

3/07

**kunst.ee**

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri  
*estonian quarterly of art and visual culture*

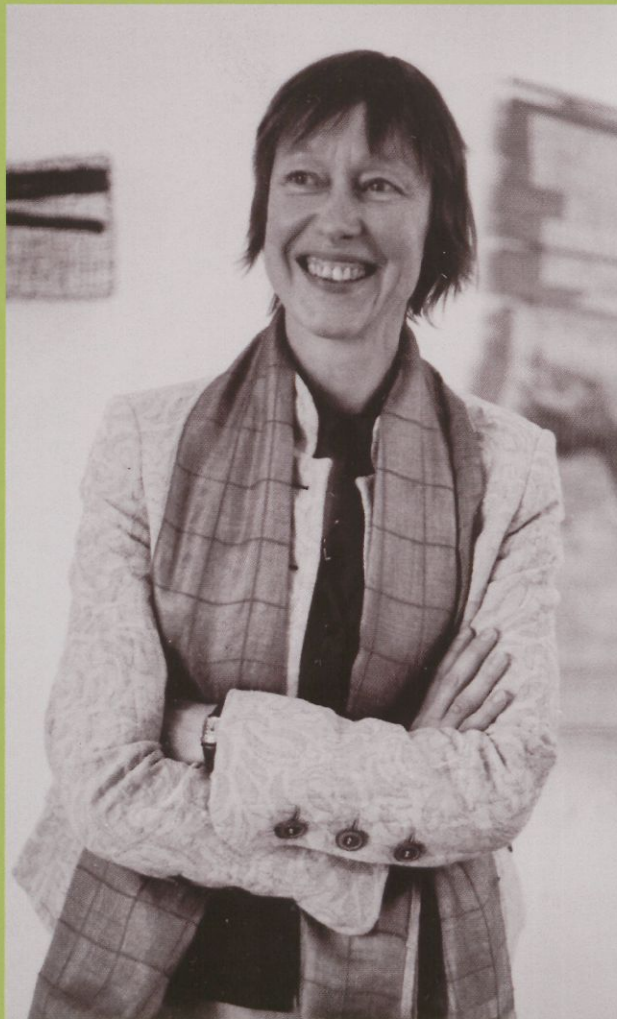
**ERITEEMA: Noortebiennaali lisanäitus**

***SPECIAL: A side show of biennale of young artists***

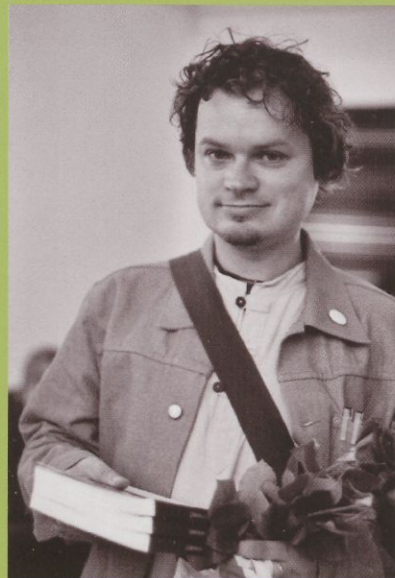
Veneetsia biennaal / "documenta" / Abstraktsioon: Ülle Marks,  
Ado Lill, Herman Talvik, Siim-Tanel Annus / Esteetika tagasitulek:  
Keith Moxey & Michael Ann Holly / Jonathan Blackwood: unustatud  
eesti skulptor Benno Schotz



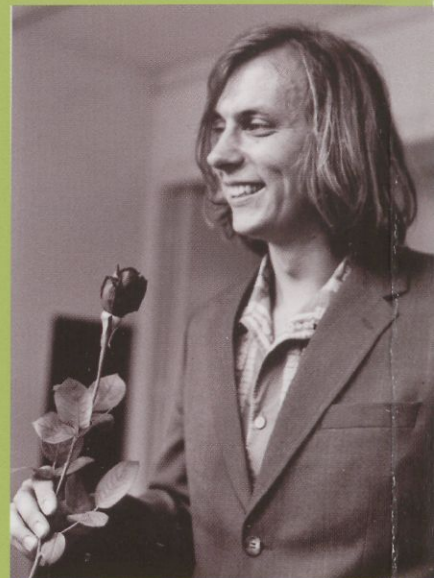




Vappu Thurlow



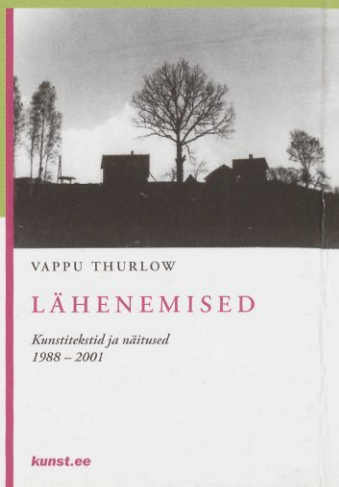
Tõnu Kaalep



Jaak Jalast

**Vappu Thurlow' artiklikogumiku "Lähenedised" esitus Kunstihoones 28. juunil 2007.**

**Vappu Thurlow. Lähenedised. Kunstitekstid ja näitused 1988-2001.** Väljaandja kunst.ee, finantseerija Eesti Kultuurkapital. Toimetajad Heie Treier ja Kärt Hellerma. Kujundus ja külgendus Tõnu ja Ande Kaalep. Kaanefoto ning I ptk fotod Jaak Jalast. 232 lk. kunst.ee, 2007.



VAPPU THURLOW

**LÄHENEMISED**

*Kunstitekstid ja näitused 1988 – 2001*

kunst.ee

## Sisukord:

I SINU PEIDETUD ELU  
Tekstid näituselt

II EKSPRESSIOON  
Teistmoodi noortekunst  
Taevane ja maine armastus.  
Noortenäitus 1988  
Koonuse murenemine  
Kuul kangasse!  
Salapärase *performance*  
Kuidas kuulata müra?  
Eesti kunst, üksik aken  
äärelinnas  
Lõpu mängud. Biotoopia  
Mängi, oh mängi, kallis Pierrot!  
Tuhk ja teemant. Jüri Kask,  
Rein Kelpman, Mari Kurismaa,  
Ado Lill ja Valeri Vinogradov  
Kunstihoones  
Valge paberi valgus  
"Mina" ja tänav. Täiskasvanu  
ja laps  
Kerjus või staar, kuratoorium  
ühheidsakümnendate aastate  
Eestis

III VÄLJENDUSE VÄLJENDUS  
Talvi Johani põlemine

Anu Raua ja Anu Soansi näitus  
Tarbekunstimuseumis  
Peeter Pere iseenda ja kogu  
maailmas  
Varjud ja meie. Anu Juurak  
Pimejoon. Anne Parmasto  
Taltsutatud ja taltsutamata.  
Virge Jõekalda  
BridZikäik. Maria-Kristiina Ulas  
Arkaadia. Tea Tammelaan  
Hõbepeegel. Raul Kurvits  
Vari ja vein. Mare Mikof  
Kivi järele haaravad käed. Ly  
Lestberg  
Filmitud päikeseloojang. Jaan  
Toomik  
*Mary had a little lamb.* Pete  
Nevin  
Kõrge ja jahe. Kaire Nurk  
Eluaed. Inga Heamägi  
Ingel. Ülle Marks  
Läbi armastuse ja lootuse. Ülle  
Marks  
Käed. Ülle Marks ja Jüri Kass  
Kunstihoone galeriis  
Käemaastikud. Ülle Marks ja  
Jüri Kass Vaal galeriis (Suur-  
Karja tn)  
Reti Saks  
Aja nukker tõdemus. Peeter  
Mudist

Mudist

IV SINU HINGE RUUM  
Sinu hinge ruum  
Inge Kudisiim  
Tiina Reinsalu  
Lembe Ruben  
Reti Saks  
Reti Saks skulptuurid  
Naima Neidre  
Maie Helm  
Piret Hirv  
Liisa kadakaga Hinge ruumis.  
Peeter Mudist  
Outi Heiskanen  
Ilmars Blumbergs  
Kestutis Vasiliunas

V LOOMING ON VALIK  
Heidegger kunstiteosest ja  
Marcel Duchampi tööd  
Baudelaire'i Pariis Benjamin'i  
esseedes  
Henri Bergsoni metafüüsika  
Looming on valik  
Empaatiline või ahistav teise  
pillk

**impact 5**

impact

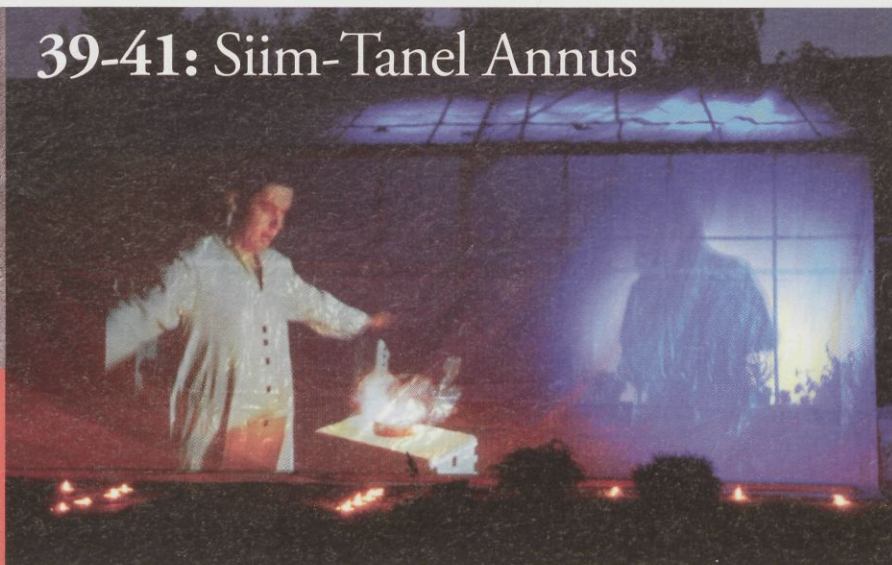
The International Printmaking Conference  
Rahvusvaheline graafikonvents  
SLICES OF TIME: LOIGUTUD AEG  
17.-21.10.2007 Tallinn





## 8-18: Veneetsia biennaal

## 39-41: Siim-Tanel Annus



3 Toimetuselt / Editorial

4 Varia

### Veneetsia biennaal/Venice Biennale

8 Katrin Kivimaa. Kolm raamistikku  
Mäetamme unenäole

11 Katrin Kivimaa. Three frameworks  
to Mäetamm's dream

13 Maria-Kristiina Soomre. Storr.  
Kunstist. Olevikust. Arsenales

16 Sandra Jõgeva. Usupaviljon

17 Sandra Jõgeva. Pavillion of Belief

### documenta

19 Heie Treier. Kasseli lähi- ja  
kaugvaade

### Abstraktsioon/Abstraction

26 Vappu Thurlow. Mahtuda  
maastikule

28 Vappu Thurlow. Finding room in  
the landscape

30 Ants Juske. Ma ei ole nõus Ado  
Lillega

31 Kaire Nurk. Mis on abstraktsioon?

Kas on abstraktsioon? Tänapäeval?

35 Ilmar Laaban. Herman Talvik.  
Reekviem

39 Andri Ksenofontov. Siim-Tanel  
Annus: Laatsaruse eel-lein ja järelpidu

40 Heie Treier. Intervjuu Siim-Tanel  
Annusega

46 Andri Ksenofontov. Siim-Tanel  
Annus: Pre-mourning and post-  
rejoicing of Lazarus. Interview with  
Siim-Tanel Annus by Heie Treier

### Teooria/Theory

48 Anu Allase intervjuu Keith Moxey ja  
Michael Ann Hollyga.

Tagasipöördumine esteetika juurde

51 Anu Allas. Interview with Keith  
Moxey and Michael Ann Holly. Return  
to aesthetics

### Mõte

53 Vilen Künnapu. Kokad ja kuningad

### Loeng

54 Raivo Kelomees. Reeglipõhised ja  
generatiivsed meetodid I

### Galerii

57 Harry Liivrand. Sangarist  
Montonini

59 Deniss Poljakov. Karneval Tallinna  
moodi

61 Raul Meel

### Ajalugu

62 Jonathan Blackwell. Benno Schotz –  
unustatud eesti skulptor

### Viimane lehekül

64 Fideelia Veneetsia biennaalil

## ERI: Noorte kunsti biennaal kunst.ee special: A Side Show of Biennale of Young Artists

Külastoimetaja Karolina Łabowicz-Dymanus (Varssavi, Poola). Külaliskujundaja Maria Roszkowska.

The biennale of young artists presents a side project by guest editor of kunst.ee Karolina Łabowicz-Dymanus (Warsaw, Poland).

Guest designer Maria Roszkowska.

[www.biennaleofyoungartists.org](http://www.biennaleofyoungartists.org)



# Telli!

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

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

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

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

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

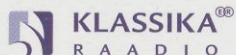


# KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

**Saatejuhid Karen Jagodin ja Aleksander Tsapov**





// Selle suve rahvusvahelises kunstikalendris domineerisid taas biennaalid-suurnäitused, millest kunst.ee peatub kahel: Veneetsia biennaalil ja Kasseli "documenta"l. Lisaks toimus Moskva biennaal, Praha biennaal, Münsteri skulptuuriprojekt, Baseli mess ja redutseeritud kujul "Manifesta" (eelmisel aastal) jpm. Eestigi kunstielu on ülimalt aktiivne, endiselt ootab reflekteerimist väga hästi alustanud Kumu. Ajakiri kunst.ee ilmub vaid neli korda aastas ja sellel on vaid 96 lehekülge. Liiga vähe, arvestades elavat kunstielu! Samas on ajakiri laienenud ka raamatuturule: praeguseks on välja antud kaks raamatut ning järke ootab kaks väärtuslikku originaalkäsikirja. Pärast osalemist "documenta 12" ajakirjaprojektis tahaks rohkem publitseerida, laieneda, tahaks...

Siinses ajakirjas on palju juttu abstraktsest kunstist. Abstraksionism seostub eelkõige modernistliku kunsti printsiipide ja ideaalidega. Mis siiski paneb kunstniku aastal 2007 looma tõsimeelselt sellist abstraksionistlikku/minimalistlikku/formalistlikku kunsti, nagu tehti avangardi võtmes 1960ndatel? Pärast sellise nn formalistliku kunsti põhjendatud dekonstrueerimist ja kritiseerimist? Kas modernism on kunstis tagasi?

Selle ajakirja eriteemaks on noortekunsti biennaal. Külalistoiemataja Karolina Łabowicz-Dymanus (Varssavi) on pannud meie noored kunstnikud rääkima rahvusteemast, ajalehe formaadis. Esmakordselt teeskleb kunst.ee oma kahel poognal ajalehte.

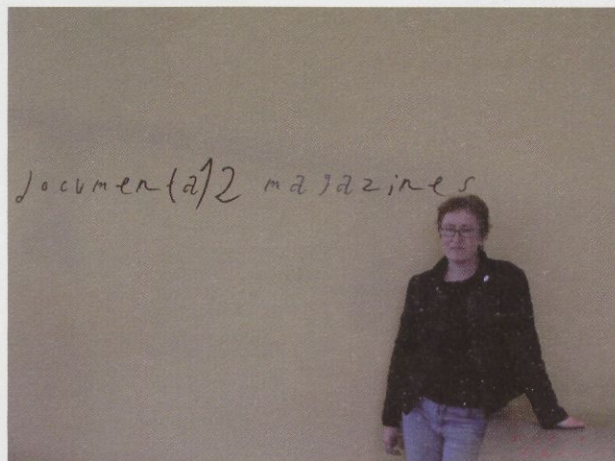
Ja veel. Peeter Linnapi põhjalik teoreetiline originaaluurimus "Fotoloogia" tuleb varsti välja raamatuna. Seetõttu palume kunst.ee lugejal varuda kannatust ning lugeda järjejutu lõpuosa juba sealt.

// This summer witnessed, again a number of biennials and exhibitions, of which kunst.ee focuses on two – Venice Biennial and Kassel documenta. Besides, people speak about Moscow Biennial, Prague Biennial, Münster sculpture project, the reduced Manifesta (in the previous year) etc. The art life of Estonia too is extremely active. Still expecting reflection though is the very well operating Kumu. Our magazine appears only four times a year and it has only 96 pages. Too little. Whereas the magazine has also found it's way to the book market. By now, two books have been issued and two new original manuscripts are pending publication. After participation in documenta 12 magazine project we would like to publish more, would like to...

This magazine is dominated by the topic of abstract art. Abstractionism is first and foremost associated in history of art with principles and ideals of modernist art. However, what does an artist think, when creating in the year 2007 an abstractionist / minimalist / formalist work, similar in form, but conspicuously carrying a different content? Is modernism back?

This time the special theme is the biennial of youth art. The guest editor is Karolina Łabowicz-Dymanus (Warsaw) makes young artists speak of nationalist topic. And for the first time kunst.ee pretends to be a newspaper. There is more. The magazine has published, as a serial Peeter Linnapi's theoretical research Photology, part of his doctoral thesis. Because under preparation is his book on the same topic, we ask the readers to be patient and read the end part of the serial in the book.

BJÖRN KOOP



Heie Treier

## DOCUMENTA MAGAZINES



### kunst.ee

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

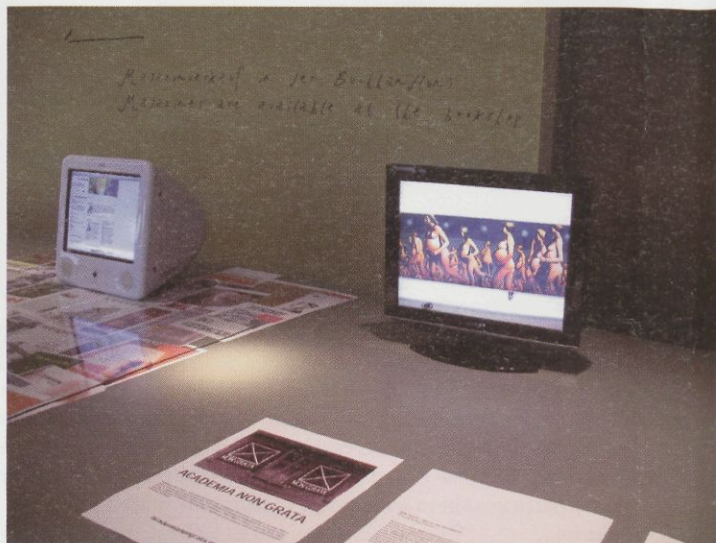
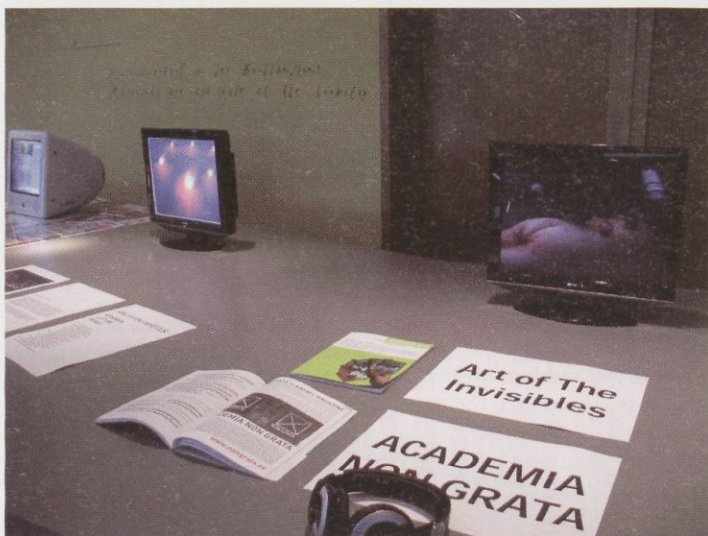
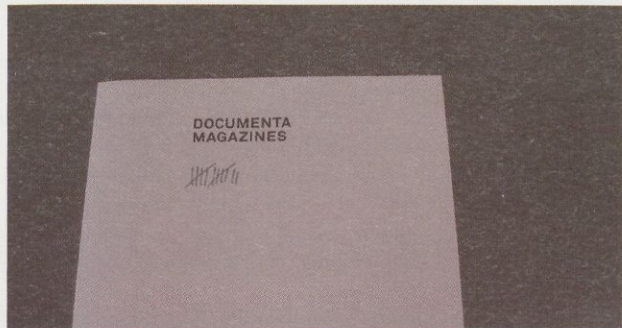
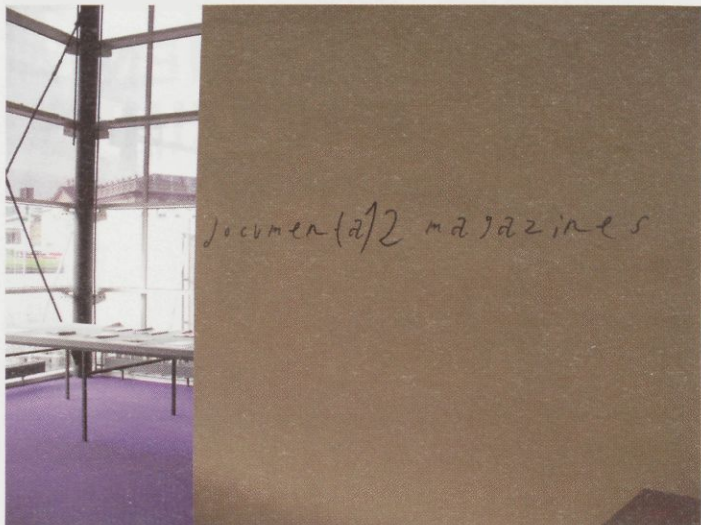
Kirjastaja / Publisher **SA Kultuurileht**  
Rahastaja / Financer **EV Kultuuriministeerium / Ministry of Culture of Estonia**  
Sponsor **Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association**

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

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

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

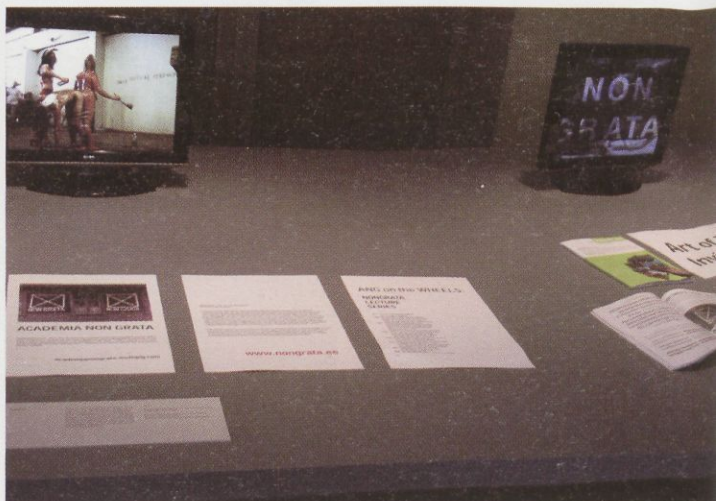
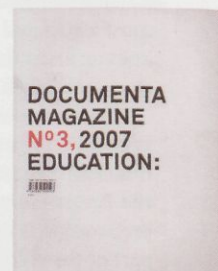




“documenta 12” ajakirjaprojekti raames esitles kunst.ee kontseptuaalset ja radikaalset kunstikooli ja rühmitust Academia Non Grata (vt kunst.ee 2006, nr 4).

28.08.–02.09.2007 toimus Kasselis Documentahalles kunst.ee esitus, mille raames jooksid monitoridel Academia Non Grata, Peeter Alliku ja Andrus Joonase *performance*’ite ja maalide dokumentatsioon. Ühel monitoril jooksis slaidi-*show*, teisel videopilt. Näituse korraldajate hinnangul tõmbas ANG kunstiajakirjade ruumis ligi tavapärasest rohkem vaatajaid. Osale asjatundjatele seostus ANG Viini aktsionistidega, seda enam, et näituse kunstiline juht Roger M. Bürgel oli kunagi töötanud Hermann Nitschi sekretärina. ANG haakus kõigi kolme “documenta” juhtmotiiviga: modernsus, elu, (kunsti)haridus.

28.08-02.09.2007, Documentahalle was the venue of presentation of kunst.ee, within the framework of documenta 12. The magazine presented, in its turn the conceptual and radical art school and performance group Academia Non Grata (see kunst.ee 2006, no. 4). Documentations of ANG and its faculty members Peeter Allik and Andrus Joonas could be seen on two monitors as slide show and video. Those coming to watch were more numerous than usual, some of the visitors questioned about the group’s link with Vienna actionists (which is missing). At the same time, ANG was touring the USA.





## Pia Ehasalu kaitses doktorikraadi

15. juunil toimus Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudis Pia Ehasalu doktoritöö avalik kaitsmine. Väitekirja "Rootsiaegne maalikunst Tallinnas (1561–1710). Produksioon ja retseptisioon" juhendaja oli prof Krista Kodres ning eelretsensendid prof Juhan Maiste ja mag Juta Keevallik. Avalikul väitlusel oponeeris kraaditaotlejale PhD Inga Lena Ångström Grandien. Doktorinõukogu otsustas anda Pia Ehasalule filosoofiadoktori kraadi kunstiteaduse alal.

EKA kunstiteaduse instituut andis doktoritöö välja ka raamatuna (390 lk, eesti keeles, ingliskeelse resümeeaga), kus on vastava ajajärgu maalikunsti kirjeldatud ja analüüsitud, lähtudes kunstiteoste ikonograafiast, funktsioonist ja kontekstist. Maalikunst leiab vaatlemist linnaelu sfääride ehk "tegevuspaikade" kaudu: kirikud, raekoda, gildid-korporatiivsed organisatsioonid ja linlase elamu. Uurimuse keskmes on kogu säilinud maalivaramu, selle taustal heidetakse pilk konkreetsete kunstiteoste sünniloole ning nende tähendustele. Arhiiviallikatele toetudes valgustatakse kunstikogumise traditsioonide kujunemist varauusaegses Tallinnas ning antakse ka ülevaade siinse maalikunsti teostajatest- tsunftimaalijatest ja portretistidest, nende kompetentsusest, tegevusväljast ja staatusest linnaühiskonnas.



Kalev Mark Kostabi signeerimas Roomas oma uut teost, paavst Johannes Paulus II skulptuuri. Skulptuuri pühitses Velletris 23.09.2007 sisse praegune paavst Benedictus XVI. Foto: Claudio Abate.

Rooma fotograaf Claudio Abate (s 1943) on pildistanud 1960ndatest saadik Euroopa ja Ameerika avangardkunstnikke ja nende teoseid, ühendades dokumenteerimisaspekti kunstilise taotlusega. Tema fotodel on jäädvustatud Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Gilbert & George, Anselm Kiefer, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario ja Marisa Merz, Luigi Ontani, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto.

Kalev Mark Kostabi signing his sculpture of Pope John Paul II which was inaugurated and received benediction from Pope Benedict XVI on September 23 in Velletri, Italy. Photograph by Claudio Abate.

Claudio Abate (born in 1943) has documented the installations, sculptures, paintings and performances of avant-garde artists in Rome for more than 40 years: Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Gilbert & George, Anselm Kiefer, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario and Marisa Merz, Luigi Ontani, Giuseppe Penone, and Michelangelo Pistoletto.



## // Preemiad

### Kristjan Raua preemia

Kunstnike liidu laiapõhjalise preemia said:

**Marika Valk** – Kumu valmishitamisest ja eduka käivitamisest, mis on muutnud kunsti positsiooni ühiskonnas tasakaalustatumaks ning eesti kunstimaailma avaramaks;

**Mark Soosaar** – Uue Kunsti Muuseumi asutamise ja järjepideva edumeelse tegutsemise eest väikelinnas (kultuuripoliitiliselt annab preemia negatiivse hinnangu Pärnu linnavalitsusele, kelle otsuste tulemusena kolib Uue Kunsti Muuseum Viljandisse);

**Tiina Sarapu** – rahvusvahelistes eriala ringkondades tunnustatud eesti klaasikunsti uuendaja;

**Jüri Ojaver** – andekate ja teravmeelsete skulptuuride eest, mis on tõstnud eesti kaasaegse skulptuuri taset.

## // Varia

### Konverents “Pildid ja hirm”

21.-22.06.2007 toimus Tartu Kõrgemas Kunstikoolis tippasemeline rahvusvaheline konverents “Pildid ja hirm. Kardetud pildid kultuuri analüüsimise vahendina”, mille organiseeris prof Peeter Linnap [tema samateemalist analüüsi vt kunst.ee 2007, nr 1, lk 51 jj] koostöös Innove keskuse ja Tartu ülikooli semiootika osakonnaga. Kõne all oli keeruline ning läbi ajastute aktuaalne probleemistik hirmu tekke ja tekitamise mehhanismidest seoses visuaalse esitusega. Ettekannetega esinesid Thomas McEvilley, Mihhail Lotman, David Tomas, Jelena Grigorjeva / Denis Soloviev, Nerijus Milerius, Andra Siibak, Jay Ruby, Joyce Burstein, Raphaël Gianelli-Meriano, Robin Dance, Nicholas Sinclair, Veiko Taluste, Peeter Linnap.

Publitseerimisel on konverentsi ingliskeelne tekstikogumik ning eestikeelne visuaalkultuuri teemaline kogumik rahvusvaheliselt tunnustatud autoritelt.

### Rahvusvaheline tunnustus noorele klaasikunstnikule Kristiina Uslarile

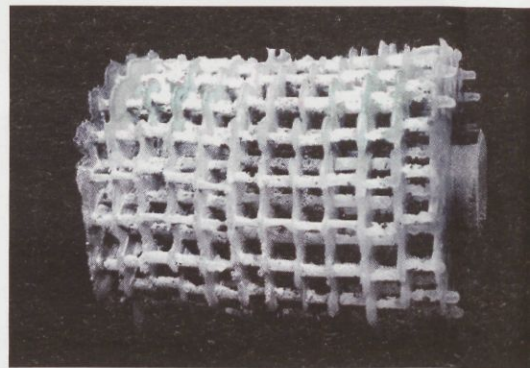
Jaapani kümnendal rahvusvahelisel konkurssnäitusel “Glass Kanazawa 2007” sai Kristiina Uslari töö “Data Turbine IV” ühe kuuest autasust Honourable Mention. Võidutöid eksponeeriti 31.08.–04.09.2007 Kanazawa City Korinbo Daiwa kaubamaja näitusesaalis, oktoobrist novembrini näeb neid Notojima klaasikunsti muuseumis.

Taani maineka Ebeltofti klaasimuuseumi näitusel “Young Glass 2007” (09.06.–25.11.2007) valiti Uslari töö 358 osaleja seast finaali.

Kõige märkimisväärsemaks saavutuseks peab Uslar siiski iga kahe aasta tagant toimuva rahvusvahelise noorte kunstnike konkursi *Jutta Cuny Franz Memorial Award*’i pälvimist. Tööd “Exit”

ja “Data Turbine I” said audiplomi, mida anti välja viis.

“Kristiina Uslari tööd paistavad silma iidse ja töömahuka klaasisulatustehnika innovatiivse kasutamisega kaasaega kõnetavate teoste loomisel,” kommenteerib professor Mare Saare.



Kristiina Uslar. Data Turbine I.

### “Mälu tagasitulek” Tallinnas ja “Tagurpidi blues” Moskvast

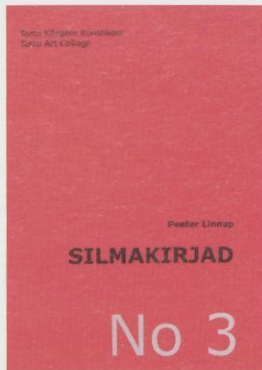
Vaatamata Eesti-Vene majanduspoliitilise olukorra pingestumisele pärast aprillisündmusi toimub kultuurivaldkonnas enneolematult elav ja sisuline suhtlus. Suvel kureeris Viktor Misiano Kumu põhjaliku ning inspireeriva vene kaasaegse kunsti näituse “Mälu tagasitulek. Uus kunst Venemaalt”, mida kunst.ee loodab kajastada järgmises numbris. 19.09.2007 avati aga Moskva Kaasaegse Kunsti Keskuses Eesti kunstnike grupinäitus “Tagurpidi blues”, mille organiseeris Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus. Kunstnikud Anna Hints, Laura Kuusk, Neeme Külm, Kristina Norman (pildil), Jüri Ojaver, Jaan Paavle, Paul Rodgers ja Jaan Toomik pakuvad videos, fotos ja installatsioonides Moskva kunstipublikule mõtlemisainet kultuurilise konsensuse loomise mehhanismide üle. Teema enam kui aktuaalne, ometi ei torka näitus silma erilisel konstruktiivse hoiakuga. Kunstnikud on pigem dokumenteerinud maailmavaatelistebakolade ja kultuurilise kolonialismi sünnimomente, eksistentiaalseid valikuid erinevate kultuuridiskursuste vahel ning silmitsiseismist surmaga. 21. septembril kõnelevad kunstnikud Moskva kunstipublikule oma loomingust. Saatesõna on näitusele kirjutanud Vitali Patsjukov ja Johannes Saar.







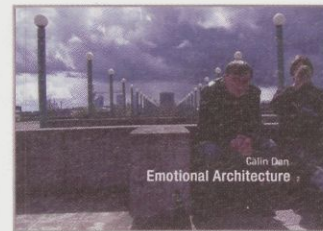
**Filosoofiakunst.** Eesti Kunstiakadeemia tudengite filosoofiliste esseeide kogumik. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2007. Koostaja ja toimetaja Leo Luks. 158 lk. Pühendatud Agne Trummali mälestusele. Tekstid: Agne Trummal, Kai Kiudsoo-Värv, Ivar-Kristjan Hein, Kristel Sibul, Raul Kalvo, Taavi Talve, Villu Scheler, Laura Kuusk, Fideelia-Signe Roots, Eva Sepping, Kristina Tischler, Kadri Vaher, Aale Kask, Eelike Virve, Eva Näripea, Riin Alatalu, Kristina Paju.



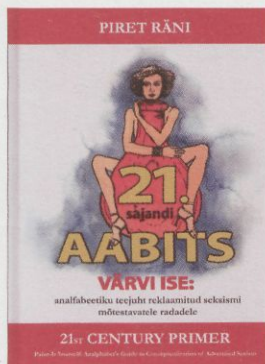
**Peeter Linnap. Silmakirjad.** Kirjutisi fotograafiast ja visuaalkultuurist 1986–2006. Kujundaja Atko Rimmel. Tartu Kõrgema Kunstikooli toimetised 3, 2007. 352 lk. ISBN 978-9985-9301-4-4. Lisaks arvukatele artiklitele on ära toodud intervjuud kaasaja kunstiteaduse ja kunsti võtmefiguuridega: Thomas McEvilley, Christian Boltanski, Victor Burgin, Jay Ruby, James Elkins, Gunther Kress, Irit Rogoff.



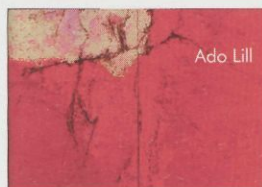
**Raivo Kelomees. Ekraan kui membraan.** Artikleid ja arvustusi 1991–2000. Kujundaja Andreas W. Tartu Kõrgema Kunstikooli toimetised 5, 2007. 266 lk. ISSN 1406-8893. ISBN 978-9985-9301-6-8.



**Călin Dan. Emotional Architecture 2.** Concept and editing Călin Dan. Design by Vali Chincîşan. Texts by Andri Ksenofontov, Klaske Havik, Andres Kurg, Georg Schöllhammer, Mariana Celac, Mihnea Mircan. Video statements by Leonhard Lapin, Agne Trummal, Igor Volkov & Endrik Mand, and Raine Karp. Published by Hand Milked Visions Foundation. Rumeenia kunstnik Călin Dan [vt kunst.ee 2004, nr 3, lk 30–32] analüüsib oma filmis ja publikatsioonis Raine Karbi arhitektuuriloomingut, eriti Tallinna linnahalli, ning võrdleb seda Ceauşescu Palee totalitaristliku arhitektuuriga Bukarestis.



**Piret Räni. 21. sajandi aabits. Värvise: analfabeetiku tejujuttu reklaamitud seksismi mõtestavate radadele / 21st century primer. Paint it yourself: Alphabet's guide to conceptualization of advertised sexism.** Väljaandja / Publisher Kirjastuskeskus. Tallinn, 2007. 72 lk / pages. ISBN 978-9985-9749-4-0. Taustaks vaata: kunst.ee 2007, nr 2, lk 73–96, eriteema: R. A. I. S. K.



**Ado Lill. Maalid / Paintings 1994–2007. Näituse kataloog (Tallinna Kunstihoone, 13.07.–19.08.2007) / Catalogue (Tallinn Art Hall, 13.07.–19.08.2007).** Kuraator, kataloogi koostaja / curator, editor Harry Liivrand. Tekst / text by Harry Liivrand. Kujundaja / design by Tiit Jürna. Väljaandja / Publisher Ado Lill. Tallinn, 2007. ISBN 978-9949-15-299-5.



**East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe.** Edited by IRWIN. Published by Afterall, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2006. 527 pages. ISBN 1-84638-005-7. Neue Slowenische Kunst ringkonda kuuluva sloveenia kunstnikegrupi IRWINi laiema tähtsusega algatus dokumenteerida ja analüüsida postkommunistlike maade kunstiajalugu, et seda tööd ei tehtaks vaid lääne kunstiteadlaste poolt. Eestist on kutsutud Sirje Helme kommenteerima eesti kunsti lähiajaloo suurmehesid. Pikemalt edaspidi kunst.ee-s.



**Kaido Ole. Koostaja / editor Eero Epner. Kujundaja / design by Andres Tali. Tekst / text by Kaido Ole, Eero Epner. Väljaandja / Publisher Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2007. 227 lk / 227 pages. ISBN 978-9985-9803-6-1**

I  
LOVE  
MY  
FAMILY

**Marko Mäetamm. I Love my Family. Loser's Paradise. 52. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia. Estonian pavillion, June 10–November 21, 2007.**



# Kolm raamistikku Mäetamme unenäole

Katrin Kivimaa analüüsib unenägemise ja kunstitegemise seoseid.

Marko Mäetamm. Kaotaja  
paradiis. Kuraator Mika Hannula.  
Veneetsia biennaal, Eesti  
paviljon, 10.06.–21.11.2007.

*“Marko Mäetamm tahab pihtrida. Või vabandust, ma sõnastaksin selle ümber: tal on palju-palju üles tunnistada. Ta tahab kõik ära rääkida, lausa kõik meile anda, ja ta tahab, et me kuulaksime ära tema mured ja probleemid. Mäetamm on segaduses, ta tunneb end nõrga ja pea täielikult ebaadekvaatsena, seistes vastamisi nüüdisaegse maailma nõudmistega ja väljakutsetega. Ta kardab põruda, kaotada töökoha ja seda, et ei ole ühel päeval enam suuteline tasuma oma pangalaenu. Ta tunneb ennast halvasti ilma oma naise ja lasteta, kuid sama õnnetu on ta ka nendega koos. Teisisõnu, Mäetamm näib olevat omadega sügavalt puntras.*

*Kuid oot-oot, kas need pihitimused on kunstiteostena ka tõesed?”*

Mika Hannula

Marko Mäetamme pihtimuslik-neurootilistest teostest, mis esindasid eesti kaasaegse kunsti seisu aastal 2007 Veneetsia biennaalil, võib kirjutada erisuguses võtmes – nt (kvaasi)sotsiaalse või psüühoolanalüütilise prisma läbi. Kuid mulle jäi hambusse üks niidiots, mis hakkas hargnema tekstilise videoteose “No Title” (“Pealkirjata”, 2007) kohta esitatud väitest: kunstniku sõnutsi nägi ta seda teost enne, kui ta selle teostas, unes.

Millest räägib siis teos, mis väidetavalt kunstnikule unes ilmus? Videotekstina vormistatud teos räägib lühidalt sellest, kuidas kunstnik, kes tahab olla vabakutseline, on sunnitud võtma pangalaenu, et perele elamist muretseda, mistõttu tema vabakutselise staatuse asendub peagi akadeemilis-bürokratiliku rolliga. Ta üritab loometegevuseks aega varastada pere arvelt ning tunneb ennast üha enam süüdi; samas piinab teda teadmised, et ta kaotab oma parimad loomeaastad. Siis tuleb mängu Budapestis

kohatud teadlane, kelle soovitusel viib kunstnik oma pere laborisse, kus talle väidetakse, et lahenduseks on tema pereliikmete tapmine. Kui kunstnik küsib laboritöötajalt, kas tõesti mingit muud teed pole, vastab viimane: “Ei, sest Teie ise tahate seda.” Seejärel läheb kunstnik koju, jätnud naise ja lapsed laborisse; järgmisel päeval, kui ta naaseb, on labor tühi. Lõpuks tuvastab tekst kunstniku kirjeldamatu kannatuse ja suundub esitatud jutustuse algusesse ning sama lugu kordub jälle algusest peale. Isenesest tüüpiline inimlik dilemma, mis kõigub pidevalt individuaalse vabaduse ja inimliku lähedusihaga vahel.

**I**  
Selline väide, mille alusel kunstiteos oleks justkui kunstniku unenäo – idee, nägemuse materialiseerimine ja aktuaaliseerimine, on huvipakkuv mitmes mõttes. Esiteks kuulub see kunstiajaloo n-ö suurte müütide hulka. Kunstiajalugu kubiseb kunstiteose idee unenäos sündimise lugudest: algul seostatakse neid jumaliku inspiratsiooniga, hiljem aga, freudistlike uskumuste ja sõnavara levides, mitteteadvuse kui loovuse allikaga. Seetõttu annab unenäomüüt teosele – vähemalt kunstiajaloolises mõttes – mingi “kõrgema” (ehk jumaliku) või “sügavam” (ehk mitteteadvusliku) tähenduse, mida ühel muidu erakordselt hästi teostatud või sotsiaalselt pädeval teosel tingimata olla ei pruugi.

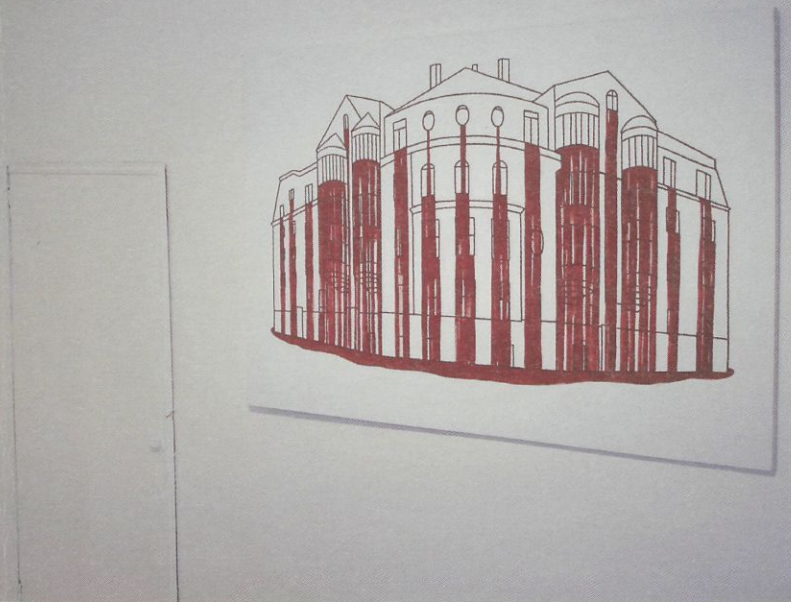
Kuid legenditraditsiooni rõhutamisega ei taha ma kohe algusest peale väita, et kunstnik – antud juhul siis Mäetamm – ei pruugi unes kunstiteoseid näha. Vastupidi, ma olen isegi kunstiteoseid unes näinud, isegi terveid näitusi; tõi küll, ma ei mäleta, et oleksin ise unes mõne teose teinud, kuid tegevuse puudumine unenäos ei takista mind tegelikult elus mõnda teost tegemast. Muidugi võib väita, et ma ei näe kunstiteose loomise protsessi unes seetõttu, et ma pole

kunstnik. Kuid selle alusel ei maksaks siiski liigseid järeldusi identiteediloomekohta teha, sest hoolimata sellest, et minu kutsumuslik identiteet on seotud kirjutamisega, ei ole mul meeles ühtki värvikat unenägu selle kohta, kuidas ma kunstiajaloolisi tekste produtseerin.

