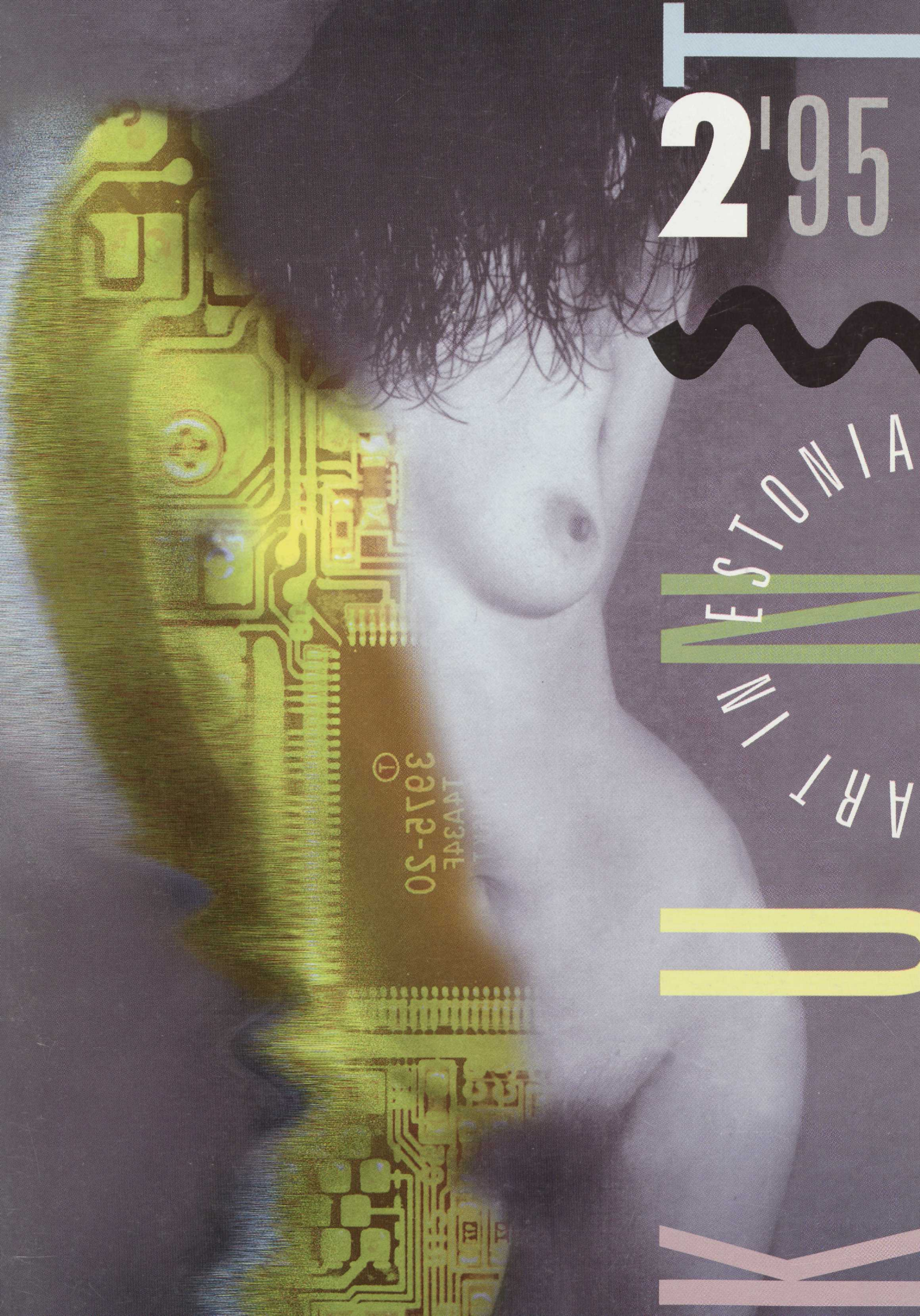


2'95

ESTONIA

ARTI

①
LTV34E
3012-50



Vastutav toimetaja / Editor-in-chief

SIRJE HELME

Toimetajad / Editors

ANTS JUSKE

KRISTA KODRES

HEIE TREIER

Kujundaja / Layout

ANDRES TALI

Kaas / Cover

ANDRES TALI

Kirjastaja / Publisher

KUNST

KIRJASTUS "KUNST"

KUNST PUBLISHERS

Tel. / phone

+ 372-2-602 035

+ 372-2-601 782

Lai 34

EE0001

Tallinn

Eesti / Estonia

Kunstiline toimetaja

JAAK KLÕŠEIKO

Tehniline toimetaja

TIIU RÜNDAL

© KIRJASTUS "KUNST" / KUNST PUBLISHERS

ISSN 0320-2275

*Täname Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskust ja
Eesti Vabariigi Kultuuri- ning Haridusministeeriumi
"KUNST / ART IN ESTONIA" sponsoreerimise eest.*

Identifikatsiooniküsimused eesti kunstis kestavad. Endistel aegadel suhteliselt ühtne kunstnikkond on jagunenud erinevate arusaamade ja hoiakutega inimesteks. Mõnel puhul kestab hirm omaenda, eesti kunsti kadumise pärast. Midagi tumedat ja ebamääraselt ähvardavat oleks nagu tulevikus. Avalik segadusesolek on taandunud vaikivaks solvumiseks. Samas ei paina paljud kunstnikud ennast selliste fundamentaalsete küsimustega, mööndes tõsiasi, et globaalses külas võib enda sidumine ühe asumiga olla kas originaalsuse allikaks või hukutajaks ja nendesse otsustustesse ei saa kollektiivselt sekkuda. Samas on eesti kunst lülitunud sujuvalt suurde rahvusvahelisse kunstikatlasse. Esimest korda esinesid eesti kunstikud Leonhard Lapin ja Jaan Toomik rahvusvahelisel kunstibiennaalil São Paulos. Eesti kunstnik esineb soome kunsti suursündmusel ARS '95 ja seekord mitte lääne kuraatorite erilisest ja mõnda aega kohustuslikult moodsast huvist ahistatud rahvaste vastu, vaid kui suveräänne looja teiste kõrval. Teine kunstnik reisib samas staatuses Koreasse, Kwangju biennaalile. Kopenhaagenist Pariisi rändav Project For Europe, Euroopa kunsti suurürituseks pretendeeriv European Manifesta, Kopenhaageni kui Euroopa 1996.a.kultuuripealinna suurüritused - kõik see on meie kunstnike ees avatud. Lõpeks, Jaan Toomik kutsutakse osa võtma projektist Veneetsiasse 46. biennaali ajaks. Need valikud ja see huvi toimib juba väljaspool regionaalset või riikidevahelist poliitikat ja sõltub suuresti andest, kunstniku valmisolekust ja miks ka mitte, pisut juhusest.

Teine küsimus on, millises staatuses sellised rahvusvahelised suurüritused ise praegu on. Kuivõrd on nad minetanud kunstielus niisuguse esialgse positsiooni, et nende tulemusi kriitika alati eksalteeritusega ootas? Millise dekoratiivsuseastmeni on sellised üritused jõudnud? Praeguse Veneetsia biennaali puhul tundub küll hetketi, et nad eksisteerivad vaid selleks, et kunstimaailm saaks tüdinult ohata. Kuigi osavõtjate hulgas on rida väga häid kunstnikke, kuigi kuraatorid pingutavad kõigest väest, et oma kunstnikule, oma paviljonile ja iseendale nime kindlustada. Mida suurejoonelisemaks ja demokraatlikumaks need üritused muutuvad, seda raskem on koos hoida nende algset kunstikeskset tähendust. Demokraatlik kunstipoliitika ei ole muidugi kaugeltki ainus ja peamine põhjus, ta on ise kiire ja keerulise arengu tagajärg.

Võimalik, et megaürituste tänane alateadlik põhjus on säilitada aja ja koha mõistet kujutavatele kunstidele, et see on katse luua nn.kontaktpersoon elektroonilisse kommunikatsiooni hajuvast maailmas? Paistab muidugi ülekohtune, et olukorras, kus eesti kunstnikud ja kriitikud alles mõtlevad välja strateegiat, kuidas saada võimalust siseneda Giardinisse osavõtva maa esindajana, on megaürituste funktsioon kahetsusväärset muutumas. Samas on eesti kunstnikud siiski haaratud suurtesse protsessidesse, isegi kui nad on muutuvad ja esialgu lagunevad. Kirjutasin meelega kunstnikud, mitte kunst.

Sirje Helme



SISUKORD



← **Mona Hatoum**
Valguse lausung.
36 raudpuuri, valgus.
1992.

Mona Hatoum
Light Sentence.
36 iron cages, light.
1992.

EDITORIAL lk. 1 – *Sirje Helme*
• **NÄITUSED** lk. 5-18 •
ARS'95 Helsingis - *Ants Juske*
• Kaks lühintervjuud ARS-il -
Harry Liivrand • Kunstimaailm
ja meie - *Reet Varblane* •
Bruno Tombergi fenomen -
Krista Kodres • Minevikku kõ-
netades - *Tiina Abel* • **EGO** lk.
19-24 Intervjuu Lembit Sara-
puuga - *Krista Kodres, Ants
Juske* • **TSOON** lk. 25-40:
koostanud *Urmus Muru* •
Risoom ja tuhat platood - *Has-
so Krull* • Põlvkond E. Briti reiv
- *Simon Reynolds* • Samp-
limine - *Paul Rodgers* • Pea-
lispinna tähendusest - *Norbert
Bolz* • MC Raul Saaremets
elektroonilisest tantsu-
muusikast - *Urmus Muru* •
"Must Kunstihoone" - *Urmus
Muru* • Ruum... - *Jan Joonas
Graps Graps, Pier Li* • "Acid"
I, II - *Allan Hmelnitski* • X-MIX.
Kunst ja uimastid? - *Anu Sa-
marüütel, Peeter M. Laurits,
Jon-Ove Steihaug, Nicoline
Baartman* • **MAAILM** lk. 41-
47 • Christian Boltanski - *Katrin
Kivimaa* • MultiMediale 4 - *Sir-
je Helme* • Kus on, Abel, sinu
vend? - *Sirje Helme* •
KROONIKA lk. 48-53 •
Võõrastele oma, omadele fikt-
sioon - *Harry Liivrand* • Kan-
nibalism ja kujutlusvõime - *Rai-
vo Kelomees* • Hea uus ilm -
Hanno Soans • Ly Lestberg ja
Urmus Viik - *Liina Siib* • Medi-
tatiivne valguskulptuur - *Heie
Treier* • Kristjan Rava nime-
lised aastapreemiad •
AJALUGU lk. 54-61 • Henrik
Olvi 100. Mina usun... - *Maire
Toom* • **SUMMARY** pp. 63-64

2 '95

ESTONIA
ART





ARS'95 Helsingis

Põhjamaade suurim kunstinäitus

Ants Juske

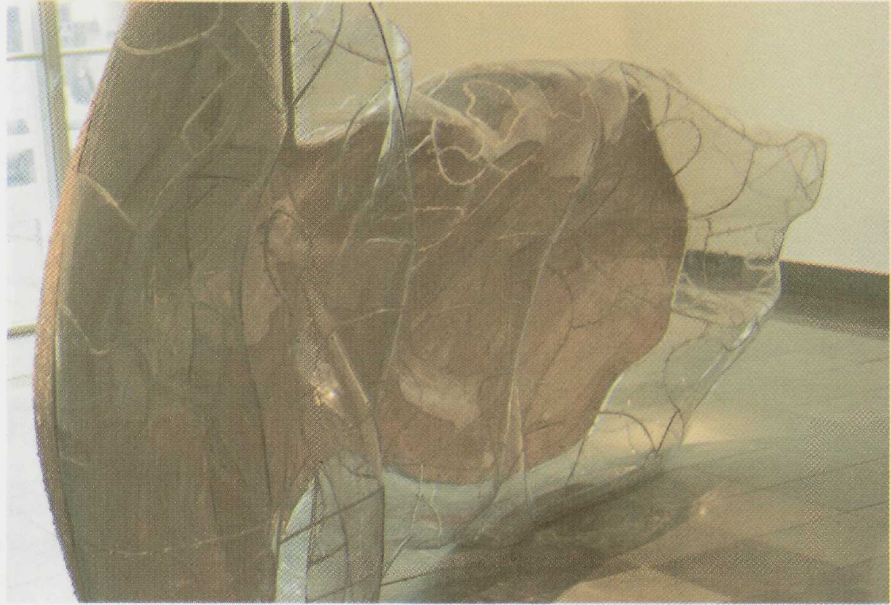
Kõigepealt veidi ajaloost. Soomlaste tõsisem kontakt sõjajärgse moodsa kunstiga tekkis 1950. aastate teisel poolel. Etapiliseks peetakse Solomon R. Guggenheimi muuseumi näitust Ateneumis 1957. aastal, kui soomlased said vahetult omas kodus näha uuemat ameerika abstraktset ekspressionismi (Jackson Pollock, Franz Kline jt.). Muide, 1994. a. lõpul oli Ateneumis taas ulatuslik näitus Guggenheimi kogudest, mis tõi rekordiarvu külastajaid. 1961. aastast alates korraldati ARS-i näitusi, mille traditsioon katkes kaksteist aastat tagasi. 1960. aastatel oli Põhjamaade juhtivaim muuseum Stockholm Moderna Museet, mis kujunes üheks olulisemaks moodsa kunsti keskuseks väljaspool New Yorki ja Pariisi.

ARS'95 näitusega loodavad soomlased oluliselt parandada oma kohta Põhjamaade kunstimaailmas. Aeg näib olevat selleks soodne, sest Moderna Museetis käivad suured rekonstrueerimistööd ning muuseum on ajutistes ruumides Stockholmis kunagises trammidepoos. Seevastu Ateneum tuli remondist välja 1990. a. ning hetkel on ta kindlasti ilusaim kunstimuuseum Põhjamaades. Samal aastal asutati ka uus institutsioon – Kaasaegse Kunsti Muuseum, mis eesotsas oma energiliste juhtide direktriis Tuula Arkio ja Maareta Jaukkuriga oligi projekti ARS'95 organiseerija. Jäeb vaid lisada, et veel 1995. a. loodetakse alustada Kaasaegse Kunsti Muuseumi ehitamist Helsingi kesklinnas. Strateegiliselt oli ARS'95 üles ehitatud vii-

mase kümnendi suurbiennaalide põhimõtetele: hästi palju kunstnikke hästi paljudest maadest. Üldse ilmutavad biennaalid tendentsi paisumise suunas. 1994. a. São Paulo biennaal meenutas juba kunstnike olümpiamänge. Soomlasedki reklaamisid ARS'95 kui Põhjamaade kõigi aegade suurimat kunstinäitust. Projektis osales 90 kunstnikku 23-st riigist. Näituse tarvis oli Ateneumis maha võetud isegi soome kunstiklassika püsiekspositsioon. Viimane asjaolu on märkimisväärne, kuna mitmed juhtivad Lääne muuseumid eksponeerivad rahapuuduses ainult oma kogusid. Seevastu "lama" käes vaevlevad soomlased suutsid ARS'95 jaoks leida 7,5 miljonit Soome marka, millest, tõsi küll, ainult 2 miljonit tuli riigi käest, ülejäänud sponsoritelt, kellest kaalukaim oli Henna ja Pertti Niemistö fond. Kontseptuaalselt oli näitus jaotatud nelja temaatilisse blokki, mis küll kunstnikke kuidagi ei kohustanud, kuid aitas siiski mingil määral näitust struktureerida. Vaevalt saabki selliseid mammutnäitusi suruda mingitesse kontseptuaalsetesse raamidesse – viimased on selgelt välja joonistatavad väiksematel kuraatorinäitustel.

Kujund ja keel

Kogu moodsat kunsti on saatnud lepitamatu võitlus literatuursuse vastu, kuid puht visuaalse kujundi ja verbaliseeritud keele vastuolust pole siiski mööda pääsetud. Kui varajases abstraktsionismis maalikujund puhastati igasugusest jutustavast ja kujutavast elemendist, ilmusid pildivälised sõnalised programmid ja manifestid. Dadas ja sürrealismis ilmusid sõnalised tekstid taas maali tasapinnale. Mõistagi polnud see enam selline literatuur nagu meile hästi tuntud peredivniklikus või stalinistlikus maalis, kuid kujundi ja sõna, loomuliku ja tingliku märgi probleem on jäänud. Küllalt keskel kohal oli näitusel eksponeeritud maalikunsti, mis tekitas assotsiatsioone sõjajärgse abstraktsionismi nn. kalligraafilise liiniga. Nii Brice Marden, Jonathan Lasker, Philip Taaffe kui isegi Gerhard Richter maalivad kas joonel põhinevaid kalligraafilisi struktuure või siis tinglikke märke meenutavaid kujundeid. Bruce Mardeni varasemast geometrilisest abstraktsionismist erinev kalligraafiline laad ongi pärit tema 1980. aastate keskel ette võetud Aasia-tur- neest, kus ta uuris Vana-Hiina kirjakunsti. Siia blokki oli asetatud ka teise kuulsalt ameeriklase Bruce Naumani töö: neoontuledega markeeritud liikuvad kriipsujukud ning videopilt narriga, kes vahetpidamata hüppab jalgadega vastu maad nagu jonniv laps, karjudes "no, no, no". Videoinstallatsioon oli esmakordselt väljas 1987. a. New Yorgi Uue Kunsti Muuseumi avamisel ning kandis pealkirja "Ei uuele muuseumile!" Kohe meenus Helsingi kontekst, kus nagu öeldud, hakatakse samuti ehitama uut muuseumi.



Richard Deacon

Peachegu ilus.
Puu, keevitatud polükarbonaat,
teras. 1994.
Foto: Harry Liivrand.

Richard Deacon

Almost beautiful.
Wood, welded polycarbonate,
steel. 1994.
Foto: Harry Liivrand.

