlane Remo Randver, kelle pisitegelased valutasid tempelkirjade vahendusel südant tänapäevase elustiili kultusteemade üle.

Keraamikavaldkonna staar on kahtlemata lätlane Maris Grosbahs, kes ehitas savisele mäenõlvale savist trepi ning selle ümber hiiglasliku põletusahju. Tulemuseks oli igavesti maaga kokkusulanud kaskaad.

Maali osas oli kellelgi raske võistelda Andrus Joonasega, kes sai hakkama järjekordse välimaaliga "Imelind ja kaotatud maa". Esmapilgul skisofreenilisena paisteve kompositsioon koosneb kolmest mõnekümnemeetrise vahega paigutatud osast. Suurim, "Kaotatud maa", on Joonasel vanas heas käekirjas abstraktne maastik, mis meenutab oma vormidelt pigem vulvat. Rahulik, kuldpruunides toonides. Sellele sekundeerib väiksem, "Imelind", karjuvalt kuldvalgel taustal elukas, kel on mitu pead ja ei tea kui palju erinevat sorti jäsemeid. Lind vaatab hullunult korraka mitmes suunas ja on kogu kompositsiooni suhtes opositsiooniliselt kriiskavsinine. Taevas on mitu jumalat. Kahe pildi vahel on väike tahvel pealkirjaga, mis, nagu alati, moodustab omaette maalilise teose ja ühtlasi aktsendi kogu kompositsioonis. Joonas ideaalmaastikele on sügenenud skisofreeniline reaalsus, kuigi metafoorses vormis.

Avamistuurul mööda parki üllatas publikut *performance* "Kõik inimeste eesmärgid ei lähe alati täide" (A. Joonas, R. Randver, U. Martinson, M. Sobolev), mis toi-

FOTO LAURA FELDBERGA

mus külmas ja üsna räpase väljanägemisega tiigis. Publik põgenes kabuhirmus, mis oli komplimentideks tegijatele.

Ei teagi, kas Eestist või Soomet esindas *workshop*'il Villu Jaanisoo, kelle tähetunniks sai suure pliiatsijoonise esitus. Joonisel oli sürrealistlikus võtmes kujutatud *workshop*'il osalejaid neile tüüpilistes situatsioonides. Paremat verbaalset traktaati teose juurde pole varem kuulnud, mis tõestab, et ka skulptor võib osata rääkida.

**Andrus Joonas. Imelind ja kaotatud maa (detail). 2004. Pedvale.**

**Andrus Joonas. Wonderbird (detail). 2004. Pedvale, Larvia.**



## Jüri Arrak, Ilja Repin ja sotsrealism

Jüri Hain tutvustab tähelepanuväärset, ent seni vähetuntud tahku Jüri Arraku graafikaloomingus.

Sotsialistlik realism on teada kui kirjanduse ja kunsti loomingu meetodi määratlus. Nõukogude “pärimuse” järgi avastas asja olemuse Jossif Stalin, kes võttis selle kõneks 1932. aastal vestluses kirjanikega.<sup>1</sup> Sotsialistlik realism kui loomingu lineaarne meetod tõsteti esile 1934. aastal toimunud nõukogude kirjanike esimesel üleliidulisel kongressil. Pooleks sajandiks sai sotsialistlik realism ametlikult nõutava kunsti sünonüümiks, kunstilise loomingu sobivus ja kvaliteet seostati vastavusega sotsialistliku realismi reeglitele.

### Sotsrealism kui lõõg ja piits

Samas jäi selle loomingu meetodi definitsioon ka pärast kohenduskatseid ikkagi ebamääraseks ning vastuoluliseks. Kuid just see ebamäärasus võimaldas sotsialistlikul realismi mõistel olla niihästi ohelik pegasuse sidumiseks ideoloogiasipuu külge kui piits, millega karjast eraldujaid nahutada.

Kirjandusest lähtuv sotsrealismi kaanon mugandati teiste kunstialade tarvis nähtava pingutusega, mille tulemusena üle on kerge ironiseerida. Näiteks NLKP Keskkomitee tervituses II üleliidulisele heliloojate kongressile on toodud järgmine määratlus: “Sotsialistliku realismi meetod nõuab nõukogude heliloojailt järjekindlat võitlust nii esteetliku rafineerituse, elutu individualismi ja formalismi kui ka naturalistliku primitivismi vastu kunstis. Nõukogude muusikategelastel tuleb kajastada tegevlikkust erutavates, ülevates poeetilistes kujundites, mis on kantud optimismist ja kõrgest inimlikkusest, loomise paa-tosest ja kollektivismi vaimust – kõigest sellest, mis iseloomustab nõukogude inimeste maailmavaadet.”<sup>2</sup>

Tegelikult oli asi naljast kaugel: selliste mallide kasutamine uudisloomingu “kõlblikkuse” üle otsustamiseks andis esiletõusu võimaluse karjeristidele ning määras tõelised kunstnikud sageli väljapoole ametlikult tunnustatud kunstipiire, koos kõikide sellega kaasnevate tagajärgedega.

Pärast Stalini surma tekkis mõneks ajaks olukord, kus sotsrealismi doktriin, mille maksmapanek oli ju otsestelt seotud “suure juhi” isikuga, kippus vankuma. Järgnesid kindlustustööd mitmes liinis. Püüti distantseeruda Stalinist ja isikukultusest ning sedastati: “Revisionistlikel väidetest, nagu oleks mõiste “sotsialistlik realism” isikukultuse produkt, puudub igasugune alus. Me ei oleks marksistid, kui me kujutleksime, et tervet kunstisuunda oleks võimalik “luua” ühe inimese tahetel ja ajaloo kiuste”,<sup>3</sup> leiti Lenini teostes kirjakohti, mis viitasid sotsialistliku realismi võimalusele ning püüti selle loomingu meetodi kasutamist näidata nii ajalooliselt kui geograafiliselt varasemaga võrreldes laiema nähtusena. Siinkohal meeldetuletuseks tsitaat ENEst: “Eesti kirjanduses ilmnes s. r.-i elemente 1905.–07. a-te proletaarse autorite loomingu.”<sup>4</sup>

### Vabanemiskatsed

1960. aastail proovis ergastunud kunstipraktika varasemast aktiivsemalt murda ülaltpoolt seatud piire. 1. detsembril 1962. aastal käisid NLKP ja nõukogude valitsuse juhid Kesknäitusesaalis Moskva kunstnike teoste näitusel, mis oli pühendatud Vene NFSV Kunstnike Liidu Moskva osakonna 30. aastapäevale. Seal tutvusid kõrged külalised ka eraldi ja ajutiselt eksponeeritud alternatiivse kunsti ning selle loojatega, viimaste hulka kuulus ka Ülo Sooster. Kunstnike lootusi tõstnud sulaja märgid olid petlikud: Nikita Hruštšov rabis kunstnikke jäise sõnatormiga, millest kõige leebem oli lõppotsus, et nad peavad oma eksimustest aru saama ja hakkama töötama rahva heaks.<sup>5</sup> Ametlik ülevaade toimunud tegi kokkuvõtte märkimisväärse vastandusega: “Nõukogude kunstnikud, kes võtsid osa abstraktsionistide teoste ülevaatusel, kiitsid need Nikita Sergejevitši sõnad heaks.”<sup>6</sup>

Siiski on selge, et 1960. aastate kunst nõukogude impeeriumis arvestas vähem, see tähendab sai ar-

vestada vähem ametlikke ettekirjutusi ja 1960. aastail toimus palju sellist, mis eelnevail kümnendil mõeldamatu oli. Näiteks võiks tuua Bernard Söödi “Kirjandusteooria lühikursuse” 1966. aastal ilmunud teise väljaande, milles sotsialistlikku realismi oli vaadeldud peatükis “Neorealism”.<sup>7</sup> Seejuures käsitlus ise on täiesti ortodoksne, sotsialistlikku realismi defineeritakse vastavalt 1960. aastal toimunud NSV Liidu Kirjanike Liidu põhikirjas esitatud redaktsioonile ja käsitluse viimased laused annavad paljukuulutatud kokkuvõtte: “Sotsialistlik realism on kogu maailmakirjanduse arenemise uues etapp. Ainult sotsialistliku realismi meetodiga on võimalik anda pidevalt areneva ühiskonna elust täielik, sügav, moonutatamata kunstiline kujutus.”<sup>8</sup>

Raamatu kritiseerijad Ain Kaalep ja Ants Järv osundasid ilmselt mõnuga sellele sotsrealismi käsitlusele neorealismi alaliigina, leides sellest nagu kinnitust teistele, palju sisulisematele etteheidetele.<sup>9</sup> Bernard Sööt esines ajakirjanduses öiendusega, viidates tahtmatult juhtunud eksitusele, vastulauseks arvustajale aga nimetab Ain Kaalepi kriitikat vormi primaarsusest lähtuvaks.<sup>10</sup> Tosin aastat varem oleks taoline debatt olnud täiesti võimatu, sedavõrd olid ajad siiski muutunud.

### 1960ndate kunstikeel – viitamine

1960. aastate eesti kunstis võib näha, et kunstnikud hakkavad kasutama oma teostes omamoodi “aisopose keelt”. Otseütlemise asemel viitavad nad varem loodud kunstiteostele, millega seoses asjatundlikule, uueks kunstitöökäsimpulsiks andnud materjali tundjale avaneb teos täielikumas, looja soovitud tähendusmahus.

Seejuures üldreeglina ei valitud lähteteost samast kunstiliigist, vaid eelistatult kirjandusest, mis oli laiema leviku tõttu ka tuntum. 1960. aastatel viljeldi sellist metakunsti eesti graafikas, järgmisel kümnendil esines see juba teisenenud kujul maalikunstis.



Jüri Arrak.  
Ei oodatud.  
Lito, 1968.

Jüri Arrak.  
They didn't  
Expect  
Him. Lito,  
1968.

Ilja Repin.  
Ei ooda-  
tud. Õli, l.,  
1884–1888.

Ilja Repin.  
They didn't  
Expect Him.  
Oil on can-  
vas, 1884-  
1888.



Kunstnikud olid ise viidetega kasutatud kirjanduslikule lähtematerjalile vägagi tagasihoidlikud, markeerides seda pealkirjas tavaliselt autorile osundamata. Tihti ei kasutanud võimalust vaatajaskonna valgustamiseks ka kriitika – ja seda ajastuomastel põhjustel.

Üheks esimeseks eelvisandatud kunstivõimaluse kasutajaks eesti graafikas oli Vive Tolli, kelle 1960. aastate algul loodud söövitus tehnikas graafilised lehed “Käik tuultesse” ja

“Rannapihlakad” olid saanud algtõuke Marie Underi loomingust. Samal ajal töö seostamine otseselt Underi nimega oleks toonases õhustikus mõjutanud ametlikku suhtumist kunstniku loomingusse negatiivses suunas. Seepärast sellistest viidetest loobuti ning kunstist kirjutajad viitasid nende ja teiste samalaadsete teoste (samast perioodist võiks nimetada Jüri Palmi William Goldingi ja Evi Tihemetsa Lewis Carrolli motiividel loodud graafilisi lehti) tagamaadele alles järgmisel kümnendil, 1970. aastate teisel poolel.

Mõnede teoste pole aga väärilist tähelepanu jaganud tänini. Nii on kindlasti see Jüri Arraku 1968.–1969. aastal litotehnikas teostatud töödega Ilja Repini teemadel.

**Ilja Repin – sotsrealismi mõõdupuu**  
Sotsialistliku realismi doktriini üheks nurgakiviks oli väide: “Sotsialistliku realismi kui realismi kõrgema vormi väljakujunemise NSV Liidus olid ette valmistanud Venemaa rahvaste klassi-

kalise kunsti realistlikud ja ühiskondliku ning kasvatuslikku tähtsust evivad progressiivsed traditsioonid, selle kunsti võimsad patriootlikud ja vabastuslikud ideed ning tema eesrindlike esindajate revolutsioonilis-demokraatlikud esteetilised vaated.”<sup>11</sup> Eeltoodud seisukoha kinnituseks nimetati nimesid, seejuures kirjanduse vallas oli nimestik tavaliselt pikem ning eri allikates varieeruvam, teistes kunstiliikides piirduti kitsama valikuga, nii nimetati muusikas Glinka ja Mussorgski, kunstis Repini ja Surikovi nime.

Ilja Repini (1844–1930) looming saigi päris oluliseks mõõdupuuks. Oli ju realistlik kujutamiseviis suhteliselt selge asi, muud sotsrealismis nõutavad kvaliteedid (näiteks: kommunismiideaalid, töötajate maailmaajalooliste kogemuste kajastamine marksismi-leninismi eesrindlike ideede valgusel, kutsumus kasvatada inimeses sügavat kommunistlikku teadvust,<sup>12</sup> jne) olid raskemini määratletavad. Repini, samuti teiste Rändnäituste ühingu ehk



nõndanimetatud peredvižnikute hulka kuulunud kunstnike loomingu propagandit agaralt. Juba 1949. aastal ilmus esimene eesti lugejale mõeldud vastav käsitlus, Julius Genssi raamat "Vene realistlik maalikunst. Peredvižnikud".<sup>13</sup>

Alles 1997. aastal ilmus esmakordselt trükisõnas Friedebert Tuglase aastatetagune ülestähendus, mis näitab kirjaniku osa selle raamatu saamisloos kui ka tema suhtumist viimasesse. 1948. aasta lõpus teeb Tuglas enda eluloolistesse märkmetesse järgmise sissekande: "Aasta lõpukuudel tõlkisin J. Genssi "Vene realistliku maalikooli". Nii pudrone originaal, et tõlgegi suurem asi ei võinud saada. Peab ilmuma sellepärast ilma minu tõlkijanimeta."<sup>14</sup>

Loomulikult kohandati Repini käsitlus (ja elulugugi, vaikides praktiliselt tema eluõhtust Soomes) selliseks, mis võimaldas sobivalt valitud ning interpreteeritud näidetega paremini täita talle ette nähtud kõrget kohta ametlikus kunstihierarhias. Repinit käsitle-

ti kooliõppes, kõik, kes vähegi kokku puutusid kunstiajaloo või marksistlik-leninliku esteetikaga, said mingisugusegi ülevaate kunstniku loomingu. Tema tööde kunstikoe tõlkimine verbaalsesse keelde oli kanoniseeritud: kõik seletused langesid peajoontes kokku.

Siiski oli igal kunstiajalugu õppinud või sügavamate kunstihuvidega inimesel Eestimaal veel üks pidepunkt Repini loomingu hindamisel. Nimelt Voldemar Vaga "Üldine kunstiajalugu", raamat, mis jäi endiselt kõige mahukamaks ja ülevaatlikumaks eestikeelseks kokkuvõtteks kunstiajaloo, annab järgmise lühikese hinnangu: "Repini kunst on jõuline, kuid osalt toorevõitu; segavalt mõjub tema töis ka jutustava külje liigne toonitamine."<sup>15</sup>

Ilmselt võisid eeltoodud asjaolud olla üheks tõukejõuks, miks Jüri Arrak otsustas parafraaseerida just Repini teoseid. Tema valik langes kunstniku tuntumatele maalidele, mille "jutustus" oli üldteada.

### Jüri Arrak viitamas Repinile

Kindlasti on võimalus Bahtini jälgedes väita, et oma tegevusega vastandas Jüri Arrak ametliku kultuuri ülaltpoolt kujundatud, monoloogilisele käsitlusele Repinist teistsuguse, rahvaliku karnevaliteadvuse väljenduse.

Jälgides täpsemalt Jüri Arraku tehet, võib näha, et ilmselt ta püüdis ning ka saavutas enam, andes oma teostele erilise sotsiaalse kõla, mille tabamine oli küll võimalik ainult toonast ofitsiaalset, sotsrealismi löa otsas olevat Repinit tundes.

Jüri Arrak valis kaks Repini teost ajaloomaali vallast ja kaks kaasajateemalist. Kui Repin ajalooainese kujutamisel markeerib aegruumi ajalooliste detailidega, antud teostes põhiliselt rõivate ja relvade ajastuomase kujutamise, siis Jüri Arrak esitab kõik parafraasid sellises võtmes, mis ei võimalda kujutatavate reaaside kaudu määrata tegevusaega. Ta talitab vaatajaga küllaltki kavalalt: luues üldistatud, arhai-

**Jüri Arrak.  
Pojatapja.  
Lito, 1968.**

**Jüri Arrak.  
Son Killer.  
Lito, 1968.**



**Ilja Repin. Ivan Julm ja tema poeg Ivan. Öli, l., 1885.**

**Ilya Repin. Ivan the Terrible and His Son Ivan. Oil on canvas, 1885.**

liselt-ruraalse üldpildi, annaks ta sellega justkui mõista, nagu oleks võimalik tema teostel kujutatute toimumine e n e Repini maalidel esitatud sündmusi. Ja samas sunnib ta vaatajat tõrjuma selle mõtte või vähemalt kahtlema selles.

Repini "Burlakid" on raskest tööst vaevatud maised inimesed, Arraku omad aga lähevad taeva. Ilmselt on viimane ikkagi maiste vaevade lunastus – seega p ä r a s t Repini kujutatud sündmusi.

Jüri Arraku "Kirja kirjutamas" toetub Repini ühele tuntumale teosele "Zaporoožlased Türgi sultanile kirja kirjutamas" (lõplikult valminud 1891). See kasakate vabaduse ja allumatuse demonstratsioon, mille verbaalne väljendus oli muuseas vägagi vägisõnaline, on Repinil kujutatud selle läkituse kirjapanemise käigus. Parafraaseering näitab ühte asja selgesti (muu on antud suure üldistusega), et kiri on kirjutamata. Kas siis hetk e n e Repini kujutatud stseeni? Või ehk pigem kunstniku vihje, et kiri tahab kirjutamist...

Jüri Arraku poolt "Pojatapjaks" nimetatud kompositsioon ei jäta meile kahtlust – kõik on siiski p ä r a s t. Repini üks ülistatuid maale "Ivan Julm ja tema poeg Ivan" (1885) kujutab 1581. aasta 16. novembril toimunud sündmust: Ivan Julm tapab oma poja. Vene kunstiteadus on just selle teose tõstnud mitte ainult kunstniku loomingule etteotsa, vaid pidanud seda maailmaklassikaks. Õeldu tõesuseks tsitaat 1960. aastatest: "Repini "Ivan Julm" hämmastab tänini kujutatava täiesti erilise psühholoogilise teravusega. Isa õudusest moonutatud nägu, poja elutult rippuv pea häguste, klaasistunud silmadega ja tema jumalagajätunaeratus jätavad tõepoolest vapustava mulje. [...] "Ivan Groznõi ja tema

poeg Ivan" tuleks arvata maailma realistliku maalikunsti suurimate teoste hulka."<sup>16</sup>

Parafraas esitab meile täiesti teistsuguse pildi: me jälgime toimuvat nagu teatris ning sellega on saavutatud võõrandumine kanoniseeritud ettekujutusest sellest Repini teosest – tapmine on muutunud korduvaks, nagu näitemäng ikka. Jüri Arrak on siin tulnud samasele järeldusele nagu tosin aastat hiljem nimekad kunstiteadlased R. Rosenblum ja H. W. Janson, kes oma ülevaates üheksateiskümenda sajandi kunstist kirjutavad Repini maali kohta: "Selle ees tunneb vaataja end nagu 19. sajandi ooperit või kostüümidraamat jälgides."<sup>17</sup>

Sarja keskseks teoseks on "Ei oodatud" (1884–1888). Samanimelises Repini maalil, "[...] mis kannab portreeilist iseloomu, kuuluvad peaaegu kõik kujutatud isikud kunstniku enese perekonda, kuid nad on ühtlasi tüüpilised. Seesugune võis sageli olla iga vene haritlasperikond, kelle liige saabus ootamatult Siberist".<sup>18</sup> Repinil näeme peategelast arglikult sisenemas, Jüri Arrak näitab aga midagi täiesti erinevat, uksele seisab hiiglane, kolmejalgne koletis, toas aga valitseb kaos.

On selge, et eestlasest vaataja ootushorisonidile vastas see teos kõige enam. Tosin aastat tagasi olid naasnud need, kel see võimalik (muuseas, vangilaagrist vabanenud) siiski ka Jüri Arraku vend Henno Arrak, kellest sai kunstnik ning kes on ka üks Solženitsõni "Gulagi arhipelaagi" eesti keelde tõlkinutest). Neid oodati. Jüri Arrak ei anna oma töös toimuvale siiski sirgjoonelist selektust, jättes vaatajale vabaduse mõelda ka sellisele võimalusele, et ta kujutab tagasituleku kaugemaid tagajärgi.

Varem loodud kunstilistest kujunditest lähtumine, juba olemas kunsti (selle sõna laiemas mõttes) kasutamine uute kunstiteoste materjalina, parafraaseerimine, interpreteerimine – kõik see on iseloomulik postmodernismile ning jälgitav ka eesti tänapäevases kunstis. Kolmkümmend viis aastat tagasi oli aga Jüri Arrak esimesi, kes kasutas niisugust kunstivõimalust. Kas võiks Jüri Arrakut nimetada protopostmodernistiks eesti kunstis? Võib-olla siiski mitte ja eelkõige vahest seepärast, et tema sõnumi dekodeerimiseks pidi vaataja omama teavet Repini kohta. Lähteväljaks nii Jüri Arraku jaoks kui Jüri Arraku litograafiate vaataja tarvis oli Repin, viimase looming või veelgi täpsemalt – sotsrealismi paradigmas kujundatud etteku-

jutus Repini loomingule olemusest ja tähendusest. Teadmata midagi või vähesel sellest Jüri Arraku poolt inkorporeeritud tekstist, just eelkõige Repini maalide lugudest, on raske või koguni võimatu tabada Jüri Arraku poolt vaatajale pakutud võimalusi tema graafiliste töödega haakumiseks, mõista tema ajakajalist sõnumit.

Ilmselt nimetatud põhjusel ei ole selle graafilise sarja retseptioon olnud kuigi edukas. Tõsi küll, kõik, kes nägid neid teoseid valmimisajal ja selle lähiaastatel, olid enamasti võimelised tabama kunstniku kavatsusi. Kahjuks oli 1970. aastail võimatu neid töid näitustel eksponeerida, kuid kahekümneksentralise tiraazi tõttu levisid tööd mõningal määral eraviisiliselt.

Tänaseks oleme distantseerunud sotsialistlikust realismist ja ka Repinist sedavõrd, et Jüri Arraku parafraasid jäävad nooremale vaatajaskonnale suhteliselt sisutühjaks. Kunstnik on viljakas, tänase päeva tarvis on tal küllaldaselt niisuguseid teoseid, mille sõnum peaks vaatajani jõudma ilma sedavõrd spetsiifiliste eelteadmisteta, kui seda on Repini loomingus tundmine. Kunstnik ei pidanud ka vajalikuks eksponeerida Repini-ainelisi teoseid oma 1996. aasta suurel retrospektiivnäitusel, ehkki need neli litograafiat kuuluvad huvitavamate hulka Jüri Arraku loomingus ja on eriliselt esiletõusvate reas kogu eesti 1960. aastate kunstiloomingus.

1 L. Timofejev, N. Vengrov. Kirjandusteodusele terminite lühisõnastik. Tallinn 1957, lk 135.

2 Marksistlik-leninliku esteetika alused. Tallinn 1961, lk 512–513.

3 Sealsamas, lk 511.

4 Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. 7. kd Tallinn 1975, lk 243.

5 Nõukogude kunsti üllas kutsumus on teenida rahvast, kommunismiüritust. – Rahva Hääl 04.12.1962.

6 Sealsamas.

7 B. Sööt. Kirjandusteooria lühikursus. Tallinn 1966, lk 187–188.

8 Sealsamas, lk 191.

9 A. Järv. Kirjandusteooria lühikursusest ja kirjanduslikust mõttest. – Edasi 22.05.1966.

A. Kaalep. Muretsemise värsked kirjandusteooria käsiraamatu puhul. – Sirp ja Vasar 10.06.1966.

10 B. Sööt. Vastumuretsemise "Kirjandusteooria lühikursuse" kriitika puhul. – Sirp ja Vasar 29.07.1966.

11 Marksistlik-leninliku esteetika alused, lk 502.

12 Sealsamas, lk 503.

13 J. Genss. Vene realistlik maalikool. Peredvižnikud. Tallinn 1949.

14 F. Tuglas. Eluloolisi märkmeid II. 1944–1949. Tartu 1977, lk 37.

15 V. Vaga. Üldine kunstiajalugu. Tartu 1938, lk 773.

16 Zotov, A. I., Sopotšinski, O. I. Russkoe iskusstvo. Moskva 1963, lk 202–203.

17 R. Rosenblum, H. W. Janson. Art in the Nineteenth Century. London 1984, lk 378.

18 J. Genss, lk 21.

## Jüri Arrak, Ilya Repin and socialist realism

Jüri Hain introduces an interesting, though little known factor of the early graphic works of Jüri Arrak, a well-known Estonian painter and graphic artist.

### Socialist realism – a leash, as well as a whip

Socialist realism is defined as a creative method in literature and fine arts. For half a century, it was a synonym of formal and recognised art of Soviet Union. The concept has been borrowed from the theory of literature and although the movement was defined to be a culturally universal creative methodology, it remained vague and controversial even after some adaptation attempts. But it was the vagueness that allowed the notion of socialist realism to be the leash that tied the Pegasi to the hitching post of the official ideology and whip back the ones that tried to strand from the herd.

In 1960s, the various movements in the society activated the art practice and it tried more often to break the boundaries set from above. The official rhetoric stayed the same but it was clear that the official Soviet art of 1960s was bound to submit to fewer formal rules than it did before. The Estonian art of 1960s shows a unique use of a so-called Aesopian language. Instead of direct quoting they start to paraphrase other works of art. Therefore, to the expert familiar with the material that initiated the creation of the new work of art, the new creation offers a more integrate meaning and that's what the artist wanted. It's worth mentioning that as a rule the original work was not from the same field of creation – most often the sources were literary. This kind of meta-art was present in the graphic works of Estonian artists in the 1960s; ten years later, it had transformed into paintings. The artists themselves were sparing with their explanations about the literary sources of their works: although there were citings and references in the titles, there were no notions about the original authors. The critics couldn't give any hints to help

with the enlightenment of the spectator either; the reasons for that lied in the specifics of the society and the era.

Among the first to use the option of such paraphrasing in art was Vive Tolli; her etchings from the beginning of 1960s, "A Walk into the Winds" and "Rowans on the Coast" were initiated by the poetry of Marie Under. To overtly connect the works with Under (who was among the Estonians who fled the Soviet occupation to the West and her work thus officially condemned) would in that period of time have had a negative impact on the way the artist was officially recognised. The citations were therefore avoided; critics and art writers started to mention and explain the backgrounds of such works only in the second half of 1970s. A similar method was used by Jüri Palm and Evi Tihemets in their graphic works that were based on the works of William Golding and Lewis Carroll, respectively. There are some works that have not been duly recognised, though, such as the lithographical works by Jüri Arrak from 1968-69 that were based on the themes of Ilya Repin.

### Socialist realism and Ilya Repin

The doctrine of socialist realism was among else based on the allegation that, as cited in the book "The Basics of Marxist-Leninist Aesthetics", "the development of socialist realism as the highest form of art in the Soviet Union has been prepared by the progressive traditions in the classical art of Russia's nations that were realist and had social and educational values, as well as by the mighty patriot and liberation ideas behind the art and the revolutionary and democratic aesthetic views of the representatives of such art."

To assert such an allegation, names were mentioned, whereas the list of literary sources was usually longer and in other fields, only a limited assortment was presented. In music, only Glinka and Mussorgsky were considered to be worth mentioning, in arts, Repin and Surikov. The works of Ilya Repin (1844-1930) became a standard. Realistic way of depicting was clear as such, but the other qualities obligatory to a socialist realism – communist ideals, expression of the universal experiences of working class in the light of progressive Marxist-Leninist ideas, a mission to cultivate a deeply communist consciousness (as cited in the same book mentioned

above) – were harder to determine. The works of Repin and other members of Peredvizhnik movement were actively propagated. The treatment of Repin as well as his life story were adapted in a way which allowed to fit him into the official high place that was prepared in the formal art history; the examples were carefully selected and his last years in Finland were not mentioned at all in his biographies. Repin was in the books, his works were taught at schools; everybody to have a contact with art history or the Marxist-Leninist aesthetics was to have an overview of Repin's works. The way his paintings were translated into verbal language was canonised and all the interpretations had to fit.

But in Estonia, everybody to have been studying art history or to have deeper artistic interest had another fulcrum to base the assessment of Repin's works on. Voldemar Vaga, one of the first and still the greatest art historians of Estonia, wrote his "General History of Art", which has remained the best overview of art history ever published in Estonian. He presents a short assessment as follows: "Repin's works are powerful, but partly raw. The excessive stress on narrative side acts as a disturbance." These facts can be interpreted as an impact on Jüri Arrak that led him to paraphrase the works of Ilya Repin. He chose Repin's most well known paintings, the narrative of which was known to everybody.

### Jüri Arrak and Repin

One could say that Arrak's works confronted the monological and officially developed view on Repin and replaced it with a nationalist and rural pageant-minded way of expression. While observing his creation it becomes obvious that he tried to obtain more and even succeeded in doing so, thus giving his works a special social sonority; unfortunately, this can be grasped only by knowing Repin as he was at the time, leashed by the official socialist realism.

Jüri Arrak has chosen four of Repin's paintings, two of them on historical subject matter and two on Repin's contemporary topics. Repin marks the time and space with historical details, in this case with the authentic depiction of clothing and weaponry; Arrak, on the other hand, has chosen to present all the paraphrases in such

**Jüri Arrak.**  
**Kirja kirjutas.**  
**Lito, 1969.**

**Jüri Arrak.**  
**Writing a**  
**Letter. Lito,**  
**1969.**

**Ilya Repin.**  
**Zaporozh-**  
**lased Türgi**  
**sultanile**  
**kirja kirjuta-**  
**mas. Öli, l.,**  
**1891.**

**Ilya**  
**Repin. The**  
**Zaporozhye**  
**Cossacks**  
**Writing a**  
**Mocking**  
**Letter to**  
**the Turkish**  
**Sultan. Oil**  
**on canvas,**  
**1891.**





a way that it prevents the exact determination of time. He is cunning in his handling of the spectator; by creating a universalised, archaic and rural overview he seems to hint the possibility that the things on his pictures have taken place before the events on Repin's paintings. But at the same time, he forces the spectator to decline the idea or at least doubt it.

Repin's "The Volga Boatmen" (also known as "Burlaks") depicts earthly men, ground by their hard work; Arrak's, on the other hand, are going to heaven. This might be a salvation after earthly pains – and therefore it must take place after Repin.

Arrak's "Writing a letter" is based on Repin's most renowned work, "The Zaporozhye Cossacks Writing a Mocking Letter to the Turkish Sultan" (1891). This demonstration of freedom and insubordination by the Cossacks, which in reality happened to be quite abusive verbally, is depicted by Repin in the stage of the writing. Arrak's paraphrase shows clearly only one thing – the letter is not written; everything else is greatly generalised. But is the moment of the work before the scene of Repin's painting? Or is it a hint made by the artist that a letter needs to be written?

A work titled "Son killer" by Jüri Arrak leaves no doubt – it's after Repin's most praised work, "Ivan the Terrible and His Son Ivan" (1885), tells a story about the event of November 16th, 1581, when Ivan the Terrible killed his son in a state of frenzy. Russian art history has stated the work not only as the best of Repin's works, but as one of the best paintings in the world art history. As Zotov and Sopotchinski have written in their book "Russkoe iskusstvo" ("Russian

Art"), "Repin's Ivan the Terrible still amazes with the unique psychological keenness of the picture. Father's face, mutilated by terror, and son's head that is lifelessly hanging with the eyes hazy and glass-like, as well as his farewell smile leave the spectator shaken. /.../ "Ivan the Terrible and his son Ivan" should be counted as one of the greatest works of realist painting in the world." But Arrak's paraphrase presents an absolutely different sight; the spectator is overseeing the scene like in theatre and thus an alienation from the canonised conception is achieved. Killing has become recurrent, like in the plays. By doing this, Arrak has come to the conclusion that the famous art historians Rosenblum and Janson uttered some dozen years later in their book "Art in the Nineteenth Century": "While looking at this painting, the spectator feels like looking at an opera or a costume drama of 19th century."

The central work of Arrak's series is "They didn't expect him" (1884-1888). As the art historian Julius Genss wrote in his book "Peredvizhniks" about Repin's painting of the same title: "It is



"Burlakid" 17 13/20

more like a portrait; all the persons on the painting are members of the artist's own family, but they are typical at the same time." This could be any Russian intellectual family having its member suddenly coming back from exile in Siberia. The main character of Repin's painting is entering timidly. Arrak shows something completely different; he has put a tripod monster on the door and the room is in chaos.

This work was most compatible with the anticipation level of Estonian public. About dozen years ago those had came back who could. Together with the others to come from Siberia was also Henno Arrak, Jüri Arrak's brother. He, too, became an artist and was one of the translators who translated Solzhenitsen's "Gulag's Archipelago" into Estonian. They were expected. But Arrak does not give a clear explanation to what is going on in his work; this leaves the possibility to interpret the work as a depiction of the further consequences of such a comeback.

Using earlier works of art as a source of inspiration and subject matter, paraphrasing and interpreting is

**Jüri Arrak.**  
**Burlakid.**  
**Lito, 1969.**

**Jüri Arrak.**  
**Burlaks.**  
**Lito, 1969.**

**Ilya Repin.**  
**Burlakid**  
**Volgal. Õli,**  
**I., 1873.**

**Ilya Repin.**  
**The Volga**  
**Boatmen**  
**(Burlaks).**  
**Oil on canvas,**  
**1873.**

characteristic of postmodernism and can be tracked as such in the modern Estonian art, too. Jüri Arrak was one of the first to exercise the method 35 years ago. Could he therefore be considered as the proto-postmodernist in the Estonian art? Perhaps not, and the reason lies in the fact that to decode his message, the spectator needed to have information about Repin's art. The starting point for both Arrak himself and the recipient of his works was Repin and his works, or to be more precise – the mental picture of character and importance of Repin's creations as developed by the paradigm of socialistic realism. Without knowing anything about the text and more specifically the narrative that comes from the verbal explanations of Repin's paint-

ings, it's hard or even impossible to exploit the options provided to the spectator by Arrak in order to relate oneself to his graphic works and understand his era-specific message.

Because the narratives are not widely understood any more, the reception of Arrak's graphic series has not been a success. Anyone to see these works at the time when they were made and even the years after that, was usually able to see what the artist had had in his mind. In the 1970s, though, one could not risk exhibiting those works, but as there were 20 originals of each sheet, the series was quite widely spread.

Nowadays, there is a great distance dividing us from socialist realism and Repin and therefore the younger public will not understand the paraphrases by Jüri Arrak. The artist did not think it necessary to exhibit these works in his great retrospective that took place in 1996. Nevertheless, those four lithographical sheets are among the most interesting works of Jüri Arrak's creations and can be considered as one of the most remarkable series in the Estonian art of 1960s.



## Traktoriga ballil

Sandra Jõgeva,  
Margus Tamm

"Postsovkhoz". Mõtte- ja keskkonna-kunsti talgud teemal "Isolatsioon". Koht: Mooste Külalisstuudio, 06.–15.08.2004.

Ettekanded 08.08.2004: Peeter Tuviste, Jelena Helemäe, Maarja Lõhmus, Andres Kurg, Mare Tralla, Heie Treier, Marcus Williams, Vlado Franjevic.

Kunstnikud: Sonja Hinrichsen (USA/ Saksamaa), Svetlana Volic (Serbia), Vlado Franjevic (Horvaatia/ Liechtenstein), Sara Kolster (Holland), Derek Holzer (USA / Holland), Markus Öhm (Rootsi), Stephen Gunning (Iirimaa), Karolina Kucia (Poola), Joseph Ravens (USA), Marcus Williams (Uus Meremaa), Michael Northam (USA/ Šveits), Tero Nauha (Soome), Kaie Luik, Maris Palgi, Eva Orav, Erkki Hüva, Kaarel Vulla, Külli Kaats, Vano Allsalu, Pink Punk, Peeter Krossman (Eesti).

Mooste poolmahajäetud mõisakompleksi võtavad üle vaesed tegevuskunstnikud, pommitavad fonde, tasaarveldavad, niidavad muru, krohvivad ja klopsivad. Sentimentaalne? Ei, ei, hoopis väga nutikas, lausa salakaval. Mõne aastaga on ennast mõisa sisse seadnud kunstnikud ülendunud ekstsentriks, *performance*'ist saanud dekadentlik ball ning kogu külarahvas haaratud kunstnikest mõisnike mõjusfääri. Mõisa tahtmisi respektieritakse, mõisa tegemised käivad küll tihti külarahvale üle pea, aga nii ongi õige, nii on alati olnud. Ka mõispreili on täpselt selline nagu peab: malbelt range, kahvatu, intelligentse pilgu ja aristokraatliku ninajoonega, otsekui romaanist maha kirjutatud. Mooste rahvas tundub asjaga päri olevat: nad teavad, et neil on vedanud, neil on nende oma valgustatud monarhia, pisike Buckingham.

Suvel on mõisa oodata külalisi, kunstnikele tulevad külla mõistagi külalis-kunstnikud. Nad tulevad küllasse, teevad seal midagi ja jätavad kohaliku keskkonda jälje. Hullutavad külatüduruid ja lähevad tagasi sinna, kust tulid. Niimoodi sobiks kirjeldada tänavust "Postsovkhozi" Moostes. Elu nagu muinasjutt, dekadentlikud mängud kunstniku positsiooniga. Ja loomulikult, kui rahvusvahelisest festivalist osavõtjad jäävad mõisarahva suvekülaste staatusse, võimendab see kunsti ja kunstnike elitaarset ja isolatsioonistlikku positsiooni lausa groteskini. Tekivad uued ironilised variatsioonid mõisnike ja külarahva suhete igivanadest stereotüüpidest, mis teadlikult kaasnesid mitmete selle aasta "Postsovkhozi" projektidega.

Väga hästi tabas oma aktsioonis mängu võlu Uus-Meremaa kunstnik Marcus Williams. Ta korraldas festivalist osavõtjatele vastuvõtu mõisapargis. Õhtutualettides ning meigitud kunstnikud tulid kokku, mängisid aasal paddmingtoni ja kuulasid, šampanjapokaalid käes, taustamuusikaks kohale toodud vana roostes traktori müra. Kaasaegne lamburimäng, aristokraatlik flirt tööga.

Rootslane Erik Sandelin eksperimenteeris pahaaimamatute külaelanikega, tungides nende kodudesse ja paigutades salaja nende asju ümber. Toppis lilleõisi ukسلukudesse ja tegi kasvuhoonetes kalossidest kompositsioone.

Vano Allsalu püstitas kohalikkude bussipeatusse küla teadetetahvli meenutava disainiga suure peegli, nii et oli meeldiv bussi oodates meiki kohendada. Ja imetleda oma täispikkuses peegelpilti kuldsete viljapõldude taustal. Kaarel Vulla müüris mõisaseina vana tava kohaselt head õnne tooma noore neitsi. Talurahva hulgast pärit tapaohvri rolli täitis kohaliku külateatri teismeline primadonna. Siniverelised valasid lihtrahva rikkumata verd.

Selline ühe võimaliku isolatsioonistliku mudeliga lõpunimine võib olla vägagi vabastav kogemus. Mis, nagu kõik lõpuniminekud, avab võimalused uutele, juba teisesuunalistele otsingutele; uutele rollidele ja rollimängudele. Tänapäeva ühiskonnas marginaalse positsiooni omandanud kunstnikud võtsid



Marcus Williams (Uus-Meremaa). Performance: vastuvõtt mõisapargis, taustamuusikat tegi vana roostes traktor.

Marcus Williams (New Zealand). Performance: ceremonial reception in the Mooste manor park, the background music played by an antiquated rusty tractor. 14 August 2004.

omaks eraldunud aristokraatide hoiaku, pühendusid hedonistlikele mängudele. Tihti tehti seda mingil määral maarahva arvel, nagu sellised dekadentlikud lõbustused on ajast-aega olnud. *Après nous le déluge...*

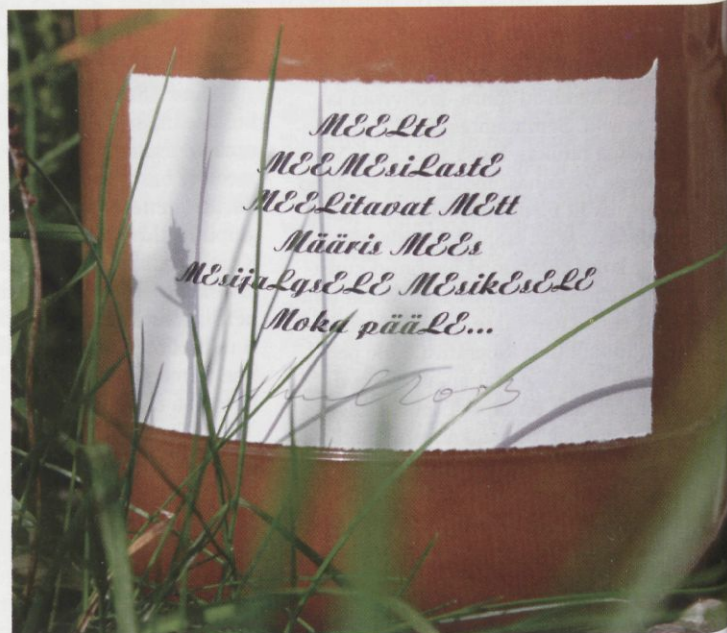
Üritusele pani punkti habemik külamees: "Pegasus on kabjaga pähe löönud". Kuningas oli selleks korraks surnud ja eksperiment aristokraatiaga läbi viidud.