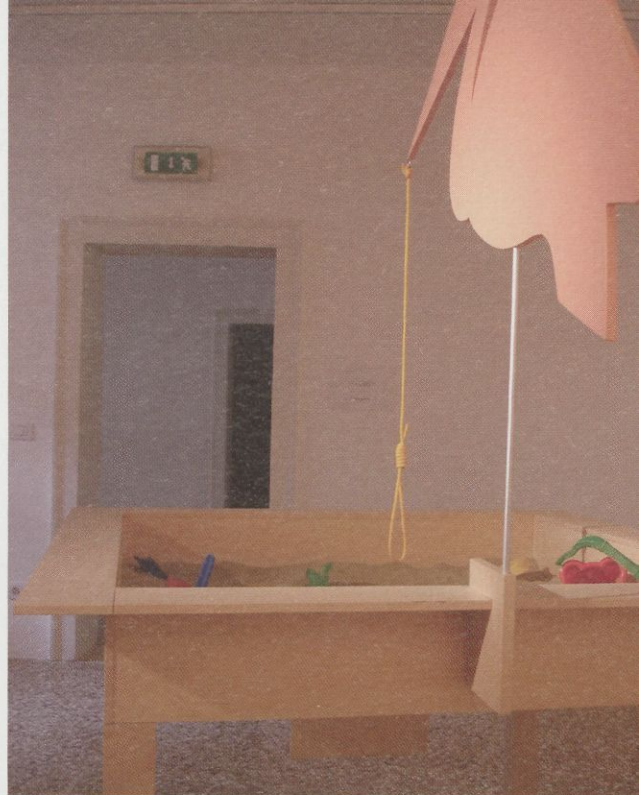
Siinkohal võiks aga küsida, et kas meie kultuuris on siis olemas kuulsate kunstiajaloolastele unenäos ilmunud inspiratsiooni kirjeldav traditsioon. Võib-olla võime üksikute kunstiajaloolaste memuaaridest selliseid näiteid leida, kuid üldlevinud traditsioon, nagu me seda kunstnike puhul teame, puudub. Teisisõnu, jättes kõrvale kunstnik Mäetamme ja kunstiajaloolase Kivimaa individuaalsed unenäokogemused, oleme sunnitud tunnustama, et esimese käsutuses on loomingulise unenägemise pikk ajalugu, teine peab leppima aga kujutelmaga süstemaatilise uurijast, keda võivad unenäolised avastused inspireerida, aga ei pruugi. Ning kui me jätame Kivimaale ainult kriitiku rolli, siis peaks tema tekstide loomingulisus sündima eelkõige kunstniku poolt teoks tehtud inspiratsioonisädemest.

**II**  
Niipea, kui tuleb juttu unenägemisest ja loomingust, tekib kiusatus pöörduda freudistliku teooria poole. Freud avaldas teose “Unenägede tõlgendamine” 1900. aastal ning sellest peale on teos inspireerinud nii kunsti loojaid kui tõlgendajaid. Freudi unenägede käsitluse puhul on kesksed latentne sisu (varjatud unenäomõtted), manifestne sisu (ilmsiks tulnud unenäosisu) ning unetöö (*Traumarbeit*). Unenäo manifestne sisu ehk see, mida unes nähakse, on unetöö tegevuse tulemusel sündinud moonutus peidetud mõtetest ja tähendustest, mida Freud nimetab latentseks sisuks. Selle eristuse alusel võiks arvata, et unenäo tuuma või tähenduse määrab ära latentne sisu, peidetud mõtted ja ideed, mis





Marko Mäetamm. Kaotaja paradüis. Veneetsia biennaal, Eesti paviljon. 2007.



Marko Mäetamm. Loser's Paradise. 2007. Venice Biennale, Estonian pavillion.

unenäos moonutatud kujul ilmnevad, kuid Freud rõhutab hoopis unetöö ehk unes toimuva moonutusprotsessi tähtsust. Samuti juhüib Freud meie tähelepanu sellele, et unenägu ei ole loova iseloomuga nähtus, vaid tegu on juba olemasoleva materjali ümbertöötlemisega. Aga kuidas toimub unetöö ehk siis latentse (s.o teadvustamatu) sisu transformeerimine manifestseks sisuks?

“Unenägude tõlgendamises” esitab Freud unenägude töötlemise neli mehhanismi: tihendamine, nihkumine, esitus ehk mõtete esitamine pildilises vormis ning teistkordne töötlus. Kõige suuremat tähelepanu on pööratud kahele esimesele. Tihendusprotsessi käigus koondatakse mitu ideed või elementi kokku ühte ideesse; seega võib unenäo manifestset sisu pidada latentse sisu omamoodi sisukokkuvõtteks. Teise töötlusmehhanismi ehk nihkumise käigus asendatakse oluline latentne, varjatud unenäomõte mingi teise, triviaalsema idee või elemendiga, mis on aga latentse ideega assotsiatiivselt seotud. Esitus omakorda puudutab seda, kuidas diskursiivsed mõtted unenäos pildiliselt ilmuvad. Alo Jüriloo võtab selle mehhanismi kokku “Lühikeses psühhoanalüüsi sõnaraamatus” järgmiselt: kohanemine

unenäo väljendusvahenditega. Ning lõpuks, teistkordne töötlus, mis tähendab unenäo ümberkorraldamist selliselt, et see omandab loogilise ja järjepideva vormi.

Kakskümmend viis aastat pärast “Unenägude tõlgendamise” avaldamist kirjutas Freud, et psühhoanalüütikud teevad unenägude interpreteerimisel tavaliselt kaks viga: varem pöörati liiga palju tähelepanu unenäo manifestsele sisule ning pärast tema teooriate levikut otsiti tähendust eelkõige latentse sisu. Aga unenäo mõte ja tähendus seisneb tegelikult unetöös, mitte aga latentsetes mõtetes, mis unetöö abil manifestseks sisuks transformeeritakse. Freud väidab, et unenäole annab eriomase kuju teatud tüüpi mõtteprotsess – unetöö, mis toob nähtavale selle, kuidas meie mitteteadvus toimib, ning seetõttu tuleks analüüsis tähelepanu pöörata unetöö protsessile ja mehhanismidele, mis sel puhul kasutusel on.

Pöördudes nüüd tagasi meie kunstniku unenäo juurde, kerkib esile probleem, et tegelikult ma ei tea, mida täpselt ta unes nägi. Millisena ülalkirjeldatud teos unenäos ilmus? Mida täpselt kunstnik unes nägi ja millisel kujul, mis värvi jne? Kas ta oli juba unes teadlik sellest, et ta teeb sellise teose

või oli tegemist lihtsalt košmaariga?

See, mida mina tean – ja mida iga vaataja teab – tegelikult juba realiseeritud teos, mis on tekstuaalne ja mitte pildiline, nagu on unenägu, mistõttu unetöö spetsiifiline toime on meile esitatud jutustuses kadunud.

Kui me aga eeldame, et kunstiteose tekst ehk siis sisu on enam-vähem nähtud unenäo kokkuvõtte, siis võiksime ju Freudi poolt kritiseeritud vigade kordamisega riskida küll. Niimoodi võiks Mäetamme unenäo manifestsele sisule liigset tähelepanu pöörates tõlgendada seda tema individuaalse ja kunstnikuidentiteedi valguses – nii selle identiteedi kriisi tähistaja kui kinnitusena. Tema soov surmata oma pere näib olevat otseselt seotud loova iseolemise ihaga. Kuid, jah, vähemalt unes peab keegi teine talle ütleva, et temas endas on peidus (latentne) soov, et ta pere – vähemalt aeg-ajalt tema kohustuste silmapiirilt kaoks. Loomulikult on vaatajale selge, et tegelikult ei soovi kunstnik pereliikmete surma, kuid see on just nimelt unetöö moonutus, mis annab autori probleemile sellise dramaatilise lahenduse.

Edasiste spekulatsioonide puhul mängib olulist rolli see, kas kunstnik nägi esitatud narratiivi





Marko Mäetamm. Kaotaja paradisi. Veneetsia biennaal, Eesti paviljon. 2007.

Marko Mäetamm. Loser's Paradise. 2007. Venice Biennale, Estonian pavillion.

n-ö unefilmina või tegi ta sellest kunstiteose juba unenägemise käigus.

Viimasel juhul on mitmesugused “eksistentsiaalsed” hirmud, mis tema (ja meie kõigi) loovat identiteeti või vabadust kängitsevad, leidnud aktsepteeritava vormi unes nähtud kunstiteose kujul. Teos on sel juhul idee/objekt, milles väljenduvad tihendatud kujul latentsed mõtted. Nihkumise näitena võib kunstiteos ja selle tegemine aga tähistada palju olulisemat probleemi – ideed olla kunstnik.

Siinse lubamatult labase pseudoanalüüsi lõpetuseks tuleks aga lisada, et ilmselt toimib nende hirmude väljendamine kunstiteose kujul – aga mitte neuroosi või vägivalda teel – omamoodi nõiatrikina, ükskõik, kas nimetame seda “trikki” psühhoanalüütiliseks ravikuuriks või hirmude-ängide eemaletõrjumisvahendiks. Hasso Krull võtab “Unenägede tõlgendamise” eestikeelse tõlke arvustuses veenvalt kokku, mida unenägede tähendus psühhoanalüüsi isa jaoks võiks tähendada: “Unenäod on siis pigem ökojätmed, mille õigel töötlemisel tekib mürgi asemel kasulik kompost.” Kunstiteoseid,

mis unenägedest ammutavad, võibki vaadelda just sellise kasuliku kompostina: need oleksid sündinud justkui eneseanalüüsi käigus ning on sellisena autorile vabastava tähendusega.

### III

Minnes tagasi Mäetamme algse väite juurde, miks peaksime me vaatajatena uskuma, et teos, mida meile näidatakse, on kunstnikule unes ilmunud? Ning kui me selle väitega kaasa läheme, siis mida see tähendab? Kuidas me seda tõlgendame? Kas originaalse inspiratsioonisälvatusena, mis eristab kunstniku individuaalsust? Või olemasoleva Freudiga, et unenägu kujutab endast vaid olemasoleva psüühilise materjali läbitöötamist ning et unetöö mehhanismid on üleüldised ja korduvad? Viimasel juhul ei erista kunstnikku mittekunstnikest mitte unenägede sisu või inspiratsioon, vaid tõsiasi, et ta teeb kunsti tegelikus elus ning võib muu hulgas lähtuda oma unenägedest.

20. sajandi kunstiajaloo eksisteerib juhtum, mis meenus mulle kohe, kui kuulsin Mäetamme mainivat, et ta nägi teost unes. (Muidugi oleksin pidanud tol hetkel kahtlustava kunstiajaloolasena

kohe uurima, et kas ta nägi teost teosena või narratiivina või iseenast teost valmistamas, aga tol hetkel jäi see tegemata ning nüüd on kirjutamismasin juba käima lükatud.) Popkunsti eelkäijaks nimetatud ameerika kunstniku Jasper Johnsi ilmselt kõige kuulsam teos on maal-kollaaž “Lipp” (1954-55). See kujutab endast Ameerika lippu kujutavat, kuid teistes mõotudes, lõuendit, mille vaha ja värvi segust koosneva pealispinna all asuvad kaasaegsete ajalehtede fragmendid jms. Meid huvitab praegu fakt, et Jasper Johns, kes hävitas pärast “Lipu” valmimist kõik oma varasemad tööd, kinnitades, et just see teos on tema kunstnikutee tõeline algus, näinud väidetavalt seda teost unes. Tema unenäo kohta oli käibel mitu varianti: kord rääkis ta sellest, et nägi unes suurt lippu kujutavat maali, kord aga sellest, kuidas ta maalits tähtedetriipudega (*Stars and Stripes*) pilti.

Briti kunstiajaloolane Fred Orton on kirjutanud sellest teosest ning seda ümbritsevatest kaastekstidest ja kontekstist erakordselt huvitava artikli, kus ta keskendub kunstniku kavatsuse probleemile, lükates ümber tavapärase uskumuse, et kunstiteose sisu



või tähendus on määratud kunstniku kavatsusega. Muu hulgas esitab Orton terve rea küsimusi Johnsi unenäo kohta, mille seas kõige olulisema koha hõivab probleem, kas kunstnik nägi und kavatsetavast teosest või aktist, kuidas ta juba seda teost loob. Nii või teisiti, nende küsimuste esitamise käigus jõuab Orton järeldusele, et unenägude versioonid tekitavad ebakindluse efekti, mida ei aita lahendada ei keelelise väljenduse (grammatika) analüüs ega teistkordse töötuluse mõiste kasutamine. Ja siiski on kunstiajaloolisel analüüsil unenäofaktist “kasu”: see näib ära näitavat kunstniku poolt (tagantjärele) teadvustatud algusmomenti, millest kunstiteose loomise protsess alguse saab. Loomulikult on siin tegemist suvalise märgistusega, mille kunstnik oma unenäost rääkides meile annab, sest kui unenägu on olemasoleva materjali – meie igapäevaelu sündmuste ja psüühiliste kogemuste – ümbertöötlemine, siis on need teose alustalad juba enne unenägu ammu olemas.

Orton jõuab oma analüüsi lõpus järeldusele, et Johnsi unenägu räägib meile sellest, kuidas teose alustamine ja kunstniku kavatsus on protsessid, mis on käigus enne, kui kunstnik neist teadlikuks saab ning nende alusel tegutsema hakkab. Johns näeb unes suurt lipukujulist maali või seda, kuidas ta sellist maali maalib, ning kasutab seda unenägu uue teose (ja selle läbi oma uue kunstikuidenditeedi) alguspunktina. Kuid tema kavatsus on juba enne olemas ning saab unenäos kunstnikule nähtava vormi. Elukeskkond ja igapäevaelu pakkusid Johnsi unenäole selle toormaterjali, millest vormub unenägu. Ehk teisisõnu, kunstniku peas pidi sellise teose maalimise kavatsus mingi toormaterjali näol eelnevalt olemas olema ning alles seejärel manifesteerus see unenäona. Siinkohal teeb aga Orton veel viimase pöörde, juhtides meie tähelepanu sellele, et kavatsuse märk või tulemus on alati algse kavatsuse tõlkeprotsessi tulemus ehk siis “kavatsuse objekt või märk on alati midagi muud – ja vahel lausa radikaalselt midagi muud – kui selle sünnitanud kavatsus”. Seda näib kinnitavat Johnsi enda väide: parimal juhul saab inimene öelda, et ta kavatses seda ja seda, kuid loomulikult ei tea

inimene täpselt, mida ta kavatseb.

Loomulikult ei käi viimased väited mitte ainult Johnsi või Mäetamme, vaid kõigi kunstnike ja nende kavatsetud ja teostatud teoste kohta. Kui Johnsi tavaelust unenäku ja sealt kunstiteosesse imbunud toormaterjal koosnes külma sõja alguse aegsest amerikanismihüsteeriast, mis visuaalselt väljendus avalikus ruumis muu hulgas lipukultuse näol, siis Johns ise ei pruukinud seda teadlikult oma teose sünniga seostada. Tema ise rõhutas unenägu ja üht teist Ameerika lipuga seotud lugu, mis pärines tema perekonnaajaloo. Kuid kui “Lipp” MOMAsse välja pandi, siis polnud ei muuseumi nõukogule ega vaatajaile sugugi selge, kas “Lipp” on patriootlik või antipatriootlik teos – ning see teadmatus tekitas ebamugavust ja kahtlusi.

Kui Mäetamm paneb välja teose, mis ühtlasi toob nähtavale tema probleemid meie praeguses rahvuspropagandas olulise institutsiooni – perekonnaga –, siis võib tõlgenduslikul tasandil temagi teos kahtlusi ja kõhklusid tekitada. Kas teos on ikka nii “süütu” või puhtalt isiklik, nagu see paistab? On see juhus, et Mäetamme puhtisiklikena vormistatud dilemmad saavad kunstilise vormi just neil aastatel, mil rahvusriiklikes kanalites on nn pereväärtuste rõhutamine muutunud poliitilise retoorika pea kohustuslikuks osaks ning mil neid inimliku läheduse vorme, mis tuumperemudeliga 100%-liselt ei ühti, lükatakse meie oleviku- ja tulevikunägemustest välja? Lõpuks jõuame ikkagi küsimuseni, kuidas tõlgendada personaalset (otsust, kavatsust, tegu, sh ka kunstiteost): kas me eeldame, et me teame, mida me teeme, ja miks on või ei ole meil julgust tunnistada teadvustamatu olemasolu meis endis?

Kasutatud kirjandus:

Sigmund Freud. Interpretation of Dreams. Wordsworth Editions Ltd, 1997. (Eesti keeles: Unenägude tõlgendamine. Tänapäev, 2007.)  
Alo Jüriloo. Väike psüühhoanalüüsi sõnaraamat. – Akadeemia 1994, nr 8, lk 1757–1790; nr 9, lk 2021–2046.  
Hasso Krull. Freud ei tundnud huvi alateadvuse vastu. – Eesti Ekspress 23.07.2007.  
Fred Orton. On the Intention of Modern(ist) Art. – A Companion to Art Theory, toim Paul Smith ja Carolyn Wilde. Oxford, Blackwell, 2002.

## Three frameworks to Mäetamm's dream Katrin Kivimaa

Marko Mäetamm. Loser's Paradise. Curator Mika Hannula. Venice Biennale, Estonian pavillion, 10.06.–21.11.2007.

Marko Mäetamm's confessional-neurotic works, which represented the state of Estonia at the Venice biennial 2007, can be written about in various keys – e.g. through a (quasi) social or psychoanalytical prism. But I happened to grasp the end of a thread: the artist assured us that he saw the textual video work “No Title” (“Pealkirjata”, 2007) before he did it, in his dream.

What does that work recount, allegedly revealed to the artist in a dream? The work executed as a videotext speaks, in short, about how the artist, who wishes to be freelance, is forced to take out a bank loan, in order to procure sustenance for his family. Therefore his freelance status is very soon substituted by the academic-bureaucratic role. He tries to steal time for creative work on account of his family and he feels increasingly guilty, and to blame. At the same time, he is tortured by the acute knowledge that he is losing his best creative years. Then, a researcher he once met in Budapest comes to play, claiming that the solution would be the slaughter of his family members. When the artist asks whether there is no other way, the latter answers: “No, because you yourself are willing to do so.” Thereafter the artist goes home, having left his wife and children in the laboratory; Next day, when he returns, the laboratory is empty. Lastly, the text evidences the indescribable sufferings of the artist. The same story starts again, from the beginning. It is a typical human dilemma, per se, constant vacillation between individual freedom and the human craving for nearness.

I

The assertion, suggesting that the work of art should be something like the materialisation of the artist's dream is interesting in several senses. In the first place, it belongs among the so-



called major myths of the history of art: first they are associated with Godly inspiration, later on, with dissemination of Freud's beliefs and the respective vernacular, they are linked to the subconscious as a source of creation. Therefore the dream myth provides the work with – at least in the art-of-history sense – a certain “sublime” (or celestial) or “deeper” (or sub-conscious) meaning.

But by emphasising the tradition of legend I do not want to emphasise that the artist – in the given case Mäetamm – should or need not see works of art in his dreams.

## II

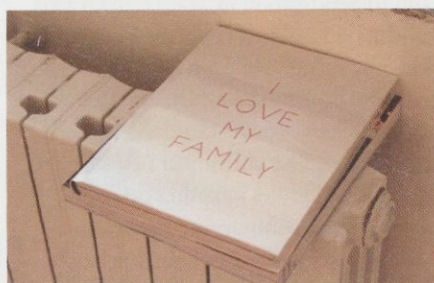
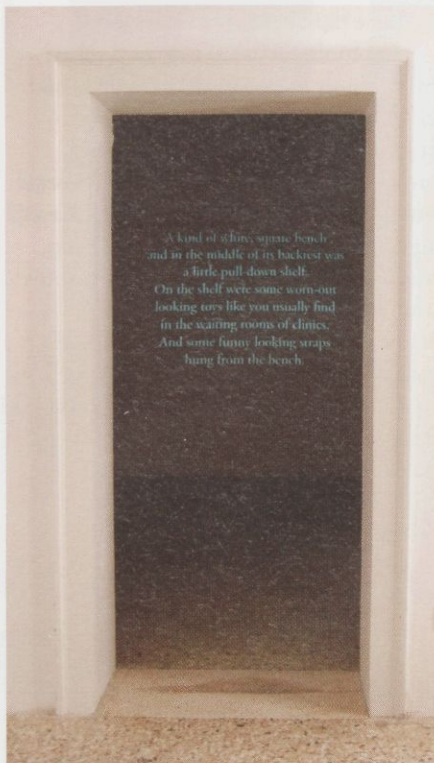
Freud published his work “Interpretation of dreams” in 1900 and from that time that work has inspired both creators and interpreters. In the case of Freud's treatment of dreams the central concepts are: latent content (hidden dream thoughts), manifest content (revealed content of dream) and dream-work (Traumarbeit). Freud draws attention to the significance of the distortion process taking place in dream and to the fact that the dream is not a phenomenon of creative nature, but it handles the reprocessing of existent material.

Actually I do not know what exactly Mäetamm dreamed about. Was he already in his dream conscious so that he could do such a work? Or was it just a matter of a nightmare?

Naturally it is clear to the viewer that as a matter of fact, the artist does not wish the demise of the members of his household, but it is just the distortion of the dream-work, which supplies to the author's problem such a dramatic solution.

In case of further speculation, of importance is whether the artist saw the presented narrative as a so-called dream film or he made a work of art of it already in the process of dreaming.

In the latter case various “existential” frights have already found an acceptable form in the form of a work of art seen in a dream. Hasso Krull writes convincingly in the critical review of the translation in Estonian of “Interpretation of dreams”: “Dreams are then, rather, ecological waste, the proper processing of which yields useful or-



ganic manure instead of poison.” Works of art drawing on dreams can be regarded specifically as organic manure.

## III

Why should we believe, as viewers that the work exposed to us revealed itself to the artist in his dream?

In the history of art of the 20th C. there is a case reported, which I harked back to as soon as I heard Mäetamm mention that he dreamed of the work. To all evidence, the most famous work of the American artist Jasper Johns, named predecessor of pop art, is the painting-collage “Flag” (1954–55). Johns, who destroyed after completion of “Flag” all his earlier works, allegedly saw that work in his dream.

The British historian of art Fred Orton has written of that work a mind-boggling article, refuting the regu-

lar belief that the content or meaning of a work of art is determined by the intent of the artist.

The intent of painting a certain work must have been seeded in the artist's head in the form of certain raw material and after that it manifested itself like a dream. In this connection Orton however makes a final twist – the sign or result of the intent is always the result of the translation process of the initial intent.

When however “Flag” was exhibited in the Museum of Modern Art (MoMA), neither the board of the museum or the viewers were positive of whether “Flag” was a patriotic or anti-patriotic work – this lack of knowledge gave rise to a feeling of discomfiture and nagging doubts.

When Mäetamm exhibits a work bringing to the fore problems with family – a significant institution, given our present nationalist propaganda – his work, too may insemminate suspicion and hesitation, on the level of interpretation. Is the work truly so very “innocuous” or straightforwardly personal, as it looks? Is it by chance that the Mäetamm's dilemmas, executed as clearly personal, obtain their artistic form in the period when emphasis of so called family values has become an almost obligatory part of political rhetoric?

In the end we will still have to grapple with the issue of how to interpret personal matters (a decision, an intent, an act, including also the work of art)? Do we presume that we know what we are doing? And why do we have or do not have the courage to acknowledge the existence of the unconscious within us?

### Literature used:

- Sigmund Freud. Interpretation of Dreams. Wordsworth Editions Ltd, 1997.
- Alo Jüriloo. Vocabulary of Psychoanalysis. – Akadeemia 1994, no. 8, pp. 1757–1790; no. 9, pp. 2021–2046.
- Hasso Krull. Freud was disinterested in subconscious. – Eesti Ekspress, 23 July 2007.
- Fred Orton. On the Intention of Modern Art. – A Companion to Art Theory, edited by Paul Smith and Carolyn Wilde. Oxford, Blackwell, 2002.



## // Veneetsia biennaal

# Storr. Kunstist. Olevikus. Arsenales

Maria-Kristiina Soomre näeb Veneetsia biennaali kuraatorinäituses muuseumlikkust.

FOTOD HEIE TREIER

Think with the Senses, Feel with the Mind. Art in the Present Tense. Kuraator Robert Storr. 52. Veneetsia biennaali kuraatorinäitus, Arsenale. 10.06.–27.11.2007.

Seekordse Veneetsia biennaali pealkiri “Think with the Senses, Feel with the Mind. Art in the Present Tense” (“Mõtle tunnetega, tunne vaimuga. Kunst olevikus”) kõlksub esmapilgul sama tühjalt kui keskmine reklaamlause karastusjookide kategoorias või “sügav” mõte romantilise tütarlapse päevikus. Seda eriti siis, kui täpsustav alapealkiri kõrvale jätta. Ja enamasti on “mõistuse ja tunnete” üle ironiseerijad teist korda mõtlemata jätnud. Sest tegelikult – näitust näinuna – *it makes sense, puzzle* saab kokku. Kandvas rollis on biennaali kuraatorinäitustel kontseptuaalne, tugevalt ideepõhine kunst, mille vorm sealjuures eriline. Kuraatori lipukirjaks on: olevik, kunst täna, siin ja praegu. Ehk siis – tegemist ei ole teemanäitusega, vaid süsteemse kunsti hetkeseisu arhiiviloendiga kuraatori vaatepunktist.

Robert Storr selgitab oma kontseptsiooni ise järgmiselt: “Kunst on täna, ja on alati olnud, vahend, mille abil mõista elu kogu selle keerukuses. Samas ei saa eeldada, et tulemuseks on mingi terviku-tunne või et kunst on imeline lahendus konfliktidele – see on juba filosoofia, sotsiaalteaduste ja poliitika valdkond. /.../ Näituse eesmärgiks ei ole olla ülevaatlik ega esinduslik, eesmärk on näidata kaasaegses kunstis enim levinud väärtusi ja probleeme, puhastada välja vastandlikud poolused ning nende abil koondada väga erinevaid teoseid väga erinevatelt autoritelt. /.../ See näitus vaatab ette ja mitte tagasi, eesmärgiks ei ole genealoogiate loomine või kaanonite kehtestamine ja hoopiski mitte konkurents kunstimesseidega või turu mõjutamine. Käputäie eranditega



Robert Storr.

on kõik osalevad kunstnikud elus ja aktiivsed ning seejuures väga erinevas eas ning taustaga. Just need, kes määravad kunsti oleviku meie ja teineteise jaoks.”

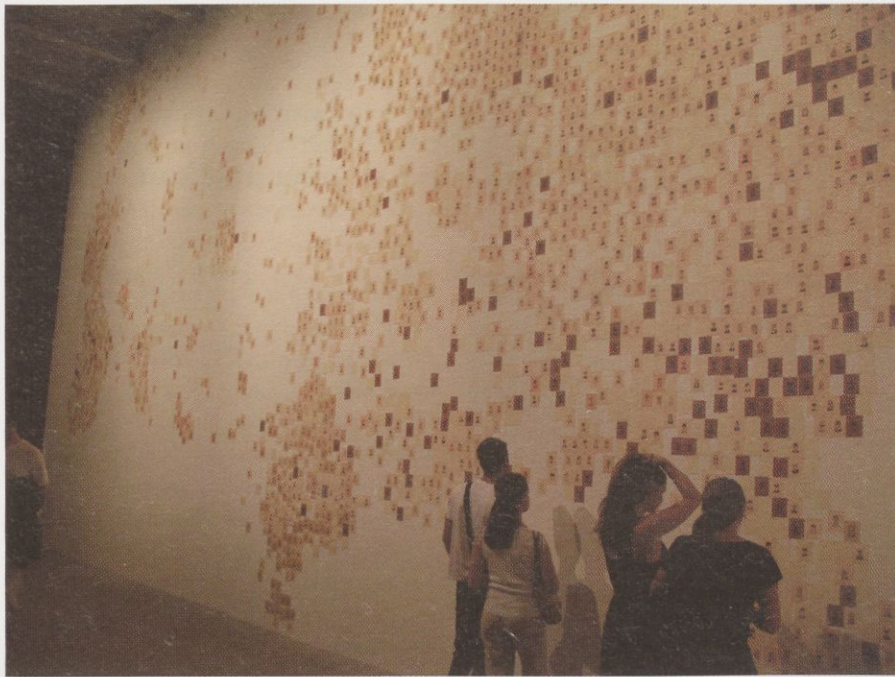
Itaalia kunstilehe Exhibart biennaali erinumber on välja toonud Storri valiku statistilise analüüsi, mille järgi keskmine tänavune biennaalikunstnik on umbes viiekümneaastane New Yorgis tegutsev mees. 97 kunstnikust veerand on naissoost, huvitaval kombel on aga nende seas ka näituse noorim (Emily Prince, 26) ja vanim (Louise Bourgeois, 96) autor. Ameeriklasi on 19, New Yorgis tegutsevaid eri rahvustest kunstnikke aga kokku 27. Seekordses valikus ei ole ühtki Kanada, Hollandi või Baltimaade kunstnikku. Nagu viidatud, ega mehaaniline ülevaatlikkus ei olegi Storri eesmärk olnud, täiesti ausalt on valik seekord – nii otseses kui kaudes mõttes – väga kuraatori nägu.

Robert Storr – umbes viiekümneaastane New Yorgist pärit mees – ei kuulu keskmise kunstihuvilise silmis võib-olla kunstimaailma säravaimate tähtede hulka, tegemist ei ole ei liiga legendaarse, skandaalse ega glamuurse persooniga, vastupidi – see mees

tundub esmapilgul pigem liiga kuiv ja akadeemiline, et tänases meelelahutusega flirtivas suurnäituste maailmas üleüldse kaasa rääkida. Tundus, kui täpsem olla, sest selle suvega on Storri aktsiad kindlasti ka nii glamuuri kui legendi skaalal kõvasti tõusnud, professionaalsest renomeest rääkimata. Tõe huvides tuleb muidugi tunnistada, et Rob Storr ei ole “mees metsast”: tänane Yale'i kunstikooli rektor on ka ise aktiivselt kunsti teinud, aastakümneid kriitikuna tegutsenud, olnud aastatel 1990–1999 MOMA maali- ja skulptuurikuraator ning samas 1999–2002 vanemkuraator, New Yorgi ülikooli moodsa kunsti professor ning mitmete tuntud kunstiajakirjade kolumnist. Storr on esimene ameeriklasest kuraator biennaali ajaloos (kui kõrvale jätta Itaalia “oma poiss” Bonami, kes on tänaseks USA kodanik) ja võiks ehk öelda ka, et esimene nii “akadeemiline” valik. Väga õnnestunud valik, kui arvestada, et valdav osa publikust – kõige erinevatel positsioonidel sealjuures – on biennaali selleaastastest põhinäitustest pehmelts öeldes vaimustuses.

Seekordse biennaali ettevalmistustega alustati juba 2005. aasta lõpus, kui Storr kutsus kokku esindusliku konverentsi arutamaks biennaali rolli ning arenguvõimaluste üle, 2006. aastal jätkas ta loengusarjadega Itaalia ülikoolides. Kontseptsiooni loomise ja kunstnike valikuga alustati juba kolm aastat tagasi. Tulemuseks on biennaali institutsiooni suuresti rehabiliteeriv uus kvaliteet: näitus, mis on kergesti haaratav, koostatud ilma totaalsuse-ihata ning valikutes tööpoolest ülidemokraatlikult kunsti- ja kunstnikekeskne, sealjuures loogiline ja terviklik. Lihtne ja lõõv, publikusõbralik, samas ülipõhjalik, detailideni läbi lavastatud. Väga isiklik valik – autorite nimekirja staažikamad on läbi aastate Storri kuraatoripaletis sáranud –, samas kahtlemata universaalne kooslus.





Emily Prince. Ameerika ajateenijatest mehed ja naised, kes on hukkunud Iraagis ja Afganistanis (aga siia pole arvatud haavatud ega iraaklased ega afgaanid). Installatsioon, 2004– jj. Kent Gallery, New York. [www.alloftheamericanservicemenandwomen.com](http://www.alloftheamericanservicemenandwomen.com)

Emily Prince. American servicemen and women who have died in Iraq and Afghanistan (but not including the wounded, nor the Iraqis, nor the Afghans). Installation, 2004–. Courtesy of Kent Gallery, New York. [www.alloftheamericanservicemenandwomen.com](http://www.alloftheamericanservicemenandwomen.com)



Hea näituse õpikunäide, tõepoolest. Teades kuraatori muuseumitausta, tahaks kohe öelda – väga muuseumlik; täpsem oleks aga tunnista: muuseumikvaliteediga tööprotsess, väga biennaalilik näitus.

Traditsiooniliselt on just Arsenale näitus kujunenud kuraatorite “auto-gramm”-keskkonnaks, kus artikuleeritakse biennaali põhisonumid, määrav on siinkohal kahtlemata ka näitusesaalide selge lineaarne paigutus ja tohutu maht. Seekord haarab kuraatorinäitus Arsenalest umbes kaks kolmandikku. Ülejäänud ruumid jagas Storr poliitilise otsusega niioelda probleemipaviljonidele ehk tema ettepanekul koostatud Aafrika kunsti kuraatoriprojektile, Türgi paviljonile (ette nähtud oli ka India paviljon) ning biennaali institutsionaalsetele valikutele: Itaalia paviljonile (ei ole vist olnud biennaali, mille puhul Itaalia press poleks kurtunud kohaliku kunsti nõrga esindatuse üle), biennaali arhiivi esindussaalile ning avarale pressikeskusele. Tõe huvides peab mainima, et tegelikult oli seekordsel kuraatorinäitusel uut huvitavat itaalia kunsti isegi rohkem kui varem, rääkida võiks koguni Itaalia foto uuest lainest kaasaegse kunsti kontekstis, aga see on

muidugi juba täiesti teine teema. Arsenale väravasse oli aga päris kena žestina korraldatud näitus tänavusele Itaalia riikliku noore kunstniku preemia laureaadile, müramuusika taustaga Treviso installaatorile Nico Vascellarile. Seega – itaalia kunsti ja üldse mitte halba, nii et tapab. (Kuigi, paratamatult on jäänud mulje, et Itaalias enesele nimetagemiseks peavad kõik sealsed kunstnikud end kõigepealt tõestama New Yorgis...)

Arsenale näituse avateoseks on Storr valinud Luca Buvoli ruumiinstallatsiooni “Imeilus ülehomm”. See New Yorgis tegutsev itaalia kunstnik (s 1963) on pikalt tegelema kiiruse ja lendamise teemaga. Antud teosega jõuab ta nende teemade “juurteni” – futurismi dekonstruktsiooni ja analüüsini. “Imeilusa ülehomm” saabumist kinnitas oma tütrele vahetult enne surma Filippo Tommaso Marinetti. Buvoli teos koosnebki väga isiklikest mälestustest, ajaloolistest ekskurssidest ja teaduslikest analüüsistest videoekraanidel. Eesmärgiks on selgitada futurismi seoseid vägivalga ja fašismiga, futuristide keerulist suhtumist naise rolli, liikumise, kiiruse ja lennunduse poliitilisi konnotatsioone jne. Analüüsiv video-

programm (näituse avateose puhul mõjub eriti pikana) on justkui installatsiooni taustüsteem, silinderja keskkonna väliskiht. Sisenenud vaataja võtab vastu ruumi laiail pillutatud dünaamiline kujundistik, vektorite rägastiku keskseks figuuriks lendav inimene. Samas on eksponeeritud ka Buvoli propaganda-plakatite sari ning dokumentaalkaadreid ja animatsiooni kombineeriv video, mis ühendab Vittoria Marinetti mälukillud poliitiliste paraadide ja lennudemontstratsioonide kaardritega. Teose neljas osa on ruumi parem- ja vasaktiivas eksponeeritud videod kõnehäiretega inimestest lugemas ette futurismi kiirust ja agressiooni ülistavat manifesti.

Itaalia kunstnik, kes nii jõuliselt dekonstrueerib ajaloolist taustüsteemi, kombineerides seda autobiograafiliste kildudega (Buvoli on Teise maailmasõja läbi teinud piloodi poeg, kelle lapsepõlv mõõdus lõpututel lennundusdemonstratsioonidel), on küllaltki eriline nähtus. Buvoli teos on üks väheseid nii otseselt ja nii totaalselt ajalukku tagasi minevaid Arsenales ja on sellisena kahtlemata sümbolne valik. Oli ju futurism fašismikümnendite biennaalide ametlik





Yinka Shonibare. Kuidas lasta õhku korraga kaks pead. Installatsioon, 2006.

Yinka Shonibare. How to blow up two heads at once. 2006. Installation.

kunst ning samas Itaalia avangardi kõige jõulisem manifestatsioon. Seega on "Imeilus ülehomm" kindlasti väga kohaspetsiifiline (ja -kriitiline) valik, aga kahtlemata mitte ainult. Selle teose abil võib aimata ka Storri suhet ajaloo ja kunstiajaloo laiema kontekstiga, ajaloo rääkimise puhulgi olevikuvormi eelistamist. Sest, laiendades seda mõtet kogu Arsenale näitusekomplektile, Storri valiku puhul võiks rääkida teatud ajajärgest suhtest maailma. Biennaalil ei domineeri Enwezori "documenta" stiilis dokumentaalsus, vaid pigem kontseptuaalne kõneviis, teatud tüüpi abstraktsioon.

Mõned teemad kerkivad korduste rütmi kaudu näituse tekstuurist jõuliselt esile – nimetagem neid apokalüptilisteks, kuigi seda vaikselt, mõtlikult, mitte liig dramaatilisel moel. Sõda ja surm on ehk kõige sagedasemad juhtmotiivid, mis varieeruvad Emily Prince'i poliitiliselt otseütlevast Iraagis ja Afganistanis hukkunud USA sõdurite portreejoo- nistuste arhiivist ja Nedko Solakovi iroonilisest Kalašnikovi-projektist Charles Gainesi lennukatastroofi-mobiilini ja literatuurse Yang Zhenzhongi video- triptühhoni "I will die / Morir". Mulle tundub, et sellel taustal kujuneb näituse teiseks võtmeteoseks Buvoli futuris-

miprojekti kõrval austraallase Christian Capurro "Another misspent portrait of Etienne Silhouette", suhestuv massi- projekt, mis algas 1999. aastal Melbourn- e's ja seisneb selles, et kunstnik on palunud nüüdseks kokku 246 inimesel kustutada käsitsi lehekülj 1986. aasta prantsuse ajakirjast Vogue Hommes ning kirjutada asemele kustutamiseks kulunud aeg ja selle rahaline väärtus konkreetse inimese antud hetke sissetuleku põhjal. Seejärel on ajakiri tuuritanud eksponeerituna mitmetes töökohtades ning nüüd jõudnud ringiga ka Arsenale ekspositsiooni. See küllaltki märkamatuks jääv "nähtamatu" projekt annab vajaliku kriitilise koordinaatteljestiku, mille taustal ka kõige emotsionaalse ja "meelelise" kunsti asetub rangemas raami ja saab süsteemis oma koha. Capurro sõnum on ühest küljest lihtne: ta kutsub üles arutlema asjade väärtuse üle, ka kunsti väärtuse üle sellesse panustatud aja kaudu, veelgi enam aga juba olemas nähtuste "kustutamise", olematuks tegemise võimalikkuse üle. Võttes massikultuuri objekti (see üks kaduva sisuga moeajakiri, mille kaanel ilutseb filmistaar Stallone, kahtlemata on) vabastab ta selle sihikindla protsessi läbi sisust ja dokumenteerib selleks tarviliku

töö hulga ning väärtuse. Romantikuna võiks siinkohal mõelda, et üks kunsti funktsioone ongi päevast päeva maailma mõttetust "kustutada", aga see on muidugi ilus üldistus, sama hästi kehtiks teatud kontekstis ka paralleel kunsti kui mõttetüübi töega või hoopis eetika- alane küsimus halva kunsti "kahjutuks tegemise" energiamahukuse kohta.

Ei tea, kas saatuse irooniana või tõesti teadliku kooskõlastatud turundusprojek- tina, aga biennaali avamiseks oli eri- numbri koostanud Capurro "muusa" vend, itaalia meeste suunatud Vogue l'uomo, mis sellega tõestab end muide päris hea kunstiajakirjana. Igal juhul on ajakirja biennaalikutnike portree- projekti jaoks ka Christian Capurro lasknud endale stilisti valitud riided selga panna ja poseerib fotograafide, selg ees, oma ateljees (nagu ka meie Marko Mäetamm, kelle portree on ajakirjas muidugi palju suurem ja ilusam). Ehk siis: ring on täis, kõik on omavahel seotud ja lugemisviise ning uusi tähendusi on sama palju kui eri kunstiteoste võimalikke kombinatsioone. Kas mitte seda ei taha meile oma näitusega öelda ka see keskealine mees New Yorgist?



# Usupaviljon

Sandra Jõgeva uurib Veneetsia biennaali mitteametliku projekti tausta.

Veneetsia biennaal on ahvatlev koht, mille külge end alternatiivsete, institutsionaalsele kunstimaailmale kinnast heitvate väljapanekutega haakida. Lisaks "biennaalipartisanile" Colonelile nägin anonüümseks jääda sooviva noore ambitsioonika Berliinis resideeruva ameerika kuraatori päris biennaaliga ametlikult absoluutselt mitte seotud alternatiivprojekti "Ginnungagap – Pavillion of Belief". (Tolle kuraatori taust: töötanud absoluutselt juhtivas galeriis New Yorgis, absoluutselt juhtivas oksjonimajas Londonis ja ennast juhtivaks tituleerivas rahvusvahelises kunstiajakirjas.)