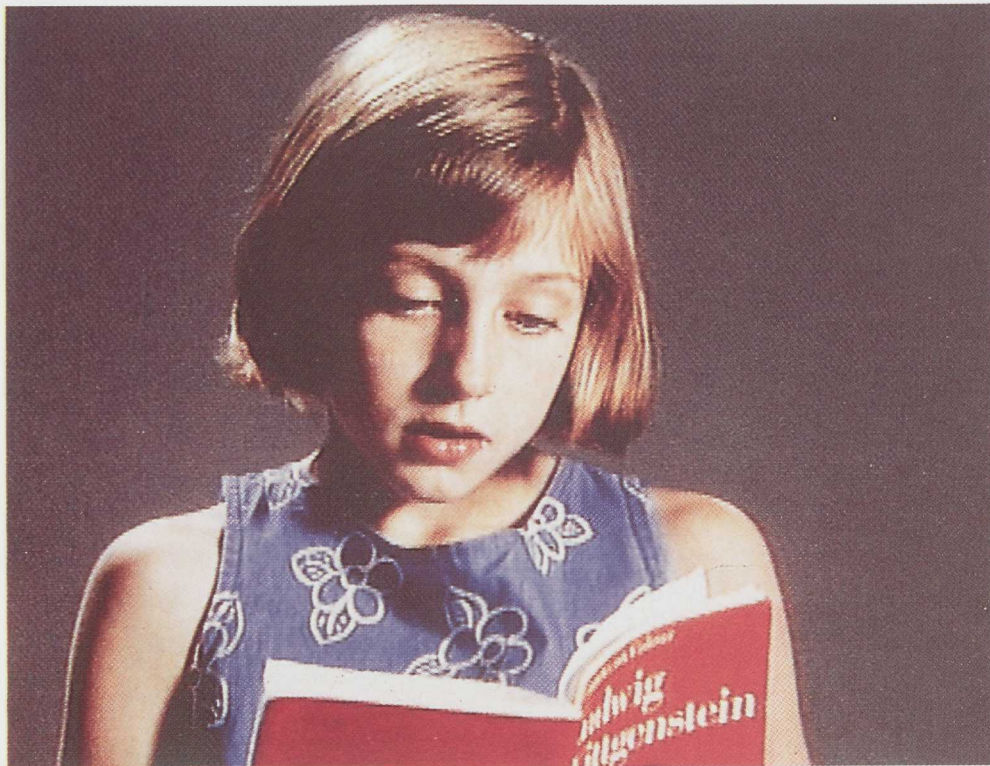
Ange Leccia

Meri.
Värviline monitor-installatsioon,
video projektsioon. 1993.
Foto: Helsingi Moodsa
Kunsti Muuseum.

Ange Leccia

Sea.
Single channel installation
with colour, video projection.
1993.
Foto: Modern Museum
of Art, Helsinki.

NÄITUSED



Gary Hill

Märkmed värvist.
Monitor-installatsioon,
videoprojektsioon. 1994.
Repro.

Gary Hill

Remarks on Colour.
Single channel installation
with video projection. 1994.
Repro.

Jaan Toomik, Mare Tralla.
Foto: Harry Liivrand.

Ühiskond

Pole raske märgata, et viimaste aastate kunsti on tulnud üha enam sotsiaalseid noote. Taustaks poliitilised muutused Ida-Euroopas, põgenikeprobleem, vähemused, natsionalism, keset Euroopat käiv sõda endises Jugoslaavias, ökokatastroofid jne. Eesti kunst pole veel päriselt üle saanud krumbist sotsiaalse teema suhtes, kuigi eelkõige fotograafide tulekuga kunstielu on üht-teist hakanud muutuma. Peab märkima, et ühiskonna-blokki kandsid ka ARS'95 näitusel fotod.

New Yorgis elav Poola päritolu Krzysztof Wodiczko küsitles Helsingi raudteejaamas ja metroopeatustes Soomes elavaid muulasi. Projekti pealkirja "Alien Stuff" on ta läbi viinud juba mitmetes maades, uurides pagulaste ja põgenike tausta, nende üksindust ja kohanemiskursi. Belglanna Marie-Jo Lafontaine on pildistanud suures formaadis lapsi, kes on kaotanud oma lapsepõlve. Probleemi kulminatsiooniks aga osutus Tšiili päritolu Alfredo Jaari installatsioon "Miljon Soome Vabariigi passi". Umbes 30 m² ruumi täitsidki virnadesse laotud Soome passid. Jaar põgenes kodumaal võimule tulnud diktatuuri eest Ühendriikidesse 1970. aastail. 1980. aastail äratas ta oma fotoinstallatsioonidega tähelepanu Kasseli Documental. Helsingi installatsiooni idee oli näidata suures füüsilises koguses dokumenti, mis ühelt poolt kaitseb oma riigi kodanikke, kuid on üheaegu suunatud kõigi põgenike ja varjupaika otsivate inimeste vastu. Taustaks väide, et Soome on Euroopa riik, kes on aastakümnete jooksul kõige vähem vastu võtnud põgenikke.

Seevastu soomlased ise otsivad pärast ühinemist Euroopa Liiduga väga agaralt oma identiteedi juuri. Viimaseid otsitakse tsivilisatsioonist veel vähe rikutud Soome aladelt. Hetkel on näiteks populaarne Esko Männikkö, kes on pildistanud maainimesi nende igapäevases keskkonnas kuskil Soome kolkakülades. Kokku küllalt segaseid tundeid tekitav kooslus. Soomlased on mures oma soomelikkuse kadumise pärast, samal ajal süüdistatakse neid muulaste sisse-

rände piiramises. Soomluse teatud paroodiana võis võtta ka rootslase Ulf Rollofi installatsiooni tõusvate ja langevate ehtsate kuusepuudega. Kuid kõik need sotsiaalsed teemad pole siinkohal arutamiseks. Oluline on kunstnike aktiivne sekkumine sotsiaalsetesse probleemidesse oma vahenditega. Näiteks kasvõi lätlane Kristaps Gelzise "Eco Yard" – sajaruutmeetri piiratud ala Helsingi kesklinnas, mida ei tohi idee järgi kultiveerida ega mingil muul moel puutuda kuni aastatuhande lõpuni.

Meie jaoks on siin kindlasti palju kunstivälilist, kuid viimane mõiste on juba alates 1960-ndatest kaotanud kunsti oma tähenduse ajal, mil Clement Greenberg, Herbert Read ja Harold Rosenberg kaitsesid kunsti elitaarset puhtust. Mõistagi ei tähenda see kaugeltki seda, et nüüd muutub (või hullem, peab muutuma) kogu kunst sotsiaalselt plakatlikuks – see on siiski vaid üks postmodernse pluralismi väljund, mille kõrval õitseb edasi ka puht esteetiline ja kitsilik kunst. Ühte pole mõtet teisele vastandada, nagu seda tehti 1960-ndate barrikaadivõitluste ajal.

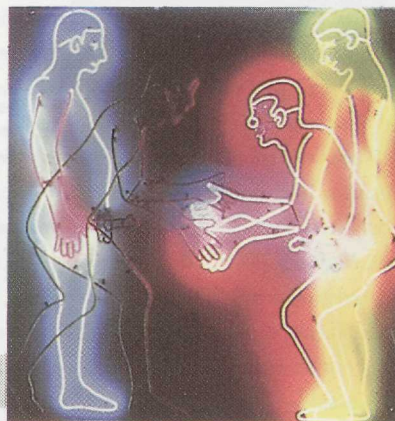
Siit blokist avaldas muljet Gary Hilli videoinstallatsioon, kus suurel ekraanil on umbes kümneaastane tüdruk, kes loeb Wittgensteini "Märkmeid värvist". Tüdruk on väsinud talle arusaamatu filosoofilise teksti lugemisest, ta sügab nägu ja ohkab raskelt. Siin on juba koos loomulike keele ja, nagu Lotman ütleks, sekundaarselt modelleeriva keele konflikt. Muide, korraldasin analoogilise eksperimendi ja lasin oma 12-aastaselt tütre lugeda vene keeles Lotmanit. Pilt oli muljetavaldav nagu Gary Hilli videoski. Keelemängude visualiseerimisega tegeles ka Markus Raetz, kes eksponeeris seinale kirjutatud prantsuskeelse sõna "ceci" (siin), mis peegeldub tänu teksti toodud eenduvale detailile 90-kraadises peegelpildis "cela" (seal). Jälle näide visualiseeritud keelemängust, mida pole võimalik teha puht verbaalsel tasandil.





Ühiskonna blokki oli arvatud ka Jaan Toomiku videoinstallatsioon, mis minu arvates oleks pidanud olema järgmises blokkis, "Indiviid". Toomik oli lasknud end filmida Hiiumaa praamil, kus ta loomulike helide saatel tantsib nagu mingis transis. Tänu tegevuse ekspressiivsele kordumisele oli video äärmiselt lummas. Konteksti lisas seegi, et Toomiku töö oli eksponeeritud Viking Line'i terminaalil.

Teema lõpetuseks veel Aleksander Melamidi ja Vitali Komari suurejoonelisest kunstisotsioloogilisest uurimusprojektist. Nimelt on nad paljudes riikides uurinud statistiliselt, milline pilt kõige enam inimestele meeldib, milline kõige vähem. Uuritakse kõikvõimalikke parameetreid: pildi motiivistik (milliseid inimtüüpe, loomi-linde, loodusmotiive armastatakse jne.), värvid, stilisatsiooni aste, kompositsioon, formaat, raam jms. Uurimuse detailsust iseloomustab näiteks see, et puude kohta uuritakse arvamusi lausa puuliikideni välja. Tulemused on Komari ja Melamidi sõnul hämmastavalt sarnased. Nii Ameerikas kui ka Soomes eelistatakse keskmist formaati, realistlikku, figuuridega loodusvaadet kerge impressionistliku stilisatsiooniga foo-



Bruce Nauman **Bruce Nauman**

Terekäed.
Neon ja klaastorud
alumiiniumil. 1985.
183 x 183 x 26 cm.

Welcome shaking hands.
Neon and glass tubing mounted on
aluminium. 1985.
183 x 183 x 26 cm.

↑ **Gerhard Richter**

Bach I-V.
Õli, lõuend.
1992. 300 x 300 cm.
Repro.

Gerhard Richter

Bach I-V.
Õli on canvas.
1992. 300 x 300 cm.
Repro.



nis. Kindlasti peab olema palju sinist taevast, armsaid loomakesi. Kõige vihatum on väikeseformaadiline teravate vormidega, oranži põhitooniga abstraktsed pildid. Komar ja Melamid lubasid analoogilise uurimuse korraldada ka endisel N. Liidu territooriumil ja siis näeme, milline on keskmise eestlase eelistus.

Indiviid ja kunstlik reaalsus

Jääb üle veel vaadelda kahte viimast blokki. Ühiskondlik problemaatika ning kujundi ja keele teoreetiline taust joonistusi kindlasti paremini blokkidena välja kui "Indiviid". Märkida võiks poolaka Miroslaw Balka Helsingi krematooriumisse ehitatud personaalset kabiini, Barbara Bloom'i toole eri ajastutest ja leedulase Gediminas Urbonase

↑
Komar & Melamid
Rahva valik USA 1994. Ameerika ihaldatuim maal. Rahva küsitlus, õli, akrüül lõuendil. Nõudepesumasina suurus. *Repro.*

↑
Komar & Melamid
The People's Choice USA 1994. America's Most Wanted Painting. Opinion poll, oil, acrylic on canvas. Dishwasher size. *Repro.*

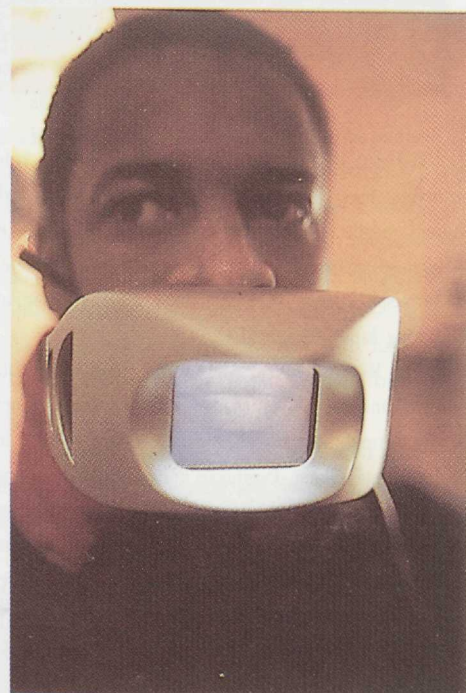
mustast graniidist lumememme Ateneumi ees.

Siduvaks momendiks nimetatud blokis oli kunsti üha jätkuv huvi inimese keha vastu. Indiviidi sisekaemuselt, tema tunnetuslikelt probleemidelt on aksent läinud üle kehale kui inimest füüsiliselt piiravale kestale. Kui varem öeldi, et nägu või keha on hinge peegel, siis nüüd öeldakse vastupidi – hing on keha peegel. Keha uuritakse lähivaates (Genevieve Cadieux' ja John Coplansi ja Sarah Lucasi fotosuurendused) või eksponeeritakse mannekeenidena (Charles Ray mitmel pool juba varem eksponeeritud poiss ning Anthony Gormley laes rippuvad figuurid). Tavavaatajaid ilmselt kõige enam šokeerivad tööd olid 1911. a. sündinud ameeriklanna Louise Bourgeois'i koletu inimkonte meenutavatest detailidest kokkupandud ämblik ja Helen Chadwicki "Pissililled" – täiskustud ja ärajäätunud vormist võetud kipsjäljendid. Anish Kapoor (üks näitust kaunistavatest nimedest) eksponeeris kehamotoivi tundlikul ekraanil.

Näituse nõrgimaks blokiks peaksin kunstlikku ehk virtuaalset ehk küberreaalset blokki, kus enamik eksponaate meenutas tavalisi kompuutrimänge. Kõik oli kõrgel tehnoloogilisel tasemel, kuid kunstile omast mõõtkava ei tekkinud. Mida öelda kokkuvõtteks? Kindlasti oli tegemist suure sündmusega Soome ja üldse meie regiooni kunstielus. Võib-olla oleks pidanud rohkem toetumagi just oma regiooni kunstile alates St. Peterburist kuni Islandini? Suured nimed annavad küll näitusele kaalu ja tähtsust, kuid nii on oht sattuda samasse ritta teiste analoogiliste näitustega (seda enam, et paljud kuulsused esinesid oma vanade töödega). Kogu maailm otsib midagi lokaalset, midagi erinevat metropolikunstist. Hoopis väiksema mastaabiga mulgune Helena Demakova kureeritud Rauma biennaal keskendus just viimasele. Minu jaoks jäi kõige mõtlemapanemaks probleemiks just seesama ühiskonna ja indiviidi suhe tänapäeva kunstis ja ühiskonnas. Kunstnik ühelt poolt protesteerib ühiskonna vägivalda vastu oma indiviidide suhtes, kes selle ühiskonna moodustavad. Vägivalla atribuutide hulka kuulub Alfredo Jaari järgi ka pass, mis tähendab tegelikult ühiskonna kontrolli oma liikmete üle. Wodiczko mureseb muulaste ahistatud seisundi pärast. Hispaania päritolu Muntadas protesteerib tsensuuri vastu kunstimaailmas, põgenedes rahvusvahelistesse arvutivõrkudesse, mida on raske kontrollida. Edasi võiks juba arutada, et vägivald on ka kohustuslik kooliharidus. Ja mida muud, kui kontroll ja terror on keelekasutus, mis surub inimese vaba mõtte grammatilistesse konstruktsioonidesse. Gary Hilli väike tüdruk on selle terrori parim näide. Teisalt otsib tänapäeva kunstnik indiviidile kaitset sellesama ühiskonna poolt. Kes peaks kaitsma põgenikke, vähemusi, loodust, kui mitte ühiskond ja tema institutsioonid? Niisiis ületamatu dilemma, millele ARS'95 pole kohustatud vastust andma. Kunst võib vaid osutada ja selles suhtes täitsa ARS'95 oma missiooni suurepäraselt. }

Krzysztof Wodiczko Suuvooder. Seadmed ja dokumendid. Soome-uurimus toimus Helsingis 1995. a. jaanuaris. *Repro.*

Krzysztof Wodiczko The Mouth piece. Display of equipment and documents. The project of Finland was carried out in Helsinki in Jan. 1995. *Repro.*





Fotod: Harry Liivrand.

Marie-Jo Lafontaine (Brüssel)

Kas sotsioloogiline lähtepunkt on Teie jaoks kunstis ainumäärav?

Tahaksin tegelda reaalsusega ja maailma sotsiaalse olukorraga. Sõdadega, vägivallaga, kõigega, mis tekitavad maailmas probleeme. Me kõik oleme vastutavad maailma eest.

Millistes tehnikates Te peale fotograafia veel töötate?

Ma teen ka palju videoinstallatsioone. Teen ka skulptuuri. Kuid mu peamiseks vahendiks on monokroomne foto. Pean mustvalget fotot üheks peamiseks kunstivahendiks, mis on ühtaegu esinduslik ja muudab töö kontrastselt mõjukaks.

ARS-i näitusel on väljas suured fotod neegrilastest. Milline on selle sarja tagapõhi?

Selleks on laste julmus üksteise vastu. See on täiesti uus teema, millega hakkasin tegelema paari aasta eest, kui kuulsin kohutavat uudist kahest inglise poisist, kes tapsid ühe lapse.

Kuid miks ikkagi neegrilapsed? Inglismaal osutusid mõrvareiks ju valge rassi esindajad.

Need mustad (*black people*) elavad ja käivad koolis mu lähedal. Kooliõpilaste omavahelistes suhetes on seal palju vägivalda. See vapustas mind ja sellepärast valisin modellid nende laste hulgast. Need lapsed on üldistus. Mu tööd vastustavad vägivalda. Ka tahtsin vaatajate tähelepanu juhtida olukorrale Aafrikas.

Erinevalt Belgiast ei ole Eesti olnud kunagi koloniaalriik, mistõttu arvan, et oma ajalooliste asumaade eest hoolitsemine on endiste koloniaalmaade asi.

Ma ei arva nii. Euroopa on üks ja me kõik peame vastust kandma selle eest, mis toimub Aafrikas. Emigrandid on kogu Euroopa probleem. }



Nina Roos (Helsingi)

Mida Te arvate sajandilõpu kunstist?