Mooste Külalisstuudiost pikemalt: vt. *kunst.ee* 2/2004, lk 69–96, MoKS'i erinumber.



Raul Meel. Kanarbikumesi. Luuletus. 2003.

Artist Raul Meel. Honey. Poem. 2003.





**John Smith (Marko Mäetamm, Kaido Ole)** 100 John Smithi / 100 John Smiths **2004** betoonvalu, metall-lipik, kõrgtrükk / concrete cast, metal tag, letterpress *foto / photo by John Smith*

**2 Mihhail Lotman** Pagulus ja kunst / Exile and art **8 Eha Komissarov - Andres Tali** Maapagu/inExile: miks ja kellele? / Maapagu/inExile: why and for whom? **16 Andres Kurg** Linn, ruum ja identiteet **19 Egle Rindzevičute** Turvalisuse ja mina nostalgilised narratiivid: Maapagu **20 Elin Kard** Ülekuulamine / Interrogation **30 Călin Dan** Kiire edasi-/valulik tagasikerimine / Fast Forward / Painful Rewind **32 Lucy Harrison** Reisiraamatud ja ekskursioonid, kauged linnad ja kujutlusvõime **35 Vadim Ivanov Gennadi Ljulko** Kas ma olen venelane? / Я – русский? **38 Eva Neklyueva** Pagenduse kirsimaitseline järelmaik **39 Dăn Mihaițianu** Eksiilkunst / Art of Exile **43 Peeter Sauter** Kunstitegemine viib siseemigratsiooni

Koostas / edited by **Elin Kard & Eha Komissarov** Kujundas / designed by **Maris Lindoja**

tallinna XIII graafikatriennaal  
13<sup>th</sup> tallinn print triennial

10. 09.-31.10. 2004

maapagu  
inExile



# Pagulus ja kunst

Mihhail Lotman

*Mälestades Czeslaw Miloszit*

20. sajandit on nimetatud paguluse sajandiks. Mitte et see nähtus iseenesest oleks uus, vaid kunagi varem ei olnud see võtnud selliseid mastaape. Alanud 21. sajand ei tööta samuti midagi optimistlikumat, pigem vastupidi: globaliseerunud maailmas saab pagulusest globaalne probleem. Minu eesmärk pole selle nähtuse mitmekülgne analüüs, ma tahan vaid tuua välja mõned minu arvates olulised seosed, mis lubavad paremini mõista paguluse, eriti aga kunsti olemust.

Pagulus on alati tragöödia. Pagendamine on üks karistusvorme. Antiikajal võrdsustati see tihti surmanuhtlusega: inimesest sai lahti, ta on *meie* hulgast eemaldatud. Nõukogude Venemaa esimeses seadustikus peeti pagendust isegi surmanuhtlusest rängemaks karistuseks. (Kui selgus, et suur osa elanikkonnast tahabki põgeneda, muudeti seda sätet.) Ka siis, kui inimene jätab oma sünnimaa vabatahtlikult ja valib asüüli (poliitilistel või kas või majanduslikel põhjustel), on tegu elukäigu murdmisega, tihtipeale vana elu lõpetamise ja uue elu alustamisega. Kuid mida peavad tegema need, kes ei taha uut elu, kes püüavad uutes tingimustes jätkata oma vana elu?

Pagulane on ennekõike see, kes on ületanud piiri. Oma kodumaal kuulub inimene kindlasse kultuurilisse, sotsiaalsesse ja poliitilisse konteksti. Tema individuaalne mälu on arvukate sidemetega seotud ühiskonna kultuurimäluga. Loodus, arhitektuur, meedia, kunst, religioon jne on omad, arusaadavad, ei vaja kommenteerimist. Metafooriliselt räägitakse inimeste juurtest. See metafoor, nagu kõik teisedki, on ebatäpne. Paralleelid inimese kui kultuurse olendi ja taime vahel on otsitud. On pakutud ka teisi, näiteks loote suhet ema organismiga. Neid ei seo juured, vaid nabanöör. Ehkki ka see metafoor on ebatäpne ja tinglik, pakub see meile rohkem huvi. Hiljem tuleme me selle juurde tagasi.

Uues keskkonnas, eksiili situatsioonis, on inimene harjumuspärasest kontekstist väljas. *Oma* ei ole enam päris oma, *võõras* enam päris võõras. Kasutades järjekordset metafoori (seekord laenatud Walter Scottilt), võib teda võrrelda lendava kalaga, kes, tegutsedes küll kahes keskkonnas, pole päris oma ei kaladele ega lindudele, võimaluse korral söövad teda mõlemad.

Pagulane on kild kaotatud tervikust, kuid tihtipeale see tervik ei teadvustagi endale, et tal on midagi kaduma läinud. Pagulasel on hajutatud, kuid samas ka pingestatud identiteet. Küsimused "kes ta on?", "kas ta on?", "miks ta on?" seisavad tema ees palju teravamalt kui põliselanikul. Pagulus soosib refleksiooni. Isegi kui pagulane ei deklareeri midagi ega aruta nende küsimuste üle avalikult, isegi kui ta ei tee seda oma hinges, määravad need oluliselt tema oleku, staatuse ja saatuse.

Kuid seda teeb ka kunst. Eraldatus, killustatus on kunsti läte. Kunst vajab individuaalsust. Kui me räägime folkloorist kui kunstist või kasutame väljendit "rahvakunst", on tegemist väga ebatäpsete metafooridega. Folkloori võib käsitleda kunstina üksnes esteetiliselt arenenud kultuuri kontekstis. Arhailises kultuuris, autentses kontekstis polnud sellel, mida me nimetame folklooriks, mingit seost kunstiga. Kunst vajab

kunstnikku. Kunst tekib üksnes siis, kui eraldub individid, kui katkeb (või vähemalt nõrgeneb) tema seos maaga ja kogukonnaga (kommuniga) – nabanöör on läbi lõigatud.

Võrreldes orgaanilise kogukonnaeluga, on indiviidi elu palju riskantsem ja ebamugavam, ta on üksi ja kaitsetu ning teda ootab ees surm. Samas aga on ta elu rikkam, sest sellele lisandub oluline dimensioon: vabadus. Kunst on looming, looming aga on üks vabaduse realiseerimise viise. Individuaalsus sünnitab kunstniku, kuid kunst omakorda arendab ja süvendab individuaalsust. Kunst loob paralleelse maailma, kahekordistab eksistentsi. Iga kunstnik on teatud mõttes pageja. Ta on rohkem teistest eraldatud kui "tavaline inimene", on teatud mõttes neile võõras.

Kunstnik on pageja. Seda kujundit kohtame väga erinevates kultuurides, kuid ennekõike on see seotud romantilise esteetikaga ja maailmavaataga. Kunstnik jookseb inimeste juurest ära. Kuhu? See võib olla meri või mets või kõrb. Nii näiteks pages legendaarne araabia poeet Medžnun kõrbesse, kus ta laule kuulasid loomad ja taevatähed. Romantiline kunstnik eraldab ennast tihti oma auditoriumist nii horisontaalses kui vertikaalses dimensioonis: kunstnik on igal juhul oma publikust üle, kusjuures see üleolek on korraga nii esteetiline kui moraalne ja puhtruumiline. Niisiis, kunstnik on pageja. Kuid võib täheldada ka vastandtendentsi: pagulus loob kunstniku. Eremit Franciscus Assisist avastas äkki, et ei suuda mitte luuletada. Nagu Medžnunilgi, olid tema kuulajad metsloomad ja loodus. Nõukogude vanglates, vangilaagrites, asumisel hakkasid inimesed massiliselt harrastama kunsti, ennekõike luulet, kuid ka kujutatavat kunsti. Vaid üksikud nendest löid midagi märkimisväärset (siiski võivad need vähesed erandid olla vägagi olulised: piisab, kui nimetan siin Aleksander Solženitsõnit, ka Artur Alliksaar kujunes luuletajana välja vangistuses).

Paguluse ja kunsti seos pole niisiis juhuslik. Kuid sellel seosel on veel sügavamad lätted. On olemas väga arhailine kultuurimudel, mille kohaselt inspiratsiooniallikas ei saa olla inimmaailmas. Kunsti allikad on transtsendentsed. Tuletagem meelde, et arhailises kultuuris ei kuulu ka mets või meri või kõrb inimeste maailma, need on jumalate valduses.

Kui võtame vanakreeka kultuuri, siis näeme kaht vastandlikku inspiratsiooniallikat: ühelt poolt kõrge allikas Hypokrene, teiselt poolt aga surmavald Hades. Viimane deformeerus kristlikus kultuuris põrguks. Kunstnikku, eriti poeeti seob põrguga pidev traditsioon. Üksnes poeet Orpheusele on antud võime esiteks laulda põrgus, teiseks põrgust kedagi välja tuua; põrgust sai oma jumaliku inspiratsiooni Dante ja see traditsioon ei ole katkenud siamaani. Piisab, kui nimetada kas või prantsuse sümboliste (ennekõike Baudelaire'i) ja hiljem Rilket ning Kafkat. Inglise müstik, luuletaja ja kunstnik William Blake arutleb, miks vaimulik ja moralist Milton on nii andekas põrguväe kirjeldamisel ja nii kahvatu headust, Jumalat ja ingleid kirjeldades. Sellepärast, ütleb Blake, et nagu iga tõeline poeet, kuulus Milton põrgu erakonda (on huvitav märkida, kuidas metafüüsiline problemaatika on kodeeritud Inglismaa aktuaalse poliitika terminoloogias).



Danica Dakić Autoportree/ Self-portrait 1999 video





Vahel kunstnik koguni igatseb pagenduse järele. Üks väljapaistvamaid 20. sajandi luuletajaid ja mõtlejaid, pagulane Czeslaw Milosz võtab oma luuletuses "Eriline vihik. Koirohu täht" kokku oma saatuse, mis realiseeris tema noorpõlve romantilised unistused:

*Kodukandi ja isamaa kaotamine,  
ekslemine eluaeg teiste rahvaste seas,  
see ju  
on ainult romantiline, tähendab talutav.  
Nii täituski kuhjaga mu gümnaasistipalve, luulega toidetud:  
tahtsin  
olla suur, tähendab pagendatud.*

"Osobny zeszyt, Strona 38"<sup>1</sup>

Olla suur tähendab olla pagendatud. Tõepoolest, pagulus on vaimne katsumus, mille läbivad ennast kaotamata vaid suured, saades tänu sellele veel suuremaks.

On olemas lihtsustatud Aristoteelse mimesis'e kontseptsioonist lähtuv naiivne arusaam, mis on ennekõike levinud kujutava kunsti käsitlustes, et kunsti väärtus on mõõdetav elulähedusega. Selles mõttes on kunsti ideaal realism või isegi hüperrealism. Vanakreeka legend räägib kunstnik Zeuxisest, kes joonistas viinamarju nii täpselt, et linnud lendasid neid nokkima. Kuid kunstiajaloo ei mängi mitte väiksemat rolli vähemalt sama vana, eelmisele otse vastandlik arusaam, mille kohaselt on kunst ja elu vastandatud. Kunst on kõrge ja ilus, elu on madal ja labane. Teiselt poolt on elu aga loomulik ja ehe, kunst aga kunstlik; kunsti pärusmaa on fantaasia. Ka seda arusaama kohtame antiikesteetikas, kuid ekstreemse kuju võttis see saksa romantikutel. On huvitat märkida, et ka realismis näeme me selle suuna jätkamist.

Meie elu põhiomadus on see, et ta on tuttav, võiks isegi öelda rutiinne. Elu on meie elu. Realistlik esteetika püüdis purustada neid automatismiahelaid, näidata, et me ei tunne oma elu, et see oma on meile võõras. Just sellel ajal loob noor Karl Marx oma võõrandumise kontseptsiooni, mida ei võtnud omaks hilisemad marksistid, küll aga mõjutas see oluliselt prantsuse eksistentsialiste. Sõltumata Marxist tekkis võõrandumisele rajanev lähenemine vene realismis (siin tuleb ennekõike mainida Lev Tolstoi loomingut). Et tõepäraselt kajastada elu, tuleb vaadata seda võõra pilguga (nt aadlielu mõttetust demonstreerib Tolstoi läbi pärisorja lapse pilgu, teatri mõttetust noore neiü Nataša Rostova pilgu läbi, inimarmastuse kunstlikkust ruuna silmade läbi: viimasel juhul on tegemist topeltvõõrandumisega – ühelt poolt opositsiooniga inimene vs loom, teiselt poolt seksuaalsus vs aseksuaalsus). Niisiis, elutruu kunst, kajastades elu, moonutab ja deformeerib seda. Sõltumatult nii Marxist kui Tolstoist pakkus teatris oma võõrdumise (*Verfremdung*) esteetika välja Bertolt Brecht. Kui Tolstoil tähendas võõrandumine autori, jutustaja ja jutustuse vaheliste suhete deautomatiseerimist, siis Brechti huvitas rohkem kunstiteose ja selle auditoriumi suhete deformeerimine. Võõrduv esteetika paljastab tegelaste ebasiiruse ja silmakirjalikkuse.

Kunsti paralleelid pagulusega selles aspektis on täiesti ilmselged. Pagulane, isegi kui ta ei ole kunstnik, näeb teda ümbritsevat maailma teise pilguga kui need, kellele see elu on normaalne; tema pilk on vaba automatismist.

Pageja on võõras, ta on võõras teda vastu võtnud kultuurile,

kuid ta võõrandub järjest rohkem ka oma kodumaa kultuurist, ehkki viimasest ei anna pagulased endale tihtipeale aru. Eriti puudutab see poliitilist pagulast, kes oma hinge- ja mõttemaailmas konserveerib selle seisundi, mis pagendusele eelnes. Nii ei tunnistanud vene emigrandid, kes olid pärast revolutsiooni sunnitud läände pagema, muudatusi vene keeles, mis tekkisid kommunistliku režiimi ajal. Nagu ütles üks pagulasest kirjaniku Vladimir Nabokovi kangelane: "Vene sõnalooming lõppes 25. oktoobril 1917. Kõik, mis tuli pärast seda, on varaste žargon." Kuid *iseenda* jaoks ei jää pageja võõraks: mida võõram on ümbritsev maailm, mida suurem on väline surve, seda tugevama vastureaktsiooni tekitab see pagulases. Sellist reaktsiooni nimetatakse mitmeti: tavaliselt ja väga ebatäpselt nostalgiks, igal juhul on tegu mingisuguse igatsusega. Ka kunst sünnib igatsusest. Kunst on lootusetu katse taastada kaotatud tervik. Kunsti abil püüab kunstnik kompenseerida kaotatud sidet tervikuga, transtsendentsusega, loodusega, isamaaga, armastatuga jne.

Siisamaani on juttu olnud paralleelselt pageja ja kunstniku vahel. Kuid millises allikast see paralleelsus lähtub? Võib arvata, et asi on vähemalt osaliselt kunsti olemuses. Mis on kunstiteos? Sellele küsimusele püüab esteetika vastata juba kaks ja pool tuhat aastat, kuid ammendavat vastust ei ole ja vist ei saagi olla. Alljärgnevas ei püüa ma defineerida kunsti, vaid üksnes veidi vaagida kunstilisuse fenomeni.

Kunstiteos võib olla ükskõik mis. Võib näiteks tuua põllult suure munakivi ja demonstreerida seda kunstimuuseumis. Sellest saab kunstiteos, isegi terve rida erinevaid kunstiteoseid. Üks asi on panna see lihtsalt mingile alusele, teine on juurde lisada nimi "Kompositsioon nr. 35-a", kolmas see nimetada "Kiviks" või neljas hoopis "Proletariaadi relvaks" (viimane on ilmselt postmodernistlik parafrasõ nõukogude ajal ülimalt populaarsele Ivan Šadri skulptuurile "Munakivi – proletariaadi relv") jne. Kuidas siin tekib kunst? Seesama kivi põllul polnud mingi kunstiteos, vaid saab selleks, kui me paigutame ta spetsiifilisse konteksti. Kuid sedasama võib öelda ka teisiti: me kiskusime põllukivi tolle loomulikust kontekstist välja ja pagendasime selle muuseumi. Ka folkloorne teos muutub kunstiks vaid siis, kui ta on paigutatud sootuks teise kultuurilisse konteksti; mida suurem on see vahe nii ajas kui ruumis, seda "kunstipärasemalt" see mõjub: *võõras* rahvakunst on alati rohkem kunst kui *oma*.

Et asi muutuks kunstiteoseks, peab see olema pagendatud; see peab ületama piire: nii ruumilisi, kui ajalisi. Kuid enamasti on need piirid ennekõike semiootilised – asi muutub märgiks; kunstiteos on elu märgiline mudel. Nagu pagulanegi on märk selle poolt representeeritud reaalsuse suhtes (kusjuures siin pole vahet, kas tegu on empiirilise reaalsusega või fantastilisega), samal ajal nii *oma* kui *võõras*: ta on oma, kuna tähistab just seda elu, ruumi ja aega; ta on võõras, kuna ise ei kuulu sinna.

<sup>1</sup> Czeslaw Milosz. Wiersze II. Krakow, 1987, s. 343–344.

# Exile and art

Mihhail Lotman

In memoriam of Czeslaw Milosz

The 20<sup>th</sup> C has been dubbed as the century of exile. It is not that the said phenomenon would be new per se. It just has never taken on such an enormous scale. Nor does the incoming 21<sup>st</sup> C hold anything more optimistic in store – quite the contrary: in this globalising world the emigration, displacement, and banning is going to become a global problem. This essay is not an attempt to provide a comprehensive analysis of the developments. Rather, it would highlight certain connections I consider important, allowing for a better understanding of the essence of exile, in particular the essence of art.

Exile is always a tragedy. Expulsion is a form of retribution. In antiquity, exile was often tantamount to capital punishment: the person was done away with, he was removed from among us. In the first legislation of Soviet Russia, exile was considered to be a castigation even harsher than the death penalty. (When it dawned upon the authorities that a large slice of the population was willing to flee, they thought better of it and amended the said clause.) Even in case a person voluntarily leaves his or her home country and opts for asylum (either on political grounds or for purely economical reasons), in evidence is the disruption of one's course of life, calling it quits and embarking on a new career. However, what should be the strategy of those rejecting the new ways of life, desirous of continuing in the novel surroundings as they did in the old country?

The exile is, in the first place the person who has crossed the border. In his home country the person belongs to an established cultural, social and political context. His individual memory is linked, by numerous connections with the cultural memory of the society. The nature, architecture, media, art, religion etc. are his or her own, understandable, not calling for commentaries and explications. Metaphorically, one speaks of man's roots. That metaphor, like all others is not precisely correct. Parallels drawn between man as the cultural creature and the plant are forced and far fetched. Some other parallels have been suggested, e.g. the relation of the foetus with the mother's organism. Those two, however are not connected by means of roots but with navel cord. Although this metaphor, too is somewhat strained, it is of more interest to us, therefore we will later look at it in greater detail.

In the new environment, in the situation of an exile the person is dislodged from his familiar context. *Own* no longer is quite the same own; *alien* is not completely alien any more. Using yet another metaphor (this one borrowed from Walter Scott), the exile may be compared with the flying fish: thriving as it does in two ambiances, it is not quite one's own to either fishes or birds, both feeding on it.

The exile is a fragment, a shard of an integrated whole gone lost. Infrequently however the said whole is usually quite unaware that something has dropped off it. The exile has a disintegrated, however taut identity. The questions 'Who he is?' 'Where he is?' 'Why he is?' gnaw him with constant annoyance, troubling him much more than the aboriginal people. Being in exile is a fertile feeding ground for reflection. Even if the exile does not make any statements and does not engage in public deliberations about those issues, even if he does not indulge in such speculations in the innermost of his soul, they essentially determine his being, status and destiny.

This is also what art does. Seclusion, isolation, fragmenting is the wellspring of art. Art needs individuality. When talking about folklore as art or when using the expression 'folk art', we have to do with only remotely correct metaphors. Folklore can only be treated as art in the context of an aesthetically developed culture. In archaic culture, in the authentic context the thing we now call folklore has no pertinence whatsoever to art. Art needs an artist. Art emerges only when the individual breaks loose, when his bonding with the country and community (commune) snaps (or at least becomes flaccid, less intense) – i.e. when the umbilical cord has been severed.

As against the organic community existence, the life of an individual is riskier and much more bothersome, he is lonely and vulnerable, facing an imminent and untimely demise. And yet his life is richer, because it is replenished with a vital dimension - freedom. Art is the outcome of creation, which is brought into existence by freedom. The individuality gives birth to an artist, whereas the art develops and deepens the individuality. Art creates a parallel world, doubling the existence. Every artist is an escapee, fugitive in a certain sense. He avoids reality by absorption of the mind in imaginative situations. He is more withdrawn than other people; his life involves less human and social activity than that of a "common man". In a sense he is a stranger to them.

Artist is an escapee. We come across this trope in widely different cultures, however it is first and foremost related to romantic aesthetics and world outlook. An artist takes flight from people. Where to? It may be the sea or woods or wasteland. Take for instance the legendary Arab poet Medjnun, who headed for the desert, where animals of the wild and the stars of the sky listened to his poetry. The romantic artist often stands aloof from his admirers both in horizontal and vertical dimension: the artist must be necessarily over and above his audience, this dominance being, concurrently aesthetical, moral and purely spatial. Thus an artist is an escapee. However, a contrary tendency may be observed: the banishment creates an artist. The Italian friar Saint Francis of Assisi, founder of the Franciscan order all of a sudden felt a compulsive urge to write poetry. Like Medjnun, he recited before an audience of wild beasts and the nature. In the Soviet prisons, detention camps, deportation, the people took en masse to art, poetry in the first place, however also the fine arts. Few of them came up with something of note (yet those few exceptions could make the day: suffice to name Alexander Solzhenitsyn; Artur Alliksaar also become a consummate poet while in custody).

Hence the link between exile and art is not accidental. However that link has deeper roots. There is a very archaic cultural pattern, under which the source of inspiration cannot be found in the world of men. The sources of art are transcendental. In archaic culture, for that matter the woods, or sea, or desert do not belong to the people's world, they are the demesne of Gods.

Take for instance the culture of ancient Greece. In evidence there were two opposite sources of inspiration: on the one hand a high source, Hypocrene, on the other hand the underworld, Hades. The latter deformed in the Christian culture into hell. The artist, in particular a poet is linked with hell, by tradition. Only the poet Orpheus had been endowed with the gift to sing in hell, and even more so - to take spirits out of hell; it was hell where Dante got his divine inspiration. This tradition has never been disrupted.

Suffice it to name the French Symbolists of the latter part of the 19th C who sought to evoke aesthetic emotions by emphasising the associative character of verbal images (in the first place Baudelaire) and later Rilke and Kafka. The British mystic, poet and artist William Blake deliberated why the cleric and moralist Milton was so very talented when describing the host of hell and so utterly bleak when describing goodness, God and angels. It was so because, as Blake said, like every true poet Milton was affiliated to the party of hell (It is noteworthy how the metaphysical problem range has here been coded in the terminology of topical British politics).

Sometimes the artist is even yearning for banishment. One of the most outstanding poets and thinkers of the 20<sup>th</sup> C, the exile Czeslaw Milosz synthesised his destiny in the poem "The separate notebooks. Wormwood star", which realised his romantic dreams as a young man:

*The loss of native place and fatherland,  
The life-long roaming among other nations,  
This is only romantic, hence bearable.  
Thus my prayer as highschool student was fulfilled, to the brim,  
nurtured with poetry: I wanted to be great, meaning to be  
banned.*

Osobny zeszyt, Strona 38<sup>1</sup>

To be great means to be banned. Truly, the exile is a spiritual trial, which only great people can survive, without losing oneself and becoming even greater, thanks to the tribulations suffered.

There is a naive understanding based on a simplified Aristotelian concept of mimesis, recurrent in the first place in the treatments of fine arts, asserting that the value of art is measurable by its closeness to life. In that sense the ideal of art is realism or even hyperrealism. There is the ancient Greek legend about the painter Zeuxis, who painted the grapes so true to life that the birds flocked together to pick them. However in the history of art, no less is the role of understanding as ancient as the one above, exactly opposite to it, according to which art and life are opposed. Art is lofty and beautiful, life being base and vulgar. On the other hand, however, life is natural and genuine, art being artificial; the domain of art is fantasy. This understanding too is to be found in antique aesthetics, however it took an extremist form with the German Romantics. It is interesting to note that in realism, too this trend seems to continue.

The basic characteristic of life surrounding us is that it is familiar, even routine. Life is *our* life. The realistic aesthetics attempted to break those chains of automatism, to show that we do not know our life, that the "own" is strange to us. At that very time the young Karl Marx was working out his concept of alienation, which was not adopted by later Marxists, but it had a significant impact on French existentialists. Independent of Marx, the approach based on alienation arose in Russian realism (in this connection, the work of Leo Tolstoy should be mentioned). In order to truthfully depict life, it must be perceived through a *strange* eye (for instance, the senselessness of the life of gentry is shown by Tolstoy as seen by a child-serf, the absurdity of theatre through the eye of the young girl Natasha Rostova, the artificiality of human love through the eyes of a gelding: in evidence in the last case is double alienation – on the first hand the opposition 'man' vs 'beast', on the other hand 'sexuality' vs 'asexuality'). Thus the true-to-life art, while reflecting art, disfigures and deforms it. Quite independent of Marx and Tolstoy, the aesthetics of distancing (Verfremdung), as revealed in theatre was suggested by Bertold Brecht. With Tolstoy the alienation meant de-automation of relations between author, narrator and narrative, however

Brecht was more interested in deformation of relations between the work of art and its audience. The alienating aesthetics reveals the non-sincerity and hypocrisy of actors.

The parallels of art with banishment in this aspect are as clear as day. The exile, even if he is not an artist, perceives the world surrounding him with an eye different from those to whom that world is habitual; his eye is free of automatism.

The exile is a stranger, he is alien to the culture having accepted him, however he also gets alienated, ever more from the culture of the old country, although the exiles not infrequently fail to give credence to the latter truth. This concerns, in particular the political exiles, preserving in their spiritual and mental world the status preceding the banishment. Thus the Russian emigrants forced to flee to the West, after the revolution, did not accept the changes in Russia created during the Communist regime. Said a character in a novel by an emigré writer Vladimir Nabokov: "Word formation in Russia ended on 25 October 1917. All words emerging after that date are the jargon of thieves." But for *himself*, the emigrant does not end up a stranger. The stranger the surrounding world, the greater the pressure from outside, the stronger is the counter-reaction created in the emigrant. That reaction is named differently: ordinarily and very inexactly as nostalgia, in any case it is deep longing, accompanied by tenderness and sadness. Art too is born of yearning. Art is a hopeless attempt to mend the whole lost beyond repair. By means of art the artist tries to compensate for the lost link with the whole, with transcendence, nature, fatherland, the beloved etc.

Up to now we have delved in parallelism between the exile and the artist. Whence stems that parallelism? Evidently the cause lies, at least partly in the essence of art. What is a work of art? This is the question that aesthetics has been trying to answer for nearly two and a half millennia, however there is no exhaustive answer, nor will there be, in all evidence. In what follows I will not attempt to define art, I would just deliberate on the phenomenon of the artistic.

The work of art may be anything. For instance, you can bring a large cobblestone from the field and exhibit it at the art museum. It will become a work of art, even a number of different works of art. It can be simply placed on a pedestal, then it can be added a caption "Composition no. 35-a", or it can be named as "Stone", or rather "Weapon of the proletariat" (the latter is evidently the postmodernist paraphrase to the sculpture by Ivan Shadr very popular in the Soviet period "Cobblestone – weapon of the proletariat") etc. How does the art arise here? The stone in the field was not a work of art, it becomes one when placed in a certain context. However the same may be said differently: we tore off the cobblestone from its natural context and exiled it to the museum. The work of folklore also becomes art only when displaced and transported to a dramatically different cultural context; the larger the difference in time and space, the more "artistic" it looks – *strange* popular art is always more of an art than one's *own* popular art.

For a thing to become a work of art it needs to be exiled; it must cross the borders: both spatial and temporal. However, for the major part those borders are semiotic – the thing becomes a sign; the life of the work of art is the sign model of life. Just like Exile is a sign with respect to the reality represented by it (whereas little does it matter whether in evidence is the empiric reality or the fantastic), simultaneously *own* and *alien*: it is own because it signifies this very life, space and time; it is alien, because it itself does not belong there.

<sup>1</sup> Czeslaw Milosz. Wiersze II. Krakow, 1987, s. 343–344.

## “Maapagu/In Exile” — miks ja kellele?

Triennaali nõukogu liikmete Eha Komissarovi ja Andres Tali vestlus  
Tallinna XIII graafikatriennaali teema tekkeloost.

**Eha Komissarov (E.K.):** Lähme tagasi kahe aasta tagusesse aega, mil pakkusid uue triennaali teemaks MAAPAGU. Arvan, et triennaalinõukogu liikmed polnud ainsad, keda emotsionaalselt laetud metafoor, mille sarnast naljalt leida pole, pahviks löi.

**Andres Tali (A.T.):** Sõnastik annab meie teemale järgmise vaste: “exile – enforced or voluntary absence from one’s country or home...” (The Penguin English Dictionary, 2002, lk. 302).

Eesti keeles siis: maapagu – sunnitud või vabatahtlik eemalolek oma maast või kodust. Millest teema sündis, on nüüd, kaks aastat hiljem, raske meenutada. 2002. aasta suvel Käsmu sõites polnud mul ühtegi ideed sõitu alustades, Käsmu jõudes teadsin täpselt, millise kontseptsiooni formuleerin. Protsessi polnud, oli vaid teadmine. Teemaks tol hetkel “eksiil”, minu käsitluses kunstniku põgenemine reaalsuse eest, mittetoimetulemine keskkonna painetega. Sain ka ise aru, et see oli liiga enesekeskne kunstnikupositsioon. Kuid nägin ka teema sotsiaalseid ja poliitilisi aspekte, kuigi need polnud siis minu jaoks primaarsed. Mingi hetke valitses Käsmus metsa veerel vaikus, kui oma idee välja ütlesin, kuid siis tulid kõik, vähemalt enamus kohalviibijaist, ootamatult ideega kaasa. Liina Siibilt pärineb teema eestikeelne nimetus “Maapagu”, vihjena Ilmar Talveti romaanile, minult inglisekeelne “inExile”. Nimeline vihje eesti pagulusromaanile löi hiilgavalt kohaliku konteksti, inglisekeelne andis rahvusvahelise mõõtme. Lisaks kannab teema endas võimalusi, mida hetkel ei aimanud, selgumine on tulnud hiljem. Niipalju siis teema sünniloost.

**E.K.:** Maapagu ühe justkui kõike ütleva sõnaga ei ammenda. Temast salakavalamat mahutit, nagu selgub, on raske ette kujutada, tegemist on julmalt nõudliku kujundiga, mis nõuab käsitlemisuskust. Mida soovisime MAAPAO abil kirjeldada?

**A.T.:** Ükskõik kuidas teema ka ei sündinud, kannab see endas kogu meie ajastu fataalsust. Vist ei ole ühelgi ajajärgul toimunud niivõrd suuri rahvaste rändeid kui praegu, ükskõik kas siis poliitilistel või majanduslikel põhjustel. Sõda, nälg ja sallimatus on kui apokalüptilised ratsanikud meie maailma kohal. Samas kasvab ühiskonna paine ka igale indiviidile, põhjustades sise- ja välis-eksii ehk pöördumist sisesse maailma. Ühiskonna vaimne nivelleerumine keskmisele tasemele, millele on kahtlemata oma mõju avaldanud suvaliselt tõlgendatud laused “Igaüks võib olla kunstnik” ja “Igaüks võib olla kuulus 15 minutit”, loova mõtte alistamine tarbimisele ning vaimu allutamise tehnoloogiale ja selle kaudu võimule, on vähemalt minu jaoks hetke märksõnadeks. Kui 1960ndatel andsid ühiskonnas tooni filosoofid, siis 21. sajand juhendub Nokia ja teiste finants- ning tööstushiiglaste juhtide mõtteteadusest. See kõik tekitab pettumust ja ärapöördumist.

Kunstnik lahendab või vähemalt üritab lahendada kõik probleemid oma tööde kaudu. Selleks on tal omad tööriistad, oma keel. Kui ta enam ei suuda, siis pöörab maailmale selja ja eitab ümbritsevat reaalsust. Ka Eesti 1970ndate kunst on oma demonstratiivse dekoratiivsusega üks sisemise eksii

ilminguid. Sama on jälgitav mingil määral ka siin ja praegu, kusjuures lahkumine ei toimu ainult sisemusse. Eestist lahkunud eksiilkunstnike looming on suletud, nad tegelevad isiklike painetega, olles reaalsusest eemal. Isegi Wiiralti Pariisis valminud tööd on painavamad, kui võrrelda neid Eestis rasketel sõja-aastatel valminud vitaaalsete töödega. Juurtetus ja hääbumine on üks eksiilkunsti teemasid, vähemalt eestlaste puhul.

Kaasajal omandab eksiiil kui mõiste uusi ja laiemaid tähendusi. Ikka sagedamini lahutatakse mõttekaaslasti otsima ja leidma näiliselt avanevas maailmas. Teatavad ideoloogilised kooslused koguvad enda ümber sarnaselt mõtlejad loojad. Vahel on see lahkumine, et tugevamalt tagasi tulla, vähemalt sõnades. Üks meie žürii liikmetest teatas vestluses avameelselt, et kogu elu ühes kohas elanud inimesed on tema jaoks igavad. Liikumine omakorda põhjustab halvemal juhul teadmise ja kompetentsi kogunemise teatud keskustesse, põhjustades omakorda suuremaid ideoloogilisi vastuolusid ja pingeid lahkujate ning jääjate vahel.

Riigipiiride asemele on astunud ideoloogilised ja religioossed piirid. Kogu muut ajaloo lõpust on ammu muutunud farsiks. Vastuolud maailmas on praegu palju globaalsemad kui oskaksime ennustada. Globaalne küla ehk ülemaailmne kommunikatsioon Interneti ja teiste uute tehnoloogiate abil ei soodusta mitte ainult ideede paljusust ja dialoogi eri diskursuste vahel, vaid on andnud oma osa ka maailma jätkuvasse killustumisse, samuti liitnud kokku ja seeläbi tugevdanud seni üksi tegutsenud friike. Paraku on see nii, et iga hea asjaga käib kaasas negatiivne pool. Vägivald on omandanud kultuslikud jooned, inimmassid on globaalse hirmu keskkonnas loonud ideoloogilised varjupaigad, kus arendada fundamentalistlike fantaasiasid. Liiga palju on maailma tekkinud oma eksimatuses veendunud juhte – ja mitte ainult poliitikas, vaid ka ideoloogias, religioonis, kultuuris jne. Fundamentalism on üks olulisi eksiiili allikaid, ükskõik kas räägime reaalsest maapaost või vaimsest sisemisest eksiiilist.

Maailmakriisist lõhestatud ja vaevatud inimese teadvuses on vaid üks lootus: kusagil on kõik hästi. Kusagil on koht, kus kõik probleemid lahenevad, ilma et selleks midagi teha tuleks. On see koht siis teises riigis, teises ühiskonnas, minu sees – sel pole eksiiili mõistes tähendust. Lahkutakse selleks, et vältida probleeme, või seetõttu, et ei suudeta neid lahendada. Teatud mõttes oleme me kõik mingil moel eksiiilis. See väide ei ole hinnanguline, vaid lihtsalt hetkeseisu fikseeriv. Sest kes suudaks pidevalt võidelda ühiskonna või meie endi poolt loodud painetega.

**E.K.:** Triennaali jaoks vajati teemat, mis tõmbaks ürituse lahti pikaksveninud keskustelust tehnikate ja nende muutumise üle. Kuidas reageerid etteheitele, et tegemist on graafikule kauge teema ja võõra mõtlemisega?

**A.T.:** Eksiiil on teema, mis omandab ilmselt iga maa ja kunstniku jaoks erineva tähenduse. Meil ei ole õigustust jutustada eksiiili tähendusest palestiinlastele, türklastele,

kurdidele, juutidele, etiooplastele ja paljudele muudele rahvastele, kes ühel või teisel põhjusel on olnud sunnitud lahkuma oma kodustest, oma maalt. Kuid oluline on anda neile endile võimalus seda teha. Ükskõik kui hästi või halvasti nad seda suudavad. Ja oluline on neid kuulata.

Ma ei üllatunud teatava osa meie kunstnikkonna vastuseisust triennaali teemale. Ilmselt on tegu raskustega näha ja lahti mõtestada mõiste "eksiil/maapagu" tähendust ja võimalusi. On mõistetav, et igasugune sotsiaalne teema tekitab pingeid,

sest siis on vaja oma seisukoht välja ütelda. On vaja võtta positsioon, midagi salajast enda kohta paljastada, vahel ka valulist. Ja see ei ole alati meeldiv. Või selgub ootamatult, et seisukoht lihtsalt puudub. Lihtsam on alati jääda kõrvaltvaataja positsioonile, jääda sellesse samasse "sisemisse eksiiili". Igal juhul on tegu autorit ja tema seisukohti paljastava teemaga.

Samas on kuulda olnud ka kriitikat teema kui millegi juba ammu "vabas maailmas" läbitu kohta. Kuid on teatud teemad, mis tulevad ikka ja uuesti, mille eest ei ole pääsu. Üks neist



Andres Tali Iha ja igatsuse instrumentid-Kahevahel / Instruments of Lust and Yearning-Hesitancy 2004 digitaaltrükk / digital print foto / photo by Andres Tali

on inimlik üksindus, kodutus, eksiiil. Kogegin seda 2003. aasta veebruaris Londonis. Juba saabumisel olid lennujaamas soomusautod terrorismiohu pärast. Õhus oli Iraagi sõja algus, seintel üleskutsed koguneda meeleavaldusele "kell 6 pärast sõja algust" ja BBC igaõhtused vestlusringid kajastasid ainult sõja õigustatust, mitte enam selle võimalikkust. Mul oli vaba nädalalõpp enne ärasõitu koju, üritasin end tunda emigrandina võõras linnas, kus keegi mind ei oota ega tahagi midagi teada ei minust, minu probleemidest ega perekonnast. Hotell oli vana ja lagunev. Uitasin mööda inimitühje pimedaid tänavaid

ja sõin nurgatagustes odavates restoranides. Kogenud vaimse "lavastajana" oli esilekutsutud kogemus enam kui õõvastav. *We are in exile...*

Eksiiil on minu jaoks isiklik teema, sest miski maailmas sündiv ei peaks olema meie võõras. Olenemata sellest, kas see sünnib meie sees, kunstis või ühiskonnas. Kõik on vaid peegeldus, refleksioon ja meie, kunstnikud, oleme peegliks. Aeg oleks enda ümber vaadata. Alustada teekonda koju. Kasvõi teraapilisest kogemusest.

**E.K.:** Järgnevalt on meil võimalus vestlust arendada kahe vähekatuva nähtuse üle: esiteks maapao mõistele osaks saanud ümberhinnangud globaliseerunud maailma uues tegelikkuses ja selle kunstiväljenduse strateegiad?

**A.T.:** Vihjad maapao kahele vormile: klassikalisele ja uuele ehk inimeste liikumisele ühest kultuuriruumist teise. Lisaks sellele veel kolmanda: sulgumine subkultuuri.

**E.K.:** Alustame klassikaga ja siis peab nimetama uut hübriidi. Maapagu vanas tähenduses romantiseerib poliitilisele vägivaldale keskendunud vastupanu teemat, tõstatab moraalseid ja eksistentsiaalseid küsimusi, esitab kodumaatuse, mälestuste ja sotsiaalse ülekohtuga seotud narratiive.

**A.T.:** Klassikalise emigratsiooniga tuleb maailmal tegeleda veel kaua. Ajakirjanduse andmeil on praegu emigratsioonis umbes 17 miljonit inimest. Kuigi see arv on aastaga vähenenud 18 protsenti, ei näe mina küll kusagil mingit lootust. *"People just ain't no good..."* laulis Nick Cave. Vägivald sünnitab vägivalda ja terrorism terrorismi. See on möödapääsmatu.

**E.K.:** Teine käsitlusviis näeb kodunt lahkumist igati positiivse nurga alt. Paljud kunstnikud loevad eksilil kogemust meie triennaalil uue transiitse migrandi pilgu läbi, olles endas välja koolitanud koha ja paiga hõivamise strateegi.

**A.T.:** Teist tüüpi maapagu, nagu sa seda nimetad, ei ole uus nähtus. See on alati olnud. Rahvas valgub lihtsalt sinna, kus tundub olevat parem, ükskõik kas majanduslikult, kultuuriliselt või keskkonnast lähtuvalt, sinna, kus antakse paremat haridust, on soojem, maasikad on odavamad, galeriid suuremad. Meie jaoks algas see lihtsalt Ida-Euroopa piiride langemisega. Kultuur genereerib teatavat juurtetust. Protsess ise algas linnastumisega, sest liikumine maalt linna oli esimene migratsioon Eestis, kui ürgaeg välja jätta. Urbanistlikus mõttes mitteomamine, üürimine või rentimine tähendab mobiilsuse teket. Edasi on juba lihtne: kui sul pole talu, põldu, metsatukka, siis pole ka millestki kinni hoida. Kultuur on dünaamiline, kestvus staatiline.