Oma paviljon Veneetsias – see on imelihtne. Üürid paariks päevaks tänavatasapinnal väikse ruumi, mitte eriti kaugel Giardinist. Muretsed paar teekat ja videoprojektori. Teed mustast kilest boksid. Saadad laiali šikid, vägagi ofitsiaalsena mõjuvad kutsed (RSVP!). Ning siis – täidad oma Usupaviljoniks ristitud pügeriku mitmekümne autori töödega, mõned neist vägagi tuntud (Valie Export, viimasel Berliini biennaalil tähelepanu äratanud Nathalie Djurberg...) koos lootustandvate uute tegijatega. Olgu või Mississippi töösturi poeg, siiani oma vanemate firmas töötav Christopher Miner, kes saab inspiratsiooni padu-ameerikalikest nähtustest nagu telejutlustajad ja kelle video hüpnootiline heli domineerib kogu ruumis. (Autori enda vokaal, mis tundub matkivat üheaegselt nii juba mainitud evangeliste, oksjonipidajate kiirkõnet kui räpmuusikuid). Või noored ukraina kunstnikud rühmitusest R.E.P. oma pseudopoliitiliste interventsioonidega.

Ja, mis samuti oluline, vastukaaluks kunsti staaritööstusele, mida Veneetsia biennaal sisuliselt esindab, ei ole

väljas mitte ühtegi nimesilti... Selle põhimõtte lõpuniivimisele töötab küll vastu kohapeal lahkelt töid ning nende autoreid tutvustav kuraator.

Esitasin inkognitot säilitavale kuraatorile mõned küsimused.

### Palun selgita lühidalt oma ideed?

Näituse "Ginnungagap – Usupaviljon" idee on esitada korraga tõsine teema, millega töid seostada, ja sisutihhi loosung *à la* tavalised biennaalipealkirjad, millega on öeldud kõik ja mis ei tähenda tegelikult midagi. Ginnungagap tähistab põhjamaade mütoloogias Maa tekkimise hetke, kui Maa sai alguse Ymeri lagunevast kehast, kes oli omakorda Odini-eelne olend, Thori isa. Kondid ja vedelikud moodustavad maailma topograafia, ent seda ettearvamatut hetke ennast nimetatakse Ginnungagapiks ehk "tühjuse haigutavaks kuristikuks" ja tundmatuks tulevikuks.

### Kas kuraatori anonüümsus ja kunstnike nimede puudumine kuulub olemuslikult idee juurde?

Meie galeriil puudub spetsiifiline vorm või range autoripositsioon, nimetagem seda lihtsalt mooduliks. Seega pole me seotud ka ühegi kunstimaailma anatoomia juurde kuuluva nähtusega. Võime tegutseda ajakirja, kunstniku, kuraatori, ruumi, koha, liikumise või tähtsusetu hetkena.

Näitusele on kaasatud mitmed tuntud inimesed, aga ka palju tundmatuid tegijaid, kelle töid pole varem eksponeeritud. Tööde allkirjade puudumine käivitab stsenaariumi, mis esitab vaatajale tegelikult suuremaid nõudmisi: töid tuleb objektiivselt ja põhjalikumalt vaadata, mitte sõltuvas varasematest reflektiivsetest tõl-

gendustest ja taagast, mis kaasneb sellega, et kunstnik on kohe teada.

### Mis tundeid tekitab "tegelik Veneetsia biennaal"? Kas see on alternatiivse projekti seisukohalt hea koht?

Biennaal on parasiitlike vajaduste seisukohalt alati üks hea koht. See on ilmselgelt globaalse kunstimaailma risttee, rohkem kui üksnes läänelike institutsionaalsete turgude raskekaalu standard. Seega on tegemist kohaga, kus sa võid õigesti tempereeritult tekitada endale õige annuse tähelepanu. Meie tegime näituse, kus tähelepanu saavutasime tippkunstnike suhteliselt keskpäraseid töid. Inimesed peatuvad ja keskendavad tähelepanu, kui reas on üks suurnimi teise järel – nagu Pavlovi koerad. Meie 35 kunstniku seas oli tähtis vaadata aga pigem neid nimesid, mis jäid tuntud nimede vahele.

### Kas tänapäeva alternatiivsus on homse päeva peavool?

Kui avangardi on korra märgatud juba avangardina, pole tegemist enam avangardiga, vaid see assimileeritakse kiiresti institutsionaalsesse raamistikku. Vaata kas või Wrong Gallery'd [New Yorgi galerii, mille kuraatorid panid kokku viimase Berliini biennaali, loe kunst.ee 2006, nr 2, lk 24] – sellest sai üsna kiiresti kõige konventsionaalsem nähtus.

### Milliseid oma näituse kunstnikke pead kõige perspektiivikamateks, võib-olla lausa kunstimaailma tulevikutähtedeks?

Nagu ma juba ütlesin, nimesid, kellele tähelepanu pöörata, on sellised, keda sina ei tea. Minu arvates tegid kõige huvitavamad projektid Matteo Ghidoni





Christopher Miner. Oksjon. Video.  
Näitus "Ginnungagap", Veneetsia.

Christopher Miner. Auction. Video.  
Exhibition *Ginnungagap*, Venice.



Nathalie Djurbergi animatsioon.  
Näitus "Ginnungagap", Veneetsia.

Animated film by Nathalie Djurberg.  
Exhibition *Ginnungagap*, Venice.

Veneetsias, Arcangelo Sassolino  
Vicenzast ja R.E.P. rühmitus Kiievist.

### Tutvusta veidi minu isiklikku lemmikut Christopher Minerit. Ja samuti Ukraina projekti?

Christopher Miner videos "Oksjon" on kombineeritud väga spetsiifilisi keeli: Ameerika maapiirkondade segast kõneviisi ning oksjonipidajate ja teleevangelistide žestikulationilisi spasme. Ta ei ütle oma videos midagi sisulist, kui välja arvata mulina vahele pikitud juhuslikud repliigid "Tänu Jumalale!". See on näitusel täiesti võrratu töö, mis loob kogu ruumile helitausta ning annab ühtlasi defineerimatu transtsendentse meeleolu.

R.E.P. ehk Revolutsiooniline Eksperimentaalne Plats on rühmitus, mis sai alguse Kiievis Oranži revolutsiooni päevil talvel 2004/2005, ajal, mil Ukrainas toimus ärkamine, mis kummalisel kombel kestab siiani. Revolutsionäärid on Kiievi kesklinnas endiselt aktiivsed, lehvivad peaväljakul lippe ja nõuavad muutusi. Veidral kombel saavad need revolutsionäärid valitsuse mitmest bi-partisanlikust leerist raha, pöörates kogu revolutsiooni idee pea peale ja tehes sellest vaid teatri. R.E.P-i töö kasvas välja vajadusest defineerida uuesti Ukraina sotsiaalne, poliitiline ja kultuuriline ülesehitus ning luua ukraina kaasaegsele kunstile oma keel. See peaks olema keel, mis ei sõltu lääne tendentsidest ning on kriitiline kohaliku kultuurilise produktiooni inertsit suhtes. Meie esitamise nende pseudoaktivistlikke ülesastumisi, mis on toimunud mitmel pool Ukrainas. Osa intervencioonide viidi läbi paralleelselt Oranži revolutsiooniga ning mitmed neist kõnetavad urbanistlikke ja igapäevaseid situatsioone.

### Kas jätkad sellesarnaste projektide tegemist ka järgmistel peavoolu kunstüritustel?

See pole kindel.

*P. S. Vahetult pärast Veneetsia biennaali avapäevi avas seesama noor kuraator Berliinis näituse "Ukraina paviljon".*

## Ginnungagap – Pavillion of Belief

Sandra Jõgeva interviews a young curator remaining anonymous.

The Venice Biennial is an enticing place, to which one can hook oneself by means of alternative exhibition. An addition to "biennial partisan" Colonel I saw the alternative project of a young ambitious American curator wishing to remain anonymous residing in Berlin "Ginnungagap – Pavilion of Belief". One's own pavilion in Venice – this is simple. You hire for a couple of days a small room on a street level, not especially far from Giardini. You get yourself a couple TV sets and a video projector. You make stalls of black film. You send posh invitations, having an extremely official impression (RSVP!). And then – you fill your closet with works of several scores of authors, some of them very well known, together with those by promising new artists. And in counter-balance to the surrounding art star industry there are no names mentioned... I posed to the curator keeping his incognito some questions.

### Would you explain briefly your concept?

The concept for the exhibition "Ginnungagap – Pavilion of Belief" is both a serious theme around which we tried to connect work and at the same time a somewhat meaningless catchall similar to most biennial themes: titles that say everything and mean nothing. Ginnungagap is a moment in Nordic mythology describing the moment in which the Earth began to take form out of the decomposing body of Ymer, a being that predates Odin, the father of Thor. Bones and fluids shape the topography of the eventual world but the moment of unpredictable form is called Ginnungagap or "gaping gap of emptiness" and the unknowable future of things.

### Is the anonymity of the curator and the lack of the names of artists essential to it?



We work as a gallery that doesn't have a specific form or named authorial position, simply referred to as a module. We are therefore not bound to any one set of art world anatomy and can operate as a magazine, an artist, a curator, a space, a place, a movement or an insignificant moment.

The show had many well-known people in it people but also many unknown people who had never shown before. Not having works labelled sets up a scenario that obviously asks much more of the viewer in terms of looking at the work objectively and a bit more thoroughly rather than depending on the reflexive interpretations and baggage that comes with the preconceptions of knowing the artist right away.

**How are your feeling about "the real Venice Biennial"? Is it a good place for launching an alternative project like that?**

The Biennale has always been a good place for parasitic needs. It is clearly a crossroads for the global art world and not just the standard and top-heavy western institutions markets. Therefore it makes it a place where, if done right, you can garner the right amount of attention. We made a show that used namesake heavily in order to get attention but presented relatively mediocre work by those big names. People stop and pay attention when they see one big name after another – it is like Pavlov's dog. In the list of 35 artists it was important to look at the names between the known ones.

**Is today's alternativity tomorrow's mainstream?**

Once we recognize the avantgarde as an avantgarde, in that moment it is no longer avantgarde and somehow becomes assimilated quickly turning into the institution. Look at the Wrong Gallery for example; they quickly became the most conventional thing around.

**Which artists included in your show you consider the most promising, possible future stars of the art world?**

As I mentioned, the names to pay attention to were the ones you didn't

**THE UKRAINIAN PAVILION, BERLIN**

Eine Gruppenausstellung

20. Juni - 25. Juli  
Eröffnung 20. Juni 2007, 19 - 21 Uhr

**Berezniysky**  
Kiew, Berlin

Linienstrasse 144  
10115 Berlin  
+ 49(0)30 70081256  
berlin@berezniysky-gallery.com  
www.berezniysky-gallery.com



Alexander Pelevin, The Red Guard (Detroit). From the series The Empire of Things, 2000

**The Ukrainian Pavilion, Berlin**

The Ukrainian Pavilion, Berlin  
June 20<sup>th</sup> - July 25<sup>th</sup>

What does "national representation" mean? Is it a birthright or a branding campaign? Whose nation or politics does it represent?

The Venice Biennale has long been the art world's Olympics, giving individual artists within or without the city's Giardini pavilions a time and space to stand in for their nation (ambassador). Certain elements to the event, competition and subsequent coverage still carry a slightly colonial air. Used as a lens, certain forms of these events highlight the unsaid criteria

know. In my opinion the most interesting projects were done by Matteo Ghidoni from Venice, Arcangelo Sassolino from Vicenza and R.E.P. Group from Kiev.

**Could you give a little bit of information about my personal favorite of the show, Christopher Miner as well as the Ukrainian project?**

Christopher Miner's piece "Auction" combines a variety of very specific languages spoken in rural parts of America namely the rambling and gestural spasms of both the county auctioneer and the televangelist. He says virtually nothing throughout beyond a sputtering glossalia punctuated by the occasionally coherent "Praise God!" It is a perfect piece for the exhibition due to its very generous ambient sound it gives the entire space but also denotes a very undefined transcendental state.

R.E.P. or Revolutionary Experimental Space is a group that began working together during the Orange Revolution in Kiev during the winter of 2004/2005, a period of awakening for the Ukraine and

one that strangely is still happening today. In the center of Kiev revolutionaries are still active in the main square waving flags and promoting a need for change. Bizarrely these revolutionaries are paid by different camps of the bipartisan government turning the whole revolution on its head and making it all a mere theater. REP's work evolved out of this initial need to redefine Ukrainian social, political and cultural space trying to create a Ukrainian language of contemporary art. This would be a language that doesn't depend on a call and answer with western tendencies while criticizing the inert state of local cultural production. We presented a compilation of their pseudo-activist performances done in different places around the Ukraine. Many of these interventions take place alongside the Orange Revolution and others detourne certain urban and daily situations.

**Will you do a similar project during another mainstream art event?**

Not sure.





// documenta

# Kasseli lähi- ja kaugvaade

Heie Treier analüüsib “documenta 12” tendentse.

“documenta 12”. Juht Roger M. Bürgel, kuraator Ruth Noack. Kassel, 16.06.–23.09.2007.

“documenta 12” – kuues suurgaleriis ja linnaruumis toimunud erakordselt mitmetasandiline hiigelpjekt käivitus ammu enne 2007. aastat. Viini intellektuaal Roger M. Bürgel töötas välja näituse kolm juhtmotiivi<sup>1</sup> ja kutsus

.....  
1 Juhtmotiivid: 1) kas modernsus on meie antiik?, 2) ellujäämistasand, 3) Mida teha? (kunstiharidus); vt kunst.ee 2006, nr 3, lk 64. Kommentaar esimesele juhtmotiivile: inglise keeles eristatakse mõisteid *modernity* ja *modernism* / *Modernism* (suure algustähga – kõrgmodernism). *Modernity* hõlmab kunsti- ja

kaastööd tegema kunstiajaloolase Ruth Noacki ning Viini ajakirja Springerin asutaja Georg Schöllhammeri. Et “documenta” on aja jooksul omandanud saksalikult põhjaliku ning akadeemilisel tasemel suurnäituse oreooli (eelistatakse kunstnikke, kelle projektid küpsevad aastaid ja aastakümneid ning probleemipüstitusse süvenetakse põhjalikult), kaasneb “documenta’dega” tavaliselt mingi täiendav ja laiendav kõrvalprojekt. Sel aastal oli selleks Schöllhammeri isikliku “hulluse” tulemusel käivitatud ajakirjaprojekt, mille käigus publitseeriti

kultuuriväliseid fenomene (tööstus, poliitika jms), *modernism* seondub kultuuriga.

“documenta 12” teemade kohta artikleid ja materjale üle maailma eri keeltes juba poolteist aastat enne suurnäituse algust. Tohtu massiiv kaastöid on saadaval Internetis ning vaid väike osa sellest on filtreeritud ajakirjaprojekti kolme ametlikku köitesse (“Modernity?”, “Life!” ja “Education:”) ning tekstikogumikku (“Reader”).

## Ajakirjaprojekt

Mulle isiklikult on “documenta 12” tähendanud põhiliselt ajakirjaprojekti tähe all elamist. Arvan, et asi hakkas hargnema ühest tagasihoidlikust koosolekust, mille korraldas 2004. aasta sügisel Helsingis toona veel tegutsenud





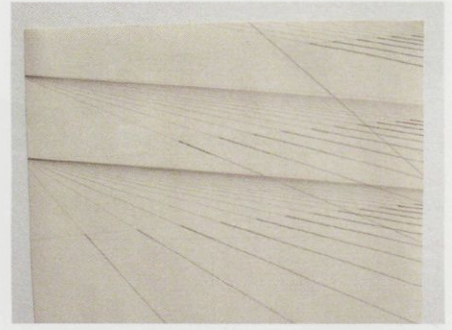
Agnes Martin. Jögi. (Detail.) Óli ja hõbeviltpliiats lõuendil, 1964. Erakogu, Viin.

Agnes Martin. River. (Detail) 1964. Oil and silver pen on canvas. Private collection, Vienna.



Pulmavaip. 20. sajandi II pool. Tüpoloogia pärineb umbes 1200. aastast. Vill ja puuvill, seitse paani, igaüks 23,5 cm, kogupikkus 465x165 cm. Mali Rahvusmuuseum, Bamako.

Wedding arras. 2nd half of 20th century, typology approx. 1200. Wool and cotton, seven panels each 23.5 cm, total 465x165 cm. Collection Musee National du Mali, Bamako.



Nashreen Mohamedi. Pealkirjata. (Detail.) 11 joonistust, pliiats ja tušš paberil, 19 x 19 cm. Ajai Krishn Lakhanpali kogu, Bangalore.

Nashreen Mohamedi. Untitled. 11 drawings, pencil and ink on paper, 19 x 19 cm. Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore.

organisatsioon Nifca (vt kunst.ee 2007, nr 1, lk 6). Nimelt kutsus Nifca kaheks päevaks kokku mõningad kunstiajakirjade toimetajad mitmetest riikidest, kusjuures asja mõte jäigi toona segaseks. Koosolekut pole meedias kajastatud, kuid nagu ikka, võivad avalikkuses nähtamatud faktid osutada pikas perspektiivis olulisteks. Enamuse Nifca kokkutulekul esindatud ajakirju, kaasa arvatud kunst.ee, kutsus Schöllhammer 2006.-2007. aastal ka “documenta” ajakirjaprojekti, mis seisneb ajakirjade ajakirjas, mille panevad kokku umbes 90 kunstiajakirja üle maailma. Kui uudis hakkas rahvusvaheliselt levima, tekkis osaleda soovijaid kuuldavasti palju, ent ukse taha jäeti propagandistlikud, kommertslikud, korporatiivsed ja ka süvaakadeemilised (mitte siiski filosoofia-kesksed) ajakirjad.

Ajakirjaprojektis osalemine ei toonud kaasa ei töötasu, honorare ega silmaga nähtavaid privileege. “documenta” kasutas kaudselt ära iga kunstiajakirja suhtevõrgustiku, kompetentsi ja finantstausta, pakkudes vastu oma logo autoriseeritud trükkimise luba seoses ajakirja enda valitud temaatiliste materjalidega. Naljaka, aga see tekitas kohati konspiratsiooniteooriaid, eriti toimetajates, kes töötavad palgata ning on informeeritud Hans Haacke kriitilistest analüüsides korporatiivse raha kasutamisel – “documenta” hiigelbütžett oli Internetis lah-

kelt näha. Ajakirjaprojekt oli mõeldudki suurnäituse satelliitprojektina, mis ei konkureeri põhiüritusega, vaid üksnes täiendab seda. Alles viimasel hetkel, 2007. aasta hiliskevadel, õnnestus saada sponsoreid, et kutsuda juunist septembrini Kasselisse üks toimetaja igast ajakirjast, osalema igapäevastel lõunaloengutel ja töötubades<sup>2</sup>.

#### Näitus – kaugvaates

Näitus on tegelikult viimase viiekümne aasta kaasaegse kunsti mängureeglite test ja edasiarendus. Murrangud ja šokid, mis said filosoofia tasandil alguse 1960ndate Prantsusmaal, murdsid postmodernismi nime all arhitektuuri peavoolu 1970ndatel USAs, lahvasid akadeemiatel vaidlustena ja muutsid kujutavat kunsti 1980ndatel ning laienesid pärast külma sõda postkommunistlikku Ida-Euroopasse 1990ndatel, on praeguseks kaotanud oma radikaalsuse. Kogu pikk protsess 1960ndatest tänapäevani on seisnenud põhiliselt modernistlikule maailmapildile armsa suure narratiivi ehk progressi noole katkimurdmises. Ka kunstiteoorias käibiv

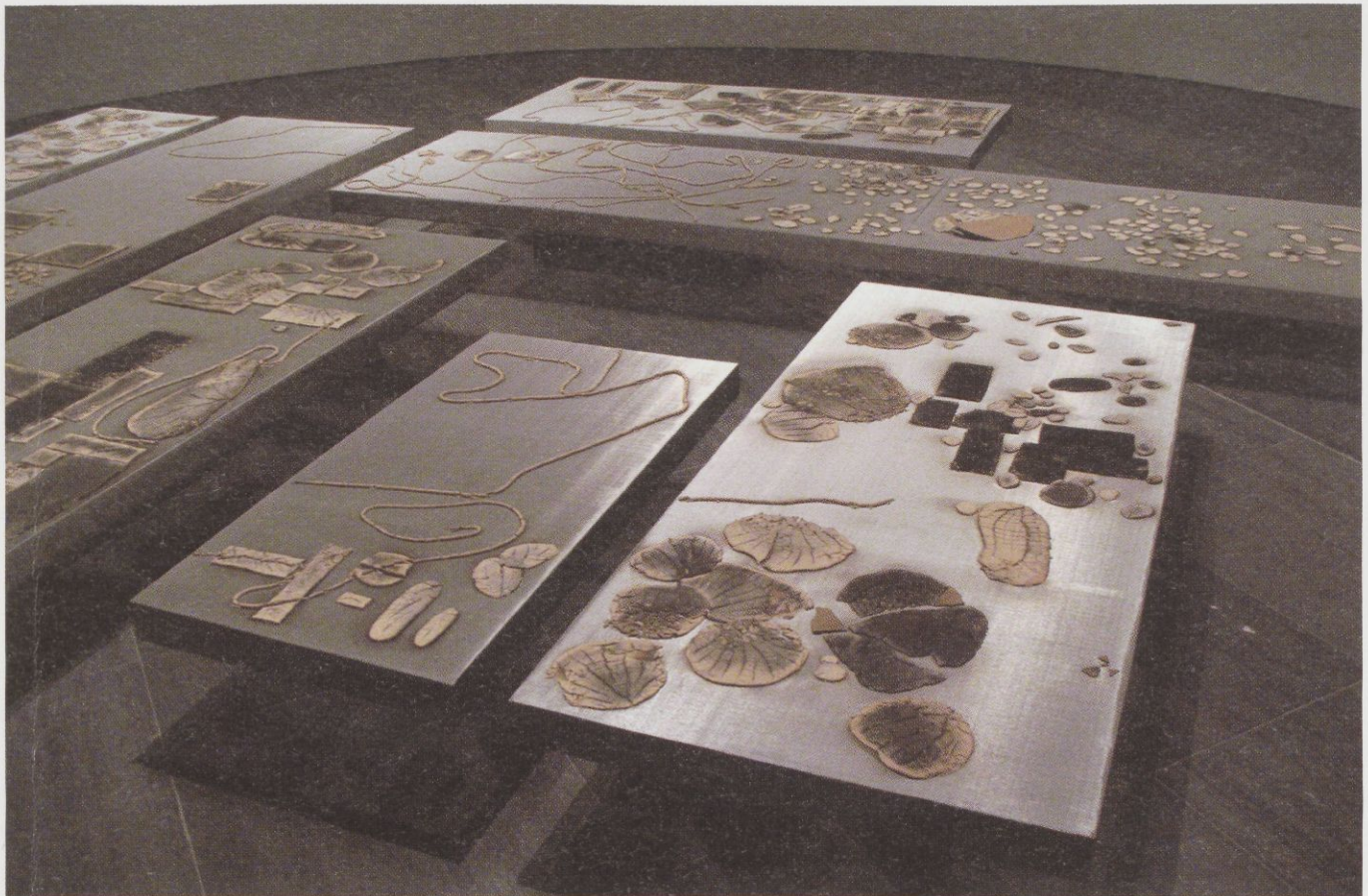
2 28. augustil 2007 Documentahalles toimunud *Lunch Lecture*<sup>1</sup> “Kelle modernsus?” osalesin kunst.ee esindajana koos Moskva filosoofi Ketii Tšukhrovi ja Praha kuraatori-kunstiteadlase Vit Havranekiga. Samal nädalal, 28. augustist kuni 2. septembrini esitles kunst.ee Documentahalles ka Academia Non Grata dokumentatsiooni.

nn uus kunstiajalugu [vt lk 48] on juba ca kolmkümmend aastat vana, ehkki seda nimetatakse endiselt “uueks”. “documenta 12” saaks esitada mingit uut ja radikaalset kunsti juhul, kui oleks tekkinud mingi uus ja radikaalne filosoofiline ja teoreetiline baas, aga pole ju.

Nii minnakse uuel ringil tagasi postmodernisel perioodil kritiseeritud ja irvitatud modernistliku kunsti väärtuste juurde ja esitatakse küsimus selle nn positiivsest hõlmamisest ja übermõtestamisest. Näiteks, kuidas mõtestada uuel tasandil kõrgmodernismi defineerinud abstraktset kunsti? Milline sisu võib olla formalismiks nimetataval kunstil jms? Tegemist on kunstinäitustel juba aastaid täheldatava tendentsiga. Kui vaadelda seda paralleelselt praeguse enneolematu kunstituru buumiga, on üks võimalik seletus asjale käes. Kui aga maailmapoliitikaga, tuleb tunnistada vähem meeldivat asjaolu, et samaaegselt on hakanud tugevnema totalitaarne tendents. Jutlustas ju modernism universalismi, ühtsust, konsensust ja tihtsuurt narratiivi, erinevalt teise äärmuse jõudnud postmodernismist, kus tõusid esiplaanile kontekstuaalsus, paljusus, erinevus ja suur hulk väikesi narratiive, mis võisid leida omavahel konsensuse, aga võisid ka mitte.

Samas on modernsusest/modernismist mõtlemises tekkinud uus, analüüsiv





Sheela Gowda. Tagatis. 8 raami, metallvõrk, viirukimaterjal, 2007. Installatsioon kui n-ö visuaalne gurmee.

Sheela Gowda. Collateral. 2007. 8 frames, metal mesh, incense material.

kvaliteet. Ei eeldata enam “süütult” nagu varem, et see on “universaalselt ainuõige” maailmapilt ja “kogu tõde”. Tähtenduslik on “documenta 12” esimese juhtmotiivi teisenemine ajas. Algne sõnastus kõlas kindlas kõneviisis: “modernsus on meie antiik”. Aga kuidas jääb Hiina, Aafrika, Ladina-Ameerika jms kontekstiga, kus mõistetel “modernsus” ja “antiik” puudub läänelik sisu ja võib-olla tähendus üldse? Nii sai kindlast kõneviisist küsimus “kas modernsus on meie antiik?”, mis redutseerus raamatupealkirjas vaid sõnaks “Modernity?”. Vastata saab nii eitavalt kui jaatavalt ning mõlemad vastused on õiged.

Kasselis on Wilhelmshöhe lossi alumiisel korrusel õppeotstarbel antiikvaremete mudelid, linnaruumis näeme, kuidas klassitsistlik arhitektuur jäljendab Vana-Kreeka templeid ning mäe otsa on pandud Heraklese kuju, mis valitseb tervet linna. Antiik elab sekundaarsel kujul edasi tänase päevani. Modernistlik

kunst püüdis antiigist lahti saada, ehkki mitte kõikjal – Itaalias see ei õnnestunud. Mida tähendab antiik aga Eestis?<sup>3</sup> Importkaupa põhiliselt. Antiigi aluspõhja on tugevaimalt tunda Emajõe Ateenas Tartus koos ülikooli muinasteaduste muuseumiga ning see tähendab seal peamiselt eelkõige elukaugest akadeemilisust. Kui modernistlik kunst püüdis lahti saada antiigist, siis karistuseks on see muutunud ise n-ö antiigiks, millest polegi võimalik lahti saada (naljaga pooleks – valitseb “antiigi jäävuse seadus” ja “modernismi jäävuse seadus”). Või miks eksponeeritakse näitustel viimasel ajal nii palju abstraktset kunsti ja nn formalismi ning miks ehitatakse (vähemalt Eestis) jätkuvalt nii palju valgeid neofunkmaju? Modernsus ja modernistlik kunst seonduvad meile kui n-ö noorele rahvale ihaldusväärse poliitilise iseseisvusega.

Roger M. Bürgeli ja Ruth Noacki

3 Üks võimalik vastus, vt: Juhan Maiste. Kahest klassikast. – kunst.ee 2007, nr 2, lk 64–71.

kureeritud “documenta 12” meenutab kohati kurioosumite kabinetti, kui ei aimaks selle intellektuaalseid taustu. Väga palju on n-ö ümbertöödeldud kunsti, aga mitte postmodernistlikus hammustavas võtmes, vaid ilma kriitikata ja samas ka ilma irooniata: ajalugu ja minevik võetakse üles mingil uuel tasandil ja esitatakse sellele oma kommentaar.

Palju on ajaloolist kunsti ja käsitööd, dialoogis kaasaegse kunstiga. Palju on tekstiili, mis tuleneb feministlikest ja postkolonialistlikest intellektuaalsetest arutlustest ning autentsest etnograafiast. Ja vähe on videot.

Samas võib ka nii mõelda. Kui tegemist on 1980ndatel areenile astunud põlvkonna näitusega, siis siin ei ületähtsustata visuaalsust. See, et näitusel on suhteliselt vähe vaadata, on ilmselt kontseptualismi mõju. Põhirõhk on sisul. Nimetatud põlvkond tuli areenile modernismi kriitikuna – ja äkki ongi nii, et tema positiivne roll on olnud selle



## “documenta” ajaloost ja poliitilisest taustast

“documenta” sai alguse 1955. aastal, kui maali ja kunstipedagoog Arnold Bode (1900–1977, sündinud ja surnud Kasselis) otsustas mitte leppida II maailmasõja ning Hitleri kunstipoliitika laastavate tagajärgedega ning tuua Lääne-Saksamaale kõige moodsamat rahvusvahelist kaasaegset kunsti. Niisiis sai “documenta” alguse pedagoogilise projektina (nagu hiljem ARS näitused Helsingis), ent kasvas peatselt üheks prestiižikamaks rahvusvaheliseks suursüdamuseks saksakeelses kultuuriruumis.

Poliitiliselt on “documenta”de ajalukku kodeeritud külm sõda. Kassel asus lääne pool Berliini müüri. Esmakordselt eksponeeritaksegi suhteliselt palju vene ja endiste sotsmaade kunstnike töid käesoleval “documenta 12-l”, ehkki kumbki kuraator, ei Bürgel ega Noack pole Ida-Euroopa spetsialistid.

Külma sõja järgset identiteedikriisi on püütud lahendada mitmeti. 1997. aastal kutsuti suurnäitust koostama esmakordselt naine ja 2002. aastal mustanahaline kuraator. Catherine David pööras suurt tähelepanu Interneti-keskkonnale ja Okwezi Enwezori Aasia-Aafrika probleemidele.

“documenta” “maskotiks” on saanud Joseph Beuys, kes algatas 1982. aastal siin suurprojekti “7000 tamme” (finantseeris New Yorgi Dia keskus). Viimase puu istutas 1987. aasta “documenta”l pärast kunstniku surma tema poeg Wenzel.

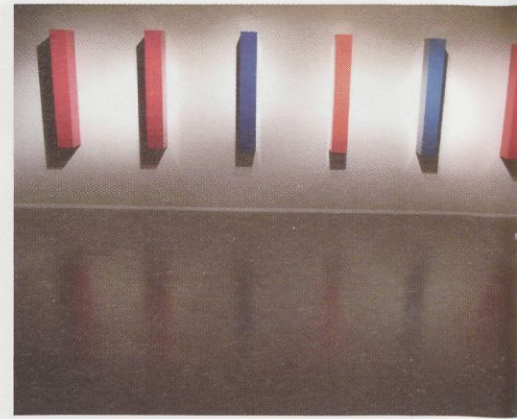
- 1955 – “documenta 1”, kunstiline juht Arnold Bode
- 1959 – “documenta 2”, kunstilised juhid Arnold Bode ja Werner Haftmann
- 1964 – “documenta 3”, kunstiline juht Werner Haftmann
- 1968 – “documenta 4”, kunstiline juht Arnold Bode
- 1972 – “documenta 5”, kunstiline juht Harald Szeemann
- 1977 – “documenta 6”, kunstiline juht Manfred Schneckenburger
- 1982 – “documenta 7”, kunstiline juht Rudi (Rudolf Hermann) Fuchs
- 1987 – “documenta 8”, kunstiline juht Manfred Schneckenburger
- 1992 – “documenta 9”, kunstiline juht Jan Hoet
- 1997 – “documenta 10” (dX), kuraator Catherine David
- 2002 – “documenta 11”, kuraator Okwui Enwezor
- 2007 – “documenta 12”, juht Roger M. Bürgel, kuraator Ruth Noack

monstrumi “dekonstrueerimine”, aga kui on vaja välja pakkuda omapoolne positiivne programm või platvorm, on kerge muutuda sentimentaalseks. Aga siiski. Näituse positiivsem ja enim kiitust pälvinud töö on poolaka Arturi Żmijewski video “Nemad” (2007), milles lavastatakse n-ö ajakirjandusliku eksperimendi käigus minimudel universaalsetest ühiskondlikest konflikt-situatsioonidest.<sup>4</sup> See võiks olla lausa õppevideo, mis visualiseerib ühiskondliku vihkamise tekke sisemist mehhanismi, mis põhineb “meie” ja “nemad” retoorika võimalikul destruktiivsusel.

4 Pikemalt vt: Rael Artel, Kollektiivne töö ja eksperimentaalreaalsus. – Sirp 03.08.2007.

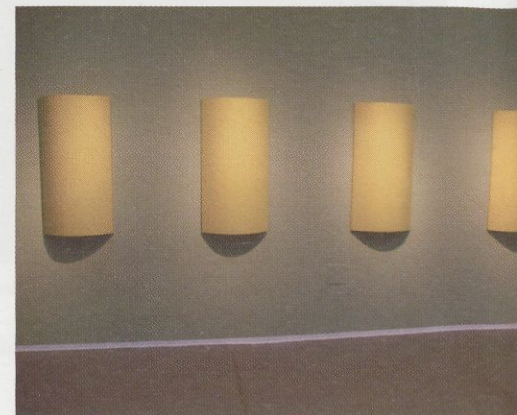
Viini kuraatoreid teatakse kui esteete, kes töid “documenta”le Hispaania avantgardkoka. Tema juurde lõunatama võib pääseda igaüks, kes võib loosi. Nn esteetika tagasitulek kunsti (vt lk 48–52) väljendub aga põhiliselt mõningate Aasiast pärit kunstnike töedes, mida võiks nimetada “visuaalseks gurmeeks” (särav siid, tikand jms) – näiteks Sheela Gowda installatsioonid. Aasialik mõtlemine stiilis “1001 hiina palverändurit reisib ilma füüsilist jälge jätmata”<sup>5</sup> on tegelikult üsna värskendav ja ka “documenta”l näib

5 Al Weiwei *performance*’i “Muinasjutt” raames külastas ajavahemikus 12. juunist kuni juulini Kasselit 1001 Hiina kodanikku, kes valiti välja tuhandete taotlejate hulgast selle põhjal, et nad pole kordagi käinud välismaal.



John McCracken. Tuli. Polüester, fiiberklaas, vineer, 6 osa à 111.8 x 15.2 x 21.6 cm, kogusuurus 111.8 x 459,7 x 21.6 cm.

John McCracken. Fire. 2007. Polyester resin, fiberglass, plywood, 6 parts each 111.8 x 15.2 x 21.6 cm, overall 111.8 x 459,7 x 21.6 cm.



Charlotte Posenenske. 4 reljeefi, elemendid seeriast B. Lehtteras, kollase RAL värvi spreid, konvex. Iga element 100 x 50 x 14 cm.

Charlotte Posenenske. 4 reliefs, elements from the series B. 1967. Sheet steel, sprayed RAL yellow, convex. Each 100 x 50 x 14 cm.

olevat hea toon käituda “alandlikult”, s.t suheldakse rohujuure tasandil ning energiat ei kulutata enesekehtestamisele või egomängudele. Samas poseerivad Bürgel ja Noack pressifotodel selgvaates barokkpargis nagu aristokraadid, tekitades mõtte, et äkki on rõhutatud “alandlikkuseski” teatud annus snobismi.

Geograafiliselt on USA kunstnikud alaesindatud, välja arvatud USA mustanahalised, ja pearõhk on Aasia ja Aafrika kunstnikel. USA maine on president George Bushi aegses maailmapoliitikas alla käinud, see mõjutab ka kunstimaailma. Sel suvel suri pragmatistlik filosoof Richard Rorty pettu-





Zofia Kulik. Minu kuninglik hiilgus (II). Fotokollaaž, 1997.

Zofia Kulik. The Splendour of Myself (II). 1997. Multiple exposure photo collage.



Rembrandt Harmensz van Rijn. Saskia van Uylenburgh profiilis, riietatuna luksuslikku kostüümi. Ca 1634-1642. Wilhelmshöhe loss, Kassel.

Rembrandt Harmensz van Rijn. Saskia van Uylenburgh in Profile, Wearing a sumptuous Costume. Ca 1634-1642. Wilhelmshöhe castle, Kassel.

nuna Washingtoni poliitikas, mis näibki olevat vähegi kriitiliselt mõtlevate USA intellektuaalide domineeriv hingeseisund. Naljakas, kuidas veel enne 2001. aastat ihaleti Ameerikat – ja praegu on pigem tunne, et see riik maakaardil puudub. Ka Ines Doujaki installatsioon “Võiduaiad” (2007) teeb kriitikat põhiliselt USA jt rahvusvaheliste bio- ja meditsiinikorporatsioonide vastu *à la* Hans Haacke. Tema töö ongi näituse teravaim ja kriitilisim.

“documenta 12” on eelkõige küpse kultuuriruumi küps näitus. Kuuldavasti olla aga just ette heidetud, et miks nii “igav” ja pole teismeliste trendivärki. Kurtjad mingu siis Kasseli trendikohvikusse Lolita.

### Näitus – lähivaates

Roger M. Bürgel ja Ruth Noack ei kirjutanud oma näituse saateks ühtki põhjalikku ega kandvat teksti. Teksti rolli pidi etendama näitus ise kui massiivne visuaalne kunstiteadus, täis ootamatuid seoseid ja kordamisi. Bürgel on esinenud küll saksakeelse ettekandega “Vormi migratsioon”, tuues taaskasutusse modernistide lemmikmärksõna “vorm”. Minimalistlike formalistlike tööde hulk näitusel oli tõepoolest hämmastav, luues dialoogi aastakümnete vahel: 1960ndate minimalism dialoogis 2007. aastal loodud visuaalselt sarnaste töö-

dega, mille tähendus ja mõte ei saa olla enam sama mis 1960ndatel.

Näitusel oli suurt tähelepanu pööratud tööde omavaheliste seostele, suhetele, millel sisulist (kunsti)teaduslikku põhjendust ei pruugi eriti ollagi. Ühe eredamaid kooslusi leidis Wilhelmshöhe lossist. Rembrandti maalitud Saskia portree oli asetatud vastastikku Zofia Kuliku võimuka autoportreega (2007), kus fotokollaaž kordab Saskia riietuse detaile ning juhib neidki lähemalt uurima. Või USA abstraksionisti Agnes Martini joonlauaga tehtud joonistus lõuendil “Jõgi” (1964) vastastikku (laiemalt tundmatu) Pakistani-India kunstniku Nasreen Mohamedi abstraktsete joonistustega ilmselt 1970ndatest (mis meenutavad Tõnis Vindi koolkonda) ning etnograafilise pulmatekiga Malist, mis on samuti geomeetiline abstraksionism. Etnograafiline tekstiil “documenta1” viitab ehk eestigi modernistide tõsisemalt võetavusele, näiteks kui Raul Meel räägib oma mälestustes etnograafiliste triibumustrite mõjust noore kunstniku nägemismeelele. Näituse kataloogis lähevad töödevahelised dialoogid kahjuks täiesti kaduma. Kaasaegne kunst mõjub keset kunstiajaloo klassikat ootamatult värskendavalt, pannes süvenema mõlemasse. Mis sest, et osa teostevahelisi seoseid on täiesti laest võetud, osa suisa

valed, osa tekib iseenesest, osa põhineb arusaamatustel ja vigadel. Nagu elu ise.

Statistiliselt tundus kaasaegseid kunstnikke olevat näitusel suhteliselt vähe, samas oli väiksem hulk kunstnikke esindatud pigem suurema arvu töödega. Nais- ja meeskunstnike suhe oli “documenta” ajaloos esimest korda peaaegu pooleks.<sup>6</sup>

Erinevalt ajakirjaprojektist oli näitusel loobunud kolme juhtmotiivi eraldi rõhutamisest. Ja õige, sest kõik kolm on sisuliselt niivõrd läbi põimunud, et sageli hõlmab hea kunstiteos kahte või kolme juhtmotiivi korraga.

Juhtmotiiv “ellujäämistasad” tõi näitusele põhiliselt haiguse ja surma teema, mis tundub oma lõplikus kehalisuses jäävat alla mis tahes intellektuaalsele arutlusele. Seda väljendas ka Aue paviljonis eksponeeritud Jo Spence'i, Rosy Martini, Maggie Murray ning Terry Dennetti vähihaiguse teemaline kollaaž (1982–86). Kõrgkoolis kriitiliste teooriatega relvastatud noor ambitsioonikas kunstnik tundis end korraga täiesti abituna kehaliste protsesside ees, mida ta pidi valudega läbi elama. Intellektuaalne analüüs

.....  
6 Vastava statistilise analüüsi tegi Londoni ajakirja n.paradoxa peatoimetaja Katy Deepwell, esitles 30. ja 31. augustil Documentahalles oma ajakirja ning osaledes *Lunch Lecture*'l.





Andrei Monastórski. Fontään. Fotod, jahu, segatehnika. 2005; 16 fotot à 80 x 200 cm. Diameeter 700 cm, kõrgus 220 cm.

Andrei Monastórski. Fountain. 2005. Photographs, flour, mixed technique; 16 photographs each 80 x 200 cm. Diameter 700 cm, height 220 cm.

sellises olukorras ei aita. 1980ndatel oli imekaunis Hannah Wilke see, kes tegi oma haiguse tõttu moondunud kehast kunstiprojekti, aga nüüd ei räägi tema töödest kahjuks keegi. Neue Galerie näitab LAVi kunstniku Churchill Madikida aidsiteemalisi installatsioone, pilte ja videosid. Ka Gloria kino<sup>7</sup> filmiprogrammis oli valusaid filme. Johan van der Keukeni "Pikk puhkus" valmis viimase filmina (2000) aasta enne mehe vähisurma. Ja vaadates filmi iraani pidalitöbistest, oli tunne, et tõi nakkab kinolina kaudu...

Omaette teema võiksid olla venelased selle suve "documenta" ja Veneetsia biennaalil. Järgmises kunst.ee-s saab lugeda intervjuud gruusia päritolu Moskva filosoofi Ket'i Tšukhroviga, arutluse all on teema: kas osa kaasaja vene kunstist väljendabki nüüd Putini ja Kremli seisukohti? Olukord on muutunud, võrreldes 1990ndatega, kui vene kunstniku imago oli olla mässaja ning revolutsionäär. Praegu tehakse revolutsiooni ülevalt poolt, Kremlist, ning Moskva kunstnikud tahavad olla edukad. Iial varem pole glamuursesse vene kunstimaailma panustanud nii suuri rahasid kui nüüd, millega kaasneb näiteks fakt, et Veneetsia biennaal on muutunud äkki glamuuriürituseks, sinna sõitis esmakordselt kohale rikkaid kunstikogujaid üle maailma

<sup>7</sup> Gloria kino hitati Kasselle 1955. aastal, samal ajal, kui toimus esimene "documenta".

Venemaalt ja üle maailma [kunstiairist vt: kunst.ee 2006, nr 4, lk 50–52].