On üsna naljakas mõelda seisukohast, et kunst sureb. Aga olen seda meelt, et kunst ei sure kunagi, alati ilmub midagi uut ja huvitavat.

Meedia-ajastul peetakse maalikunsti konservatiivseks. Miks olete maalikunstnik?

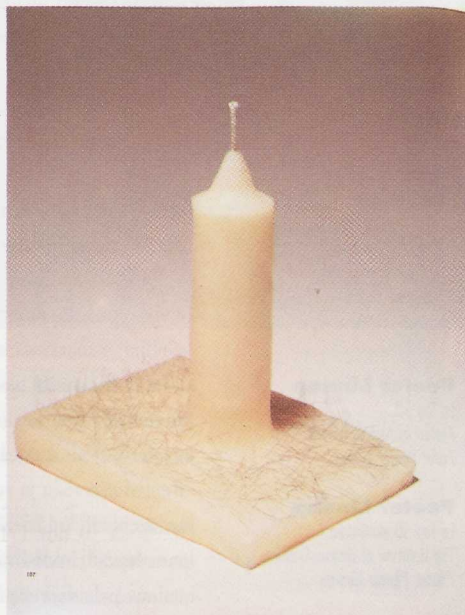
Maalikunstist võib igaüks leida, mida heaks arvab, aga konservatiivne ta küll ei ole. Maalikunst tähendab mulle tõelist väljakutset.

Kas eksin kui ütlen, et valguse kujutamine võib Teid?

Võlub kindlasti. Valguse tulek on nagu teade teisest ilmast. Valgusel on nii palju varjundeid, refleksioone. Valgus väreleb ja liigub ja seda liikumist ma kujutan.

Teie maalid valiti ka Veneetsia biennaalile. Kuidas Te ise seda kommenteeriksite?

Olen õnnelik. Olen saanud jätkuvat eneseusku. }



Robert Gober

Pealkirjata küünal.

Vaha, inimkarvad. 1991.

20,5 x 12,5 x 16,5 cm.

Repro.

Robert Gober

Untitled Candle.

Wax, human hair. 1991.

20,5 x 12,5 x 16,5 cm.

Repro.

Kunstimaailm ja meie

Peeter Linnap, "Le Top 50" Ajaloo Instituudi galeriis 11. nov. - 9. det. 1994

Reet Varblane

Ideenäitustele keskendunud, nüüdseks kahjuks juba ajalooks muutunud Ajaloo Instituudi galerii viimaseks OMA näituseks (päris viimane selles galeriis eksponeeritud näitus oli kaasaegsest arhitektuurist, kuid see kuulus Arhitektuurimuuseumi kompetentsi) oli Peeter Linnapi installatsioon "Le Top 50".

Installatsioon koosnes prantsuse nimeka kunstiajakirja "Beaux Arts" poolt välja valitud viiekümne mainekama kunstimaailma esindaja (kunstniku, kriitiku, teoreetiku, galeristi, kollektsionääri, kaupmehe) fotoportreest, neid lühidalt tutvustavatest etiketidest, erkrohelistest plekkpostkastidest iga portree all, kunstimuuseumi samettoolidest, meenutamaks tõeliselt väärtustatud museoloogilist õhkkonda, ja kirjutuslauast koos kirja kirjutamiseks vajalike atribuutidega (paber, ümbrikud, margid). Enne projekti lõplikku materialiseerumist galerii seinte vahel esitas Peeter Linnap väljavalituile kirja teel kolm lihtsat, kuid finalistlikult sõnastatud olemuslikku küsimust Eesti ja siinse kunsti kohta. Saabunud vastused olid samuti eksponeeritud installatsiooni raames. Installatsiooni saatis Allen Ginsburgi kummaline muusika ("The Howl").

Seda kunstiteost tuleks käsitleda kolmel erineval tasandil. Esimene avaks autori positsiooni – räägiks nii teose eelloost kui ka autori eesmärkidest. Teine hõlmaks retseptisiooni, Eesti kunstimaailma reaktsiooni sellele koos tõstatatud küsimuste ringiga siin ja just praegu. Kolmas tasand kõneleks juba laiemast tagasisidemest – eksponeeritud kunstimaailma "vägevate" reaktsioonist juba pärast näituse lõppemist, mil autor on neile saatnud ülesvõtted oma teosest ja mil ka Eestist saadetud kirjad on nendeni jõudnud. See oleks omamoodi topeltreaktsioon, millest on aga praegu võib-olla vara kõnelda. Küllap teeb seda veel autor ise kui kõige õigem inimene selleks. Antud kunstiteos kui tervik funktsioneerib vaid kõigi nende kolme tasandi koosmõjus ning ükski neist lülidest pole olemuslikult teisest olulisem.

Autori positsioon

Autori positsiooni tutvustamisel on kasutatud Autori (Peeter Linnapi) oma sõnu ja mõtteid, mis pärinevad tema intervjuudest Eesti pressile (ajalehed "Hommikuleht", "Eesti Aeg", "Õhtuleht", raadio ja tv) ning näitust saatvast tekstist. Autori positsiooni võib omakorda jagada kolmeks erinevaks tasandiks. Esimene hõlmaks ideeteket ehk näituse eellugu, teine oleks seotud otseselt ekspositsiooniga ning sellest tuleneva mõjuväljaga ja kolmas haaraks neid eesmärke, mis sundisid Autorit just sellist ideed realiseerima.

Näituse eelloo kohta on Autor kirjutanud ise järgmist: "Umbe kaks aastat tagasi leidsime abikaasa Evega

"Kultuurilehe" tagumiselt leheküljelt viite, et mingi ajakiri avaldas viiekümne juhtiva kunstiprominendi nimesid. See tekitas meis kohe sportlikku huvi, kes meie tuttavatest nende hulka kuuluvad... Umbe pool aastat tagasi leidsin Prantsuse saatkonnast ajakirja "Beaux Arts" (tegemist oli ajakirja 1994. a. veebruari-numbriga - R.V.), kust vaatasidki mulle vastu viiskümmend poole tikutopsi suurust näokest ... hakkasingi mõtlema: miks ei võiks kunstiteose aineks olla need tähtsad inimesed, kes kunsti ümber keerlevad. Ja kui need kriitikud ja kunstigaleriide omanikud otsustavad kunstniku saatuse üle, siis meeldiks minule muuta nad oma teose aineks... Mulle on alati tundunud, et enamikule inimestele on esimene fotoga seostuv pilditüüp passipilt. See on kõige kunstlikum, kõige vägivallastatum, kõige ebaehtsam... Otsustasin, et need suured tegelased, kes seal on asjaolude sunnil nii väikeseks jäänud, peavad uuesti suureks saama..."

Ekspositsiooni luues jäi Autor klassikaliselt kunstniku positsioonile. Vaatamata oma töö väljendusvahendeile (fotod ja valmisobjektid-postkastid) ning töötamise meetodile

(meenutas pigem sotsioloogilist uurimust, mille käigus taheti selgitada, kui palju teavad erinevad uuritavad grupid teineteisest) oli Autor huvitatud eelkõige esteetiliselt mõjuva koguterviku loomisest:

"Reprodutseerisin ja suurendasin fotod, riputasin need seinale ja valisin neid saatma kummalise muusika... Edasi huvitas mind, kuidas täidavad need isikud ruumi oma pilkudega. Ja äkki ma mõistsin, et nende pilkude teljed olid lausa tapvalt siinseisvad. Justkui säilitanuks foto nende hingeomadusi ja energiat. Ruumi keskel seisest tajusin, et sinna pole vaja enam midagi installeerida. Et kui sinna veel midagi lisada, süttiks see kõik tõenäoliselt lihtsalt põlema..."

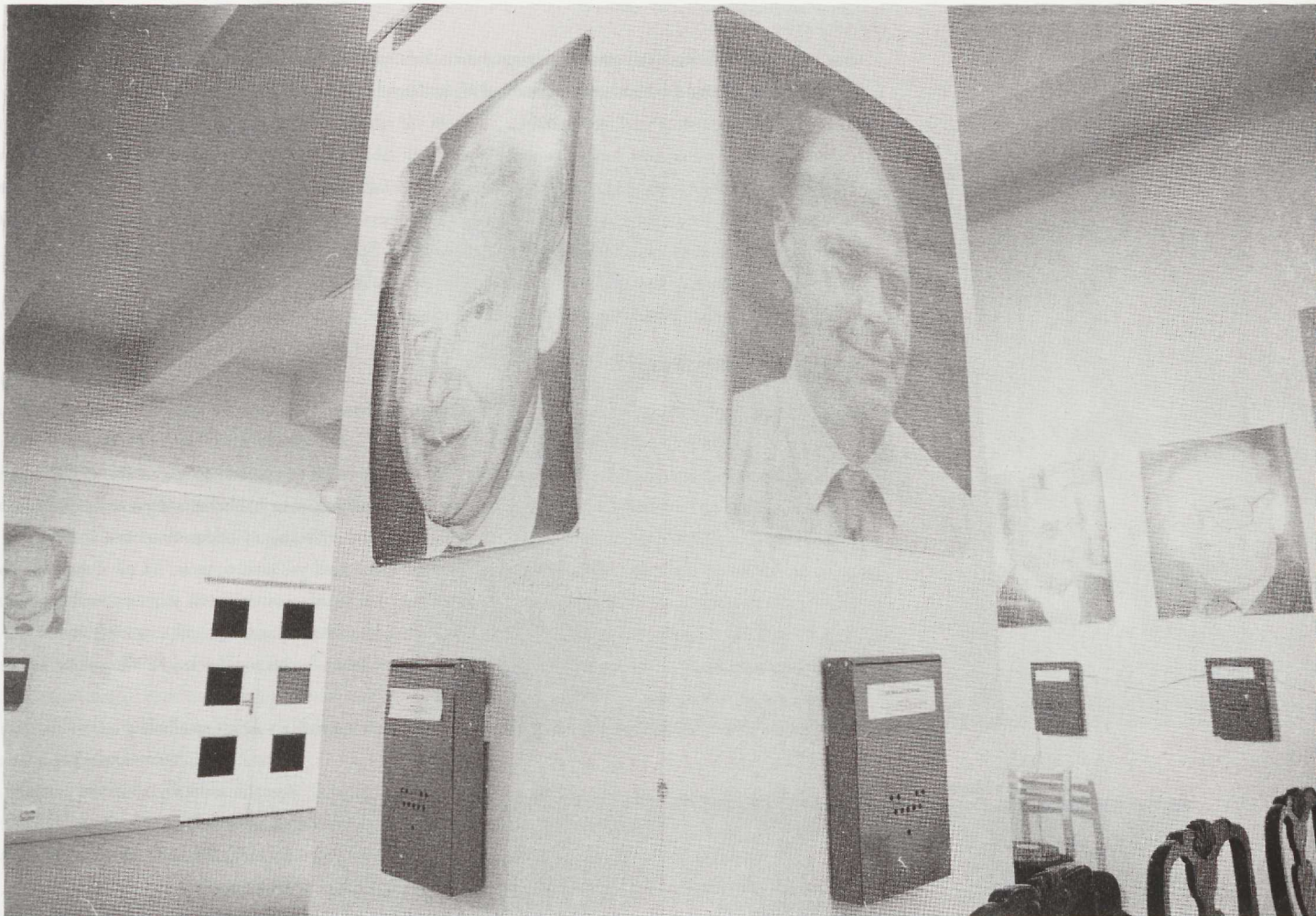


Peeter Linnap

Le Top 50.
Ajaloo Instituudi galerii.
Foto: Peeter Linnap.

Peeter Linnap

Le Top 50 exhibition.
The Institute of History Gallery.
Photo: Peeter Linnap.



Ka Autori-poolsest näituse eesmärgist kõneldes tuleks selles eraldada vähemalt kolme tasandit. Kõigepealt väga isiklik suhe, mis avaks Autori sisemad soovid tema tulevases karjääris. Igal loojal on olemas (kas siis teadlikult või ebateadlikult) oma strateegia ja taktika, kuidas valitud teel edasi jõuda, kuid (vähemalt siiani valitseva arusaama kohaselt) sellest ei kõnelda avalikult, see oleks nagu midagi, mida parasjagu valitsevad eetilised konventsioonid taunivad. Peeter Linnap ei tee sellest aga mingit saladust: “Kihvatas pähe mõte, et otse neile inimestele kirjutada on tegelikult ainuke viis tuntuks saada... Kõik need viiskümmend inimest, kes eesti kunstist mitte midagi ei tea, midagi selle ütlemisega juba teavad. Nad teavad, et on olemas keegi hullumeelne või aferist või geenius, kes on teinud sellise teose, kus ta neilt seda küsis.”

Ka teine tasand oleks isiklik, kuid see hõlmaks mitte ainult ühte loojat (Autorit), vaid paljusid Eesti loojaid, andes neile mingisuguse võimaluse ennast teadvustada ja tutvustada kunstimaailma “vägevatele”, kes neid ei tea (ja võib-olla ei tahagi neist midagi teada). See tutvustamise akt tooks nad Autoriga võrdsele positsioonile, kuigi nende aktiivsuse ja initsiatiivsuse aste oleksid madalamad: nad võiksid kanda nimetust Kaasautorid. Läbi selle Kaasautori rolli võiksid nad omandada uue staatuse – ennastreklaamiva ja aktiivse kunstniku staatuse, milleks oleksid segunenud meil siiani valitsenud puhta kunstniku (elust ja selle tüütust sekendusest kõrgemale jääv Kunstnik kui Jumalus, Geenius, Püha Lehm, kelle asi on tunda kõrgeid tundeid ja luua kõrget kunsti) ja kunstnik-mänedžeri rollid: “Eesti kunstniku põhiline puudus on see, et ta on passiivne, sõnaaher, väheedeve – see on lausa eluohulik!”

Kolmandaks tasandiks oleks kunstniku ja publiku vahele jääva valdkonna – (Lääne) KUNSTIMAAILMA määramine ning selle funktsioneerimise teede mõistmine ja selle mõistmise kaudu KUNSTIMAAILMA allutamine endale: “KUNSTIMAAILM on kunsti defineerimine, kus on kesksel kohal kehtestamise aktid (hierarhiate loomine, kunstnike angažeerimine või elimineerimine, levitamine või isoleerimine). KUNSTIMAAILM on võimu tehas –

Peeter Linnap

Le Top 50. Ajaloo Instituudi galerii.
Foto: Peeter Linnap.

Peeter Linnap

Le Top 50 exhibition. The Institute of History Gallery.
Photo: Peeter Linnap.

tema tsehhide hulka kuuluvad galeriid ja muuseumid, *kunstwissenschaftler* ja akadeemiad, kaupmehed ja kolleksionäärid. Tema tööriistad on kõvemad kui õli ja lõuend, kaamera ja film, arvuti ja videomasinad... KUNSTIMAAILM on struktuuriline vägivald...". Vähem või rohkem on siin tegemist VÕIMU küsimustega (olgu siis autoriteedi või materiaalse aspekti poolest) ja tegelikult läbi VÕIMU (ükskõik kui arukas see võim ka siis ei oleks) on loojal võimalik edasi eksisteerida ja luua. Uus ja harjumatu pole mitte ainult kunstniku rolli küsimus, uued on ka suhted kunstniku ja kunstimaailma vahel: "Varasema protesti ja vastuhaku asemel püüab kaasaegne kunstnik omakorda kunstimaailma suhtes võimu saavutada... Säärases postmodernses topletmängus toimivad korraga mitmed tähendustasandid – ühte võib nimetada visuaalseks kunstikriitikaks, ja rollide vahetused – üheks oleks kunstniku muutumine ise kunsti suhtes hinnangute andjaks."

Retseptsioon Eestis

Eesti-poolse retseptsiooni hulka kuuluksid nii traditsioonilised retseptsiooni väljundid (Eesti kunstimaailma kuuluvate kunstikriitike artiklid antud näituse kohta) kui ka Autori initsiatiivil läbiviidud näitusega seotud aktid, nagu arvukad intervjuud temaga (mis kuuluksid muidugi eelkõige eespool vaadeldud Autori positsiooni tasandi alla, kuid mis avaldatud kujul ning intervjuueeritava poolt esitatuna hakkavad mängima ka retseptsiooni tasandi osana) ja näituse lõpus toimunud arutelu "Kunst ja võim", mis kutsuti kokku nii näitust korraldanud galerii kui ka Autori eestvedamisel ja kus keskse figuurina esitas oma positsiooni Autor. Nii oli Autori roll oma teoses ambivalentne: ta oli ühtaegu nii looja (teose tekitaja) kui ka üks vastuvõtjatest ja retseptsiooni loojatest. Nii suhtestus Autor siin iseendaga, nagu kunstnik suhtestub kunstimaailmaga, kuid mitte traditsiooniliselt ennast kunstimaailmale vastu seades, vaid topletmängijana: olles nii kunsti loojaks kui ka hinnangute kehtestajaks oma kunstiteose suhtes.

Retseptsioon keskendus põhiliselt Autori positsiooni kolmandale tasandile – kunstimaailmale, selle üldisema määratluse läbi üksikasjalikumalt Eesti kunstimaailmale. Helsingis toimuva rahvusvahelise suurnäituse ARS' 95 kataloogi eessõnas tõstatas Michael Glasmeier paradoksaalsena tunduva probleemi, et vaatamata totaalsete süsteemide kokkuvarisemisele ja kogu maailma avardumisele ning avatusele on tekkinud selle avatuse sees äärmiselt suletud ning vaid oma reeglite järgi funktsioneerivad maailmad, ühena neist ka kunstimaailm. Seda olukorras, mil kunst ise (mille ümber ja mille pärast kunstimaailm funktsioneerib) on murdunud end välja oma kitsastest mängumaadest ja asunud anastama uusi valdkondi (sotsioloogiat, psühholoogiat, ajalugu jne.). Kunstimaailma üheks peamiseks ülesandeks on "defineerimine" – määratluste ja hinnangute kehtestamine, ka kunsti enese suhtes.



Peeter Linnap
Le Top 50.
Ajaloos Instituudi galerii.
Foto: Peeter Linnap.