**E.K.:** Transiitne migrant – tõesti kole sõna, mille leidsin sotsioloogide kirjavarast, kus tema all mõeldakse sagedase elukohavahetusega seotud tegelast, on urbanismiteemadesse sukeldunud... poeet? Triennaalil on uue territooriumiga suhtlemise küsimus silmanähtavalt esiplaanil.

**A.T.:** See, et juhid tähelepanu meie näituse kontekstis urbanistlikele meeleoludele kui olulisele komponendile, on igati õigustatud. Sest liikumine ühest keskkonnast teise pädib tavaliselt urbanistlikus keskkonnas ehk linnas. Kus mujal võiks rändur leida tühimiku, mida täita. Linnas on see võimalik, mida suurem on linn, seda suurem on tõenäosus leida endale sobiv keskkond ja vahendid selles eksisteerimiseks. Linn aga saab sünnitada ainult otsatu üksinduse ja kurbuse, kirjutab Tiit Hennoste viimases linnatemaatikale pühendatud Vikerkaares. Ma ei ole nõus väitega, et keegi ei mineta sellises keskkonnas oma kultuuritausta, rahvust jne. Hanif Kureishi oma jutustus "Minu fanaatikust poeg" (Vikerkaar, nr. 4-5, 2003) räägib just sellest, kuidas kõik deformeerub ja kaovad traditsioonilised väärtused. Arvan, et see toimub kõikjal, mitte ainult antud jutustusel kirjeldatud briti ühiskonnas. Tänapäeva

transiitne isiksus, nagu teda tabavalt nimetad, asendab osa või kogu oma traditsioonilise tausta uuega, luues tegelikult hübriidi, mis võib olla päris elujõuline. Kuid mingil juhul ei saa seda samastada päritoluma kultuuritaustaga. Kindlasti ei sulandu USA-s hariduse omandanud ja seal pool elu elanud hiinlane Hiinasse naasnuna enam täielikult selle kultuuri-konteksti. Midagi on jäädavalt läinud ja muutunud.

**E.K.:** Sellest, et elupaiga muutus toob kaasa konteksti muutused ja uued vaatekohad, pole raske aru saada. Kultuuri ja kunsti seisukohalt oleks oluline küsida: mis saab selles katkestuste kultuuris meie sotsiaalsest mälust, mida loeme rahvuse ja geograafilise asukoha kõrval identiteedi lahutamatuks osaks? Kui sul on seljataga erinevate territooriumide kogemused, siis millise paiga nimel väljendud, mida märkad, millise maa nimel kõneled?

**A.T.:** Kultuur areneb ja toimib kahel viisil: ühtpidi ta imeb endasse üha uusi mõjusid väljast, teistpidi valgub kõrval asetsevatesse kultuuridesse. Inimesed liiguvad vastavalt sellele samuti kahes suunas. Ühed õpimulistena kultuuri-keskuste poole, teised prohvetitena sealte eemale. Samas on protsess klassikalise maapaga võrreldes elurõõmsam. Kõik see aga eeldab ühtse keele olemasolu. Kultuurimigratsiooni eelduseks on selline keel, mida kõik valdavad. Võiks võrdluseks tuua keskaja ja ladina keele või valgustusajastu ja prantsuse keele. Need keeled löid mingi tervikliku süsteemi kultuuri-vahetuseks ja liikumiseks kultuuriruumi sees. Kui otsida analoogi tänapäevast, siis võiks rääkida visuaalsest keelest, kui inglise keel kõrvale jätta, mida vist täielikult teha ei õnnestu, ja samuti visuaalsest keelest tänu televisioonile, filmile, viimasel ajal ka koomiksile, animatsioonile jne. Tänu massikultuurile keel lihtsustub, teatavad kujundid omandavad universaalseid tähendusi, millest kõik aru saavad või arvavad, et saavad. Selles süsteemis on keele valdajal lihtne liikuda. On väga lihtne saada uuel maal kontakti, toetudes massikultuuri ikoonidele või siis, olenevalt, kellega suhtled, kaasaegete filosoofide argumentidele. Kasutan seda võtet alati välismaal viibides: kõik muutub palju lihtsamaks, kui oled inglasega või sakslasega lapsena samu filme vaadanud (ja tead, mida tähendab *"...back to the Batcave"*). Keel otsustab kõik. Me elame kommunikatsiooniajastul.

**E.K.:** "inExile" on tolerantsuse proovilepanija ja ühtlasi uurib seda. Äraminejad ja mahajääjad – saaks seda olukorda kunstiväljale projitseerida? Olgem ausad, tõsiusklik graafik on seotud pigem mahajääjaga kui äraminejaga: oma juurtest, konventsioonidest, sissetöötatud sümbolitest, rahvusest ja turust kinnihoidja, kes pole pagulase kombel valmis kõike jätma ja otsast alustama.

**A.T.:** Piibli müüdi järgi andis jumal rahvastele erinevad keeled, et nad enam teineteisest aru ei saaks ja Paabeli torni liiga kõrgeks ei ehitaks. Sama on juhtumas tänapäeval. Subkultuuride visuaalne keel on muutumas niivõrd suletuks ja kodeerituks ning täis kindlaid ja ainuvõimalikke tähendusi, nende omavahelise kommunikatsioon on häiritud. Sama on märgata teaduses, kus teadusarud on sedavõrd teineteisest eemaldunud, et ühiste mõistete ehk keele leidmine on muutunud pea võimatuks. Osaliselt on protsess teadvustatud, osaliselt alateadlik. Teadvustatud sulgumine on seotud võimuküsimusega. Igas subkultuuris, nagu ka igas kultuuris, on omad liidrid

ja võimukandjad. Võimu kindlustamise kindlaim viis subkultuuri sees on keele sulgemine st. tähenduste tsementeerimine. Samas annab staatilisus subkultuuris selles viibijatele kindlustunde, mille puudumine on üks eksiili põhjuseid. Hea on tunda ennast püsiväärtuste keskkonnas, kus kõik on selge ja lihtne. Samal põhjusel tundis suur osa rahvast ennast kindlalt natsistlikul Saksamaal ja kommunistlikul Venemaal. Enamus inimesi vajab midagi püsivat, mis oleks seal ka hommikul, kui ta silmad avab. Ükskõik, mis on selle taga, peab et isiklikult haiget ei tee. Alateadlik "keele" sulgemine võiks olla kirjeldatud kui igatsus kindluse ja turvatunde järele. Niisiis võime jälgida ühe protsessi kahte poolt: ühelt poolt universaalse keele olemasolu, teiselt poolt suletud subkultuurilised keeled.

Tegelikult on seda mudelit lihtne üle kanda ka kunstimaailma. Ühelt poolt suletud turvalised subkultuurid ehk tehnoloogiakesksed kunstid, maalikunst, mis naudib maalitehnilisi võtteid, sügavtrükkifinesse nautlev graafika, uute meediate gurud, kes tegelevad netikunsti piiride määratlemisega jne., teisalt *crossart* ehk erinevaid tehnoloogiasid ning ideoloogiasid kasutavad kunstid/kunstnikud. Maailmas on kahjuks laialt levinud mõttelaad "kes pole meiega, on meie vastu" (kuigi see lause pole tõene). Ka meil. Siin astub mängu juba eespool mainitud subkultuurilise keele sulgemine, tagades võimu ja turvalisuse.

Minu jaoks isiklikult ei ole olemas eraldi kunste nagu maal, graafika, skulptuur. On kunstnikud, kes kasutavad erinevaid tehnoloogiasid ja räägivad erinevas "keeles". Keelebarjäär on tegelikult see, mis kunstnikkonda lahutab. Meie suletud poliitilises keskkonnas välja kujunenud kunstikeel on osatunud suures osas väga üheselt tehnoloogiale ja esteetikale orienteerituks.

Kogu mu jutt ei ole hinnanguline. Mul puudub õigus ja soov anda hinnanguid. Ma lihtsalt üritan fikseerida hetkeseisu.

**E.K.:** Mina samuti. Pole kahtlust, et tegelikkusega kaasas käiv graafika tegeleb hoopis teiste asjadega kui vana. Mis saab kujundite, millela graafika end ette ei suuda kujutada, millest on saanud osa meie kultuuriteadusest? Kas uute nähtuste kirjeldamiseks saab ära kasutada olemasolevaid kujundeid? Mis saab niimoodi rikkalikke tõlgendusi pakkuvast graafikakeelest? Või lepatakse ükskord paratamatusega, et vanade ja tuntud asjade vahel ei saa lõputult kujuneda uusi suhteid?

**A.T.:** Sa küsid, milliseid kujundeid, sümboleid ja metafoore vajaksid uued, eespool kirjeldatud nähtused? Pole õrna aimugi. Me räägime erinevatelt positsioonidelt ja see just teebki dialoogi huvitavaks. Ma ei tegele protsesside ja tähenduste kirjeldamisega, minu kogemus räägib millestki muust. Probleemipüstitus ise sisaldab lahenduse. Ma ei arva, et see usutavalt kõlab. Kunstnik lõikab oma tegelikkusest – ma ei pea silmas mitte ainult meid ümbritsevat maailma, vaid ka kunstniku fantaasiat, sest vahel on fantaasia kunstnikule olulisem ja suurem kui reaalne maailm – välja fragmendi. Fragment võib muutuda kujundiks, st. omandada teatavaid üldistavaid tähendusi kas kunstniku antuna tema kogemuse või kontseptsiooni alusel või kultuurilise keskkonna kaudu, mis tekitatakse vaatajas vastavalt tema kogemusele. Samas toimivad need kaks protsessi ka korraga ja ei pruugi sugugi olla samased. Tähendus saab tekkida ainult kogemuslikult, sest ka kunstnikukontseptsioon moodustub tegelikult

omandatud teadmiste/kogemuste baasil. Kust kunstnik oma kogemused korjab, seda ei suuda vist keegi täpselt fikseerida. Vaatajas tähenduste tekkimise protsessi saab ka teadlikult juhtida, kui vallata keelt, st. kasutada koos erinevaid fragmente/kujundeid, millel juba on vaataja jaoks mingi tähendus. Samas saab neid tähendusi pöörata vastupidiseks, liites kokku tavakoosluses mitte esinevaid fragmente, või kasutada neid täiesti kontekstivabalt, lastes uutel tähendustel tekkida vaatajas vastavalt tema kultuurikontekstile, tema "keelele". Kogu protsessi võimendamiseks tuleb kasutada tehnilisi ja kunstilisi vahendeid ning võtteid kui väikeseid võimendajaid. Siin omandab tehniline täiuslikkus täiesti uue mõtte, sest seda ei kasutata mitte selle enese pärast, vaid lihtsalt ühe vahendina tähenduste loomiseks. On kunstniku osavuse küsimus, kui palju võimendust saab "peale keerata", enne kui tähendus müra alla mattub. Kuigi vahel on müra ka tähendusest kõnekam.

**E.K.:** Kuidas peaksid graafikud väljendama oma maapao kogemusi?

**A.T.:** Kogemus ei pruugi alati vaatajale meeldiv olla. Sõltuvalt keelest võivad tekkida täiesti ootamatud ja vahel ka vaatajale mitte eriti meeldivad assotsiatsioonid. Reeglina kaevatakse sellist meetodit kasutades vaataja alateadusest välja midagi niisugust, mida ta sinna ära peita on soovinud. Eelduseks on aga täielik kunstniku enese kogemuse paljastamine, see loob usaldatavuse. Tuleb olla aus, see ongi kunsti olulisemaid omadusi.

**E.K.:** "inExile" seob end, nagu näha, kõige varjulohoitumate identiteedi- keskusteludega.

**A.T.:** Sellisest vaatepunktist on "inExile" tõeline tähenduste segapudru. Tegu on probleemiga, mis on omane kõigile, keeled aga, millega probleemist kõneletakse, on erinevad ja võivad kokku põrgates tekitada, ja tekitavadki, täiesti uusi tähendusi. Kunst on pidev keelte ja tehnoloogiate ristamine, tulemuseks vt. *homunculus* või siis Frankenstein, olenevalt juhtumist.

**E.K.:** Me ei tea, kuidas graafikakunst suudab sellist teemat väärastada, triennaal on alles tulekul. Võimalik, et "eksil" on liiga radikaalne teema ühe Euroopa ääremaa tagasihoidliku graafikatriennaali jaoks. Olen õnneks äratundmisele jõudnud, et eksiilteemat käsitlevad kuraatorid teisiti kui kunstnikud. Kunstis kulgeb kõik palju harmoonilisemal teel ja kontseptsioonide jäikus loomeprotsessis kaob.

## Maapagu/InExile: why and for whom?

A conversation between members of the triennial board Eha Komissarov and Andres Tali about how the theme of the 13<sup>th</sup> Tallinn Graphic Arts Triennial originated.

**Eha Komissarov (EK):** Let us go back to two years ago when you suggested IN EXILE as the theme of the next triennial. I believe that the members of the triennial board were not the only ones to be left speechless by this emotionally charged metaphor, the likes of which are not easily found.

**Andres Tali (AT):** The dictionary gives the following definition of our theme: *"exile - enforced or voluntary absence from one's country or home..."* (*"The Penguin English Dictionary", 2002, pg. 302*).

Where that theme came from is difficult to recall now two years later. While driving to Käsnu in the summer of 2002, I did not have a single idea when I set out. When I arrived in Käsnu, I knew exactly what kind of conception I would formulate. There was no process at that point, only knowledge. The theme at that moment was "exile" – in my usage, it was the escape of the artist from reality, not managing to cope with the pressures of the environment. I realised that this artist's position was too self-centred. I did, however, also see the social and political aspects of this theme, although they were not primary for me at that time. Silence reigned for a moment at the edge of the forest in Käsnu when I announced my idea, but then everyone, or at least most of those present, unexpectedly went along with the idea. Liina Siib came up with the Estonian term for the theme – "Maapagu" – as a reference to the novel by Ilmar Talvet, and I came up with the English "InExile". The reference to an Estonian exile novel by name superbly created a local context, while the English name gave it an international dimension. The theme also brings with it opportunities that I had no idea of at that time. Crystallisation came later on. So much for the origin of the theme.

**EK:** The possibilities of InExile are not exhausted as a word that seems to say everything. As it turns out, it is difficult to imagine a more insidious receptacle. It is a cruelly exacting image that demands skilful handling. What did we want to describe with the help of InExile?

**AT:** Regardless of how the theme originated, it bears within it the fatality of our entire era. There is probably no other epoch during which such large-scale migrations of peoples has taken place as now, regardless of whether it be for political or economic reasons. War, hunger and intolerance are like apocalyptic horsemen riding over our world. At the same time, the pressure of society on each individual is growing, leading to "inner exile", or a retreat into one's inner world. The intellectual equalisation of society to an average level, which has undoubtedly been influenced by the discretionary interpretation of sentences like *"Everyone can be an artist"* and *"Everyone can be famous for 15 minutes"*, the subordination of creative thought to consumption and the subjugation of the spirit to technology, and through this to power, are at least for me some of the key issues of the moment. While philosophers set the tone of society in the 1960's, the 21<sup>st</sup> century is guided by the aphorisms of the

leaders of Nokia and other financial and industrial giants. All of this generates disgust and causes one to turn away.

An artist solves, or at least tries to solve, all his problems through his works. He has his own tools and language for this purpose. If he can no longer manage, he turns his back to the world and denies the surrounding reality. As far as I am concerned, Estonian art of the 1970's with its demonstrative decorativeness is also one of the forms of manifestation of inner exile. The same sort of thing can also be seen to a certain extent here and now, whereas departure is not only taking place inward. The work of exile artists who have left Estonia is closed off for me. They deal with personal pressures while being away from reality. Even the works of Viiralt (Eduard Viiralt, 1898-1954, Estonian artist and printmaker, lived and died in Paris) that he produced in Paris are more oppressive compared to the works brimming with vitality completed in Estonia during the difficult war years. Rootlessness and wasting away is one of the themes of exile art, at least in Estonia.

In the present day, exile as a concept acquires new and broader meanings. Departure in order to seek and find people holding the same views in a world that is seemingly opening up takes place ever more frequently. Certain ideological associations gather creative people who think alike around themselves. Sometimes this is a departure in order to return more strongly, at least in words. One of our international jury members frankly declared in a conversation that people who have spent their entire lives in one place are boring for her. In the worst case, movement leads to the accumulation of knowledge and competence in certain centres, causing in turn greater ideological discrepancies and pressures between those who leave and those who remain.

Ideological and religious borders have replaced national borders. The entire myth about the end of history has long since become a farce. Discord in the world has become much more global than we could have imagined. The "global village", or worldwide communication through the Internet and other new technologies, fosters not only an abundance of ideas and dialogue between various discourses, rather it has also contributed to the continuous splintering of the world. At the same time, it has also brought together and thus strengthened freaks that had hitherto operated alone. Unfortunately, every good thing has its negative side. Violence has acquired cult-like traits. The masses have created ideological havens in an environment of global fear, where fundamentalistic fantasies can be developed. Too many leaders who are convinced of their infallibility have arisen in the world, not only in politics, but also in ideology, religion, culture, and so on. Fundamentalism is one of the important sources of exile, regardless of whether we speak of actual exile or spiritual inner exile.

There is but one hope in the consciousness of people who are split and afflicted by the world crisis – somewhere all is well. Somewhere there is a place where all problems are solved without having to do anything to that end. This is a



place in another country, another society, within myself – it has no meaning in terms of exile. One departs in order to avoid problems or because one cannot manage to solve them. In a certain sense, we are all in exile in some way. This claim does not offer any sort of evaluation, rather it simply pinpoints the condition of the moment since few could manage to continually struggle with the pressures of society or those we have created ourselves.

**EK:** A theme was needed for the triennial that would disengage the event from the protracted discussion of techniques and their change. How would you react to the reproach that this theme is distant for printmakers and that its origin is in foreign thinking?

**AT:** Exile is a theme that apparently acquires a different meaning for every country and artist. We have no justification for speaking about the meaning of exile to Palestinians, Turks, Kurds, Jews, Ethiopians and many other peoples who have for one or another reason been forced to leave their homes, their land. Yet it is important to give them the opportunity to do so themselves, regardless of how well or poorly they manage to do it, and it is important to listen to them.

The opposition of a certain portion of our artists to the theme of the triennial was not surprising. Presumably, this is due to difficulties in seeing and interpreting the meanings of the concept of exile. It is understandable that any kind of social theme creates tensions because then it is necessary to pronounce one's point of view. It is necessary to take a position, to expose something secret about oneself, sometimes also something painful. This is not always pleasant. Or it can unexpectedly turn out that one simply has no point of view. It is always easier to remain in the position of a bystander, to remain in that same "inner exile". In any case, this theme exposes the author and his points of view.

At the same time, there has been criticism concerning the theme as something that has long since been dissected in the "free world". Yet there are certain themes that come up time and again from which there is no escape. One of these is human loneliness, homelessness, exile. I experienced this in London in February of 2003. Already upon arrival, there were armoured vehicles at the airport due to the threat of terrorism. The beginning of the war in Iraq was in the air. Posters plastered on the walls urged the population to gather for a demonstration at "6 o'clock after the beginning of the war". Nightly talk shows on the BBC reflected only the justification of the war, no longer its possibility. I had a free weekend before my departure to return home during which I tried to feel what it would be like to be an emigrant in a foreign city where nobody is waiting for me and nobody wants to know anything about me, my problems or family. The hotel was old and in disrepair. I roamed about along dark, deserted streets and ate in cheap restaurants hidden off the beaten path. As an experienced spiritual "stage director", the experience that I evoked was more than horrifying. *We are in exile...*

Exile as a theme is personal for me because nothing that takes place in the world should be foreign to us regardless of whether it takes place within us, in art or in society. Everything is but a reflection and we artists are its mirror. It

is time to look around us, to set out on the journey home, even starting from a therapeutic experience.

**EK:** We subsequently have the chance to develop our conversation concerning two phenomena that hardly overlap: first the re-evaluations of the concept of exile in the new reality of the globalised world and concerning strategies for its artistic expression?

**AT:** You are referring to two forms of exile: the classical and the new, or the movement of people from one cultural space to another. I would add a third: shutting oneself into a subculture.

**EK:** Let us begin with the classical form and then we must mention a new hybrid. Exile in its old meaning romanticises the theme of resistance centred on political coercion, raises moral and existential questions, and presents narratives of being without a homeland that are associated with memories and social injustice.

**AT:** The world will have to deal with classical emigration for a long time to come. According to the media, about 17 million persons are in exile at the moment. Even though this amount has decreased by 18%, I certainly do not see any hope anywhere. "People just ain't no good..." sang Nick Cave. Violence leads to violence and terrorism to terrorism. This is inevitable.

**EK:** The other way of looking at it sees leaving home from an angle that is positive in every respect. Many artists interpret the experience of exile at our triennial through the eyes of the new emigrant in transit, having trained themselves as strategists in occupying places.

**AT:** The other type of exile, as you referred to it, is not a new phenomenon. It has always existed. People simply spread to where life seems to be better, whether it be based on economic, cultural or environmental factors. They move to where better education is provided, where it is warmer, where strawberries are cheaper, where galleries are larger. For us, this began simply with the collapse of the borders of Eastern Europe. Culture generates a certain rootlessness as it evolves. The process itself began with urbanisation since movement from the country to the city was the first migration in Estonia, if we ignore primeval times. In an urbanistic sense, renting or not owning means the origin of mobility. The rest is simple already: if you do not have a farm, fields or a coppice, then you have nothing to hold on to. Culture is dynamic, permanence is static.

**EK:** The transient emigrant – a truly dreadful word that I found in the literature of sociologists where it denotes individuals associated with frequent changes in their place of living – is a...poet, who has delved into themes of urbanism? The issue of communicating with the new territory is clearly at the forefront of the triennial.

**AT:** The attention you have directed to urbanistic moods as an important component in the context of our exhibition is justified in every respect. This is because moving from one

environment to another usually culminates in an urbanistic environment, or city. Where else could a gap be found for a wanderer to fill? This is possible in the city. The larger the city, the greater the likelihood of finding a suitable environment for oneself and the means for existing in it. The city, however, can only bring about endless loneliness and sadness, writes Tiit Hennoste in the latest issue of "Vikerkaar" dedicated to urban themes. I do not agree with the claim that nobody loses his cultural background, nationality, and so on in this kind of environment. Hanif Kureish speaks of just how everything becomes deformed and traditional values disappear in his story "My Fanatical Son" ("Vikerkaar", no. 4-5, 2003). I think this takes place everywhere, not only in British society as described in this story. The transient individual of today, as you have pointedly named him, replaces part or all of his traditional background with a new one, actually creating a hybrid that may be rather vigorous. Yet in no case may this be identified with the cultural background of their country of origin. A Chinese person who was educated in the USA and has lived there will certainly no longer blend in completely with the local cultural context after returning to China. Something has been permanently lost and changed.

**EK:** It is not difficult to understand that a change in where one lives brings with it changes in context and new viewpoints. From the position of culture and art, it would be important to ask what in this culture of discontinuances becomes of our social memory that we consider to be an inseparable part of the identity alongside nationality and geographic location? If you have experiences from different territories, then in the name of which place do you express what you notice? In the name of which country do you speak?

**AT:** Culture evolves and functions in two ways: on the one hand, it absorbs into itself ever more new external influences. On the other hand, it spreads into neighbouring cultures. According to this, people also move in two directions. Some who are eager for learning move toward cultural centres, others move away from them as prophets. At the same time, this process is more cheerful compared to classical exile. All of this, however, presumes the existence of a common language. The prerequisite for cultural migration is the existence of the kind of language that everyone understands. One could consider the Middle Ages and Latin or the Age of Enlightenment and French for the purposes of comparison. These languages created some sort of complete system for cultural exchange and movement within the given cultural space. If we were to seek a contemporary analogy, we could speak of visual language, if we ignore English, which perhaps cannot completely succeed, and also of visual language thanks to television, film, and recently also comics, animation, and so on. "Language" becomes simplified thanks to mass culture. Certain images acquire universal meanings that everyone understands or thinks they understand. It is easy for someone who understands the "language" to move in this system. It is very easy to make contact in a new country using the icons of mass culture or then, depending on whom you interact with, through the arguments of contemporary philosophers. I always use this device when I am abroad. Everything becomes much easier if you have watched the same films as a child as has an Englishman or a German (and

you know what "... *back to the Bat Cave*" means). Language determines everything. We live in the age of communication.

**EK:** inExile puts tolerance to the test and also studies it. Those who leave and those left behind – if this situation could be projected on the field of culture? To be honest, a dedicated printmaker is associated rather with those left behind than with those who leave: someone who holds on to his roots, conventions, well-established symbols, nationality and market, who is not ready to leave everything behind and start over as is the case with exile.

**AT:** According to biblical myth, God gave different languages to various peoples so that they could no longer understand each other and thus could not build the tower of Babel too high. The same thing is taking place today. The visual languages of different subcultures are becoming so closed and coded and are so filled with fixed meanings that are the only ones possible, that communication between different subcultures is sometimes made more difficult. The same thing can be noticed in science where different disciplines are so detached from one another that finding common concepts or a common language has become almost impossible. The process is partially conscious and partially subconscious. Conscious encapsulation is associated with questions of power. As in every culture, every subculture has its leaders and rulers. The most certain way of safeguarding power within a subculture is the isolation of language, that is the cementing of meanings. At the same time, this kind of static state of being within a subculture provides a sense of security for those within it, the lack of which is one of the reasons for exile. It is good to feel oneself in an environment of lasting values where everything is clear and simple. This is the same reason that a large portion of the people felt secure in nazi Germany and communist Russia. Most people need something lasting that would also be there in the morning when they open their eyes. Whatever is behind it is not important. The main thing is that it does not personally hurt. The subconscious isolation of the "language" could be described as a longing for certainty and a feeling of security. Thus we can observe two sides of one process: on the one side the existence of a universal language and on the other side isolated subcultural languages.

This model is actually easily carried over to the art world. On the one hand closed, secure subcultures, in other words technology centred arts, the art of painting, which enjoys methods of painting technique, printmaking that enjoys the finesses of intaglio, gurus of new media, who deal with defining the boundaries of net art, and so on, on the other hand cross-art, in other words arts and artists that use mixed technologies and ideologies. Unfortunately, the way of thinking "whoever is not with us is against us" is widespread in the world (although this sentence is not true). Even here. The isolation of subcultural language previously mentioned becomes involved in this case, ensuring power and security.

Personally, as far as I am concerned, separate arts like painting, graphic arts or sculpture do not exist. There are artists who use different technologies and speak in different "languages". The language barrier is actually what dissociates artists from one another. The language of art that has been

shaped in our closed political environment has to a great extent proved to be very directly oriented to technology and aesthetics.

Everything that I am saying here is not for the purposes of evaluation. I do not have the right or wish to give evaluations. I am simply trying to establish the situation of the moment.

**EK:** Me too. There is no doubt that the kind of graphic arts that goes along with reality deals with entirely different things than the old printmaking. What will become of the images without which printmaking is not capable of imagining itself, which have become a part of our cultural consciousness? Can existing images be used to describe new phenomena? What will thus become of the language of printmaking, which provides for abundant interpretations? Or will the inevitability that new relationships cannot be formed endlessly between old and known things be accepted one day?

**AT:** You asked what kinds of images, symbols and metaphors the new phenomena described above would need. I have absolutely no idea. You and I are speaking from different positions and that is what makes dialogue interesting. I do not deal with the description of processes and meanings; my experience speaks of something else. The posing of the problem itself contains the solution. I do not think that this sounds believable. The artist cuts out a fragment from his reality; I do not only mean the world around us, but also the fantasy of the artist, because sometimes fantasy is more important and greater to the artist than the real world. The fragment can become an image, that is it can acquire certain general meanings either from the artist on the basis of his experience or conception, or through the cultural environment that is generated in the viewer according to his experience. At the same time, these two processes also take place simultaneously and need not be identical at all. Meaning can come about only through experience because the artist's conception is also formed on the basis of knowledge and experiences that are actually acquired. Probably nobody can manage to precisely pinpoint where the artist gathers his experiences. The process of generating meanings in the viewer can also be consciously directed if one has mastered the language, that is by using various fragments and images together that already have some kinds of meanings for the viewer. At the same time, these meanings can be turned into their opposite by combining fragments that are not found in ordinary combinations, or by using them outside of any context whatsoever, allowing the new meanings to occur to the viewer in accordance to his cultural context, his "language". In order to amplify the entire process, one must use technical and artistic means and methods as little amplifiers. Here technical perfection acquires an entirely new meaning because it is not used for its own sake but rather simply as a means for creating meanings. How much amplification can be "cranked up" before the meaning is buried under noise is a question of the skill of the artist. Even so, sometimes noise is more expressive than meaning.

**EK:** How should printmakers express their experiences of exile?

**AT:** The experience is not always going to be pleasant for the

viewer. Depending on the language, utterly unexpected associations may come about that may also at times not be particularly pleasant for the viewer. As a rule, something that the viewer has wanted to hide in his subconsciousness is dug out using this kind of method. The premise, however, is the complete exposure of the experience of the artist himself. This creates trustworthiness. One must be honest. For me, this is one of the most important attributes of art.

**EK:** It is apparent that inExile associates itself with discussions of the most hidden identities.

**AT:** From this point of view, inExile is a true mixture of meanings. It is a problem that is inherent to everyone. The languages, however, used to discuss the problems are different and when they collide, they can and do generate entirely new meanings. Art is a continuous crossbreeding of languages and technologies. The result is a *homunculus* or a *Frankenstein*, depending on the circumstances.

**EK:** I do not know how printmaking can manage to dignify this theme. The triennial is yet to come. It may be that exile is too radical a theme for a modest print triennial being held in a borderland of Europe. Fortunately, I have arrived at the recognition that curators treat the theme of exile differently than artists. Everything proceeds with much greater harmony in art and the rigidity of conceptions omits the one-sidedness of the creative process.

*tõlge/translated by Peeter Tammisto*

**Martinas Zetas** Maailmarevolutsioon / World Revolution 2004  
puuvillane riie, õmblus / cotton, sewing



# Linn, ruum ja identiteet

Andres Kurg

Linn ja selle ehitatud füüsiline keskkond asub samaaegselt nii majanduse, poliitika ja kapitalivoogude väljal kui sümbolise korra, representatsioonüsteemide ja identiteediloo teenistuses. Linna ruum on keerulistes seostes tootlikkuse, taastootmise ja sellest väljaspool asuvate kaubavõrgustikega, aga ka riiklike sümbolüsteemide, ideoloogiliste struktuuride või autobiograafiliste mikromaailmadega. Nii on linnast akadeemilises plaanis saanud soositud interdistsiplinaarsete uuringute pärusmaa, kus võetakse seda visandlikku polaarsust analüüsid arvesse nii sotsiaalteadusi kui kultuuriteooriaid, aga üha rohkem nende poolte omavahelist seotust, mis on keerukam kui lihtsalt summa. "Ühe "tekst" on teise ostukeskus..."<sup>1</sup>, kirjutab Sharon Zukin teravmeelselt ja tõde, et linna füüsilise keskkonna mitmemõttelisus ongi linna pingete ja tähistamise üle käivate võitluste allikas. Küsimus "Kelle linn?" ei tähenda ainult, kes seal võib elada, vaid ka, kellel on õigus identifitseerida end linna domineeriva *image*'iga. See kahesus või pigem mitmesus sünnitab olukorra, kus muutus ühes süsteemis mõjutab otsekohe ka teist poolt. Lisades linna tähistavate arvukate metafooride ritta veel ühe, on ruumilised praktikad linnas, nii mikro- kui makrotasandil, spontaansete tänavaktsioonide kui linnapea juhitud lammutustöödena, nagu mõni aasta tagasi arhitektuuris populaarne *spline*-geomeetria, kus kujutise ühe punkti liigutamine mõjutab kohe ka selle kõiki teisi punkte ja muudab vormi üldist konfiguratsiooni. Otsus mõni linnaosa lammutada mõjutab ennekõike seal elavaid inimesi ja nende ruumilist paiknemist, vaesemate linnaosade puhul tähendab see süvenevat marginaliseerimist, aga samamoodi saab ebasoovitava seltskonna marginaliseerida sümbolisel tasandil või tõrjuda kollektiivsest mälust ruumiliste märkide kaudu ebameeldivat ajalugu. Pean silmas muu hulgas nüüd Linnahalli; see on aga vaid kõige väljapaisvam näide majandushuve ja sümbolise domineerimise retoorika lõikumistest postsotsialistlikus Tallinnas.

Ruumi sotsiaalne tootmine ja ruumistatud sotsiaalsed suhted on olnud kriitilise linnauurimise huvifäärnis muuhulgas Henri Lefebvre'i ja David Harvey teooriate sõiduvees. Lefebvre keskendus ruumi seotusele argieluga, igapäevaste tegemiste ja sotsiaalset laadi rituaalidega, siit edasi on näiteks feministlikud geograafid uurinud sellise tegevuse soolist iseloomu, mida luuakse nii vahetu kasutuse kui representatsioonide kaudu: milliseid ruume peetakse naistele kohaseks, kuidas neid ruume ja piire on toodetud (nt. koduajakirjanduse või reklaamide kaudu), kuidas neid piire on rikutud. Nagu märgib Jane Rendell, kõnelevad viimaste aastate kultuuriuuringud ja inimgeograafia palju identiteedi, erinevuse ja subjekti kohta, kasutades sellest rääkides ruumilisi metafoore: "kaardistama", "asetsema", "positsioneerima", "piiritlema"<sup>2</sup>. Rendelli põhjendus on, et tegu on postmodernse epistemoloogilise murranguga, mis üritab ruumilises leida uut maailmatunnetuse viisi:

*Neile, kes tegelevad identiteedi teemadega nagu rass, sugu, seksuaalsus ja etnilisus, on ruumilised metafoorid võimsateks poliitilisteks vahenditeks, mida kasutada kriitilise tööriistana identiteedi konstrueerimise ja asukoha poliitika vahekorra uurimiseks. Selliste jätkuvate teoreetiliste vaidluste nagu*

*essentsialism/konstruksionism puhul lubab positsionaalsus mõista tunnetust ja olemust sattumusliku ja strateegilisena: see, kus ma asun, määrab selle, mida ma võin teada ja kes olla. (Aga ma ei ole seal lõplikult.)<sup>3</sup>.*

Rendell viitab identiteediteooriates keskseks püsinud vaidlusele, kus ühe seisukoha järgi (essentsialism) kasvab identiteet välja olemuslikust ja muutumatust tuumast, olgu selleks siis rahvus või rass, rõhutades veresidemeid, ürgset kuuluvust, religiooset tausta. Selle leeri mõistestikust on pärit lihtsustavad käibetõed "tsivilisatsioonide kokkupõrke" või miks mitte ka "luterliku eesti talupoja" kohta, viies populaarsete rahvuslike stereotüüpideni, mille halvim variant on osa etniliste rühmade lausdemoniseerimine<sup>4</sup>. Teine leer, (konstruksionism), mida tänapäeval esindab siiski suurem osa sotsiaalteadlasi, näeb identiteeti ajalooliselt toodetuna ja on esitanud sellest lähtuvalt subjektipositsioonide kriitikat. Kui esimese seisukoha puhul oleks ruum eelkõige abstraktne geomeetriline suurus ja identiteet sellest eraldi seisev universaalne konstant (näit. poststrukturealismis palju kritiseeritud kartesiaanlik subjekt), siis teisel juhul on võtmelise tähtsusega just ruumi ja subjekti produktiivne koostöö – näiteks migratsiooni või eksili puhul, ühendades siin- ja mujalolu, või ruumi mitmekihilisus (tänav on samal ajal füüsiline koht linnaruumis, tänav sellel jalutaja tajus, tänav filmis või raamatus jne) ja võistlevad ruumi tähendused ning tähistamisviisid. Seda strateegilist geograafiat: "kus ma asun" ja "mida ma võin seetõttu teada ja kes olla", on elavalt kirjeldanud afroameerika kirjandusteadlane bell hooks, kelle essee "Valides serva kui radikaalse avatuse ruumi" (mis on osa raamatust "Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics", 1989) on omal moel kui marginaalsuse ja asendi poliitilise dekonstruktiivlik manifest. Laiemalt aga on tegu tekstiga, mis kõneleb asukoha (elukoha/töökoha/päritolukoha) tähtsusest ja selle kogemustest identiteedi loomisel. hooks kirjeldab keskme ja serva opositsiooni kaudu, kuidas meie asukoht vormib meie kogemust ja mängib olulist rolli nende jaoks, kes osalevad "vastuhegemoonilise kultuuripraktika loomisel":

*"asendipoliitika kui radikaalne lähtekoht, perspektiiv ja positsioon kohustab kindlasti määratlema ruume, kus alustame muutmisprotsessi.... See liikumine tähendab paljudele meist rassi-, soo- ja klassivalitsuse poolt kehtestatud piiride rammimist. Nõnda on see algselt just väljakutsuv poliitiline žest"<sup>5</sup>.*

Toetudes paljus autobiograafiale, kirjeldab bell hooks liikumist servalt, alamate mustanahaliste klasside hulgast privilegeeritud keskmesse, ülikooli ja akadeemiasse, jäädes siiski Teiseks nii valitsevasse klassi kuuluvate mustanahaliste kui ka valgete jaoks. Keskmes olek on tema seisukohast (servaalalt tulnuna) ajutine: "Me ei "saabu kunagi" ega "saa kauemaks jääda", oluline on liikuda omandatud teoreetilise pagasiga tagasi äärealale, ruumi, mis lubab tunda keskust ja ääreala, näha maailma radikaalse avatuse perspektiivist. Antud kontekstis on oluline, et see ala ei ole hooksi jaoks ainult metafoorne ruum, vaid piiritletud kindlate füüsiliste tähistega; neid

reaalseid piire ületades, keskmesse ja sealt tagasi liikudes, muutub vastavalt ka identiteet. Ka ei maksa unustada marginaalse positsiooniga kaasnevat meeleheidet ja allasurutust. Ent siin näeb hooksi olulist erinevust sunnitud olekul servaalal *versus* selle vabatahtlikul valikul. Küsimus on, kuidas säilitada see radikaalne marginaalsus, vastuhegemooniline diskursus, mis ei peitu ainult sõnades, vaid ka harjumustes ja eluviisis,

ka siis, kui füüsiliselt enam ei asuta servas? Kirjandusteadlasena on tema vastus kirjutamise/ kõnelemise viisi pidevuses, oluline pole ainult see, millest räägitakse, vaid ka, kuidas ja miks räägitakse. Selline vabatahtlikult valitud marginaalsus on vastupanu, radikaalse avatuse ja paljususe ruum, uus platvorm, millelt enda maailmakogemust vahendada.



Lars Holmström Ruumid III / Rooms III 2004 digitaaltrükk / digital print

Vahetaksin siinkohal rakurssi. Mind on juba mõnda aega huvitanud võimalus mõelda Tallinnast kui paljukultuurilisest linnast või püüda eksisteerivat kakskeelsust ja kahekultuurilisust aluseks võttes uuesti defineerida linna domineerivat kujutist. Iseseisvumise järel on seda nähtud enamasti jäigas rahvuskultuurilises võtmes (Tallinn on Eesti Vabariigi pealinn) või selektiivselt ajaloo kaudu (Tallinn on keskaegne linn, muistne hansalinn, kus eestlaste linnakogemus on eri representatsioonikanalite toel naturaliseeritud kui "autentne" ja teiste suhtes primaarne). Kuidas aga mõjutavad linna ja kuidas linn mõjutab sellised kategooriaid nagu multikultuursus, immigratsioon? Millised on need Tallinna kohad, mille tähistamise üle käivad vaidlused, mida mõistavad ja kasutavad eri rahvused erinevalt või lausa teineteist välistaval viisil? Kuidas kehtestuvad siinses ruumis need ruumi ja identiteedi kriitilised diskursused, mille sisuks rahvusvähemused, marginaalsus, segregatsioon? Või üldisemalt: kas Tallinnast saab rääkida üldse kui multikultuurilisest linnast, kus erinevad kultuurid eksisteerivad rahulikult ja võrdsetel alustel koos? Saan väga hästi aru oma lihtsustavast toonist ja võimatusest anda neile küsimustele adekvaatseid vastuseid, selleks on vaja ka palju rohkem uurimistööd ja komplekssemat materjalitundmist. Ent visandaksin siiski mõnede eespool toodud mõistete valguses paar teemat, mis aitaksid tulevikus samas suunas edasi mõelda.