Fridericianumis eksponeeritud Andrei Monastórski installatsioon "Fontään" (2005) olla olnud van Goghi preemia kandidaat. 17 elusuurst fotot kujutavad Moskva Rahvamajandussavutuste väljaku skulptuure: kullana säravad naisefiguurid rahvarietes on paigutatud ringikujuliselt, iga naine sümboliseerimas üht liiduvabariiki. Seda võib tõlgendada ironiana. Ent kuuldavasti visualiseerivat see justkui religiooset ideaalseisundit – terviklikkus, ühtsus, viide "rahvaste sõprusele" ilma Tšetšeenia sõjata ning näaklusega. Kui ei oleks halbu mälestusi selles ajast ega teadmist, et N Liidu restauratiivsed tendentsid on Kremli poliitilises retoorikas endiselt aktuaalsed, suudaks seda installatsiooni imetledagi. Seevastu "documenta" kontekstis – ükskõik, kas tegemist on vene kontrabandiga või Lääne-Euroopa endi pooleli olevate arvetega Venemaaga –, hämmastab mind jätkuvalt tendents võtta propagandakunsti puhta kullana, nagu oleks see "elu enda" tõetruu kajastus. Nagu polekski olnud vahepeal Foucault' teooriat ühiskonnast ja kunstist ja ajalookäsitlusest kui konstruktsioonist. Või on tegemist inimloomuse arhetüübiga idealiseerida seda, mis kättesaamatu? Samas vastab töö täiesti juhtmotiivile "kas modernsus on meie antiik?" – N Liit kui modernne / modernistlik riik on saanud meie antiigiks, mille



Mladen Stilinović. Surnute eksploatimine. Maalid ja kollaažid puukarkassidel, konteiner, 1984/1990.

Mladen Stilinović. Exploitation of the Dead. 1984/1990. Paintings and collages on wooden boards, container.

kohta kehtib "jäävuse seadus".

Ühelt poolt tundub, et Moskvas valitsevad mingid teised loodusseadused. Kui vaadata AES+F videot "Viimne mäss" Veneetsia biennaalil ideoloogiavalt kui lihtsalt mõjuvõimsat tööd, on see kui D&G lõhnaõlireklaam. Vastasel juhul tekib küsimus, miks lääne kunstnike tõsiseltvõetavuse tingimuseks on kriitiline pahempoolne meelestatuse või vähemalt hoidmine ühiskonnas allasurutute poolele, aga Moskva kunstnike kohta see ei kehti. Või on rahastamisallikad sedavõrd määravad? Ja kui "documenta" puhul tõstetakse üles mees- ja naiskunstnike soolise tasakaalu küsimus, siis Moskva biennaali puhul ei luba hea toon sellest rääkida. Samas



pärineb “documenta” kolmas juhtmotiiv – mida teha?<sup>8</sup> – otse Venemaalt. Tundub kohati, et Venemaa on lääne kunstimaailmale pärm ja erguti, ilma milleta läheb kohustuslik poliitiliselt korrektne mäng liiga igavaks kätte.

Siiski, kuraatorid ei mängi vaid ühte väravasse. Jugoslaavia kunstniku Mladen Stilinovići retrospektiivne töö “Surnute ekspluateerimine” (1984/1990) – muide, see on kui Lapini suprealismi ning Andrus Joonase maja segu – on tugevalt antikommunistlik ja antimodernistlik, erinevalt Monastõrski installatsioonist (2005) (võrdle tööde aastaarve).

### Lõpetuseks

Neue Galerie ees on terve rida kitši-meistreid ja mustanahalisi müüjaid, kes kuuluvad Saksamaa ühiskonna alamkategoriasse. Naljakas, et kohati ei erine kitšiputkades müüdiv loomingu “documental” väljapandust. Näitusel leidub Aafrika külakunstnike fantaasiat, mitte eriti meisterlikke akvarellmaale ja terve saalitäis Peter Friedli lapsejoonistusi (1968). Näitusele toodud esemed peavad olema seega kuidagi “autentsemad” kui tänaval müüdiv etnograafiline kitš. Mittevalgenahalised kunstnikud näitusesaalis muutuvad korraka privileeerituteks ja väärismetuteks, võrreldes suguvendadega Kasseli tänavaturul.

Mis teeb selle “documenta” aga sümpaatseks, on vägivalla puudumine. Siin kohtame pigem etnograafilis-antropoloogilist tendentsi ja intellektuaalset väljakutset. Eks “documental” pea ju eristuma ka üksteisest. Eelmisel, Okwui Enwezori kureeritud “documental” analüüsisid paljud dokumentaalvideod poliitilisi jm konflikte ning väljapääsmatuna näivaid probleeme. Pärast väga karme teateid tegelikkusest on hea vahelduseks veenduda, et maailma helgem poolus on ikka veel kuskil alles.

Vt ka lk 4:

*Academia Non Grata dokumentatsioonide väljapanek Documentahalles.*

.....  
8 Katrin Kivimaa. Manifestide manifest ehk Kirjuta endale ise manifest. – kunst.ee 2006, nr 3, lk 90–92.



AES+F. Viimne mäss. 2007. Panoraamvideo kolmel ekraanil. Taustaks Richard Wagneri muusika. Produtseerinud AES+F koostöös Triumfi galeriiga Moskvas ning Moskva Aktuaalsete Kunstide Multimeedia Keskusega. Vene paviljon Veneetsia biennaalil, 2007.

AES+F. Last Riot. 2007. Music by Richard Wagner. Produced by AES+F in association with Triumph Gallery, Moscow, and Moscow Multimedia Center for Actual Arts. Russian Pavillion, Venice Biennale 2007.





# Mahtuda maastikule

Vappu Thurlow tõlgendab aasta graafiku Ülle Marksi loomingut.

Ülle Marks. Liikumised. Riigikogu, dets. 2005–jaan. 2006.

Ülle Marks, Jüri Kass. Vaikus. Maskid. 008 galerii, dets. 2006–jaan. 2007.

Ülle Marks, Jüri Kass. Kümnes. Eesti Panga galerii, okt. 2006–jaan. 2007.

Ühe meeldejäeva raamatu "Sada saarelehte, tuhat toomelehte" illustratsioonide autori Ants Viidaleppa juhtmotiiviki kaanel ja raamatu seeski on kolmest leekjast lehest koosnev kujund, mille sees virvendavad päikese, kuu, kalade ja taimede aimatavad kontuurid. Need õhutavad fantaasialendu nagu rahvapärirumus raamatus endaski või nagu liblikatiiva mustrid või tuleleek, millesse vaadates hakkate justkui midagi nägema...

See on eredaim näidetest, mis mulle kunstis noolja lehe motiivi otsides ette tulid. Ülle Marks on sellesama, univertsaaalse tähendusega lehemotiivini jõudnud läbi loomingulise kannatuse ja armastuse.

1991. aastal tornmaja 16. korrusele kolides leidis ta akna tagant avara maastiku, mis ulatus silmapiirini. Sellest on Ülle Marks tänaseni inspiratsiooni ammutanud. Ta kinnitab, et kõik, mida joonistab, on tulnud loodusest, tunnetades kokkukuuluvust kõiksusega, väljendades seda teostes.

Ülle Marksi varastes kuivnõeltes mäletan jõulist vaimset puhastumist näitavaid graafilisi lehti: "Suur pilv" (kuivnõel, 1989) ja "Must vesi" (kuivnõel, 1989). Nagu vihm puhastab maastiku tolmust, nii vajab ka kunstnik aeg-ajalt tunnet, et vabaneb jõuliselt ja radikaalselt millestki liigsest; parim on selleks kujuteldav rituaal veega. Samal ajal pani graafik aluse ka vaimsele uuestisünnile: põldudele, millele külvas vaataja silme all uue alguse seemet ristikestena, millest

näib olevat välja kasvanud kogu ta hilisem looming ("Põld. Hõbehall" plastikaatrükk, 1989; "Põld. Sinine" plastikaatrükk, 1989; "Põld. Sinep" plastikaatrükk, 1989; "Põld. Hall pronks" plastikaatrükk, 1989).

Uude korterisse tulid koos elanikega toataimed: sõnajalad, filodendronid, havisabad jt. Heledais ruumides hakkasid nad kirjeldamatu jõuga kasvama, otsekui kosmose lähedusest väge ammutades. Ülle tegeles nende kastmise, istutamise ja joonistamisega. Ta ütleb, et meie elus on iga lill kusagilt tulnud, kellegagi seotud. Lilles on sõnum – olgu lugemiseks või mitte. Kui keegi on meile märgi saatnud, siis miks mitte see ikkagi vastu võtta.

Lilled on jäänud tänini Ülle Marksi tähtsaimateks modellideks, vaimseiks kaaslasteks ja inspiratsiooniallikaks. Igaüks neist jääb ta pildile väga individuaalsete omadustega. Ülle Marks joonistab iga detaili filigraanse täpsusega, nagu keskajal joonistasid taimi mungad, kellelt on meieni jõudnud botaanilised atlased, mida mõnikord veel kaupluselettidel kallite faksiimilväljaannetena näha võib. Kuivnõela "Parv" inglitiivad olid tegelikult patifüllumi lehed, mis moodustasid kuivades ja kokku tõmbudes ainult kunstniku enese jaoks arusaadava keele salapäraseid keerduvaid märke.

Lilleleht või inglitiib, nooljas motiiv, mis väljendab korruga ülespoole liikumist ja kokkutõmbumist, läbib kogu Ülle Marksi loomingut. Orgaaniline vorm või õhu nähtav liikumine; mõte, mis otsib väljapääsu. Looduses ei ole tikksirgelt ülespoole kasvavat vormi; ainult kaarjalt, joonistades otsekui graafiku, mis märgib aja tsüklilisust. Filosoofilise ja esteetilise kujundi sulam on see, mida me kunstist otsime, mis pakub kõige suuremat vaimset rahuldust.

Kuna ingli tiib on tegelikult käsi, mis õhule toetub, on kipsist käejäljendite seeria selle lehemotiivi loomulik edasiareng. Ojamaa saarel Visbys eksponeeris Ülle Marks neid valgeid käevajutusi õhukesse kipsi keskaegse kiriku pörandal, mida nad tuvidena katsid nagu vagurad palved. Käemaastikud, koos abikaasa Jüri Kassiga lavastatud digiprintid, manasid juba omakorda, esimest korda vanas Vaala galeriis näidatuna, vaatajate silme ette avaraid visioone kokkupandud, -surutud, -painutatud peopesadest, käeselgadest, käsivartest ja küünarnukkidest. Kunstnik ise peab neid kõrbemaastikeks, millele pole mõõtkava märgitud. Vaimse ja füüsilise vabaduse dilemma: me ei tunne oma keha ega hooma selle piirjooni.

Iga osa meist on tükike maastikku. Juuksed on Ülle Marksi järgi meremaastik, kui nende raske kosk horisontaalselt eksponeerida; merre vajuv päike.

Kellelgi ei ole kontrolli aja üle; me ei saa vaadata üle oma elu. Ega näha ühegi olemist sünnist surmani, kui traagilised juhtumid välja arvata. Me ei saa täielikult mõista ühtki inimõõtmelist ajalõiku. Enda olemise tähenduse kogemust edasi anda. Oleme eksinud oma keha ja olemasolu piirideta maastikule.

Eelmisel suvel joonistas Ülle Marks pimestavvalgeid liiliaid, mille õitsengu-agoonia väsitas teda täielikult. Õis on inimese mudel: õitsemisest läbi kuivamise viimase hingetõmbeni, kuni jääb järele maavärvides monument. Alles kuivanud õielehtede joonistamine mõjus rahustavalt, nende keerdunud vorme suurtele kalkadele jäädvustades sai ta erakordse mõjuga tööd, mille kujundid hõljuvad ilma kontekstita olematul taustal. Ülle Marks pealkirjastas seeria ladinakeelse katoliku Maria palve esimeste sõnadega:





Ülle Marks. Liikumine. Sõepliats, vineer, 2005.  
Ülle Marks. Movement. 2005. Carbon pencil, plywood.



Ülle Marks. Lend. Kuivnõel, 1994/95/96.  
Ülle Marks. Flight. 1994/95/96. Drypoint.





Ülle Marks. Ave Regina Caelorum... Söepliiats, lavsaan kalkkal, 2006.

Ülle Marks. Ave Regina Caelorum... 2006. Carbon pencil, lavsan.



“Ave Regina Caelorum...” See “Ole tervitatud, Taevane Kuninganna...” seostab hävingu uuestisünni, lõppu algusega.

2006. aastal nimetati Ülle Marks kolme näituse eest aasta graafikuks. Väljapanekud toimusid riigikogus, Galeriis 008 ja Eesti pangas. Kui viimases jäi kõige eredamalt kõlama “Ave Regina Caelorum...”, siis riigikogu näitusel tuli Ülle Marks välja jõuliste, vineertahvlitele joonistatud köisjate vormidega “Liikumine”. Ungaris oli ta teinud samalaadseid joonistusi kalkalehtedele. Läbipaistvale paberile joonistades oli ta tunnetanud end tasapinnalt väljuvana, joonistused kasvasid neis pulbitseva jõu tõttu ruumilisteks skulptuurideks. Sõlmiliste käändudega tammeoksi edasi andes kujutles kunstnik, et on ise nii väike, et mahub ära kooreprakku; tema

ümber pole aga sügavate lõhedega tammekoor, vaid kaljumaastik. Sellise loomingu käigus toimunud enesesugestiooniga saavutas ta piltide erakorrdse väljenduslikkuse ja sisemise dünaamika.

Ülle Marks tunnistab, et ka kõige tüüakamat vormi pildile kandes allub ta tegelikult lihtsale ökonoomsuse printsibile mahtuda ära, ometi suurelt tundes: “Olen monumentalist, kes ammutab jõudu võimsaist vormidest, kuid on ikkagi õppinud reaalsusega kohanema. Jääma sellise formaadi juurde, millest mu jõud üle käib.”

Looduse ökonoomseim vorm on nooljas puuleht, kompaktne ja dünaamiline, peab vastu vihmas ja tuules.

## Finding room in the landscape

Vappu Thurlow's view of Graphic Artist of the Year Ülle Marks.

Ülle Marks. Movements. Riigikogu, Dec. 2005 – Jan. 2006.

Ülle Marks, Jüri Kass. Stillness. Masks. 008 Gallery, Dec. 2006 – Jan. 2007.

Ülle Marks, Jüri Kass. The tenth. Bank of Estonia Gallery, Oct. 2006 – Jan. 2007.

Ülle Marks assures US that everything she draws is derived from her oneness with the macrocosm. When moving to the 16th floor of a tower block in 1991, the





Ülle Marks, Jüri Kass. Käemaastikud. Digiprint, 2004.

Ülle Marks, Jüri Kass. Handscapes. 2004. Digiprint.

artist discovered through the window a spacious landscape, stretching out to the horizon. Up until now, Marks has drawn inspiration from that landscape. Moving in together with the residents were flowers and houseplants, which started growing in the light rooms with tremendous vigour. Marks watered them, planted seeds, and drew. She says that a flower carries a message – if someone has given us a sign, why should we decline to accept it?

Flowers have remained Marks' most significant spiritual consorts. She draws every single detail with filigree precision, like plants were drawn in the Middle Ages by monks, from whose time botanical atlases date. The angel wings of the dry point "Flock" were actually leaves of the *Pathiphyllum*, which formed, when drying, mysterious whorled signs.

Since the angel's wing is actually an arm leaning on air, her series of gypsum arm imprints is a natural development of that leaf motif. In Visby, on Åland Island, Marks exhibited those thin gypsum forms made by hand-pressure on the floor of a mediaeval church, which they covered dove-like as prayers. The hand landscapes, the digital prints staged commonly with her spouse Jüri Kass, presented vast visions of folded palms, pressed and flexed together palms, backs of the hand, arms and elbows.

Nobody has control over time. We cannot fully understand any time stretch of human dimension. We have gone astray on the landscape without boundaries of our body and existence.

Blossom is a model of man: from blooming through withering away, up to the last breath, until the earth coloured

monument remains. Marks captioned the series with the first words of a prayer, in Latin, of the catholic Maria: "Ave Regina Caelorum..." This "Glorified the Heavenly Queen..." links perish with rebirth, and end with beginning.

In 2006, Ülle Marks was nominated the graphic artist of the year. She admits that when transferring to picture even the most robust form she is actually subject to a simple economic principle, however feeling great: "I am a monumental artist, drawing power on powerful forms, however having learned to accommodate reality." The most economic form of nature is a sagittate (arrowy) tree leaf, compact and dynamic, withstanding rain and wind.



## // Abstraktsioon

# Ma ei ole nõus Ado Lillega

Ants Juske kiidab Ado Lille ülevaatenäitust Kunstihoones.

Ado Lill. Maalid 1994–2007.  
Tallinna Kunstihoone, 13.07.–  
19.08.2007. Kuraator ja kataloogi  
koostaja Harry Liivrand.

Ado Lill on intervjuus teatanud: “Minu arust kaotas abstraktne kunst igasuguse sisu – ta muutus dekoratiivseks.”<sup>1</sup> Näituse kuraator Harry Liivrand selgitab kataloogi eessõnas, et puhtast abstraktsioonist figuratiivsuse suunas minek oleks nagu tagurpidi käik (ajaloolise avangardi põhimõtete seisukohalt Buchloh’ järgi), kuid Lille puhul on see olnud ometi kuidagi loomulikult mõjuv samm.<sup>2</sup> Seda ta on.

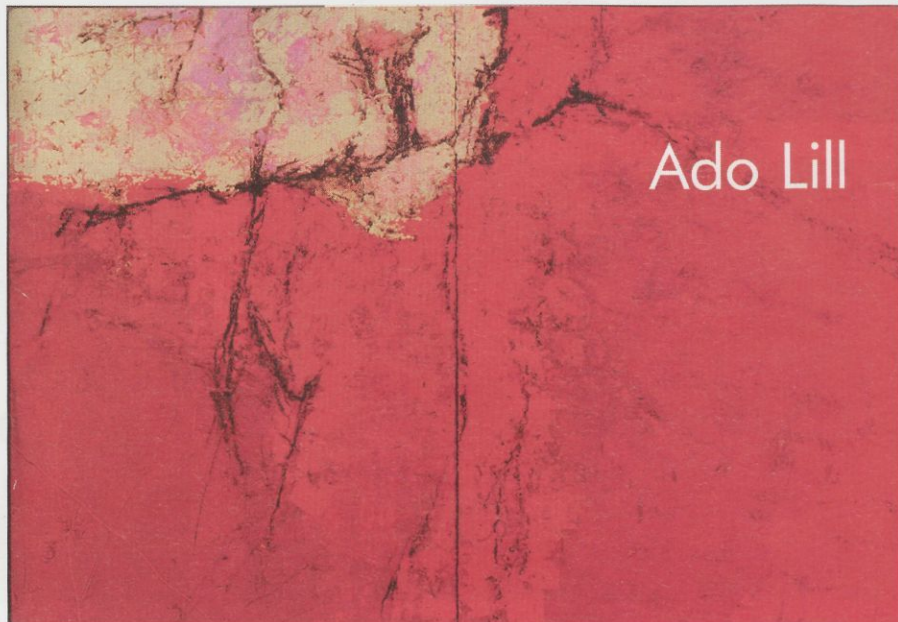
New Yorgi moodsa kunsti muuseumi esimene direktor Alfred Barr on eristanud kahte abstraktsionismi suundumust: ühelt poolt Cézanne, kubism, konstruktivism jne, teiselt poolt Van Gogh, fovism, ekspressionism jne. Ado Lill on olnud sinasõber mõlema arendusega, nii geomeetriselise kui ekspressiivsega. Oleks ta alustanud nende suundadega 1950. aastatel, oleks ta olnud maailma moodsa kunsti klassik. Kuid alati ei pea olema esimene. Eelkäijaid saab alati ületada. Sellest on kunstiajaloo aru saadud alles postmodernismi ajal: mis loevad suured nimed ja maadevastajad, kui pärast neid on tulnud teistsuguseid ja isegi paremaid. Ado Lill kuulubki arjergardi, kes lisanud olulist Eesti abstraktsionismi ajalukku. Tema loodu on lihtsalt teistsugune kui 1960. aastate abstraktsionism või kui meie esimese ja järjekindlama abstraktsionisti Lola Liivati maalid.

Eriliseks teeb Ado Lille tema radikaalne värvikäsitus, formaat ja faktuur. Värvis

.....

1 Ave Randviir. Ado Lill: minu lõpparve abstrakte kunstiga on totaalne, see kaotas sisu. – Eesti Päevaleht 18.07.2007.

2 Harry Liivrand. Ado Lill, maalija II. Kataloogis: Ado Lill. Tallinna Kunstihoone, 2007.



kasutab ta rohkelt õpikutes sobimatuks peetud värvikombinatsioone: roheline-lilla, punane-roheline, hall-punane, kollane-punane jne. Formaati kisub ikka kätte suureks ja kõik pinnad on võrdsed. Kunstiajaloo nimetatakse seda *all-over painting*’uks. Muidugi ei saa seda öelda kõigi tema maalide kohta. Geomeetriselises abstraktsioonis domineerib paratamatult üks kujund teise üle. Uuema aja töödes, kuhu on tulnud figuratiivset elementi, mängib olulist osa ka kontuur ja seda väga jõuliselt, mida jällegi võimendab värvide vastandamine. Ja lõpuks faktuur. Mida ta kõike ei kasuta: mitte ainult pastooset maalimisviisi, vaid ka kipsi, geele ja plastliiva. Ado Lille maale võib nautida kaugelt ja lähedalt, viimasel juhtumil tekib kiusatus maali pinda lausa käega kombata. Üldse peab Lille näituse puhul kiitma nii kuraatorit Harry Liivrandi kui kujundajat Tiit Jürnat – pildid on hästi vaadeldavad, piisavalt õhku jääb vahele.

Miks ma aga Ado Lillega nõus ei ole? Abstraktsionism ei ole puhas deko-

ratsioon, tal on oma sisu. Mitte ainult see, et ta oli omal ajal protest sotsrealismi vastu (Eesti kontekstis) ning külma sõja “kunstiline relv” (USA kontekstis). Arusaam, et kunstiteost iseloomustab sisu ja vormi vastandlikkus või ühtsus, pärineb (vulgaar)marksistlikust esteetikast. Umbes nii, et kui me pildil midagi ära ei tunne, on see puhas, ilma sisuta vorm. Vorm võib olla väga kõnekas, isegi kõnekam kui mõni realistlik pilt. Juba otsitakse Ado Lille uutest maalidest mingeid lolitalikke ja lesbilisi alatoone. Miks ei leitud neid tema n-ö puhtalt abstraktsetest maalidest? Minu meelet pole Ado Lill teinud mingeid kannapöördeid ega tagurpidikäike. Ta ajab ikka oma asja. Ükski tema pilt pole mõeldud dekoratsiooniks, vaid kõneleb midagi emotsioonidest ja läbielamistest suhtlemises välismaailmaga. Äkki on ta kogu aeg olnudki hoopiski realist?



## // Abstraktsioon

# Mis on abstraktsioon?

# Kas on abstraktsioon? Tänapäeval?

Kaire Nurk tutvustab John Rajchmani käsitlust ning teeb tiiru Saksamaa ja Eesti näitustel.

Peagi täitub sajand abstraktsionismi keerulist ja pöörast ajalugu. Levinud teabe kohaselt "avastas" abstraktsiooni Kandinsky, kes ühtlasi pakkus sellele ka oma raamatus "Vaimsest kunstis" (1911/12) esimese (teoreetilise) põhjenduse (1). Edasine abstraktsioonipraktika on aga kulgenud ülimaliselt hoo ja rohkete kurvide ning hargnemistega, nii et teoreetiline retseptioon võib-olla ei ole mitte alati ja kõikjal sellega samu pidanud. 1960ndate New Yorgi popi ja minimalismi laine mõjul "surnuks" kuulutatuna on abstraktsioon kunstipraktikas ikka edasi kulgenud, nii ekstensiivsel kui intensiivsel kujul. Ja nii on hakanud ilmuma, ikka sealtsamast New Yorgist, redaktsioone omaaegsele Greenbergi morbiidsele-melanhoolsele käsitlusele.

Tutvustaksin allpool lühidalt John Rajchmani tihedat kokkuvõtlikku artiklit "Abstraktsioon. Mis on abstrakt?", mis ilmus esmakordselt 1998. aastal Massachusetts Institute of Technology väljaandel (2).

I Rajchman alustab teesiga, et abstraktsioon on jälle elav küsimus. Käesoleval hetkel on oluline see uuesti mõtestada ja vabastada kontseptsioonidest, mille raames on selle üle kaua diskuteeritud. 1960ndate mõjul arvatakse jätkuvalt, nagu mängiks abstraktsionism mingit fataalset või ka heroilist partiid draamas, kus maalikunst kõik oma formaalsed võimalused välja käis ja end ammendas. Et abstraktsionist uuel viisil mõelda, vajame me teistsugust liiki teooriat. Kasutades reljeefset must-valget mõistepaari NICHT ja UND (EI ja JA), võtab Rajchman aluseks Gilles Deleuze'i (3).

Senise modernismikäsitluse järgi on "abstraktne see, mis pole figuratiivne, pole narratiivne, pole illusionistlik, pole sõnasõnaline ja nii edasi, kuni pühliku negatiivse teooriani välja, kus "kunst" (või "maalikunst") "Jumala" kui TOLLESAMA koha sisse võtab, kellele ükski predikaat pole kunagi kohane ja milleni võib küündida ainult üle *via negativa*." (4) Abstraktsiooni arengu lõpuks fikseeritakse monokroomsed lahendused, ehk "tühi löuend": Kazimir Malevitš, Ad Reinhardt, Frank Stella. (Meenutaksin siinkohal ka "ruumimaalija", kelleks Yves Klein end ise nimetas, monokroomseid "maale" ja kuulsat "tühja" galeriiruumi, mis olid TÄIDETUD ... imaginaarsega. Ameeriklasena Rajchman Kleini näiteks ei too.)

Selline "tühjendav" negatiivne käsitlus seostub kubismi ajaloo ja klassikalise illusiooniruumi tasapinnastamisega, mille Greenberg olla Hans Hofmannilt adapteerinud "ja millele ta juurde lisab motivatsiooni pööraseks põgenemiseks kitsi maailmast teatud liiki optilise puritanismi". Negatiivse teoloogia "NICHT" asemel soovib Deleuze näha abstraktsiooni allikat neoplatonistlikus *compilatio* "voltides". Sama traditsiooni järgi leiab ta Proustil, Leibnizi "minimalistlikes" monaadides ja Spinozal. Midagi Spinoza "jumalast ja loodusest" on Deleuze'il abstraktse ekspressionismi käsitluses Jackson Pollockiga seoses: Pollocki "all-over" vastaks Spinoza lõpmatus: "substants, mis on lihtsalt oma lõpliku modifikatsiooni lõputa kompositsioon, dekompositsioon ja rekompositsioon ja mitte miski staatiline".

Deleuze'i abstraktsiooni "ruumi" esitus ei baseeru suurel *nicht* il: figuuri, pildi või jututuse puudumisel. Puudumise ja negatsiooni asemel on

abstraktsioonil tegemist "väljaspoolse" ("Außen") afirmatsiooniga. Rajchman seostab Deleuze'i siinkohal ka Foucault' ideedega: "modernism ei seisne süvendatud tagasiminekus meediumi juurde, vaid vastupidi, meediumi avamises kuni punkti, kus ta jõuab "endast välja". Ta usub, et see "pöörasus" modernsetes töödes – see *absence d'œuvre*, mis avaneb "väljaspoolseks" – kulgeb teatud pimesusega, mis kogu nägemise kunsti võimaldab".

Modernsus ei seisne niisiis kujutamishendite melanhoolse puhastamisega, pöördes sisse, autonoomiasse, vaid see käib, vastupidi, ajatute jõudude ümber, mis teisi uusi välimisi võimalusi ette teatavad ja nii teatud "heteronoomia" meediumidesse sisse viivad. Deleuze'i jaoks muutub see moderni põhiküsimuseks, kuidas käsitleda sääraseid teisi või välimisi vorme. Ta tajub Kafka minoriteetides, Joyce'i Chaosmo's ja Beckett'i *épuisement* is seda "abstraktse masina" laadi, "mis paneb kunstivorme üle ja välja liikuma, ja nende keeli selleks ajendab, et "UND...UND...UND..." kogeleda, nagu oleksid nad teiste objektide jõust vallatud. Ta ei seosta seda kokkutavat abstraktset "UNDI" mitte suremise või heroilise enesehävitusega, vaid kummalise anorgaanilise vitaalsusega, mis on võimeline "surnud" momentides ära tundma teistsuguseid uusi edasilikumise võimalusi. Ja see vitaalsuse laad, see abstraktsiooni laad, usub ta, on midagi, milleks me veel võimelised oleme, midagi, mis on veel meie juures ja ees."

Deleuze selgitab, leheküljel ei ole iialgi valge, "löuend ei ole kunagi tühi".

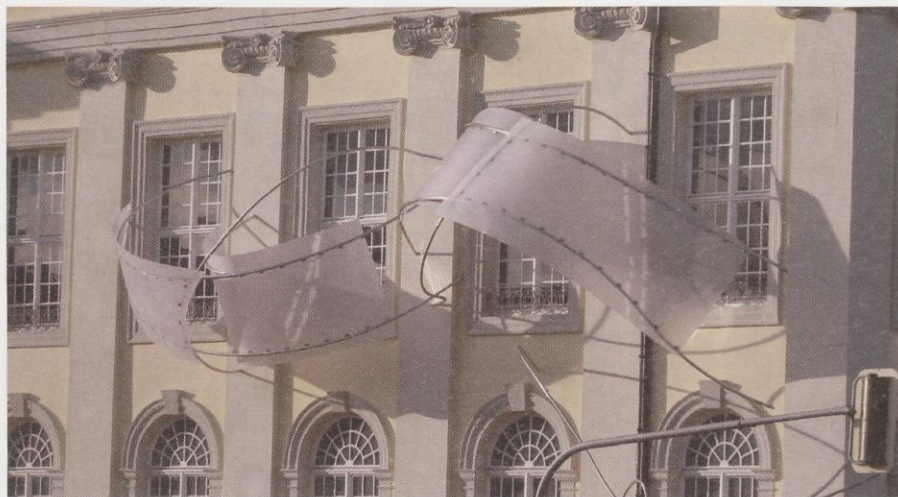
Sellistes kategooriates mõelda tähendaks omada vale ideed sellest, mida tähendab maalida (või kirjutada), ja koos sellega ka abstraktsionist maalikunstis



(või kirjanduses). Juba enne kui pintseldab lõuendit, eelneb "avalöögile" pikk ettevalmistustöö, mis seisneb selles, et end vabastada klišeedest; lõuend on igas alguses paljude tõenäosustega kaetud, millest tuleb ekstraheerida see ruum, mis võimaldab kummaliste uute virtuaalsuste "järel-löögi" šansi, mis ei ole ette öeldavad ega ette nähtavad. Seetõttu on maalimise akt alati hüsteeriline. Et maalida, ei tohi pinda nii väga tühjuna või valgena käsitleda, vaid pigemini intensiivsena, kusjuures "intensiivsus" tähendab: täidetust teiste kummaliste võimaluste nähtamatu virtuaalsusega. Nii võib abstraktsiooni hoomata mitte kui figuuri või jutustuse elimineerimist, vaid pigem kui teiste ruumide leiutamist koos algupärase segunemise või assambleažiga, kui suurejoonelist "UNDi".

Selgitamaks Deleuze'i koos Guattariga "Tausend Plateaus" viimases platoos (1980) esitatud teesi, et abstraktne on "varieeruvate suundadega joon, mis mingit piirjoont ei tõmba ega mingit vormi ei piiritle...", teeb Rajchman järgnevalt ekskursi abstraktsiooni loogikasse. Deleuze eritleb abstraktsiooni kaht tähendust. Üks on abstraktse vormi platonlik tähendus. Teine, n-ö "UND"-tähendus on lühidalt sõnastatav kui "komplitseeritud seis asjades, mis eelneb VORMIDELE" ja mida Deleuze kõrnutab ruumiga, mis on moodustatud Pollocki joonte abil, mis "ei jookse ühest punktist teise, vaid punktide vahel, lakkamatult hargnedes ja suunda muutes". Niipea kui võimaldatakse maailma näha ebateravikliku, ühendamatu ja koosnevana mitmekesisest divergentsetest liikumistest, n-ö risoomilikuna, suudetakse abstraktsete virtuaalsuste tähenduses mõelda. Üleminek abstraktsiooni ühest liigist teise kulgeb nägemise muutmisega: selle asemel, et näha VORME, mida päike ülalt valgustab, või ideid, mis seestpoolt valgustavad, tuleb õppida nägema seda eelnevat, immanentset tingimust, mis mitmekesisel viisil välja kiirgab, "lakkamatult hargnedes ja suunda vahetades", nagu Pollocki jooned.

Näitena puudutab Rajchman Deleuze'i öeldut Godard'i filmide abstraktsuse kohta: mitte et need narratiivi või iga-suguse *diegesis*'e – tegutsemistasandi –



Iole de Freitas. Pealkirjata. Installatsioon, 2007. Documenta 12. Fridericianum, Kassel.

Iole de Freitas. Untitled. Installation, 2007. Documenta 12. Fridericianum, Kassel.

kõrvaldavad ja end puhtalt filmilikule eneserefleksioonile taanduvad, vaid et need kõikjal, minevikus ja olevikus, singulaarseid elemente teenivad ja neid uuesti kokku viivad, ja et need erilises "abstraktse masina" mitternarratiivses pidevuses üksteisega segunevad.

Pildiruumi võib ette kujutada kui mitmesugustest üksikelementidest üles chitatut või kui üht, mis hoitakse koos ekspressiivsete totaalsuste (*Gesamtheiten*) või figuuri/põhikujundite kaudu. Deleuze'i loogika võtab täpsema vaatluse alla aga kaugemalemineva võimaluse, mis sellele eelneb või temas edasi püsib: ta usub, et pildiruum oma kompositsioonis läheb põhja/alusele (*zu-Grunde-geht, effondé*) ja saab "disparaatseks" ja suudab nii arvesse võtta mitteerinevuste, vahe-ruumide või "lekkimiste" (*fuites*) jõudu. Sel juhul saavutab pildiruum tsentrit, piiritlemata ja vormitu seisundi; ta vabastab end puhtalt optilise frontaalvaate ülemvõimust, et avastada ruumi haptiliselt variandid, mis omavad mitmekesisid sisse- ja väljapääse. Pollocki suurim panus loobumisega moltipertist pole ainult ärapöörduvaine figuratiivsusest või illustratiivsest suhtest natuuri. (5) See on ka hüvastijätt piiritlemisega, perspektiiviliku distantsiga, sümmeetria või tsentreerimisega.

Seepärast on väga kummaline, kui Clement Greenberg ütleb, et need muuted juhtisid "puhtasse optilisusesse" (*opticality*). See, mis tegelikult mängus on, on millegi avastamine, mis eelneb

kontureeritud või piiritletud figuurile: millegi "esmase", mis tuleb frontaalvaate horisontide eel ja pole tuletatav klassikalise optilise perspektiivruumi puhas-tamisest või tasapinnastamisest. Mis Pollock avastas, oli Deleuze'i järgi vastupidi, visuaalsuse "katastroof": katastroof mitte kui sisu – nagu romantikutel –, vaid kui jõud või potentsiaal, mis elab pildiruumis kui sellises sees. Kogu maalikunsti läbib "visuaalsete koordinaatide kokkuvarisemise" kogemus, tingimuse, et teisi singulaarseid visuaalseid sensatsioonid produtseerida; nii saavutatakse "pimesus", mis laseb maalijal mitternähtud, tema ees leiduvaid asju näha ja näidata. Abstraktsioon ei ole niisiis esmajoones illu-sionistliku ruumi figuuridest ja jutustustest puhastamine, vaid ta on, vastupidi, "tunne(tus)" sellest teisest suure-mast abstraktsest ruumist, mis talle eelneb ja teda ületab. Faktiliselt algas maalikunst abstraktselt ja oli seda juba eelajaloolistel aegadel. Klassikaline eu-roopa illusionism on ainult hiline areng olemuselt abstraktse kunsti sees.

Viimases osas käsitleb Rajchman abstraktsiooni ja kompuutriaajastu informatsioonitõtluse erisusi Deleuze'il: abstraktsioon ei käi mitte selle ümber, et informatsiooni (reaalsetest) asjadest ekstraheerida (justkui materiaalne maailm oleks raskepärane materia hunnik), vaid vastupidi, selle ümber, et leida asjade sees teiste asjade peened, komplitseeritud abstraktsed virtuaalsused.

Maailm on see, millega abstraktsioon



tegeleb: abstraktsioon kui katse – mõtlemises nagu ka kunstis, tundmuses nagu ka mõiste(te)s –, keset objekte teiste uute objektide, teiste uute segunemiste märkimisväärset, mitmekesist, ettesõnastamatut potentsiaali näidata. Lõppsonastuse annab Rajchman kunstnikule, tsiteerides Gerchard Richteri kuulsat intervjuud Benjamin Buchlohile: eesmärk on see, “et erinevaimat ja vastuolulisimat võimalikult vabalt, elavalt ja eluvõimeliselt kokku viia. Mitte paradisi.”

Kui siinkohal paar omapoolset mõtet lisada, siis eelkõige lähtub Rajchmani abstraktsioonikäsitlus Clement Greenbergi omaaegse sotsiaalpoliitilise ja kõrvaltvaatajaliku-formalistliku asemel otseselt loovusest-loomisest ja kunsti/mõtlemise seesmisest potentsiaalist. Kui 1940.-50. aastate Ameerika olus-olukorras oli totaalne abstraktsioon ikkagi provokatsioon ja väljakutse, siis 60 aastat abstraktsiooni annab alust vaatamiseks ka fassaadi ehk välise formaalse külje taha. Ja seespoolt avaneb võimas fundamentaalne potentsiaal.

Isiklikust kogemusest võin meenutada, et kui alustasin aastal 1991 maalistuudiumiga, küsisin esmakursuslasena kompositsiooni õppejõult, mida mõtleb kunstnik, kui ta maalib abstraktselt pilti. Väga pikka aega jäi “puhas” abstraktne pilt mu enese tegevuses ebapiisavalt põhjendatuks. Kui pidin 2003. aastal Tartu kõrgemas kunstikoolis, tänu Ants Juskele, hakama selgitama 20. sajandi kunsti murrauguid, leidsin abstraktsionismile (ja kõigile teistele “moodsatele” eksperimentidele) “vabanduseks” nn teadusliku maailmavaate, mis töötab teooria-praktika-režiimil lakkamatuis eksperimentides pidevalt hüpoteese püstitades-katsetades. Kui kogu muu elu toimib sellistel alustel, siis pole mõtet ka kunstilt ikka edasi nõuda mingite staatiliste tõdede ehk mütooloogiate kivistunud illustreerimist.

Kokkuvõttes on abstraktsiooni kui ülimalt avatud eksperimendi jaatus väga humanistlik – inimese loovust, usku lõputusse edasilükumisse, jaatav, ja tuletab sellisena meelde ei kedagi muud kui loovuseapostlit Joseph Beuyssi... Seetõttu jäi mulle ka mõistetamatuks seekordsel Kasselist lahkumisel peatänava ääres

silmatud loosung, kus kõrvuti kontsentratsioonilaagrite ja piinamise lõpetamise ning kompartei tegevuse peatamisega Hiinas nõuti modernismi peatamist.

Teekond abstraktsionismi ja abstraktsiooni mõistmiseni on / võib olla pikk, kuid tee abstraktsioonis on veelgi pikem.

## II

Abstraktsiooni praktikast kunstis pole näidetest puudust. Seekordsel Kasseli “documental” on tähelepanuväärne hulk teoseid vaadeldavad ka otseselt greenberglik-vormilik-abstraktsionistlikena, sealjuures brasiillanna Iole de Freitas terastorude ja plastikpindade vormimäng tungib lausa Fridericianumi näituseruumist välja fassaadile. Domineerib geomeetiline suund, millega Roger M. Buergel aktualiseerib oma uurimuses “Vormi migratsioon” saksa Bauhausi ideed ja traditsiooni, sealjuures mainides ka selge vormi teatud seost suurte ühiskondlike õnneutoopiatega.

Rajchmani tekstiga seondub lausa briljantselt India kunstniku Sheela Godwa (1957) “nõõriruum”, mida võib käsitleda pollockliku joone ekspansioonina “uude” ruumi / “uueks ruumiks”. Kataloogist selgub teosele ka hulk erinevaid tähenduslikke seoseid, nabanõõrist hinduistliku holidudusteni. Töö kaheosaline pealkiri “And... And Tell Him of My Pain” sisaldab lisaks maagilist sõna “UND”. Rääkimata sellest, et teose puhul tekkivad assotsiatsioonid skulptuuri JA installatsiooni JA joonistuse JA maali JA ruumidisaini JA arhitektuuriga. Buergel mainib ka seost narratsiooniga. (6)

Malaisia kunstniku Simryn Gilli (1959) erinevaise kohalikesse orgaanilistesse, sh taimsetesse materjalidesse valatud India autofirma Tata ja Daimler-Benz'i Lkw ühismudeli (hakati tootma 1985) mootoridetailid demonstreerivad globaalsete majandussidemete ja ökoloogiliste allusioonide kõrval materjali ja vormi diskursuse lõputa võimalusi.

Ka 12. “documenta” üldpilt on mällu sööbinud “abstraktsionistlikuna”. Vastupidiselt abstrakti-töödele tundusid sotsiaalsusele orienteeritud videod taandatud/eraldatud kõrvalistesse soppidesse väikese TV-ekraani piilumiseks ebamugavais tingimuses (kas püstijalu või paari olemasoleva tooli vabanemist

või üldse nägemispositsiooni oodates tillukeses ruumisektoris), või siis võis vabalt mööda kõndida mõnest plinkivast TV-ekraanist, mis kadus ära visuaalselt rikkalikku “paspartuusse” (nagu kongolase Bill Kouélany dokumentaalfilm purustatud majaseina sisse, mis installeerus kui Berliini müüri ristil läbi terve näituseruumi).

Võimalik, et see mulje on osaliselt subjektiivne ja et oma pikast, tolleks hetkeks pool kuud kestnud kunstireisist (stiilis “hommikul kunstimuuseumi uksest sisse, õhtul välja”) küllastununa lihtsalt flanööritsesin “documental”? Kuid räägib ka Buergel “documenta’ga” seotud intervjuudes taju fundamentaalprobleemidest. Ühest küljest kardab ta, et kasvavalt kindla orientiirita kunst orjab veel vaid raha, vaatamängu ja nihilismi – kõigi normide, väärtuste ja eesmärkide eitust. Teiselt poolt vaatleb ta laienenud võimetust kunstiga suhestuda. “Kunstis on tegemist kindla kogemuse tüübiga, mida teistlaadselt ei saada. Tuleb uuesti õppida komplekselt tajuma: kui midagi, mida ise ei suudeta ei identifitseerida ega kontrollida ja mida iga inimene elab läbi kui elu vastuolulisust”. Muu hulgas räägib ta tööde “muusikalisest paigutusest: “Teosed võivad üksteisega dialoogi alustada, kui ristuvad seosed näha on. Ja kui on rohkem ruumi flaneerimiseks, et rahus erinevate reaalsuste vahel paralleele avastada”. Sellise avatuma ruumina, n-ö kaasaege näitusekeskkonnana, pingutatigi koostöös prantsuse arhitektide duo Anne Lacatoni ja Jean-Philippe Vassaliga (kes tuntud vineerist ja plastikust kergeehituste autoritena) püstitada AUE paviljon, 12. “documenta” pealava. Selle näituseruumistu “värviväljamaalilik” minimalism ja mastaapsus olid esmalt hetkel harjumatu, aga süstisid samas alateadvusse kummalist kergust ja meditatiivsust. Visuaalne külg on ääretult oluline ja tähelepanuväärne tahk kunsti juures, oleks kokkuvõttes ilmselt 12. “documenta” üks kreedosid.