Peeter Linnap
Le Top 50 exhibition.
The Institute of History Gallery.
Photo: Peeter Linnap.

"Le Top 50" arutelu alustas Autor meie kunstimaailma praeguse olukorraga, osutades meil kehtivate määratluste (kui mõiste "definiitsioon" kõlab äkki liiga piiridesse suruvalt) ebamäärasusele. Ta viitas Eesti Entsüklopeedia viimasest väljaandest (ENE 4, 1989) pärinevale Kalevipoja definitsioonile, üldistades seda peaaegu et kõigi kehtivate definitsioonide suhtes, sealhulgas kunsti ja kunstimaailma suhtes: "Kalevipoeg, eesti (pms. Ida-Eesti) rahvamuistendite hüidvähilane, kes kannab kive, viskab neid vaenlase pihta, tekitab maapinnavorme ja veekogusid, ehitab linnu ja sureb jalgade maharaiumise tagajärjel". Detailid on ju õiged, kuid neist moodustuv tervik ei anna õiget tähendust Kalevipoja kohta. Nii on ka kõik kunstimaailmas funktsioneerivad struktuurid õiged ja vajalikud, kuid koguterviku funktsioneerimiseks jääb palju vajaka. Nii nimetati arutelu käigus kõiki kunstiga seotud institutsioone (kunstiõppeasutused, ministriumid, raamatukogud, fondid, galeriid, muuseumid, ajakirjandus) ja leiti, et ükski neist ei funktsioneeris teatud objektivsete ning subjektiivsete tingimuste tõttu ideaalselt.

Nii heideti mõlemale kunstimuuseumile ette kunstiajaloo või kaasaegse kunsti traditsioonilise liiniga tegelemist, sest mõlemad muuseumid on siiski rahvuskunsti muuseumid, neis puuduvad kaasaegse kunstiga

tegelevad struktuurid ning kaasaegset kunsti on kohati ka võimatu säilitada (muuseumist väljaspool seisvad kunstnikud ja ka muuseumitöötajad).

Nii osutati kunstülikooli struktuuri paindumatusel, aga ka üliõpilaste ebateadlikkusele oma sihtide seadmisel (ülikooliga vähemal või rohkemal määral seotud kunstnikud ja kriitikud).

Nii kõneldi toetava meeskonnatöö puudumisest kriitikute ja kunstnike vahel (kunstnike seisukoht) ning kriitika uute suundumuste ja hoiakute mõistmatusest (kriitiku etteheide kolleegidele ning seeläbi oma positsiooni eraldamine teistest).

Nii kurdeti informatsiooni takerdumise üle kõigis levi lülides (alates raamatukogude puudulikkusest ning lõpetades ka lokaalse teabe levikuga pressis). Üleminekuajale äärmiselt tüüpilisena valitseb meie lokaalses kunstimaailmas kaos: vanad struktuurid enam ei kehti, uued pole veel välja kujunenud, kunstimaailmas tegutsevad tege- lased (nii kunstnikud kui ka kriitikud) pole aga rahul kehtiva olukorraga.

Igasugune üleminekuaja kaos ning uute (kas ka funktsioneerivate?) struktuuride väljakujunemine on aja küsimus. Kuid kogu sellest arutelist ja ka pressis avaldatud retseptisioonist jäi kõlama hoopis olulisem ja valusam probleem: kas mitte meie füüsiline väiksus ei sea oma piirid kunstnike ja kunstimaailma tegutsemisel?

Rahvusvahelisse kunstimaailma jõudmine oleks ilmselt üks võimalus ületada oma kunstimaailma füüsilist väiksust. Rahvusvaheline kunstimaailm on aga liialt väljakujunenud ja suletud süsteem, kelle huvi paelumine pole eriti lihtne. Meiegi galeriide kõikvõimalikud messide kogemused on andnud valusaid tulemusi, kus mõne galerii jaoks pole meie kunst piisavalt stiilipuhas ja mõne teise jaoks liialt rahvusvahelist stiili jälgiv. Rahvusvahelisse kunstimaailma jõudmine oleks nagu märke ronimine, kus üksimine võib osutada eluohtlikuks, kuid kus veel mõni aasta tagasi abistav epiteet "eesti" võib nüüd osutada tülikaks kunstivälisetele väärtustele viitavaks sildiks ja seeläbi saada hoopis takistuseks. Teisalt oleks aga ilmselt vaja ka oma kunstisest klišeed või firmamärke, mis siinsesse kunsti kuuluvat kunstnikku võiks heas mõttes ometi aidata. "Kliše" või "firmamärgi" väljatöötamine eeldaks aga konsensust kunstimaailma erinevate lülide vahel. Konsensuse puudumisest jäi kõnelema ka arutelu väike seltskond, kes naljaga pooleks ei jõudnud kokkuleppele mitte ainult selles, kas Eesti kunsti kui sellist on üldse olemas, vaid kas ka Eesti riiki ikka eksisteerib. Konsensuse puudumisest annab tunnistust ka pressis avaldatud retseptisioonides kõlama jäänud kurb tõsiasi, et väljaspool saavutatud edu ei leia väiksematki tähelepanu kodus, soodustustest juba rääkimata.

Aga rahvusvahelisse kunstimaailma meie kunstnikud tahavad ja peavadki jõudma. Sellest soovist annab elavalt tunnistust ka sinise näituse kolmas aspekt – "Beaux Arts'is" avaldatud Le Top 50 reageering sellele ehk topeltreaktsioon.

Peeter Linnapi ideenäitus (ise on ta selle nimetanud kontseptuaalseks pildiorganismiks) oli Ajaloo Instituudi galerii viimaseks OMA näituseks. Galerii likvideeriti, sest see institutsioon ei vastanud põhikirja järgi instituudi suunitlusele ning finantsraskustes vaevlev teadusasutus ei saanud endale lubada kõrvalise struktuuri ülalpidamist. Ajaloo Instituudis on aastate jooksul uuritud edukalt 19. sajandi ja 20. sajandi algupoole kunstielu (sealhulgas ka kunsti poliitikat, -retseptisiooni jne.) ehk teisiti öelduna tolle aja kunstimaailma. Uurimise tagajärjel on ilmunud artikleid ja monograafiaid. Kunstikriitik Heie Treier nimetas Peeter Linnapi projekti ka sotsiaalseks uurimistööks, mis kõneles visualiseeritud vormis (tõstatas küsimusi, suunas vastuvõtjat) ning tegeles tänapäeva kunstimaailma uurimisega. Analoogetid visualiseeritud uurimistöid võiks teha ka eelmise ja meie sajandi algupoole kohta, mis võib-olla tõstataksid sama vajalikke ja olemuslikke küsimusi kui avaldatud artiklid ja monograafiaid. Loomulikult ei asenda ükski ideenäitus teaduslikku monograafiat, kuid uue väljundina võiks seegi olla viljakas võimalus. }



Peeter Linnap

Le Top 50.
Ajaloo Instituudi galerii.
Foto: Peeter Linnap.

Peeter Linnap

Le Top 50 exhibition.
The Institute of History Gallery.
Foto: Peeter Linnap.

Bruno Tombergi fenomen - 50 aastat kujundajana

Bruno Tombergi personaalnäitus Tarbekunstimuuseumis aprill-mai 1995

Krista Kodres

NÄITUSED

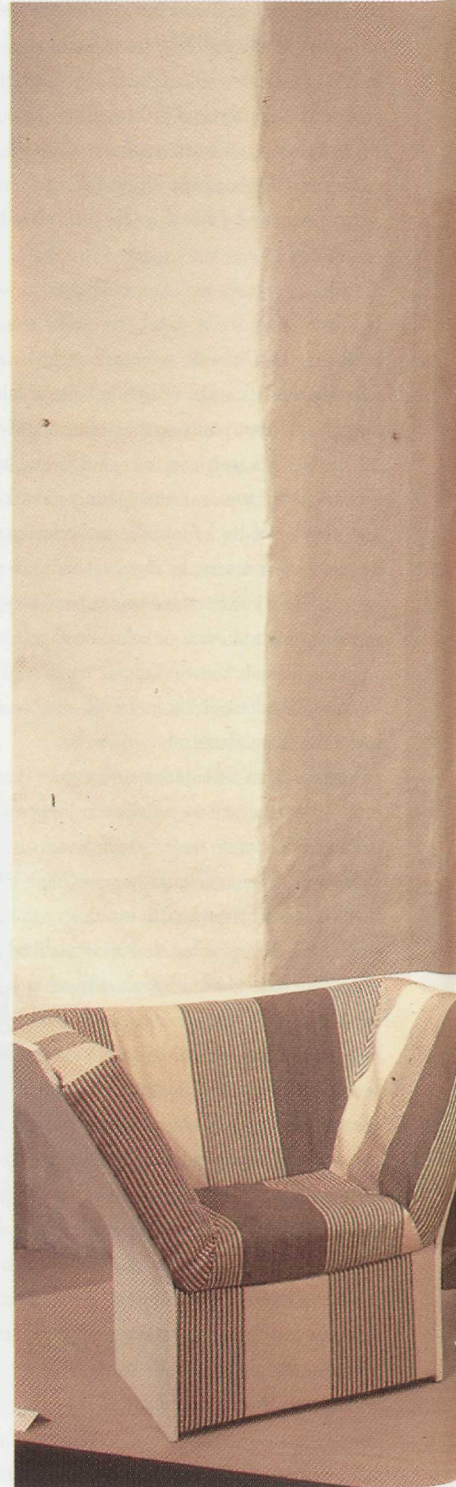
1958. aastal avati sõjajärgne KUKU-klubi, interjöörikuundus oli Bruno Tombergilt. Samal aastal toimus teatavasti Brüsseli maailmanäitus, millel Nõukogude Liit esitles oma esimesi industriaalselt toodetavaid maju; sealse kunstinäituse kommentaar leidis anonüümse autori kirjutatuna äratrükimist ka Eesti NSV kultuurilehes "Sirp ja Vasar". Stiilinäide sellest perioodist: "Kõige kuulsam "uue kunsti" noortest esindajatest on välja pannud "maali", mida tõesti saab maaliks nimetada ainult jutumärkides. See kujutab laialivalguvate vormidega alasti naist sassis peaga, räpaste jalgade ja siniste laikudega üle kogu keha – väga inetuspoosis. Juba üksainus pilk taolisele pildile ajab iga terve inimese iiveldama." Kunstniku enda nime muidugi ei mainita. Kujutada oli lubatud ainult realistlikult ja ilusalt.

Tombergi KUKU-klubi kujundus oli modernistlik, mööbli vorm lakooniline, osa seinu kaetud klombitud paekiviga. Samasugust mööbliga boksideks liigendamist järgisid KUKU-s hiljem nii Väino Tamm ja Allan Murdmaa kui ka viimati Eero Jürgenson. KUKU-klubi (1958) oligi esimene modernse ruumi- ja vormiprintsiibi demonstratsioon, mis kuni 1955. aastani keelatud oli. Veel enne KUKU-t, 1956. aastal, oli Tomberg projekteerinud ülikihtsa plankjalgadel istme, geniaalse oma kihtsuses, rietveldiliku oma printsiibis. Gerrit Rietveldist, hollandi neoplastitsismist ja "De Stijli" liikumisest ei teadnud aga ei Bruno Tomberg ega tema põlvkonnakaaslased siis veel midagi. Teati küll, et parajasti ringles Prantsusmaal näitus "Formes Scandinaves", mis oli USA-s furoori tekitanud. Skandinaavia disainiime mastaapsust tajumata võttis sellest kinni ka nõukogulikuks sunnitud Eesti arhitekt- ja tarbekunstnikkond otsemaid, kui võimalus avanes. Tulid esimesed Soome-sõidud ja ajakirjad. Sotsialistliku realismi doktriinist loobumine hoone- ja esemekujunduses vabastas tegijate käed ning erinevalt kujutavast kunstist ideoloogiale vormimetafoori enam otseselt ette ei kirjutatud.

Tarbekunstimuuseumis esitletud Bruno Tombergi juubelinäitus algabki sealt, kus kunstnik on võinud kätt südamele pannes tunnustada: siit alates olen mõelnud vabalt. Vist seetõttu ei eksponeeritudki varasemat loomingut, mille hulka mahtus muuseumis 1953. a. koos Edgar Velbriga kavandatud eesti rahvuslikus stiilis kavandatud mööbligarnituur nõukogude-türgi rahvakirjanikule Nazim Hikmetile, rääkimata Moskva Kremli Suure Palee Georgi saali jaoks kavandatud valgest tiibklaverist (1952), mida oluaks küllap Tallinna näitusele ka võimatu saada.

Bruno Tombergi Tarbekunstimuuseumi-näitus oli aga muidugi midagi palju enam kui lihtsalt näitus. Siin eksponeeriti kahe esemekujunduse-ala (tarbekunsti ja disaini) olemist ühes ajastus ühe mehe loominguga. Tombergi kujundatu kohatine ambivalentsus peegeldab nüüsiis ka tarbekunsti ja disaini omavahelisi suhteid Eestis, nii nagu need on olnud – enamasti teineteist viljastavad. Tundub, et juubelinäituse autoripoolse kokkupaneku mõtet võib otsida samast. Tomberg on tahtnud kahe ala dialoogi demonstreerida, nende paariskäiku näidata: tarbekunst, esindatuna põhiliselt läbi vaibaloomingu, ning disain – valdavalt läbi mööbli ja valgustite. Kujundikeele tasemel ühendab mõlemat geomeetiline abstraktsioon, kujutava, mimesisliku kujundi redutseerimine geometria abil edasiantavateks ideedeks ja meeoleudeks. Eriti ilmneb see muidugi vaipades, kargeimal moel ehk "Perspektiivide" sarjas (1968-69). Esimese "Ruumi ja vormi" aegsed istmed "geometriseerisid" samamoodi traditsioonilise "curulis"-tüüpi järi ja juba etruskide pärandiga seostatava trummel-istme. Vahepealne, 1970. ja 1980. aastate Bruno Tomberg on pehmem, "rüüjulikum", tarbekunstilikum. Kuid ei tohi unustada, et disaini-"tarvet" realiseeris Tomberg sellal Kunstiinstituudis, kuhu 1968. a. otseselt tema algatusel loodi Eesti tänini ainus disainikateeder. 1990. aastate professor Tomberg on üllatav ja ei ole ka: 50-aastase töökogumusega suuta demonstreerida täiesti "eatut" vormiloomingut, suveräänset ja n.-ö. ajast ja moest vaba ("Loov Eesti" auhind – 1994, 1990. a. kavandatud tool) – see on üllatav. Teisalt võib muidugi nentida – kes siis veel, kui mitte Tomberg? Seetõttu on omavalmistatud, täiesti traditsiooniliste, lõikeornamendiga muhu toolide eksponeeriminegi loomulik ja loogiline – kus siis veel kui mitte siin! Küllap olid need mõeldud ka *hommage*ina oma õpetajale Edgar Johan Kuusikule.

Ning samas veenas "etnograafiline punktipanek" veelkord selles, et Bruno Tombergil olid oma näitusega märksa avaramad plaanid kui enese loomingut eksponeerimine. Näitust ülesehitavaks kontseptsiooniks näib olevat alustamine "lõpust" – 1950. aastate modernismivaimustusest,



Bruno Tomberg

Vaip "Nike" ja toolid.
Näitus Tarbekunstimuuseumis.
Foto: Mart Viljus.

Bruno Tomberg

Nike carpet and chairs.
Exhibition at the Museum of Applied Art, Tallinn.
Photo: Mart Viljus.



ning jõudmine lõpuks “algusesse” – traditsiooni, ajalukku, kultuuri kõige laiemas tähenduses. Sellisel “loetuna” osutub oluliseks mitte üksnes tarbekunsti- ja disainiliini paralleelsuse demonstratsioon, vaid ka meeldevõimenduse nende ühistest juurtest – praktilisest vajadusest ja loometarbest. Näitusse rüütatud sõnumi aktuaalsust ning seda kui võtit ja teed kaasaegse esemekujunduse olemuslikuks uuendamiseks võiks võtta ka kui professor Tombergi delikaatset vihjet oma eriala seisust tänasel hetkel. }

14. 05. 1995

Minevikku kõnetades

Olga Terri ülevaatenäitus Eesti Kunstimuuseumis

Tiina Abel

Kunstniku jaoks, kel on selja taga viis aastakümnet erksat loomingulist elu, tähendab ülevaatenäitus juba loomulikku ja tähelepanelikku mineviku kõnetamist. Ajad on vankunud, inimene on õppinud, kunstnik näinud ja kogenud. Aastakümnete jooksul on settinud halb ja kirkastunud hea, eneselegi ootamatult paistavad kunsti kaudu selgelt kätte kiindumused, tarkuse- ja loomingulise leidmise hetked. Olga Terri looming on juhtinud kirjutajad süvenemisele, tundlike sissevaadetele elu kunstiks tõlgendamise võimalustesse. Maalija on oma loominguga sundinud sõnastama kõlbelsi hoiakuid, kompima piiri ülekohtu mõistmise ja hinnangute andmise va-

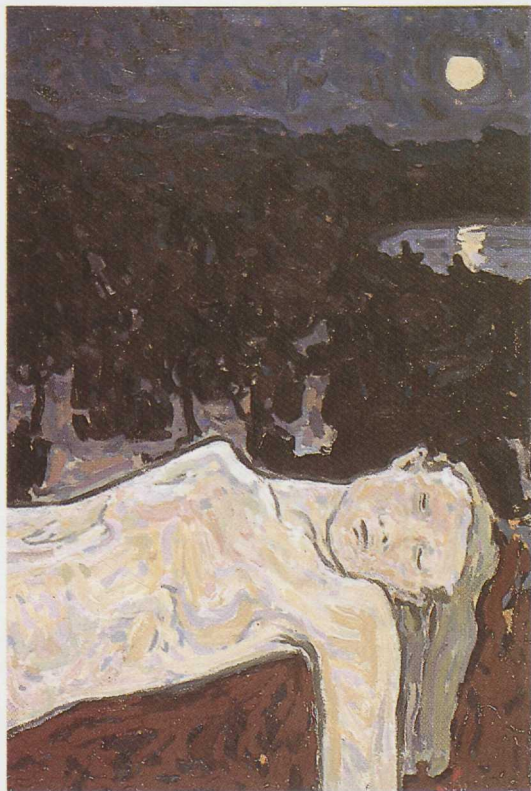
hel. Seega tegelema küsimustega, mis pole niivõrd eriliselt kunsti, kui väärika elamiseiga seotud. O. Terri tundlikkus on ühelt poolt vapustavalt tugev ja naiselik, avatud ja kõlbelselt selgepiiriline. Teisalt on kunstniku maalidele keskendatud kujundite tähelepanuväärselt mitmetähenduslikkusesse pürgiv kõnekus, puhuti monumentaalselt seisva detaili (keha, kivi, lehm, puu) kiirgusväli ahvatlenud neid käsitlema kui sümboleid, mõistusega, traditsioonilistest sümboolite keelest tuge otsides. Terri hoiakute ja maali keele selgust, kujutatute sisulise ambivalentisuse juures, küünib hindama ka mõistuseinimene. Ta argitegelikkust teise (košmaari, unenäo, muinasjutu, legendi, müüdi, visiooni) reaalsusega võrdustava kunsti, ilu ja vaimse erkuse sõnum jõuab takistamatult iga vaatajani. Kunstniku inimesest ja loodusest ülelibisev nõudlik pilk, terane, märkav ja andestav, kajastab looja "eetiliselt häälestatud sisemist aktiivsust" (V. Raam).