Alustagem kõige lihtsamast statistikast. Tallinnal on kujunenud selgelt rahvusliku värvinguga linnajaod: Lasnamäel 65% venelasi (venekeelset elanikkonda), Põhja-Tallinnas 57% venelasi, Nõmmel 18% venelasi, Pirital 11% venelasi<sup>6</sup>, üsna selgelt on selline eraldatus kinnistunud meie tavateadvuses<sup>7</sup>, sama selgelt võib siit teha lihtsamaid järeldusi sotsiaalse kuuluvuse ja rahvuse vahel. Ent statistika, mis on tehtud sissekirjutuse järgi, ei kõnele meile tegelikult nende rahvusrühmade erinevast käitumisest ja ruumikasutusest väljaspool kodu. Ehk: oleks väär siduda rahvusi kuidagi staatilisel viisil koha külge ja sedastada lihtsat ruumilist segregatsiooni, tsooneeritust, kus venelastel on oma ruum ja eestlastel oma ruum. Muidugi on konkreetse rahvusliku iseloomuga seostatavad näiteks Lasnamäe keldripoed või Balti Jaama tagused söögikohad. Kesklinna baare loendades leiaks selgelt ühe või teise rahvuse kohti<sup>8</sup>, ent oma enamuses on linnaruum erinevatest kasutusviisidest läbi põimunud. Küsides linna domineeriva kuvandiga identifitseerimise kohta, oleks olulisem keskenduda pigem nendele hübriidsetele sõlmedele kui selgelt defineeritud aladele (oletan, et lähemal vaatlusel ei kehti selline monokultuursuse tees ka seal). Näiteks võiks alustada mõnedest kohtadest, mis võrdsetel moel kuuluvad lahutamatuks nii eestlaste kui venelaste Tallinna: Kadrioru park, Pirita rand, Hipodroom, Kalevi spordihall, juba mainitud Linnahall. Siit edasi peaks uurima nende kohtade erinevat kasutust eri inimgruppide poolt, konkreetset

ruumilist praktikat mis ühe või teise jaoks on selle kohaga seostatav. Teise rühma moodustavad näited, kus avalik ja isiklik (kultuuri)ruum on omavahel põimunud ning kuidas see võib omandada ettearvamatult paljukultuurilisi vorme. Minu kesklinna lähedal asuvas korteris näitab kaabeltelevision nelja soome kanalit, kolme eesti kanalit, seitset venekeelset kanalit, kolme saksa kanalit ja kuut ingliskeelset kanalit. Lisaks on MTV-1 vaheklippidena heebreakeelsed reklaamid. Võib oletada, et selline pakett kirjeldab turu keskmise tellija ja soodsaima pakkuja suhet (viimase all pean silmas ikka seda lisraelis ja Eestis ühiselt levivat MTV-d). Minu jaoks on see aga osa igapäevasest kesklinna reaalsusest; võib arvata, et Kadriorus ja Lillekülas on teistsugused levifirmad ja seega osaliselt erinevad kanalid<sup>9</sup>. Kolmandaks oleks oluline uurida, kuidas mõjutavad uued ruumid ja nendega seostuv tegevus Tallinna-identiteeti ja kuvandit ning kuidas neid ruume on kohandatud /nendega kohanetud. "Uute" ruumide all pean ma silmas nii 1990. aastatel avaldunud geograafilist reaalsust, millele tänava lisandus kuulumine Euroopa Liitu<sup>10</sup>, kui uusi tüpoloogiaid linnas endas, eelkõige ostukeskusi, parkimismaju, büroomaju jms., mis seostuvad Tallinna uue, lääneliku identiteediga. Tarbimisharjumuste puhul võib ilmselt julgelt ennustada kasvavat homogeniseerimist. Viimaste poliitiliste ostuste valguses, mis keelavad alla 75-ruutmeetristel poodidel kanget alkoholi müüa, on selge, et suuri ketikauplusi soositakse avalikult ja seaduste jõuga ning jalakäijatele, tänavaruumile orienteeritud nn. naabruskonnapeod on ebaausas võitluses sunnitud hääbuma (rahvuslikul pinnal on siin samuti täheldatav selge polaarsus: enamasti vene elanikkonnale kuuluvad väikepoed *versus* rahvusvahelise kapitaliga megamarketid).

Lõpuks üks repliik meie endi võimaliku servaala kohta või küsimus võimaluse kohta end vabatahtlikult servale / "radikaalse avatuse ruumi" asetada. Eestikeelne intellektuaalne ruum on multikultuurilisusega seotud teemade ja teooriate osas seni olnud pigem vaikivalt tõrjuv<sup>11</sup> kui näinud selles uut võimalust erinevate õrnade teemade redefiniitsiooniks. Kui radikaalsed, muutustele suunatud teooriad siia ka jõuavad, siis elavad nad läbi teatava hääbumise või pehmenemise kuni selleni, et postkolonialism polsterdab jälle sedasama tuntud rahvuskultuuri ideoloogiat. Kõnekas on siin Vikerkaar postkolonialismi erinumbr<sup>12</sup>, eriti Tiit Hennoste artikkel "Postkolonialism ja Eesti", kus kõneldakse küll eestlastest sakslaste võimu all ja eestlastest Tsaari-Venemaa võimu all,

aga isegi ei puudutata Eestit kaasajal, siinset kahte tuseselt koos, aga eraldi elavat rahvust, mille puhul postkolonialismi sõnavara suudaks potentsiaalselt pakkuda käibivast ametlikust retoorikast teistsugust perspektiivi (rääkimata akuutsest vaidlusest postkolonialismi ja postsotsialismi vahekorra üle). Pöördudes tagasi artikli alguse juurde: kui ruum ja identiteet on strateegiliselt (ja dünaamiliselt) seotud (kus ma asun – mida tean – kes olen (aga ma ei ole seal lõplikult)), siis on meil Tallinna kuvandist ja võimalusest sellega sümboolselt samastuda üha enam alust rääkida multikultuurilise linna ja hübriidsete kohtade kontekstis.

- <sup>1</sup> Sharon Zukin. Space and Symbols in an Age of Decline. Toim. Malcolm Miles, Tim Hall, Iain Borden. The City Cultures Reader. Routledge, 2000, lk. 81.
- <sup>2</sup> Jane Rendell. Travelling the Distance/ Encountering the Other. Toim. David Blamey. Here, There, Elsewhere. Dialogues on Location and Mobility. Open Editions, 2002, lk. 46.
- <sup>3</sup> Samas.
- <sup>4</sup> Rein Sikk kirjutab Tallinna märulipolitsei tööpäevast: "Patrullimise ülesanne on jälgida ja vajadusel kinni pidada mustlased, narkomaanid ja taskuvargad" (Eesti Päevaleht 23.03.2002), samastades automaatselt kogu rahvuse kurjategijatega!
- <sup>5</sup> bell hooks. Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. Kogumikus: Gender, Space, Architecture. Toim. Jane Rendell, Barbara Penner, Iain Borden. Routledge, 2000, lk. 203. Olen osaliselt kasutanud eestikeelset tsitaati artiklist Edward W. Soja. Kolmasruum. Geograafilise mõtte piire laiendades. – Maja 2002, nr. 1, lk. 77, tlk. Vahur Puik.
- <sup>6</sup> Statistika pärineb 2000. aastast.
- <sup>7</sup> See kujutus taastoodab end kinnisvaratööstuse kaudu ja püsib tõenäoliselt sama palju ka nende võimumehanismide toel kui kujuteldaval elanike kogukonnatundel.
- <sup>8</sup> Vt. nt. Action ja Community. Intervjuu Vadja Lahariga. Tallinna juht. Toim. Andres Kurg, Mari Laanemets. Eesti Kunstiakadeemia 2002, lk. 97-98.
- <sup>9</sup> Annan endale muidugi aru, et enamusel 23 kanalil domineerib angloameerika kultuuritööstus.
- <sup>10</sup> Ühest võimalikust tulevikustenaariumist makrotasandil, Helsingi-Tallinna bipolaarsusest, kõneleb soome filosoof Alekski Neuvoneni: Helsingi/ Tallinn. Bipolaarne linn. – Maja 2004, nr. 1-2.
- <sup>11</sup> Vt. Nt. Mihkel Mut. Neegrid ja araablased. – Sirp 16.07.2004.
- <sup>12</sup> Vt. Vikerkaar 2003, nr. 4-5.

Juri Kortšagin Hanno Soans Juubel merevaatega / Jubilee with a Seascape 2004 installatsioon (maalid, video) / installation (paintings, video)

Here I've got the coat of arms of the Russian empire After all, I am Russian, see!

This is our Ivanovo district, River of Ugol

Time here is twenty to seven in the evening



Aga siin on mul Vene Impeeriumi vapp. Ma olen ju ikkagi venelane, voh!



See on meie Ivanovo oblast, Ugoli jõgi



Siin on kell kahekümne pärast seitse õhtul

# Turvalisuse ja mina nostalgilised narratiivid: Maapagu

Egle Rindzevičiute

*Maapaost on väga lihtne mõelda, kuid seda on kohutav kogeda... Kui tõeline maapagu on jäädava kaotuse seisund, miks on sellest siis nii kergekääliselt saanud tänapäeva kultuuri vägev, koguni rikastav motiiv? ... Tänapäeva Lääne kultuur on suures osas pagulaste, emigrantide, põgenike kätetöö. Edward Said<sup>1</sup>*

*Nõukogude Liidu eksistentsi viimase kahe-kolme kümnendi jooksul oli "siseemigratsioon" teatud osale sealsest rahvast hästi teada... näiteks eestlased ja teised mitte-vene etnilised grupid, kes Molotovi-Ribbentropi pakti tagajärjel vägivaldselt NLiiga liideti, rääkisid tihti siseemigratsioonist kui moodusest pääseda Vene avalikust sfäärist, sellal kui venelased rääkisid sellest kui moodusest vältida Nõukogude riigi avalikku sfääri. James V. Wertsch<sup>2</sup>*

Maapagu on erilist tüüpi migratsioon, sunniviisiline, läbi viidud asjaosaliste tahte vastaselt. Oxfordi suure inglise keele sõnaraamatu (OED) järgi on maapagu "inimeste vägivaldne väljasaatmine oma kodumaalt edikti või kohtuotsuse alusel; karistuslik ekspatriatsioon või pagendamine; karistusliku pagendatuse seisund või olukord; pealesunnitud elamine võõral maal". Maapago seisundit on järelikult defineeritud kui võimatust tagasi pöörduda, või nagu ma kusagilt lugesin, kui tagasitulek tähendab "karistust, mitte paranemist". Pole siis ime, et maapago teine tähendus, mille annab kõikvõimas OED, on "laastama (maad), hävitama (inimest)".

**Seega, laastamine.**

Migratsioon on nii majanduslik kui poliitiline nähtus, mis tähendab inimeste liikumist geograafilises ruumis ja poliitiliste piiride ületamist, nii seaduslikult kui ebaseaduslikult. Sama põhimõtte kehtib aga ka suvalise ühiskondliku liikumise kohta, kui keegi ületab kultuurilisi, sotsiaalseid või majanduslikke piire. Järelikult võib maapagu tähendada suvalist tüüpi võõrandumist või ümberpaigutust, nagu märgib Susan Rubin Suleiman<sup>2</sup>.

**Seega, erinemine.**

Sotsiaalteaduse diskursuse kohaselt ajendab migratsiooni kõigepealt iha turvalisuse järele. See tähendab põgenemist vägivalda eest või soovi parandada ja kindlustada oma eksistentsi tingimusi, olgu need siis majanduslikku, poliitilist, sotsiaalset või kultuurilist laadi. Teisalt võib migratsioon olla ka vaba valiku tagajärg, keskkonna muutus/valik vastavalt oma mina arvatavatele vajadustele. Siin võib näitena tuua intellektuaalide või kunstnike rände, kes ihkavad leida tööks loominguilisemat miljööd kui see, mis neil on kodumaal. Migratsioon on ühtlasi võimas jõud, mis teisendab inimese Mina ja võimaldab rännakuil kohata erinevusi nii enda sees kui väljaspool, olenemata sellest, kas ümberasumise ajendas vajadus turvalisuse või uuenduse järele.

Ja veel, eksilli kui ühiskondliku reaalsuse vormib ja määrab

riigi poliitika ja piirangud. Maapago kogemus on inimesele sageli ängistav, sest ta ei seisa silmitsi mitte ainult võõra maa teistsuguse elulaadi, vaid ka kohutava bürokraatia, riigiaparaadi ja klassifitseerimissüsteemiga.

Ja lõpuks oleme võõrad ka iseendale, nagu ütleb prantsuse semiootik Julia Kristeva. Meie võime iseene üle mõtiskleda on ühiskondlike struktuuride poolt ühtaegu kitsendatud ja organiseeritud. Võõrandumine tuleneb arusaamisest, et enesetundmine on piiratud. Järelikult, väidab Kristeva, mida "võõramaks" inimene iseendale saab, seda avatumaks muutub Mina Teistele. Sel moel muutub "Mina" denaturaliseerimine vajalikuks eeltingimuseks "Teise" kodustamiseks.

Liikumine, migratsioon tähendab kohata ja ära tunda erinevat. Ometi sõltuvad erinevusega toimetulek ja selle strateegiad üsna tugevalt igaühe elukorraldusest. Erinevus sihtu uitaja, postmodernistliku ringirändava turisti või Teise kõrval pidevalt elava inimese jaoks ei ole ju sugugi ühesugune. Viimasel juhul on uuringud näidanud, et migrantide turvalisuse otsingud aitavad tihti kaasa vastuvõtva elanikkonna turvatunde suurenemisele<sup>4</sup>.

Maapago seisundit saab edasi anda paljude vahenditega. Võtame näiteks nostalgiatööstuse, mida nii väga armastavad reklaamiäri ja poliitilised kampaaniad.

Võiks öelda, et algselt haigusena käsitletud nostalgia, mida raviti hüpnootiliste emulsioonide, oopiumi ja reisiga Alpidesse<sup>5</sup>, muutus tänapäeva nihkuvates ühiskondades vahendiks, millega kehtestada kontrolli ja turvalisust. Nostalgia poliitiline tuum seisnebki tema jagatud olemuses. Osalus minevikus saavutatakse inimeste kollektiivses mälus olevate teatud geograafiliste paikade ja ajastute melanhoalse kinnistamise kaudu. Võib-olla on iga indiviid tükeldatud Lääne ühiskondades määratud maapakku ja eksistentsi mõtestavad narratiivid ankurdatud nostalgias.

## Kunst.

Võiks väita, et olenemata sellest, kas ta asub kodu- või välismaal, kasutab indiviid maapago strateegiat, et kaardistada, defineerida ja kaitsta Mina piire. Mõiste "võõrandumine", mille võtsid kasutusele Vene formalistid ja mida 1917. aastal arendas edasi Šklovski, võib olla väga kasulik analüüsima strateegiaid, et toime tulla "enesestmõistetavuse" või naturalisatsiooni vägivaldsete protsesside hegemoonliku diskursusega.

Antud Mina strateegia on paralleelne kunsti esteetilise strateegiaga, vähemalt nii, nagu formalistid seda nägid. Svetlana Boyimi sõnusi: "...võõrandumine näib pigem kunsti ja elu vahendamise seadena. Tehes asju veidraks, ei tõsta kunstnik neid lihtsalt argipäevast kunstilisse raamistusse, vaid lisaks annab ta elule endale "tagasi tunnetuse", aitab maailma uuesti leiutada, seda uuesti kogeda<sup>6</sup>.

Pagulase üheks põhiliseks mureks on aru saada mineviku ja oleviku järjestusest, kaotatust ja leitust. Võib-olla on linn, linnaruum see koht, kus pagulase melanhoalne pingeline liha

kontidele kasvatab. Kirjanduses ja fotodel, maalidel ja nägudel rahvamassis, erinevatesse riietesse ja helidesse mähkunud liikumised, mis linnakäras kokku sulavad. Just nimelt linnas võetakse seisukoht maapao osas, seal vingutatakse traumasid, nii et neist saavad turvalisuse ja mina tähendustandvatele narratiividele viljakad allikad.

*Egle Rindzevičiute on kultuuriteaduse ja kommunikatsiooni doktorant Rootsi Södertörns University College'is.*

*tõlge/translated by Tiina Randviir*

- <sup>1</sup> Edward Said. Reflections on Exile. Altogether Elsewhere: Writers on Exile. Ed. Marc Robinson. Boston & London: Faber and Faber, 1994.
- <sup>2</sup> James V. Wertsch. Voices of Collective Remembering. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, lk. 140.
- <sup>3</sup> Susan Rubin Suleiman. Introduction. Exile and Creativity: Signposts, Travellers, Outsiders, Backward Glances. Ed. S.R.Suleiman. Durham & London: Duke University Press, 1998.
- <sup>4</sup> David T. Graham. The People Paradox. Human Movement and Human Security in a Globalising World. Migration, Globalization and Human Security. Ed. David T. Graham and Nana K. Poku, Florence, KY, USA: Routledge, 2000).
- <sup>5</sup> On nostalgia, see Svetlana Boym. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.
- <sup>6</sup> Svetlana Boym. Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky. Exile and Creativity: Signposts, Travellers, Outsiders, Backward Glances. Ed. S.R.Suleiman. Durham & London: Duke University Press, 1998:245.

## Ülekuulamine

Elin Kard

Elin Kard: Miks otsustasite osaleda 13. Tallinna Graafika-triennaalil, mille pealkirjaks on "Maapagu"? Mis sunnib kunstnikku suhestuma teemaga eksiil?

**Chang-Soo Kim (Lõuna-Korea):** Mind huvitas teema "maapagu" tänapäeva rahvusvaheliste konfliktide ja ühiskondlike probleemide taustal. Pealegi ei tähista sõna "maapagu" lihtsalt poliitilist või ühiskondlikku eksiili. Kunstnik seostab maapao olemuse iseenda kaotuse, identiteediga seotud segadusest ülesaamise ja püüdlusega pääseda iseendast. See tähendab hakkamasaamist ajaloolise, paikkondliku, geneetilise ja sotsiaalse keskkonnaga, et pääseda eksistentsi piiravast ühtsest "avalikust grupiteadusest".

Sel moel sisaldab "maapagu" reaktsiooni ühiskondlikele nähtustele, automaatsele kirikirjale sarnanevat teadvust, mis peegeldab üksikisikute mitmesuguseid vaatekohti ja loomulikke enesekaitset kinnitamaks olemasolu tähendusliikkust. Ma ei usu, et kunstnike jutt võiks tekitada "maapao" osas kõrgendatud huvi, ükskõik millise meetodi nad valivad, esinevad kunstnikud kui

Juergen Staack Hildegard 2004 trükk, foto /print, photograph

ühiskonna liikmed mõtteavaldustega, mis peegeldavad neid endid ja ümbritseva keskkonna teadvust. Kunstnike väljendatu on segaduses teadvuse autoportree, mis on tegelikult "maapao" paljude tahkude mosaiik. Usun siiralt, et see on mõttekas väide. Lõppude lõpuks oleme me kõik vaid "kadunud paradiisi" otsivad põgenikud.

**Jim Berggren (Rootsi):** Maapagu on õnnetus, mis keerab kõik pahupidi. Ükskõik kas põhjus on sees või tuleb väljast, sunnib see inimest hülgama teada-tuntu ning alustama otsast. Mõlemal juhul moodustub ähvarduse ja võimaluse kahesus, aja jooksul selle sisu ja vorm muutub ja inimene koos nendega. Nii mõneski mõttes on maapagu üsna üksildane elulaad ja nii palju kui on põgenikke, on kindlasti ka lugusid.

**Silvina Der-Mequerditchian (Armeenia-Argentiina-Saksamaa):** Minu meelest tuleks eristada maapagu ja migratsiooni, sest maapao on rangelt poliitiline iseloom. Inimest kiusab taga valitsus ja tema füüsiline isik on ohus. Ta läheb maapakku,



ilma et teaks, kas sealt ka kunagi naaseb. Nõnda juhtus minu vanavanematega: nad olid armeenlased, kes pääsesid eluga türklaste poolt armeenia rahva vastu korraldatud tapatalgustest 1914. aastal. Nad kaotasid kodu, kodakondsuse ega saanud tagasi pöörduda.

**David Kidd (Kanada):** Ajaloo vältel on maapagu tähendanud mingit katkestust või eraldatust. Tänapäeva kiire globaliseerumise tingimustes saavad kunstnikud olla kodus kõikjal ja samas eikusagil, kaugel ja lähedal ühteaeu. Maapao vormid võivad moodustada kellegi töö põhiteema; samas võib eksil olla vabanemine kohustusest määrata oma mina geograafilise koha järgi, olgugi et selle ilmsed jäljed alles jäävad.

**E. K.:** Milline tähendus on sõnal "eksil" teie jaoks? Kas see tähendab eluaegset põgenikustaatust, iseenda mahasalgamist ja kodutust või hoopis suurt vabadust?

**S. D. M.:** Esiteks sõltub see sellest, mismoodi me kavatsame sõna "eksil" kasutada. Eksil kui "isolatsiooni" metafoor, lihtsalt eemalviibimine oma algsest põhikeskkonnast? Või eksil pigem poliitilises mõttes, kus inimese koduühiskond teda ei aktsepteeri ja sunnib lahkuma? Deporteerimise ja vabatahtliku lahkumise vahel on tohtu erinevus. Inimese tundmused sõltuvad oskusest suhestuda talle varjupaika pakunud maa ja kultuuriga. Kui teises keskkonnas pakutu on vastuvõetav, avastab pagulane iseendas uusi tahke, mida saab edasi arendada ning mis teda positiivse kogemusena rikastavad.

Ühelt poolt on kaotatud tundmused väga tugevad, ent teisalt saavutatakse suur vabadus, mis aitab leida endas uusi külgi ja arendada välja uue identiteedi.

Mina lahkusin kodumaalt kahekümnesena, pea tulvil uute võimaluste lootusi, ega taibanud siis, et kui see on kord tehtud, ei leia sa tundetasandil tagasiteed enam mitte iialgi. Osa sinust jääbki eemale ja midagi on alati puudu. Võitsin uue vabaduse, aga pean õppima elama pidevat kojuigatsust tajudes.

**Justin Quinn (USA):** Herman Melville'i eepilise romaani "Moby Dick" esimeses peatükis seletab Ishmael, kuidas ta, vaimus ja hinges suurt rahutust tundes, otsustab ennast kuivalt maalt pagendada ning veeta pagulusaastad vaalalaeval. Kui Ishmael end niiviisi maalt ja tuttavast ümbruskonnast eraldab, saab iseendale määratud karistusest hullus: kapten Ahabi Valge Vaala meeleheitlik otsimine. Nagu Ishmaeli, nii on ka kunstniku saatuseks tihti kodumaast eemaldumine, olgugi et teda tabab teistsugune karistus, kui sai osaks inimestele Ahabi vaalalaeval Pequot. Eksilikohtaks on ateljee, enamasti üksikvangistuse paik, kus kunstnik maailma peibutustest eemal oma tööd teeb. Ateljeest saab nagu laevast lõputul merel loomingu eesmärgil maailma aseaine.

**Anna Arho (Soome):** Olenevalt kontekstist võib maapagu tähendada kõike nimetatut. Euroopa noortele võib maapagu tähendada ka positiivseid asju. Me ei lahku oma kodudest, et uurida maailma, vaid me tahame tutvuda uute kultuuride ja inimestega jne. Raskuste talumine polegi nii kole, sest alati



on võimalus minna tagasi. Samas hakkame harjuma inimestega, kes on tulnud meie maale, sest neil polnud teist valikut. Pögenik saab olla ka omas kodus. Soomes mäletab minu vanemate põlvkond veel hästi, kuidas inimesed Karjalast, Viiburist saadeti Soome teistesse nurkadesse ja nad pidid oma kodud maha jätma. Paljude jaoks oli see vägagi raske.

**Nina Todorovic (Serbia-Montenegro):** Juba sõna ise on muutunud mitmetähenduslikuks. Inimeste kodumaalt ümberasustamine, nende etniline puhastamine pole enam piisav kirjeldama sõna täielikku tähendust. Üks sõdade ja poliitiliste repressioonide tagajärge on tõsiasi, et meist on saanud vangid omaenda maal, me maksame väikese grupi poliitikute otsuste ja kuritegude eest kallist hinda. Mina näen mingit tüüpi maapagu igas olukorras, kus puudub valikuvabadus.

**Kevin Evensen (USA):** Jorge Borges kirjutas: "Kes meist poleks tundnud videvikus kõndides või mõnd möödaniku päeva meenutades, et oleme kaotanud midagi määratult suurt?" Niisugune ajatu, kollektiivselt mõeldapääsmatu otsing, mis saadab meid katkematult kogu elu, paiskab meid eksiliseisundisse, kus oleme sunnitud otsima midagi, mida me meeletult kardame mitte kunagi enam leida...

**E. K.:** Teie isiklik eksiliskogemus?

**Jenni Tuominen (Soome):** Tööpuuduse ja majandusliku languse tõttu lahkus Soomest 1960-70ndatel ligi 200 000 soomlast, peamiselt Rootsi, mõned ajutiselt, paljud jäädavalt. Rootsis tunti samal ajal puudust tööstustööstistest. Minu ema kolis ka 1969. aastal Rootsi, lootes saada haridust ja tööd, mida omal maal ei olnud võimalik leida. Nagu enamused lahkujaid, ei osanud ta uue maa keelt, mis muidugi põhjustas palju sotsiaalseid arusaamatusi. Keele õppis ta ära ajalehti lugedes. Mõne aja pärast rääkis ja taipas rootsi keelt piisavalt, et sai alustada tööd lastesõimes. Mu ema elas Rootsis 13 aastat. Selle aja sees kohtas ta mu isa ning mina sündisin 1976. aastal. 1982. aastal kolis ema tagasi Soome ja ma läksin seal kooli. Soome keelt ma kuigi hästi ei osanud.

**Lars Holmström (Soome):** Üle poole sajandi tagasi olevat ma tema süles istunud või vähemalt nii räägitakse. Ise ma seda ei mäleta, sest olin vaevast aastane. Minu emapoolne vanavanaisa Calisto Lodi (1872–1950) saabus Soome ühest väikesest Põhja-Itaalia alpikülalt 1800. aastate lõpul. Kes ta oli ja miks ta nii kaugele põhja tuli? Käisin selles pisikeses külas oma "juuri" otsimas, kogumas teavet oma vanavanaisa kohta ja ühtlasi uurimas tema lahkumise põhjust. Kas ta emigreerus mingi hädaohu pärast? Oli ta orb? Või lootis ta leida paremat elujärge Soomes, mis tollal oli osa Venemaast? Või oli tegemist juhusliku, eesmärgitu seiklusega? Kas ta kavatses naasta kodumaale, vanemate ja sõprade juurde? Kes olid tema vanemad? Vastust ei tea enam keegi...

Ta randus laeval koos väikese grupi itaallastega Viiburis, mis oli tol ajal suuruselt teine ja kõige rahvusvahelisem Soome linn. Ta abiellus soomlannaga ning teenis elatist muuhulgas ka "vabakutselise" leierkastimehena, mängides Viiburis ja selle ümbruskonnas. Soome kodakondsust polnud siis kerge saada

ja temast kodaniku ei saanudki, kuigi pole teada, kas ta seda üldse kunagi üritaski. Kui Nõukogude Liit 1939. aastal Soome vastu sõda alustas, sai temast teist korda pögenik. Tema perekond evakueeriti Karjalast Soome nagu pool miljonit soomlastki.

**N. T.:** Minu kõige isiklikum maapao-kogemus on pagendus oma maa piires. Saamata reisida, olles eemaldatud tervest maailmast, ilma võimaluseta saada maailmakodanikuks. Valikuvõimaluste puudumine – nii defineeriksin ma maapagu. Minu maal, õigemini seal, mis sellest järele on jäänud, põhjustasid etnilised sõjad sadade tuhandete põgenike migratsiooni igas mõeldavas suunas. Seega ajendas üks maapagu teise, nii et siin on kõik veelgi keerulisem.

**S. D. M.:** Minu perekond elas üle tapatalgud ning oli sunnitud põgenema. 17 aastat tagasi otsustasin ma lahkuda Buenos Airesest ja läksin "maapakku" Berliini.

**E. K.:** Milliseid probleeme näete globaliseerivas maailmas, mis kutsub kohanema, vabastab kultuuritaustast ja rahvusest?

**S. D. M.:** Minu perekonnale on see oluline teema juba 90 aastat. Mitmesuguste institutsioonide ja inimeste huvi antud teema vastu annab mulle võimaluse oma tööd näidata. Suhtlus inimestega avaldab mulle tohutut mõju. Teiste kunstnike sama ainet käsitlevate tööde nägemine on vaimule väga virgutav. Sel moel ei tunne ma ennast üksikuna ning saan teistelt õppida uusi strateegiaid, kuidas luua endale identiteeti, mis laseb ennast avada ilma end seejuures kaotamata.

**C. S. K.:** Mulle tähendab globaliseerumine segadust kultuuri-identiteedis ja ühtlasi märgistab ajastu üldisi väljendusvorme. Veelgi enam, see on ajastu standardiseeritud ja laialtlevinud kultuurifenomeni üks tahk. Minu välismaal elamise kogemuse ja kaudsete kokkupuudete tõttu meediaga on globaliseeruv maailm motiiviks, mis viis minu ja minu tööde teadvuse ja väljenduse avardumiseni. See omakorda on oluliselt aidanud mõista ja väljendada visuaalset keelt kui globaalset. Sellele teljele olengi suuresti rajanud oma "töömaailma". Kui erinevad kultuurid kokku saavad, annab see võimaluse luua uusi väärtusi ning saada tulemusi, ükskõik millises vormis need ka ei oleks.

**Sang-Gon Chung (Lõuna-Korea):** Minu töös eksisteerivad kultuurilised tagapõhjad, rahvus ja ajaloolisus ainult suhteliste põhimõtetenä. Tsiivilisatsiooni progress ja käegakatsutavad vahemaad on teinud meie maailma väiksemaks. Minu meelest nõuab graafikuna püsijäämine sellesama väikese maailma selget mõistmist, nii nagu ka sündmuste ja esemete vahel valitsevate peente erinevuste tajumist. Nõnda tähendab kunstniku mõtestatud otsinguid tulvil elu aeg-ajalt ka klammerdumist igavate, kitsaste ja subtiilsete asjade või teiste kultuuride seisukohast vaadatuna millegi ebaolulise külge.

**E. K.:** Mida tähistab teie jaoks sõna "rahvus"?

**A. A.:** Erinevates kultuurides ja maadel on sõnal "rahvus" erinev tähendus, sõltuvalt ajaloost. Eestis kuuleb eesti rahvusele viitamist kogu aeg. Soomes oleks vahetpidamata suomen kansa'st rääkimisel hale maik juures. Olla soomlane tähendab minule küllaltki palju. Olen elanud turvalises keskkonnas. Sõna "rahvus" assotsieerub minu jaoks sõnadega "ajalugu", "sõda", "sõjaveteranid" ja isegi "natsionalism". Tänapäeva maailmas on "rahvuse" tähendus muutumas või koguni kadumas.

**C. S. K.:** Sõna "rahvus" meenutab füüsilist keskkonda, kus me sündisime ja üles kasvasime. Lisaks füüsilisele keskkonnale kuuluvad "rahvuse" alla ka teadvus, nii kaasasündinud kui geneetiline, meie olemust kehastav isiksus ja kultuuriline ümbruskond. Tingituna oma kuuluvusest, "vajadusest talitada enesele omasel viisil", võib ajuti välja lüüa marurahvuslus. Minule tähendab "rahvus" midagi loomulikku: iseendaga rahujalal olijat ja teistest erineva vormiga tegurit, mitte pelgalt traditsiooni, mis piirdub kultuurilise talletamisega.

**S. D. M.:** See on geograafiline ja vaimne koht, mis määrab sinu arusaamise elust selle valguse, taeva, värvide, helide ja inimeste kaudu. Sinu keha ja vaim on kui keskkonna abil häälestatud instrument, mis mõjutab tundeid ja tundmusi erinevate asjade suhtes. Kui tegemist on sinu sünnirahvusega, teeb niisugune häälestus väga tugevaks. Samas usun, et me oleme võimelised ennast häälestama ka muus keskkonnas.

**E. K.:** Kas eksiliks saaks nimetada pagenduskogemust isiklikus keskkonnas?

**S. G. C.:** Inimesed minu töös "Kolm inimest ületamas Tumeni jõge", kes näivad moodustavat perekonna, on poliitilistel ja majanduslikel põhjustel Põhja-Koreast lahkuvad põgenikud. See on meie rahvuslik probleem, nii nagu ka naaberriigi Hiinaga seonduv. Niisugused asjad juhtuvad, kui riigid on üksteisest eraldatud maa, jõe või merepiiriga. Ida-Aasia piirkondlik erisus on selle üks peamisi põhjusi. Probleem tuleks lahendada lähimas tulevikus. Minu kui kunstniku jaoks on säärased probleemid olulised.

**C. S. K.:** Eksiil kui väljapääs ebasoovitavast tegelikkusest, oma identiteedi kaotus, tung pääseda reaalsusest, kus me kõik peame (karistusena) oma risti kandma, isiklik kriis, oma võime-

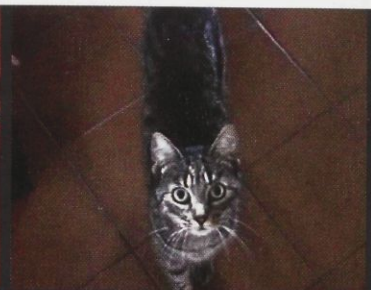
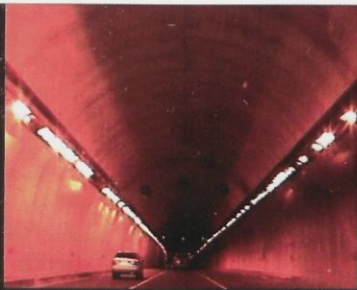
te piirile jõudmine ja võõrandumine keskkonnast, mis on erinev teistest – kas pole need asjaolud, mis ajavad meid tolle häguse olukorra poole, mida me nimetame maapaoks? "Maapagu" tähistab ju sügavalt juurdunud kaotust ja paradoksaalselt ühtlasi katset pääseda seitsmest kaotusest ja eraldatusest.

**E. K.:** Milliseid mõtteid ja emotsioone kutsuvad teis esile järgmised sõnad ja sõnapaarid: kommunikatsioon, põlvkonnad, poliitiline vägivald, võõrandumine, multikultuurilisus, keel, nomaadlus, territoorium – kodu, turism, piirid – piiride puudumine, vallutamine – anastamine – migratsioon, etniline puhastus – genotsiid, inimkonnastased- ja sõjakuriteod, religioon, sisemine üksildus, trauma – valu – ängistus, kohanematus – pidetus – juurtetus?

**C. S. K.:** Ülalloetletud sõnad äratavad kindlasti kõigis väga erinevaid mitte-midagi-olemise vorme. Ma tõstaksin esile järgmisi sõnu ja väljendeid: võõrandumine, nomaadlus, modus vivendi, territoorium, kodu, üksindus, trauma, valu, rõhumine. Need sõnad ja väljendid ajavad mind meeletehetele ja teevad abitus. Nendest johtuvad tunded sunnivad mind üha enam iseendasse süvenema, tegelikkusest põgenema, ning ma olen kui kadunud.

Sõnad ja väljendid nagu "kommunikatsioon, põlvkonnad, multikultuuriline ühiskond, keel, turism, piiritletud-piiramatu, vallutatav, haarang, migratsioon, inimkonnastased kuriteod, sõjakuriteod, religioon" manavad esile teatud alasid ja juhtumeid. Lisaks on neil kõigil tihes seos massimeediaga. Tänapäeval kuulutatakse meedia kaudu lugematuid "uusi väärtusi" ja roosi- lisi tulevikuväljavaateid. Siin peitub aga tõsise moonutuse ja võõrandumise oht. Ehk teisiti öeldes: omaette võimaks muutuv meedia, mis minu meelest viib vägagi ohtliku olukorrani, vohab kogu maailmas. Üldnimelikud väärtused ja hinnangud asendatakse juhtumite ja konfliktide tõlgendamisega. Sündmused, mida meedia ei kajasta, ei paku avalikkusele enam huvi. See omakorda viib võõrandumise mitmesuguste vormide masstootmiseni ning lõpuks ilmuvad "eksiilindiviidid", kes on valitsevast kultuuri- ja majandusvoolust välja lülitatud. Antud tähenduses on maapagu globaalne nähtus ja osa üldisest "ühiskondlikust nähtusest".

**D. K.:** Kommunikatsioon – inglise keelt peetakse globaalse kogukonna esimeseks keeleks. Selle keele raames esineb üha rohkem argikeelendeid, mida toodavad paljud etnilised ja



majanduslikud taustad, ja seega ei pruugi inglise keele oskaja seda igas kontekstis sugugi mõista. Kuna inimesed suhtlevad aina enam e-posti ja mitte telefoni teel, siis annab seegi põhjust arusaamatusteks, kuna e-postil pole aktsenti, hääletooni ega muid peenikesi nüansse. Sestap vastik komme kasutada pisikesi piktogramme, näiteks õnnelik nägu ja muud, mis peaksid asendama kehakeelt. Kuulsin hiljaaegu sellist asja pealt: "Mul oleks vaja sinuga näoaga veeta." Kas parandab arvutiekraan edaspidi selle puudujäägi, pakkudes meile kõnelevaid nägusid? Mine tea. Sellegipoolest võib igal ajal arvuti välja lülitada, nii nagu me toru hargile paneme. Rääkisin mõni aeg tagasi ühe sõbraga, kes tegi intervjuud maailma teises otsas olevate inimestega. Ekraanile ilmusidki liikuvad näopildid. Lõpuks läks ekraan pimedaks ja sõber jäi tuppa üksinda. Ta väitis, et tundis end väga ebameeldivalt, koguni ängistavalt, nagu oleks ta vaim kusagil ära käinud ja siis kehasse tagasi tulnud. Ma kahtlen, kas ükski keel saab siiski nii üldiseks muutuda nagu me vahest loodame. Miks peaksime ihaldama nii ühtlustatud eksistentsi? Võib-olla peituvad tuleviku suured rahad tõlketarkvaras? Minu arvates on mõned asjad siiski tõlkimatud. Meie kultuurilugu peitub meie keeles, juttudes ja suulises traditsioonis.

**E. K.:** Kas kunstil on teie silmis ühiskonnas pagulasestaatus?

**S. D. M.:** Kas inimestel või kunstnikel? Ajal, mil kunstnikud tegelesid ajatute probleemidega, oli see tõesti nii. Mõned hellitavad siiani seda romantilist mõtet. Võib-olla oli see nii



**Chang-Soo Kim** Vilkuvad sünteesilised M1 / Flickering Synthesians M1 2004 digitaalne kujutis / digital image

Medici ajal. Ent poliitiliste ja ühiskondlike probleemidega töötades pole inimene põgenik ja tema kunst on koht, kus tegeletakse tunnetega, millest nii mõnigi võib olla üsna ränk. Sa tegeled nende teemadega päeval ja öösel, vast rohkemgi kui müüja või kontoriametnik. Võib-olla otsivad inimesed elus pelgu-paika ning arvavad, et kunst pakub neile võimalust nautida ilu, vabadust, ogaraid asju ja uusi vaatekohti. Minu meelest on igas halvas tundes ka ilu. Paraku olen sunnitud tõdema, et vägevate institutsioonide poolt toetatud kaasaegne kunst sisaldab väga vähe emotsioone. Tooksin näiteks kaks hiljutist tähelepanekut. Mulle tundub, et viimane "Documenta" ja Berliini biennaal olid hüljanud igasuguse esteetilise ja emotsionaalse aspekti.

**C. S. K.:** Jah, majanduslikust, kuid mitte kultuurilisest seisukohast. Ühes või teises vormis võttis "kunst" endale teatud ühiskondliku, kultuurilise ja majandusliku rolli. Ja see on nii ka tulevikus. Ent kas peab "kunsti" rolli või tähendust hindama piiratud mõttes, vastavuses ajale või ühiskondlikele tingimustele? Ükskõik kui vaieldav antud küsimus ka ei ole, tähistab põgeniku-taoline seisund lõpuks kunsti triivimist selle "majandusliku väärtuse" ja "poliitilise rolli" tähenduses.

**D. K.:** Minu Oma Töö. Ja "illusiooni" ja "tegelikkust" ümbritsevad mõtted. Minu enda kunstilised pingutused on aastate lõikes olnud keskendatud domineerimise teemale: psüühes domineerib unistus või ideaal, südametunnistust süütunne, isiksust kirm. Arvatavasti võiks siinkohal öelda, et hing asub maapaos. Ma elan vabas maailmas, kus inimene võib ilma tagakiusamist kartmata millegagi avalikult mitte nõustuda. Siin Põhja-Ameerikas on inimene aga paraku mitmete muude asjade orjuses, rõhk on tarbimisel, kunagi pole midagi piisavalt ja vastalised mõtted võivad üleöö moodi minna. Eneseteostuse definitsioon võib olla parajalt segane paigas, kus vaevu leidub aega hingeliseks kogemuseks ja kus paljud ühiskogemused leiavad aset kinos. Me kõik peame hakkama saama uute pingetega, mis inimese psüühikale on peale pandud. Püüe tehnoloogilisel ajastul kiirete muutustega sammu pidada annab tulemuseks ühised asenduskogemused, mis saadakse mitmesuguste ekraanide vahendusel. Arvutikultuuri tekitatud olemisvormid saavad täiesti uue tähenduse, kui "tegelik" ja "kujuteldav" samale tasandile asuvad.