Ka oma kokku kuuajalist reisi kunstis võin resümeerida paradoksiga: greenberglikus vormi tähenduses abstraktsionismi leidis puhtal kujul vähe, siiski oli seda kõikjal. Intensiivne kunstikogemus summeerus ilmselt teravdunud visuaal(su)se vastuvõtuks



– kogemus, mida elab iga kunstnik läbi näiteks pikemaajalisel teose loomisel, n-ö teoses sees olles.

Ameerika kaasaegse abstraktsionismitähne Brice Mardeni näitused Baseli kunstimuseumis ja Berliini Hamburger Bahnhofis (7) jätsid intrigeerivaima mulje: nii lõputuna keerlev joon (ka graafikas), nii somnambuulne hall pind aina korduvana lõuend lõuendi kõrval. Iseloomulik on sealjuures Mardeni töötamisviis, pika toki otsa kinnitatud pintsliga, millega ta saavutab suurema distantsi tööga, sealjuures reageerib ritv väikseimalegi käelligutusele, otsekui seda võimendades – kuni kunstnik “tunnetab lõpuks distantsi suurima sisenemise lähedusena”, fooniks Tangi dünnastia aegse hiina luuletaja Han Shani meditatiivne praktika, kus ta mäega samastus. Mardeni töödest hoovas tõepoolest intensiivset avatust.

Üllatus oli Edvard Munchi väga ulatuslik, peamiselt maalide näitus “Modernismuse märk” Baseli Fondation Beyeleris. Eramuseumile oli suurem rõhk tööde valikul ja paigutusel nende visuaalsel (koos)mõjul, tulemuseks tõeline vormidünaamika ja värvielamus.

Abstraktne visuaalne kvaliteet intensiivistus ka näiteks Chuck Close'i portreedes retrospektiivil Aachenis Ludwig Forumis või Dieter Rothi kōdunevates (ja veel pisut haisvates) juustuvormides Hamburger Bahnhofis, rääkimata Yves Kleini kaunist retrospektiivist Viini Ludwigis, James Turrelli püsiintallatiivseist, tõeliselt maagilis-müstilist kogemust pakkuvaist värviruumidest Hannoveris Sprengeli muuseumis või Düsseldorfis K21-s keldrikorrusele ehitatud Gregor Schneideri ajutisest “Weisse Folter”ist, mis vaheldas kogetavaid keskkondi Turrellist julmemais registreis. (8)

Kui suhteliselt abstraktsionismilembes Bonni kunstimuseumis veel aastal 2002 ei olnud eksponeeritud Düsseldorfis Gotthard Graubneri meistriklassi lõpetanud ja aastast 2000 professorina Berliinis töötava, “maalile uusi dimensioone avanud” Katharina Grosse (1961) töid, siis nüüdseks on spreipüstoliga arhitektuurseid hiidformaate avalikes ruumides Lõuna-Koreast Uus-Meremaani, Los Angelesest Londonini

ja Bergenini (9) katva sakslanna tööde päralt Bonnis eraldi ruum. Erakogujad annavad *spray*-töödeks tema käsutusse oma kortereid ja maju. Grosse: “Avastasin, et uskumatult suurtes kogustes ei vallanda värv mitte ainult energiat, vaid on ka ideaalne väljendusvahend. Paljut ei saaks ma teisiti kuidagi edasi anda. Minu jaoks on värv keel. /.../ Põhimõtteliselt ei ole see midagi uut, mis ma teen. /.../ Turner? Aga ma võin samamoodi olla vaimustatud Gainsborough’st ja Courber’st!” Tema eesmärk on otsing, edasimineku ja “teha midagi täiesti pöörast maalikunstis”.

### III

Tulles Eesti oludesse, saab aktuaalsest Tallinna näituseelust nimetada vaid kaks abstraktsiooniga piirnevat nime: Ado Lill ja Henn Roode. Kui Lill Harry Liivanna tõlgenduses saavutab/säilitab õiguse vabalt luua ja sealjuures “mitte olla iseendaga vastuolus”, olles sealjuures vastuolus avangardi senise (kitsa) retseptiooniga, mis peab taandumist abstraktsusest figuratsiooni avangardismi reetmiseks (viide Buchlohile) – ja olla siiski “avangardist” edasi (9), siis Henn Roode retseptiooniga on kummalised lood.

Kui Eestis abstraktsionismi-paleuse aegadesse jääv Jüri Haini artikkel (1983) Roodest keskendub just abstraktidele ja nende ebapiisavale retseptioonile (11), siis nüüdse Kumu näitus kuraator Kädi Talvoja räägib Roode “väljakasvamisest abstraktsioonidest”, kunstniku arengust, mis seisnenuks justkui liigse äärmuslikkuse ületamises. (12) Kogenud kunstundjana esitab Sirje Helme küsimuse: “Võib-olla oli abstraktne kunst tema jaoks oma-moodi labor, kus katsetada erinevaid võimalusi?”, ent Talvoja kitsendab selle ootamatuks *point*’iks: “abstraktsioone võttis ta omamoodi kavanditena suurtele figuraalsetele maalidele”.

Näitusel mõjuvad küll suured temaatilised kompad kulunute ja süütavatena, liialt kunstlikena, osa justkui mitte lõpuni “viimistletuna”, teised jälle kubistlikkuse liigselt tasavägise võitluse objekti reaalvormidega, ka ei leidu neis katet abstraktsioonide väga erisuunalisele variatiivsusele; esindusportreede pinnakollaaž näib aga baseeruvat pigem realistlikul (sealjuures väga meisterlikul)

vormistuudiumil. Tõeliselt vabadust ja avastamistahet kiirgavad aga siiski vaid portree-ekspressioonid ja loomulikult abstraktsed tööd. Mis puutub abstraktide väiksesse formaati kui argumenti, et ka Roode enda jaoks ei olnud need “päris” maalid, siis suhteliselt väikseformaadiline (finantside ja turunappust reetev) on ju kogu Roode looming!

Roode näitus ja selle retseptioon kokku mõjusid teatud šokina: “saatus kiuste modernist” oleks ju võinud olla tõeliselt vaba looja! Kuid isegi seda, mis ta suutis ja teostas, peetakse (ikka veel) liialt “radikaalseks”, “tooreks”, “skitsi-likuks”! Näitusel on väljas ka liiga piiritletud valik abstrakte ja merevaateid. Looja tõeline draama Eesti oludes Roode kujul, tänu tema abstraktidele, näib püsisivat. Kui erinevate nn kunstivoolude ja erinevate kunstnike retseptioon allub moevooludele ja maitse-eelistustele (või nn kunstipoliitikal), siis kunsti retseptioon ei tohiks seda siiski mitte.

- (1) Pärast esimest paari trükki (1911/1912) ilmus 1952. aastal Max Billi initsiatiivil Wassily Kandinsky “Über das Geistige in der Kunst” taas ning seejärel on antud Saksamaal välja ridamisi kordustrükke.
- (2) Kasutan Rajchmani sama artikli saksakeelset tõlget kogumikust: “Erwas von etwas abstrakte Kunst”, Fr. Meschede (Hg). Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2005, lk 91–107; artikli täistõlge eesti keelde ilmub ehk lähijal ajakirjas Akadeemia.
- (3) Rajchman toetub enim Deleuze’i ja Guattari teostele “Mis on filosoofia?” ja “Tuhat platood” ning Deleuze’i Francis Baconi käsitlesele, samuti Deleuze’i ja Parnet’ “Dialogidele”; (5) Deleuze’i-Guattari filosoofiat on küll eesti keeles tutvustatud, kuid ei meenu, et just seoses abstraktsionismiga.
- (4) Vt ka S. Helme Ameerika ekspressiivse abstraktsionismi omal ajal olulist tutvustust almanahhis Kunst 1983, nr 1.
- (5) R. Krauss on üksikasjalikult ja originaalselt käsitlenud seost “vormitu” ruumi ja pōranda ehk Pollockil *sol*’i vahel.
- (6) Documenta. Kassel. 16/06-23/09 2007. Kataloog. Taschen, lk 252.
- (7) Vt [www.kunstmuseumbasel.ch](http://www.kunstmuseumbasel.ch), [www.bricemardeninberlin.org](http://www.bricemardeninberlin.org),
- (8) Vt [www.ludwigforum.de](http://www.ludwigforum.de), [www.smb.museum/hbf](http://www.smb.museum/hbf), [www.mumok.at](http://www.mumok.at), [www.sprengel-museum.de](http://www.sprengel-museum.de), [www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de).
- (9) Katharina Grosse kohta vt Art Kunstmagazin 2005, nr 9.
- (10) Ado Lill. Maalid/Paintings 1994–2007. Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall. 13.07.–19.08.2007 (kataloog).
- (11) Jüri Hain. Henn Roode – eeskäija ja kõrvalammuja. – Kunst 1983, nr 2.
- (12) Kädi Talvoja. Henn Roode. – Vikerkaar 2007, nr 7-8.



## // Abstraktsioon

# Herman Talvik. Reekviem

Ilmar Laabani 1984. aastal Stockholmis peetud kõne esmapublikatsioon.

Herman Talvik 100. Adamson-Ericu muuseum, 02.12.2006–11.03.2007.

Argipäev ei läinud Herman Talvikule korda. Tema maailm oli kosmiline, eksistentsiaalne, teatavas mõttes ka usuline maailm. Tema näitelaval olid näitlejateks inimesed, loodusvaimud, haldjad, deemonid, jumalad. Ja nende vahel toimus kogu aeg kõrgpingeline draama, tragöödia, millel ei olnud lõppu ja mis kunagi ei lõtvunud.

Talvik toetus traditsioonile – usulise ikonograafia traditsioonile, mida ta aga käsitles kogu oma kunstniku suveräänse vabadusega. Kõige rohkem oli seal muidugi elemente kristlikust ikonograafiast, ennekõike Johannese ilmutusraamatust. Olen veendunud, et tema vastavatest lehtedest oleks võimalik koostada “Apokalüpsise” illustratsioonide sari, mis haakuks tekstiga kongeniaalsemalt, kui too luksuslik ja kallid “Apokalüpsis” Dalí ja teiste illustratsioonidega, mis on üks praeguse kunstikommertsi kõige kallimaid lööknumbreid.

Kui läheme tagasi varasematesse

piibliraamatutesse, siis tulevad meelde “Jakobi heitlus inglīga”, “Jakobi tae-varedel”, “Moosese põlev põõsas”, “Hezekieli nägemus” ja loomulikult Kolgata episood evangeeliumidest. Mõned neist nimepidi nimetatud ja kujutatud, teised üksnes vihjatud.

Herman Talvik oli täiel määral kaasaegne kunstnik, täpsemini: Teise maailmasõja järgse rahvusvahelise kunstiga üheksõrgune ja samal lainepikkusel olnud kunstnik. Tema tõis on figuratiivset ja nonfiguratiivset, spontaan-sust – ja mitte ainult selle sõna pehmes, vaid selle ägedaimas, ekstreemses ilmin-gus. Neis tõis on ka konstruktiooni, kindlat sõrestikku. Tõsi, see sõrestik põ-hineb kristliku ikonograafia traditsioo-nil. Tema puhul peab see sõrestik alati panema vastu kohutavatele energiatele, mis teda ründavad. See on nagu puu või ehitus või mets ägeda tormi käes, vääkudest ja maavärinaist vapustatud.

Talvikule endale see eriti ei meel-dinud, kui teda nimetati usuliseks kunst-nikuks. Ta pidas seda silti piiravaks, kam-mitsevaks. Heal meelel aga kasutas ta

oma kunsti puhul epiteeti “vaimulik”. Ta kasutas seda sõna väga isikupärasel moel, nii nagu tema hingesugulane [saksa luuletaja] Georg Trakl kasutab oma luu-letustes tihti sõna *geistlich* seal, kus nor-maalne keelepruuk kasutaks *geistig* – “vaimne”. “Vaimulik” – see tähendab “vaimne” selle sõna kõige nõudlikumas mõttes, aga ilma konventsionaalse ja konna-konna kitsuseta.

Ta ütles end oma kredo kohaselt olevat pigem polüteisti kui monoteisti. Tema usuline maailmapilt on täis pin-geid, vastuoksusi, ambivalentse, mis annavadki sellele tema tohutu rikkuse. Võiksime öelda, et ta on esimene suur vaimulik kunstnik eesti kunstis, samuti nagu meie esimene ja siiamaa-ni ainus suur vaimulik luuletaja on Tal-viku kaasaeline Uku Masing.

Ja kui heidame pilgu rootsi kunstile, kuhu ju Talvik lõppeks kah kuulub, olles veetnud siin nelikümmend aastat oma elust, siis näen mina selle maa pinnal ainult ühte kunstnikku, kes on suutnud kätkeada oma loomingus samasugust pingelisust, sisemist draamat, kosmilist

FOTOD STANISLAV STEPAŠKO



Herman Talvik. Lõppev uni / Surma uni. Sarjast “Reekviem”. Kuivnõel, 1982.  
Herman Talvik. The End of Sleep / The Sleep of Death. From the Requiem series. 1982. Drypoint.

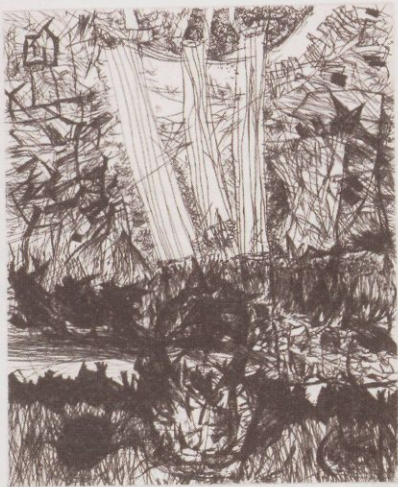


Herman Talvik. Valu teel / Valu jäljed. Sarjast “Reekviem”. Kuivnõel, 1983.  
Herman Talvik. On the Way of the Pain. From the Requiem series. 1983. Drypoint.



Herman Talvik. Ülevalpool meid. Sarjast “Reekviem”. Kuivnõel, 1983.  
Herman Talvik. Above Us. From the Requiem series. 1983. Drypoint.





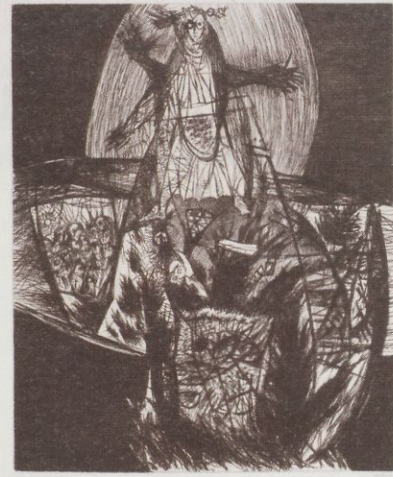
Herman Talvik. Pikad valged rüüid. Sarjast "Reekviem". Kuivnõel, 1982.

Herman Talvik. Long White Robes. From the Requiem series. 1982. Drypoint.



Herman Talvik. Tühjad silmad. Sarjast "Reekviem". Kuivnõel, 1982.

Herman Talvik. Empty Eyes. From the Requiem series. 1982. Drypoint.



Herman Talvik. Ahvatleja töö. Sarjast "Reekviem". Kuivnõel, 1982.

Herman Talvik. The Work of the Tempter. From the Requiem series. 1982. Drypoint.

draamat nagu tema. Ja ka see on võõrsilt tulnu, norra päritoluga Emanuel Vigeland. Minge vaadake mõnel päikesepaistelisel päeval tema klaasmaalinguid Oscari kirikus Östermalmil. Siis näete üht Talviku eelkäijat ja hingesugulast.

### "Reekviem"

Herman Talvik alustas seda sarja siis, kui ta oma tervisliku olukorra tõsidust võib-olla alles aimas, ei olnud sellest veel täiel määral teadlik. Sellele üheksalehelisele kavandatud sarjale pani ta nime intuiitiivselt. Üheksas, viimane leht eksisteerib ainult joonistuse, ettevalmistava eskiisi kujul. Teataval määral on see iseloomulik Talviku loomingulisele saatusele tervikuna; ehkki tema looming on rikas, mitmekülgne ja viimisteldud, on see siiski ainult osa sellest, mida kunstnik oma vaimusilma ees nägi. Ükskord – lehitsesin parajasti tema joonistuste ja graafiliste lehtede hunnikuid – ütles ta mulle, et tal on olnud võimalus graafikas realiseerida ainult väikene osa kavandatud ja skitseeritud graafikaideest. Eluvajadused, leivatöö, võttis nii suure osa tema energiast, et ainult osa kavastetust sai graafikaks, nagu see oli mõeldud. Aga ka torsona – samuti nagu võime nimetada torsolikuks Michelangelo loomingut, kuigi Michelangelo elas ja töötas aastakümneid kauem kui Talvik –, oma tor-

solikkuses saavutab võib-olla Talviku looming oma täie dramaatilise ja, kui soovime, ka traagilise dimensiooni.

Kui kunstiajaloolased hakkavad tulevikus tema loomingut ja loomingulist arengut analüüsima, siis jaotavad nad loomingu loomulikult ka sarjadeks, kus nad jälgivad ühe motiivi, ühe teema arengut ja selle metamorfoose aastakümnete jooksul. Ma olen päris kindel, et igal lehel on mõni varasematest versioonidest tuttav motiiv jõudnud lõpppunkti. Antud juhul on oluline, et ikka andis Talvik käsiteldavast teemast ka n-ö viimase versiooni (graafikatehnilises terminoloogias väljenduses lõpp – *état*). Nagu näiteks Suitsu mõne luuletuse versioonide puhul, nii võib mõnikord subjektiivselt eelistada kas mõnd varasemat või seda kõige viimast versiooni. Siin on aga tema viimane sõna.

### "Sügavuse kaev"

See leht esindab tema kunsti kõige abstraktsemat, nonfiguratiivsemat poolust. Siin mõjuvad oma ekspressiivsusega nii vormid kui keerises jooned. Võime siin kujutleda taevakehi, näeme siin väga tüüpilisena musta päikest, tihti kohtame musti kiiri, musta valgust ja musta tuld tema juures – samuti valgeid varje. Vasakpoolne siinsest pildist on "valge varjus". Iga graafik teab, et must

ja valge on teineteise vastu välja vahetatavad, nad käivad käsikäes nagu öö ja päev, nende koos- ja kokkumängule ongi rajatud graafika kogu väljendusgamma.

Üheainsa assotsiatsiooniga piirdudes võime mõelda mingisugusele lindude lahingule, kes õhus keereldes üksteisega heitlevad, üksteist ründavad ja nokivad, ja kus kitkutud suled lendavad. Sajand tagasi oleks toonane maitse pidanud seda võrdlust ehk triviaalseks. Kõik n-ö olemasolu tasandid on üksteisega võrdsed.

### "Tuli"

See on võib-olla kõige rohkem värvi sugereeriv leht selles sarjas. Vähemalt selle ülesehitus on palju lihtsam. Me näeme lihtsalt ülespoole püüdlemaid vorme, mis oleksid nagu inimesed või puud, mida sasib torm. Siin on kõrgel lendlev naiskuju, keda võime tõlgendada hingena, "animana" – kas sõna teoloogilises või psühholoogilises käsituses. Ja siis all on isegi too poolkuu, mida me näeme ju katoliiklikus kunstis Maarja jalgealusena.

### "Fresterskans verk"/"Ahvatleja töö"

Nii mõnigi asi selles pildis meenutab katoliiklikke madonnasid. Näiteks mandli- ehk tehnilise terminiga mandorlakujuline aupaiste. Samuti meenutavad näiteks selle naisolendi rüü mõningad detailid otseselt "musti madonnasid"





Herman Talvik. Tuli. Sarjast "Reekviem".  
Kuivnõel, 1982.  
Herman Talvik. Fire. From the Requiem  
series. 1982. Drypoint.



Herman Talvik. Sügavuse kaev. Sarjast  
"Reekviem". Kuivnõel, 1980.  
Herman Talvik. The Well of Depth. From the  
Requiem series. 1980. Drypoint.

katoliiklikes kirikutes. Talvik kasutab ka seda teatavat ristivormi sõrestikus. Talvik pani sellele tööle ainult rootsikeelse nime: "Fresterskans verk" – eestikeelse nime tõlkisime me tagantjärele. Autor pidas silmas pahelist olendit: ilmutusraamatu väljenduses Paabeli hoora ning Vana Testamendi väljenduses Astartet. Või, näiteks, hispaania kirjanuduse esimest suurt ja võib-olla põhilist naise arhetüüpi, mitte seda paroodilist, fantasmagoorilist Dulcinead, vaid Celestinat – seda kupeldajamoori Rojase komöödias XVI sajandi algusest. Talvik ise elas ju ka Hispaanias, ja talle on sügava pitseri vajutanud kui mitte võib-olla hispaania kirjandus, siis ometigi hispaania kunst ja rahvas ja maa. Talvikule oli Hispaania traagiline maastik – nagu ta ise seda nimetas – armsam kõikidest teistest. See oli tema, võiks öelda, valikkodumaa paguluses.

Siin näeme madonnakujutuste paroodiat, nii nagu kuratlik maailm ju ka teoloogia järgi on jumaliku maailma paroodiliseks väljenduseks. Me näeme pildi voltidest ja kurdudest esile ilmutavat deemonlikke ja ähvardavaid, kurjakuulutavaid olendeid. Siin vaskul oleks need – see on võib-olla minu isiklik assotsiatsioon – nagu sõjasulased, kes tulevad Geetsemane aias Jeesust vahistama. Kui võrrelda seda

pilti varasemate samateemaliste töödega Talviku loomingus (näiteks "Hoorra suu" – üks tema tugevamaid, ekspressiivsemaid pilte), siis on sellel pildil omamoodi pehmus. Jah, meenuvad ilusad itaaliakeelsed sõnad "vibrato", "legato" ja "sfumato" – siin on midagi meelelist ja harmoonilist, mis annab sellele ühe isemoodi ambivalenti. Pikemalt vaadates pole sa enam päris kindel, mismoodi seda tõlgendada ja millist töö nime kahest tähendusvarjundist eelistada – kas puhtnegatiivset või kahetähenduslikku, ambivalentset. Sest ristiul on olnud väga mitmeid ilminguid; ta on ju hübriidusund, mis on kogu aeg kõikunud kahe vahel: ühelt poolt monism ehk maailma kui terviku nägemine ning teisalt hea ja kurja lakkamatu tasavägine võitlus.

Mulle isiklikult tundub, et Talvikule on hingelähedasem olnud see dualistlik vool, mis seostub selliste nähtustega, nagu on gnostitsism, katarid, albilased, bogomiilid jne. Kõik need usulahud peavad maailma ennast ühe kurja olendi, demiurgi loominguks ning eitavad loodust, liha ja materiat. Talviku loomingule annab huvitavuse just tema enda justkui kaheksrebitud-olek (nagu oli ka Visnapuu oma luules). Selle kahe pooluse või – Visnapuu sõnutsi – kahe alguse vahel meenub see eelkõneldud kahesus nii äkki ja just praegu.

### "Surma uni"

"Surma uni" on üks surma kujutisi selles "Reekviemis", ja see on kõige rahustavam, kõige lepitatum nendest kujutistest. Näeme siin kaht olendit, kaht surmaunes lebajat. Talvik rõhutab kogu aeg, et siin pole tegu mingi isikliku, individuaalse saatuse kujutamisega, vaid kõike tuleb võtta üldiselt, arhetüüpselt. Siin näeme ka midagi või kedagi, kes võiks olla hing, aga teisalt näeme siin üht materiat, hinge materiat, astraalkeha või ... kuidas seda nimetada, mis tõuseb viimast und magajatest. Talvikule on üldse iseloomulik, et tema abstraktsed vormid tunduvad harutihti materialiseerunud psüühena, tihendunud, käegakatsutavaks muutunud psüühilise materiana. Siin on jällegi see poolkuu või ka midagi laevataolist, jällegi kõikuv, nagu tormist vintsutatud. Ka lõppinstantsis ei näe me rahu ega selgimist. Katarsis on Talviku tragöödias võib-olla kuskil horisondi taga, mitte kunagi aga horisondil endal.

### "Pikad valged rüüd"

Osa teoloogiast kõneleb äraseletatud ihust, teine osa – valgusrüüst, millestki, mis nagu imeks endasse ja põletaks ära ihu. Tõenäoselt seisis Talvikule lähemal see teine teoloogia. Kui me ei teaks, mida see pilt kujutab, võiksime mõelda, et siin on tegu kiirtega või millegagi, mis sajab kõrgelt taevast alla. Vaevalt näeme nendest rüüdest välja ulatuvaid päid. Vormid ise on siin okkalised, teravad, klirisevad, kurjad. Kurja ja hea võitlus, deemonlike jõudude ligiolek kogu maailmas, see on üks Talviku pidevamaid teemasid.

Siin muutuvad needsamad vormid tihedamaks ja selgemaks, näitlikumaks. Võiks öelda, et puhttehniliselt läheneb külmnõel siin kõige rohkem vaselõikele. Teatavasti on vasepuru ehk -tolmu ära pühkides või alles jättes võimalik anda joonele kõikvõimalikke teravuse ja pehmuse vahelisi varjundeid. Tekib efekt, mida märgib kunstiajalooline termin *cloisonné* ehk vaheseintega varustatud. Siin oleks iga vorm nagu omaette, puhas ja selge.

### "Ülalpool meid"

Sellel lehel on terve selle sarja kõige figuratiivsem, kõige realistlikum episood. Pange tähele, et sinne rida



inimesi pole mitte kaasaged, vaid just sellised, nagu tavaliselt kujutatakse piiblistseene edasi andes. Niisiis on siin välja öeldud referents piibellikule keskkonnale. Näeme siin inimmaailma “tunnistajaid”, näeme ka vormide kogumit, näeme hooneid, võib-olla ka puid. Muuseas, puu ja metsa malbus läbib suurt osa Talviku loomingust.

Talvikul endal oli isiklik vahekord looduse vaimudega seal üleval tundrul, Funäsdalenis, kus ta elas. Tema sünkretistlikus polüteismis, mis oli tema järgi Kristuse teiseks palgeks, oli võib-olla ka mingi intuiitiivne (mitte mõisteliselt ega ka ideoloogiliselt tasandil olev) järjepidevus meie esivanemate usundiga.

Huvitav on, kuidas ta annab edasi seda maailma, mis asub meie kohal, üleval või – nagu ta ise oma töö pealkirjas ütleb – ülalpool meid. Ümmarguse vormina! Muidugi, ta armastab korrapäraseid vorme, mis on alati dramaatilise pingega laetud, alati rebitud servadega. Aga vaadake, mis on selle vormi sees. Võime seda käsitada mitme- ja väga paljutahulise kristallina, kuid igal juhul on sel kristallil ka päris teravaid, torkivaid nurki. Selles on midagi ähvardavat, ohtlikku, ka selles jumalikus maailmas; seal jätkub draama, heitlus.

### “Tühjad silmad”

[“Tühjad silmad” ja “Valu jäljed” ehk viimased “Reekviemi” seerias valminud lehed kajastavad] ilmsesti surmamaailma kujutelma – sellisena, nagu ta esineb ka juba eelkristlikkudes ja mittekristlikkudes mütolooiates. Võime mõelda kas või näiteks ühele teisele inimsoo suurtest usulistest raamatutest, indiaanlaste “Popol Vuhile” ja surmamaailmale Shival-Bah’le ja selle nahkhiiretiivulistele demonitele.

Vaadeldgem nüüd momente, mis on sellele lehele nime andnud – “Tühjad silmad”. Esimesena langeb meie pilk loomulikult kolbale. Tühjad silma-koopad? Ei, siiski mitte. Silmad – siin on nad ju kõikjal, kogu vasakpoolne osa pildist on silmi täis. Ilmsesti tuleb neid pupille, silmaterit, käsitada tühjadena. Aga samal ajal meenutavad nad kalakudet, mingit elementaarset viljakuse pilti – jällegi see ambivalents! Surm ja elu – nende vahekorrad on mitmetahulised ja käivad mitmes suunas.

### “Valu jäljed”

Sellele surmajõest, surmaorust läbiminekule järgneb suur, dramaatiline ja võib-olla kõige meeleheitlikum pilt selles sarjas. Nagu öeldud, pole see aga taotletutest viimane, vaid üksnes viimane, mille ta jõudis veel valmis teha, ja mis ilmsesti annab edasi tema haiguseagseid valuelamusi. Näeme ju otsekohe, et ikonograafilises mõttes on tegemist Kolgata kujutisega, kuid väga isikupärasega.

Ükski neist kaheksast lehest ei ole sedavõrd ägeda, vägivaldse, meeleheitliku dünaamikaga. Me lausa näeme, kuidas keerlevad ja rebivad ja ründavad jõud murravad need ristide vormid peaaegu puruks. Ühtegi teist selletaolist ristilöömise pilti pole vist kogu kunstiajaloo.

Kristliku traditsiooni kohaselt on kummalgi pool ristil röövel. Mulle näib aga, et Talvik on siin – võib-olla unustades peeglifykti, mis tekib plaadi ja tõmmise vahel – paigutanud “kurja röövli” Jeesuse paremale käele. Näeme ainult kõrbenud musta puud, seda surma, totaalse hävingu pilti, paremal aga tulevad sellest ristist välja vormid, mida tõlgitsen kutsuvate, appihüüdvate, tõmbavate kätena. Kogu seda pilti läbib mingi meeleheitlik viide.

Keskmine domineeriv vorm – selle analüüs on raskem; ma ei ole selle puhul õieti päris tulemuseni jõudnudki. Usun siiski, et siin on nähtavad kurja jõudude, demonlike jõudude rünnak ning samal ajal ka meeleheitlik kaitse, valu ja siiski enda identsusest kinnihoidmine. Mulle tunduvad sõnad siin puudulikkudena: selle tarvis, mida väljendama peaks, jääb sõnadest vajaka. Pangem aga tähele nägusid pildi ülaosas! Võib-olla on siin tegemist surnutega, kelle riiki (evangeeliumi järgi) Kristus laskus – neid endid päästma. Huvitav, et nad on ülal-, mitte allpool. All näeme hoopis traditsioonilist kõleda-, lagedavõitu maastikku, kus Kolgatat tavaliselt kujutatakse. Üleval aga on too inimkond või surnute riik (või mõlemad korraga?), mis siin toimuvale justkui alla vaatab. Tavaliselt kujutatakse Kolgata künkaid ikka vastu taevast, n-ö siluetina. Siin on vastupidi: vaadet iseloomustab kotkaperspektiiv, järsult alla sukelduvus. Draama toimub maailmasiseselt, keset meid endid.

Siin katkestas Talvik – õieti küll saatus – tema töö. Tulevikus saame oma pilti täiendada, kui vaataja ette on toodud selle viimase, üheksanda lehe ettevalmistavaid jooniseid. Aga praegu katkeb siin piltide jada ja järelikult ka minu jutt.

Kui otsida eelöeldut kokku võtvat lauset, siis valiksin mina 18aastase Arthur Rimbaud’ poolt enam kui sajand tagasi lausutu (minu arust võtab just see kokku ka Talviku maailmapildi): “Vaimu heitlused on sama rängad kui inimeste lahingud, ja üksnes jumalale on antud õiglust näha.” [1984]

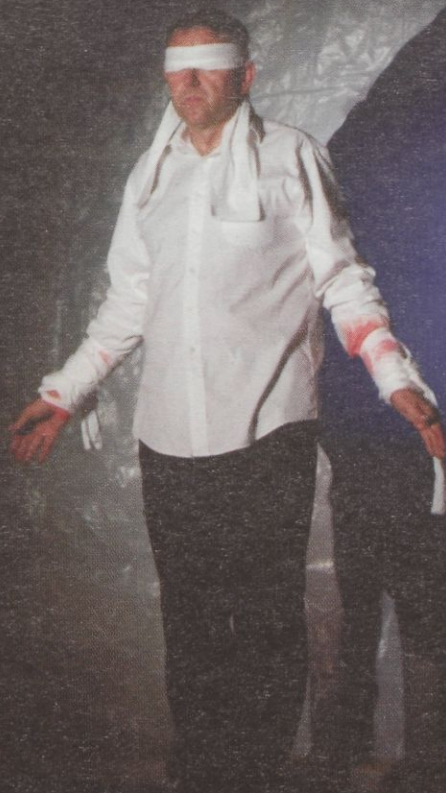
### Toimetaja Jaan Malini märkusi.

*Eesti Kirjandusmuuseumi kogudesse kuulub ka Ilmar Laabani käsikirjaline pärand + raamatukogu. Just sealt poolenisti korraldatud käsikirjadelademest sinne tekst pärinebki. Tegemine on oletatavasti 1984. aastal peetud loengu litereeringuga. Kes selle tegi, ei tea. Laaban igatahes mitte. Lindistust pole õnnestunud leida. Tekst on sedavõrd kõnekeelne, et seda tuli üpris põhjalikult toimetada. Laaban kõneles mulle omal ajal, et tema meelest pole õige suulist teksti kirjalikult avaldada – ilma et autor selle eelnevalt üle vaataks. Selles mõttes on siinse teksti triikkiandmine patt. Kuid samas lohutasin end põhimõtete meenutamise ja rakendamisega, mida Laaban redigeerimisel õigustatult pidas. Paaris kohas tegin suuremaid muudatusi, sest ei osanud muul moel Laabani mõttekäiku kirjalikuks ja sujuvaks muuta. Need kohad olen pannud nurksulgudesse. Algvormistusest erineb seegi, et tööde pealkirjad on pandud vahepealkirjadeks. Ühtlust ei õnnestunud saavutada, sest vahepealkirjana ei esine kõik toonasel näitusel väljas olnud “Reekviemi” sarja lehed. Tervikloetelu: “Sügavuse kaev”/“Avgrundens brunn” (1981), “Tuli”/“Eld” (1981), “Frsterskans verk”/“Ahvatleja töö” (1981), “Lõpu uni”/“Sista sömnen” (1981), “Pikad valged rüüd”/“Långa vita klädnader” (1982), “Ülalpool meid”/“Ovan oss” (1982-1983), “Tühjad silmad”/“Tomma ögon” (1983), “Valu jäljed”/“Smärtans spår” (1983).*



Siim-Tanel Annus. Koduaia  
performance "20 aastat hiljem",  
24. august 2007.

Siim-Tanel Annus. Performance  
20 Years Later in the home garden.  
August 24, 2007. Tallinn.



## // Abstraktsioon / Abstraction

# Siim-Tanel Annus: Laatsaruse eel-lein ja järelpidu

Andri Ksenofontovi minimonograafiline käsitlus Siim-Tanel Annuse kunstnikutee tähistest ja taustadest.

Siim-Tanel Annuse kunstnikutee algas 1973. aastal, kui täditütar Siiri Nummert, tulevane metallikunstnik, viis 13-aastase poisi Tõnis Vindi ateljeesse. Tõnis Vint oskas Siim-Tanel Annuse esimestes joonistuskatsetustes näha ja selgitada midagi, mis innustas noorukit sedavõrd, et ta pärast nädalast koolivaheaega spordikotis mitu kilo pilte vaadata tõi.

Neil päevil külastas Tõnis Vindi ateljeed ka USA erakolleksionäär Norton Dodge. Näinud Siim-Tanel Annuse õhkõrnu pilte, ütles ta, et Ameerika rahvas oleks kindlasti rõõmus nii noore mehe töid nähes. Seepeale kinkis noor mees need tööd talle. 1976. aastal korraldas Norton Dodge St. Louisis näituse "New Art from the Soviet Union", kus olid väljas samad

pildid. Kahe aasta jooksul rändas näitus läbi viie galerii. 1976. aastal võttis Jugoslaavia žürii Siim-Tanel Annuse tööd vastu Horvaatia Rijeka joonistuste biennaalile, kus need olid välja pandud 1988. aastani.

1975. aastal külastas Siim-Tanel Annus koos Tallinna kunstnikega Moskva galeriisid ja korternäitusi. Sündis mõte





## Intervjuu Siim-Tanel Annusega

**Heie Treier:** Mul on tekkinud mitmete eesti kunstnike, eriti abstraktsionistide puhul üks küsimus, mille esitan esimesena sulle. Kas sa oled tõlgendanud oma *performance*'eid ja abstraktset kunsti teatud teraapiana? Hakkasid oma koduaias Mooni tänav 46a tegema *performance*'eid 1980ndate esimesel poolel, nn stagnaajal, vaimse surutise perioodil, Karl Vaino ajal. Moskvas öeldakse selle kohta piibellikult "Egiptus", Egiptuse vangipõlv, kui viidata Ilja Kabakovile [kunst.ee 2004, nr 4, lk 13]. Tundus, et mingit lootust pole...  
**Siim-Tanel Annus:** Minul lootus oli! Seesama Mooni tänava aed, kogu elu käis seal! Ma olen sündinud seal ja siia maani elan seal. Aed oli omaette keskkond ja mul oli kodu ka küllaltki ühte hoidev. Kuigi ema suri 1972. aastal. Kodu hoidis koos, kodu oli siiski täielik kindlus, seisis ühiskonnast eraldi.

Konflikt või hämmastus tekkis umbes 1979.-80. aastal, olin siis 19- või 20aastane. Niisugune lootusetus oli ümberringi, ma lausa hämmastusin, lähedased kolleegid (või mis kolleeg ma olin siis, olin alustav noorkunstnik) olid nii mustas masenduses, et pole üldse mitte mingit mõtet, unusta üldse ära kunstitegemine... See oli mulle šokk! Kuidas nii, elu oli ikka helgem

sarjast "Must-valged linnad", millesse ilmusid ka Kremli tornide siluettide motiivid. Tööd olid teostatud joongraafikas ja mustade guašipindadega. Siit kasvas välja rööpjoonlual tušiga punkt-kriipsutatud sari "Tornid taevasse".

1980. aasta augustis Leonhard Lapini noorsooteatris lavastatud "Multiplitseeritud inimene" veenas Siim-Tanel Annust, et kunstis on kõik võimalik. See innustas teda sama aasta 1. novembril esimest lõikuspüha-aiarituuali pidama. Tema koduaeda Mooni tänavas kogunes 40–50 inimest. Kunstnik ilmus varem maasse kaevatud ja lehtedega kaetud august ootamatult publiku ette, seljas mustaks värvitud arstikittel. Ta puhus pasunat ja jagas kohale tulnutele siniseid suudlusi ning guašiga siniseks värvitud kaselehti. Tõnis Vint kommenteeris hiljem, et kui päevade viisi kaksteist tundi järjest graafikas aina täppe teha, tuleb end vahel etendustega välja elada.

1981. aasta 17. oktoobril avas Siim-Tanel Annus TA raamatukogu fuajees näituse, millele järgnes koduaia õhtupimeduses ohvriüritus "Valged linnud". Ta ilmus taevasse prožektorite vihku aia kohal, kuhu ta naabri krundilt redeliga ronis. Seljas sama must kittel, millele olid lisatud mustad tiivad. Mängis Mati Schönbergi muusika. Maja kõrgematest punktidest ja puulatvadest tõmmatud traatidel rippusid paberlinnud, mida kunstnik ükshaaval põletas, ohverdades niimoodi universaalse väärtuse kunstis: valge paberi. Siim-Tanel Annus mitte ainult ei puhu hinge oma loomingusse, nagu Looja kord tema endaga tegi. Ta hingab oma loomingut ka ise sisse, koos publikuga.

Siim-Tanel Annus elas justkui kahes reaalsuses. Üks oli baptistidest vanemate turvaline kodu, teine lagunev Nõukogude ühiskond. Ent rohkem kui eesti impulsiivne baptism, võlus kunstnikku ortodoksi kiriku sajanditega lihvitud liturgia ning jumalavalguse enesestmõistetavus. See oli ka *new age*'i tõusu aeg, kus inimeste meeli erutasid ufovaimustus, hipivaimus, idaõpetused ja loodusrahvaste nõidus. Kui rääkida Eesti *new age*'ist, siis sellesse on alati kuulunud Tõnis Vindi ateljee, kus uuritakse kunstiteostesse ja käsitööesemetesse talletatud märgisüsteeme ja rituaale.

Siim-Tanel Annus usub progressi kui

absoluudi järkjärgulisse avanemisse kosmoses ja ajaloos. Seda usku kinnistasid ka kunstiajaloo õpingud Tartu ülikoolis, mille ta 1984. aastal kaugõppes lõpetas. Siit ka taevatornide seeria tema loomingus kui massiivne kunsti-Manhattan. Iga torniga, mis astmete ja korruste haaval üles viisid, tõusis Siim-Tanel Annus kõrgemale ebatäiuslikust argipäevast. Absoluut ise viibib kättesaamatult pildi teisepoolsuses ehk väljaspool raami. Varasemas graafikas asub absoluut tõusvate vormide kujuteldavas koondumispunktis, hilisemates reljeefmaalides kehastavad absoluuti ateljeeseina löödud naelad, mille külge seotud tamiili ja kaabitsaga ta pindasid viirutas. Naelad kui Aristotelese liikumatud liigutajad, mille ümber lainetab pildifaktuur. Nagu loodus nii ei näita ka Siim-Tanel Annuse kunst absoluuti, vaid viitab üldisele korrale juhuslikus maailmas. Nagu looduse nii piisab ka Siim-Tanel Annuse kunsti mõistmiseks selle liikumisega kaasaminekust. Absoluudi enda nägemine ei ole kohustuslik.

Ent absoluut ei ole ainult kord ja faktuur. Absoluut on ka lugu ja hingeseisund, mille ärevaim hetk on teisepoolsuse piiri ületamine. Loomu poolest toimub see kõige elava sündides ja surres, ent see on võimalik ka kunstiloomingus. Oma isiklikku ja kordumatut absoluuti, vastukaaluks graafika ja maali üldisele absoluudile, väljendaski Siim-Tanel Annus koduaia müsteeriumides. Kui varem oli aed pere lauale alati toidulisa toonud, siis pärast ülikooli lõpetamist sai krüsanteemikasvatusest Siim-Tanel Annuse peamine sissetulekuallikas. Sügiseste tänuühateenistustega kiitis ta Loojat, kes igapäevasele leivale lisaks ka krüsanteeme krediiti andis: kogu Lillekülale nelke naistepäevaks, tulpe tutipeoks, astreid haridusaasta alguseks.