Valides ülevaatenäitusele eksponeeritud tööd lõi Olga Terri vaimse ruumi, kujundas selle rõhud ja omadused nii, nagu talle tundus praegu õige ja oluline. 1940. aastate varane looming tõuseb selles ruumis esile varaküpse isiksuse, ent veel oma väljendusvahendeid otsiva maalija loovas konfliktisuses. Aastail 1943-44 Tallinna Kujutava ja Rakenduskunsti Koolis Erik Haameri ja Johannes Greenbergi juures õppides lummas tollal veel noort kunstiõpilast õpetajate kõlbeline suurus, oskus märgata väikeses suurt, anda näiliselt tähtsusetule filosoofiline tähendus. Nii Haamer kui Greenberg keskendusid inimeksistent- si olemuse analüüsile, jõudsid erinevatele, tundetoonilt vastandlikele, kuid, nagu hiljem näeme, Terri jaoks ühevõrra veenvatele tulemustele. Haamer kasvas lepliku kohusetäit- mise loomulikkusest selle inimeksistenti kosmilise mõõtme, mis kumab läbi loodustruu ja argise pea igast maalija kompositsioonist. Jäädvustades inimelu maist külge, suhtles ta ülevaga, saades vastuseid inimliku olemise vaimsest jõust. Ekspressiivsusse kalduva rea- listina käsitles Haamer talle olulisi motiive niisuguse mõistmise ja tabavusega, et olusti- kuline ja vaimne õnnestus lepitada siinpoelses, maises. Olga Terrile oli lähedane see otse-

koheusus ja mõistmise haare, millega Haamer suutis mõõta iga kujutatud inimese saatust. Võib-olla oli mõtisk- lusesse kalduva Terri jaoks Haameri loomingus siiski liiga palju ränkasket vanatestamentlikku paratamatuse- paatost, kohuse valitsemist vaba valiku üle. Kunstniku kujunemisaastate teise suure eeskuju, Johannes Green- bergi, inimesekäsitluse psühholoogiline sügavus suurema lüürilisuse ja pildikeele metafoorsuse juures avardas tublisti Terri ettekujutatute tegelikkuse kunstilise tõlgendamise võimalustest. Tõenäoliselt tulenes juba Olga Terri varastes töödes selgelt tajutav lödva ja pealiskaudse vältimine lisaks loomuse kalduvustele ka õpetajate eesku- juandvast nõudlikkusest iseenda vastu. Surma, süü, hirmu, alanduse ja vastutuse teema läbis kunstniku kogu 1940. aastate loomingut. Nende aastate füüsilise ja hingelise vägivalda õuduse tõlkis kunstnik sümbolistlikusse pildikeelde. Terri varaste maalide sümbolism pole literatuurne, vaid metafoorne, kompositsiooni elemente maalides hingeseisunditele kujundlikku vastet otsiv. Nendeski piltides valitseb pigem mõistmispüüd, mitte hin- nang, kartus inimese väärikuse mahatallamise ees, isegi kui see oleks kõlbelselt motiveeritud. Noor kunstnik teadis, et see, mis inimesega toimub, on tihti vältimatu. Inimeseks olemise osadusest on kantud nii halastus, kannatus, mure kui kurjus. Vaadates maalija 1944.-50. a. pildidel kujutatud inimesi on näha, kui selgelt on kunstnik mõistnud reetmise hinda ("Juuda suudlus", 1945; "Juudit", 1946; "Juudas", 1950).

*Kohmakad hüglased
ja murduvatiivalised liblikad.
Kuulen teie ohkeid ja rüselemist
paljude suletud uste taga.**

* Tsiteeritud V. Raami artiklist "Olga Terri personaalnäitust meenutades". Kunst, 1967/1, lk. 19.



Olga Terri

Õö.
Õli, paber vineeril, 1947.
EKM-i foto.

Olga Terri

Night.
Oil, paper on plywood, 1947.
Photo of Estonian Art Museum.



Neis 1964. a. värssides sõnastas Olga Terri selle inimliku üksinduse ja jõuetuse motiivi, mille sissetoomiseta oleks olnud raske luua psühholoogiliselt usutatavat portreed või sümbolkuju.

Algusest peale armastas kunstnik põigata tegelikkuse taha, et tabada nähtavast olemuslikumat – maastikumotiivi, inimese, emotsiooni või juhtumi "hinge". Teisalt püüdis Olga Terri end 1940. aastail leida maalijana, õppida valdama maalikunstile omaseid väljendusvahendeid, et leida talle huvitavale elu- või kunstinähtusele täpne, hiljem ehk ka esteetiliselt nauditav ja mõnikord klassitsiseeriv visuaalne vorm. Sellel ängi ja vaesuse ajal sündinud piltide värvivalik on üksluine, kuid kunstnikul on huvitavaid kompositsioonileide ja pildi maaliliseks vormimise võtteid. Erinevalt E. Haamerist, kelle maalide kasin värviskaala ja pintslikäikude lopsakus teenisid teema jutustav-dramaatilise käsitlemise sihti, on Terri varastes teostes modernismi varasemate etappide vormiotsingute jälgi.

Olga Terri

Hirm I.

Õli, vineer, 1948.

EKM-i foto.

Olga Terri

Fear I.

Õli, plywood, 1948.

Photo of Estonian Art Museum.

Nagu P. Bonnard'i hilises loomingus, seisavad tal kõrvuti tundlikult läbimaalitud võbelevad pehmed värvipinnad, millest figuurid loomulikult välja sulavad ("Akt", 1945; "Orjatüdruk", 1944 jt.).



Olga Terri

Pilliroog.
Õli, lõuend. 1984-85.
EKM.

Olga Terri

Reed.
Oil on canvas. 1984-85.
Estonian Art Museum.

Vahel eristub figuur foonist jõulise kontuurjoone abil ("Õõ", 1947), siluett vastandub omapärasele värvitule ja pisut tuimale impressionistlikule tagapõhjale. Maastik figuuride taga kannab mõnikord K. Rauagi töödest tuntud Kõiksuse tähendust ("Õõ"; "Suletud", 1948), võib sümboliseerida laastamist ja kadu ("Väsinud barbar", 1946), kuid täidab inimesega võrreldes pildi põhilist tundetooni toetavat osa. Terri varastele, tähendustest küllastunud ja puhuti munchilikult eksprestiivsetele töödele järgnes aastail 1950–1956 pealesunnitud loominguiline paus.

Kui kunstnik 1950. aastate teisel poolel jätkas, polnud ta teemad ring ega sisulised hoiakud muutunud. Kompositsioonides "Kontsert" (1961), "Tallinna ehitajad" (1963) ja "Kuldvasikas" (1967), tööd, mida O. Terri pidas vajalikuks eksponeerida ka kõnealusel

näitusel, on pealkirjades kajastav süzee õieti ühiskondlikult vastuvõetav ettekääne maalija jaoks oluliste probleemide käsitlemiseks. Terri haakub 1960. aastate tundlikuma pildikeele leidmise otsingutega, ta piltides on perioodile iseloomulikke vormi stiliseerimist, monumentaalseid mahtusid ja kari, nurgelist joont. Sellest hoolimata ei saanud kunstnikust "korralikku" tüübimaalijat. Ka nüüd otsis Terri visuaalselt kättesaadava tegelikkuse tagant peidetud "muud", ehk taas midagi sümboli-mahulist, et hõlmata püsivat, maailma ja olemise terviklikkust. Avalikult sümbolistlike piltide ("Aken", 1975; "Figuur aknal", 1976; ka "Kuldvasikas") kõrval on Norra ja Lõuna-Aafrika reisidest inspireeritud maastikes kõigile romantikuile lähedast kauguste poeesiast. Elusast loodusst puhastab ta välja liigestest detailidest vabastatud motiivi, keskendub vähestele jooneviibetele ja vormi hajutatavatele maalilistele pindadele, mis sugereerivad Terri hilisloomingu iseloomulikke illusionistlikku, tundelist loodustõlgendust. Konkreetse motiivi küllastab kunstnik tähendustega ja arendab lõuendil poeetiliseks visiooniks, millel on tegelikkusega ahvatlevat sarnasust, kuigi õigem, ebaolulisest puhastunud reaalsus on O. Terri jaoks pildimaailmas. Siin- ja sealpoolse nähtamatu piir ületatakse nägemuslikkuse suunas, näiline ja tegelik on kohad vahetanud. Haze'ist kirkastunud linn võib miraažina haihtuda, udu matta pilliroo, "portreeritud" puud tööpoolest hingestuda (vt. puude seeria). Nii mõneski pildis on motiiv sedavõrd kadumise piiril ("Tihnik" I-II, 1972-73; "Suvi" I-II, 1974), et vaataja peab paratamatult haarama pildiallkirja järele, et maalilisest abstraktsioonist tuua kujutatu vaimusilmas taas tegelikkuse pinnale.

Nii maastik kui inimene on jätkuvalt väärinud Terri heatahtlikku tähelepanu. Sõjajärgsete aastate keeruline elu sundis maalijat süvenema hinge keerdkäikudesse, hilisem portreerimistöö on kunstniku kokku viinud erinevate inimestega, kellega suheldes teritus veelgi tähelepanuvõime tervikliku loomuse ilu mõistmiseks. Portreede vormilahendus on aastate edenedes muutunud, kuid portreeritava sisemaailma esitamisel on Terri alati vapustavalt läbinägelik, usaldusväärne ja täpne. Ehk kitsigi. Suurepäraselt tabatud välise sarnasuse juures jätab ta alati midagi lihtsa plastilise vormi varju, vihjab korraka nii üldisele kui salapäraselt individuaalsele. Sellele, mida meil süvenedes ja end avades on ometi lootust taibata.

Nägemise, maalimise, mõtlemise ja osasaamise õnn on saatnud Olga Terri läbi kogu ta loomingu tee. Ta on suutnud arusaadavaks ja nauditavaks teha seda, mis on talle tähtis nii elus kui kunstis. Ta on liikunud, kui kasutada V. Raami tabavat väljendit, iseenast kuulatades. Kuidas hinnata väärtuslikuma tunnetatu väärtustamist momendil, mil kunst tegeleb "väärtusetu väärtustamisega" (B. Groys)? }

Lembit Sarapuuga

19. 03. 1995

Küsimusi esitavad
Krista Kodres ja **Ants Juske**

KK: Alustuseks räägi vast oma perekonnast.

LS: Minu isa oli ehitusmeister, kes õppis Helsingis vastavas tööstuskoolis ja suunati pärast seda 1916. a. ehitama Ahvenamaale vesilennukite baasi, angaare ja maandumisradasid. Eestisse sai ta sealt tagasi vahetult pärast Vabadussõja lõppu ning võeti kohe riigiteenistusse – admiral Pitkale Aegna saarele kindlustusi ehitama. Isa õppis tollal ülilmoodsat raudbetoonivalu tehnoloogiat, mis talle hiljem Eestiski hea töö tagas. Ta oli ehitusmeistriks-töödejuhatajaks selliste majade juures kui "Gloria Palace" ja EKA-maja (praegune Linnavalitsuse hoone), teine tuntud klinkertellisest hoone Roosikrantsi ja Pärnu mnt. nurgal (nn. Sakala-poe maja, arhitektuuriajaloolaste jaoks tuntud eesti nn. *Chile-Haus*'ina – KK.) ning polikliinik Tartu mnt. alguses. Muidugi ka 1934. a. valminud Kunstihoone ja Kadrioru staadion. 1931. a. taastas ta näiteks ka veel Oleviste kiriku torni, mida pikne oli jälle "kõrvetanud". Ema oli elanud pikemalt Peterburis, töötanud seal guvermandina, kuid saanud selle kõrvalt õpetust retušeerimises – seda tööd tegi ta hiljem tihti ka Eestis. Minu onu, ema vend oli rakenduskunstnik Siirak. Mina sündisin perekonda 1930. a., siis kui Eesti aeg juba õitses. Mäletan seda päris hästi, eriti pühapäeviti isaga ehitustel kaasaskäimisi. Isa oli mul üldse niisugune mees, kelle kohta öeldaks, et tal isiklikku elu ei olnudki – töö oli kõige tähtsam ja kodus oli seepärast ka ütlemist. Nii siis isa tegeles küll ka minuga, kuid

ikka nii, et see oli ühendatud tööga. Talle meeldisid need pühapäevased ehituselkäigud, ütles et saab rahulikult mõelda ja järgmiseks tööpäevaks plaane teha. Tollal oli ehitusobjekt argipäeval ju töölisi paksult täis: kõik tehti käsitsi ja toodi kohale hobustega. Mäletan, et põhilised ja eriti headeks peetud töömehed olid Peipsi-äärased vanausulised, kes tulid suveks Tallinna tööle ikka kolme generatsiooniga: isa, poeg ja pojapoeg. Selgelt on silme ees ka baltisakslasest arhitekt Robert Natus, pikk, golfipükstes ja kikiilipsuga, kanget eesti keelt rääkinud.

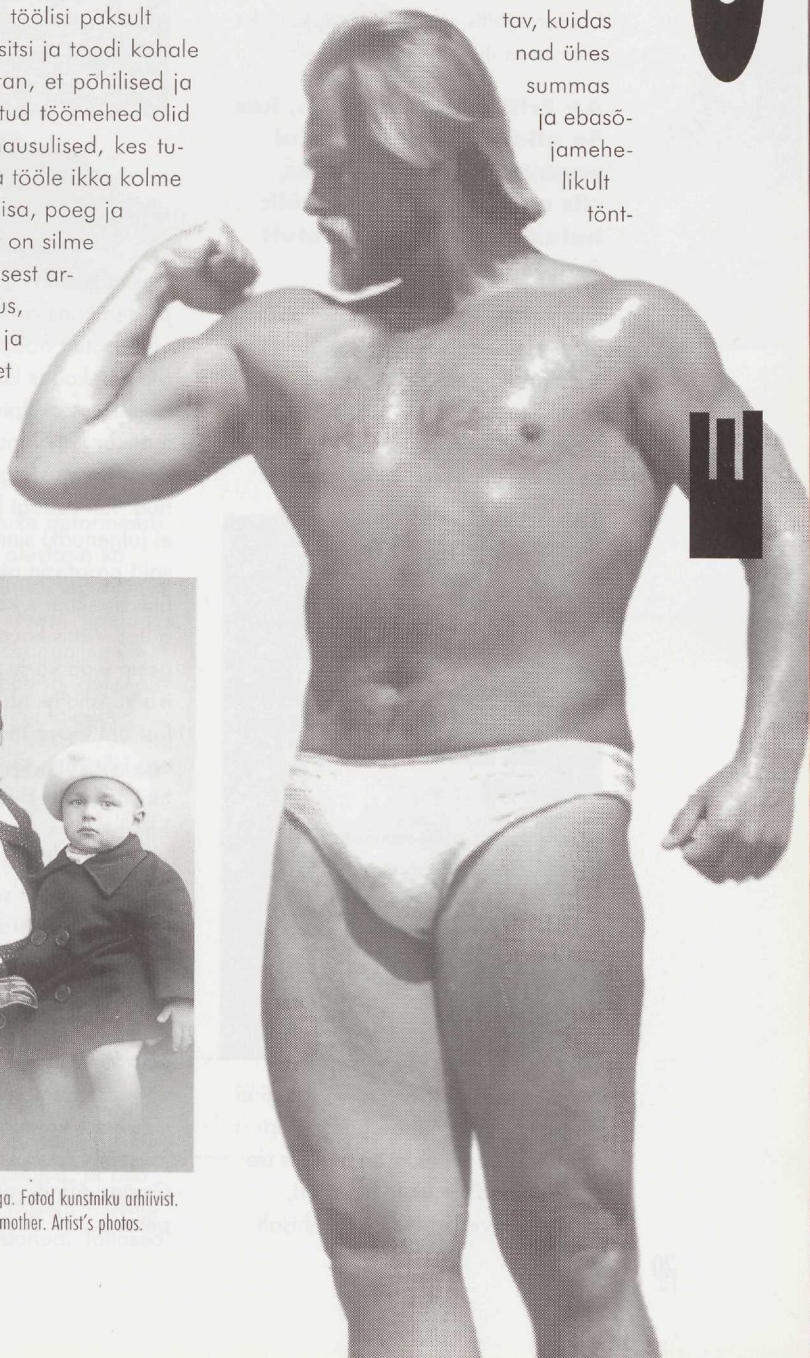
Kooli läksin jah juba Eesti ajal, 1938. a. Kui olin

kolmandas klassis, tuli nõukogude võim. Seegi on veel selgelt meele: läksime poistega Kopli tänavale sisetulevaid Vene vägesid vaatama.