Võiks ju mõelda, et niisugune areng "selgelt eristuva mina puudumise" poole on peaaegu skisofreeniline, kuna me ujutame oma kollektiivse alateadvuse üle muudetud tegelikkuse ja kogemuste kujutistega. Kas oleme liikumas postinimliku mina poole, kus soolised, rassi- ja klassierinevused on peidus uute kujunditehnoloogiate toodete taga? Kas viited reaalsele jäävad täielikult varju? Kas tegelikkus, nagu meie seda tunneme, defineeritakse lõpuks ümber? Missugune saab olema uus psüühe ja selle usulised, müütilised ja hingelised vajadused, mõõtmed ja instinktid? Liigume sürrealismi uude ajastusse. Varane sürrealism püüdis vaatajale tundmatu visuaalse kogemuse poole. Nüüd eeldame, et visuaalsed mustkunstnikud veenavad meid selles, et kujuteldav näeks välja nii "tegelik" kui vähegi võimalik. Kas kunagi meelepetlikeks arvatud kujutluslikud kogemused võetakse nüüd omaks? Inimesed ei saa oma füsioloogilist arengut loomulikult teel kiirendada ning pöörduvad järgmisel astmel tehnoloogia poole. Kas kaotame selle protsessi käigus oma hinge või saab iidne surematuse otsing vastuse?

# Interrogation

Elin Kard

**Elin Kard:** Why an artist should tackle with the topic of exile? Why would it be interesting (necessary etc) to make an artistic comment on theme of exile?

**Chang-Soo Kim (South-Korea):** I found myself to be interested in the topic of 'exile' against the background of current international conflicts and social problems. Moreover, the meaning of the word 'exile' does not simply mean political or social exile which extends over the boundaries between the nations. For artists, the essence of the concept of 'exile' lies in the loss of the self, a struggle to overcome one's confusion over his or her identity, and an attempt to escape from oneself. It is about overcoming historical, regional, genetic, and social environment which one finds oneself in to escape from communized 'public group consciousness' which restricts the existence.

As such, the meaning of 'exile' includes reactions to social phenomena, consciousness similar to automatic shorthand which reflects various perspectives of individuals and a natural act of self-defence in order to confirm the meaning of the existence. I do not believe that the way of talking of artists can lead to any greater interests about 'exile.' Artists as a member of the society, in whatever methods they choose, make statements which reflect the self and the consciousness of the environment which he or she belongs to. Diverse expressions about 'exile' by artists will become a self-portrait of confused consciousness which essentially is a mosaic of many sides of consciousness about 'exile.' I truly believe that this is a meaningful statement. In the end, all of us are nothing more than a refugee who drift to find 'his or her very own' 'paradise lost'.

**Jim Berggren (Sweden):** Exile is a plight that overthrows everything. Whether the cause lies within or comes from the outside, it forces you to abandon the well known and start anew. In both cases it has a duality of threat and possibility. Over time it will change in shape and content and you will change with it. In many senses exile is a lonesome way of living. There is bound to be as many stories of it as there are refugees.

**Silvina Der-Mequerditchian (Armenia-Argentina-German):** I believe we have to differentiate between exile and migration: Exile has a strict political character. You are being persecuted by the government and there for is your physical being in danger. You exile without knowing whether you will ever be able to go back again. This is the case of my grandparents. My grandparents were Armenian and survived the genocide that was committed by the Turks in 1914 on the Armenian people. They lost their living place and became stateless persons and were not able to go back. They kept their "naked life".

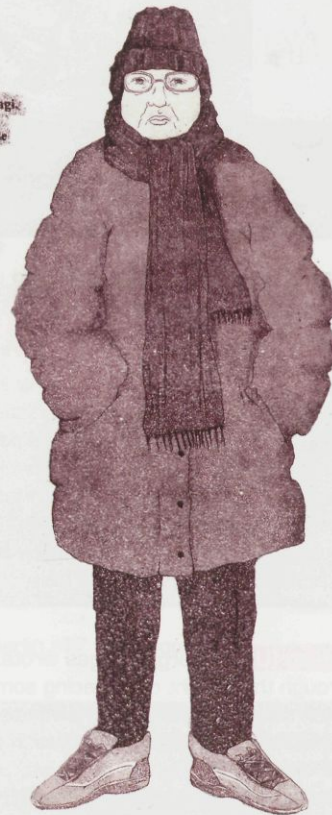
**David Kidd (Canada):** Throughout history the term exile has meant some kind of rupture or separation. In light of this, with

in the phenomena of rapid globalization, artists today can be at home everywhere and at the same time nowhere, far and close from everything. Different forms of exile can become a theme of one's work or it can actually become a liberation from having to define one's self by one's geographic location, in spite of the fact that there will be obvious traces.

**E.K.:** What is the main connotation of the word 'exile' for you? Does it mean lifelong status of a refugee, of self reduction and homelessness or, on the contrary, big freedom?

**S.D.M.:** First it depends in which way we choose to use the word exile. Exile, as a metaphor for "isolation", just being away from your primary basic environment? Or exile, more in the political sense, where your origin society, don't accept you, and forces you to leave? There is a very big difference between being deported and choosing to leave and live in "exile" from your own free will. Your feelings are depended on your ability to open yourself to the culture that gives you refuge, and depended on the "shelter" country. If you accept what the

Nõukogude ajal ei teadnud  
me maailma moest suurt midagi.  
Mõned üksikud  
rõivastumiskõksud võtsime üle  
soomlastelt,  
eelkõige pibomütsid.



Eestis panustatakse väljanägemisse tugevalt: naised kannavad kleite ning mehed hästistuvaid pükse ja lipse.

**Anna Arho** Pibomüts / Pibo hat. 2003 ofort, akvatinta, fotosöövitus / eau forte, aquatint, photo-etching

new environment has to give you, you feel you discover new sides from yourself that you can develop in this interaction, then you are enriching yourself and it develops to a positive experience. On the one hand the lost feelings are very strong but on the other hand you win a great freedom which is helping you recognizing new sides from your personality and is helping you develop a new identity.

Leaving your country, like I did when I was just 20 years old and my head was full of open possibilities, I didn't realized back then, that once you had left your country, emotionally you will never find the way back absolutely. One part of you will always be far away. Something will always be missing. I won new freedom, but I have to learn to live and accept with my constant homesickness.

**Justin Quinn (USA):** In the first chapter of Herman Melville's epic novel *Moby Dick*, Ishmael explains how, under the shadow of unquiet mind and soul, he banishes himself from the dry earth and instead chooses to spend years of exile upon a whaling ship. As Ishmael removes himself from land and the familiar world around him, his self-administered punish-

ment becomes the subjection to madness: Captain Ahab's obsessive quest for the White Whale. The artist, like Ishmael, often participates in this enforced (self) removal from one's native land, albeit with a different sense of punishment than what was experienced on Ahab's whaling ship *The Pequot*. The place of exile is the studio, more often than not, a place of solitary confinement where the artist realizes his or her work far from the distractions of the world. It, like a ship on the endless seas, becomes a surrogate for the world

**Anna Arho (Finland):** It can be all those things. Depends of the context. For young people from Europe being in exile can have quite positive meanings too. We are not leaving our homes because we are exploring the world, we want to go and see different cultures, meet different people etc.. You can bare some difficulties as well because you know that there is always a possibility to go home. At the same time we are getting used to people who have come to our home countries because they did not have other options. You can be a refugee also in your own country. In Finland my parents generation can remember very well how people from "Karjala,



Susanna Autio Kamps / Bundle 2004 söövitus, lõuend / etching on canvas

Vipuri" were sent to other parts of Finland and how they had to leave their homes. This was very difficult for many people.

**Nina Todorovic (Serbia-Montenegro):** The very word became ambiguous. Displacement of people from their homelands, or ethnic cleansing are not enough now, to describe the full meaning of the word. One of the consequences of wars and political oppression is that we became prisoners in our own country, paying that way for the decisions and crimes of small group of politicians. Every situation where freedom of choice doesn't exist, I see as some sort of exile.

**Kevin Evensen (USA):** Jorge Borges wrote: "Which of us, walking through the twilight or retracing some day in our past has never felt that we have lost some infinite thing?" This timeless, collectively unavoidable search which each of us performs intermittently throughout our lives, propels us into a state of exile where we are forced to look for that which we are desperately afraid of never finding again...

**Jenni Tuominen (Finland):** In consequence of unemployment and economical depression some 200 000 Finns left the country in the 1960's and 1970's, moving mainly to Sweden, some temporarily, many permanently. Sweden was lack of industrial workers at the same time. My mother also moved to Sweden in 1969 in order to find education and a job that she wasn't able to have in her own country. Like almost all the other that left she didn't speak the new language, which caused many social problems. She learned the language by reading newspapers. After a while she spoke and understood the language so well that she could start studies in nursery school. My mother lived in Sweden for 13 years. During that period she met my father and I was born in 1976. My mother moved back to Finland in 1982 with me where I started to go to Finnish school. I didn't speak Finnish so well.

**Lars Holmström (Finland):** I sat in his lap more than half a century ago - so I've been told. I can't recall it myself, since I was only about 1 years old. My great-grandfather from my mother's side, Calisto Lodi (1872-1950) arrived in Finland from a small North-Italian alpine village in the late 1800's. Who was he and why had he left for the far North? I have visited this small village to look for my 'roots', information on

E.K.: Do you have any personal experience of exile?

my great-grandfather and possible reasons for his exile. Did he emigrate because of some threat? Was he an orphan? Or did he just seek after a better living in Finland, then an autonomous part of Russia. Or was it just a random adventure without any goal? Did he plan to go back to his original home country to his parents and friends? Who were his parents? Nobody knows the answers anymore...

He arrived by boat with a small group of Italians in Vyborg, which at that time was the second largest and the most in-

ternational city of Finland. He married a Finnish woman and earned his living among other things as "freelance" organ grinder playing in Vyborg and it's vicinity. At that time it was difficult to get Finnish citizenship so he never became Finnish citizen, although we don't know if he ever applied for one. When the Soviet Union started war against Finland in 1939, he became a refugee for the second time. He and his family were evacuated from Karelia to Finland like some half a million Finns.



Jenni Tuominen / Sorsapukki / Sorcebook To My Mind 2003 köidetud raamat, siiditrükk / binded book, silkscreen

**N.T.:** The most personal experience of exile, in my case, is being exiled in my own country, being exiled from the world. Not being able to travel, to become a citizen of the world, not having the freedom of choice is how I define exile. In my country, and what is left of it, ethnic wars caused migrations of hundreds thousands of refugees in different directions, therefore one exile caused another, it seems more complex one.

**S.D.M.:** My family survived genocide and had to exile. As for me personally I decide to leave Buenos Aires and went to live

in an "exile", in Berlin, 17 year ago.

**E.K.:** What kind of impact has the world of globalization, that evokes people to adapt with new neighbourhoods and emerges cultural backgrounds and ethnicities, on your work?

**S.D.M.:** For my family it is an important subject for already 90 years. The interest of the institutions and the people in this subject may be helping me to get a platform to show my

work. The interaction with the people has a big influence on me. To see the work of other artists dealing with this subject opened my mind too. This way, I don't feel alone and I can learn from the others about new strategies how to build a permeable identity that is allowing one to open itself without losing itself.

**C.S.K.:** For me, globalization signifies confusion over cultural identity and at the same time signifies universal forms of expression of the time. Furthermore, it's one facet of standardized and universal cultural phenomenon of the age. Through my experiences of living abroad and indirect experiences with various media, the world of globalization was a motive which led to the expansion of the consciousness and the horizon of expression of myself and my works. This in turn has potentially contributed toward my understanding and expression of visual language as the global language. This indeed is one axis in building of my "world of work". Hence, when different cultures come into contact, it leads to an opportunity to produce new values and results in whatever form they are.

Sang-Gon Chung (South-Korea): In my work, cultural backgrounds, nationality and historicity exist only as relative concepts. Our world has become smaller in its palpable distance because of the progress of civilization. I think that the survival as an 'Print-making Artist' requires the clear recognition of that small world itself as well as the detection of subtle differences in events and objects themselves with precise focusing. That is, I think that a life of meaningful pursuits as an artist is sometimes to cling to tedious, narrow and subtle things or to something unimportant from the perspective of other culture.

**E.K.:** What does the word nation signifies for you?

**A.A.:** In different cultures and countries word "nation" have very different meanings because of the history. Here in Estonia you can hear the expression "eesti rahvas" all the time. It would sound pathetic in Finland to talk about "suomen kansa". For me being fin means quite a lot I guess. I have had possibilities to live in safe environment. But word nation brings to my mind words history, war, old war veterans and even nationalism. In contemporary world the meaning of word nation is changing or even disappearing.

**C.S.K.:** The word 'nation' signifies the physical environment where we were born and raised. In addition to this physical environment, consciousness, both innate and genetic, personality which embodies who we are, and cultural environment all belong to the realm of 'nation.' But, sometimes for the sake of 'the need to act like oneself' resulting from one's 'affiliation', restrictive ultra-nationalism can show up. For me, 'nation' signifies seemingly natural - a character which seems comfortable to be at oneself, and a factor whose form is distinct from others in showing oneself - and not only tradition which is restricted to cultural stockpiling.

**S.D.M.:** This is a geographical place and a mental place that marks your way to understand the life through it's light, sky,

colours, sounds, people. Your body and your mind are like an instrument that is tuned up with the environment. It influences your way to feel, your sensibility for different things. And if it's your birth „nation“ of course this tuning marks your life very strong, because they are basic. But I think we are able to „tune“ ourselves up in other environments.

**E.K.:** Exile in the private environment – how it connects with the general idea of the exile?

**S.G.C.:** The "Three People crossing over the River Tumen" in my work who seems to be a family, are refugees who escaped from North Korea for political and economic reasons. This problem is also our national problem as well as a problem related with China adjacent to North Korea. It would occur when countries are adjacent to each other by land or river or sea as national boundary. Especially, East Asian regional characteristic is one of its main causes. It is one of the problems that must be solved in our near future. These problems belong to my main concerns as an artist.

**C.S.K.:** Exile as a way out of realities which we do not want to confront, a loss of individual identity, an impulse to escape from the reality in which each one of us must carry a cross (as a punishment), personal crises and the limit of one's ability, and a sense of distance from an environment which is different from others - aren't these kind of things which drives us toward an evasive situation which we call 'exile'? 'Exile' signifies a deep-rooted loss and paradoxically speaking, an attempt to find a way to escape, from the very loss and isolation, through each individual's own way of life.

**E.K.:** What kind of ideas and emotions evokes in you the following words: communication, generations, political violence, alienation, multicultural society, language, nomadic modus vivendi, territory-home, tourism, bound-boundless, conquering-seizure-migration, ethnic epuration-genocide, crimes against humanity-war crimes, religion, solitude, trauma-pain-oppression, unconformity-anomie ?

**C.S.K.:** The above words I believe, for me and others, can evoke very diverse forms of nihilism. Of the words, I have been keen on observing the following words and expressions: alienation, nomadic, modus vivendi, territory, home, solitude, trauma, pain, oppression. These words and expressions drive me to a despair and helplessness. Emotions evoked from the above words and expressions lead me to immerse more and more in myself, escape from the reality and feel lost.

Words and expressions like "communication, generations, multicultural society, language, tourism, bound boundless, conquering, seizure, migration, crimes against humanity, war crimes, religion, unconformity anomie" evoke specific region or incidents. In addition, they all have close relationship with mass media. Today, countless number of 'new values' and rosy predictions about future are expressed through media. Here, however, exists potential for rather serious distortion and alienation. In another words, what I perceive to be a dangerous situation - media which itself is becoming the power



itself - is happening all over the world. Universal values and judgments are being replaced by interpretations of incidents and conflicts. Incidents which are not dealt by the media no longer grab the attention of the audience. This in turn leads to mass production of various forms of alienation and eventually leads to "exile individuals" who are excluded from the mainstream culture and mainstream economic blocs. In this context, "exile" can be said to be a global phenomenon and a part of a universal "social phenomenon."

**D.K.:** Communication: English is supposedly the first language of the global community. Within this language, not only are there ever growing colloquialisms that evolve out of the variety of different ethnic and economic back-grounds, knowing English doesn't mean that one will understand it's application in different contexts. Also, as people communicate more and more through e-mail opposed to the telephone, miss-communication easily happens because e-mail is devoid of accent, tone of voice, and all the subtle nuances that occur within the musicality of language. Thus the irritating use of little "emoticons" such as the sideways happy face and others, which are used to replace body language. Recently I have heard people saying to one another, "I need some face time with you". Will the computer screen remedy this with our eventual talking faces? Perhaps. However, one can press the off button anytime just like hanging up the telephone. I recently spoke to a friend who was involved in a computer interview with people half way across the world. The interviewers moving faces came up on the screen. At the very end, the screen went black and he was awkwardly alone in his room. He said the feeling was very unsettling, not unlike sinking back into one's own body after being disembodied. I question whether or not one language can really become as universal as we would like it. Why the desire for such a homogeneous existence? Maybe the big money for the future will be in translation software. Still, I personally believe that some things are beyond translation. We hold our cultural histories in our languages, stories and oral traditions.

**E.K.:** Does art possess refugee-like status in the society?

**S.D.M.:** For the people or for the artists? In the time where artists were dealing with timeless issues it was like that. This is the romantic idea that some people still have. Maybe it was like that in the time of Medici. But if you work with political and social issues you are not a refugee and your art is a place for a confrontation with feelings and some of them are very hard. You deal night and day with these subjects, maybe much more than a salesman or a clerk. Your brain doesn't stop to think and to feel. Maybe the people look for a shelter in their lives, and think art can give them a place to enjoy beauty, freedom, crazy things, and new points of view. I believe that in every hard feeling we experience we can discover beauty. I observe, unfortunately, how contemporary art which is being supported by big institutions is very poor on emotions.

I would like to mention for example two observations I made recently. The last "Documenta" and the "Berlin Biennale 2004", these events, I believe, disregard the esthetical and emotional aspect.

**C.S.K.:** Yes, from an economic perspective but not from a cultural perspective. In one form or the other, 'art' took charge of certain social, cultural and economical role. I believe that this will be the case in future too. But, does the role or the meaning of 'art' must be evaluated in limited or reduced sense according to the times or social conditions?

As controversial as this question seems, in the end, the notion of refugee-like status will become a denotation of a drift phenomenon of art in the sense of its 'economical value' and 'political role.'

**D.K.:** My Own Work. And thoughts surrounding "illusion" and "reality". The content of my own particular artistic practice, for years, has addressed themes of domination: the psyche by the dream or ideal, the conscience by guilt, the personality by passion. I suppose I could say that these deal with the fear of the soul being in exile. I live in the free world, one where a person can be free to publicly disagree without persecution. However, here in North America one can be a slave to many other things with the emphasis on consumerism, never having enough and where subversive ideas become chic overnight. The definition of what self-actualization is, can be confusing in a place where it's hard to find time to have soulful experiences and where many communal experiences happen in a movie theatre. We are all dealing with new strains that have been put on the human psyche. Trying to cope with the rapid changes of living in this technological era is resulting in shared common experiences happening vicariously through a variety of screens. Entities that are created through the culture of the computer are taking on a whole new meaning as "real" and "imaginary" step onto the same plane. One could speculate that this evolution towards a "lack of distinctive self" is almost schizophrenic in the way that we are swamping our collective unconscious with images of altered reality and experiences. Are we heading towards a post-human self where distinctions of gender, race, and class are hidden by the products of new imaging technologies? Will reference to the real be totally eclipsed? Will reality as we know it now, be eventually redefined? What will be the new reality of the psyche and its religious, mythic and spiritual needs, dimensions and instincts? We are moving into a new age of surrealism. Early surrealism sought to achieve a visual experience unfamiliar to the viewer. We now expect visual wizards to convince us that the imaginary appears as "real" as possible. Will imaginary experiences that were once thought to be delusional become accepted visions? We humans cannot speed up our physiological evolution naturally and are turning to technology for our next step. Will we lose our souls in the process or find the answers to the age old search for immortality?

read more: <http://www.triennial.ee/en/info/intrvjuud>

# Kiire edasi-/ valulik tagasikerimine

Călin Dan

Kuna olen nii päritolult kui hariduselt rumeenlane, viib termin "maapagu" mind "Metamorphosae" autori Publius Ovidius Naso juurde, kes oli eluajal sedavõrd kuulus luuletaja, et Octavianus Augustuse aegses Roomas võis teda vabalt nimetada popstaariks. Paraku tõi poliitiline allumatus, kadestate vaenlaste septsused, armuafäär imperaatorile lähedal seisva isikuga (põhjused on üsna hägused) kaasa *exsilium*'i. Ovidius, olles kirjutanud kaks südantliigutavat tunnistust oma võõrandamisest sellest, mis tema jaoks tähendas tsivilisatsiooni, lõpetas oma elupäevad impeeriumi äärealadel Tomises (tänapäeva Constanța) Pontux Euxinusi (Must meri) kallastel.

Kirjeldused nukrates poeemides "Tristiae" ja "Ponticae" on, vähemalt minu jaoks, tänapäevase mõiste "eksil" lähtekohad. Meie silmis on sellel teatud kultuuriline aura, ning Ovidius ei peta meie ootusi. Tema juhtum on kujukas näide olukorrast tingitud üksikasjadest: pagendatud inimene on ümber paigutatud keskusest – ainus koht kodaniku staatuse kindlustamiseks (*civis* – millest tuleb sõna "tsivilisatsioon") – äärealadele, kus kõik urbaansust (*urbis* – linn) tagavad seadused on kehtetud, välja arvatud see, mis hoiab käigus *exsilium*'i masinavärki. Jäädes ilma kodanikuseisusest, on pagendatu seega teisejärguline isik, kelle ainsaks sooviks saab eelmise seisundi taastamine. Maapao tõhusus, selle sümboolne jõud seisneb aga pöördumatuses: kohtuotsus on piiramatu ulatusega, olles seega surmaotsuse võigas asemik. *Exsul* on ühiskonna silmis surnud, tema vara ja perekond võõrandatud, ning ta ise haihtunud *igaveseks*.

Olen alati suhtunud kahtlustavalt kuulsate venelaste ilmutatud meeleheitelisse võimaliku maapao suhtes. Esimese näitena meenub siinkohal poeet Boriss Pasternak, kes keeldus sõitmast Stockholmi Nobeli preemiat vastu võtma, kartes, et tal ei lubata enam kodumaale tagasi tulla. Kasvades üles kommunistliku režiimi poolt pealesunnitud liikumiskeelu tingimustes, tundus mulle, et Pasternaki kasutati ära peeneks propagandavõtteks: tšekk rahaks teha ja Rootsi kuningaperega napsi võtta ei kaalunud üles võimalust kodumaast ilma jääda! Täielik jama, mõtlesin tookord, ükski normaalne inimene nii ei talita. Nüüdseks olen aru saanud, et inimestele on omane vastu-meelsus olukordade suhtes, mis meenutavad neile surma pöördumatust.

Nende eespool toodud lugudega tahtsin heita kriitilist valgust eelkõige eksilii mõiste tänapäevasele kasutusele, mis on üsnagi enesega rahulolev ja pealiskaudne. Pealiskaudne seepärast, et inimesi, keda legaalsel teel maapakku sunnitakse, pole kuigi palju. Poliitilised ja majanduslikud põgenikud ei ole juriidiliselt pagulased, ent meediale meeldib neid ilmselt kaastunde äratamiseks selle romantikahõngulise mõistega siduda. Veelgi ilmselt üritatakse hägustada nii sõna tähendust kui ka väidetavat tegelikkust. Ühelt poolt kaldub meie ühiskonda defineeriv relativism hävitama eksilii absoluutmõõdet ja selle toimet. Meie kärsitu ja skeptilise mõtlemise kohaselt ei ole miski kestev, ning maapagu ei ole midagi muud kui juriidiline ornament, mida saab igal ajal peapeale pöörata, ainult et siis pole enam tegemist maapaaga. Teisest küljest võimaldab enesega rahulolu tugevdada mõistega seonduvat sooviaspekti: pagulane ei

loobu iialgi unistusest naasta temast lahti öelnud maale. Tegelikuses üritab enamik niisugusesse kategooriasse surutud inimesi lihtsalt kohaneda, seada end sisse uues paigas, kaugel eemal vägivallast või alandusest, mis sai neile osaks kodumaal. Tagasipöördumise perspektiiv pole kohustuslik ega valdav. Mõte üle maailma laiali paisatud miljonitest immigranditest, kes on sinna sattunud juriidilise juhuse tõttu ega jõua ära oodata, millal koju tagasi pääsevad, võib aga leevendada kohaliku elanikkonna kasvavat paanikat võõraste suhtes.

Tulles nüüd pärast neid uhkeid näiteid minu enda tagasihoidliku juhtumi juurde, tuleb tunnistada, et olen kõike muud kui pagulane. Elu väikeses Rumeenia-Ungari piiril asuvas provintsi linnas varustas mind linnalikkuse osas, mis puudutab indiviidi kohta ühiskonnas, töö moraalsust, iseseisvuse ja distsipliini peent tasakaalu, ilmselt *Mittel-Europa* standarditega. Kõik see kõlab iseenesest ju hästi, kuid tulemuseks on tagantjärele tarkus, et ma ei vaadanud oma kodulinna kunagi kui kodu, ja nii kaugele kui mäletan, oli mul kindel plaan sealt lahkuda. Seda ma ka tegin – kolisin Bukaresti, väikesesse 3 miljoni elanikuga metropoli, kus veetsin oma senise aktiivse elu kõige erutavamad ja kohutavamad aastad. Bukarest on Balkani linn, elukogenud ja kaootiline, tulvil põnevaid dilemmasid teisest kultuurist tulijale. Minu oma maast ja elust tulenev polaarsus tegi edasilikumise ja enda sisseseadmise Amsterdamiis tõenäoliselt veelgi kergemaks. Holland on eriline riik juba seepärast, et kasutab avalikult mõisteid *autochtoon*/*allochtoon* eristamiseks Hollandis sündinuid neist, kes seal lihtsalt elavad. Vanakreeka sõnad kasutavad juuri "teine" (*allos*) ja "sama" (*autos*), et teha vahet kodakondsusest ja perekondlikest sidemetest johtuva juriidilise staatuse ning rassil ja maal põhineva tegelikkuse vahel (*chthon* = maapind). Sa võid elada riigis terve elu, kasutada kõiki kodaniku eeliseid, aga kui oled sündinud kusagil mujal, jääd alati võõraks. Ma ei taipu antud nähtuse kõiki seadustest tulenevaid peensusi ega kultuurilisi tahke, kuid minu enda juhtumi analüüsimisel kulub see vahend hästi ära, kandes endas mõisteid "võõrapärasus" ja "võõrandumine".



Călin Dan Sample City 2004 videostill foto / photo by Călin Dan

Sarnase elukutsega inimesi (kaasaegne kunstiseltskond) saab ilmselt defineerida teatud rahutu vaimu kaudu, mida nii kaunisti on kujutanud *l'existentialisme français*.

Sest on ju Camus' 1950ndatel kirjutatud "L'Etranger" kui eksiili näitlik õppevahend? Ja meie, 21. sajandi vabatahtlikud pagulased-seiklejad, oleme ümbruskonda uurivad võõrad, kelles seejärel tekib kikk lahkuda, et oleks uuesti võimalik midagi *tunda*? Pärast filmikunsti (Camus' tegelase vaimse nihestatuse kirjeldamisel väga oluline) ergutas televisiooni saabumine nende inimeste hüsteerilist hoiakut, kes vaimusugulaste või koduste paikade otsingul pidevalt mujale püüdlevad. Nende arv suurenes plahvatuslikult, kui elektroonilised pildid hakkasid välja paikama pettekujutlusi paikadest, kus me ei asu siin ja

## Fast Forward / Painful Rewind

Călin Dan

The term exile comes from the Latin *exsilium*, literally meaning banishment. The exiled is an *exsul*, a banished person, therefore someone upon whom a higher instance forced a legal decision. The use of the word in a larger, symbolic way cannot ignore those terminological roots and it is interesting to see what brings to the concept its opening towards other horizons of meaning.

Being a Romanian both by origin and by education, the term exile sends me immediately to the figure of Publius Ovidius Naso, the famous author of the *Metamorphosae*, a poet so famous in his times that we could easily say that in the Rome of Octavianus Augustus he was a pop star. Still, political insubordination, intrigues from jealous enemies, a love affair with someone close to the Emperor (the reasons remain fuzzy) brought upon him the sentence of *exsilium*. Ovidius ended his days on the fringe of the Empire, at Tomis (today Constanta), on the shores of the Pontux Euxinus (Black Sea), after writing two poignant testimonies about his alienating experiences far from what embodied for him the concept of civilisation.

The descriptions from "Tristiae" and "Ponticae" (the sad poems, respectively the poems written on the Black Sea) are in my case at least the origin of the modern use of the term exile. There is a certain cultural aura surrounding for us the concept, and Ovidius complies with that expectation. Further on, his case is a graphic illustration of the technicalities implied by this situation: the exiled person is displaced from the centre - the only place validating the condition of citizen (*civis* - the source of the word *civilization*) - to the margins, where all the laws that guarantee urbanity (*urbs* - city) are abolished with the exception of the one keeping at work the machinery of *exsilium*. Falling from the condition of citizen, the exiled is a second rate person whose only aspiration becomes to reintegrate the previous condition. But the efficiency of exile, its symbolic power, comes from irreversibility: the sentence is unlimited in consequence, being in that sense a perverse substitute to the death sentence. The *exsul* is dead for his social context, his properties and family are estranged from him, and he vanishes *forever*.

praegu, paikadest, mis pakuvad peavarju, sotsiaalset suhtlust, turvalist seksi, eraldatust jne. Põgusast majanduslikust tagasilangusest rikutuna, petetuna meedia sisendatud kõikjal olemise illusioonist, on meist saanud tähekulgurid, kes nostalgiliselt loodavad kiirguda teistele, külalislahkematele ja vähem nõudlikele randadele. Seniks on maapagu meie jaoks tung liikuda edasi ja mitte enam meeleehtlik igatsus pöörduda tagasi.

*Călin Dan elab ja töötab Amsterdamis ja Bukarestis, MA kunstiajaloo ja teosriias, vabakutseline meediakunstnik ja kirjanik*

*tõlge/translated by Tiina Randviir*

I always looked with suspicion at the desperation manifested by famous Russians towards the prospective of exile. The example coming immediately to mind is again that of a poet - Boris Pasternak, who refused to attend the ceremony of the Nobel Prize in Stockholm fearing that he would be refused re-entry in his country. Growing up in an environment obsessed by the immobility forced upon people by the communist regime, I found that Pasternak was used in a subtle propaganda sting - cashing a check and having a drink with the Swedish royalties was not worth the prospective of losing access to his own country! Bullshit - I thought at that time, nobody normal would do that. But now, a few decades closer to the end, I understand that people are hardly willing to accept situations reminding them the irreversibility of death.

I brought up those stories in order to shed a critical light on the contemporary use of the concept of exile - which is in my interpretation rather complacent and superficial. Superficial because there are not too many cases in which people are forced through legal procedures into exile. Political and economical refugees are not, legally speaking, exiles, but the media like to coin them with this term tainted with romanticism, probably in order to raise sympathy, certainly with the effect of blurring both the sense of the word and - more important - the reality supposedly covered by it. Complacent because on one hand the relativism defining our society tends to annihilate the absolute dimension of exile - its exercise beyond time. In our impatient and sceptical view, nothing lasts, and therefore exile is just a legal ornament, that can always be reversed. Of course it can, but then it is exile no more. On the other hand, complacency makes it possible to enhance the desire aspect implied by the concept: the exile is obsessively pursuing the dream of returning to the very country that rejected him. While in real life, most of the people forced into this category are just trying to settle in a place where they can continue their exercise of life far from the violence or just humiliation that was allotted to them in their country of origin. The prospective of return is not compulsory and by far not that obsessive, but the idea that the millions of immigrants spread over the world are there

just because a legal accident and they can hardly wait to return home might alleviate some of the panic growing among the locals against the aliens.

Coming, after those illustrious examples, to my own modest case, I have to say that I am anything but an exile. Growing up in a small provincial city on the Romanian-Hungarian border imbued me, I suppose, with a *mittel-Europa* set of standards concerning urbanity - concerning the place of the individual in the community, the morality of work, the subtle balance between independence and discipline. All that sounds fine but the peculiarity of it is my retrospective realization that I never looked at my home town as being home, and from as far back as I can remember myself able of planning - the idea was to go away. Which I did - moving to Bucharest, a small metropolis of 3.000.000, where I spent the most exciting and the most horrendous years of my active life to the date. Bucharest is a Balkan city, sophisticated and chaotic, and with that posing a set of challenging dilemmas to someone coming from a different culture. I guess that this type of polarity offered by my own country and my own existence made it rather easy to step further and establish my base in Amsterdam.

The Netherlands is a unique country, in the sense that it openly uses a set of terms - *autochtoon* / *allochtoon* - in order to define people born in the country from those who just live here. Coming from ancient Greek, the words are using roots for *other* (*allos*) and *same* (*autos*) in order to separate the legal status offered by citizenship or family bond from a reality based on race and land (*chthon* = ground). You can be living for all your life in the country, be a citizen with

full rights, if your place of birth is somewhere else you still remain an alien. I do not control all the legal intricacies and cultural subtleties of this phenomenon, but I find it a good instrument in the analysis of my case, since it brings to mind such concepts as *strangeness* and *alienation*. I guess that people with similar trades (the contemporary art crowd) are defined by a kind of restlessness defined by these concepts so beautifully put at work by *l'existentialisme français*.

What else is *L'Etranger* of Camus than the exile standard book of the 50s? What else are we, the self-exiled drifters of the 21<sup>st</sup> century but the strangers looking around at our environment and getting from it an urge to leave in order to be able to feel anything? After cinema (so important in defining the mental displacement of Camus' character), the advent of television enhanced the hysterical mindset of those people constantly looking elsewhere for kindred spirits and homey places. Their numbers multiplied exponentially as electronic images were sending out phantasms of locations other than those from down here and now - those offering the rudiments of shelter, social interaction, safe sex, retirement etc. Spoiled by a brief economic relapse and deluded by the illusions of ubiquity induced through media we are star-trekkers nostalgically hoping to be beamed on another shore, more hospitable and less demanding. Meanwhile exile is for us just an urge to move ahead, and not anymore a desperate longing to go back.

*Călin Dan lives in Amsterdam and Bucarest, MA in Art History & Theory, free lance media artist and writer*

## Reisiraamatud ja ekskursioonid, kauged linnad ja kujutlusvõime

Lucy Harrison

Saabumise hetkel muutub seljataha jäänud paik kujuteldavaks, külmub oma aega kuni naasmiseni. Need, kes on kodumaalt ära olnud aastakümneid, räägivad sageli emakeelt kentsakalt vanamoelisel viisil. Mälestust "kodust" täiendavad kujutlusvõime, igatsus ja fotodel jäädvustatud hetked.

Ka saabumiskoht on kujutluslik, üles ehitatud ilukirjanduse, filmide, televisiooni, Interneti ja inimeste juttude alusel. Ajapikku, päevade ja nädalatega, taandub kujutluspilt ja asendub püasjuka arusaamadega, nii et esmamuljest jäävad ainult killud. Ükskõik kui hästi me arvame end mõnd linna tundvat, on see alati subjektiivne, avatud kõrvalmõttele ja varjutatud teiste räägitust. Võib-olla on minu ettekujutus Londonist niisama vähe usaldusväärne kui mõne äsja saabunu oma.

Kalüpsomuusika legend Lord Kitchener on kirjutanud 1948. aastal Trinidadist välja sõites, kuidas tal oli "imeline tunne, et peagi maabun ma emamaal /.../ puudutan emamaa mulda". Kitchener, kes sai nime inglise sõjakangelase järgi, lindistas oma kuulsaima laulu "London is the Place for me" ringvaadete tarbeks väljendamaks esimese Kariibi immigratsioonilaine positiivset palet, ning et seda andamit mängitaks taustaks kaadritele "seltskondlikku", "kaunisse" ja "mugavasse" Londonisse

saabuvatele tömmudele kohvritega lääneindialastele.

*Aastatega olen käinud mitmeis paigus, aga seda kohta tahan ma tunda<sup>1</sup>*

Teiste sama aja kalüpsode hulka kuulus ka Young Tigeri "I Was There (At the Coronation)", mille tekst kirjeldab seda, kuidas ta "vaimustatult jälgib", kuidas rahvas uut kuningannat tervitab. Kuid juba samal 1952. aastal, plaadistas Lord Kitchener "Sweet Jamaica", kus tema arvamus Ühendkuningriigist on juba veidi muutunud.

*Ma kahetsen kaunilt Jamaica!t lahkumise päeva  
Kui mul oleksid tiivad nagu lennukil,  
lendaksin tagasi sellele õnnistatud maale!<sup>2</sup>*

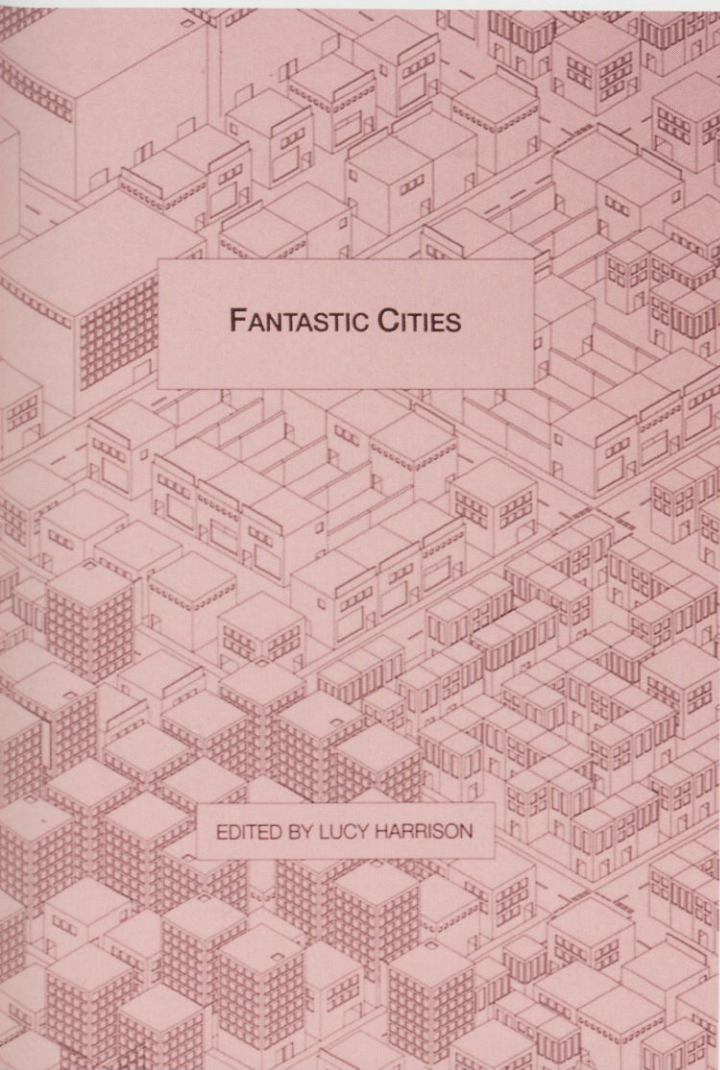
Liigub jutt, mis võib, aga ei pruugi olla tõsi, et kui Kitchener laulis hiljem kariibi immigrantidest publikule "London is the Place for Me", vilistati ta lavalt minema. Tõsi on see, et Londonis ja Ühendkuningriigis, paigude tumedanahaliste immigrantide suhtes ilmutatud ebasõbraliku vastuvõtu, külma ilma

ja kõrge tööpuuduse pärast pettunud Kitchener naasis 1962. aastal Trinidad.

Varjupaigaotsijatel ja "majanduspögenikel", kes otsustavad välja jõuda Londonisse 21. sajandil, võib olla linnast ettekujutus kui vaigest sadamast. See kujutus võib kohale jõudes puruneda.

*Vastanute seas, eriti Sri Lanka ja Somaalia puhul, ilmnesid koloniaalsed ettekujutused Ühendkuningriigist. Koloniaalne pärand muudab Ühendkuningriigi ahvatlevaks sihtpunktiks tänu eeldatavale keelelisele ja kultuurilisele sarnasusele, usule, et Ühendkuningriigi ja kunagiste kolooniate vahel on jätkuvalt tugev side, ning usule, et Ühendkuningriigil on kohustus hoolitseda oma endiste kolooniate tagakiusamise tõttu põgenenud kodanike eest...*

*Vastajad, kellel on jätkuvalt valida mitme võimaliku sihtriigi vahel, kui arvesse on võetud ülaltoodud tegurid, teevad otsuse juba olemasolevate kujutluste ja arusaamade alusel, mis on tavaliselt saadud juhuslikult. Vastajad rääkisid kujutlustest, mis tekkinud filmide, muusika, spordi, romaaniide ja välismaal viibivate brittidega suhtlemise alusel.<sup>3</sup>*



Londoni võlu tõttu on Prantsusmaa põhjaosast Calais' ümbruses saanud ootesaal – seal oodatakse võimalust mingil moel Ühendkuningriiki pääseda, La Manche'i tunneli kaudu, rongi põhja all rippudes või veokikastis. Jäneste leidmiseks kasutatakse soojustundlikke kaameraid ja liikumisandureid, mis avastavad ka hiire südamelöögid. Mõned pääsevad muidugi läbi, on ka juhtumeid nagu 2000. aastal, kui Doverisse saabunud apelsinikonteinerist leiti 58 surnud hiinlast.

Nende jaoks, kes reisivad meelelahutuseks ja võivad soovi korral alati koju naasta, pakendatakse teiste kogemused värvilistesse raamatutesse, täis kaarte ja fotosid, soovitatud baare ja restorane, esiletoodud olulisi ehitisi. Vaatamata iga üksikisiku kogemustele, on suuremates linnades teatavad kohad, mida me kõik teame. Kaartidest ja reisiruutidest on saanud nädalalõppureisi ja kiirturismi elutähtis osa.