1982. aasta 20. novembril avas Siim-Tanel Annus oma kodu teise korruse kolmes valgeks võõbatud toas graafikasarja "Tornid taevasse" viimase näituse, kus oli esindatud 36 tööd. Õhtul toimus Mati Schönbergi muusika saatel samanimeline müsteerium, kus ta esines esimest korda kaubamärgilises valges rüüs. Ta läks läbi peegli, purustades selle. See oli enese vabastamise rituaal. Edasi viis tee läbi kilesängi ehitatud jõe Paabeli torni juurde,





mis oli kaetud valge kangaga. Kuigi Siim-Tanel Annus ei joonistanud oma torne taevasse kunagi lõpuni, otsustas ta selle seeria lõpetada ja tornid ise ohverdada. Erinevalt piibli Paabeli torni ehitajatest, kelle toodangu Jehoova väevõimuga ennetähtaegselt konfiskeerima pidi. Mis on parem kink Loojale kui see, mida ta ise võtta tahab? Kui kunstnik torni ronis, toimus plahvatus. Suitsu hajudes oli torn tühi ja selle ehitaja vaba.

Tõnis Vindi ateljees sõbraks saanud kunstiajaloolane Evi Pihlak hoiatas ja kirjutas ka arvustuses, et peegli purustamine toob ebaõnne. Hingelt ja loominguelt eelkõige kristlane Siim-Tanel Annus ei ole ebausklik, ei ole siiani. Ent õnnetus juhtus. Laevaarstist vend tuli paari kuu pärast talvel maale. Uue aasta alguses võttis ta ühes linnalähedases suvilas sõbraga napsu ja läks riidu. Tallinnasse kõndides läks nende tee lahku. Peres arvati, et ta on taas sõidus. Laeval teati, et ta jäi maale. Tegelikult jõudis meremees hoopis lõppsadamasse kraavi kaldal, viimasesse puhkepaika, kust metsatöölised ta aprillis leidsid. Venna surm masendas ja tekitas süütunnet. Koduaia rituaalidesse tuli aastatepikkune paus. Seda, et nende kunstiteaduslik nimetus on *performance*, sai Siim-Tanel Annus teada alles soome ajakirja Taide ühest 1983. aasta numbrist.

Siim-Tanel Annus elas justkui kahes reaalsuses. Üks oli intensiivne vaimuelu,

teine sama intensiivne seljavalu, mis andis märku juba 15. eluaastal. Alguses diagnoositi radikuliiti, ent invaliidistavad atakid ilmusid ja kadusid äkitselt. 1985. aastal tehtud uuringul diagnoositi Behterevi tõbi ehk spondüliit, mida arst selgitas kui geneetilist mini-AIDSi, mis hävitab aeglaselt selgroo. Palatiaknast nägi Siim-Tanel Annus Mihhail Gorbatšovi korteeži Tallinna külastuskäigu ajal. Teadasaamine ravimatust raskest haigusest ainult lisas võitlustahet ja 1986. aastal *performance*'id jätkusid.

Siim-Tanel Annus ei valinud omale keha, millesse ta oli sündinud kui geneetilisse karulõksu. Aga ta valis omale kuninga vaimu. Olgugi et oma sõpruskonna noorim ja pesamuna, käis talle pinda vanemate kunstnike pessimism "ära unistagi, siin on nõukogude võim, siin ei juhtu midagi". Teda inspireeris Napoleon, kes Jacques-Louis Davidi maalil paavsti keeldumise kiuste end ise keisriks kroonis, et midagi ära teha. Siim-Tanel Annus trotsis olusid Napoleoni eeskujul ja võttis võimu enda kätte, kroonides end kuningaks 1987. aasta *performance*'il "Kunsti äratamine".

Kuulsaimaks etteasteks sai 1987. aasta 5. detsembril lavastatud "Läbimised". Perestroika kogus tuure, Soome kultuurirahvas, ärimehed ja muidu uudistajad hakkasid üha sagedamini Eestis käima. Kunstnik Jorma Hautala,

minu jaoks, helgem oli kodu ümbruses.

Siis ma otsustasin, et ma kehtestan mingi oma ruumi. Ja see tingis, et ma hakkasin kodus aianäitusi tegema. 1980 oli esimene aianäitus. Mõtlesin, et peaks mingit ... *performance*'i nime sel ajal polnud, *happening* see ka polnud. Esimene idee oli, et tulen oma kodu maa seest mullast välja ja see oli esimene aktsioon seal aias. Üha enam tekkis veendumus, et tuleb luua oas, ühiskond ei loe midagi. Katsu sa 20aastasele rääkida, et mitte midagi pole mõtet teha. See oli kõige hämmastavam 30–40aastasi kuulates, et pole mõtet midagi teha. Võib-olla nad ise nii mustas masenduses polnudki, aga sellest rääkimine oli tähtis.

**Tõnis Vindi koolkonnas otsitakse sageli harmooniat, see on nagu vastuseisu osutamine disharmoonilisele ühiskonnale. Kas sa tundsid sama?**

Jaa, muidugi! Enamik tolle aja eesti kunstist oli põgenemine ja uue reaalsuse loomine. Minu koduaia värk samuti. 1984 lõpetasin [Tartu] ülikooli ja otsustasin, et ma kuhugi tööle ei lähe, vaid rajan kasvuhoone ja elan sellest. Nii elasingi 7 aastat, kuni piirid läksid lahti. Täiesti omaette süsteem, mis toidab ka! Iseseisev majandus.

**Nii nagu Raul Meel pidas mesilasi ja elatas end sellest...**

Tegelikult näpuotsaga, mis sa kasvasid, kõik osteti ära, sest poes polnud ju midagi eriti saada. Rahal polnud siis niisugust tähtsust nagu tänapäeval. Neli kuud tegin tööd, 8 kuud olin täiesti vaba inimene, elasin sellest rahast, mida oma kasvuhoonest teenisin. Kasvasin tomateid ja krüsanteeme. 7 hooaega, 7 aastat. Siis läksid piirid lahti ja tekkisid teised võimalused.

**Kas see oli n-ö norm või erand? Kas teistes majapidamistes seal aedlinnas tehti sama?**

See on Lilleküla ametlikult. Vanasti (Eesti ajal) oli Mooni tänav Juure



tänav, sest seal olid tohutud juurvilja- ja köögiviljakasvatused. Need tehti 1920ndatel, inimestele müüdi suured tükid maad, 5000 ruutmeetrit, et inimesed kasvataks linnale köögivilja. Kui mina sündisin nõukogude ajal, siis tihendati asundust väikesteks kruntideks, aga kõik vanad asukad olid turumüüjad. Minu vanemad – isa bibliograaf, ema proviisor, ja meid oli neli venda –, kogu see elu 1960ndatel käis kasvatamisega, üks töö oli päeval linnas ja teine töö oli kodus. Kui mina alustasin, siis vanad asukad, kes alustasid 1920ndate II poolest, hakkasid juba lõpetama, nad olid vanaks jäänud ja kes ära surnud, nii et ma olin viimane, kes järjepidevalt põllumajandust tegi. Siis oli vahe 5-6 aastat ja nüüd on juba uus generatsioon alustanud, teevad siamaani. See on traditsioonidega koht.

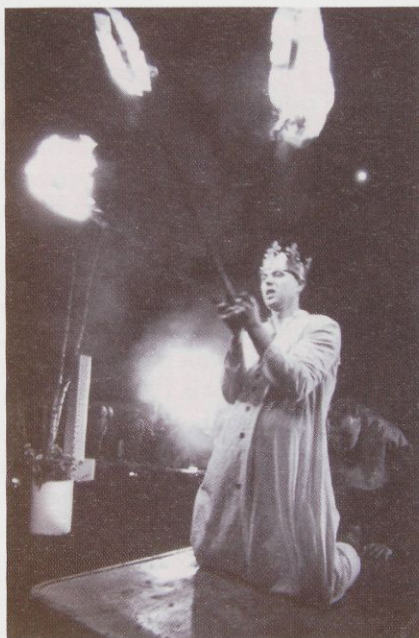
#### Kas sa ise käisid lausa müümas?

Ja-jaa. Alguses üritasin tomateid restoranidele või kokkuostu müüa, aga mul oli neid siiski nii vähe. Lilledega oli keeruline, ma polnud nii proff kasvataja, et anda mingit standardtoodangut – kõik lilled ühekõrgused. Siis ma ise müüsin, Marja poe juures müüsin lilli. Tomatid ma siiski viisin kokkuostu.

#### Kas sa ei identifitseerinud end n-ö elitaarse või kõrge kunstnikuna?

Ei, üldse mitte. Ma end kunstnikuks ei pidanudki. Ma ütlesin, et viinamarjad on hapud – kunstnike liitu mind vastu nagunii ei võeta, ma ei tahagi! Tänu sellele sain oma töid välismaale saata, nagu amatöör-asjaarmastaja. Probleeme polnud teesasaatmisega. Kuigi pärastpoole, siiski, 1980ndate II poolel, pidi ikkagi loa võtma. Ca 1985 ... astusin kunstnike liidu noortekoondisesse, sest kui ma graafikat trükkisin, siis ma ise plaate ei teinud, vaid viisin trükikotta ja seal pidi luba olema. Igaüks sind ka ei armasta, kunstnike liit oli hirmuasutus, uurisin, millal vähemalt Heinz Valk kohal on, temalt võtsin allkirja.

#### Tõnis Vint ja tema koolkond seondub esteetidega. Sa lood



Siim-Tanel Annus. Koduaia *performance* "Läbimised". 1987. Dokumentatsioon.

Siim-Tanel Annus. *Performance Penetrations in the home garden*. 1987. Documentation.

Leonhard Lapini sõber, hakkas juba 1983. aastal eesti kaasaegse kunsti näitust Soomes ette valmistama. 1987. aastal soovis Eestit külastada ka üks keskseid Soome lavastajaid Katariina Lahti. Ta oli kuulnud Carolus Enckelilt ühest "hullust" eesti avangardistist, kes esitab tagahoovis pürotehnilisi *performance*'eid. Katariina Lahti, siis veel oma karjääri alguses, oli samuti parasjagu "hull", ning nõnda ta

kohtuski Siim-Tanel Annusega Olümpia hotellis aasta alguses. Tekkis plaan vändata selle aasta koduaiarituaalist dokumentaalfilm. Kuupäevaks lepiti kokku Brežnevi konstitutsioonipäev, sest riiklikul pühal olid inimesed vabad. Erilist usku, et filmi tegemine ka õnnestub, kellelgi ei olnud.

Nagu Eesti Televisioon nii ka Soome Yleisradio pelgas ettevõtmist ega võtnud





Siim-Tanel Annus. Koduaia performance "20 aastat hiljem". 24. august 2007.

Siim-Tanel Annus. Performance 20 Years Later in the home garden. August 24, 2007. Tallinn.

vedu. Ent dokumentaalfilmi vastu tundis huvi rootsikeelsete saadete toimetus Helsingis. Kõigile üllatuseks soostus Gosteleradio dokumentaalfilmi projektiga ning korraldas viisakutse. Sellega kaasnes KGB kooskõlastus. Uskumatu hakkas tõeks saama.

Katariina Lahti mäletab etenduse suuri ettevalmistustöid. Siim-Tanel Annus kleepis kummiliimiga valgetele vineertornidele ja -seintele tuhandeid 2 x 2 ruutsentimeetriseid mustast kartongist ruudukesi, muutudes ise täpitaavaks rapidograafiks oma viimasel ja hiigelsuurel

taevatorni pildil. *Performance*'i põhimotiiviks olid kroonimine, tuleriitused eri suuruses tuleontidega ning sõit läbi põlema süüdatud kangasvärava, mis oli seina sisse ehitatud. Et enesekroonimine halba õnne ei tooks, sai krooni eelnevalt tulega puhastatud. Tulemõll pimedal talveõhtul lõppes suure plahvatusega.

Kui pealtvaatajad hakkasid jalgu sirutama ja muljeid vahetama, võttis ohjad enda kätte miilits. Mundrimeeste hoovi marssides hajus seltskond igaks juhaks tänavale, et mitte aeda lõksu jääda. Siim-Tanel Annusel kui korrarikkumise

esteetilise süsteemi, mis on estetistlik, esoteeriline, see loob kujutluse kunstnikust kui "kõrgest", kes on väljaspool "madalat" igapäevaelu... Kõigi eelduste järgi oleks sulle pidanud olema nagu alandav minna tänavale lilli müüma...

Ühiskonnas oligi suhtumine, et noor inimene müüb lilli, täitsa nagu asotsiaal. Ma ei tea, ma pöörasin asja teistpidi. Muld ja kasvamine. Pärast kui põld oli ära koristatud ja tühjaks tehtud, tegin *performance*'eid sügiseti, kui maa oli must. Mul olid kõik seotud. Ilmselt tugev kodu ja kogu lapsepõlve pidi peenarde vahel ringi laskma. Ma mäletan küll, et isegi naabritel oli halvustav suhtumine emasse-isasse, et muidu intelligentset inimesed, aga tegelevad potipõllundusega.

**N Liit polnud ametlikult klassiühiskond.**

See oli VÄGA klassiühiskond.

Ei no, ametlikult, riikliku ideoloogia tasandil oli N Liidus kaks klassi, töölised ja talurahvas, nii nagu Veera Muhhina 1937. aasta skulptuur. Intelligentsi ei nimetatud klassiks. Kuna analüüsisvalt mõtlemaid inimesi peeti ohtlikuks, hoiti rahvusintelligents sageli väga madalate palkade peal.

Aga sellegipoolest osteti loovintelligents ära.

**Et ta ei hakkaks revolutsiooni tegema ega riiki kritiseerima.**

Suhtumine oli midagi imetlusväärset. Kunstnik! Kirjanik! Kõik loevad su teoseid! Selles mõttes on tänapäeval hoopis teistmoodi.

**Modernistlik geeniusekultus...**

Aga tegelikult oli see väga klassiühiskond. Isegi koolis olid tugevad klassivahed. Kelle vanemad olid rikkad, baarmanid või taksojuhid, nende laste vahel olid tugevad klassivahed.

**Aga räägi oma kroonist. Olen kirjutanud võitja-kujundist, võitjagatsusest eesti kunstis ja minu silmis sümboliseerib seda just kroon, alates**



## Juba Kristjan Rauast ("Kalevipoja kroonimine"). Kuidas sa ise seda tõlgendaksid?

1980. aastal, ma olin siis 20aastane. Mõtlesin, et kui väljaspool on allakäik, siis tuleb luua oma keskkond. Ma pidin endale sellised piirid looma. Võim tuleb enda kätte võtta! Mulle õudselts meeldis see, kuidas Napoleon kroonis ennast ise. Jah!

## Ja sina kui Tartu ülikoolis kunstiajalugu õppinu vaatad Davidi maali reprot...

Jah-jah. Kõik sõltub sinust enesest, tuleb enda kätte võtta asi. See oli selline väline seos. Kui öelda "kroon", mul oli see rohkem šamaani tähenduses, see annab jõu tegutseda.

## Sul oli vist rohkem kui üks kroon?

Esimene kroon oli kuskilt Draamateatrist laenatud, papist, klaasitükid peal ja natuke slaavilik. Pärast, 1980ndatel, lasin ma teha õige krooni, vasest. Üks metallikunstnikust proua, kes selle tegi, oli läbi lõhki esoteerik. Ta pani ette kivitüki, mis pärines Merivälja UFO-lt. Aga see kroon nagu ei toimunud. Kasutasin seda küll, aga siis asja sisu ka muutus. Kui ma välismaale läksin... Mujal need tegemised läksid pigem markeerimiseks ja tuli stress ja hirm. Ma ei saanud oma tööle kontsentreeruda ja siis ma lõpetasin. Tööd on ikka mu aiaga seotud. Mina ei ole mingit esoteerilist taotlenud.

18. juulil 2007. aastal kunst.ee toimetuses.

FOTO HEIE TREIER



peasüüdlasel kästi valge rüü ja kuldsed saapad ära võtta ning jaoskonda minekuks "korralikud rõivad" selga panna. Inimesed kõigutasid seda "sidrunikongi", millesse kangelane lükati, ja nõudsid "laske ta vabaks, laske ta vabaks". Selle peale küsis miilits, kas ta korraldab Hirveparki number 2.

Siim-Tanel Annus oli pabinas, aga operaator Jyrki Arnikari, kes samuti ära viidi, säilitas külma närvi. Juba aias jätkas ta filmimist, teeseldes, et seletab kohalikule filmiamatöörile moodsa kompaktse Arriflex profikaamera nuppe. Jaoskonnas pani ta jalad lauale ning käitus võimalikult ülbelt, et korralvalvurite tähelepanu kaameralt endale tõmmata ja hõlma alt salaja edasi filmida. Seepärast läheb dokumentaalfilm sealt edasi, kus läkiläkiga miilits objektiivi käega katab. Valvekorras olnud alampolkovnik sai julgeolekusse helistades teada, et sündmus oli seaduslik, ning miilitsa jätkuv sekkumine võib tekitada rahvusvahelise skandaali. Ta tõusis püsti ja teatas: "Seltsimees Annus, kõik on korras, me viime teid oma autoga tagasi". Mille peale Jyrki Arnikari taksot nõudis. Koju naasti kiiresti ja jalgsi, süda rinnus puperdamas. "Läbimistest" sai Eesti vabanemise üks ajalooline teetähis. Kroonides ennast, kroonis Siim-Tanel Annus ka Eesti haritlaskonda, kes peatselt "võimu enda kätte võttis". [Vt foto tagakaanel].

Kui Katariina Lahti Siim-Tanel Annuse filmimontaažile Soome kutsus, sai viisaosakonnas seltsimees Annusest kodanik Annus, kellel kästi mitte iialgi enam isikliku kutsega tööasju Soomes ajama tulla – ta ei sõida kunagi riigist välja. Ent film "Siim-Tanel Annus" löi laineid. See tuli televisioonitöö kohta tavatult pikk, 60 minutit. Film kujutas *performance*'it täies pikkuses, pühendades sellele 17 minutit, täpselt nii kaua kui kestis Ariel Lagle taustamuusika. Tegijatel soovitati piirduda etenduse mõneminutilise reportaažiga, ent lavastaja oskas materjali hinnata ning soovis sellest täit ülevaadet anda. Katariina Lahti ja tema filmis esinenud anonüümne alampolkovnik tegid Siim-Tanel Annusest ülemaailmselt tuntud kunstistaari. Nagu lavastaja ise ütleb, on vahel halb, mis ellu sekkub, kunstile hea. Ja mis on kunstile hea, see võib ühel päeval ka elule heaks osutada.

Varsti ei olnud enam vahet, kas võimud pidasid Siim-Tanel Annust seltsimeheks või kodanikuks. 1988. aastal saabus ta Nõukogude avangardi festivalile Imatras. Teades, et Johannes Paulus II tuleb varsti Soome visiidile, laskus ta laevalt valge rüü ja krooniga ning suudles Helsingi sadamas paavsti kombel maad. See pilt avaldati ka Soome ajalehtedes Raoul Kurvitza nime all. Piltide, mille Katariina Lahti Vellamo galeriisse viis, müük oli edukas. Ent eduga kaasnes ka kadetus, kapitalism tuli inimsuhete vahele. Siim-Tanel Annus avastas, et teda tuntakse miilitsavägivalla märtrina, aga *performance*'ite sõnum ei pruugi kriitikutel huvitada. Lääneriikides, kus ta gastroleeris, tuli politseijaoskonnades veeta veelgi rohkem aega, et tulevärke ennetavalt kooskõlastada. Vaatamata edu ja rännuseiklusi täis aastatele, hakkas maapind, mis toitis koduaia-loomingut, jalge alt kaduma. 1992. aastast ütles Siim-Tanel Annus esinemiskutsetele järjest ära.

Üks viimaseid etteasteid oli 1992. aastal Vilniuse kaasage kunstikeskuses näituse "Rationalized Eternity" avamisel, seal olid väljas ka Leonhard Lapini ja Raul Meele tööd. Kaasas oli pürotehnik Martti Veri, kes ületas lõhkeainelaadungiga rahulikult kolme Balti riigi piirid. Kaasage kunstikeskuse klaasitud sisehoovis, enne *performance*'i lõppu, ütles Martti Veri Siim-Tanel Annusele, et teeb talle kingituse. See oli kõigi tema *performance*'ite hulgas ainus lööklaainega plahvatus, mis oleks äärepealt klaasid eest viinud, ootamatu finaali Pärdis muusikale. Tol ajal korraldas mingi poliitiline terrorijõuk Leedus plahvatusi, ning nende vastu võitlemiseks loodud eriuksusel ei jäänud ka see Eesti pomm märkamata. Kui nad kiirelt kohale sõitsid, ei oodanud Siim-Tanel Annus, millal ta jaoskonda viiakse, vaid varjus siseruumidesse.

Pärast närvikõdi Vilniuses võttis Siim-Tanel Annus osa 1993. aasta rahvusvahelisest festivalist "Eleonora", ehkki juba vastu tahtmist. Ta istus Tallinna Kunstihoone fuajees selles kohas, kus praegu pileteid müüakse, ja müütas kahtesadat Eesti Ekspressi numbrit. Peas päikesepriidid, seljas punane helkuritega mantel, muusika ei mänginud. Pealkirjaks oli "Kunstnikust ajalehepoisiks", sellega



soovis ta alustada uut loomingujärku puhtalt lehelts.

Ringsõitudele pani punkti 1997. aasta Veneetsia biennaal. Esimesel Eesti ametlikul väljapanekul esinesid Siim-Tanel Annus, Raoul Kurvitz ja Jaan Toomik. Tamara Luuk, kes aitas seda organiseerida, marssis linnapea Massimo Cacciari, Itaalia kompartei endise liikme kabinetti: "Seltsimees Cacciari, kas te mäletate, et Veneetsia ja Tallinn on sõpruslinnad ning tänavu võtavad eestlased osa Veneetsia biennaalist?" Tamara Luuk kauples välja parima esinemiskoha pargis Giardini laevapeatuse vastas. See garanteeris, et kõik külastajad nägid eesti kunstnike esinemist. Oma *performance*'is "Il crescente", mis tähendab kuu või planeedi sirpi, esitas Siim-Tanel Annus suurt puidust sarvedega allapoole pööratud poolkuud kui värvavat, mille poole ta liikus 25 meetri kauguselt. Ümber vöö oli seotud kummipael, mille teine ots oli kinnitatud maa külge. Mida lähemal lõppsihile, seda tugevamalt kumm tagasi tõmbas. Libisemise vältimiseks tuli naelkingi kanda. Teekonna lõpus löikas ta noaga kummi läbi ja see lendas suure plaksuga tagasi. Vabana astus ta teisele poole poolkuud nagu manilane, kes ühineb läbi kuuvärava astunult absoluudiga. Ent see ei olnud päris nii mõeldud. Liikumise lähtepunkti oli kinnitatud raudkonstruktsioon, mis pidi hoidma kahte pihlakaritava horisontaalselt maapinnaga nagu vibupüssi kaart. Kaare pikkuseks oli kavandatud 11 meetrit. Algidee järgi tulnuks kummid ritvade ottesse kinnitada. Jõudnud sihtpunktini, oleks ta pidanud tõmbama need sama raadiusega vibusse kui kuuvärv. See pidi märkima inimese saavutuse hetkelisust Jumala loomingu kõrval, mis on igavene. Ent ujuvas linnas on igasugune puitmaterjal defitsiitne ja väärtuslik. Kuigi kaasa oli võetud neli ritva, kaks tagavaraks võimaliku purunemise korral, varastati kolm neist öösel ära. Küllap läks kellelgi tarvis. Varas jättis ühe alles, aga ilmselt ta ei teadnud, et sellest ei piisa.

1992. aastal hakkas Siim-Tanel Annus huvi tundma reljeefse maalipinna vastu ning maaliskaks aastat akriütle faktuurpastaga. Tä tuli maalijana esmakordselt avalikkuse ette 1994. aastal

Deco galerii näitusega "Salaclu". Ent faktuurpasta tootmine lõpetati. 1995. aastal leidis Siim-Tanel Annus uue materjali, liivaks jahvatatud dolomiidi. Selle terad on säbruliste servadega, need haagivad teineteise taha ega tolma nagu kvartslüüv. Selle segab ta sideainetega pastaks, mille kannab vineeri pinnale. Tä on kasutanud pastapinna töötlemiseks erinevaid tehnikaid nagu pealekandmine pahtlilabidaga, viirutamine kaabitsaga, väljapigistamine tuubist, lihvimine, toonimine.

Oluline osa Siim-Tanel Annuse loomingus on mehaanilisel käsitööl. Kaabitsat, mille raadiuseks on naela külge seotud tamiil, tuleb iga tõmbega sama ühiku võrra edasi nihutada. Kogu protsess peab lõppema enne, kui pasta hangub. Vajaliku rütmi ja täpsuse saavutamiseks tuleb leida õige hingamisrütm nagu muusika esitamisel. Ka see on omamoodi võitlus oludega, sest radikuliit ei luba sügavalt sisse hingata. Taevatorni-reljeefmaalides lähevad erisuunalised kaarjad viirutused interferentsi, ning kohtades, kus joonte lõikumisel nõrgenenud pasta irdub, moodustub uusi kujundeid. "Genesis" sarjas joonistas Siim-Tanel Annus samal meetodil ette laia silmaga võrgu, millest valis ja löikas välja sakilised vormid. Need omakorda kleepis ta kihti kihi haaval kokku "Tornideks", mis püüavad end sama pingutusega sirutada nagu tõusev taim või reumaatilise selg. Siim-Tanel Annuse tööd kujutavad puhast vibratsiooni, mida tajub taevatähtede ja puu aastarõngaste vaatlemisel või siis, kui jälgida närviimpulsside ja hapnikuringlust omaenese kehas. Pildid muutuvad päeva kulgedes, kui valgus langeb reljeefpinnale eri nurga alt.

Uueks läbimurdeaastaks Siim-Tanel Annuse loomingus sai 2005. Soojenes üles vana tutvus AS Paulig Baltic juhatause esimehe Tiit Nuudiga, kes oli 1994. aastal valminud Saue tehasehoonesse kolm maali ostnud. Nüüd, ühte Suur-Kloostri tänava maja uuendades, pöördus ta taas Siim-Tanel Annuse poole palvega teha mõned pildid koridoride kaunistamiseks. Kuna tegemist oli kunagise tsistertslaste kloostri alaga, soovitas ajaloomuuseumi teadur Toomas Abiline kasutada tsistertslaste pitsatsõrmuste motiive, mille jälgendid on avaldatud 19. sajandi

albumites.

See töö juhatas Siim-Tanel Annuse suurendusklaasi ja mikroskoobi alt paistvate motiivide juurde. Nii esitas ta eurole üleminekut tähistavale kuraatori-näitusele "Oma raha" Kunstihoone salongis 2005. aasta kevadel dolomiidipastasse valatud Koidula lokid, mis olid suurendatud sajakroonisel rahatähelt suurele vineeritahvliile. Üks terviklikumaid ja omamoodi elurõõmsamaid mikromaailma seeriaid, valminud 2006. aastal, asub lastetuse ravi ja meditsiini-geneetiliste uuringute keskuse Nova Vita koridoris Viimsis. Vilgaste viburitega spermatooside on portreteeritud ükski ja hulgi. Viljastatud munarakk pesastub emaka limaskestas kudedes nagu täht gaasipilves. Rakkude jagunemine näeb välja kui orbiitide lõikumine. Reljeefmaali tehnikas on teostatud ka kliniku logo.

Otsustava taasaratuse andis kaasagee kunsti galerii ArtDepoo avamine Hausi galerii omaniku Pia Ausmanni poolt. *Performance* toimus näituse "Kakspoolsused" avamisel 2005. aasta 29. septembril. Külalised kutsuti pidulikus riietuses, laulis Mati Turi. Publiku ette astus Siim-Tanel Annus musta soengu ja ülikonnaga, teda saatis valges pükskostüümis blond galerist Pia Ausmann. Kakspoolsus, mille moodustasid looja ja produktent, kunst ja äri, idee ja materjal. Poliitiliselt ja dialektiliselt korrektne õhtujuhtide paar, kes tüüpilise telešõuvadinaga publiku valvsust uinutasid. Tä kui nad veiniklaase tõstma asusid, kallas Mati Turi neile selle asemel siserõdult vett pähe. Alles nüüd asuti asja kallale. Tavapärase pürotehnilise suitsupilve asemel sadas värvivihma, mida Siim-Tanel Annus ja Pia Ausmann teineteisele klaasidest valasid. Must mees kastas valget naist musta värviga, valge naine kastas musta meest valge värviga. Värviloputus Händeli muusika saatel läks üle tantsuks, mis jalge alla asetatud lõuendile pildi maalisk.

Siim-Tanel Annusel, keda on vahel põhjendamatult poliitiliseks kunstnikuks peetud, valmis peagi esimene poliitiline töö "24 tundi", mis kujutab tema ööpäeva kellagraafikut Eesti lipul. Sinine tähistab päevast aktiivsust. Mustad on reumahaiguse tunnid. Valge on uinumise ja taastumise aeg. Kuni 2006. aastani



keeldus Eesti Haigekassa kunstnikule kompenseerimast ainust tõhusat, ent ülikallist bioloogilist ravi, rikkudes sellega Euroopa sotsiaalhartat, millega ka Eesti on ühinenud. Läti ja Leedu on algusest peale oma reumahaigete ravikulud kandnud. Antanas Vinkus, endine Leedu suursaadik Eestis, viis Klaipeðasse Siim-Tanel Annuse näituse "Genesis", mida enne oli üheaegselt näidatud Tartus ja Berliinis. Palanga seljahaigete sanatooriumi juhataja Virginijus Biskys, Eesti kunsti austaja, soovis töid ka oma ruumides välja panna, kus tal on tavaks saanud eesti fotograafide töid eksponeerida. Leedu kontakt viis Siim-Tanel Annuse isegi mõttele Leedus residendiks hakata, et Leedu siis Eesti Haigekassalt ravikulud välja nõuaks. Juriidiliselt oleks see võimalik olnud. Eesti Reumaliit sai aga kogemuse, et poliitikutele ei teinud muret ravi kõrge hind ja raha kokkuhoid, vaid vastupidi, abisaajate liiga väike ring, mis ei oleks valimistulemusi tuntavalt mõjutanud.

2007. aasta sügise graafikatriennaalile "Poliitiline ja poeetiline" esitab Siim-Tanel Annus sarja "20. sajandi poeesia" ehk Hitleri, Stalini, Molotovi ja Ribbentropi allkirjadetailide fotosuurendused. See on üle pika aja tema esimene töö siledal kahemõõtmelisel pinnal.

Viimaste aastate edu tegi võimalikuks ka ammuse unistuse, kodukrundil sinnamaani vaikselt lagunenud mõisaägedete varemte uuendamise talveaiaks. Kuna tööd ei mahu enam ateljeesse ära, on plaanis sellele juurdeehitus lisada. Ateljee asub küll krundiosas, mis naabrilt ära osteti, ent seal kasvavad õunapuud on kui vanad head lapsepõlve-tuttavad. Aednikuhingega Siim-Tanel Annus leinab neid juba ette, sest nad jääksid ehituse alla. Oma "Kasvamise võlu" sarja esimest ja fraktaalset reljefmaali vaadeldes tundus talle ükskord, nagu kujutaks see õitsvat kirsipuud. Samal hetkel tuli raadiost teade, et Jaapani keiser Akihito tuleb Eestisse visiidile. See mõtteseos jäi kummitama. Samal ajal tegi Siim-Tanel Annus plaane, kuidas hävingu ootel õunapuude tüvesid ja oksid kipsi valada ning ehituses ja kodukujunduses ära kasutada. Justkui vastuseks nendele mõtetele tulid õunapuudel soojal

jaanuaril pungad. Sellest sündis idee maalida Jaapani keisrile pilt talvel õitsevatest Eesti õunapuudest. Pilt jäi küll kõrgele idamaa külalisele üle andmata, ent "Kasvamise võlu" kasvas üle looduslike vormide, okste kujutamiseks.

Viimaks valmis kasvuhuone. Selle sissepühitsemiseks lavastas Siim-Tanel Annus tänavu 24. augustil *performance*'i "20 aastat hiljem". Mooni tänav oli pilgeni autosid täis. See oli aasta viimane soe augustiõhtu, mil külalised said võimaluse lõõgastuda veini juues ja telkide all eksponeeritud pilte vaadates. Kasvuhoonet kattis valge kile, millele prožektorid seestpoolt muusikute varje heitsid. Heli Reimann mängis saksofonil ja Taavo Remmel kontrabassil bütsantsi kirikumuusika motiive. Vokaalpartii esitas kreeka laulja Giannis Katsoulis salvestuselt. Ekraanil lõi elama 1987. aasta "Läbimiste" videokujund, mis oli kokku monteeritud Katariina Lahti dokumentaalfilmist. Kaadrites manati ette kuningas tulelõõmas, Tõnis Vint, Matti Milius, Juhan Viiding, pintsaku ja läkiläkiga miilits, alampolkovnik, kes kuninga korrariikumisi loendas. Video kustus. Selle asemele ilmus kuninga vari kasvuhuone ukse raamis. Randmetel ripnesid sidemed. Ta tõstis krooni peast ja sidus silmad kinni. Kätte ilmus suur nuga, mis aeglaselt valge kile sisse augu lõikas. Laatsaruse tee sai vabaks, ta tohtis välja tulla. Pimedana kobades tegi ta ettevaatlikult mõned sammud. Seisatas, eemaldas punaseplekilised sidemed randmetelt ja avas silmad. Siis sirutas laiali käed, kus polnud pidalitõvest jälgegi. Kasvuhoonelt eemaldati kate nagu skulptuuri avamisel. Seal kasvasid viinamarjad, mis kandsid rosinasuuruste marjade kobaraid.

*Andri Ksenofontov õppis arhitektuuri Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis. Vabakutselise arvustajana tegeleb alates 2003. aastast. Oma esimese loo Siim-Tanel Annusest kirjutas ta 2004. aastal seoses kunstniku reljefmaalinäitusega Haus galeriis. Siim-Tanel Annust intervjuuerides õppis ta hindama kunstniku ausat ja vahetut suhet kunstiga. Tegemist on loojaga, kes tegutseb tasandil, mis läheneb loodusjõule, sest tööd kasvavad välja vahetult isikust kui tervikust, hingest ja kehast.*

## Siim-Tanel Annus: Pre-mourning and post-rejoicing of Lazarus

Andri Ksenofontov is describing the landmarks and background of Siim-Tanel Annus' path as an artist.

Siim-Tanel Annus started his career as an artist in 1973, when as a 13-year old boy he was taken to Tõnis Vint's studio. In those days Tõnis Vint's studio was also frequented by Norton Dodge, the private collector from the USA. Having seen Siim-Tanel Annus' pictures, delicately thin in texture, he wished to acquire them. Whereafter the young man made a gift to him of his works. In 1976 Norton Dodge arranged an exhibition "New Art from the Soviet Union" in St. Louis, where the same pictures were exhibited. In 1976 the panel of experts accepted the works by Siim-Tanel Annus at Croatian Rijeka Drawings Biennial, where they stood exposed until 1988.

In 1975, it occurred to Annus in Moscow to make a graphics series "Black-white towns", featuring also the silhouettes of towers of Kremlin. Thence sprouted the series of Indian ink drawings "Towers to heaven". Revelatory to the young artist was "Multiplied man" by Leonhard Lapin staged in August 1980 in Tallinn Youth Theatre. On 1 November of that same year Annus made, in his home garden in Tallinn in Mooni Street the first garden-rite of Harvest Home. It brought together 40–50 people.

On 17 October 1981 he staged the "White birds", where he sacrificed a universal value in art: a sheet of white paper.

Siim-Tanel Annus seemed to be living in two alternative realities. One was the safe custody at his Baptist parents, the other the Soviet society falling to pieces. However more than by the Estonian impulsive Baptism, the artist was enthralled by the liturgy of the Orthodox Church. This was also the period of rise of the New Age (UFO-mania, hippy-



mentality, eastern teachings, witchcraft of indigenous people). In Tõnis Vint's studio, the artists were concerned with study of sign systems and rites.

Siim-Tanel Annus believes in continual opening of progress as an absolute into outer space and history. That belief was also consolidated by studies of history of art in University of Tartu, the extension programme of which he graduated in 1984. "Towers to heaven" is like an arts-Manhattan. With each tower Annus transcended higher from the imperfectness of everyday life.

Siim-Tanel Annus seemed to live in two realities. One was an intensive spiritual life, the other – back-pain as intensive. In 1985, he was diagnosed as suffering from Bechterev disease, which the doctor explained as genetic mini-AIDS, slowly decaying the spine. Learning about his incurable disease added the will to fight in him, and in 1986 the performances went on.

Siim-Tanel Annus chose to have a sovereign spirit. He was inspired by Napoleon, who encrowned himself in the painting of Jacques-Louis David. Siim-Tanel Annus encrowned himself king in performance of 1987 "Awakening of art".

His most celebrated performance was "Penetrations" of 5 December 1987, shot by the young Katariina Lahti from editorial board of programmes in Swedish of Finnish Yleisradio. To everybody's amazement the KGB consented to issue visa to the Finnish film group. During the performance, however the Soviet militia arrested the artist Siim-Tanel Annus and cameraman Jyrki Arnikari. This has also been documented on a film strip.

In 1988, he arrived in the festival of Soviet avant-garde in Imatra, Finland. Knowing that Pope John Paul II is arriving in Finland, the artist disembarked from the ship in a white robe and crown and

kissed the ground in Port of Helsinki, like the Pope used to do.

The last performance of Annus took place in the Venice Biennale of 1997. The first official display of Estonia was attended by Siim-Tanel Annus, Raoul Kurvitz and Jaan Toomik.

In 1992, Siim-Tanel Annus started painting with acryl facture paste, where the mechanical handicraft has a significant part. Siim-Tanel Annus' works present unmitigated vibration, which can be perceived when observing heavenly stars and annual rings of trees, or else when observing the nerve impulses in one's own body.

On 24 August 2007, Siim-Tanel Annus made in his home garden the performance "20 years later". The screen was illuminated by the video of "Penetrations" of 1987. Then the shadow of king appeared on the screen. He lifted the crown from his head and tied his eyes and penetrated through the film into reality. The path of Lazarus had become unobstructed. He reached out his hands now cleansed of leprosy.

\*

In an interview to Heie Treier Siim-Tanel Annus speaks about his home garden as a pivotal place in his art. At the beginning 1980s, in Brezhnev time, when the Estonian artistic community was overwhelmed with depression, the young Siim-Tanel Annus was brimming with hope. The safe homestead saved him from sadness and dejection. He decided that he would set up his own space and he started making garden exhibitions and performances. He was also economically independent, earning his living by selling tomatoes and flowers grown in his home garden.

The school of aesthetical art of Tõnis Vint was in quest of harmony, to counterbalance the disharmony prevailing

in society – they attempted to create a new reality. The Soviet art of that time was permeated by the modernist cult of genius, on the one hand. On the other hand it was known, that the soviets-dominated Union of Artists would not accept a young person "of doubtful integrity" in its membership. Consequently, Annus could not officially identify himself as a professional artist and he could mail his works abroad, professedly as amateur's pictures.

**H. T.: I have written of yearning for a victor in Estonian art, in my eyes it is symbolised by a crown, starting as far back as Kristjan Raud ("Encrowning of Kalevipoeg") at the beginning 20th C. How would you interpret it?**

**S.-T. A.:** In 1980, when I was 20 I thought that if the whole country is going under outside, one's own environment needs be created. I had to set up to myself such borders. Power must be taken in one's own hand! I was delighted at how Napoleon encrowned himself. Yes! All depends on you. You yourself have to get down to brass tasks, which will give strength to your arm.

**H. T.: You must have more than just one crown?**

**S.-T. A.:** My first crown was borrowed from Drama Theatre. It was of cardboard, spread with splinters of glass and looking a bit Slavic. Later, in 1980s I had another crown made, of brass. However that second crown somehow did not function. I could not focus on my work and I called it quits. My works are, as it is connected with my garden. I have never vied for anything esoteric.





# Tagasipöördumine esteetika juurde

Anu Allase küsimuste vastavad kunstiteadlased Keith Moxey ja Michael Ann Holly.

**Mida tähendab “tagasipöördumine esteetika juurde” (*return to aesthetics*) praeguses kunstiajalookirjutuses ja miks on see suund tekkinud? Kuidas on see seotud nn uue kunstiajaloo (*new art history*)?**

Esteetika juurde tagasipöördumise all peetakse silmas uuesti tekkinud huvi kunstiteose toimimise vastu. Kunstiajaloolased ei taha enam kohelda teost inertse objektina. Sotsiaalses kunstiajaloo eelistatud kontekstualiseerimise asemel vaadeldakse viise, kuidas kunst meid mõjutab – füüsiliselt, emotsionaalselt, vaimset. Käsitlemaks teost aktiivse toimijana kultuurielus on kaasatud rida teoreetilisi vaatenurki, näiteks on tekkinud uus huvi fenomenoloogilise käsitluse vastu piltide tõlgendamisel. Kunstiajaloolased Georges Didi-Huberman ja Joseph Koerner rõhutavad oma töö alusena taju. Vahetu kohtumine objektiga, teadlikkus selle kohalolust on nende keskne lähtekoht. Oma raamatus *Fra Angelico* (“*Fra Angelico: Dissemblance et figuration*”, 1990; inglise keeles 1995) jõuab Didi-Huberman mõtiskluseni maali materiaalsusest kui inkarnatsiooni metafoorist, vahendist, mille abil kunstnik teeb nähtavaks tavamõistuseülesed kristlikud müsteeriumid. Kristlike narratiivide edasiandmisest maalil saab analoog teoloogilisele käsitlusele jumaliku muutumisest inimlikuks. Koerner arvates (“*The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*”, 1993) pühitseb Düreri autoportree sisse “kunsti” ajastu. Düreri teadlik eneseesitlus loojana kasutab ära selle rolli religioosset, kristlusega seotud kaastähendusi, et väljendada kunstniku uut staatust ja ambitsiooni renessansiajal.