Oli võõrastav, kuidas nad ühes summas ja ebasõjamehelikult tõnt-



Lembit Sarapuu emaga. Fotod kunstniku arhiivist.
Lembit Sarapuu with mother. Artist's photos.



silt marssisid, mõnel oli vintpüss nõõriga üle õla, autod lõhnasid mingi imeliku bensini järgi ja keeldusid aeg-ajalt edasi sõitmast. Tegelikult oli järgnev sõjaaeg minu põlvkonnale vist siiski küllalt ruineeriv. Mõtlen just selles mõttes, et tulime sealt idüllilisest, puhtast ja mingite kõlblusreeglitega rahvusriigist. Sõda pööras kõik need ideaalid peapeale, naeruvääristas nad ja võttis selles mõttes pinna normaalse elu jaoks alt. Näitas, et mitte millelgi pole väärtust, ei elulgi – inimesi lasti surnuks nagu see oleks tühiasi. Olen näinud purukspommitatud tanke, kuhu tankistid sisse kõrbesid, inimesi purukskistuna nii, et üks jäse on puu otsas ja keha maas jne. Lapsena jättis see kohutava, kuid ka võimsa mulje.

AJ: Eriti võib-olla sulle, kes Sa olid ehitaja poeg. Kui enne ehitati midagi üles, siis nüüd hävitati see kõik halastamatult ja mõttetult ära.

LS: Mäletan ka 9. märtsi pommitamist. Meie, poisikesed, jooksime seda vaatama nagu eelmisigi – nii saksa kui vene omi. Tavaliselt korjasime sealt siis saaki, mul on siin praegugi alles see saksa šrapnelli tükk ja see granaadikild, mis oli veel tuline, kui ta üles korjasin. Elasin tollal Sõja tänaval Kalamajas, kuid meie tänav jäi terveks.

KK: Saan aru, et Sinu kokkupuuted kunstiga pidid olema üsna varased, nii isa kui onu kaudu. Mida Sa mäletad?

LS: Mäletan ema retušeerimas, tollaseid fotosid – mõnikord ülisuuri "poognaid" – retušeerimas, fotopind oli selline matt. Ja ema ilustas, koloreeris sealolevaid inimesi – aitas põsed roosaks ja peitis vinnid, kui vaja. Aga rohkemgi ehk sain oma onult, kelle ateljeesse ema mind sageli saatis. Onul muidugi ei olnud ka aega minusuguse jõmp-sikaga kaua tegelda, ta hakkas ise tööle ja andis minulegi paberi, pliiaatsi või vesivärvide kätte, lihtsalt

selleks, et oleksin tegevuses. Sealjuures ta siiski ka pisut õpetas, mida ja kuidas teha. Mulle see meeldis ja pakkus huvi. Kuigi pean tunnistama



Lembit Sarapuu.

ka seda, et minu esimesed kokkupuuted kunstiga – päris pisikesena – olid seotud hoopis suure hirmuga. Meil oli kodus kirjutuslaua peal mingi antiikse skulptuuri marmorkoopia, mäletan, et hirmu tegi see, et kuju oli nagu elus, aga samas nagu surnud. Kui kedagi kodus polnud, siis ei julgenudki sinna tuppa minna, vaid praotasin ainult veidike ust ja piilusin kuju – kas liigutab või ei liiguta? Võttis kaua aega, enne kui julgesin teda katsuda. Mäletan ka üht isa kunstiajakirja "Die Kunst" ja sellest üht Goya maali hiiglasega, mille ees killavoor. Kui ma aastakümneid hiljem käisin Hispaanias Prados, kus on uhke ja suur Goya-kollektsioon, nägin ka selle originaali, mis polnudki enam nii suur ja hirmus. Aga jah – millegipärast on mu varased kunstielamused hirmuga pooleks.

KK: Mis sai pärast sõda?

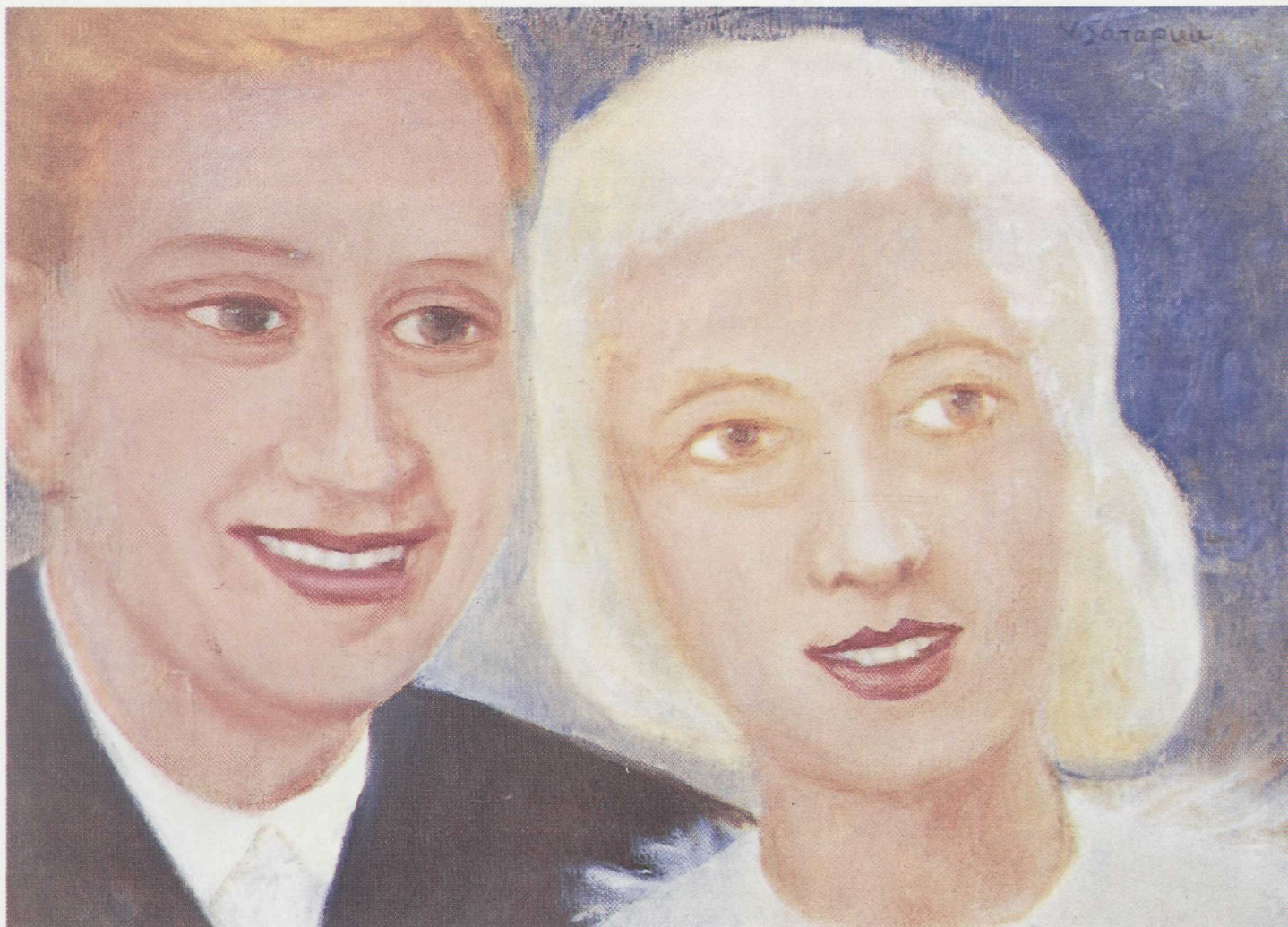
LS: Siis sattusin maale, elama päris võõraste inimeste juurde, ja samas käisin siis ka koolis. Tallinna tulin jälle 1947. a., käisin vahepeal Gustav Adolphi gümnaasiumis ja lõpetasin.....? Pärast kooli läksin sõ-

javäkke, vabatahtlikult, ja olin seal kokku üle nelja aasta. Olin seiklushimuline ja tahtsin kodust ära. Sattusin teenima Leningradi ja mulle seal meeldis, sest sain käia Ermitaažis, mul oli ka pruut niusugune, kes kunsti armastas, ja koos siis käisime. Sõjaväest ära tulles astusingi kohe, juba 1954. a. Kunstiinstituuti. See oli omamoodi aeg küll. Kooli direktor oli Friedrich Leht, Venemaa-eestlane ja kommunist, kes armastas rõhutada, et tema oli teinud Moskvas Oktoobrirevolutsiooni 1. aastapäeva demonstratsiooni piduliku kujunduse. Minu võttis ta kooli vist algul seepärast, et olin siiski "eeskuju-lik" – tulnud Venemaalt sõjaväest ja oskasin temaga vene keelt rääkida. Direktor Leht oli ise esinduslik, pikk, valge pea ja kikkilipsuga, koolis ta vist ise ei õpetanud, vaid kontrollis teisi. Eksamiteks valmistudes õpetas mind natuke Adamson-Eric, hiljem koolis Konstantin Mihhailov. Mulle ta isegi meeldis, ta oli ju klassikalise Leningradi Kunstide Akadeemia hea kooliga, teadis palju praktilisi tehnilisi nippe ja oli seetõttu õpetlik. Minu kursusekaaslasteks olid Heinz Valk, Arne Uustalu, Põldroos oli enne mind, kuigi ma olin vanem, juba 25-ne. Teiste seas mõjusin kindlasti kohatult, sest kandsin veel kaua sõjaväerüüti ja rääkisin kole kõva häälega. Kogu kooliaja käisin ka tööl, sest stipist muidugi ära ei elanud.

Mäletan, et esimesel-teisel kursusel oli huvitav, kuid siis hakkasid tulema pahandused. Olin tööl "Punases Koidus", hiljem Tallinna sadamas, kus tuli ütlemisi, sest püüdsin ka seal olles maalida, maalikasti peitsin lakkudes sõehunnikusse (diplomitöögi oli sadama-teemaline). Nendel olid minuga omad huvid, tahtsid mind päriselt tööle, mitte kunstnikuks.

AJ: Said siis niimoodi täiesti klassikalise maalikoolituse.

LS: Jaa, ja mulle see meeldis. See oli ka ainuke asi, mis mulle meeldis. Kuigi ega direktor Leht minu töödega eriti rahul küll ei olnud. Mäletan, juba 2. kursusel natüürmordi valmistamist kontrollides (Leht käis meid



Veera Sarapuu

Külalised Soomest.
Õli, 1967.

Veera Sarapuu

Visitors from Finland.
Oil, 1967.

klassis tihti kontrollimas, keegi oli ka koridoris, et vaadata, et ikka õigel ajal kooli tuldaks), hakkas ta minuga õiendama, et alustass on viltune. Mina vaidlesin vastu, otsisin juba mahavõetud seadeldisse kuulunud tassi kapist üles ja näitasin Lehele – muidugi oli see kõver, sest koolile saadeti keraamikatehasest praaki. Ütlesin: “sovetskoje proizvodstvo – a u menja nastojaštši realizm”. Lehele tema allajäämine vaidluses muidugi ei meeldinud ja küllap ta jättis selle meelde. Üldiselt üritas ta tõesti must lahti saada, kuid õiget põhjust ei suutnudki leida, sest õppimine oli korras ja hiline mistega oskasin mitte vahele jääda.

Diplomi sain kaitstud (juhendajaks oli Kimm, komisjoni esimees oli Leningradist), kuigi tegin midagi muud, kui tahteti. Olin näiteks palju romantilisem, maalilaad oli ka mitte

“õige”, vorm oli natuke deformeeritud. Juba kooli ajal alustasin ka noortenäitustel esinemisi, vist esimest korda 1957. aastal. Kooli lõpetades pidanuksin minema suunamise kohaselt mingisse vorstipoodi dekoratoriks, aga ma lihtsalt ei läinud.

AJ: Aga vabakutseliseks sa ju ka ei jäänud?

LS: Ei jäänud, kohe algul ei saanudki, pidi töötama. Olin 18. Keskkoolis kunsti- ja joonestamise õpetaja 5.–11. klassini. Olin ka modelliks Kunstiinstituudis ja Pedas, sest tegelesin tollal kulturismiga. Samas esinesin kogu aeg noortenäitustel. Mõnikord oli nendega nii, et kõik soovijad esinema ei mahtunud. Viisid tööd sinna, poetasid kuhugi, pärast aga avastasid, et olid välja jäetud või veel hullem – keegi oli pildid ära mäkerdanud. Tollased



Lembit Sarapuu aega teenimas.
Lembit Sarapuu in the Soviet Army.



↑ Lembit Sarapuu pulmapäeval
skulptor Ellen Kalgiga
Vääna-Jõesuu pangal.

Lembit Sarapuu in the wedding day with
sculptor Ellen Kalk standing on the steep
limestone coast at Vääna-Jõesuu.

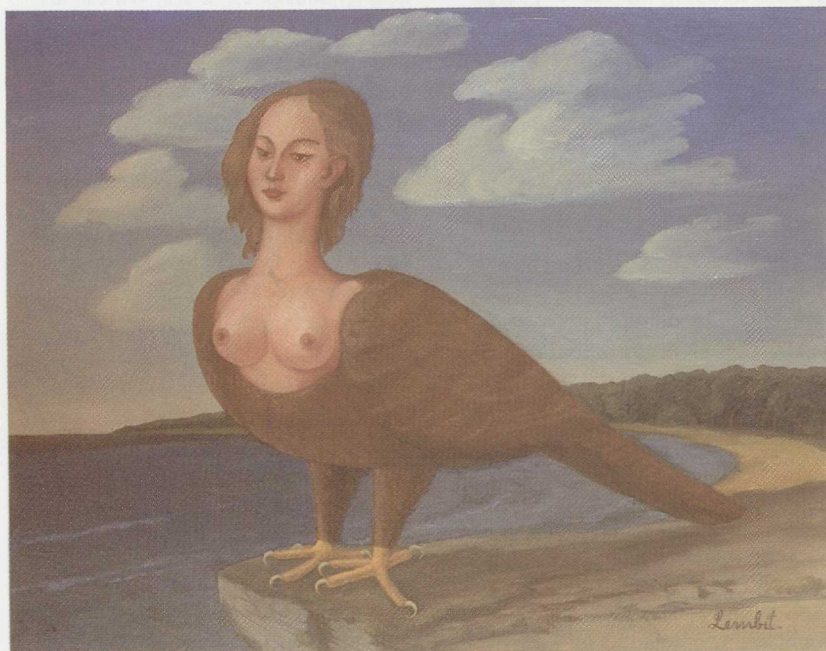
↓ **Lembit Sarapuu**
Lindnaine.
Õli, 1982.
Foto: Toomas Kohv.

Lembit Sarapuu
Bird-woman.
Õli, 1982.
Photo: Toomas Kohv.

näituste põhikohad olid Kunstihoone, siis ka Laululava-alune ja Tantsutare.

KK: Eesti kunstis oli kuuekümnendate algus aeg, kus hakati maalima ka abstraktseid asju. Kuidas oli Sinu suhe selle laadiga ja nende inimestega? Alustasid ju Henn Roode, Olav Maran just siis...

LS: Henn Roodega olime me päris head sõbrad, ka Maraniga, ja käisime sageli Roode ateljees Harku tänaval. Sageli käis külas ka Ülo Sooster. Soostri juures Moskvas olen ka palju olnud, kord elasin ja joonistasin-maalisin seal ühe terve talvekuu. Katsetasin ka ise



abstrakte laadiga, kuid tollastest töödest on vähe järel, suure osa pa-nin veel üsna hiljuti Väana suvema- ja vooderdiseks, see on hea soojus-tus. Kunagi oli mul neist ka Tartu Ülikooli kohvikus väike näitus, peab vaatama, äkki on mõni alleski.

KK: See suvemaja võib kunagi siis saada kellelegi tõeliseks kunstiajalooliseks avastuseks, tuleb vaid loota, et keegi seda praegu uudishimust lammutama ei tule...

LS: Tol ajal tegime üldse kõike, peale maalimise lugesime aplalt filosoofiat, kirjutasime luulet, igal ühel oli mingi teema, mida kokku tulles tõsiselt arutati. Maran näiteks tundis muusikat, sest oli klaverit õp-pinud, ja tema siis jagas soovitusi selle kandi pealt. Käisime sageli ka äsjalahkunud Kuldar Singi pool, kes meile oma loomingut esitas. Kunsti-raamatuid tuli siis ka juba antikva-riaati müügile. Maranil, kes käis "Pikri" toimetuses tööl, oli rohkem raha, tema siis oligi põhiline ostja, kes jagas hiljem loetut ka meie teistega. Nii saigi temast meile omamoodi ideoloog. Koos käisime ka maalimas: seal, kus Kunstihoones praegu on Sorose Kaasaegse Kunsti Keskus, oli tollal maalijate ühisatel-je, kus meiegi koos töötamas käisime. Mina alustasin seal, kui te-gin diplomitööd. Mäletan, kuidas meil käis seal külas türgi-nõukogude luuletaja Nazim Hikmet, kelle tõi ko-hale Lembit Rimmelgas. Hikmet oli Picasso isiklik sõber ja julgustas meid salaaja, tundis hästi moodsat kunsti ja olles küll kommunist, viskas sageli meie kunstiametnike üle nalja.

KK: Hikmetile tehti 1950.aastatel "Arsis" Edgar Velbri ja Bruno Tombergi kujundatud mööbligarnituur n.-ö. eesti rahvuslikus stiilis, ju talle sinne õhkkond meeldis, võib-olla meenu-tas sõjaeelset Pariisigi...

AJ: Kuidas sa oma maali-laadi juurde jõudsid, lõpuks oli see ka tollal Eestis küllalt erandlik, niisugune vararenessansliku hõnguga?