2004. aasta Londonit, paljude kultuuride linna, on võimatu ühes raamatus korralikult kirjeldada. Minu elukoha läheduses asuv türgi kogukond näiteks kirjeldaks kahtlemata teisi olulisi kohti ja teisi ajalugusid kui suurem osa reisiraamatuid. Minu Londonist pole kirjutatud veel ühtki raamatut; tõelise täpsuse nimel peaks Londoni kohta reisiraamatuid olema niisama palju kui elanikke. Linnajuhtide puhul jääb alati küsimus: kelle nägemus see on? kelle silmade kaudu me vaatame?

Juunis Tallinnas olles leidsime koos Christiane Baumgartneriga vana venekeelse linnajuhi. Pingeliselt kooliaegseid vene keele tunde meenutades dešifreeris Christiane ekskursioone mööda linna monumente Linda kujust Kommunistliku Partei peahoone ees seisva Leninini. Seda raamatut giidina kasutades püüdsime neid paiku leida: mõned leidsime kergelt kätte, mõnikord avastasime kivikamaka, kus arvatavasti võis kunagi olla kuju, mõnikord ekslesime tühjadel väljakutel ja aedades, suutmata leida kirjeldatud kohti.

See linnajuht on raamat linna kohta, mida enam ei eksisteeri. Kuigi mõned majad tunneb veel ära, on nii palju muutunud, otsekui oleks samasse paika uus linn istutatud. Kuigi linna nimi on sama, on kaardilugemine situatsioonistlik tegevus – orienteerutaks nagu ühes linnas teise kaarti kasutades.

Proovisin tänavu samasuguse ülesande lahendada ka Riias. Kasutasin 1982. aasta ingliskeelset Riia linnajuhti, petlikku oma rõõmsas optimismis, kuidas Riia kodanikud armastavad nõukogude võimu. Raamatus olid selgelt kirjas "linnaekskursioonid" ja mina üritasin ühe neist läbi teha.

See polnud kerge ülesandeks, sest lisaks paljude muuseumide ja soovitatud vaatamisväärsuste kadumisele või tundmatuse ni muutmisele on kõik Nõukogude Liiduga seonduvad tänavanimed oma endise kuju saanud: Kirovi tänavast on saanud Elisabete tänav, Lenini tänavast Briviba tänav. Aerofloti hoone uhke nõukogude lennukiga katusel, mis paistab Lenini tänav ümbruse kaheleheküljelisel pildil, on nüüd pank. Teisel pool Vabadusmonumenti asub praegu McDonald's, mis kindlasti jääks kõigile nüüdsetele turistifotodele. Leninit ennast võib näha samal vanal ülesvõttel, käsi tõstetud, oma nime kandvat tänavat vaatamas.

Üks jalutuskäik tõi mu Cēsise tänavale päris Lenini tänav ülemises otsas, milleks pidi kuluma "kaks tundi, kaasa arvatud sisseastumine kõigisse poodidesse, mis teid huvitada võivad". Seal, Püha Gertruda kiriku taga, on Lenini muuseum. Kui mina kohale jõudsin, leidsin ma lagunenud puumaja. Kuskil lähedal

oli lõhkenud veetoru. Seinad koorusid ja uks oli valge värviga mäkerdatud. Minu linnajuht ütles mulle:

*1918. aastal võetud ainus säilinud foto Leninist ja Stučkast on välja pandud ühes vitriinis. Muuseum on varustatud helisüsteemiga, mis mängib Lenini lemmikiise. Vanadelt grammofoniplaadidelt saab kuulata tema häält.<sup>4</sup>*

“Unenägude tõlgendamises” kirjutab Freud oma korduvatest Rooma- unenägudest, linnast, kus ta polnud käinud.

*Nägin kord unes, et vaatasin raudteevaguni aknast välja Tiberile ja Ponte Sant’ Angelole. Rong hakkas edasi liikuma ja mulle tuli pähe, et ma polnud selles linnas jalgagi maha pannud. Unenäos nähtud vaade pärines tuntud gravüürit, mida olin eelmisel päeval hetkeks ühe oma patsiendi võõrastetoas silmanud.<sup>5</sup>*

Raamat “Fantastilised linnad” algas sellest, et ma palusin mitmel inimesel kirjeldada mõnd linna, kus nad polnud käinud, kasutada oma fantaasiat, võttes abiks teiste kirjeldatud hetked, televisiooni, filmi ja kirjanduse või isegi unenäod.

Seega on see raamat kujutluslinnade, olematute linnade reisi- juht. Kuigi need võivad kanda sama nime kui maailma “päris” linnad ja olla põgusalt oma nimekaimude sarnased, on need fragmentaarsed ja võivad koosneda ühestainsast elemendist. Minu Bagdadi ja Sarajevo visioonid näiteks sisaldavad ainult söda; see on ainus asi, mis ma uudistes nende linnade kohta näinud olen.

“Graafilised kunstid”, mehaanilised ja digitaalsed tehnikad, mis võimaldavad meil taasesitada pilte ja tekste, teha ühe või tuhat eksemplari, on tänapäeva maailmas kunstitegemiseks sobiv viis. Saame luua teose, mis on kaasaskantav, ühekordne, isik-

Back in Britain, I feel envious of those men in other countries, particularly in Saudi Arabia. It just makes you want to roll back the clock.

Do you find British women strident? Are you sick of comments on your “performance”, when you have just paid for the restaurant meal? Do you hate the way poofs and dykes flaunt themselves? Then come with us to see places where you can still be a real man, the type who can exert his proper authority without having to apologise! Our 14-day tour will visit five countries – Egypt, Saudi Arabia, Kuwait, Ukraine and India. You’ll meet real men like yourselves who are free to act the way you should be able to if it weren’t for all those PC control freaks. And you’ll also meet some lovely ladies, who really know how to treat a real man. You might be in the market for marriage or just a fling. Either way, we have the girls for you!



14 DAYS OF FUN & LEARNING – THE REAL MEN WAY

#### ITINERARY

DAY 1  
HEATHROW TO  
CAIRO, EGYPT  
Evening at leisure. We’ll take you to the hotpots of Cairo for belly dancing and whatever else you fancy!



DAY 2  
CAIRO  
The first of our Real Men you’ll meet is Hanif. Once you’ve heard his story, you’re bound to be envious, but it’s typical of what goes on in Egypt. Hanif believes that women need to be kept in their place and so if his wife Nislah hasn’t done what he wants, he punishes her. And it’s up to him exactly what he does, since this sort of things just isn’t discussed publicly and the police don’t want to get involved. Bert of all, marital rape is not a crime here. It’s a wife’s duty to be available to her husband at all times – quite right too! And if she wants a divorce, that’s fine.

but she has to get her husband’s consent, forgo maintenance payments and not get her dowry back. Imagine if that were the case here!

DAY 3  
CAIRO  
Nailah will serve you lunch. Let Hanif know if it is up to scratch.

In the afternoon, we’ll meet another Real Man, Rameses. He’ll tell you about female circumcision, what Women’s Lib types call Female Genital Mutilation. Nearly all Egyptian women, even non-Muslims, get those sensitive bits cut off, so it means that their husbands don’t need to worry about them straying. Lots of people here agree that this is important in maintaining female chastity. Wouldn’t it be great not to worry about your wife having it off behind your back?

Evening at leisure. More belly dancing or else we can go to the casino, where the bar and buffet are inviting.

DAY 4  
CAIRO  
We visit Tora Prison, on the outskirts of Cairo. It’s a chance to see how poofs are treated in Egypt. Over fifty men were recently arrested for “obscene behaviour”, “habitual practice of debauchery” and “contempt for religion”, since homosexuality isn’t officially illegal. The men weren’t even contrite – they had the nerve to complain about being tortured in

It was so hard to choose which girls were the best! The Ukrainians were prettier but the Indian girls were so compliant!



Two Egyptian women on their way back from the market. They will be meeting some Real Men husbands from a nice olive grove.

## HOLIDAYS for REAL MEN

Travel adventures for real men

ESCORTED JOURNEYS – BOTH A LUXURY HOLIDAY & A LEARNING EXPERIENCE!



EXPLOITS HOLIDAYS  
A unique experience for the discriminating traveller

Joanne Soroka Tõeliste meeste turismibrosüür / Real Men’s Holiday Brochure 2003 8-leheküljeline turismibrosüür, digitaalne väljatrükk, CD-ROM / eight-page holiday brochure, digital printing, CD-ROM

lik, kõlblik kohvrise toppida ja reisile kaasa võtta, välja trükkida, vahetada ja laia maailma saata. Minu tööd võib kasutada igal viisil, mida omanik parajasti sobivaks peab: lugeda lennukis, taskusse rulli keerata, kasutada soojasaamiseks (või kaitseks rünnaku eest, nagu näitavad minu vinüülid “Valged aknad”) või minema visata – neid võib alati juurde toota. Reisijuhina on “Fantastilised linnad” niisama kasutu kui too antikvariaadist leitud venekeelne raamat või niisama kasulik, pakkudes meile teisi arusaamu linnadest. Ehk jäävad mõned eksemplariid raamatupoodi, kust keegi need kunagi tulevikus leiab ja kasutab neid ekskursioonil kirjutajate kujutlustesse.

- 1 Sharon Lord Kitchener. London is the Place For Me. 1950.
- 2 Lord Kitchener. Sweet Jamaica. 1952.
- 3 Vaughan Robinson and Jeremy Segrott. Understanding the decision-making of Asylum Seekers. UK Home Office Report, 2003.
- 4 Maria Debrer. Riga. A Guide. Progress Publishers, 1982.
- 5 Sigmund Freud. The Interpretation of Dreams.

Lucy Harrison, kunstnik, London  
tõlge/translated by Liisi Ojamaa

# Kas ma olen venelane?

Vadim Ivanov

Kas ma olen venelane? Jaa. Pigem. Võib-olla... Vähemalt nii ütlesid mulle vanemad, nii õpetati mind koolis. Ma elan Tallinnas, linnas, kus pooled on niisugused nagu mina, pooled on venelased. Täpsemini venekeelsed, nagu meid nüüd nimetatakse. Nagu meid nüüd nimetavad meie naabrid ja kolleegid – inimesed linna teisest poolest. Nad räägivad eesti keelt. Ka meie oleme selleks kohustatud, sest nad on ju kodus: siin on nende kodumaa, kultuur, ajalugu. Aga meie? Meie oleme tulnukad, võõrad sellel maal. Mõnele isegi okupandid. Nii on meid mitmeid aastaid kujutatud televisioonis, ajakirjanduses ja kooliõpikutes. "Eestimaa on eestlastele. Venelased on Eestis ajaloolise vea tagajärjel" – niisugused meeoleolud valitsesid eesti ühiskonnas veel paar aastat tagasi. Kuid ajalugu ei või eksida: ta on vaid fakt, mineviku pildistus, aga minevikku, nagu teada, tagasi tuua pole võimalik. Tänapäeva Eestis on eestlased ja venelased, kes elavad kõrvuti. Kõrvuti, kuid mitte koos.

On juba nii kujunenud, et venelased ja eestlased, ma räägin praegu eelkõige oma põlvkonnast, elavad paralleelsetes maailmades, mis harva ristuvad, kuid praktiliselt ei lase enda juurde võõraid. Ma ei usu kiire integratsiooni võimalikkusse. Eesti ühiskond ei tõtta oma ridadesse vastu võtma võõramaalasi ja venelased selle poole eriti ei püüdle. Igal juhul just niisugust maailma ma enda ümber näen.

Rahva hulgas suudan ma peaaegu veatult eristada eestlast venelasest: oma lühikese elu jooksul olen ma juba kujundanud vaistu "omade" ja "mitte omade" äratundmiseks. Minu suhtlusring on eranditult venelased – kas õnneks või õnnetuseks pole minu sõprade hulgas eestlasi. Iga päev kuulan ma ülikoolis eestikeelseid loenguid, kuid sellega mu keelepraktika ka piirub. Tunnistan, et ma ei püüa üle minna eesti keelele, kui saab hakkama vene keelega või võib vaikida. Ma ei püüa elada koos eesti ühiskonna väärtuste ja huvidega – ma loen harva ajalehti, kohalikus televisioonis vaatan ainult sporti ja filme, internetis lähen eesti lehekülgedele vaid selleks, et kontrollida posti. Kinnitan, et nii elavad kõik minu tuttavad ja sõbrad. See pole küll väga hea, aga see on nii. Seepärast oleme me sellele ühiskonnale võõrad, nende jaoks oleme me mitte-eestlased,

Gennadi Ljulko

"...русский я по паспорту, прадед мой самарин, Если даже влез и кто, то и тот татарин..."

Vladimir Võssotski

Aga kelleks peaksin ma end veel nimetama, kui minu üks vanaema on pärit Kasahstanist ja teine Ukrainast; üks vanaisa Valgevenest ja teine emakese Venemaa mõtmatustest avarustest? Lisaks kõigele on mul ukraina perekonnanimi. Aga mina olen venelane ja kogu lugu. Küsige ükskõik milliselt USA koda-nikult, mis rahvusest ta oma arvates on. Pole mingit kahtlust, et ta vastab uhkelt: "Ma olen ameeriklane." Ja pole oluline, et tema isa on pärit Zimbabwest ja ema Jamaikalt. Ma olen kindel, et igapäev endal on õigus valida, mis rahvusesse ta kuulub. Siin on asi pigem muus: miks ma üldse pean endale esitama selle kirjutise pealkirjaks oleva küsimuse?

nende jaoks oleme me venelased.

Me elame oma maailmas: me oleme kursis Venemaa kõigi põhiliste siseriiklike uudistega, eelistame vaadata NTV-d, mitte ETV-d, hoiame pöialt Spartakile ja Zenit'ile, mitte Florale. Haridus, mille oleme saanud koolis, on samasugune või vähemalt sarnane vene haridusega. Me vaatame ühtesid ja samu saateid, loeme ühtesid ja samu raamatuid, kuulame sama muusikat kui meie eakaaslased Venemaal. Meil on sarnane maailmavaade, sarnased huvid. Me oleme sarnased kõiges peale elukoha. Kas me selle tõttu muutume vähem venelaseks? Ilmselt mitte.

Assimilatsioonist, olgu või osalisest, oleks mõtet rääkida siis, kui venelased moodustaksid 5–10% meie vabariigi elanikest, ja ka siis vaid Venemaa-poolse mõju täieliku puudumise korral. Kahtlemata, kaks erinevat kultuuri ei saa jätta teineteisele mõju avaldamata: eestlased eelistavad sõimata vene keeles ja venelased on hakanud armastama mulgi kapsaid ja verivorsti, eriti eesti õlle kõrvale. Kuid tervikuna kaks rahvast ühinemise poole ei püüdle.

Venelastel on oma riik riigis – oma "väike Venemaa". Elanikkonna teist osa me ei märka, või püüame mitte märgata. See tõttu me eestlaste vastu vaenu ei tunne: kuidas saab mitte armastada või armastada seda, millega sul pole tegemist? Vaen lahvatab ainult siis, kui keegi tahab muuta väljakujunenud olukorda, kaht rahvast lähendada, nii-öelda integreerida. Seejuures mingil viisil: näiteks viia vene koolid üle eesti õppekeelele.

Võib-olla mõne aasta pärast, kui ma olen tööle asunud ja sat-tunud puhteesti kollektiivi, olen ma sunnitud tundma ja mõist-ma eesti ühiskonda, poliitikat, kultuuri ja mõtteviisi ning selles vabalt orienteeruma. Ma olen veendunud, et nii see saab ka olema. Ma hakkam vabalt ja ilma aktsendita rääkima eesti keelt, kuid vaevalt muutun ma "omaks", kui ma iga kord koju jõudes teen televiisori lahti mõttega: "No kuidas siis Venemaal lood on? Mis meil seal toimub?" Jaa – Eesti on minu kodu, kuid alati püsib mul meeles suur Kodumaa. Ma olen ju venelane.

Venelane olla pole patt. Jah, ma olen venelane ja ainus, mis mul on, see on tunnistada oma kuuluvust vene rahvusesse ja omada halli passi. Võib-olla kui ma oleksin sündinud mõnisteist aastat tagasi, oleks mul olnud usk helgesse tulevikku ja teistes-se materiaalsesse ja mittemateriaalsesse hüvedesse, kuid praegu – no kuulge! – mul pole midagi peale meie päevade ebakindluse ja soovi saada miljonäriks selleks ise midagi tegemata, isegi sooritamata eesti keele kategooriaeksamit.

Me võime tunda uhkust oma päritolu ja kultuuri üle, meie keele, vene keele kõikehõlmava sügavuse ja vapustava nõtkuse üle. Ma ei pea midagi häbenema ja vaevalt tuleb mul kunagi punastada oma Kodumaa, olgugi mitte enam eksisteeriva Kodumaa mineviku pärast. Kogu maailm tunneb vaimustust meie, ma rõhutan, meie geeniuste üle: Tšaikovski, Dostojevski, Tolstoi, Malevitš, Kandinski... Ja kes neid nimesid ei tunne, peaks mõtlema oma haridusele ja vaimsele tasemele. Kes

peatas Napoleoni ja Hitleri? Kes läks surma üldise hüvangu nimel, lastes vaenlastel end lõhki rebida, kes, küsin ma... Vastus on ilmselge.

Ja ma ei suuda kunagi mõista inimest, kes muudab oma perekonnanime või nime, veendes end, et vaid sel moel suudab ta rohkem saavutada talle tegelikult võõral maal. Ma ei kaldu idealiseerima. Ma saan suurepäraselt aru, et mentaliteeti ei saa muuta, sest see on kujunenud väga pikkade aastate jooksul, et usk lollikesse Ivani, kes lillegi liigutamata sõidab oma iludusest naisega ahju peal ringi, on meie hinges veel tugev. Kuid on siiski sädemeke, mida kellelgi Maa peal pole õnnestunud (ega vaevalt ka õnnestu) kustutada. See on tõeline uhkus, tõeline jõud: usk millessegi, mis vaevalt küll täide läheb, kuid mida väga soovitakse, ühendatuna erakordse loogika ja vastupidavusega. Kui inimene jookseb järele autobussile, tundmata isegi huvi, mis on bussi number; kui noormees oma suurte tunnete näitamiseks viskab armastatu akna kiviga katki; kui plangule, andke mulle andeks, on kirjutatud kolme tähega sõna ja selle alla lisatud veel joonistusküsi – siis teadke, et selle

põhjuseks pole nüridus ega tuimus, vaid määratu energia, mis otsib väljapääsu kõigis oma avaldumisvormides.

Kui teil siiani pole kavas õppida riigikeelt isegi vallandamise ähvardusel,

kui te ikka veel sõidate ühistranspordis jänest ja samas olete valmis kulutama kõik oma säästud meeldima hakanud asja ostmiseks,

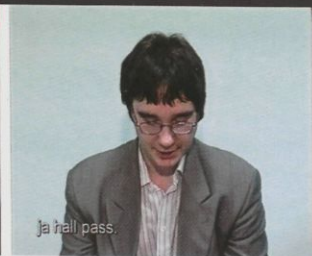
kui teie ukсед on avatud igale hädalisele,

kui te olete valmis andma abivajajale viimase krooni, aga homme võtate ise sõbralt laenu,

kui te esmajärjekorras lahendate maailmaprobleeme, mõtlemate enda omadele, – siis ärge kokkuge, te olete – VENELANE.

Kirjandid ajaleht „Den Za Dnjom“ 2003. aastal korraldatud võistluselt „Я – русский?“

tõlge Tiina Liias



Я – русский? / Olen venelane / I am Russian 2004 telesaade / TV broadcast

## Я – русский?

Вадим Иванов

Я – русский? Да. Скорее всего. Может быть... Во всяком случае мне так сказали родители, меня так учили в школе. Я живу в Таллинне, городе, где половина таких же как и я, половина русских. Точнее русскоязычных, как нас теперь называют. Как нас теперь называют наши соседи и сослуживцы – люди из второй половины города. Они говорят на эстонском. И мы обязаны, ведь они – дома: здесь их родина, культура, история. Амы?

Амы – пришельцы, чужие на этой земле. Для некоторых даже оккупанты. Так в течение нескольких лет нас представляли по телевидению, в печати и школьных учебниках. «Эстония – для эстонцев. Русские в Эстонии – следствие исторической ошибки» – такие настроения присутствовали в эстонском обществе еще пару лет назад. Но история не может ошибаться: она является лишь фактом – фотоснимком прошлого, а прошлое, как известно, вернуть невозможно. Современная Эстония – эстонцы и русские, живущие рядом. Рядом, но не вместе.

Так уж сложилось, что русские и эстонцы, я говорю сейчас прежде всего о своем поколении, живут в параллельных мирах, изредка пересекаясь, но практически не допуская к себе чужаков. Я не верю в возможность быстрой интеграции. Эстонское общество не стремится принимать в свои ряды чужеземцев, а русские к этому не очень-то стремятся. Во всяком случае, именно такой мир я вижу вокруг себя.

В толпе я практически безошибочно могу отличить эстонца от русского: за свою недолгую жизнь я уже выработал нюх на «наших» и «не наших». Круг моего общения исключительно русский – среди моих друзей, к сожалению или к радости, нет эстонцев. Каждый день в университете мне приходится слушать лекции на эстонском, но на этом моя языковая практика и заканчивается. Признаюсь, что стараюсь не переходить на эстонский, если можно обойтись русским или промолчать. Я не стремлюсь жить ценностями и интересами эстонского общества – я редко читаю газеты, по местному телевидению смотрю только спорт и кино, в Интернете на эстонский сайты захожу лишь затем, чтобы проверить почту. Уверяю, что так же живут все мои знакомые и друзья. Это не очень хорошо, но это так. Поэтому мы чужие для этого общества, для них мы – неэстонцы, для них мы – русские.

Мы живем своим миром: мы в курсе всех основных внутрироссийских новостей, предпочитаем смотреть НТВ, а не ЭТВ, и болеем за «Спартак» или «Зенит», а не «Флору» или «ТФМК». Образование, полученное нами в школе – идентичное, или по крайней мере схожее с российским. Мы смотрим одни и те же передачи, читаем те же книги, слушаем ту же музыку, что наши сверстники в России. У нас сходные мировоззрение, схожие интересы. Мы одинаковые во всем, кроме места жительства. Становимся ли мы от этого «менее русскими»? Очевидно, что нет.

Об ассимиляции, хотя бы частичной, имело бы смысл говорить, если бы русские составляли 5-10% от всего населения республики, да и то лишь при полном отсутствии влияния со стороны России. Безусловно, две различные культуры не



могут не влиять друг на друга: эстонцы предпочитают браниться по-русски, а русские полюбили мультфильмы и кровяную колбасу, особенно к эстонскому пиву. Но в целом обе нации к объединению не стремятся.

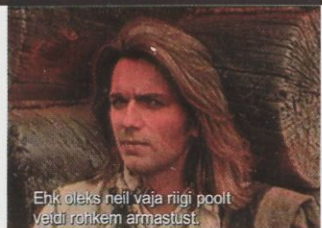
У русских свое государство в государстве – своя «маленькая Россия». Вторую часть населения мы не замечаем, или стараемся не замечать. Поэтому мы не испытываем вражды к эстонцам: как можно не любить или любить то, до чего тебе нет дела? Вражда вспыхивает только если кто-то хочет поменять установившееся положение, сблизить две нации, интегрировать, так сказать. Причем каким-нибудь изумительным способом: например, перевести все русские школы на

эстонский язык обучения.

Быть может, через несколько лет я, устроившись на работу и попав в чисто эстонский коллектив, буду вынужден знать, понимать и свободно ориентироваться в эстонском обществе, политике, культуре и образе мышления. Я уверен именно так и будет. Я буду свободно и без акцента говорить по-эстонски, но вряд ли я стану «своим», если каждый раз, приходя домой, я буду включать телевизор с мыслью: «Ну как там в России? Что там у нас творится?» Да, Эстония – мой дом, но я всегда буду помнить о своей большой Родине. Ведь я – русский.



...ana oli venelane, kuigi kodus  
...inud ta oma emakeeles.



Ehk oleks neil vaja niigi pooll  
veidi rohkem armastust.



Nad püüavad mõista, mida tähendab  
nende jaoks Venemaa.



Venemaal tarriti ma end emade  
eas. Eeeste on ajuki teatud pinges.



Sis arge kartke, olete venelane.  
Ongi kõik.

Я – русский? / Olen venelane / I am Russian 2004 telesaade / TV broadcast

## Геннадий Люлько

“...русский я по паспорту, прадед мой самарин, Если даже влез и кто, то и тот татарин...”

Владимир Высоцкий

А кем мне себя еще называть, если одна моя бабушка с Казахстана, другая с Украины; один дед из Белоруссии, другой с необъятных краев матушки-России? Фамилия, ко всему прочему, украинская... А я – русский, и все тут. Вы спросите у любого гражданина США, к какой национальности он себя относит. Нет никаких сомнений, что он гордо скажет: «Я – американец!» И неважно, что его папа родом из Зимбабве, а мама с Ямайки. Уверен, каждый вправе сам выбирать принадлежность к той или иной национальности. Тут дело немного в другом: почему я вообще должен задавать себе вопрос, ставший заглавным в этой статье?

Быть русским – не порок. Да, я – русский, и единственное, что у меня есть – это осознание своей принадлежности к русской национальности и серый паспорт. Может, если бы мне пришлось родиться лет так –цать тому назад, у меня бы была вера в светлое будущее и прочие материально-нематериальные блага, но на сей день – увольте, нет у меня ничего кроме непостоянства наших дней и желания стать миллионером, не приложив к этому никаких усилий, даже не сдав на категорию экзамен по эстонскому языку.

Мы можем гордиться своим происхождением и культурой, всеобъемлющей глубиной и потрясающей гибкостью нашего языка, Русского языка... Мне не за что стыдиться и вряд ли я когда-либо буду краснеть за прошлое моей, пусть и несуществующей, Родины. Весь мир восхищается нашими, я подчеркиваю, нашими гениями: Чайковским, Достоевским, Толстым, Малевичем, Кандинским... А кому не знакомы эти фамилии, пусть задумается о степени своей образованности и духовном уровне. Кто остановил Наполеона и Гитлера?

Кто шел на смерть во имя всеобщего блага, отдавая себя на растерзание врагам, кто, я спрашиваю... Ответ очевиден...

И я никогда не смогу понять человека, изменившего свою фамилию или свое имя, уверяя себя в том, что лишь таким образом он сможет добиться большего, по сути, в чуждой ему стране.

Я не склонен идеализировать. Прекрасно осознаю, что менталитет не изменить, так как формировался он долгие-долгие годы; что вера в Ивана-Дурака, который, не делая вообще ничего, разъезжает на печи с красавицей женой, еще сильна в наших душах. Но есть искорка, затухнуть которую не удавалось (и вряд ли удастся) никому на Земле. Вот истинная гордость, вот настоящая сила: вера во что-то несбыточное, но очень желанное, в совокупности с неповторимой логикой и выносливостью. Если человек бежит за автобусом, даже не поинтересовавшись какой у него номер; если парень, в знак высоких чувств к возлюбленной, камнем разбивает ей окно; если на заборе, я извиняюсь, написано слово из трех заветных букв, а внизу еще и приложение в виде иллюстрации – знайте, что это все не от тупости или серости, а от огромной энергии, которая ищет выхода во всех своих проявлениях.

Если вы до сих пор не намерены учить государственный язык даже под угрозой увольнения,

если все еще продолжаете ездить в общественном транспорте «зайцем», и в то же время готовы спустить все сбережения на понравившуюся вам вещь,

если ваши двери открыты для любого страждущего,

если вы готовы отдать нуждающемуся последнюю крону, а завтра сами занимаете у друзей,

если в первую очередь решаете мировые проблемы, не думая о своих, – не пугайтесь, Вы – РУССКИЙ.

Сочинения конкурса „Я – русский?“, проведенного еженедельником „День за Днем“ в 2003 году.

# Pagenduse kirsimaitseline järelmaik

Eva Neklyaeva

Nii, siin ma olen ja süün kirsse, mis on suvel liiga vastutulelikult magusad, koos legendaarse Eha Komissaroviga, kes istub säravhõbedaste sokkidega Tallinna Kunstmuuseumi toolil. Me räägime pagulusest ja konservatiivsusest. Või Eha vähemalt räägib ja mina ei saa muud kui nautida kirsse, tema kõnelemisviisi, vaadet aknast ja paari keelatud sigaretti. Nõnda on see väike tekst omamoodi minu hilinenud panus sellesse konkreetsesse vestlusse.

Arvestades tööka, et ma olen neli aastat põgenikuna välismaal elanud, eeldatakse millegipärast, et ma oskan paguluse kohta midagi öelda. Aga pärast seda nelja aastat nimelt olen taibanud, et ma ei tea pagulusest mõhkuigi. See tähendab, et ma tean sama, mida ilmselt sinagi: Freud oma viimasel aastal Inglismaal, uskumatul kombel opereeritud lõualuuga Churchilli stiilis sigarit suitsetamas, Mexico eeslinnas kaktuseid kasvatav Trotski, Napoleoni oskamatu piljardimäng Püha Helena saarel, José Martí, kes suutis korraga revolutsiooni kavandada ja lasteraamatuid kirjutada, ja nii edasi, ja nii edasi. Ja mäletate seda

lugu Aleksandr Puškinist ja jänesest? 1825. aastal, kui luuletaja oli pagendatud Mihhailovskojesse, otsustas ta põgeneda ja liituda dekabristidest sõpradega, aga üle tee jooksis jänes. Ja Puškin, kes oli väga ebausklik, pidas seda halvaks endeks ja jättis minemata. Andrei Bitov püstitas koguni tagasihoidliku monumendi tundmatule jänesele, kes muutis vene klassikalise kirjanduse kulgu. Ma tahan öelda, mida kuradit. Enam niimoodi ei tehta. Helsingi eeslinnas, kus ma elan, jookseb karjade kaupa jäneseid – ja keda see huvitab?

Uba on selles, et pagenduse mõiste, mida kunstnikud ja poliitiline eliit viimastel sajanditel nii maitsekalt on arendanud, ei kehti enam. See lihtsalt ei toimi. Sõna ise peaks puhkama rahus koos mööda saanud ajastuga. Me peaksime kasutama "kodumaalt lahkumist" või "ümberasumist" või, kui sa suudad välja tulla millegi veel ebaromantilisemaga, käi see välja. Sest "pagendus" on esteetiliselt liiga sidus, et tänapäeval olemas olla. Kas sa tead, kui palju põgenikke ja varjupaigaotsijaid oli ilma peal laiali käesoleva aasta alguses vastavalt ÜRO pagulaste ülemkomissari andmetele? 17 093 400. Kas see arv ütleb sulle midagi? Mulle ei ütle see mitte midagi. Ma suudan kujutleda üht Leninit Šveitsis. Isegi kaht Manni Californias, kui naljakas see ka ei tundu. Aga seitseteist miljonit oma kodumaalt lahkuma sunnitud inimest ületab minu kujutlusvõime. See on absoluutne, kohutav eimiski.

Teiseks on meil see oh-kui-palju-räägitud side. Paguluses peaksid sa kirjutama kirju sõpradele ja seltsimeestele, kellel on kaugel Kodumaal nii palju tegemist, ja istuma igavledes akna all, oodates vastuste saabumist. Meie paraku elame maailmas, kus geopoliitilised määratlused taanduvad teabe edastamise kiiruse ees. Ma räägin teile omaenda kogemustest: kuradi raske on tunda end pagulasena 24 tundi päevas jutukas istudes, kui mu Valgevenest pagendamata sõbrad peavad meili lugemiseks ikka veel kohalikku postkontorisse minema.

Kolmandaks on asi valitsuste poliitikas. Varem, kui sul õnnestus jalga lasta, jäeti sind lihtsalt sinna üksi, rahus, jää ellu, kuidas tahad. Pagulust nähti mittekohana, kohana, mis ei kuulu sulle, mida iseloomustas ainult eitus. See oli karm, üksildane ja poeetiline. Tänapäeval on see paik omandanud vastuvõtjamaa seisundi ja koos sellega kogu liha ja lärmi. Saad aru, sinult eeldatakse integreerumist. Seega, niipea kui sa ühest süsteemist välja pääsed, surutakse sind teise. See on pagulusest nii kaugel, kui veel olla saab, sest sinu sotsiaaltöötaja koostab sinu integreerimise ajakava; sinu arst uurib iga kuu, kas kultuurišokk on juba läbi ja kas depressioon kestab veel; sinu keeleõpetaja koolitab sind, kuidas sotsiaaltöötajaga viisakalt rääkida. Nad veavad meid muuseumidesse, raamatukogudesse, kohalike vaatamisväärsuste juurde; õpetavad meid taotlema tuhandeid mitmesuguseid soodustusi ja valmistama kohalikku toitu. Kui koduigatsus meist jagu saab ja me joobnuina sillutisele vajume, kannavad nad meid hellasti meie uutesse kodudesse. Sest seda nõuavad neilt nüüd nende kõlavad sõnad: uus kodu. Ja sina räägid pagendusest. Järgi päevakorda! Ole positiivne!

Nii, tagasi hiilgava Eha juurde. Kui ma õigesti mäletan, ütlesid sa, et see tekst võib olla mis tahes: teoreetiline, biograafiline või kunsti kohta. Kuna ma ei suutnud valida, otsustasin ma



Andrei Dureika Paralleelsete kellade maailm / The World of Parallel Watches 1998 videostill

kasutada kõiki võimalusi – nii et siia maani oli teooria ja bio-graafia ja nüüd tuleb kunst.

Kahtlemata leidub palju (liigagi palju, ausõna) paguluse teemat käsitlevaid kunstnikke, kellele viidata. Ma võiksin lõputult selektada, kui primitiivsed on need poolteist strateegiat, mida kasutavad tänapäeva kunstnikud sel teemal mõtisklemiseks. Aga, Eha, pagendust ei ole olemas. Ja sa tead, et ma olen täna õhtul väsinud ja haige. Ja see, millest ma mõtlen, on tüübid, kes tulevad sealtsamast, kust minagi, üle maailma laiali pillatud – ja nendest kavatsen ma rääkida. Kuigi sealgi pole “paguluse kunsti”. Et aus olla, põhjusi on kaks: siiras mõnu kiita valgevene kunstnikke eesti kunstiajakirja lehekülgedel; ja laulalt otse mu käeulatuses on CD näidistega.

Millegipärast kipuvad võõrsil elavad valgevene kunstnikud taas-mütologiseerima mitteolemise kummalist ja tontlikku maailma. Gleb Choutov (1970, elab Düsseldorfis) ja Maxim Tyminko (1972, elab Kölnis) pöörduvad klassikute poole: nende lavastuses “Orfeo ed Euridice”, mis põhineb C. W. Glucki ooperil, on laulja (Orpheus) üksilaval, ainus elav tegelane suhtlemas varjudemaailmaga, mida märgistavad videoprojektsioon ja elektrooniline heli. Elava kuju ja video, laulu ja elektroonilise muusika kontrast rõhutab Orpheuse juhtumi üldist lootusetust. Anna Školnikova (1976, elab Pariisis) lavastab “Naiste kätši”,

kus kaunistused kaklevate naiste riidel paljastatakse kakluse käigus ainult selleks, et need kakeldes lõhkuda; nii määrab ilmumise seisund samaaegselt kadumise. Tapvalt massiivse barokkesteetikaga töötav Alexej Koškarov (1927, elab Düsseldorfis) kuhjab kihti kihi järel võltse kultuuririismeid. Instalatsioon “O. T.” loob ta võltsdokumente, võltsmarmorit ja võltspuitu kasutades ruumi, millesse sisenedes peaks külastaja ilmselt jõudma mingitele võltsjäreldestele. Oma uues filmis “Le Collier” on Anna Sokolova (1975, elab Lille’is) nii järjepidev videokujutise konstrueerimisel maali klassikaliste esteetikapõhimõtete kohaselt, et sellest väidetavalt “ajapõhisest” meediast kaob täielikult aja osis. Andrei Dureika (1971, elab Düsseldorfis) minu meelest parimas teoses “Paralleelsete kellade maailm” sünkroniseeritakse kaks isiklikku ajavoogu hõlpsasti armastuse abil. “Palees” töötleb Alexander Komarov (1971, elab Rotterdamis) Valgevene lähiajalugu, jälgides protsessi, kuidas Minski “Vabariigi palee” arhitektuuriline projekt muutub režiimi sümboliks.

Nii, see oli siis kunsti osa. Ma loodan, et pildid meeldisid sulle.

*Eva Neklyaeva- kunstikriitik, Helsingi*

*tõlge/translated by Liisi Ojamaa*

## Eksiilkunst

Dän Mihaltšianu

Sellest pole kuigi palju aega möödas, mil Kunst loobus “esteetlistest” põhimõtetest kui oma peaväärtustest ja võttis suuna “ühiskondlikule aktiivsusele”. Mitte üksnes poliitika varjus nagu minevikus – Suurest Prantsuse Revolutsioonist kuni Nõukogude revolutsioonini ja kommunistliku bloki kokkuvarisemiseni – identifitseerib Kunst end kui ühiskonna “mootorit”. Need ambitsioonid saavad üha selgemaks, kui me räägime “Kunsti Surmast”.

Selles suhtes on Maapagu üks paljudest tegeliku kunstiarutelu aspektidest. Selle küsimusega ei tegele mitte ainult eksiilkunstnikud; tegemist on “kapitaliga”, mida saab soodsalt ära kasutada iga kohest edu ihkav “artepreneur”. Rääkida kunstist ja maapaost globalisatsiooni terminitega pole lihtne. “Kunsti globalisatsiooni” suhtutakse kui “positiivsesse” nähtusesse, sellal kui “ühiskonna globalisatsioonil” on kasvavalt “negatiivne” kõrvaltähendus. See huvide konflikt tundub olevat näiline: ühiskondlikult seotud kunstnikud kasutavad tihti “globalisatsioonivastaseid” teemasid võitluses “kunsti globalisatsiooni” eest. Niisuguse paradoksi ees seisest ei pruugi unustada, et “korporatiivne kunst” allub samadele reeglitele kui “korporatiivne kapitalism”: raha, võim ja domineerimine. Idee kunstist kui ühiskonna avangardist on juba kinnitust leidnud tõsiasjas, et kunsti *mätkdoonaldumine* lõppes ammu enne ühiskonna *mätkdoonaldumist*. Popkunst oli antud nähtuse esimene pühitus, aga see piirdus vaid Lääne kunstiga.

Pärast müüri peaks Bukarestis valmistatud “Big MacArt” maitsema samuti nagu see, mis tehitud Tallinnas, Berliinis või New Yorgis, isegi kui kasutatakse “kohalikke” aineid ja nimi on

“Le Big MacArt” või “Das Big MacArt”. Ja see pole veel kõik; kui *mätkdoonaldumine* on põhiliselt seotud “kõhuga”, siis kannab *disniländistumine* hoolt hinge eest. Mis ikkagi kõige tähtsam, “glamuuri” annab *hollivuudistumine*. Sünnib “staar-kunsti süsteem”: “tärvakavad staar-kunstnikud”, “staarikesed-kunstnikud”, “meteoorkunstnikud”, “superstaar-kunstnikud”, “staar-kuraatorid”, “vanem staar-kuraatorid” ja “megastaar-kunstimänedzerid”.

Kui jätame kõrvale “maapao draama” kogu kaasneva respekti hulgaga, nagu seda on majanduslikud, poliitilised, kultuurilised ja eksistentsiaalsed, ning vaatleme ainult teemat “kunst ja maapagu”, torkab silma vastuolu: globalisatsioon näib maapao tähtsust oluliselt kahandavat. Järele jääb vaid “päritolu nostalgia”. See ei välista, vaid koguni tugevdab kaasaege kunsti-maailma jagunemist kategooriatesse ja huvitsoonidesse, eriti Euroopas, mis kõigub koos geopolitiikaga. On toimumas kunstiajaloo “ümberkirjutamine” nagu seda tehti ühes Orwelli romaanis, ning tulemuseks on: Lääne kunst, Ida kunst, Euro-Atlandi kunst, Postkommunistlik kunst, Kesk-Euroopa kunst, Balkani kunst, Baltimaade kunst, Skandinaavia kunst, Post-sovjetlik kunst, EL kunst, Tärvak EL kunst, Uue Euroopa kunst ja nii edasi.

*Dän Mihaltšianu – kunstnik, elab ja töötab Bukarestis, Berliinis ja Bergenis; rühmituse subREAL rajajaid*

*tõlge/translated by Tiina Randviir*

## Art of Exile

Dăn Mihalțianu

It is relatively recent that Art has abandoned the "aesthetic" principles as its main values and is orienting itself towards "social activism". Not only in the shadow of politics as in the past from the French Revolution to the Soviet Revolution and on to the collapse of the Communist Block, Art identifies itself as "motor" of the society. Those ambitions become more evident in the moment when we are speaking about the "Death of Art".

In this respect Exile is just one of the multiple aspects of the actual artistic discourse. This issue it is not necessarily approached only by artists in exile, it is a "capital" which can be fructified by any "art-preneur" with ambitions of immediate success.

Speaking about art and exile in terms of globalization is a difficult task. The "globalization of art" it is regarded as a "positive" phenomenon while the "globalization of society" has an increasingly "negative" connotation.

This conflict of interests seems to be just an apparent one: socially involved artists frequently use "anti-globalization" themes in the fight for the "globalization of art". Facing this paradox, we don't have to forget that "corporate art" applies to the same rules as the "corporate capitalism": money, power and domination. The idea that art is the avant-garde of the society has already been proved by the fact that the *macdonaldization* of art was completed long before the *macdonaldization* of the society. Pop Art was the first celebration of this phenomenon, but it was only restricted to western art.