Kui Didi-Huberman ja Koerner

## Saateks

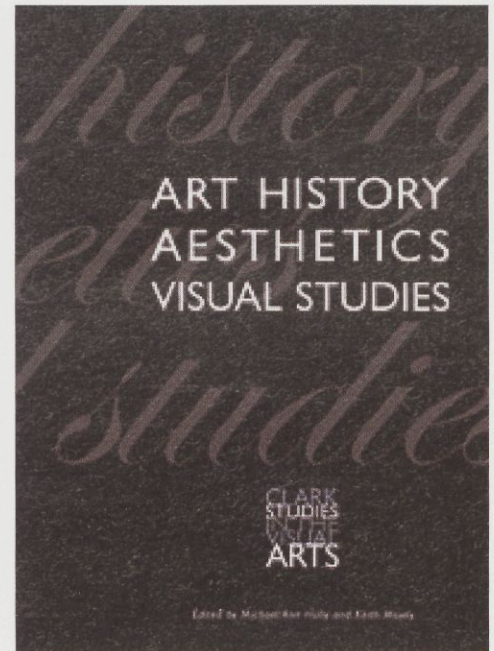
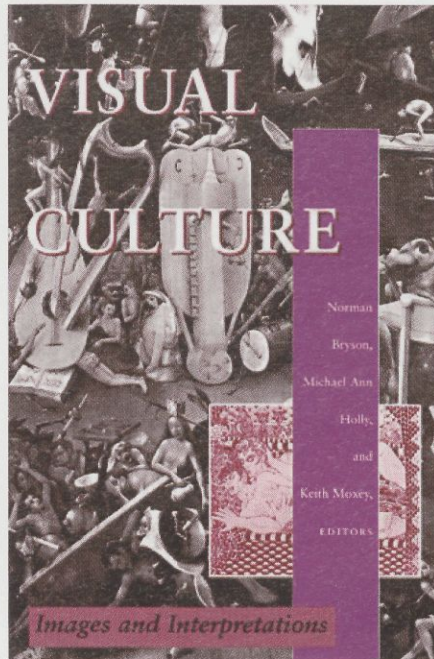
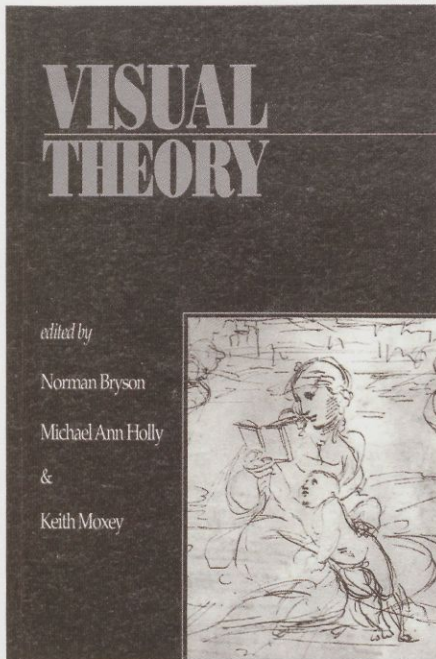
Terminiga “new art history” (uus kunstiajalugu) tähistatakse kokkuvõtvalt muutusi, mis on toimunud kunstiajalookirjutuses 1970. aastatest saadik. Tegemist ei ole ühe meetodi või teooriaga (nagu pole ka üht kindlapiirilist “vana kunstiajalugu”, millest eristuda), küll aga iseloomustavad uue kunstiajaloo suundi mõned ühishinimetajad. Stiiliajaloolise, ikonograafilise, faktikeskse jms kunstiajaloo kriitikana tekkinud uutes käsitlusviisides on rõhk viidud objektidelt nende sotsiaalsele kontekstile, ideoloogiatele, võimustruktuuridele jm ning pööratud tähelepanu ajaloo subjektile, kõnelejale. Uue kunstiajaloo [rahvusvahelises kirjanduses kasutatakse seda terminit kohati ka mitmuses] väljundid kujunesid enamasti poststrukturealismis mõjuväljas seoses psühhoanalüüsi, feminismi, soouuringute, marxismi, postkolonialismi jm teooriate ja mõtteviisidega. Ühe, objektiivsust taotleva kunstiajaloo asemele tekkis palju erinevat sõnavara, meetodeid ja hääli kandvaid lugusid. Samal ajal vormisid ja laiendasid kunstiajaloo distsipliini interdistsiplinaarsed uurimissuunad ja eriti 1990. aastatel esile kerkinud visuaaluuringud. Kuna nende protsesside käigus on kunstiteos ise vähemalt kohati teoseväliste seoste kõrval tagaplaanile jäänud, siis tähendab nn naasmine esteetika juurde (“return to aesthetics”) eelkõige püüet integreerida kunstiajalukku ja -teooriasse uuesti ja tugevamalt kunstiteos selle spetsiifiliste omaduste ja eripäraga, toetudes suuresti fenomenoloogiale, kuid pidades silmas ka kõiki teisi kunstiajalookirjutuse viimaste aegade arenguetappe ja avarumisi.

lähtuvad fenomenoloogiast, s.t Maurice Merleau-Pontyst ja Martin Heideggerist, siis on ka teisi teoreetikuid, kelle kirjutised toetavad seda suunda [tagasipöördumist esteetika juurde – tlk]. Näiteks antropoloog Alfred Gell (“*Art and Agency: An Anthropological Theory*”, 1998) oletab, et erinevast kultuurist pärit inimesed kalduvad omistama omaloodud piltidele või kunstiteostele “sekundaarset toimejõudu”. Artefaktid funktsioneerivad vari- või asendusnimestena, esitades hulka sotsiaalseid ja kultuurilisi rolle kui oma isandate dublandid. Piltide konstrueerimine ja manipuleerimine sõltub niisiis inimese reaktsiooni intensiivsusest. Me ei looks neid, kui neil poleks seda vastupandamatut võlu.

Kirjandusteoreetik ja ajaloolane W. J. T. Mitchell (“*What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*”, 2005) mängib subjekti-objekti eristusega oletamaks, et inimesed võivad küll pilte luua, kuid piltidel on ka oma elu. Pildid tekitavad teisi pilte ja meie reaktsiooni neile metamorfoosidele ei saa piiritleda nende loomise hetkega. Ühel hetkel ja ühes kontekstis reageerime me teistmoodi kui teises. Kas selle muutlikkuse taga on meie enda motiivid või piltide omad?

Kuidas on “esteeiline pööre” seotud “uue kunstiajaloo”? See on kompleksne küsimus, mille vastuse tingib paratamatult meie oma kogemus. Esiteks, “uus” kunstiajalugu pole enam sugugi nii uus. Poststrukturealistlikud teoreetikud väitsid,





et keeles sisalduvad alati meie kaasaegsed huvid ja suhtumised ning see ei võimalda kaugeltki vahetut juurdepääsu minevikule. Kunstiajaloo epistemoloogilist aluspõhja kõigutas arusaam, et minevik jääb ajaloolasele alati läbipaistmatuks ning omaks võetud tõlgendused sõltuvad kaasaegse kultuuri domineerivatest väärtustest. Seetõttu oli kunstiajaloo distsipliin vastuvõtlik kriitilisele ülevaatamisele paljude poolt, kes nõudsid ajaloo ümberkirjutamist, et kaasata ka saatused, mida senini valitsenud narratiivides oli ignoreeritud. Nüüdseks oleme tuttavad seda sorti ajalugudega, kus kirjas nende lugu, kellel “pole ajalugu” – vaeste ja harimatute, naiste, etniliste vähemuste, koloniseeritute, homoseksuaalide lugu. Häälte kakofooniline segunemine ning sellest tulenev teadmiste sageli ühismõeldu olemus on muutunud kunstiajalookirjutuse ambitsioonikamaks, komplekssemaks, elavamaks, vitsaalsemaks. Avades ukseid rikkale ja mitmekesisele inimkogemusele, on need teoreetilised vaatenurgad ärgitanud ka unikaalsete autori-häälte arengut, häälte, mis ei püüa enam peita oma eripära müüdi taha, et teadmiste loomine on universaalne ettevõtmine.

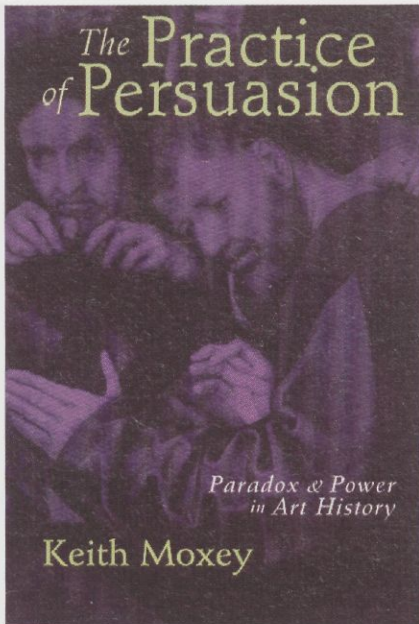
Siiski on ka teine, veelgi hiljutisem intellektuaalne traditsioon, mis mõjutab

praegust olukorda. Teadusuuringute esiletõus, Bruno Latouri (“Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies”, 1999), Peter Galisoni (“Einstein’s Clocks and Poincaré’s Maps: Empires of Time”, 2003), Lorraine Daston (“Things that Talk: Object Lessons from Art and Science”, 2004) ja teiste tööd rakendavad subjekti-objekti eristuse kadumise teistsugusel viisil. Nad väidavad, et isegi kui me tunnistame keelilise tähistamise ebapüsivust, selle võimetust tagada tähenduse stabiilsust, ei tohiks me ignoreerida selle ontoloogilist jõudu. Kaugel sellest, et tekitada vahendavat kihistust, mis eraldab meid ümbritsevast maailmast – vahendit, mida me rakendame maailmale, et muuta see arusaadavaks –, annavad need autorid keelele võime avastada tegelikkust samal ajal seda luues. Selle seisukoha järgi on objektide roll keele loomisel samaväärne keele rolliga objektide loomisel. Seda laadi teadusuuringute ja kunstiajaloo analoogia on ilmne. Kui teadlased tunnustavad võimalust, et nende teooriad on samavõrra uuritavate objektide kui uurijate taiplikkuse produkt, siis võivad kunstiajaloolased käsitleda kunstiteoseid nii, nagu oleksid nende tõlgendused samuti määratud selle kunsti olemusega, mida nad uurivad.

**Miks oleme sageli võlutud mineviku piltidest, kui me tõenäoliselt ei saa rekonstrueerida nende aega ja neid mõista ning kui meil on terve hulk oma kaasaja pilte, millega tegeleda? Kas ajaloolistel piltidel on mingi eelis uute ees?**

Lihtne vastus? Mineviku pildid painavad meid endiselt. Me ei saa lasta neil minna. Kahtlemata on sel tõmbel palju põhjusi, kuid mina (M. H.) olen mõelnud ja kirjutanud ühest. Kunstiajalugu kannatab distsiplinaarse melanhoolia all. Mineviku objektid seisavad meie ees, kuid maailm, kust need pärinevad, on ammu läinud. Mida me peaksime nende visuaalsete orbudega tegema? Uurimine on kaitsemehhanism äratundmise vastu, et peale teoste vahetu kohalolu suudame me neist väga vähe taastada. Kirjutamine piltidest – mis on kohal, kuid mille maailm on ammu läinud – esitab rohkem väljakutseid kui sentimentalist vabale uurimisprotokollile eales osaks saab. Visuaalse kunsti uurimine võib teha nähtavaks mineviku kaotuse, kuid see taas elustab ka pidevalt iha kaotatud mõtestada. Kas ajaloolistel piltidel on eelseid kaasaegsete ees? Ma ei hindaks üht teise arvel, aga mineviku piltide “tunnetaatus” teeb need kahtlemata võluvaks ja nende uurimise omamoodi romantiliseks. Võib-olla püüab





kunstiajaloo distsipliin tabada midagi, mida pole kunagi võimalik kätte saada.

**Kas on enam võimalik või vajalik kirjutada ülevaatlikku kunstiajalugu, mis algab algusest ja lõpeb 21. sajandil? Mis võiks olla sellise kirjutusviisi lähtepunkt või põhitees?**

Nagu defineeritakse pidevalt uuesti kunstiobjekti staatust, nii ka ajaloo mõistet. Teleoloogiline ajamõistmine, tunne, et aeg liigub kindlas suunas ja me vaatleme selle kulgu väljastpoolt, on valitsenud kunstiajaloo 19. sajandist peale. Me oleme järjest teadlikumad, et selline narratiiv on kaldunud eelistama Euroopa traditsiooni, võrdsustades tehnoloogilise arengu ning majandusliku ja poliitilise jõu "progressiga". Kunstiajalugu vajab uusi ja teistsuguseid ajaloomudeleid, mille eesmärk ei ole kunstiteoseid "taltsutada", paigutades need ettemääratud arengulukku. Kui kunstiteosed on unikaalsed – pidades silmas, et objektidena satuvad nad keerulisse vastasmõjusse nendega, kes kasutavad keelt objektide mõistmiseks –, siis nende organiseerimine kategooriatesse atribueerimise, stiilianalüüsi, ikonograafiliste tüüpide jmt põhjal pole enam distsipliini seisukohalt nii huvitav kui teoste ainulaadsuse ja eripära vaatlemine. Kui üks osa meetodeid eeldab, et on olemas selline asi nagu kunstiteos ning selle eriomane

**Keith Moxey** on New Yorgi Columbia ülikooli Barnardi kolledži kunstiajaloo professor ja õppetooli juhataja. Tema uurimisteede hulka kuuluvad kunstiajaloo historiograafia ja teooria ning 16. sajandi Põhja-Euroopa maal ja graafika. Ta on kirjutanud raamatud "The Practice of Persuasion: Politics and Paradox in Art History" (2001), "The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History" (1994) ning "Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation" (1989).

**Michael Ann Holly** on Williamstone'is asuva Sterlingi ja Francine Clarki kunstiinstituudi teadusdirektor. Ta on tegelnud kunstiajaloo historiograafia ja teooriaga, keskaegse kunsti ning Itaalia ja Põhja-Euroopa renessansiga. Ta on raamatute "Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image" (1996) ning "Panofsky and the Foundations of Art History" (1984) autor.

Keith Moxey ja Michael Ann Holly on koostanud antoloogiad "Art History, Aesthetics, Visual Studies" (2002), "The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective" (koos Mark Cheethamiga, 1998), "Visual Culture: Images and Interpretations" (koos Norman Brysoniga, 1994) ja "Visual Theory: Painting and Interpretation" (koos Norman Brysoniga, 1991).

"kunstiline" kvaliteet ei nõua edasi selgitusi, siis teine osa peab hädavajalikuks tuvastada, mis on kunstiteoses sellist, mis võimaldab sel mõjutada meid kultuuriliselt, emotsionaalselt ja psüühiliselt. Ühest vaatepunktist on oluline siduda teos ajaloo kulgemisega, paigutada see juba olemasolevasse kronoloogilisse raamistikku; teise seisukoha järgi ei ole teosel ajalugu seni, kuni pole aset leidnud praeguse vaataja suhestumine mineviku artefaktiga. Teose vastuvõtule tähelepanu osutamine viib pigem allegoorilise kui narratiivse ajalookirjutuseni. Kunstiloost saab metafoor, mis kirjeldab meie suhteid objektide ja minevikuga, metafoor, milles emotsionaalsed ja psüühilised tegurid mängivad sama olulist rolli kui ratsionaalsus.

**Kuidas on keskendumine visuaalsusele ja piltidele muutnud ajaloolise narratiivi rolli kunstiajalooos?**

Visuaalsuse või visuaalkultuuri uurimine on veel noor ja selle mõju kunstiajaloole on raske hinnata. Visuaaluuringute oponentid väidavad, et kõigi piltide käsitlemisel samaväärsetena on nivelleeriv mõju. Nad tunnevad muret, et tegeldes visuaalsega kõige laiemas mõttes, keeldutakse visuaaluuringutes tunnustamast esteetika spetsiifilist kategooriat. Selline kriitika ilmutab pigem kriitikute kui uue suunaga seotud

naiivsust. Visuaalkultuuri tudengid on äärmiselt teadlikud, et pildid kuuluvad perekondadesse ja žanritesse, et neil on oma spetsiifiline ajalugu ja nende erinevused on sama olulised kui sarnasused. Keegi ei hakka ometi käsitlema Rembrandti samadelt alustelt kui reklaamplakati! Suurim visuaaluuringute poolt kunstiajaloole esitatud väljakutse võib olla kunstiteost määratlevate tunnustatud arusaamade denaturaliseerimine. Kui vanemates kunstiajaloo vormides kaldutakse eeldama kunstiteose universaalset staatust – teos peab ilmne ma kõigile inimestele kõigis paikades esteetilise kategooriasse kuuluvana –, siis kogu visuaalkultuuri spektri uurimine laseb meil mõista protsessi, mille käigus teatud objektid on välja valitud kunstina vaatlemiseks ning teised ei ole. Visuaaluuringud võimaldavad meil mõelda, kuidas ja miks seotakse "kunsti" ideed spetsiifiliste artefaktidega, ning mõista, et esteetika kui väärtus on ajalooliselt ja kultuuriliselt determineeritud.

*Keith Moxey ja Michael Ann Holly viibisid Tallinnas mai keskel seoses EKA Kunstiteaduse Instituudi korraldatud tekstianalüüsi doktoriseminaridega.*



## Return to aesthetics

Interview with Keith Moxey and Michael Ann Holly by Anu Allas.

### What is meant by the “return to aesthetics” in current art historical writing and why has it emerged? How is it related to the “new art history”?

By the “return to aesthetics”, we mean the renewed interest in the “work” of the work of art. Art historians are no longer willing to treat the work as if it were an inert object. Instead of contextualizing, the preferred method of the social history of art, they attempt to articulate the ways in which art affects us physically, emotionally, spiritually. A number of theoretical initiatives are invoked in order to approach the work as if it were an active agent in the life of culture. There is, for example, a new interest in adopting a phenomenological approach to the interpretation of images. Scholars such as Georges Didi-Huberman and Joseph Koerner insist on perceptual experience as the basis for their work. The intimate confrontation with the object, an awareness of its presence, is central to what they have to say. Didi-Huberman’s book on Fra Angelico (*Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, 1990; in English 1995) leads him to a profound meditation on the materiality of painting as a metaphor of the Incarnation, a means by which a visual artist makes visible Christian mysteries which are beyond comprehension. Rendering Christian narratives in paint becomes analogous to the theological transformation of the divine into the human. For Koerner (*The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 1993), Dürer’s self-portrait inaugurates the age of “art”. Dürer’s self-conscious presentation of self as creator manipulates the religious connotations associated with that role in Christianity in order to make a statement about the new status and ambition of the Renaissance artist.

While Didi-Huberman and Koerner make use of phenomenological theory, Maurice Merleau-Ponty and Martin Heidegger respectively, there are other

theorists whose writing encourages this tendency. The anthropologist Alfred Gell (*Art and Agency: An Anthropological Theory*, 1998), for example, suggests that human beings from a number of different cultures tend to attribute “secondary agency” to the images or works of art they create. These artifacts function as shadow, or substitute, humans by performing a spectrum of different social and cultural roles as stand-ins for their masters. The construction and manipulation of images thus depends on the intensity of human response. We would not make them unless they possessed this compelling fascination. The literary theorist and historian W.J.T. Mitchell (*What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, 2005) plays with the subject-object distinction in order to suggest that while humans may well create images, images in turn have a life of their own. Images breed other images, and our response to those metamorphoses cannot be determined at the moment of their creation. We react differently from one moment and context to another. Is this variability to be attributed to our own motives or to that of images?

How is this “aesthetic turn” related to the “new art history”? This is a complex question that inevitably calls forth an answer related to our own experience. First of all, the “new” art history is no longer so young. Post-structuralist theorists argued that far from affording us transparent access to the past, language was always invested with contemporary interests and concerns. The epistemological foundations of art history were shaken by the realization that the past remained forever opaque to the historian and that the validity of received interpretations depended on the dominant values of contemporary culture. As a consequence the discipline was subjected to critical scrutiny by many who demanded that its histories be rewritten to incorporate the fate of those who had been neglected by the so-called “master narratives”. We are now familiar with histories that attempt to tell the stories of those “who have no history” – of the poor and the illiterate, of women, of ethnic minorities, of the colonized, of homosexuals. The cacophonous mingling of voices, the

often incommensurate nature of the knowledge claims that have ensued, has made art historical writing more ambitious, complex, spirited, and vital. In opening the doors to the rich and varied panoply of human experience, these theoretical initiatives also encouraged the development of unique authorial voices, voices no longer content to hide their particularity behind the myth that knowledge production is a universal enterprise.

Yet there is another, more recent intellectual tradition that affects the current situation. The rise of science studies, the work of Bruno Latour (*Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, 1999), Peter Galison (*Einstein’s Clocks and Poincaré’s Maps: Empires of Time*, 2003), Lorraine Daston (*Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, 2004), and others exploits the collapse of the subject-object distinction in a different way. They argue that even if we recognize the undecidability of linguistic signification, its incapacity to afford stability of meaning, we must not ignore its ontological power. Far from constituting a mediating layer that separates us from the world around us – a medium we apply to the world to render it intelligible – these authors accord language the power to discover reality at the same time as it constructs it. On this view objects have as much of a role to play in shaping language as language has in shaping objects. The analogies between science studies of this kind and art history are obvious. If scientists are coming to terms with the possibility that their theories are the products of the objects studied as much as the ingenuity of those who study them, art historians can approach works of art as if their interpretations were also determined by the nature of the art they study.

**Why are we so often attracted by the pictures of the past if we probably cannot understand them or reconstruct their time when we have a world full of contemporary images to deal with? Do historical pictures have some advantages over the new ones?**

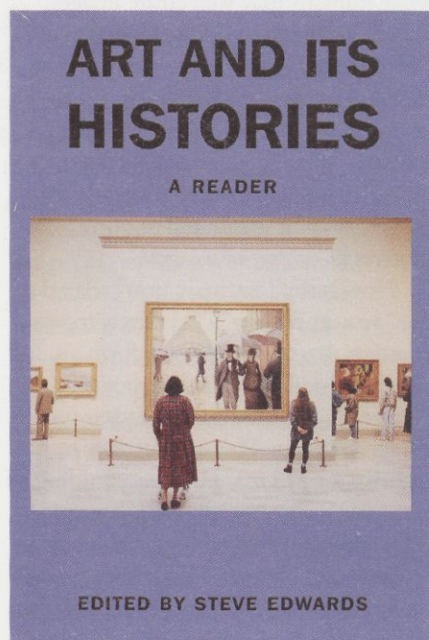
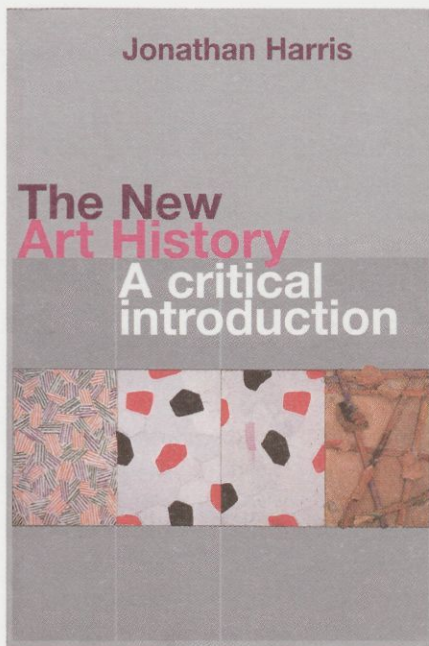
The simple answer? Pictures from the past haunt us still. We cannot let them go. No



doubt there are many reasons for this pull, but I (MH) have been thinking and writing about just one. Art history suffers from a case of disciplinary melancholy. The objects from the past stand before us, but the worlds from which they came are long gone. What should we do with these visual orphans? Research is that defense mechanism erected against the recognition that there is very little about them that we can recover other than the immediacy of their being. Writing about images, images that are present, but whose world is long gone, presents more challenges than a research protocol devoid of sentiment can ever acknowledge. Study in the visual arts may make visible the loss that is the past, but it is also the activity that perpetually resurrects the desire to make meaning where it no longer exists. Do historical pictures have some advantages over contemporary ones? I would not judge one against the other, but for me there is no doubt that the “unknowability” of paintings from the past constitutes much of their charm and lends a certain “romance” to their research. Perhaps the discipline of art history is in pursuit of something it can never catch.

**Is it possible or necessary to write any more comprehensive art histories that begin in the beginning and end in the twenty-first century? What would be the starting point or basic thesis?**

Just as the status of the art object is in continual need of redefinition, so is the concept of history. A teleological notion of time, a sense that time has a direction and that we are late-comers to its unfolding, has dominated art history since the nineteenth century. We are increasingly aware that such a narrative has tended to privilege the European tradition by equating technological development and economic and political power with “progress”. Art history is in need of new and different models of historicity, models that will not serve to “tame” the work of art by inserting it in a predetermined development. If works of art are unique – in the sense that their status as objects involves them in a complicated transaction with those who would use language to understand them –



then attempts to organize them into categories such as those proposed by the established practices of attribution, stylistic analysis, iconographic types, and so forth, become a less interesting disciplinary activity than initiatives that seek to articulate what makes them singular and special. Whereas one set of techniques assumes that there is such a thing as a work of art and that its specifically “artistic” quality needs no further articulation, the other finds it imperative to establish what it is about a work that enables it to affect us culturally, emotionally, and psychically. In one view

it is important to relate the work to an established historical progression, to locate it within the framework of a pre-established chronology; in the other, the work has no history until the negotiation between past artifact and present beholder has begun. Attending to response calls for an allegorical rather than a narrative mode of historical writing. Stories about art become metaphors of our relation to objects and to the past, metaphors in which emotional and psychic factors are acknowledged to play as important a role as rationality.

**How has focusing on visuality and “images” changed the role of historical narrative in art history?**

The study of visuality, or visual culture, is as yet young and its impact on art history hard to assess. Opponents of “visual studies” argue that it has a leveling effect in approaching all images as if they had the same value. They worry that in studying the whole field of the visible, it refuses to recognize the special category of the aesthetic. Such criticisms reveal more about the naiveté of the critics than that of those involved in the new enterprise. Students of visual culture are acutely aware that images belong to families or genres, that they have specific histories of their own, and that their differences are as important as their similarities. Nobody in their right mind would approach a Rembrandt with the same assumptions as a piece of advertising! The greatest challenge posed to art history by visual studies, however, may be its denaturalization of received notions of what constitutes the work of art. Whereas older forms of art history tend to assume the universal status of the work of art – that works of art must appear to all people in all places as belonging to the category of the aesthetic – the study of the whole spectrum of visual culture permits us to understand the processes through which certain objects are singled out for artistic contemplation and others are not. Visual studies enables us to think about how and why the idea of “art” becomes associated with specific artifacts thus recognizing that aesthetic value is historically and culturally determined.



// Mõte

# Kokad ja kuningad

Vilen Künnapu mõtiskleb reaalse ja illusoorse, silmaga nähtava ja nähtamatu üle.

FOTO VILEN KÜNNAPU

Büroo, kus ma töötan, asub Pärnu maanteel, otse Võitleva Sõna kohviku kohal. Parkides autot väikesele siseöuele, kohtan seal sageli hindudest kokkasid, kes üürikesi vabu hetki kasutades suitsu teevad, mobiiltelefoniga räägivad või niisama lõogastuvad. Olen aja jooksul neid inimesi tervitama hakanud. Neist möödudes hämmastab mind alati kokade kuninglik silmavaade. Nende india meeste pilk on sügav, puhas ja majesteetlikult särav.

Hiljuti lugesin huvitavat lugu Nepaali kerjustest. Selgus, et Nepaalis austatakse neid väga. Põhjuseks on asjaolu, et budistliku seisukoha järgi on kerjus järgmise elus ülik. Ja ülikute vastu tuntakse seal omakorda suurt kaastunnet, kuna nad on järgmise elus tõenäoliselt kerjused. Sellest lähtudes võib arvata, et Võitleva Sõna kokk on vaimu tasandil hoopis kuningas. See, mida arvame olevat tegelikkus, on hoopis illusoorus. Tõelised asjad toimuvad hoopis teistsuuses – siinpuus on selle väike peegeldus, virvendus veepinnal. Hinged kehastuvad Maale väikeseks maskiballiks. Ka selle kogemuse läbimine aitab neil kasvada.

Arvatakse, et tänapäeva inimene kasutab ära umbes 4% oma võimetest. Me ei räägi siinkohal lemuurlaste ja atlantide võimekusest, nende jaoks olid telekinees ja teleportatsioon<sup>1</sup> väga tavalised asjad, vaid tänapäeva inimese võimetest. Inimese psüühiline võimekus sõltub tema sidemetest universumi energeetilise ühisväljaga. Selle sideme kõige suurem vaenlane on inimese ego. Ego justkui löikab inimese Jumalast ära. Alandlikkus, leplikkus, armastus ja kaastunne omakorda ühendavad inimese kõiksusega. Öeldakse, et pilk on hinge peegel. Me märkame, et Võitleva Sõna

<sup>1</sup> Telekinees on võime endast väljaspool asetsevat objekti dematerialiseerida, et seda kusagil mujal materialiseerida. Kasutati ka raskuste tõstmiseks (näiteks püramiidide kiviplokid jm). Teleportatsioon on võime liikuda läbi aja ja ruumi ja kusagil mujal materialiseeruda.



kokkade pilgus peegeldub midagi jumalikku. Saalis istuva ärimehesilmavaates näeme aga pigem isekat sultust.

Kord järjekordselt autot parkides tegin meestega juttu. Küsisin muu hulgas, kas nad on spirituaalsed, mille peale kõik naerma puhkesid. “Muidugi oleme,” kõlas üksmeelne vastus. Nad andsid mõista, et Indias on kõik inimesed spirituaalsed. Siinkohas tahaks küsida, miks küll India on nii vaimne? Ja miks on õhtumaa nii materiaalne?

Arvatakse, et Lõuna-India on maa-ala, mis pole kunagi vee all olnud. See tähendab, et ta elas üle suure veeuputuse, ning oli varem olnud Lemuuria osa. Arvatakse ka, et india templid, veedad, tuletseremooniad ja Krišna ise on pärit Lemuuriaist. Sealtkaudu on tulnud veel muudki olulised õpetused, nagu tao ja viis igavese nooruse harjutust, mis on veel vanemad kui jooga. Nii võime öelda, et india vaimsus põhineb vanadel teadmistel, meist mõõtnatult kõrgemate tsivilisatsioonide tarkusel. Lemuuria ja Atlantis – sealt pärineb see, mis on igavene.

Rääkides õhtumaa kultuurist, tuleb öelda, et see on leivapuru idamaa kultuuri suurest leivapätsist. Materialism on seletatav ka kultuuri noorusega. Kuid muudatuste aeg on siingi kätte jõudmas. Võib-olla on just Võitleva Sõna kokkade silmavaade meie märgiks, mis tähistab uue ajastu algust. Oma kogemusele tuginedes võin öelda, et olen neilt õppinud alandlikkust, kaastundlikkust ja anonüümsust. Võib-olla oskan kunagi teha oma tegemisi samasuguse osadusega kui nemad oma maitsvat toitu valmistavad. Vähendades isekust ja ego, tõstan ehk oma võimekuse 8%ni. On ju kunstiteose energeetika sellesse pandud armastuse energeetika ja selle tugevus on alati pöördvõrdeline looja isekusega.

Olen jõudnud arvamusele, et maailm on müsteerium ja me ei mõista teda kunagi. Miski pole see, mis ta paistab. Kõik on illusioon. Seega püüan elada seisukohti võtmata, ühe päeva kaupa, kuldses vihmas kümmeldes. Tahan õppida armastama kõike, mis mind ümbritseb, olla osaduses kõige elavaga.



# Reegli põhised ja generatiivsed meetodid I

Raivo Kelomees analüüsib masinlikke, süstemaatilisi ja reeglite põhiseid loomemeetodeid.

Teoreetiline taust.

Tänapäeva tehnoloogilise kunsti puhul peetakse justkui endastmõistetavaks, et tegu on kunstiga, kus “masinad teevad kõik ära”. Selle vastand kätega tegemine on nagu midagi õilsat, rohkem inimese vaimu ja inspiratsiooni nõudvat.

Kui jätta kõrvale hinnanguline vaatepunkt, võime kunstiajaloo näha paljude kunstnike loomingutehnikaid, mis, olgugi seotud käelise teostusega, on olemuselt masinlikud. Teise aspektina juhtigem tähelepanu kunstiteostele, mis nõuavad vaataja kaasategemist või osalemist ja millel ongi auditiivsuse või visuaalsuse tõttu suurem potentsiaal vaatajaid kaasa tõmmata.

## Osalus ja puudutus kunstis

Interaktiivne kunst aktualiseeris vaataja osaluse, mis äärmuslikul viisil väljendub taktiilse suhte võimalikkuses. Taktiilsus interaktiivses kunstis on võimalik isegi telekommunikatiivse kunstiteose raames. Vaataja saab puudutada objekte või elusolendeid, kuigi on neist ruumiliselt eraldatud. Puude on vahendatud elektrilise kommunikatsioonivõrguga. Võrreldes sellist suhtlemisviisi traditsioonilise kunstiga, millel taktiilse suhte võimalused reeglina puuduvad, tuleb tõdeda, et nn elektriline ja tehnoloogiline kunst loob tingimused mõneti suuremaks intiimsuseks kui kätega tehtud kunst. Sellega võiks kummutada tehnoloogilise kunsti “külmuse” kliše.

Illustratsiooniks võib viidata 1990. aastate kuulsatele projektidele, millele ei saa kirjutada interaktiivse kunsti ajalugu. Norra kunstniku Stahl Stenslie töös “CyberSM” (1993) said kasutajad saata üksteisele puudutusi Kölnist Pariisi ja sealt tagasi. Austraalia kunstniku Stelarci Interneti-*performance*’i “Fractal Flesh” (1995–1998) ja “Ping Body” (1996) ajal sai kasutaja kunstnikku manipuleerida, anda tuhandete kilomeetrite tagant tema kehale elektriimpulse ja teda sel kombel hampelmannina

liigutada. Illusoorsem partneri “puudutamine” toimub Paul Sermoni töös “Telematic Dreaming” (1992), kus vaataja kõrvale voodisse projitseeritakse teisest voodist partner, kes võib olla ka teises geograafilises kohas. Andmevõrkude ja video vahendusel konstrueeritud erootiline installatsioon täidab vaataja lahendamata ootusega.

Nende näidete põhjal saab selgeks tehnoloogilise kunsti rabavalt intiimne potentsiaal ja tõsiasi, et puude, füüsilise kontakt (samuti kommunikatsioonivõrkude vahendusel) kuulub olemuslikult osalus kunsti mängumaastikule.

Puute teemale interaktiivses kunstis on Erkki Huhtamo pühendanud artikli<sup>1</sup>, kus alustab juba Marinetti “Taktilismi manifestist” (1921). Ka Duchamp olevat eeldanud “Jalgratta ratta” (1913) pöörlema lükkamist; ses tähenduses on pinge “katsuda või jätta katsumata” paljude mahuliste kunstiteoste sisuks. Siia ei tuleks lugeda otse puutele mõeldes kavandatud skulptuure ja objekte, nagu neid on tehtud pimedatele, kuid mainimisväärseid on teosed, kus füüsilisus, katsutavus on visuaalse teose kavandamisel või esitamisel märkimisväärse tähtsusega. Näiteks Constantin Brancusi “Skulptuur pimedatele” (ca 1920) on munalaadne poleeritud marmorobjekt, mis eeldab katsumist, millele viitab nii töö pealkiri kui ka vorm. Kuulus Meret Oppenheimeri “Karusnahkne teetass” (1936) lausa nõuab puudutamist. Karvadesse mähitud (kasvanud) tass mõjub provokatiivselt ja õõvastavalt, ütleksime – sürreaalselt.

Mitmetel puudutamist eeldavatel kunstiteostel Huhtamo ei peatu, keskendudes interaktiivse kunsti osaluslikule ja puutelisele olemusele (ta peab seda nimetatud kunsti esmatähtsateks

1 E. Huhtamo, Twin-Touch-Test-Redux: Media Archeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility. – MediaArtHistories. Ed. By O. Grau. The MIT Press, Cambridge Mass., London 2007, lk 71–101.



kriteeriumideks), sarjates artiklis "Trouble at the Interface, or the Identity Crisis of Interactive Art"<sup>2</sup> "Ars Electronica" žüriid, et too autasustas 2004. aastal Mark Hanseni ja Ben Rubini tööd "Kuulamise post" ("Listening Post"), mis ei eeldanudki vaatajate sekkumist. Tegemist polnud interaktiivse tööga, olgugi et seda esitati interaktiivse kunsti kategoorias.

Arvukalt näiteid leiab kineetilise, optilise ja Fluxuse kunstist.<sup>3</sup> Yaacov Agami "Taktiilne maal" (1963) koosnes sajakonnast mustale alusele kinnitatud ümmargusest kettast, mille asendit võis vaataja oma käega muuta. Jean Tinguely käivitavad masinad vajasisid eksponeerimisel vaataja aktiivsust, vähemalt ühte sisselülitavat puudutust. Nii ei olnud need otseselt puutele üles ehitatud, ent füüsilise osaluse ja kontaktita ei ole neid võimalik mõista.

Kineetilised eksperimendid kunstis algasid 1948. aastal, kui Tinguely kasutas kujutise immaterialiseerimiseks esmakordselt mootoreid, eesmärgiks hajutada liikumise abil kujutise piirjooni. Samal aastal ilmus Norbert Wieneri "Küberneetika ehk Juhtimine ja side loomas ning masinas", kust tuli termin "küberneetika", mille mõju arvutikultuuris kogeme praegugi.

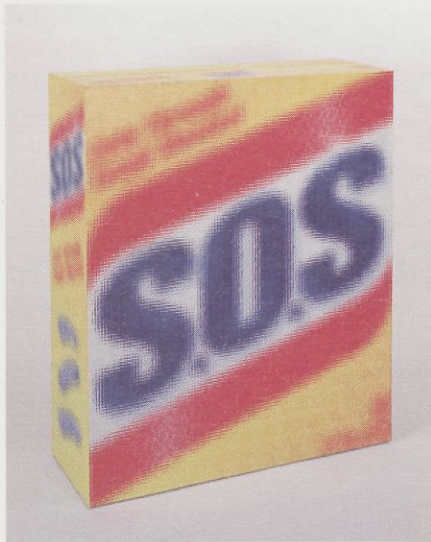
### Tööriist, masin, meedium

Ka traditsioonilise kunstitegemise juures kasutatakse ju vahendeid, instrumente, tööriistu, enamasti ei tehta seda paljakäsi. Muidugi võib tuua näiteid vahenditult – kätega, kehaga (tüüpnäiteks Yves Kleini modellidega maalimised 1960ndate alguses) ja jalgadega maalimisest, kuid enamasti tehakse traditsioonilist kunsti millegi abil. See vahend, tööriist, tagab tulemuse, mis ilma selleta olnuks võimatu. Vahend on vajalik, vastasel juhul võiks sellest loobuda. Teatud teoste puhul saab vahendist masin.

Tööriist ja masin paiknevad tähendustelje eri otstes, mida võiks nimetada "kunstniku füüsiliseks ja vaimseks osaluseks loomeprotsessis". Telje alguspunkt on seal, kus kunstniku tegevus teose kavandamisel, tulevase tegevuse planeerimisel ja teostamisel on maksimaalne, vahendi enda osalus aga minimaalne (näiteks pliiaats), ja telje lõpus on "loomemasin", seade, mis kavandab ja teostab täielikult unikaalse kunstiteose, kusjuures kunstniku osalus on minimaalne. Nende punktide vahele jäävad kunstniku aktiivsuse varjundid kunstiteose loomisel.

2 E. Huhtamo, Trouble at the Interface, or the Identity Crisis of Interactive Art, 2004. - <http://www.mediaarthistory.org/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Huhtamo.pdf>

3 Mõned näited vt R. Kelomees, Loomemasinad ja indeterministlik kunstipraktika. – Akadeemia 2007, nr 4, lk 715-716.



Tom Friedman. Pealkirjata. 36 S.O.S. karp. 2004. 120.6 cm x 101.6 cm x 36.8 cm. Näituselt "Loogilised järeldused: 40 aastat reeglitepõhist kunsti". Pace Wildenstein, New York, 18.02.–26.03.2005.

Tom Friedman. Untitled. 2004. 36 S.O.S. boxes. 120.6 cm x 101.6 cm x 36.8 cm. From the exhibition "Logical Conclusions: 40 Years of Rule-Based Art". Pace Wildenstein, New York, February 18, 2005 – March 26, 2005.

Vahend, tööriist võimaldab mehaaniliselt tööd kergendada. Vahendid võivad olla relvad, nagu nuga ja haamer, kuid relvad, näiteks lõhkeaine, võib olla tööriist.

20. sajandi esimese poole tehnoloogilise kultuuri klassikalise uurija Lewis Mumfordi järgi ulatub masinate ajalugu rohkem kui 3000 aasta taha. Kreetalased, egiptlased ja roomlased kasutasid masinaid, kuid nad ei arendanud "masinat", kirjutab ta.<sup>4</sup> Ta toob ära Reuleaux' klassikalise definitsiooni: "Masin on vastupidavate kehade kombinatsioon, mis sunnib looduse mehaanilisi jõudusid tööle vastavalt kindlaks määratud liikumisele."<sup>5</sup>

Mumfordi arvates erineb masin tööriistast sõltumatus määra poolest, millest juhindub operaator selle käsitsemisel: tööriist võimaldab manipuleerimist, masin toimib automaatselt.

Arusaam masinast on seotud kultuuriliste klišeedega selle tuimuse, tundetuse, järjekindluse, produktiivsuse, vastupidavuse kohta. Masin on "rumal", võib jätkata tegevust lootusetus ja mõttetus olukorras, kontekstuaalseid muutusi arvestamata. Kui masin on programmeeritud neid arvestama, siis ta muidugi mõistab ja reageerib keskkonnale. Kuid mitmed masina omadused on inim maailma seisukohalt turvalisuse allikas, kui mõelda vastupidavusele.

Inimlik käitumine aga leiab aset emotsionaalses tõmbetuules, otsused võivad varieeruda, kuid see tähendab ka paindlikkust. Inimene käitub vastavalt olukorrale, kuigi isiksuse seadumuste uuringud on selgitanud, et inimestel on kalduvus käituda ja reageerida teatud olukordadele sarnaselt, mis ei pidavat sõltuma isegi kasvatuses ega perekondlikust päritolust. Seadumused on kaasa sündinud. Selles mõttes on ka inimene mõneti "masin", kui mõtleme selle all omadusi ja võimeid, mis on pärilikud ja mida pole võimalik muuta. Need panevad paika tema käitumisvalikute üldise suuna, mis võivad aga emotsioonide ja situatiivsete muutujatega kombineerudes anda hoopis ootamatuid valikuvariante.

Siin tuleks viidata ka meediumi definitsioonile. McLuhani seisukohalt on meedium kõik, mis võimendab või intensiivistab keha organeid, meeli või funktsioone. Meedium suurendab meie haardeulatust ja võimendab tegutsemist, samuti toimib filtrina, et organiseerida ja tõlgendada meie sotsiaalset eksistentsi. Meediumi ja meedia abil suhtleme maailmaga, kuid meedia kaudu ka rajame seda, mis ei tähenda vahetu kontakti

4 L. Mumford, Technics and Civilization. George Routledge & Sons, Ltd., London 1946, lk 4.  
5 Samas, lk 9.



võimatust.

## Meediumi kunstis võiks mõista väljendusvahendite tähenduses

Lev Manovich arutleb "meediumi kriisi" üle,<sup>6</sup> väites, et 20. sajandi kunsti areng, eriti 1960. aastate uued kunstivormid, on muutnud meediumi kontseptsiooni arusaamatuks, viinud selle kontrolli alt välja. Ta peab silmas esemetustamise ja dematerialiseerimise tendentse. Ta soovib põhjalikult revideerida mõisteid ja võtta kasutusele tarkvara kontseptsioon. Tarkvara, mida kasutab kunstnik oma teate (= teose) programmeerimiseks ja vaataja selle dešifreerimiseks/dekodeerimiseks, on kunstikommunikatsioonis hoopis määravam kui meedium.