LS: Ikka läbi maalimise, tegin tollal väga palju tööd, sageli ööd läbi. Euroopa kunstis meeldis mulle tõesti vararenessanss. Käisin seda lausa õppimas Ermitaažis, võtsin Kunstnike Liidult saatekirja stažeerimiseks ja õppisin seal siis maalirestauraatorite juhendaja Brjantsevi käe all palju kasulikku. Uurisin paljusid vanu maale, eriti tehnoloogilist poolt. Aga

LS: "Ilias" ja "Odüsseia" on minu lemmikud, mida olen lugenud palju kordi. Siiski arvan, et ega ma ei il-lustreeri raamatu-lugusid, võtan seal küll sageli mõne kujundi ja hakkan seal oma teed minema. Tegelikult võiksin ehk illustreerida ka, keegi pole küll tellinud. Kirjutan siiski harva, ükskord olen oma katkendlikke mõtteid avalda-



Lembit Sarapuu viinamäe figudega.

Lembit Sarapuu with vineyard snails.

üldiselt läks vana kunst mulle hinge ka sellega, et minagi tahan, et maalis oleks sees mingi lugu. Ma mõtlen selle ise välja, kuigi võin "stardiks" kasutada mingit tuntud stoorit. Mütoloogiad on minu lemmikud.

AJ: Vaaadates sinu raamatukogu, võib siit leida palju vastavat, nii mütoloogia-ajalugusid, primitiivrahvaste käsitusi, satanismi-uurimusi...

KK: Aga miks Sa ise ei kirjuta, kas oled seda ka teinud?

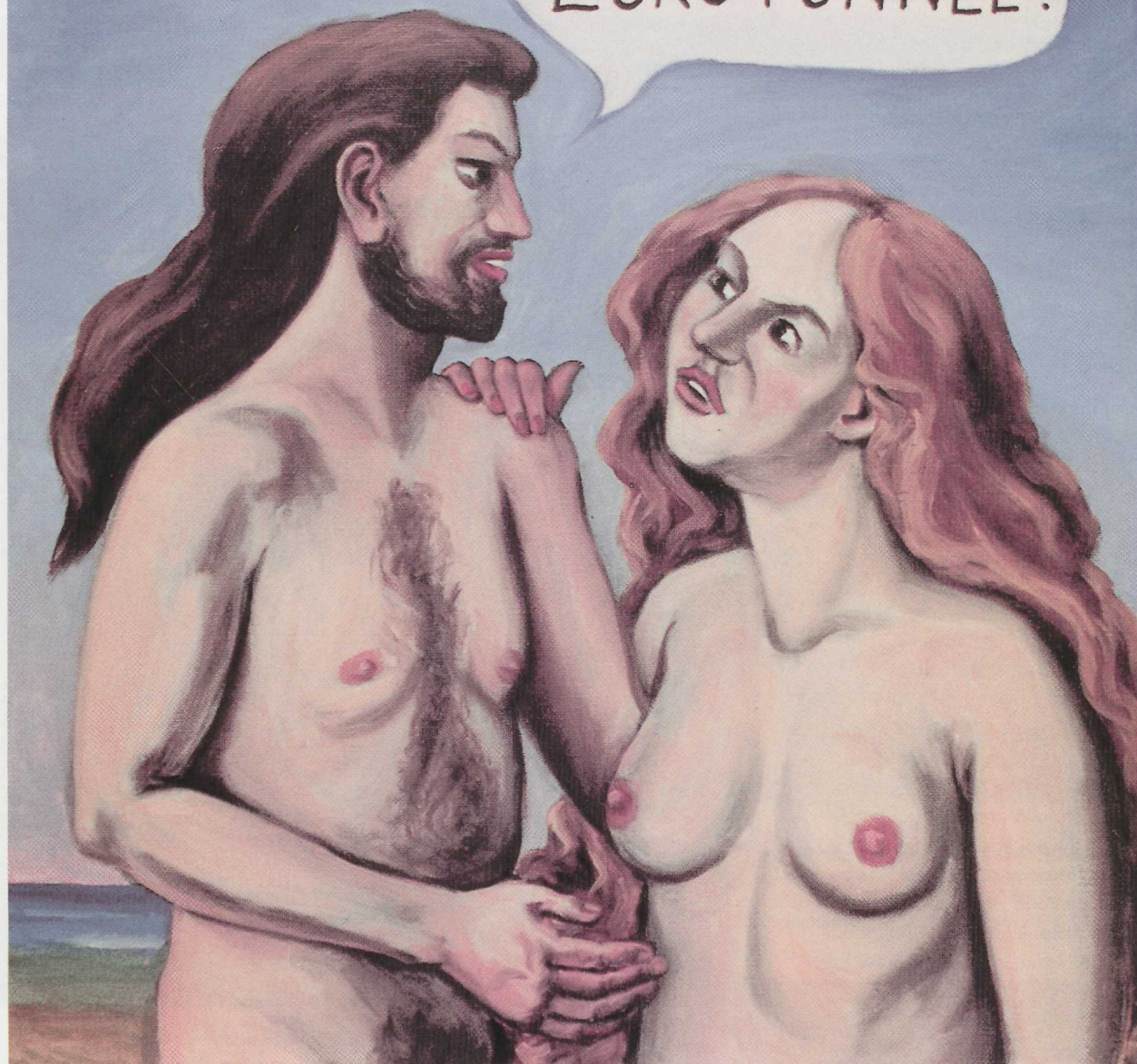
nud almanahhis "Ehituskunst".

KK: Kuidas oled kunstnikuna ära elanud - oled ju siiani vabakutseline?

LS: Vaheldumisi, üks aeg elatasin ennast pudelite korjamisega, töesõ-na, teenistus oli päris hea. Mõned aastad tagasi olin maalritöödel.

AJ: Sul on meie kunstimaailmas kuidagi eriline imago. Mis on seda kujundanud, kas mingid reisirid või Sinu eriline maailmavaade?

KAS SUL ON
EUROTUNNEL?



Lembit Sarapuu

Osa triptühonist "Euroopasse". Õli, süsi, lõvend. 1994. Foto: Toomas Kohv.

Lembit Sarapuu

Part of the triptych "To Europe". Oil, charcoal, canvas. 1994. Photo: Toomas Kohv.

LS: Olen käinud omal ajal Ungaris, siis Madalmaades, erilise mulje jätsid Hispaania ja Kreeka – sealne maastik ja maalikunst on midagi nii võimsat...

AJ: Kas siit ka Sinu kunstikreedo?

LS: Kui ma käisin Hispaanias, siis meeldis mulle see, kuidas hispaanlased Francost lugu pidasid. Franco ise oli siis juba surnud, kuid ma käisin tema matmispaigas selle kalju juures, kus on suur rist koopa ees – see avaldab muljet. Franco oli see, kes Hispaania riigi üles ehitas.

Mulle meeldib selge joon ja selge vorm.

AJ: Mis aga saab sel juhul demokraatiast?

LS: Demokraatia on küll tore asi, kuid ta on niisugune vormitu, pehme. Sa ei tea kunagi, millise vormi ta võtab, seal pole midagi kindlat.

KK: Aga Sa elasid ka ise ühe diktaatori võimu all, kuidas Sa sellesse suhtud?

LS: Täitsa huvitav oli. Tegelikult olen ma ju elanud ka saksa ajal. Poisikese-na mäletan paraade Vabaduse väl-

jakul – see oli midagi nii uhket: orkester mängis, sõdurid marssisid, rivid olid sirged, samm oli kõrge, sõduri laul... Ja kui järele mõelda, siis igasuguse diktatuuri ajal on lihtinimese elu olnud parem, ütleme normaalne. Ma pean silmas just lihtinimest: tal pole diktaatori all muret, et ta visatakse tänavale või jääb töötuks. Muidugi on diktaatorite jutt täielik absurd, kuid see absurdi suurejoonelisus mõjubki – kui kõik on mõttetu, siis juba parem suurejoonelisena. Pean lugu Fidel Castrost, et ta nii kaua ja mõttetult peab vastu kapitalismimaade blokaadile. See on päris vahva! }

5001

RISOOM ja

TUHAT PLATOOD

Hasso Krull

Mis on risoom? Botaanikas on see mõnede taimede maa-alune vars, mille pungadest kasvavad uued taimed, ja mis sisaldab ka taimetele olulisi toitainevarusid. Klassikaline näide on võhumõök, kuid risoomsed on ka paljud meile hästi tuntud kõõgiviljad nagu porgand või kartul. Peale pungade kasvatab risoom endale alla peenikeste juurte võrgustiku, mis teda toidavad ja võivad maa all levides kasvatada uusi mugulaid. Eesti keeles võib risoomi sama hästi nimetada ka juurikaks.

See kõik on siiski ainult mõisteline taust, kui teeme juttu prantsuse mõtlejate Gilles Deleuze'i ja Félix Guattari laiendatud risoomiteooriast, kus botaaniline risoom on ainult üks paljudest. *Tout fait rhizome* – kõik moodustab risoomi. Ometi pole see mingi enesestmõistetavus. Risoom on küll looduslik ja ürgne, kuid ometi antitraditsiooniline mudel. Skisoanalüütikud Deleuze ja Guattari (loe: dölööz ja guattari) avaldasid esimese risoomiteemalise raamatukese 1976. aastal. Tõendatuna ilmus sama tekst viis aastat hiljem kogumikus "Tuhat platood" (*Mille plateaux*). Tuhat platood on õieti teine osa kaheköitelisest tööst "Kapitalism ja skisofreenia", mille esimene köide, psühhonaalüüsi kritiseeriv "Anti-Oidipus" (*L'anti-Oidipe*) ilmus juba 1972.

Skisoanalüüs on pluralistlik, ta tõlgitseb ümber Freudi mitteteadvuse-kontseptsiooni ja võtab psühhiaatriliseks mudeliks mitte neurootiku (nagu tegi Freud), vaid skisofreeniku. Skisoanalüüsi jaoks pole haiglane mitte skisoidne protsess ise, vaid selle seiskumine või katkemine: ravi eesmärk on suunata skisoidne teadvus oma algsele arengurajale tagasi. Selline teadvus on pluralistlik ja tervem kui neurootiline, millele "normaalsus" läheneb Freudi psühhonaalüüsis.

Deleuze ja Guattari ei loo filosoofilist süsteemi, vaid nietscheaanidena pigem väldivad seda. Nii ei ole risoomi kontseptsioon otseselt skisoanalüütiliste mõistete arendus. Kuid kaudsemalt on ta seda siiski: võiks öelda, et see esitab paljususliku mõtlemismudeli isegi jõulisemalt ja selgemalt kui käsitus "masinlikust mitteteadvusest", mis "Anti-Oidipuses" domineeris. Risoom on paljusus ise. See on hargnemine, paljunemine, kobardumine igal mõeldaval tasandil – immanentne lõpmatus, milles esinevad iseloomulikud katkestused. Kui hetkeks kujutleme ühe risoomse

taime maa-alust juurtekobarat, kõiki mugulaid, punge ja nendest harguvaid uusi (võimalikke või tegelikke) risoome, peaks seos botaanikaga olema ilmne. Samas pole taimne risoom sugugi ainuke, ega isegi mitte kõige ammendavam looduslik näide.

Risoom on roti- või hundikari, õis + mesilane + tuul, mägra maa-alune koobastik jne. Siin pole vahet ka looduslikul ja tehnilisel, sest risoomi võib moodustada mistahes organism või masin ühendatuna mistahes teiste organismide või masinatega. Ainuke nõutav tingimus on see, et võimalike ühenduste hulk ei saa olla hierarhiliselt piiratud: "risoomi mistahes punkt on ühendatav tema mistahes teise punktiga, ja peabki olema ühendatud". Risoomi-mudeli vastand on klassikaline puu-mudel, mis põhineb kaksikjaotustel ning viib alati tagasi ühe ja sellesama lähtepunkti juurde (kõik harud või kõik juured lähtuvad ühest tüvest). Risoomil kui mõtlemismudelil niisugust algtüve pole. Ta on pidevuste ja katkestuste väli, mis võib luua palju erisuguseid keskmeeid, neid vajaduse korral kas ühendades või hajutades – kuid ilma ainsale algupärale taandamise võimaluseta.

Päris hõlpus on nüüd tulla mõttele, et tegelikult on risoom kogu postmodernne maailm. Deleuze ja Guattari seda küll ei ütlenud (mõiste "postmodernsus" puudub üldse nende sõnavarast). Mõte tekib aga sedavõrd hõlpsasti, et kuidagi ei saa uskuda, nagu ei oleks teoreetikud sellega juba arvestanud. Risoomid on tänapäeva subkultuurid, muusika ja videod. Arvutisse sisenedes kohtame küll otsekohe üht tuttava moega "puud", kuid mõne aja pärast selgub, et arvutivõrgul tegelikult ei ole "tüve" ning selle hierarhiline sidumine üheainsa lättega on võimatu. Arvutimaailm on risomaatiline. Ta on seda kuni oma "haigusteni" (on iseloomulik, et arvutite tõbesid nimetatakse just "viirusteks" – viirus on tüüpiline mikroaailma risoom).

"Mõte ei ole puukujuline, ning aju pole juureline ega võraline... Paljudel inimestel on pea sisse istutatud puu, kuid aju ise on pigem mätas kui puu." Ei pea arvama, nagu oleks kunstlik mõistus kuidagi risoomsem kui inimese enese aju. Deleuze ja Guattari teevad siiski olulise täpsustuse mälu küsimuses. Risoomina toimib just nn. lühiajaline mälu, mis käsitleb reaalsust katkelise paljususena ega keskenda seda ühe idee või kontseptsiooni ümber. Unustusprotsess on lühiajalise mälu oluline koostisosa; siiski ei tohi seda mälu segi ajada hetkega. "Kirjutades kasutame lühi-

ajalist mälu, ja seega põgusaid ideid, ehkki me lugedes ja üle lugedes pruugime pikaajalist mälu pikaajaliste mõistetega." Pikaajaline mälu on puu stuktuuriga, ta on genealoogiline ja kätkeb pikaajalisi (perekondlikke, tõulisi, ühiskondlikke) kontseptsioone.

Kuna risoom on kõikeliitev ja toob alati kokku heterogeenseid elemente, ei saa ta muidugi välistada ka puu-struktuure. Iga ühe-keskne ja hierarhiline puu-struktuur võib olla risoomisse hõlmatud, kuid risoom ise ei saa alluda puu dihhotoomilisele ehitusele. Puu ei saa olla ei risoomi alguseks ega lõpuks, vaid võib üksnes haakuda mõne ta "platooga". Sest "risoom koosneb platoodest", ja "platoosid on alati keskpaik, olemata algus ega lõpp". Platoosid on Deleuze ja Guattari üle võtnud Gregory Batesoniilt. Platoosid on intensiivsustest pidevusväli, mis "vibreerib iseene kohal" ja areneb, ilma et ta oleks orienteeritud kulminatsioonipunktile või väljaspoolsele eesmärgile. Risoom ongi "tuhat platood", ja raamat, mis on kirjutatud platoodenä, seisab koos paljususte hulga, mida omavahel liidavad "pealispindsed maaalused varred".

Deleuze ja Guattari on kirjutanud raamatu Kafkast, mis algab küsimusega: "Kuidas siseneda Kafka loomingusse? See on risoom, maa-alune urg." (*Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975) Kirjandus, mis pole "puu", on olemas, nagu on olemas ka selline muusika, maalikunst, film jne. Eesti ei ole siin mingi erand – loetagu kas või Jaan Oksa "Nimetet elajat". Jahmatavalt skisoanalüütiliste ja risoomsetena mõjuvad näiteks Priit Pärna multifilmid – "Maakerad ümmargused", "...ja teeb trikke", "Harjutusi iseseisvaks eluks" on kõik tööd, milles puu-struktuuriga jutustava jada liitub millegi hoopis massiivsema ja harulisemaga. Kordamööda kõrvikuks, televiisoriks, kuldnoapuuriks ja linnuparveks muutuv Roheline Karu on intensiivsuspatoos, mis "vibreerib iseene kohal" ja mida sotsiaalsete struktuuridega ühendavad katkendlikud ning paljususlikud risoomsed seosed. Nende multifilmide tegemise ajal polnud veel olemas MTV-d, ja vaevalt tundis Pärn ka skisoanalüütilisi teooriaid. Ometi võib neid kokku viia mõlemaga, ja praeguses kontekstis moodustab see juba teistsuguse risoomi.



Põlvkond E

"Artforum International" veebr. 1994 lk. 54-56 Simon Reynolds "Generation E. British Rave", refereerinud Heie Treier.

John Cage ennustas oma 1939. a. essees "Eesmärk: uus muusika, uus tants" tuleviku elektroonilise muusika teket, kus tantsijad loovad muusika ise ja iseenda jaoks: "Mida meie pole võimelised tegema, seda hakkavad tegema masinad ning elektroonilised instrumendid, mis veel leiutatakse." Tänapäeva Euroopa muusika, mida nimetatakse tehnoks, põhinebki taolistel instrumentidel (*sampler, sequencer*). Need masinad vorbivad Cage'i järgseid tehnikaid – lindi *loop'imist* ja *musique concrète'i* – niisama lihtsalt kui pirukat. Heliplaate loovad aga reivid ja ise, kes teavad, kuidas helindada omaenda koreograafiat, ning dj-d, kes mõistavad, mida on vaja rahvamassi kehareflekside töötlemiseks.

Cage suutis ette ennustada koguni seda õudust, mismoodi reageerib muusika etableerunud ringkond (tehno ajastul roki gerontokraatia): "Moodsa muusika kohusetundlikud oponeerijad hakkavad ... käsitlema kõike kontrrevolutsiooniliselt. Muusikud ei tunnista seda, et meie teeme muusikat... Uued ja originaalsed helid tembeldatakse müraks."