*After the Wall*, a "Big Mac Art" produced in Bucharest should taste the same like the ones produced in Tallinn, Berlin or New York, even it uses "local" ingredients and called "Le Big Mac Art" or "Das Big Mac Art". And, this is not all; if *macdonaldization* is mainly connected with the "stomach", *disneylandization* is taking care of the "soul". But, what seems to be the most important, "glamour" is supplied by the *hollywoodization*. A "star art system" is born: "emerging star artists", "starlet artists", "shooting star artists", "superstar artists", "star curators", "senior star curators" and "megastar art managers".

If we just forget about the "drama of the exile" with its multitude of aspects; economic, political, cultural and existential ones and look only into the "art and exile" issue, a controversial aspect becomes evident: the globalization seems to make the exile non relevant. What it is left is just the "nostalgia of origins". This does not exclude but reinforces the division of the contemporary art world and especially the European one in categories and zones of interest, fluctuating according to the geo-politics. It is an on going process of "rewriting" the art history similar to the one from the Orwell's novel: Western Art, Eastern Art, Euro-Atlantic Art, Post Communist Art, Central European Art, Balkan Art, Baltic Art, Scandinavian Art, Post Soviet Art, EU Art, Emerging EU Art, New Europe Art and so on.

Dăn Mihalțianu – artist, lives and works in Bucharest, Berlin and Bergen; co-founder of subREAL

Dăn Mihalțianu Püksid / Trousers 1988 segatehnika, akrüül, löuend / mixed media, acryl on canvas



Tallinna XIII Graafikatriennaali noortenäitus  
"Sa pole mind näinud, eksju!"



Viljar Kõiv Mõmmile parteis ei meeldinud 2004



Jaanus Samma Johan & Marianne 2004

Jaan Evert Kulgemine 2004



# Kunstitegemine viib siseemigratsiooni

Peeter Sauter

Mõtlen sõnale "eksiil".  
Esimesena kargab pähe Talvik:

*Vea silmille kaabu ja taandu ekssiilis*

Jajah. Mis ta sellega mõtles, ei mina tea. Aga luulerida on romantiline, ilus ja kibe. Et ei hooli luuletaja enam sest pööblit ja istub parem üksi oma luule juures ja küllap vahel kahetseb ka kibedasti, et on elust kõrval. Igatseb tagasi pööbli hulka ja samas kritiseerib nii iseend kui pööblit. Aga oma üksinduse kibedust, millesse ajuti seguneb kunstitegemise kaifi, ei vahe- taks vististi millegi vastu.

Kui ma vaatan eesti kunstnikke – siis nii nemad enamasti on. Siseemigratsioonis. Ja kui mõni neist käitub teisiti – lööb kampa rikkurite või võimuga, siis seda põlatakse ja ehk pisut kadestatakse ta rahategemist.

Ja nii olen ma isegi. Romantiline ja kibe on elust kõrval seista. Ajuti küll on nukrust, et kunst (no kirjandus), mida nii seistes teen, on magedavõitu. Et siis on mu uhke kõrvalseisimine ju haledavõitu. Aga tühja, tuletan endale meelde, et ega ma nii seisagi suure kunsti pärast, mulle see positsioon lihtsalt meeldib. Jajah, aeg-ajalt tuletan endale meelde, et hoolimata elust kõrvaletõmbumisest kunsti nimel on tark arvata, et elu on täht-

sam kui kunst. Muidu, kui aru saad, et ega see kunst nii hea ei tule kui tahaks, ei jaksa enam eladagi.

Olen väljamaal kah eland aastakest kaks, aga see polnd mingi ekssiil. Ma polnud sunnitud sinna minema.

Kas ma siis sinna siseemigratsiooni olin sunnitud minema? Ei ja jaa.

Ja ega ma seal kogu aeg ka konutada taha. Päris hea on jälle ametis ka käia. Või ajalehes plärada.

Kahestuda. Miks mitte. Hoida üht mina siseemigrantliku pseudoromantilise kangelasena – aga mitte ainult temasse kapselduda.

Lasta teisel minal pisut ka avantüüritseada elumaailmas – teades samas, et nii kahel rindel veheldes ei jõua kuhugi eriti välja.

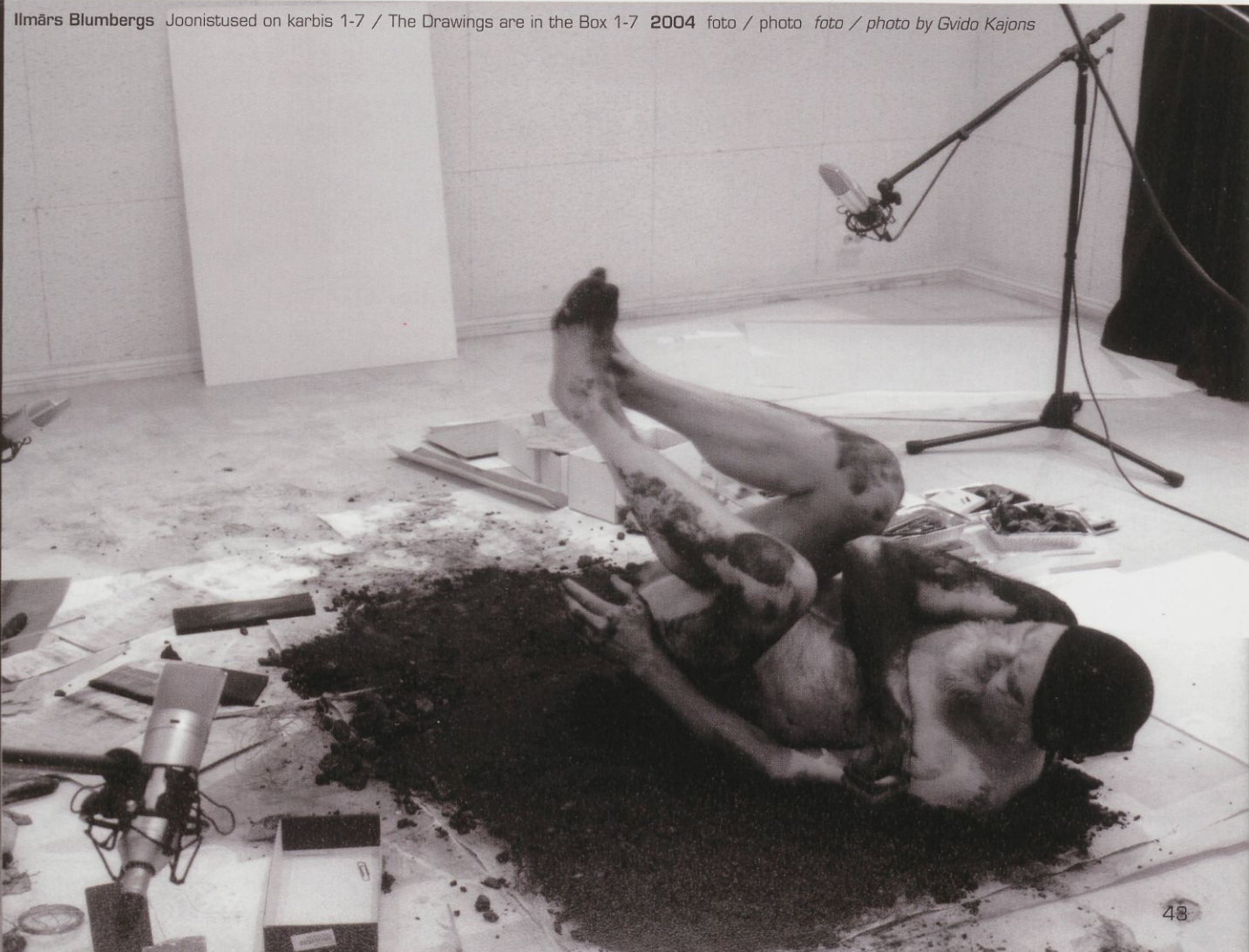
Aga kuhu niiväga üldse välja jõuda saaks? Eikuhugi.

Ah soo, luuletuse lõpus ütleb Talvik, miks sinna ekssiili minna tuleb:

*Aeg loobuda kuulsusest, varast ja vennast,  
et leida taas ennast  
ürgpuhtana sünni- ja muundumisvalus.*

Natuke liiga ilusti öeldud, nati liiga ilusti.

Ilmārs Blumbergs Joonistused on karbis 1-7 / The Drawings are in the Box 1-7 2004 foto / photo foto / photo by Gvido Kajons



## Triennaali üritused

### Põhinäitus "Maapagu"

Rotermanni Soolalao Arhitektuuri- ja Kunstikeskus  
Ahtri 2

**11.09.–31.10.2004**

11.09.–30.09.2004 K-R 12.00–20.00 L-P 11.00–18.00

01.10.–31.10.2004 K-P 11.00–18.00

tasuta külastuspäev iga kuu viimane reede

### Kuraatorinäitus "Teine naaber"

Kuraator Sirje Helme  
Tallinna Kunstihoone  
Vabaduse väljak 8  
Tallinna Kunstihoone Galerii  
Vabaduse väljak 6

**11.09.–24.10.2004**

K-E 12.00–18.00

### Tallinna XII Graafikatriennaali Grand Prix' laureaadi

Andres Tali isiknäitus

"Iha ja igatsuse instrumendid"

Tallinna Linnagalerii  
Harju 13

**04.09.–24.10.2004**

K-E 12.00–18.00

## Events of the Triennial

### Main exhibition "inExile"

Rotermann Salt Storage Arts Centre  
Ahtri 2

**11.09.–31.10.2004**

11.09.–30.09.2004 wed-fri 12 a.m.–8 p.m. sat-sun 11 a.m.–6 p.m.

01.10.–31.10.2004 wed-sun 11 a.m.–6 p.m.

free admission every month on last Friday

### Curated exhibition "Other Neighbourhood"

Curator Sirje Helme  
Tallinn Art Hall  
Vabaduse väljak 8  
Gallery of the Tallinn Art Hall  
Vabaduse väljak 6

**11.09.–24.10.2004**

wed-mon 12 a.m.–6 p.m.

### Andres Tali solo exhibition

"Instruments of Lust and Yearning"

Grand Prix winner of the 12<sup>th</sup> Tallinn Print Triennial

Tallinn City Gallery

Harju 13

**04.09.–24.10.2004**

wed-mon 12 a.m.–6 p.m.

## Triennaaliga kaasnevad üritused

### Tallinna XIII Graafikatriennaali noortenäitus

"Sa pole mind näinud, eksju!"

Kuraator Anneli Porri  
EKA Galerii  
Tartu mnt 1

**10.09.–29.09.2004**

E-P 12.00–18.30

Okupatsioonide Muuseum

Toompea 8

**10.09.–29.09.2004**

T-P 11.00–18.00

### Laste ja noorte graafika näitus "Iseendaga olemine"

Organisaatorid Riste Laasberg, Reet Reidak  
Kullo Lastegalerii  
Kuninga 6

**07.09.–19.09.2004**

K-E 11.00–17.00

### Laste ja noorte näitus "Kunstnikuraamat"

Organisaatorid Riste Laasberg, Reet Reidak  
Tallinna Keskraamatukogu  
Estonia pst 8

**07.09.–30.09.2004**

E-R 10.00–19.00

L 10.00–17.00

## Events accompanying the Triennial

### Youth exhibition of the 13<sup>th</sup> Tallinn Print Triennial

"You Ain't Seen Me, Right?!"

Curator Anneli Porri  
Gallery of the Estonian Academy of Arts  
Tartu mnt 1

**10.09.–29.09.2004**

mon-sun 12 a.m.–6.30 p.m.

Museum of Occupations

Toompea 8

**10.09.–29.09.2004**

tue-sun 11 a.m.–6 p.m.

### Children and Youth Exhibition "Being by Myself"

Organizers Riste Laasberg, Reet Reidak  
Kullo Children's Gallery  
Kuninga 6

**07.09.–19.09.2004**

wed-mon 11 a.m.–5 p.m.

### Children and Youth Exhibition "Artist's Book"

Organizers Riste Laasberg, Reet Reidak  
Tallinn Central Library  
Estonia pst 8

**07.09.–30.09.2004**

mon-fri 10 a.m.–7 p.m.

sat 10 a.m.–5 p.m.



# GRAAFILISE

graphic design supplement no. 12  
estonian style – whether russian or german?

# DISAINI #12 LISA

Koostanud ja kujundanud Ivar Sakk.  
Kiri Youth, Folio Extra Bold ja Goudy Oldstyle  
Paber Tintoretto Melange Camoscio 95 gsm



# Eesti stiil – kas vene või saksa?

Ivar Sakk



Eesti postmargid 1990. aastate keskpaiku. Estonian stamps from 1990s



Kristjan Raud. Kaanekujundus Juhan Liivi luulekogule. 1909. Kristjan Raud. Cover of Juhan Liiv's Poems. 1909

2004. aasta talvel üliõpilastele graafilise disaini ajaloo loengut pidades esitasid nad mulle küsimuse: “Kas Eestil on ka mõni stiilisuund või nähtus, mis on tõeliselt algupärane, mis on sellele maale iseloomulik ja siit pärit?”. Esimese hetkega tahtsin kohmata, et ega ole küll. Siis meenusid mulle lapsepõlve muinasjuturaamatud, papist nurgelised tähed tolmuses koolikoridoris rippunud seinalehel, rahvuseepose kangelase Kalevipoja kujutisega šokolaadipaberid ja rohmaka viikingilaevaga tikutoosid. Selgus, et tänased kahekümne-aastased kujutavad vaid uduselt ette, milline see nn rahvuslik ehk “tammetõrustiil”<sup>\*</sup> välja nägi. Ja tõesti, tänapäeval seda enam ei kohta, ainus paik, kus ta kangekaelselt püsib, on eesti rahvusviina “Viru valge” pudelisilt. Sealgi on ta arvatavasti turundustegelaste soovitusel, kes jahuvad “tugevast brändist” ja lojaalse tarbijaskonna võimalikust kaotusest selle muutmisel.

Tundub, et “tammetõrustiil” on surnud. Ometi oli ta tugev ja võimas oma apogeel, 1960. aastatel, mil ta näitas end meile raamatutes, õllesiltidel ja parteiplakatitel. Kuid paari aasta taguses Eesti riigi visuaalse näo otsimise protsessis, nn Eesti märgi loomisel ta kaasa ei mänginud. Seal oli esindatud hoopis neopop, vastupandamatu stiil 21. sajandi vahetusel, mis ühest küljest ihkab saavutada ameerika hilismodernistliku tüpograafiakoolkonna (Herb Lubalin, Tony di Spigna) elegantset kompaktsust, kuid kohalikus kontekstis viitab 1970. aastatele, mil kommunistliku Eesti maine kinnistus kui “sovetskij zapad”. Eraldi nähtus selles eklektilises visuaalses komplektis on muhu männa laadset rahvusmuustril põhinevad ornamendiribad, kuid nende fragmentaarne graafiline keel räägib meiega hoopis 1990. aastate alguse dekonstruktivistlikus dialektis.

19. sajandil, Eesti rahvusliku ärkamise ajal, mingit rahvuslikku stiili ei tuntud. Johann Gottfried Herderi ja teiste kaasaegsete mõtlejate poolt algatatud rahvuse glorifitseerimise protsess kulges, hoolimata ajutistest tagasilöökidest, siinmail eeskujuliku rahvusvahelise šablooni järgi ja tipnes Eesti riigi loomisega 1918. aastal. Rahvuslikkuse visuaalsed väljendused olid valatud ajastutruusse viktoriaanliku graafika vormi, mis kunstiajaloo arenguga kaasas käies muutusid 20. sajandi alguses juugendipäraseks. Esimesed märgid “rahvuslikust” graafilisest disainist on nähtavad 1910. aastatel, hilisjuugendi perioodil, mil ornamendi geomeetiline stilisatsioon andis võimaluse selle samastamiseks talupoegliku puulõike või põletustehnikaga. Samas oli see siiski vaid juugend, inspireeritud viini seessiooni tegelaste Gustav Klimti, Koloman Moseri ja Alfred Rolleri töödest, mis kunagi ei jõudnud eelpoolnimetatute meisterlikkuseni. Geomeetrisel juugendi päevilt on andnud mitmeid eesti disainiajalukku läinud kujundusi Kristjan Raud, Aleksander Uurits ja Nikolai Triik.<sup>1</sup> Nende tolleaegsed peene graafilise ornamentikaga ülekülvatud tööd on küll pigem



Peet Aren. Estonia teatri avamise kutse. 1913. Peet Aren. Invitation card. 1913



Kalevipoja pakend aastal 2004. Autor teadmata. Chocolate paper with the image of the hero of the national epic Kalevipoeg. 2004. Author unknown



Eduard Wiiralt. Ajakirja “Uudismaa” kaanekujundus. 1919. Eduard Wiiralt. Magazine title. 1919

inspireeritud vene rahvusromantilise rühmituse “Mir Iskustva” laadist. See pole üllatav, kui teada, et Raud õppis 1892–1897 vabakuulajana Peterburi Kunstide Akadeemias ja Triik 1901–1905 Peterburis Stieglitzi kunsttööstuskoolis. Uurits oli 1906–1910 miriskustvalaste Nikolai Roerichi ja Ivan Bilibini õpilane Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi koolis.<sup>2</sup>

Oma stilisatsioonid olid “eestilikult” veenvamad Peet Aren ja Oskar Kallis. Aren, kes õppis 1908–1913 eelpoolnimetatud Roerichi ja Bilibini käe all Peterburis, hiljem Viinis ja Münchenis, nägi tõenäoliselt Austrias Sezessiooni rühmituse liikmete töid ja sai seetõttu vabamad käed rahvuslikkuse interpreteerimiseks. Selle näiteks on tema “Estonia” teatri avamise ja esimeste kontsertide ja ballide kavad ja kutsed aastatest 1913–1914. Oskar Kallis (iseõppija, külastanud Ants Laikmaa kunstikursusi), oli esimene eesti kunstnik, kes lõi umbes neljakümnest pastellmaalist koosneva sarja rahvuseepose “Kalevipoeg” teemadel, kus ta seostas ühtseks kompositsiooniks hilisjuugendliku, kontuurse pastellmaali, geomeetrisel ornamendi ja sezessiooni-pärase kirjalokki. See sari pärineb aastatest 1912–1917. Milleks Kallis veel võimeline olnuks, jääb meile teadmata, kuna ta suri varakult, 26-aastasena I maailmasõja ajal Jaltas Lõuna-Venemaal. Neist abitumaks jääb Eduard Wiiralt, kes 21-aastaselt, Tallinna Kunsttööstuskooli lõpetanuna ja “Pallase” esimese aasta skulptuuriüliõpilasena sai 1919. aastal tellimuse eesti kunsti näituse plakati kavandamiseks. Viini Sezessiooni laadis plakat on tore oma siiruses, kuid nii kotka seljas triumfeeriv naisefiguur kui muustriline rahvuslik kirjalahendus on abitud võrreldes Euroopa kaasaegsete näidetega. Tõenäoliselt oli Wiiralt oma andelaadilt rohkem kujutaja kui kujundaja. Samast aastast pärinev ajakirja “Uudismaa” kaanekujundus, kus ta on mängu võtnud hulgaliselt inimfigure, on oma joonistuslikus täiuses hulga veenvam. Teksti lahendamises lähtub Wiiralt küll kindlalt juugendi geomeetrisest suundumusest.

Juugendile järgnenud *art déco* oli lausa loodud rahvusliku ornamendi ekspluateerimiseks. Vinjettidel ja ornamendiribadel leidsid koha nii talupojabarokist pärit lilletikand kui geomeetiline puupõletusmuster. Kõike seda kroonis rammus *art déco*’lik kirjalahendus, kus kirjatähtede jämedad püstpostid olid sobivad dekadentliku kolmnurkmustri eksponeerimiseks. Sellise graafika esimesed näited pärinevad 1920. aastate teisest poolest ja eriliselt puhkeb see stiil õitsele alates president Konstantin Pätsi autoritaarsest riigipöördest 1934. aastal. Kui arhitektuuris tähendas see modernismi tempimist neoklassitsistlike vormidega, siis graafikas sulandub klassitsitsistlik esindustaotlus *art déco*’liku ornamendilustiga nii, et tulemuseks on eriti lopsakad, loodusvormidest tulvil kompositsioonid. Kirjakasutuses jätkasid võidukäiku ornamentaalsed *art déco* kirjatüübid ja saksa fraktuur (gooti kiri), mis oli olnud “eesti oma” kirjastiil siinmail trükikunsti algusaegadest saadik (saksa kultuuriruumi kuulvas Eestis ilmusid ajalehed fraktuurkirjas veel 1920.–30. aastatel). Leo Lapin on tähelepanu juhtinud sellele, et sajandivahetuse rahvusromantismi järel võib 20. aastail kõnelda juba teisest rahvusromantismi lainest, kultiveeritumast ning ka enam kohalike värve võtvast regionalistlikust liikumisest.<sup>3</sup> *Art déco* polnud küll oma põhiolemuselt etnograafiline, kuid sai

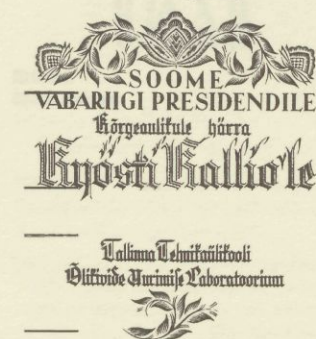


Oskar Kallis. Sulevipoja kalm. Pastell, umbes 1914. Oskar Kallis. Sulevipoeg's Grave. Pastel, ca 1914



Eesti Kunsti Viimase Näituse Tallinnas. Juul. 1919

Eduard Wiiralt. Plakat. 1919. Eduard Wiiralt. Poster. 1919



Paul Luhtin. Auaadress. 1937. Paul Luhtin. Fragment of a citation of honour. 1937



Peet Aren. Ajakirja "Looming" kaanekujundus. 1927  
Peet Aren. Cover of a literary magazine. 1927



Natalie Shishajeva. Riigi Kunstõstuskoolis trükitud kalender. 1932.  
Natalie Shishayeva. Wall calendar printed at the State Applied Art School. 1932

impulsside Jaapani, Hiina, Egiptuse ja Vana-Mehhiko kunstist ning seetõttu sai ka Eesti etnograafilist mustrit kasutada probleemideta. <sup>4</sup> Enamgi veel – stiili ornamendilembus lausa kohustas geomeetrilist ja lillornamenti kasutama, oli see siis rahvakunstist pärit või mitte. Arhitektuuriajaloolased on kirjeldanud funktsionalismi taandumist Eestis 1930. aastatel kodanlik-esinduslikuks stiiliksi, mis modernistlikku hoonekehamit kaunistas neoklassitsistliku, mõnikord ka etnograafilisele vöökirjale vihjava orderimotiiviga. Modernism oli liiga impersonaalne väljendamaks valitsevate klasside esindustaotlusi. Kõik see kehtis ka graafilise disaini kohta. Kuigi Eesti Kunstnikkude Rühm oli loonud 1920. aastatel Bauhausi ja Jan Tschicholdi "uuel tüpograafial" põhinevaid trükiseid, ei jõudnud modernism eesti graafilises kujunduses arvatavasti juurduda. Theo van Doesburg avaldas küll oma ajakirjas "Die Form" 1929. aastal Märt Laarmani kujundatud "Uue kunsti raamatu" kaane kui näite kaasaegsetest suundumustest Euroopa raamatukujunduses, kuid pigem oli see erand kui reegel. <sup>5</sup> Me ei saa rääkida eesti graafilisest disainist maailmasõdade vahelisel perioodil kui modernistliku mõtte lipukandjast. Hoopis vastupidi – *art nouveau*'st suubus see valutult *art déco*'sse ja seejärel stalinistlikku "vormilt rahvuslikku ja sisult sotsialistlikku" pseudoklassitsistlikku laadi.

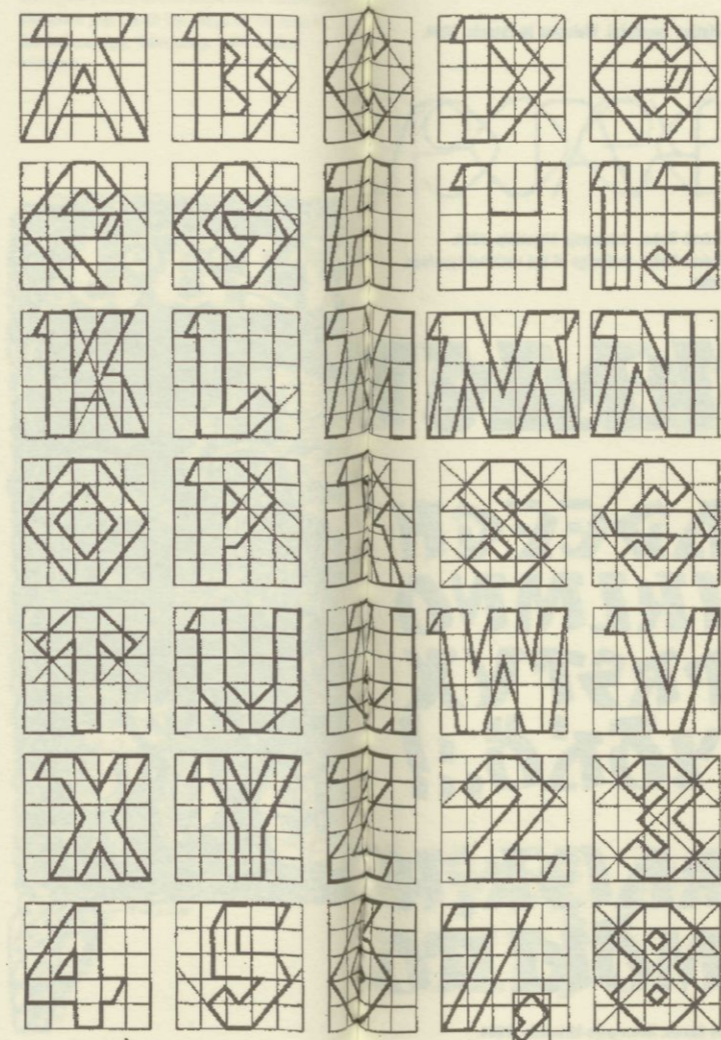
Uusi tuuli oleks võinud kohalikule graafikamaastikule tuua Paul Luhtein, kes õppis 1931–1932 Leipzigi Kõrgemas Raamatukunsti Akadeemias. 22-aastasele noormehele oleks võinud oma värskuse ja uudsusega imponeerida modernistlikud ideed, mida propageeris Bauhausi kunstikool Dessaus, mis ei olnud ju Leipzigit kaugel. Aga tõenäoliselt nii isikuomadustest tulenevalt kui oma õpetaja professor Walter Tiemanni mõjul ei saanud Luhteinast koju Eestisse saabudes modernismi apologeti, vaid vastupidi, üks kindlamatest *art déco*'liku traditsionalismi viljelejatest. Ise on ta intervjuus Sirbile 2004. aastal maininud, et oli kursis Bauhausi toimuvaga, aga ei haakunud sellega, sest "Tiemann oli omaette autoriteet". <sup>6</sup>

1920.-1930. aastatel tutvustati uut, ruunikirjal põhinevat "eestipärastatud" kirjastiili. Kuigi skandinaavia ruunid olid Eestis, eelkõige rannaaladel, tuttavad, kasutati neid kui ornamenti, mis näitab, et ruunikirja lugeda eestlased ei osanud. Villu Toots on viidanud, et ruunide levikuala Eestis kattub rannarootslaste asualaga ja kasutades on tähed sageli moonutatud, mis juhtub märkidega, mida õieti ei tunta. <sup>7</sup> Ruunikirjadega kive Eestis ei leidu, neid on rohkelt Rootsis, ja nad pärinevad aastatest 900–1300. Eestis on säilinud vaid talupojakalendrid ehk sirvilaudu, kus ruunimärgid on lõigatud õhukesele puuplaadile ja tähistavad seal numbreid. Samuti võrgukorkidele ja piirikividele lõigatud peremärgid on sarnased ruunitähtedele. See näis olevat piisav põhjendus, loomaks "etnograafilist" eesti kirjastiili.

Esimest ruunipärast eesti kirja kasutajat on raske tuvastada. Selle graafilise kuju sarnasus geomeetrilise juugendi ja *art déco* vormidega komplitseerib autorluse leidmist, ja 1920.-30. aastate eestlust manifesteeriv atmosfäär soosis antud stiili, nii et peagi kasutasid seda paljud kujundajad. Igal juhul 19. sajandi II poole rahvusliku tõusu periood seda ei tundnud. 20. sajandi alguses kasutasid graafikud (Kallis, Wiiralt jt) eestipärast rahvusromantilise kirjajana viini sezessionist lähtuvaid täheforme.



Günther Reindorff. Eesti 10-kroonise rahatähe esikülg. 1937.  
Günther Reindorff. Face side of Estonian kroon. 1937

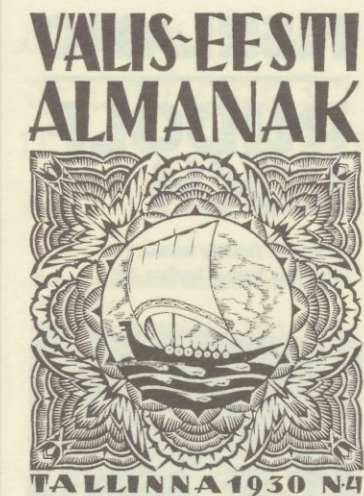


Villu Toots. Ruunipärastatud nn eesti tähtede konstrueerimise õpetus. 1956.  
Villu Toots. Estonian national typeface. 1956

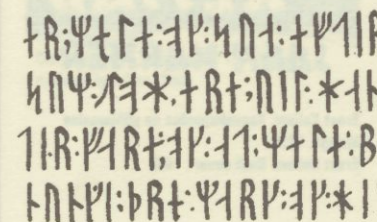
Näib, et seda stiili tutvustas Eestis ühena esimestest Günther Reindorff, kes Peterburis õppinuna oli tuttav "Mir iskusstva" rühmituse tegelastega, kes interpreteerisid nn vene stiili (Bilbin, Vasnetsov) ja kasutasid ohtralt glagoolitsat – vene kirillitsa-tähestiku keskaegset vormi. Reindorff õppis Peterburis Stieglitzi kunsttööstuskoolis aastail 1905–1913 (samal aastal kui Nikolai Triik lõpetas, astus Reindorff kooli), ja lõpetas selle kui teatrikunstnik. Peale diplomeerumist töötas ta Moskvas riiklikus rahapajas, kus ta 1918-1920 sai mitmeid noore Nõukogude Venemaa riiklikke tellimusi – kavandas postmarke, rahatähti ja isegi uue kommunistliku Vene riigivapi. 1920. aastal opteerus ta Eestisse ja jätkas samasuguse eduga riiklike tellimuste täitmist. Reindorffi loominguhulka kuuluvad esimeste eesti krooniste rahatähtede kujundused, mitmed auaadressid (Prantsuse valitsusele, inglise kuningale George V-le, Moskva Kunstiteatrile), mis olid valmistatud koostöös nahakunstnik Eduard Taskaga jm. Neis ühendab ta miriskustvaliku küllusliku laadi *art déco*'liku nurgelise stilisatsiooniga ja tulemuseks on oodatud ja kaasaegsete poolt ülistatud ja ohtralt jäljendatud "eesti stiil". Ilmne on vene rahvusromantismi ja vene kirja (glagoolitsa) mõju selle stiili formeerumisel.

Vene kirja kujunemise kohta ei teata eriti palju ja venelastele omase ajaloo võltsimise kombe tõttu ei pruugi ka paljud avaldatud seisukohad paika pidada. Villu Toots märgib Bulgaaria munga Hrabri IX sajandi tekstile toetudes, et slaavlased kasutasid "kriipse ja lõikeid, mille järgi arvasid ja mõistatasid". Ilmne on, et viikingid Igor, Oleg ja Rjurik (skandinaavia Ivor, Helge ja Hröekr), kes Novgorodi-Venemaad valitsema kutsuti, töid kaasa ka oma tähestiku, ruunikirja, ning need ongi need "kriipsud ja lõiked", mida venelased kasutasid aastal 1000. Ruunikirjade ja kreeka alfabeedi segunemise tulemusel said venelased oma praeguse kirillitsa. Ruunimärkide ja vana-vene glagoolitsa sarnasusele juhtis minu tähelepanu disainer Kristjan Jagomägi. Ja tõepoolest, oma püstkriipsude rohkusel põhineval vertikaalsusel ei ole vene rahvusromantilisel glagoolitsal lähemaid sugulasi kui skandinaavia ruunikirja. Vene taustaga Günther Reindorff oli näinud seda kirja oma õpinguteperioodil ning tõenäoliselt ei tekkinud tal raskusi selle mugandamisel eesti oludesse. Rahvusteadvusele ei ole selle seisukoha tunnistamine just magusaim allaneelatav pill, kuid vene kirja olulist mõju "rahvusliku stiili" osana ei saa eitada. Ehk sobib lohutuseks Slovakkia näide: 1920. aastail sai Prahast õppinud Martin Benka slovaki rahvusliku stiili eestvõitlejaks, hoolimata sellest, et slovaki keele oskus olevat olnud tal kesine. <sup>8</sup> Kui sorav oli Reindorffi eesti keel, kui ta 1920. aastal 31-aastasena Eestisse saabus, olles Venemaal veetnud lapsepõlve ja nooruse?

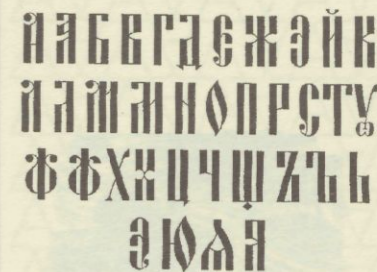
Vaieldamatute vene mõjude kõrval oli peale *art déco* ja neorahvusromantismi eestipärast kirja kujunemisel oluline ka rahvusvaheline areng tüpograafia vallas. 1922–23 kavandas sakslane Rudolf Koch Offenbachis uue kirjatüübi, mis sai nimeks Neuland. See kirjatüüp oli erandlik Kochi loomingus. Tegelenud gooti fraktuuri ja klassikalise antiikva uusvormide loomisega, saavutas ta üleilmse tuntuse oma modernistliku sans-serif kirjatüübiga Kabel, mis kõrvuti samal, 1927. aastal tutvustatud Futura ja Gilliga, on jäänud varaste modernistlike kirjatüüpide klassikasse. Neuland on oma kohmakas



Johann Naha. Almanahhi kaanekujundus. 1930.  
Johann Naha. Cover design. 1930



Ruunikirja 14. sajandist.  
Runic type from the 14th Century



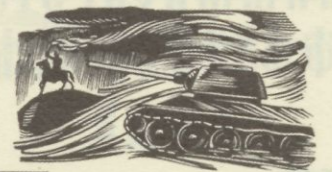
Kirillitsa.  
Cyrillic alphabet

# NEULAND RUDOLF KOCH

Rudolf Koch. Kirjatüüp Neuland. 1923.  
Rudolf Koch. Neuland typeface. 1923



Ernst Kollom. Kaanekujundus nn põhjajaise kirjaga. 1938.  
Ernst Kollom. Book cover. 1938



**K**ANTI SÜDAMES JÜRIBÕ VALGUST,  
HOITI ENESTES HÕRGUVAT TULD,  
KUNI VIIMSE NÜÜD VÕITLUSE ALGUST  
EESTIS KISENDAS KIVI JA MULD.

Paul Luhtein. Lehekülg käsitsikirjutatud raamatust.  
Ruunipärane kiri koos nõukogude tankiga. 1946.  
Paul Luhtein. Page design with national typeface  
and Soviet tank. 1946

raskepärases eelpoolmainituist erinev.<sup>9</sup> Inspireeritud saksa talupojapuulõikest ja uusrahvusromantismist, on temas ka midagi *art déco*'likku eksootikahalusest. Mitte asjata pole ameerika disainiteoreetik Ellen Lupton viidanud Neulandile kui "automaatselt" valituks osutuvale kirjatüübile, kui on tegemist raamatutega, mis kirjeldavad USA mustade elu.<sup>10</sup> Eestis on Kochi Neulandi otsesed sugulased Märt Laarmäni puulõiketehnikas teostatud raamatukujundused ja ekliibrised ning Ernst Kollomi joonistatud kirjajundused raamatu-kaantele, kus ta kasutab omaloodud kirja kui "põhjamaisuse" väljendust (Looduse kirjastuse sari "Põhjamaine romaan", Jaan Kärneri "Pidu kestab").<sup>11</sup>

Ruunikirja ja puulõike-pärane kirjajundus saab Eestis valdavaks alles 1935. aasta paiku, mil tema levikut soosib ilmselt Pätsi-aegne sotsiaalne tellimus eestluse manifesteerimiseks. Enne seda perioodi oli sarnane kirjakasutus küllalt juhuslik ning pigem seessiooni ja *art déco* moest kantud. Kummalisel kombel ilmus "kalevipojakiri" oma tuntud kujul esmakordselt mitte trükistes, vaid 1914. aastal esimese eesti mängufilmi, Johannes Pääsukese "Karujaht Pärnumaal" tiitritesse. Selle kirjajunduse autorlus on teadmata. Kas oli nii, et uus meedium mõjutas tollase generatsiooni visuaalseid eelistusi nii, et see pretsedent sai teadmata-tahtmata jälgendamise allikaks? Igal juhul 1930. aastate teisel poolel kasutavad rahvuslikku kirja iseenestmõistetavalt peaaegu kõik rakendusgraafikud: Juhan Kangilaski, Roman Vaher, Ilmar Nõva, Henrik Laos, Axel Roosman, Guido Mamberg, Georg Westenberg jt. See stilistika on omakorda tihedalt seotud uusrenessansliku, *art déco*'liku ja saksa heimat-stiiliga, nii et ajastu graafiline ilme muutub ühtlaseks dekoratiivseks supipajaks, kus enam keegi ei orienteeru, kus on algus ja ots. Sellega on tõenäoliselt seletatav see, et 1942. aastal nõukogude tagalas ilmumist alustanud propagandalehe "Tasuja" päis oli kujundatud eeskujulikus Hitleri-aegses teutooni kirjatüübis. Politrukid ei teinud vahet, mis on see "õige" rahvuslikkus. Sama kehtib ka 1940. aastate kommunistlikus Eestis introdotseeritud saksa traditsioonilise pintslikirja kohta. Vaeste aegade loosungikirja saksa päritolu ei olnud teema, mille üle diskuteerida. Nii üht kui teist propageerib (sunnitult?) Villu Toots oma 1956. aastal ilmunud raamatus "Tänapäeva kiri". Selles ilmub ka geomeetrilisel võrel konstrueeritav "eesti kiri", kus on eriti selgelt loetav sugulus "kalevipojakirja" ja vene glagoolitsa vahel. Ladina ja kirillitsa tähevormid on kergesti transformeeritavad (ruunikiri-glagoolitsa!) ja tunduvad olevat ühe ja sama "sisult sotsialistliku ning vormilt rahvusliku" stiili osad. Sama ilmingu paralleelnähtus arhitektuuris on Peeter Tarvase projekteeritud Enst Sagebieli-pärane büroohoone Gonsiori 29 Tallinnas, kus Hitleri-Saksamaalt inspireeritud arhitektuur aktsepteeriti probleemideta stalinistlikus kontekstis.<sup>12</sup>

Reindorffi kõrval on nn eesti stiili arengu üheks suurimaks mõjutajaks olnud tema õpilane Paul Luhtein. Aastatel 1931–1932 õppis ta Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Akadeemias professor Walter Tiemanni klassis. Kuigi Bauhaus ei olnud Leipzigi kaugel, sai ta seal hoopis teistsuguse, "korraliku" hariduse. Tundliku natuurina tajus ta hästi 1930. aastate teise poole totalitaarset õhustikku ning sai hulgaliselt riiklikke tellimusi, küll auaadresside, aumärkide, postmarkide kujundamiseks. 1936 kavandas ta Eesti Vabariigi kõrgeimad



Kristjan Jagomägi. Welcome to Estonia. 2004.

KALEVIPOEG

Indrek Sirkel. Kalevipoja-kirjatüüp. 2004.  
Indrek Sirkel. Redesign of the national typeface. 2004

KALEVIPOEG

A B C D E F G H  
I K L M N O  
P R S T V X  
Y Ž Š Ő . : !

RAISK, KES SEE ON,  
MÕKI TOLOLL!

Erko Rund. Kalevipoja-kirjatüüp. 2004.  
Erko Rund. Redesign of the national typeface. 2004

autasud: Riigivapi ja Valgetähe ordenid. See ei takistanud tal kommunistliku võimu ajal andmast punatähega Eesti NSV lipu kavandit (1952) ja tegemast samasuguse rahvusliku ornamendiga postmarke ja auaadresse, nüüd küll vene keeles. Loosung "Sisult sotsialistlik ja vormilt rahvuslik" sobis hästi selle neoklassitsilik-*art déco*'liku stiiliga, sest selle olemuslikus ornamendirohkuses ei olnud mingi küsimus tammelehtede vahele viljavihke, tossavaid tehasekorstnaid ja punatähti sokutada. Ja justkui eesti stiili järjepidavuse põlistamiseks oodati 80-aastast Paul Luhtaina oma kavandimärgiga Riigikantseleisse 1990. aastate alguses, kui oli vaja taastada 1930. aastate vabariigi-aegsed riiklikud aumärgid.