See arutelu viib meid kunstiteoste juurde, mida eemalt vaadates võiks hinnata seriaalseiks, kuna need on justkui ühe ja sama teema variatsioonid. Need on loodud lähtuvalt teatud reeglist ja ülesandest ning on selles mõttes masinlikkusele lähenevad projektid. Masinlikkus on siin instruksioonilisus, millesse tunded ja inspiratsioon ei sekku. Samuti mõistan siinse artikli kontekstis selle all variatsioonilisust, kunstiteose teatud parameetrite kohustuslikku muutuvust ekspositsiooni ajal. Ajahetkel A1 ei ole teos sama mis ajahetkel A2. Ja selle on kunstnik nõnda ette näinud.

Tähelepanu osutan kunstiteostele või nende kavanditele, mille puhul protseduurilisus ja tegevuse ajaline kavandatus kuulub olemuslikult teose juurde.

## Reeglitepõhisus ja generatiivsus

Generatiivse kunsti definitsiooni kannab kaks läbivat väidet, nagu neid selgitab Philip Galanter<sup>7</sup>: generatiivsuse põhimõte on vanem kui kunst ja generatiivse kunsti loomisel ei pea kasutama tööriistu, rääkimata masinatest. Generatiivset lähenemist võib näha primitiivseimates manuaalse loomingu vormides. Samuti peab generatiivse kunsti alla loetu olema eneseküllane ja toimima autonoomselt. Generatiivsus tähendab seda, "kuidas" kunst on tehtud, mitte "mida" on sinna tehtud ja mis on selle sisu.

Sellist loomingu meetodit iseloomustab teatav "protseduuriline leiutis". Mitmed 20. sajandi kunstivoolud on kasutanud pigem termineid "süsteemne kunst" ("systemic art") ja "reeglitepõhine kunst" ("rules-based art"). Reeglitepõhisele kunstile pühendatud näitus "Logical Conclusions: 40 Years of Rule-Based Art" korraldati 18. veebruarist 26. märtsini 2005. aastal New Yorgi PaceWildensteini galeriis, 2004. aastast kuni aprillini 2007 on avatud algoritmilise kunsti näitus "Algoritmiline revolutsioon" Karlsruhe ZKMis. Need on vaid mõned hiljutised näited. Matemaatiliste, süsteemsete, reeglitepõhiste meetodite sissetung kunstis on toimunud mitmete 20. sajandi kunstivoolude kontekstis, nimetada võib opkunsti, konstruktivismi, minimalismi, kineetilist kunsti, Fluxust; kunstnikud: O. Riley, S. LeWitt, V. Vasarely, N. Schöffer, J.

6 L. Manovich, Post-media Aesthetics, 2001. – [www.manovich.net](http://www.manovich.net)  
7 P. Galanter, What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. – [http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003\\_paper.pdf](http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf)

Tinguely, O. Kawara jt.

Näituse "Loogilised järeldused: 40 aastat reeglitepõhist kunsti" ("Logical Conclusions: 40 Years of Rule-Based Art") galerist Marc Glimcher selgitab, et reeglitepõhine kunst tähendab, et kasutatud on ühte või mitut loogikal põhinevat süsteemi otseseks disainiks või objekti loomiseks.<sup>8</sup> Ta viitab ka matemaatilistele alustele ja mänguteooriale, mida Philip Galanter artiklis "Generatiivne ja reeglitepõhine kunst"<sup>9</sup> ei pea põhjendatuks. Ta peab vajalikuks selgitada reeglitepõhise kunsti ja generatiivse kunsti erinevusi, sest kahetsusväärset kasutatakse neid termineid samasisulisena. Galanter leiab 7 reeglitepõhist süsteemi, mis ei ole generatiivsed, ja 12, mis seda on. Reeglite süsteemil puudub autonoomsus luua tulemusi "omaette", iseseisvalt. Generatiivne kunst leiab aset, kui kunstnik annab teatud ulatuses kontrolli välisele süsteemile ja kunstiteos ei tulene kunstniku hetkelistest intuiitivistest otsustustest. See "väline süsteem" võib olla ka kunstniku enda loodud. Galanter toob näiteks Ad Reinhardti "Abstract Painting, Blue" (1952) kui mittegeneratiivse reeglitepõhise kunstiteose. Tegu on kolme 10 x 10 tolli suuruse sinise vertikaalselt raamistatud maaliruuduga, mis toetuvad nn inspiratsioonilisele reeglile. See tuleneb manifestist, mille kohaselt kõike peab olema üks: üks värv, üks tekstuur, üks sümmeetria jne. Generatiivseks reeglitepõhiseks kunstiks peab Galanter näiteks Ed Ruscha "Iga hoone Sunset Stripil" ("Every Building on the Sunset Strip", 1965), kus veoautolt on pildistatud iga maja Sunset Stripil. See ülesanne võinuks olla antud ka robotile.

Süüvides digitaalse kunsti alateemadesse, milleks peaksin masinlikke, süstemaatilisi ja reeglitepõhiseid meetodeid, on võimalik jõuda taas kunstnikeni, kelle üldtunus vähemasti eesti kultuuris on nõnda suur, et nende järgi defineeritakse kümnendite kunsti. Tõnis Vint, Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapin, Raul Meel ja mitmed teised kuuluvad 1970. aastate Eesti avangardi, kelle loomingu on laiaulatuslikult eksponeeritud ja käsitletud. Siinkirjutaja huvi on võrdlemisi kitsas, seotud tehnoloogilisele kunstile omasega, teatavate süsteemsete, seriaalsete ja reeglitate lähenemistega. Sel teemal on seoses generatiivse ja tarkvarakunsti sõna võetud ning siinkirjutatu eesmärgiks on leida algtehnoloogilisele masinkunstile paralleelnäiteid eesti kunstist.

*Järgmises kunst.ee ajakirjanumbris peatub Raivo Kelomees eesti kunstnike Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapini ja Raul Meele loomingu, toetudes nendega peetud vestlustele ja nende teoste.*

8 <http://www.pacewildenstein.com/Uploads/Exhibitions/Logical%20Conclusions%202005.pdf>

9 Philip Galanter. Generative art and rules-based art. <http://www.vagueterrain.net/content/archives/journal03/galanter01.html>



// Galerii

# Sangarist Montonini

Harry Liivrand visandab esimesena eesti teksa-ajaloo.

Teksased. Eesti. Monton. Tallinna  
disaini- ja arhitektuurigalerii,  
03.–24.08.2007.

Närimiskumm, teksapüksid ja kilekotid tulid Nõukogude Liidus esimest korda tootmisse Eestis. Kuigi neid kolme kapitalistlikku massikultuuri sümboliseerivat produkti püüdis võim ideoloogiliselt vastandada läänemaailma analoogidele, oli igale mõtlevale inimesele selge, mis väärtusi, samastumisvajadust ja mentaliteeti need tegelikult väljendavad.

Närimiskummi tootmise vaevalistest käivitamisetaappidest jutustab Kalevi muuseumi ekspositsioon [vastava tehnoloogia väljatöötaja ning N Liidu patendi omaja ca 1960. aastast oli Voldemar Lapin, meie avangardkunstniku poolvend], kilekottide ajalugu tutvustas näitus “Kile kotti!” Eesti Rahva Muuseumis 2004. aastal [vt Johannes Saare artikkel, kunst. ee 2004, nr 3]. Näitus “Teksased. Eesti. Monton” oli aga esmakordne omataoline, andes läbilõike eesti teksa-ajaloost, mis praeguseni on jäänud eesti disaini kontekstis akadeemilistest uurimustest puutumata valdkonnaks. Retrospektiivse osa väljapanekust moodustasid varem Eestis toodetud teksaste näited ning disainivõrdluseks oli väljas ka paar isiklikust “nostalgias” kantud välismaiseid pükse. Fotokeldri Lee kogust suurendatud fotod dokumenteerisid ja tõestasid teksaste kandmist Eestis 1970.–80. aastatel, projitseerudes septembris müügile lastud uue Montoni brändi tegusa mineviku taustale. Poolsajandi kestnud teksatraditsiooni populaarsust ja edasiarendamist Eestis tõendasid näitusel meie noorte teksadisainerite mudelid ja kavandid.

Noortekultuuri lahutamatuks pärisosaks kujunenud teksapükste krestomaatilise alguse juhatasid 1950. aastatel kinolinal sisse oma ajastu seksisümbolid

FOTO HELEN MEIUS



Montoni teksad. 2007. Disaininud Jaanika Sootna, Jaana Varkki, Kaire Kivari, Piret Puppert ja Julia Korovina.

Jeans by Monton. 2007. Designed by Jaanika Sootna, Jaana Varkki, Kaire Kivari, Piret Puppert and Julia Korovina.





FOTO ANNIKA HAAS

Marlon Brando ja James Dean (vastavalt filmides “Metsik tüüp” ja “Põhjusteta mässaja”). Üleskeeratud sinised teksased, valge T-särk, nahktagi ja saapad muutusid omamoodi noorte univormiks, ning moe hierarhiates polnud enam midagi endine. Oli sündinud tolle aja kohta nonkonformistlik noortemood, teksapükste ja t-särgi keskne. Seni proletariaadile tugevaid tööpükse tootnud firmad Levi Strauss, Lee ja Wrangler avastasid äkki, et nende toodangul on uus ostja, trotslik ja mässumeelne noor, kes ei taha identifitseeruda oma vanemate hoiakutega ei käitumises ega moes. Tulemuseks oli kujundlikult öeldes moe proletariseerumine. Kuid see oli alles teksakultuuri algus. Täna, viiskümmend aastat hiljem, näeme me kõik, kuidas omaaegsed odavad teksapüksid on jõudnud disainitoodetena isegi luksuskaupade kategooriasse, tuletades Swarovski kristallide, tikandite, pitside, aplikatsioonide ja kõikvõimalike muude kaunistustega meelde pigem moemajade loomingut kui mehaanilisel liinil valminud toodangut.

Montoni uhiuus teksakollektsioon ühendab sujuvalt klassikalised teksadetailid, moodsa pükstelõike ja normaalse hinnaklassi, mängides teadlikult ostja näljal kordumatu, kuid taskukohase järele. Ömmeldud eksklusiivsest ja kvaliteedietaloniks peetavast Jaapani denimist ning ka tavapärasest teksariidest, leidub värskel brändil Spiced M nii odavamaid kui kallimaid mudeleid, mis oma disainilt ja materjalilt on Eesti teksaste tootmise ajaloos uus samm edasi.

Oletan, et nimetus “teksased” tuli eesti keelde ilmselt USA teksafirma Texas pükste kaudu Venemaalt. Teksaseid hakati Eestis kandma aga juba 1950. aastate lõpul: neid saatsid siia välismaa sugulased, kuid neid osteti kaasa ka Soome turismireisidelt.

Kui mitte varem, siis 1970. aastate keskpaigaks oli teksapükstest saanud ihaldusväärne noortemoe komponent, mille hinnad mustal turul (ametlikult neid kaubandusvõrgus peaaegu ei liikunud) ning komisjonipoodides tõusid kiiresti. Oma esimesed teksased, 35 cm alt laiad Leed, ostsin 1976. aastal samuti komisjonipoest. Kunstiringkondades juurdus 1970.-80. aastatel muuseas arusaam, et popkunsti looja kannabki vaid teksapükse, et erineda Baltika viigipükstes väikekodanlasest. Kui vaatame kas või nende kümnendite klassipilte ning EÕMi ja EÜE fotosid, tundub lausa uskumatu, kui paljud noored kannavad juba “kulukaid”, mida poodidest üldse saada polnud. Ilma teksasteta oleks raske ettegi kujutada tollast Eesti popkultuuri, isegi 1960. aastate legendaarsetes ajakirja Noorus suvelaagrites poseerivad noored karvakasvanud intellektuaalid – välimusest täpselt nagu põlvkonnakaaslased läänes – juba teksastes.

Mäletan, kuidas tänaseks hävinud Kadrioru kõlakoja kontserdil umbes aastal 1974 spekulatsioonid kuulajad kõval häälel, kumma esineja, kas Jaak Joala või Boris Lehtlaane madala värvliga teksased on alt meeter laiad või mitte. Kuna teksased tulid üldjuhul läänest, sümboliseerisid need automaatselt ka läänelikke väärtusi, mille – nagu pikkade juuste, rock-muusika, disko ja närimiskummi vastu – tuli Nõukogude Liidus võidelda. Kuid kaotajaks jäi nõukogude moraal, kuvand Eestist kui Nõukogude läänest aga sai põhjusega tuure juurde, kui meil käivitati esimesena Nõukogude Liidus hoopis teksariide kudumine ja -pükste õmblemine. Teksaste tootmisele oli lühiajalise eksperimendi korras juba 1960. aastate lõpul eelnenud närimiskummi valmistamine Kalevis. Närimiskummiliin käivitus uuesti 1980. aasta Moskva olümpiamängude Tallinna

purjeregati eel ning sellal alustati ka kilekottide tootmisega. 1978. aastal võeti Eestis aga kasutusele teksariidest koolivorm nii poistele kui tüdrukutele. Tollases NSV Liidu haridussüsteemis oli see sensatsiooniline imagoloogiline muutus, uue noortepärase korporatiivse identiteedi edukas läbisurumine.

Teksaseid tootsid Sangar Tallinnas ja Noorus Sillamäel, teksastest naisterõivaid aga Klementi-nimeline õmblustootmiskoondis ning tollased teksafriigid karjusid hääle kähedaks, vaieldes, kumma vabriku püksid istuvad paremini. Kuigi Nooruse lukuga teksased olid tugevast mittekuluvast materjalist, kompenseeris puudujäägi sirge klassikaline lõige *à la* Levi's 501.

Nooruse ja Sangari teksased on tänaseks minevik, nagu ka 1990. aastatel tegutsenud firma Founder, mille teksapüksid jõudsid turule Soomeski. Sajandivahetusel vilksatas moekunstnik Antonio teksabränd. Olen seejuures veendunud, et tõelistel teksafetiistidel ja -kollektsionääridel on kindlasti olemas mõni paar nende ajalooliste firmade pükse. Need on ju nüüd osa meie teksakultuuri (senini vähe uuritud) ajaloost, täpselt samuti nagu rahvusvahelises mõttes 1970. aastate Levi's 501, esimesed Levi's Engineered Jeans, Türgis kavandatud *skinny* Mavi-Jeans ja Siwy teksased USAst. Või *gay*-klubi Angel baarmenite *recycling*-teksased. Montoni uus bränd peaks aga pakkuma meile iseäranis huvi, sest nende pükste autoreiks on taas eesti kunstnikud: Jaanika Sootna, Jaana Varkki, Kaire Kivari, Piret Pupart ja Julia Korovina. Nad on osa meist.

Mäletate, mida ütles Armani? “Ma ei tea seksikamat kombinatsiooni kui sinised teksased ja valge t-särk”. Ma kirjutan sellele tõdemusele kõhklemata alla.



# Karneval Tallinna moodi

Deniss Poljakov annab teada Ida-Virumaa kunstnike kontseptuaalsest sündmusest Tallinnas.

Festival "EGGShibition". Tallinn, raamatukaupluse Коллекционеръ hoov, 17.06.2007.

Suvel pääseb Tallinnas kunst tihti ruumidest tänavale. Seekord võttis asja ette karnevalimeister, Ida-Virumaalt pärit Stas Varkki, kes on tegutsenud Venemaa mõlemas pealinnas ja paljudes vana Euroopa linnades.

Karneval ei ole Varkki arvates lihtsalt klounaad, vaid kontseptuaalne kunst. Et seda mõista, on vaja nähtut analüüsida ja konteksti süveneda. Püüdkem siis lugeda teksti, mõista sõnumit, mille saatsid meile Stas Varkki teatri kollektiiv ja nende kolleegid, Tallinna muusikud ja kunstnikud, 17. juunil raamatukaupluse Коллекционеръ hoovis üherpäevase festivali "EGGShibition" raames.

Varkki räägib, et muusikud ei kuula muusikuid. Inimesed ei kuula inimesi. Kui ta sellest aru sai, ei hakanud ta mitte lihtsalt laulma või rääkima, vaid sõnu loopima, mõnikord päris karme. Ning siis teda kuuldi.

Aga mis juhtub, kui proovida ise ennast loopida? Lähtuda vastupidisest, tekitada rikutud kommunikatsiooni asemele vastastikune kommunikatsioonihäire, kaasates aktsiooni vaatajad, luues tõelise interaktiivsuse. Aga mida loopida? Mune! Kuid muna on juba kontsept: munast sünnib uus elu, munas on peidus midagi uut, loomingulist.

Nädal enne aktsiooni saime tuttavaks *Flash Mob*'i praktika noorte harrastajatega, kes planeerisid kõigi soovijate juuste avalikku raseerimist, mis pidi tähendama kogunenud solvangute likvideerimist. Aktsiooni nimeks sai "Raseerime kõik mured maha!". Otsustati teha koostööd. Mõlemad sündmused pidid toimuma samal päeval ja samas kohas, nende kontseptuaalne tähendus pidi muutuma tänaevastuse sisuks.

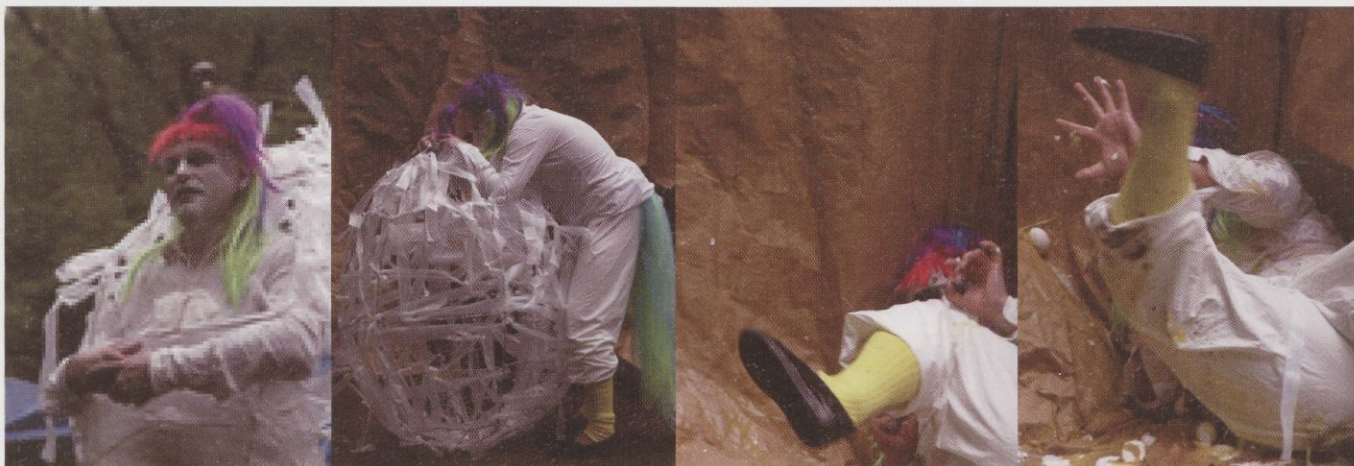
Juuste mahaajamise sümboolsus ei ole ühetähenduslik, kuid tähtis on see, et meile lõunariigist Iisraelist külla tulnud naiskunstnikud tundsid, et meie inimesed on kuidagi solvunud.

Kes on neile liiga teinud – jumal, lähedane, kliima või miski muu?

Pärast aprillisündmusi see mõte vastuväiteid ei tekitanud. Selles ongi situatsiooni koomika: kaks Iisraeli tüdrukut raseerivad Balti noori. Muide, oleks huvitav teada, millist tähendust näevad raseerimise aktis *skinhead*'id. Ja millal teie viimati loopisite mune? Tõnismäel? Aga kas mäletate, miks? Sellepärast, et muna ei ole kivi! Muna lendab, lõhkeb, aga ei tee kellelegi tõsiselt viga. See-est jätab solvava kollase jälje.

Kui järele mõelda, siis munadega loopimise žestiga ületatakse mingi piir, umbes nagu haudade lahtikaevamisega. Võetakse koorega ümbritsetud loode ja visatakse vastu seinu. See on loomuvastane. Kuid siis võetakse teine loode ja seekord ta lendab elusa inimese poole. Ots näkku! Ning see inimene – ta ei ole sinu vaenlane, ta on näitleja, kunstnik, kloun või sinu sõber. Sellel hetkel muna ei ole enam "vaegkivi", vaid väga ohtlik asi, ja igaüks ei julge hakata seda loopima.

FOTOD ALISSA JAKOBI



Stas Varkki. Festival "EGGShibition" kommenteeris aprillisündmusi Tõnismäel.  
Stas Varkki. One day festival EGGShibition commented on the April events in Tallinn.





Vaatame nüüd, kuidas see kõik sai teoks praktikas. Avanevad hoovi väravad, ilmub värvitud-kaunistatud inimeste rongkäik: tüdrukud roheliste vihmavarjudega (*art*-stuudio Jõhvist), klounid, muusikud. Nende kohal kõrgub kõmpidega inimene. See on hiigelsuur linnupoeg; värviline parukas on justkui suled, kõmbid peened jalakesed. Ta on juba peaaegu koorunud, muna ripub tema seljas. Ta jääb seisma inimeste ees. Kes nad on: vaatajad, jahimehed, linnusööjad või äkki samuti linnud?

Algab muusika, tants, inimestele jagatakse munapakendeid. Kõik teavad, mis hakkab toimuma, kuid siiski jookseb üle selja imelik külmavärin: mis juhtub? Igaüks ei julge muna kätte võtta, samas teistel, vastupidi, tekib hasart. Loopige mind munadega, palub kloun-lind, vaatame, mis välja tuleb!

Lendab esimene arglik muna. Kloun muigab põlglikult. Ja siis algab terve munasadu! Enamik paneb mööda, keeruline on tabada tantsivat inimest. Mõne jaoks muutub tabamine omaette eesmärgiks. Tabamus, esimene veri, kloun kukub teatraalselt. Surve natuke väheneb. Ta tõuseb jälle püsti, punane laik tema kollakas-valgel näol on ilus ja hirmuäratav. Keegi tabab jälle pead. Ja siis toimub

midagi ootamatut: käivitub vasturefleks. Kloun-tibu võtab kätte munad ja pillub nendega rahvahulka. Ta on ükski, vaatajaid palju, kuid kõik põgenevad. Tagasi, kiiremini tagasi! Peitu! Peaasi – eemale nendest munadest, nuiadest, kummikuulidest. Ei olegi üldse pikka maad läbi jooksnud, kuid tundus, et kõik see kestis väga kaua: peas keerles samal ajal liiga palju pilte.

Sellised on muljed üldiselt apoliitilisest aktsioonist. Ükski – ei näitlejad ega “laskurid” – ei näe mõtet poliitilistes mängudes, ent veel kaua viirastuvad meile hiljuti toimunud sündmuste allusioonid. Kunstnikud ei püüa rõhutada poliitilist temaatikat, aga see ei tähenda, et nad panevad silmad kinni ja põgenevad tegelikkusest. Ei, nad lihtsalt tuletavad meile kõigile meelde, et kunst on samuti tegelikkus ja sellele tegelikkusele võiks pöörata rohkem tähelepanu, sest praeguses olukorras võib kunst päästa meid vastastikustest solvangutest, ravida ja ühendada. Kontseptuaalne kunst oma avangardse esteetikaga muutub aktuaalseks just kriisihetkel, kuid lõppeesmärk on positiivne maailmataju.

*Vene keelest tõlkinud Olga Burmakina ja Elnara Täidre.*





// Galerii



Raul Meel. Varbola tuli. 2007  
11. august 2007

Raul Meel. Varbola Fire. 2007  
August 11, 2007

Varbola linnuses toimunud 10. tuleetenduse dokumentatsioon eksponeeritud näitusel:  
Raul Meel ja Reiu Tüür. Templi Tüür ja tule Meel. Ku galerii 21.09.–07.10.2007.



# Benno Schotz – unustatud eesti skulptor

Jonathan Blackwell saatis kunst.ee-le kaastöö Šotimaalt.

Glasgow Kelvingrove'i galerii teisel korrusel seisab kaks terrakotaportreed: mees ja tema naine. Mehe portree on virtuoosselt modelleeritud ja kujutab skulptorit, kes vaatab otsusekindlalt üle vasaku õla, hoides paremas käes puuvasarat viisil, mis laseb aimata eesmärki ja kavatsust. Naise portree esitleb silmapaistvat iludust mõtisklevas meeleolus, tema juuksed on seotud tugevasti tema. Need silmapaistvad karakterportreed on loonud Benno Schotz, mees, kes oli 1953. aastaks jõudnud tunnustatud Šoti skulptori ja skulptuuriõppejõu staatusesse ja keda mäletatakse sõdadevahelisel perioodil loodud portreede tõttu Šoti Epsteinina. 1963. aastal tõsteti ta Šotimaal kuninganna auskulptori staatusesse.

Ometi puudub Benno Schotzi nimi eesti kunstiajaloo narratiividest täielikult. Kunstniku kodumaal teatakse tema loomingust vähe – kui üldse –, samuti puudub tema nimi nii rahvuslikest kui ka kohalikest kunstikogudest. Skulptor elas esimesed kakskümmend eluaastat Eestis, kuni jõudis Saksamaa kunstiopingute kaudu uue elu otsinguil Šotimaale. Schotzi tööd on Šotimaa ja välisriikide kunstikogudes esindatud vägagi kaalukalt, peamiselt on keskendunud ta Inglismaale saabumise järgsele perioodile, alates aastast 1912. Eesti perioodist saame aimu vaid autobiograafiast “Pronks minu veres”, mis ilmus 1981. aastal. Selles loos tõuseb tähtsa teemana esile Eesti 20. sajandi traagiline ajalugu, käsitletud on ka raskeid ja valulisi teemasid, mille vastuolulisus on päevakorras veel nüüdki.

Schotz sündis juudi perekonnas 1891. aastal Kuessaares. Isa Jacob Schotz oli pärit praeguse Leedu territooriumilt. Kellaspana kuulus ühte kahest juutide kategooriast – kas kunstikäsitöeline või ülikooli lõpetanu –, kellel lubati elada väljaspool getot. Kunstniku ema Cherna Abramovitz oli pärit Hasenputist, praeguselt Läti territooriumilt. 1893. aastal kolis pere Pärnu, kus Benno elas Eestis

suurema osa ajast. Autobiograafia algosa on täis juhtumisi poisipõlvest selles mereäärseis kuurortlinnas.

Pärnust sai noor Schotz kaasa kaks olulist kogemust. Ta alustas modelleerimist ja joonistamist juba enne teismeiga, töötades enamasti oma isa kõrval kellassepatöökojas. Mõlemad vanemad innustasid teda õppima ning ta modelleeris kohalike juutide portreesid, mis on küll praeguseks kõik kadunud. Noormees uuris vene- ja saksakeelseid kunstiajakirju, mis olid toona saadaval. Ja ometi polnud mõte professionaalse skulptori elukutsesest teostatav, isegi mitte niisuguses soodsas õhustikus. Unistus täitus alles 1920ndate keskel Glasgows, kuigi, nii mõnedki elukutselise aastad osutusid finantsiliselt väga ebakindlaks.

Lapsepõlvkodust sai Schotz kaasa täie teadmise oma juudi identiteedist. Tema raamatud on rohkesti juudi usukommete, rituaalide ja traditsioonide esteetiliselt ja sügavalt emotsionaalseid kirjeldusi. Tema emapoolne vanaisa oli olnud kohaliku süinagoogi kantor. Tsaarismi viimastel aastatel tehti talle selgeks ettekirjutused, mis kaasnevad tema religioosse identiteedi judaismiga. Kohalikus Pärnu gümnaasiumis ei saanud juudi õpilased tema mäletamist mööda eriti läbi ei saksa-keelsete ega ka eesti õpilastega:

“Sakslased käitusid klassis alati nii, nagu oleksid ülejäänutest kõrgemal... Meie, juudi õpilased, ei tulnud nende jaoks üldse arvesse. Meid oli igas klassis vaid mõni ja me jäime kahe leeri, sakslaste ja eestlaste vahele.”<sup>1</sup>

Ühiskondlikult ebamugavale olukorrale vaatamata mäletab Schotz juudi kogukonna osalust 1905.–1907. aasta revolutsioonisündmustes, seda, et otsustati koonduda kohaliku intelligentsi poolele, nõudes poliitilisi ja ühiskondlikke reforme.<sup>2</sup> Ta mäletab:

“Revolutsioonipäevil ehitasid juudid .....

1 Benno Schotz. *Bronze in my Blood*. Edinburgh, 1981, lk 25.

2 Benno Schotz, *op. cit.*, lk 21.

barrikaade, et kaitsta mittejuute. Nad uskusid, et kui nad aitavad vabastada masse, paraneb ka nende eluolu. See ideoloogia tugevnes koos juudi rahvusluse kasvuga, mis löi ereda leegiga põlema koos heebre- ja jidišikeelse kirjanduse esiletõusuga...”<sup>3</sup>

On huvitav, et Schotz seostab juudi emantsipeerumise tsaarlike pogrommide ja tagakiusude lõpuga ning laiemalt Eesti iseseisvumispüüedega ja poliitilise reformimisega tol perioodil. Muide, niisugune seisukoht tuleb teatud üllatusena neile, kes on kursis tema kirgliku sionismi pooldamisega, millel on juured 1905.–1907. aasta sündmustes Eestis. Schotz mäletab just seda perioodi eesti keele esiletõusu ajana seoses identiteedipoliitikaga, ehkki skulptor ei osanud seda keelt kuigi palju, kuna kodus räägiti jidiši ja saksa keelt.

Pärast kooli lõpetamist pidi ta otsima edasiõppimisvõimalusi välismaal, kuna Dorpati (Tartu) ülikooli teaduskondades kehtisid juudi tudengite arvu piiravad kvoodid ning ta ei tahtnud minna ka tsaariarmesse. Nii õppis ta inseneriks Saksamaal Darmstadtis ja kolis siis Šotimaale, kus elasid tema vend ja mõni sugulane. Schotz lahkus Eestist 1911. aastal, Glasgowsse jõudis 1912. aasta algul, ilma et oleks rääkinud sõnagi inglise keelt ja leides tuge üksnes perekonnalt. Surma ja tragöödia suhtes oli ta tundlik elu lõpuni: tema vend Maxie tapeti Galiitsias 1915. aastal Vene armee ridades ning järgmise viie aasta sees surid mõlemad vanemad.

Pärast isa surma 1920. aastal oli Schotz lõpetanud inseneriopingud ning õpetas juba ise modelleerimist Glasgow Tehnilise Kolledži ja Glasgow Kunstikooli õhtuklassides. Selleks ajaks oli tal olnud palju modelle ning ta oli omandanud laialdasi teadmisi Donatello, Michelangelo ning Rodini teoste osas.

Schotzi varasele edule andsid tõelise tõuke siiski kaks kaasaegset skulptorit. 1915. aastal oli ta näinud Londoni Vic- .....

3 Benno Schotz, *op. cit.*, lk 21.



toria ja Alberti muuseumis horvaadi skulptori Meštrovići näitust. Meštrovići modelleeringud ja nikerdused "avasid mu silmad millegi vitaalse ja imelise suhtes... Kui olin ikka veel kahevahel, siis just see hetk kinnitas, et "minust peab saama skulptor"," kirjutab Schotz.<sup>4</sup> Ajal, mil ta nägi Meštrovići näitust, tegeles Schotz skulptuuriga vaid põhitöö kõrvalt, töödes Clydebanki laevahituse John Brown & Pojad joonestamisosakonnas.

Teine oluline mõjutaja oli Ameerika-juudi skulptor Jacob Epstein, kes elas 1902. aastast peale Londonis. Saanud tuntuks I maailmasõja eelsete "primitiivrahvaste" kunstist inspireeritud nikerdistega, hakati sõdadevahelisel perioodil seostama Epsteini nime peamiselt kunstnike, kirjanike, näitlejate ja poliitikute romantiliste portreedega. Schotzi samalaadne kunstipüüdlus andiski talle hüüdnime Šoti Epstein. Sõdadevahelisel perioodil modelleeris ta intellektuaale, näiteks Lev Tolstoid ja šoti akadeemilist skulptorit Pittendrigh Mac-Gillivrayd, samuti oma tulevast abikaasat Milly Schotzi, kellega ta abiellus 1927. aastal. Kunstnik jätkas tööd ka lapsepõlvest kaasa saadud teemadega, näiteks pronksist "Geto juut" (1925).

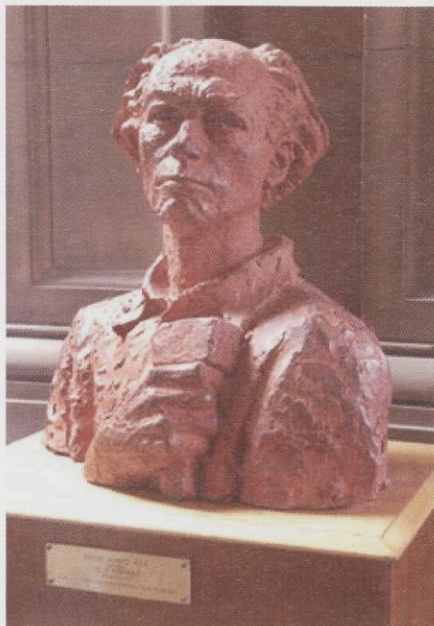
II maailmasõja alguseks oli Schotz kogenud skulptor, kes valdas puittöötlemise ja pronksivalu tehnoloogiaid. Sõda tõi aga kaasa mure Euroopa juutluse saatuse pärast, siin mängisid oma rolli ka 1941. aasta traagilised sündmused Eestis. Loeme:

"Minu elu muutus väga keeruliseks, väga nurgeliseks, nõudis minult palju, see ängistas mind. Kui sakslased liikusid Eesti suunas 1941. aastal... Rongid ei jõudnud kõiki põgenikke kaasa viia. Kui sakslased okupeerisid Pärnu, siis poosid nad mu õe Elsa ja tema mehe Nanu, samuti ka mitmed nende naabrid esimeselt korruselt, eestlased olid abiks. Nii et mõistate, miks ma ei taha enam iial minna oma kodumaale, nii nagu ma ei taha enam iial astuda Saksamaa pinnale... Minu käed olid tööd täis, olin rõõmus, et sain sukelduda töösse, kuna see ei lasknud mul muretseda ja arutleda Euroopa juutide saatuse üle, mis lõhestas mu hinge."<sup>5</sup>

Pühapuust (e raudpuust, *lignum*

<sup>4</sup> Benno Schotz, *op. cit.*, lk 59–60.

<sup>5</sup> Benno Schotz, *op. cit.*, lk 131.



**Benno Schotz. Autoportree. Terrakota, 1953. Glasgow Kelvingrove'i kunstigalerii ja muuseum.**

**Benno Schotz. Self portrait. 1953. Terracotta. Glasgow Kelvingrove Art Gallery and Museum.**



**Benno Schotz. Milly, skulptori abikaasa. Terrakota, 1953. Glasgow Kelvingrove'i kunstigalerii ja muuseum.**

**Benno Schotz. Milly, the sculptor's wife. 1953. Terracotta. Glasgow Kelvingrove Art Gallery and Museum.**

*vitae*) nikerdatud skulptuur "Itk" (1943) visualiseerib Schotzi paineid. Tugevalt primitiviseeritud vormikõnega kolm-

veerandfiguurina on kujutatud naist, kes varjab kätega nägu, kehakeel väljendamas lõputut meeleheidet, veidi nagu Wilhelm Lehmbrucki looming. Schotzil, kes jätkas sõja-aastail õpetamist Glasgow Kunstikoolis, oli ilmselt ränkraske keskenduda tööle, kandes hinges oma perekonna ning rahva traagikat.

Skulptor oli õpetajaametis kuni 1961. aastani, et siis, viisteist aastat pärast sõja lõppu, jätkata akadeemikute, luuletajate ning poliitikute portreerimist, lähitudes 1920. aastatel välja töötatud emotsionaalsest modelleerimisstiilist. Pärast kuninganna skulptori autiitli saamist 1963. aastal olid tema elu viimased kaks kümnend aastat täidetud peamiselt šoti kultuuriringkondade tegemistega ning kohaliku juudikogukonna juhtimisega. Pärast tema surma 1984. aastal viidi tema maised jäänused Jeruusalemma, kuhu ta poeg Amiel oli paar aastat varem kolinud. Sõdadevahelisest perioodist saati tundis Schotz end pidevalt kellenagi, kes kuulub "eksiilis" viibivasse juudidipõlvkonda, tal puudus ka julgus kolida Iisraeli.

Ehkki Benno Schotz ei kuulu 20. sajandi euroopa skulptorite esiritta, väärib tema panus laialdasemat mäletamist, kui seda tänapäeval tehakse. Tema modelleerimis- ja nikerduslaad kujunes välja 1920ndatel-1930ndatel Lääne-Euroopas valitsenud modernistlike suundade kontekstis. Siinse artikliga on püütud samavõrd küsimusi esitada, kui neile vastata. Mis mõttes saab Schotzi pidada "eesti kunstnikuks", olgugi et ta lahkus kodumaalt 1918. aastal enne selle iseseisvumist, ei tulnud siia enam iial tagasi ning pidas end alati eelkõige juudiks, sidumata end mis tahes teise rahvusega? Võime öelda, et tema varajased kogemused Eestis andsid talle armastuse skulptuuri vastu ning teema. Ja mis veelgi olulisem, tema pereliikmete traagiline saatuse Eestis 1941. aastal seob kunstniku elu ja töö väga tihedalt selle maa ajaloo küsimustega, mille resonantsid ulatuvad veel praegusessegi aega.

*Dr. Jonathan Blackwell töötab Dundee Ülikooli kunstiajaloo ja -teooria õppejõuna. Ta on kirjutanud uurimuse Märt Laarmanist.*



# // Viimane lehekülg Veneetsia biennaalil



Fideelia on top of  
the Japanese  
pavillion. Giardini,  
Venice. 2007.  
Photograph by  
Sorge.

Käisime magistrantide ja värskete magistritega (ma ise ka magister, *cum laude*) Veneetsia biennaalil. Seal tekkis vajadus teha minust aktifoto. Nimelt oli Eesti Ekspress mind intervjuerinud naturismi teemal ja nad tahtsid aktifotot ootamatus olukorras.

Hüüsisime Sorgega hommikul kella 10 ajal Giardini biennaalipaika. Piletit me ei ostnud: tagant pargi otsast saime vaikselt sisse imbuda, nii et keegi ei märganud. Seal on tihe võsa. Esimesena jäi teele ette Jaapani paviljon. Selle külge oli ehitatud trepp, mis viis katusele. Sorge tegi ettepaneku minust Jaapani paviljoni katusel aktipilt teha. Nii ka juhtus. Passisime natuke aega paviljoni ees.

Galeriis askeldas valvur, kes arvatavasti oli meid näinud, aga kuna kell oli 10 läbi, pidas meid ausateks kodanikeks – enne 10 ei saa keegi sisse, sest piletikassad avatakse kell 10. Kui valvur oli meie poole seljaga, ronisin kiiresti katusele. Seal võtsin riided seljast ja poseerisin Sorgele, kes tegi mitu fotot.

Niipea, kui riidesse sain, ilmus nurga tagant umbes 30pealine turistide jõuk. Kui alla ronisin, teatas Sorge, et tunneb ärevust. Öhtul meilisin pildid ajalehele, kuid järgmisel päeval sain teate, et need olevat liiga tumedad. Niisiis tehnilistel põhjustel fotot ei avaldatud. Arutasime kunstnikega, et selle foto võiks saata mõnda kunstiväljaandesse koos eellooga.

Fotot õppinud Katrin teatas, et Ekspress ei teadvat fotograafiast midagi ja et see pilt töötabki siluetina. Kirke arvas, et nii ajaloolises kohas tehtud foto eest võiks 100 EURi küsida. Ei usu, et keegi oleks veel samas kohas aktifoto teinud, pealegi salaja. Sorge pani ette sinuga ühendust võtta: äkki trükid kunst.ee-s ära. Koos looga. Foto autor on Margus (Sorge) Tiitsmaa. Pildil olen mina ja loo kirjutasin ka mina.

Tervitades

Fideelia  
<http://fideelia.future.ee>



# **Järgmine kunst.ee ilmub detsembris ning koos sellega graafikatriennaali **ERI**.**

---

---

## **The Memorial to Soviet Occupation Victims**

The Ministry of Culture of the Republic of Latvia announces the contest of sketches for "The Memorial to Soviet Occupation Victims". The aim of the contest is to create an idea, a sketch for the memorial place in the centre of Riga the capital of Latvia, which would enunciate the victims and losses of the Latvian nation, born within the Soviet regime.

The ideology of totalitarian communism and its injuries are still not properly evaluated. After the collapse of the Soviet Union and totalitarian communist system at the end of the 20th century, the time has come for this debt to be paid. The Memorial will honour the memory of the victims, soothe the pain of those who suffered, remind of the people's resistance and admonish the future generations against letting ideologies similar to totalitarian communism to return and become weapons of the state policy.

By this contest of artists and architects, the Ministry of Culture and the Riga City Council hope to obtain propositions that will respect the openness of the Strelnieku Square towards the river Daugava - the central axis of Riga's urban composition, will unite the qualities of the historic and modern urban space in a new dimension and consider the existing Occupation Museum and its extension, designed by G. Birkerts, as a conformable, spatial, functional and protocolar components of the new Memorial. We hope that the contestants will take advantage of the possibility to transform the level of the land's surface (a new underground parking lot will be designed in the Strelnieku Square taking into account the ideas of the contestants) and will use modern technologies and materials.

The deadline for the submission of the sketches is 16 November, 2007 till 12.00 AM at the Visual Arts and Visual Communication Unit of the Ministry of Culture to Māra Adina or Aija Remerte, receiving at the submission an expert-signed confirmation. Address: Ministry of Culture of the Republic of Latvia, 11a, K. Valdemara Street, LV 1364, Latvia (with reference "The Memorial to Soviet Occupation Victims"). The international jury of the contest will award the following prizes: the first prize - 10,000 LVL (14,200 EUR), the second prize - 7,000 LVL (9,900 EUR), the third prize - 5,000 LVL (7,100 EUR) and three consolation prizes - 2,000 LVL (2,800 EUR) each (the amounts of the prizes are given taxes excluded).

The website of the contest [www.memorials.lv](http://www.memorials.lv) <<http://www.memorials.lv>>

**For additional information, please, contact the project coordinator Ms. Ilze Egle phone +371 29274845, [info@memorial.lv](mailto:info@memorial.lv) or Ms. Mara Adina, Head of Visual Arts and Visual Communication Unit, Ministry of Culture phone +371 7078148, [Mara.Adina@km.gov.lv](mailto:Mara.Adina@km.gov.lv) till 2 November, 2007.**



ISSN 1406-6335  
Hind 55 krooni



Siim-Tanel Annus. *Performance "Läbimised"* kunstniku koduaias, 1987. Nõukogude miilits arreteeris kunstniku koos soome operaatori Jyrki Arnikariga.

Siim-Tanel Annus. *Performance Penetrations* in his home garden in Tallinn. 1987. During the performance, the Soviet militia arrested the artist Siim-Tanel Annus and the Finnish cameraman Jyrki Arnikari.

ESI- JA TAGAKAANE FOTOD TÖNU TALIVEE