Alates 1932. aastast kuni 1982. aastani oli Luhtein tegev õppejõuna, enamik aega sellest ERKI professori ja kateedri juhatajana. Sidemed Leipzigi akadeemiaga säilisid, nii et tublimad eesti tudengid (Ülo Emmus, Alar Ilo jt) said 1970. aastatel oma hariduse just seal. Kogu selle 50 aasta jooksul levis Tallinna kõrgkoolis ka professor Tiemanni vaim, mis manitses graafikakateedri üliõpilasi "korralikult" tööd tegema. Raske on sellele suhtumisele verbaalselt väljendust leida. Ehk sobivad kõige paremini professor Luhtaina juhendamissõnad: "Guašš ei tohi olla liiga vedel ega liiga paks. Guašš peab olema paras."

2004. aastal kevasemestril tegelesime Eesti Kunsti-akadeemia esimese kursuse graafilise disaini üliõpilastega tüpograafia ülesande raames rahvuslikus stiilis kirja reinterpreteerimisega. Tingimuseks oli vaid sunduslikkuse puudumine – kelles rahvusromantika vastukaja ei ärata, ei pruugi tulemusi näidata. Õppejõuna lähtusin Emigre koolkonna 1990. aastatel aluse saanud ajalooliste kirjastiilide uusdisainist, eelkõige Jonathan Barnbrooki ja Zuzana Licko fraktuuri uusdisainist (Barnbrooki font Exocet aastast 1992 ja Licko font Totally Gothic aastast 1990).<sup>13</sup> Pooled osalenud üliõpilastest leidsid teema olevat inspireeriva ja andsid ka arvestatavaid tulemusi. Siinkohal on ära toodud Kristjan Jagomägi, Indrek Sirkeli, Miik Heinsoo ja Erko Rundu kujundatud kirjatüüpe rahvuslikul teemal. Suur oli mu üllatus, kui suvel 2004 Brno graafilise disaini biennaali raames avatud böömi-määri-slovaki eksperimentaalse tüpograafia näitusel oli esindatud slovaki Martin Bajanecki kavandatud rahvuslikul teemal põhinev font Benka. Hakka või uskuma, et ühineva Euroopa tingimustes on rahvusromantismi digitaalne uuestisünd oluline.

\* "Tammeterustil" – termin pärineb Kristjan Mändmaa artiklist "Grand Prix?" (Kunst.ee 1/2003, graafilise disaini lisa # 7, lk. xii-xiii). Mändmaa nimetab seda veel "humalaõie stiiliks" ja "Kalevipoja stiiliks".  
1 Toots, Villu. Kiri Eesti kultuuriloos. Tallinn, 2002.  
2 Gussarova, Alla. Mir isskusstva. Tallinn 1984. Lk 99.  
3 Lapin, Leonhard. Art déco eesti arhitektuuris. – Kunst 67/2, 1985.  
4 Levin, Mai. Art déco Euroopas ja Eestis. – Kunst 67/2, 1985.  
5 Kodres, Krista. Estonian design and the construction of national identity. – InTime, winter 2004.  
6 Paul Luhtaina intervjuu Reet Varblasele. – Sirp, 2004.  
7 Toots, Villu. Tänapäeva kiri. Tallinn 1956, lk 55.  
8 Longauer, Lubomir. Specific features of typography development in Slovakia after 1918. Ettekanne Brno graafilise disaini biennaalil 2004.  
9 Beyer, Oskar. Rudolf Koch. Mensch, Schriftgestalter und Erneuerer des Handwerks. Berlin, 1949.  
10 Lupton, Ellen. Mixing messages. Contemporary Graphic Design in America. Cooper-Hewitt national Design Museum 1996. Lk 36.  
11 Loodus, Rein. Eesti raamatugraafika. Tallinn 1968. Joonis 121.  
12 Kalm, Mart. Eesti XX sajandi arhitektuur. Tallinn 2001. Lk 250.  
13 Emigre. Graphic Design into the Digital Realm. London 1993. Lk 79.

Š B Ć Ď Ě F Ć H Ć Ī  
Ž Ľ M Ň Ő P Ě Š Ť  
Ú Ÿ Ž - Ÿ. 1 2 3 4 5 6 7  
8 9 . : ; ! ?

Martin Benka. Slovaki rahvusliku kirja kavand. 1930. aastad.  
Martin Benka. Proposal for the Slovak national typeface. 1930s

Martin Bajanič, 2001

Benka  
Martin Benka je jī  
zakladateľov mode  
typografie. Pisma

Martin Bajanič. Rahvuslikel eeskujudel põhinev font Benka. 2001.  
Martin Bajanič. Redesign of the Slovak national typeface. 2001



Indrek Sirkel. Uusrahvuslikust kirjast koosnev ornament. 2004.  
Indrek Sirkel. National pattern. 2004

# Estonian style – whether Russian or German?

Ivar Sakk



"Viru Valge" torupillimehe ja rahvusliku kirjaga etikett. Label of the Viru Valge Vodka with national typeface



Georg Westenberg. Riigi Trükikoja kalender. 1925. Georg Westenberg. Cover design for the wall calendar. 1925

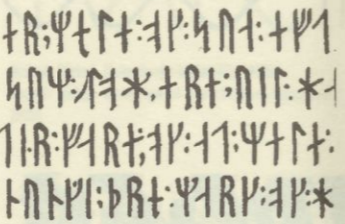
In winter 2004, when I was delivering a lecture on the history of graphic design, the undergraduates posed me a question: "Is there a trend of style or phenomenon of style pertinent to Estonia, genuinely aboriginal, indigenous for this country and sprouting from this soil?" On the spur of the moment I was about to blurt out that there was nothing of the kind in evidence. Then, in my mind's eye I saw the fairy tales books, as they had been in 1960s, in my childhood, the chocolate paper with the image of the hero of the national epic Kalevipoeg on it and the safety match boxes with a crude picture of a Viking ship. It occurred that those young people in their twenties now have a very fuzzy idea of what it looked like, the so-called Estonian national style.

In the 19th C, in the period of "national awakening" of Estonia, the national style was an unknown concept. The process of glorification of the nation triggered by Johann Gottfried Herder and other contemporary thinkers proceeded locally, following the exemplary international pattern, peaking with establishment of the State of Estonia in 1918. The first signs of "national" graphic design date from 1910s, the period of late *Art Nouveau*, when the geometric stylisation of ornament made it possible to identify it with the rustic woodcut or burning technique. Yet it was just rectilinear *Art Nouveau* style, drawing on works by Gustav Klimt, Koloman Moser and Alfred Roller, members of the Vienna Sezession (German 'secession' – a group who seceded from the official academic art institutions in 1897), never however attaining the perfection of those masters. The rectilinear *Art Nouveau* style has produced numerous designs perpetuated in the annals of the history of design of Estonia, authored by Kristjan Raud, Aleksander Uurits and Nikolai Triik. Their works, profusely overspread by fine graphic ornamentation, are inspired though rather by the style of Russian national romanticist group "Mir Iskusstva". This is not surprising, given the fact that Raud studied as an external student at the St. Petersburg Academy of Arts and Triik in St. Petersburg at the Stieglitz Art Industrial School. Uurits was a pupil of Nikolai Roerich and Ivan Bilibin, at the St. Petersburg School of the Society for Promotion of the Arts.

*Art déco* following in the wake of *Art Nouveau* ushered in the period seminal for the prolific use of national ornament. The vignettes and ornamentation bands easily accommodated both the flowery embroidery derived from rustic baroque and the geometrical wood-burning pattern. In typeface, overpoweringly prevalent were the ornamental *art déco* typefaces and the German Fraktur (German black-letter text, Gothic letters), which had been the "Estonian proper" style of type locally since the beginning of the art of typography (in



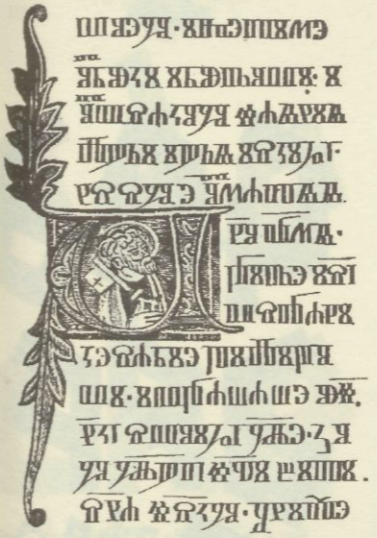
Paul Luhtein. Kavand Eesti rahatähtede võistlusele. 1930. Paul Luhtein. Sketch for the competition of Estonian banknotes. 1930



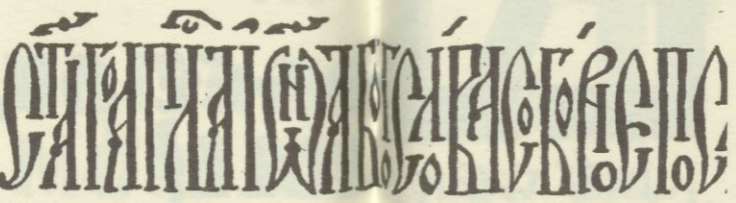
Ruunikiri 14. sajandist. Runic type from the 14th Century



Paul Luhtein. Poesiit. 1928. Paul Luhtein. Shop advertising plate. 1928



Horvaatia glagoolitsa 15. sajandist. Croatian type (Glagolitic) from the 15th Century



Kirillitsa 1597. aastast. Russian Cyrillic type. 1597

Estonia, belonging to the German cultural area the newspapers were put out in Fraktur letter text as late as in 1920–30s). *Art déco* was not ethnographic, in essence, however it was impacted by Japanese, Chinese, Egyptian, and Ancient Mexican art and therefore the use of the Estonian ethnographic pattern did not pose any problems. Furthermore – the penchant for ornament of the style directly dictated the use of ornament, regardless of whether or not it came from folk art.

Modernism was not able to properly take roots in Estonian graphic design, although the Group of Estonian Artists had created in the 1920s the printed works basing on "new typography" of Bauhaus and Jan Tschichold. Theo van Doesburg published in his magazine "Die Form" in 1929 the cover of "Book of New Art" designed by Märt Laarman, as an example of modern trends in European book design, however that was an exception, rather than the rule. We cannot speak of Estonian graphic design as the standard carrier of modernist thinking in the period between world wars. Quite the contrary – from *Art Nouveau*, it painlessly fell into *art déco* and through the embouchure of the latter discharged into the Stalinist pseudo-classicist style.

In 1920-1930s the new "Estonised" typeface based on runic letters was presented. Villu Toots has pointed out that the area of distribution of runes in Estonia overlapped with the major habitat of coastal Swedes and in that case the letters were often disfigured, as is usually the case with signs one is not sufficiently familiar with. The stones carrying runic letters are abundant in Sweden, dating from the years 900–1300, however in Estonia there have only been preserved the peasant calendars, where the runic inscriptions are cut on a slim slat and indicate numbers. The family signs cut on net floats and boundary stones are also similar with runic letters.

Seemingly Günther Reindorff was among those pioneering the runic Estonian typeface in Estonia. Having studied in St. Petersburg, he knew the artists of the group "Mir iskusstva", interpreting the so-called Russian style (Bilibin, Vasnetsov) and making ample use of the Glagolitic – an alphabet formerly used in writing Old Church Slavonic and other Slavic languages, almost completely replaced by Cyrillic starting about the 10th C.

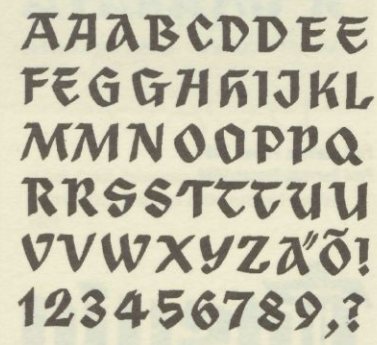
There is not much known about the evolution of Russian alphabet. Due to the ingrained aptitude of Russians to tamper with history and commingle facts with fiction, many viewpoints among those published need not hold true. Villu Toots points out, referring to the 9th C text by the Bulgarian monk Hrabri that the Slavs used "stripes and cuts, on the basis of which they built conjectures and construed". Apparently the Vikings Igor, Oleg and Rurik (Rurik) (Scandinavian Ivor, Helge and Hröekr), who were invited to rule Novgorod Russia, imported also their own alphabet, runic letters, which are precisely those "stripes and cuts", which Russians used in 1000. As a result of mixing the runic inscriptions and Greek alphabet the Russians obtained their present Cyrillic. The striking similarity between runic inscriptions and the Old Church Glagolitic, was pointed out to me by designer Kristjan Jagomägi. True enough, the Russian national romantic Glagolitic has no relations closer than the Scandinavian runic letters, as regards the verticality based on multiplicity of rectilinear stripes. Günther Reindorff of Russian background



Günther Reindorff. Auaadressi kaas Inglise kuninga George V 70-aastaseks juubeliks. Teostatud Eduard Taska ateljees. 1935. Günther Reindorff. Cover of the citation of honour to King George V on his 70th jubilee. 1935



Günther Reindorff. Vene Föderatiivse Sotsialistliku Vabariigi vapp. 1918(?). Günther Reindorff. Coat of arms of the Russian Socialist Federative Soviet Republic. 1918(?)



Villu Toots. Ruunipärastatud nn eesti tähestik. 1956. Villu Toots. Estonian national typeface. 1956



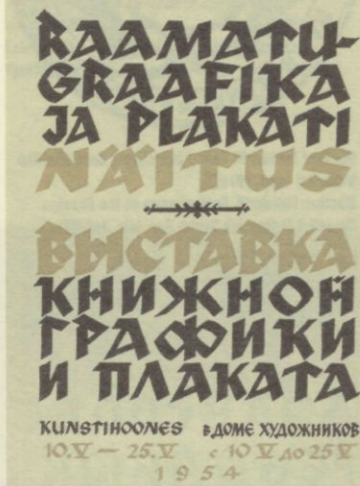
Juta Peterson. Initsiaale Riigi Kunsttööstuskooli trükisest. 1927.  
Juta Peterson. Initials. 1927

had seen that typeface during his period of studies and he did not find any difficulties in adapting that style in the Estonian context. For the nationalist awareness, recognition of that view is not a sweet pill to swallow, however there is no denying the significant impact of Russian alphabet as part of our “nationalist style”. Perhaps the example of Slovakia would serve as a sweetener: In the 1920s, Martin Benka studying in Prague became an ardent advocate of the Slovak national style, although reportedly he spoke poor Slovak. How fluent could Reindorff have been in Estonian, when he repatriated in Estonia in 1920, aged 31, having spent his childhood and adolescence in Russia?

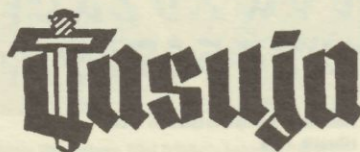
In formation of typically Estonian letters, the development of typography had a significant role to play. In 1922–23 the German Rudolf Koch of Offenbach devised a new typeface, named Neuland. This typeface was uncommon in the work of Koch. Dedicatedly concerned with development of new forms of Gothic Fraktur and classic Antiqua, he attained world renown for his modernist sans-serif typeface Kabel, which has remained a classic of early modernist typefaces, beside the Futura and Gill, introduced similarly in 1927. Neuland is different from the formerly mentioned, by its clumsy preponderance. Inspired by German rustic woodcut and neo-nationalist romanticism, it also carries a certain *art déco* craving for the exotic. In evidence in Estonia are book designs directly traceable to Koch's Neuland, and letter design on book covers drawn by Ernst Kollom, using the self-made typeface as the expression of “Nordic spirit”.

The typically runic and woodcut letter design prevailed in Estonia as late as 1935, when its dissemination was evidently condoned by the social order-of-the-day of the Päts' period, for manifestation of the Estonian nationalist idea. Whatever the reason, in the second half of the 1930s the national type is self-consciously used by almost all applied graphic designers: Juhan Kangilaski, Roman Vaher, Ilmar Nõva, Henrik Laos, Axel Roosman, Guido Mamberg, Georg Westenberg and others. This stylistics is, in its turn closely linked with the neo-Renaissance, *art déco* and German Heimat style, so that the graphic appearance of the epoch transforms into a homogenous decorative soup-pot. On the Soviet home front, in 1942 the propaganda newspaper “Tasuja” (Revenger) was started, with the heading designed in exemplary Hitler-period Teutonic typeface! The political commissars evidently did not make head or tail of the “genuine” national art. Both of them are propagated (under orders?) by Villu Toots in his book “Tänapäeva kiri” (The Modern Type) published in 1956.

The most impressive impact on the so-called Estonian style was exercised, besides Reindorff, by his pupil Paul Luhtein. In the period 1931–1932 he studied in Leipzig at the Academy of Graphic and Book Arts, in the class of Professor Walter Tiemann. Although the modernist Bauhaus was not far from Leipzig, he obtained a “decent” traditional education in Leipzig. Being of sensitive nature, he perceived well the totalitarian atmosphere of the second half of the 1930s and he was often commissioned by the government authorities to design honorary addresses, orders, stamps and the like. In 1936 he designed the highest awards of the Republic of Estonia: the National Coat of Arms and the orders of the White Star. That however did not prevent him, under the Communist regime,



Paul Reeveer. Plakat. 1954.  
Paul Reeveer. Poster. 1954



Paul Reeveer. Punaarmee Eesti väeüksuse ajalehe päis. 1943.  
Paul Reeveer. Title of the Soviet propaganda newspaper. 1943



Günther Reindorff. Eesti 20-kroonise rahatähe esikülg. 1932.  
Günther Reindorff. Face side of Estonian kroon. 1932



Paul Luhtein. Valgetähe orden. 1936  
Paul Luhtein. Estonian order of the White Star. 1936



Kristjan Jagomägi. Grande Affiche. Kirjatüüp rahvuslikul teemal. 2004  
Kristjan Jagomägi. Font Grande Affiche. 2004

from making the draft design of the flag of the Estonian SSR displaying the Red Star (1952), and from creating the stamps and honorary addresses of nationalist ornament, now in Russian, as a matter of fact. The slogan “Socialist in content and nationalist by form” suited well the neo-classicistic *art déco* style, because its soup-to-nuts of ornamentation allowed with ease the interspersing of oak leaves with sheaves, billowing factory smoke stacks and red stars. At the beginning of the capitalist 1990s the octogenarian Paul Luhtein was again invited to the State Chancellery with his folder of designs – allegedly to perpetuate the continuity of the Estonian style. More specifically, he was asked to restore the orders of merit, medals and decorations of the Republic of the 1930s.

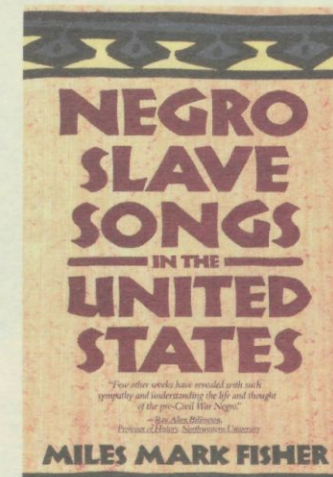
In the spring semester of 2004, we tackled the reinterpretation of the nationalist style type within the framework of the typography assignment with the first year graphic design students of the Estonian Academy of Arts. The only condition was “no coercion” – those in whom the national romanticism does not ring a bell, did not need to show their results. As member of the faculty, I based it on the neo-design of historical typefaces laid down by the Emigre school in the 1990s. Half of the students participating found the topic inspiring and produced results worthy of mention. Presented here have been the typefaces on the nationalist topic designed by Kristjan Jagomägi, Indrek Sirkel, Mikk Heinsoo and Erko Rundu. I was dumbfounded when I discovered that the exhibition of Bohemian-Moravian-Slovak experimental typography opened under the auspices of the Brno graphic design biennial in summer 2004, exhibited the font Benka based on the national topic designed by the Slovak Martin Bajanek. It would tend to make one believe that in the conditions of uniting Europe the digital renaissance of national romanticism is of some importance.

### Literature

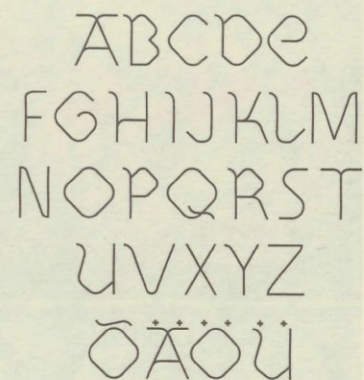
- Kristjan Mändmaa. Grand Prix? – kunst.ee 1/2003, appendix to graphic design # 7, p. xii–xiii. (Kristjan Mändmaa dubs the “Estonian style” “the acorn style”, and also “the hop flower style” and “Kalevipoeg style”.)
- Villu Toots. Type in Estonian history of culture. Tallinn, 2002.
- Alla Gussarova. Mir iskusstva. Tallinn 1984.
- Leonhard Lapin. *Art déco* in Estonian architecture. – Kunst 67/2, 1985.
- Mai Levin. *Art déco* in Europe and in Estonia. – Kunst 67/2, 1985.
- Krista Kodres. Estonian design and the construction of national identity. – In Time, winter 2004.
- Paul Luhtein's interview to Reet Varblane. – Sirp, 2004.
- Villu Toots. Modern type. Tallinn 1956.
- Lubomir Longauer. Specific features of typography development in Slovakia after 1918. Paper at Brno graphic design biennial 2004.
- Oskar Beyer. Rudolf Koch. Mensch, Schriftgestalter und Erneuerer des Handwerks. Berlin, 1949.
- Ellen Lupton. Mixing messages. Contemporary Graphic Design in America. Cooper-Hewitt National Design Museum 1996.
- Rein Loodus. Estonian book graphic. Tallinn 1968. Figure 121.
- Mart Kalm. Estonian 20th C architecture. Tallinn 2001.
- Emigre. Graphic Design into the Digital Realm. London 1993.

## NEULAND RUDOLF KOCH

Rudolf Koch. Kirjatüüp Neuland. 1923.  
Rudolf Koch. Neuland typeface. 1923



Morris Taub. Kaanekujundus. Kirjatüüp Neuland kui “rahvuslikkuse” väljendus. 1990.  
Morris Taub. Book cover. 1990



Indrek Sirkel. Kalevipoja-kirjatüüp. 2004.  
Indrek Sirkel. Redesign of the national typeface. 2004

# Monoloog Antoniga



**Füüsiline? 50 protsenti füüsiline, 50 mentaalne. Hais... Pommimine - sport + taktika, süsteemi ülekavaldamine. Adrenaliin. Tähelepanu. Kunagi tahtsin, et mind tähele pandaks...**

Grafitis on ikka esmatähtis üksikisiku käekiri, kuigi tehakse ka palju erinevates vormides koostööd. Suuremate visuaalidega (tähtedega) tööde puhul teeb üks tiimiliige jooned ette ja teised aitavad pinna ära katta (taustad, lisaelemendid), see kindlustab monumentaalse terviku. Tavaliselt on kaastöös näha iga tegelase käekirja.

**Realistlikke kujundeid pole ma kunagi armastanud. Pendeldan puhta vormi ja style'i vahel.**

Leedus Klaipedas toimus Write4Gold, see on üleeuroopalise graffiti-battle'i Baltikumi finaali. Panime kinni Hardcore-teemalise tööga, teemad anti osalejatele kätte 15 minutit enne maalimise algust.

**Ohtlik koht ei ole eesmärk omaette. Kõrgel kohal saab kõige rohkem publiku tähelepanu võita. Genius loci. Leian koha, mis enne oli poolküp, aga tehes hakkab tööle. Varemalt tegin kavandi ja tahtsin, et see hakkaks elama. Nüüd arvan, et kavand on vaid idee markeering. Teed esimesed jooned ja viskad kavandi minema.**

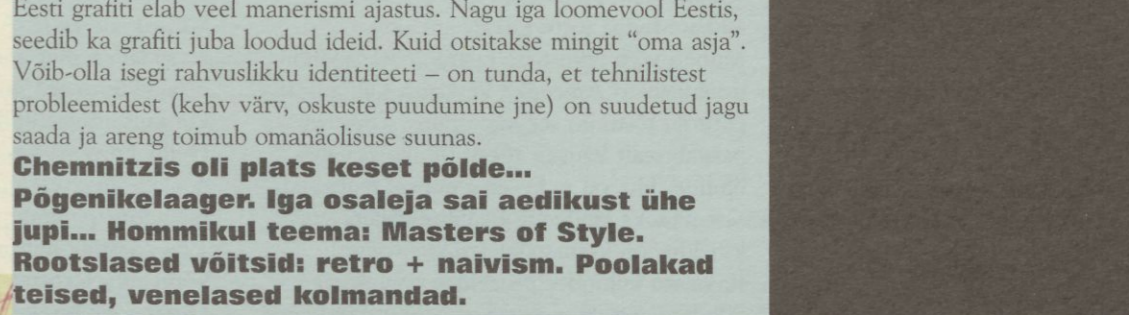
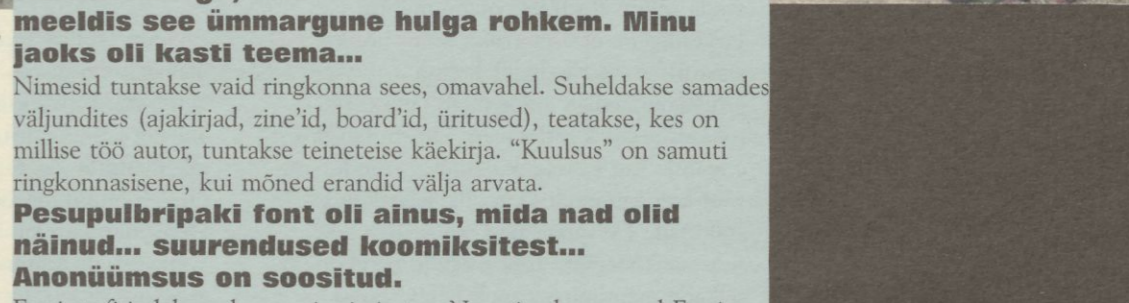
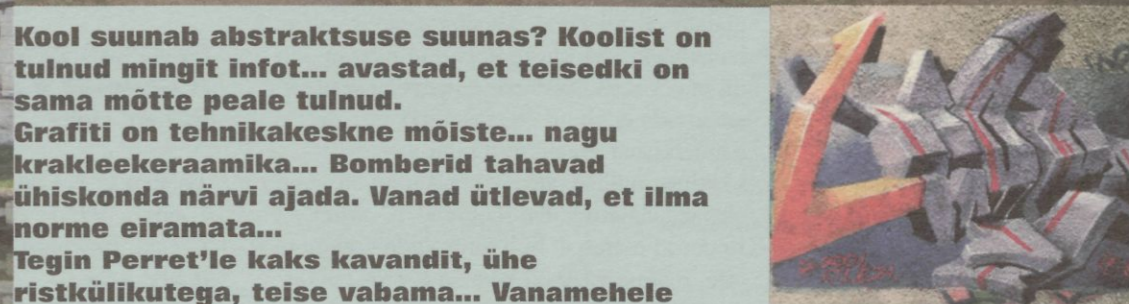
Üleüldiselt tuleks tõsta eestlaste kunstiteadlikkust. Meedia, tänapäeval, muuseumid ning eeskätt kool on hea koht, kus kultuuri kultiveerida. Eestlased teavad kahjuks üldse vähe kunstist, isegi keskkoolis ei teki selgemat pilti, mis toimub, ning näitusekohad pigem peletavad rahvast eemale, arvatakse, et kunst on ainult võimu

sümbol. Grafiti on paljude jaoks üks väheseid kunstiliike, millega kokku puututakse.

**Pedagoogiline ümberkasvatamise mõte hajub üha. Esteetiline pool süveneb. Sotsiaalne?... esteetiline?**

**Tegin suure kolmnurga. Väikese kujundiga on emotsioon väike, suurega suur. Osad vihastasid. Osad mõistsid.**

Graffitit vaadeldakse enamjaolt sotsiaalse fenomenina, millega tegelevad piiratud väljendusvõimalusega inimesed, elades selle kaudu kõikide silme all välja oma viha ja frustratsiooni piirajate vastu, lõhkudes nende harjumuspärasest keskkonda. See annab aluse jätta graffitist rääkides kõrvale igasugune vormianalüüs ning keskenduda ainult "sõnumile".



**Kool suunab abstraktsuse suunas? Koolist on tulnud mingit infot... avastad, et teisedki on sama mõtte peale tulnud. Grafiti on tehnikakeskne mõiste... nagu krakleekeraamika... Bomberid tahavad ühiskonda närvi ajada. Vanad ütlevad, et ilma norme eiramata...**

**Tegin Perret'le kaks kavandit, ühe riskülikutega, teise vabama... Vanamehele meeldis see ümmargune hulga rohkem. Minu jaoks oli kasti teema...**

Nimesid tuntakse vaid ringkonna sees, omavahel. Suheldakse samades väljundites (ajakirjad, zine'id, board'id, üritused), teatakse, kes on millise töö autor, tuntakse teineteise käekirja. "Kuulsus" on samuti ringkonnasisene, kui mõned erandid välja arvata.

**Pesupulbripaki font oli ainus, mida nad olid näinud... suurendused koomiksitest... Anonüümsus on soositud.**

Eesti grafiti elab veel manerismi ajastus. Nagu iga loomevool Eestis, seedib ka grafiti juba loodud ideid. 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.

**Chemnitzis oli plats keset põlde... Pögenikelaager. Iga osaleja sai aedikust ühe jupi... Hommikul teema: Masters of Style. Rootslased võitsid: retro + naivism. Poolakad teised, venelased kolmandad.**



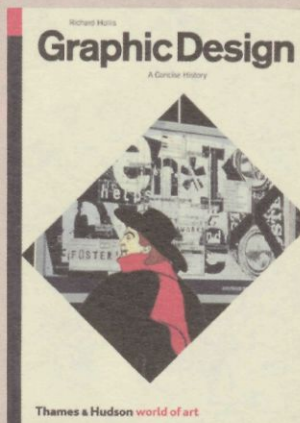
# Raamatud graafilise disaini ajaloost



## **A HISTORY OF GRAPHIC DESIGN** Philip B. Meggs

Wiley Inc., New York  
Esimene trükk 1983  
Teine trükk 1992  
Kolmas trükk 1998  
512 lk., 1200 illustratsiooni  
Kujundanud Philip B. Meggs, Mike Suh  
Inglise keeles  
Saadaval Eesti Kunstiakadeemia  
Kunstiteaduse Instituudi raamatukogus

Virginia Ülikooli professori Philip B. Meggsi raamat on hügeltoõ. Maailmas saadaolevate kunstiajaloo käsitluste kõrval ei paistagi see nii imponeeriv, aga arvestama peab seda, et enne teda ei olnud olemas ühtki ammendavat graafilise disaini ajaloo käsitlust, millele oleks võinud toetuda. Autor olevat raamatu kallal töötanud 10 aastat. Kogutud materjali hulk on soliidne; kujutan ette, milline vaev oli koguda ja trükivalmis saada sellist illustratsioonide mahtu (arvestagem, et esmatrükk ilmus arvutiteelsel ajastul). Ameerikalikult ladusa jutustamislaadiga autor pikib oma teksti rohkelt seiku käsitletavate kunstnikuisiksuste eraelust. Kui kaasaja kirjeldustes tundub see veel kuidagimoodi loomulik (seltskonna-ajakirjad, TV intervjuud jne.), siis renessanssiaegsete tüpograafide perekondlike seikade mainimine paneb läbitöötatud allikate hulga tõttu kukalt kratsima. Mõneti võib arvustada raamatu 20. sajandi disainiajaloo Ameerika-kesksust, aga autori päritolu tõttu on see andestatav. Euroopa paistab sealt kaugelt tõesti tilluke ja väheoluline. Ehk on seda seika ennegi mainitud, sest näiteks Hollandi graafilise disaini kirjeldus on kolmandale trükile lisatud. Raamatu kujundus peegeldab oma aega, 80ndate aastate algust. Pean tunnistama, et minul on raske lugeda pikki tuimi Helveticas laotud veerge. Omaaegset tehnoloogiat näitab seegi, et fotode allkirjad on koondatud ühte plokki, mitte illustratsiooni kõrvale. Seetõttu on nende leidmine tüütu. Haruldane on ka raamatu tootmiskulude minimeerimine: kust võib leida teise kriitpaberil kõvakaanelise 500-leheküljelse raamatu, mis on liimköites?

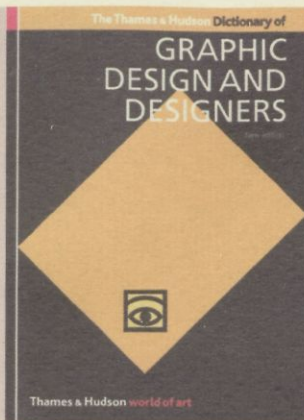


## **GRAPHIC DESIGN** **A Concise History** Richard Hollis

Thames & Hudson, sari World of Art  
London 1994 ja 2001  
232 lk., 800 mustvalget illustratsiooni  
Inglise keeles

Richard Hollise graafilise disaini ajaloo ülevaade on justkui eelmise raamatu väike vend: lühem, väiksem ja odavam. Kui Meggs alustab kaljujooniste ja kiilkirjaga, siis Hollis räägib ainult 20. sajandist. Hollis oma käsitluse üles ehitanud maade kaupa, mis ühest küljest võimaldab paremini kirjeldada, mis just konkreetselt toimus, teisalt aga raskendab graafilise disaini mõistmist üldises kultuuri- ja kunstikontekstis. Autor kirjeldab järjekindlalt ka sõdadeaegset graafikat (tavalised disainikäsitlused hüppavad neist perioodidest kui kultuurivaenulikest üle). Inglasena on Hollis Euroopa-kesksem ning 20. sajandi teise poole arengutest siin kontinendil saab tema raamatust parema pildi. Materjal on kogutud 1960. aastail, mil ta oli õppejõud Londoni kõrgkoolis Central School of Art and Design. Disainerina on autor raamatu ise kujundanud. Tekst on loetavam kui Meggsil ja illustratsioonide allkirjad on kohe nende kõrval. Iseasi, et fotod on tikutoosisuurused ja mustvalged. Thames & Hudsoni kirjastuse sama sarja väljaanded on tõlgitud ka muudesse keeltesse. Kas Hollis võiks tõlgituna olla esimene eestikeelne disainiajaloo käsitlus?





## The Thames and Hudson Dictionary of GRAPHIC DESIGN AND DESIGNERS

Alan ja Isabella Livingston

Thames & Hudson, sari World of Art  
London 2003

240 lk., üle 500 illustratsiooni

Inglise keeles

Kujundanud Derek ja Fred Birdsall

See on kolmas trükk raamatust, mille nimetus oli varem *Encyclopaedia of Graphic Design and Designers*. Varasemad väljaanded pärinevad aastatest 1992 ja 1998. Raamatu 750 lühiartiklit (150 neist spetsiaalselt uustrüki jaoks kirjutatud) käsitlevad nii disainiperioode, suundumusi, termineid kui isikuid. Varasemast ajast kui 1840 teos ei räägi, ja kuigi uustrükki on lülitatud mitmeid praegu tuntud ja tegutsevaid disainereid, sobib ta suurepäraselt ülevaate saamiseks 20. sajandi graafika ajaloo kohta. Kui sul on vaja teada, mis aastal asutasid Linda van Deursen ja Armand Mevis oma büroo, kes ja millal lõi kirjatüübi Folio või kus on õppinud Irma Boom, on see raamat täpselt õige koht järele vaadata. Nimeregister aitab käsitletud isikutest ja teemadest ülevaate saada ning artiklite tekstis on teise kirjaga märgitud lingitavad isikud/teemad. Illustratsioonid on küll mustvalged, kuid suuremad kui sama sarja Richard Hollise teoses. Ma imestan, kuidas küll varem ilma selle raamatuta olen hakkama saanud.



## ABC OF 20<sup>TH</sup>-CENTURY GRAPHICS

Sergio Polano ja Pierpaolo Vetta

Electa architecture

Milano 2003

248 lk., illustreeritud

inglise keeles

Kujundanud Tassinari/Vetta

Sergio Polano, Veneetsia Arhitektuuriülikooli professor, on avaldanud monograafiaid mitmetest 20. sajandi arhitektuuri ja disaini suurkujudest nagu J. P. Oud, Achille Castiglioni, Theo van Doesburg jt. Tema graafilise disaini alaseid kirjutisi on ilmunud peamiselt ajakirjas Casabella. Nüüd on need, varem trükitud ja vaid loengukonspetidena olemas olnud, koondatud ingliskeelseks esseederaamatuks, mis paistab välja sisukas ja näeb välja ilus. Hoolikalt valitud illustratiivse materjali on kogunud ja paigutanud varalahkunud (2003) kolleeg, Casabella kunstiline toimetaja Pierpaolo Vetta.

Esseed jagunevad üldisteks (*Typology, Paper Architecture, Digital Soup, Talking Figures* jne) ning konkreetseid isikuid käsitlevateks. Nende hulgas on nii surnud kui elavaid tegelasi: Peter Behrens, El Lissitzky, Eric Gill, Kurt Schwitters; Tibor Kalman, Ed Fella, Wim Crouwel, Matthew Carter... Kokku peatub Polano üheksateistkümmel loojal, kes kõik on oluliselt mõjutanud möödunud sajandi visuaalset keskkonda. Oleks ainult aega süveneda!



Eesti  
Infotehnoloogia  
Kollidž

The Estonian Information Technology College

Täiendõppe kursus

## Pilditöötlus Photoshopiga edasijõudnutele

Õppejõud: Peeter Urtsen, dipl

Aeg: 5. okt kuni 30. nov 2004. a.,

T ja K kl 17.30 - 20.15

Maht: 52 akadeemilist tundi

Hind: 6240.-

Lisainfo ja registreerumine: [www.itcollege.ee](http://www.itcollege.ee)

Tel 6285 833, [taiendope@itcollege.ee](mailto:taiendope@itcollege.ee)

### Ainekava

#### 1. Photoshop'i ülevaade

- Photoshop'i kiirklahvid
- Liikumine mööda kujutist
- Kihid
- Failide organiseerimine

#### 2. Värvide korrigeerimine

- Värvide määramine, arvestades lõppresultaati
- Värvide kontrollimine näidiste järgi
- Värvigradatsiooni kasutamine
- Korrektuurkihtide kasutamine
- Värvide korrigeerimine Levels käsu abil
- Värvide korrigeerimine Curves käsu abil
- Kihide segustamine
- Valitud pildiosade värvi korrigeerimine

#### 3. Särituse korrigeerimine

- Alasäritatud piltide korrigeerimine
- Ülesäritatud piltide korrigeerimine
- Väiklambi efekti loomine

#### 4. Töö värvidega

- Värvimudelid
- Värvide korrigeerimine Variations käsu abil
- Globaalne värvi korrigeerimine
- Valikuline värvi korrigeerimine
- Värvitemperatuuri korrigeerimine
- Mitmekanaline värvi korrigeerimine

#### 5. Pildi retušeerimine

- Tolmu, veeplekkide ja fraktuuri eemaldamine
- Pildi füüsiliste kahjustuste ja ebaoluliste detailide eemaldamine
- Pildi kompositsiooni muutmine
- Portree taastamine
- Pildi värvide taastamine

#### 6. Pildi viimistlus

- Värvilise pildi muutmine must-valgeks
- Piltide toneerimine
- Piltide toneerimine käsitsi
- Kujutise pehmemdamine
- Kujutise teravustamine

#### 7. Portree retušeerimine

- Naha struktuuri parandamine
- Persooni noorendamine
- Silmade korrigeerimine
- Valguse korrigeerimine

#### 8. Digiretuš

- Töö organiseerimine
- Digikosmeetika
- Soengu retuš
- Silmade retuš
- Huulte retuš
- Figuuri retuš
- Kontrasti muutmine

Rävala pst 14, 10143 Tallinn  
[www.itcollege.ee](http://www.itcollege.ee), tel: 6285 833  
e-post: [taiendope@itcollege.ee](mailto:taiendope@itcollege.ee)

*Juba üksteist korda on MAP Eesti AS toetanud  
kunst.ee graafilise disaini lisa väljaandmist.  
See siin on kaheteistkümnes kord.*



**map**

*your paper guides*

MAP Eesti AS  
Linamäe 6  
Tänassilma küla  
Saku vald  
Harjumaa 76401

tel 6800 910  
faks 6800 912  
[www.map.ee](http://www.map.ee)

Telli kunst.ee telefonil 666 2535,  
võrguleheküljelt [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee)  
ja Eesti Posti postkontoritest.  
Varasemad numbrid otse toimetusest:  
telefon 644 6483 või [mai@sirp.ee](mailto:mai@sirp.ee).



JÄRGMINE  
KUNST.EE  
ILMUB  
JÕULUDEKS  
NING KOOS  
SELLEGA  
JUMALA-ERI,  
MILLE KOOSTAB  
MAI LEVIN.

RAR(10)

PE<sup>B</sup>  
2-2261 2004,3

FOTO TOOMAS KOHV



**Jaan Elken. Velvet Underground I.**  
Õli, akrüül, ready-made lõuendil. 2004. 160 X  
200 cm.

**Jaan Elken. Velvet Underground I.**  
Oil, acrylic, ready-made on canvas. 2004.  
160X200 cm.

ISSN 1406-6335



Hind 49 krooni