Cage'i avafanfaar: "Rütmimuusika on revolutsioon" leidis vastuse tehnos. Isegi meloodilistel elementidel nagu elektrioreli fraasid, mis vibreerivad oktaavide vahel, on siin rütmi või strobo funktsioon – kas selle või siis lihtsalt tämbri funktsioon (taas üks Cage'i põhivõte). Tehno meloodilised motiivid osutuvad labasuseni tuttavaiks, sest nende tegelik siht on nautida kõia-iseendas materiaalsust. Üks osa Briti reivi-muusikast – lumpen-prole subkultuur, mida kutsutakse *hardcore'iks* või *jungle'iks* – on taandanud tehno vaid trummile ja bassile. Üleskõlavad *brake-beafid* on pandud kajama, neid on töödeldud, ajaliselt "nihestatud" ning kaetud kahtlase kihina-kratsimisega, mis meenutab lülijalgsete putukate omavahelist telekommunikatsiooni suiste ülaosa abil. Kõige selle otsa on topitud polürütmid, mis ignoreerivad igasuguse rütmiseade "õigeid" meetodeid, ja nii tekib omavahel ebasobivate meetrikate spastiline helikonflikt (funkilikud hiphop rütmid, *dub* reggae õõtsumised, Latiino käigud). Bassihelid on muutunud veelgi madalamaks, jõudes kuulmisvõime alumise piirini, pannes võnkuma teie sisikonnagi. Üha enam osutub *jungle* rütmiks, mis on kaetud samplitud pealiskihiga (kumava ja piinava või tontliku / kummituslikuga). *Sample* töötab võõrandumismasinana, produtseerides helisid, mille füüsilist päritolu on võimatu kindlaks teha. Souli ja popmuusika vokaalpartiid mängitakse maha kiirendatud korras, nii et nad muutuvad päkapikuvadinaaks või multifilmi titekaks; kirglikud vokaalfragmendid *loop'itakse* ebainimlikesse ekstaasimasinatesse.

Jungle on tekkinud väärvormina Cage'i mõjulisest avant-funki traditsioonist, mida kannavad 1970-ndate aastate ansambliid "Can" ja "Kraftwerk" alates Brian Eno ja David Byrne'i "Minu elust vaimude põõsas" kuni "PIL"-i, "23 Skidoo", "Cabaret Voltaire" ini jms. Nagu avant-funk, kombineerib ka *jungle* tükkidest kokkupandud kollaaže "lõika-ja-miksi" esteetikaga, mida näeme disko-ri-kesksetes žanrites nagu disko, *dub* ja räpp. "Can" rääkis sellest, et masinatel on hinged, et kordumine funktsioneerib masinana; ka reiv töötab nagu hiiglaslik muusikalis/subkultuuriline masin, milles narkootikum *Ecstasy* või E toimib nii küttuse kui määrdeainena. E-d kirjeldatakse "voolava" narkootikumina (vastukaja "Cani" nn. voolava liikumise eetosele). Ta sulatab jäikuse nii kehast kui ka psüühikast, vallandab ühenduse ja empaatia okeaanilised tunded (mõni ütleb, et telepaatiavõimed!), lõdvendab kehalisi liigutusi ning võimaldab tantsijail fikseerida saavutatud staadium. Loovuse suhtes võib E toimida nagu zeni kapslike, mis virgutab vastuvõtlikku avatust, nagu seda pooldas Cage, ja omamoodi valmisolekut "lubada helidel olla". E on elekter, mis toidab reivide müravabrikut või piraat-raadiojaama.

Niihästi üksikute lugude kui ka totaalse nähtuse seisukohalt on tehnoloogiaindustriid, mis kasutab enda tootmiseks enesehävituslikke komponente, hullumeelse leiutaja raevunud seadist. Reivmuusika on see, kus Gilles Deleuze'i ja Félix Guattari "lähendusest katkestuse printsipi" (lõika- ja miksi esteetika) kohtub vaimustuse antipoliitika (tehnoloogiaindustriid ilma ettekaände ja kontekstiga). Reivkultuur on "iha-masin", Deleuze'i ja Guattari "tsentrite, hierarhiate, mitmetahistav süsteem...", mis on defineeritav üksnes seisundite ringluse kaudu, ilma välise objekti või eesmärgita. Mc-de ja fännide paroolid rabavad oma sihtu olemusega: "Läks", "Las käia", "Hakka peale", "Hardcore kütmine". Taoliste sõnade peaaegu zenilik või gnostiline aura näitab, et reivi olemus on tautoloogia; tegemist on pühitsemise pühitsemisega. Ja nagu keegi kunagi ütles, tautoloogia on õnnis.

Vabalt hõljuv iha ilma referendita viitab sellele, et reivist ongi saanud Deleuze'i ja Guattari kuulsat "keha ilma organiteta" konstrueerija. Närvilõpmeidpidi kõlasüsteemi lülitatuna muutub reivija keha "pidevaks, isevibreerivaks pingelaks, kus hoidutakse mistahes suundumisest kulminatsiooni poole". Alates *house'*ist kuni *hardcore'*ini on reiv olnud alati struktureeritud nii, et kliimaks lükkub edasi: mantra-kui-tantra. E on tähelepanuväärne selle poolest, et orgasmi saavutamine osutub raskeks, kui mitte võimatuks. Traditsioonilises pop-muusikas valitsenud pinge / kliimaksi narratiivi asemel tekitab reiv "peatatud orgasmi" või õndsuse tasandiku tunde, mida pole võimalik ei ületada ega peatada. Keha ilma Organiteta lihtsalt suriseb, pakatades helendavast energiast: tulemuseks lämmitava nirvaana elamus, mida saadab koorina "Ma upun armastusse" või fännide "Oooohh gosh!"

Iha fookus E mõjul hajub, pöördudes teravalt mõistusel põlumorfsele ümberpööratud meelelisusele. E moodab androgüüniks. Mees-reivijate suhe hüperorgastilisse souli-diivasse *jungle'* peol pole mitte lõbusuhte – diivaga identifitseerutakse ja tema poole püüeldakse. Reivkultuur on kliitori kadetuse kultuur, see on labastatud versioon Lacani kiivastest tundmustest müstilise Ema Teresa vastu. Parafraaseerides psühhonaalüütikut, kirjeldab Malcolm Bowie oma "Lacani" raamatus naist "pideva liikumise masinana, mis on programmeeritud tootma iseendale mõnu"; mis on kui "põhjustet, lokaliseerimatu ja sõnulväljendamatü mõnuspasm", inspireeritud Teresa kaasakiskuvatest näomoonutustest. Puhast reiv! Reivi epileptiline pommitamine stiimulitega (teravad löögid ja strobod) peegeldabki subkultuuri olemust: "nümfolepsiä", "meelutuse ekstaas, mida põhjustab iha saada kätte kättesaadamatü".

Omaette suletud geto reivkultuuri sees – *jungle'* – jõuab täiusliku ihamasina mudelile kõige lähemale. Klubi ja reivi pooldajad, piraatraadiojaamad, dj-d/produtsendid, kes teevad lugusid, indie-plaadifirmad, spetsialiseeritud plaadipoed ja narkodiilerid kui mitte vähem tähtsad tegelased – kõik need koos moodustavad eneseküllase rahanudusliku ja muusikalise ökosüsteemi, mis ei vajagi eluspüsimiseks kommertslikku tuge. Reivi ennast-

peegeldab, "tautoloogia-on-õnnis" külg jõuab seniiti piraatraadiojaamade telefonitundidel. Spiraalina kasvavas kirge ja joovastust täis eetris kütavad saatejuhijad ja helistajad üksikest vastastikku üles, vahetades edasi-tagasi "suuri sõnumeid" ja "aupaklikkust": "Ärka ellu, London!", "Pea vastu". Tegemist on isetekitatud hüpergasmiga, kollektiivse hallutsinatsiooniga, mida õhutavad takka "asja korraldamise" üle uhked raadiojaamad ning kodudesse "lukustunud" noortekambad. Piraatjaamade *raison d'être* on aga publiku massilisus ning erutus (tegemist on Radio Alice'i, 1970-ndate lõpul Guattarit erutanud liitsenseerimata Itaalia raadiojaama degradeerunud järglastega). Toimub võimuta, eesmärgita, apoliitilise kogukonna võimudemonstratsioon.

Jungle' finantsiline sõltumatus on majanduslikuks baasiks kultuurile, mis on tõesti kollektiivse autismi vorm, massiline keeldumine Oidipuse kompleksist, regressiivne tagasitõmbumine reaalsusest endast. Oma autobiograafilises raamatus "Eikeegi eikusil" kirjeldab Donna Williams, kuidas autistlik inimene tõmbub ähvardavast reaalsusest eemale, sisenedes kaleidoskoopiliste värvide privaatsesse utopiiasse. Taoline utopia või "eikusil" meenutab Julia Kristeva *chora'*, kõne-eelset ja Oidipuse-eelset primaarsete tungide olukorda, mis tõuseb aegajalt luule ning kunsti mõttelageduses, keele ja värvi muusikalises taas pinnale. Reivi kogemus seisneb puhtalt rütmi, tämbri ja kromaatilise kaose kogemises, ent siia sekkub mc-rahvalik loba, mida Kristeva nimetab slängi semantiliselt segaduseks: mc-de vabastiilis räppimine sisaldab üleni assonantsi ja järelkaja, primaarsete oraal/agressiivsete tungide himurust ja pahelisust. Reivkultuur on ulatuslik kollektiivne emakas (deliiriumis pehmetunud piraat mc itsitab, et nad asuvad "mulis") või lasteaed (siit pärineb mood kokku mikside laste TV teemasid, reivijate trend imeda rahusteid, võikama näitena – mõningad E erimarjad on nime saanud 1970-ndate aastate maiustuste järgi).

Andke endale liiga suur voli ja te sukeldutegi "pahupoolele", milleks on pikaajaline E kuritarvitamine, marihuana, LSD ja *speed*. *Hardcore* reivijad segavad ja sobitavad neid omavahel, tulemuseks paranoia. Siit ka momendil moesolevad "tumedad" helid koos õudusfilmi kõlaefektide ning musta huumori näidistega: "Pagan, see värk võib tekitada sulle ajukahjustuse"; tüdruk pobisemas: "Tundsin, nagu oleksin viibinud pikas pimedas tunnelis"; paanilised karjatused stiilis "Me ei hakka surema"; isa, kellele öeldakse, et tema poeg on üle doseerinud, niutsumas ahastuses "KUIDAS??!!??" Kõik see näitab, et reivijad võivad olla teadlikud sellest, et E kultuur pole muud, kui massiivne, kontrollimatu psühhosotsiaalne eksperiment, mille pikaajaline maksumus hakkab selguma alles nüüd.

See on ahne masin, mis nõuab inimkaubalt sisse rasket tollimaksu – optiajärgne toibumine ja kesknädalane audisolek; haigus (palavus ja higistamine, muutes reivijad viiruste inkubaatoriks); läbipõlemise kurnav vastutus. Leppimatu ebainimliku loogika kohaselt sageneb rüt-

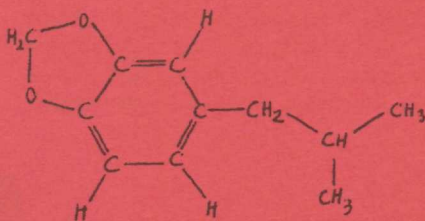
milööride arv minutis (140, 160, 180 lööki min., milline arv tõuseb veelgi), nii et kergekaalulised reivijad kukuvad kärbestena mängust välja, jättes areenile vaid kõige *hardcore'*imad püsijad. Kui läbipõlejad otsivad ambient tehnos ja kanepis helitavat lohutust, siis *hardcore* tüübid kütavad ääsi järjest suuremate *speed'* seguste E doosidega. *Hardcore* muusika sarnaselt muutuvad reivijadki inim-masin seadeldisteks, kelleks on nässu läinud, irvitavad, tõmblevad ja grimassitavad tüübid. *Speed* muudab inimkeha mehhaaniliseks. Koos tiksumise ja rappumise, robotlike/autistlike õtõtsuvate liigutustega meenutab reivimine sunniviiisilist korduvaid liigutusi, mis neelavad endasse pühendunud *speed'*-hulle. Rütmi orjaks muutmise on saavutatav küll mingi zeni graatsia, kuid taoline õndsuse režiim annab vaba voli kohtutavale jõukurnamisele reivi orgasmotroni liha ja vere komponentide hulgas. Deleuze ja Guattari hoiatavad, et Keha ilma Organiteta võib muutuda "mustaks auguks" täis tühjust ja entroopiat; et narkootikumide kasutamine võib viia kas fašismi või enesetapuni. Pääsedes üht liiki orjusest (igapäeva töö), allutavad reivijad end teisele. Tundes end allasurutuna töökohas ning olles kütkestatud vabal ajal, saab reaalsuse üle saavutatud anti-Oidipuslikust triumfist ühtlasi tragöödia. See on kadunud põlvkond – muusikasse kadunud põlvkond.

Toimetus:

Süntetiiline aine MDMA ehk 3,4 metüülenedioksi-metamfetamiin ehk *ecstasy* mõjutab otseselt ajus olevaid retseptoreid (seda vähest osa ajust, mille kohta on teada, kuidas ta toimib). Ta mõjub sinna umbes nagu nagu õige või lukuauku. Ent kuna MDMA mõju on pöördumatu, on ta 1984. aastast alates ametlikult mürk.

MDMA jõudis tänavale esmakordselt 1984 Dallases, Inglismaale jõudis ta 1987.

MDMA keemiline struktuur:



Lindi *loop'*imine – magnetofoni lindi otste kokkuleepimine seal oleva heli kordamiseks

Sampler – helilõigu salvestamise ning töötlemise instrument

Sequencer – muusika programmeerimise instrument

Mc – tseremoonia juht (*master of ceremonies, mike controller*)

Strobo e. stroboskoop – valgust vilgutav prožektor

P



ΣΑΜΠΛΑΙΜΙΝΕ

Paul Rodgers

Briti impeerium andis kunstnike seisukohast vaadatuna ühe äärmiselt kasuliku tulemuse – Inglismaale kogunes teistest kultuuridest pärit kunstirikkusi, millest said lõpuks suured muuseumid. (Ma ei räägi siinkohal taoliste kollektsioonide moraalsusest).

Kunstnikud pöörasid pilgud nn. primitiivkultuuride poole ja avastasid, kuivõrd rafineeritud, intelligentsed ja erutavad need tegelikult olid, saades endale fantastilise allikmaterjali uute ideede stimuleerimiseks.

Ehkki tegemist oli mõnes mõttes muidugi asendava kogemusega, sest taolised objektid olid välja rebitud oma senisest kontekstist – ometi loodi neile uus kontekst, mis muutus 20. sajandi kunstnike visuaalseks ja kontseptuaalseks lähtematerjaliks.

Esitati väljakutse klassikalise Kreeka ja renessansskunsti dogmadele koos toleaja suurmeistrite ja kangelastega. Suurem osa etnilisest kollektsioonist oli ja on täiesti anonüümne ning taolised kollektsioonid edastasid ühe varajasema allikana mitte-egotsentrilist informatsiooni, mida kunstnikud said võtta ja samplida. Nii hakkas kunstnike jaoks tekkima uus eklektiline töömeetod.

Kõrgekvaliteediliste, suhteliselt odavate ja fotodega illustreeritud raamatute ning ajakirjade arvu kiire kasvamine andis kunstnikele järjest rohkem võimalusi üha rohkema visuaalse informatsiooni neelamiseks. Fotograafiline reproduktsioon

õi kunstnikele potentsiaali saada nende töödest osa ka väljaspool traditsioonilist näitusepinda; mõnede loovus sai reprodeld koguni ainsa väljundi säilimiseks. Kunstnikud avastasid uue konteksti, milles töötada, ja nii maalijad kui skulptorid on kasutanud seda võimalust kommunikeerumiseks. Aga leidub ka neid, kes kasutavadki loomingus üksnes fotograafilist protsessi.

Uusi imagoid ei juuruta muidugi vaid kunstnikud – ka publik on muutunud sama komplitseerituks ja väga nõudlikuks. TV ning uue videokultuuri laienemine jätkub, mõjutades pidevalt meie igapäeva-olemist, olgu selleks siis suur sõda tarbijate pärast või ilmselgelt loominguliste eksperimentide sfäär. Meie tajukeskkonda tehtavate panuste taseme aktseleeratsioon jätkub. Interneti, CD Romi tehnoloogia potentsiaal avardab järjest juurdepääsu uutele ideedele ning visuaalne info lausa tapab.

Kuid huvitav on see, et ego tähtsus kunstnikukultuses järjest väheneb, ilmneb võimaluste paljusus, mida andekad inimesed loovad koostöös üksteisega. Tegemist on koostööprotsessiga, mis saavutab täiuse. Video ja kompuutri tehnoloogia abil luuakse nagu uutmoodi ooper, millesse on kaasatud erinevaid tulevikule orienteeritud inimesi. Uus meedia ning sellega kaasnev loovus tekitab uut liiki reaalsuse, uue impeeriumi, mis pa-

kub meile (eeldusel muidugi, et oleme võimelised selle eest maksma) laiendatud ja teistsuguse keskkonna, kui seda on viktoriaanlik muuseum. Tegemist on uue kontekstiga, millesse asetatakse nii mineviku kui oleviku informatsioon ümberhindamiseks. Näis, millises ulatuses suudavad meie meeled muutusi ühekorraga vastu võtta, kuid selge on see, et meie visuaalne tajuhäälsetatakse lainele, kus tuleb kiiresti reageerida uutele nähtustele. See avab mitmel viisil uusi taju-uksi ning võimalusi teatud intensiivseks visuaalseks kõrgseisuks kunstnikele, võib-olla 21. sajandi kunstliikuks *endorphin*iks. Muidugi, kõige selle kvaliteeti, mida me võime tajuda, tuleb hinnata selgelt nii naudingu seisukohast kui sellest seisukohast, kuidas see rikastab meie kujutlusvõimet.

Eeldagem, et see ongi uus rinne, kus kulutatakse järgmise põlvkonna arengule pööraselt pappi. Asjast huvitatud kunstnikel peaks teostuma järjest rohkem võimalusi, juhul kui neil on otsustavust neist kinni haarata ja neid nautida. Võime aga ennustada ka mõningaid hullumeelseid tulemusi. Kui uueks tarbekaubaks saab huvi, siis mis asi see on, mis hoiab üleväl järgmiste põlvkondade kunstnike huvi. Mis asi see on, mida hakatakse neist atraktiivsetest ja valitud elementidest kokku konstrueerima. Kas see on kah huvitav värk. Kas see üldse pakub rohkem informatsiooni, et täiendada tsükli. Kas see saab olema kunst. Kas see esitab küsimusi ja tekitab vaidlusi.



Pealispinna tähendusest

Hollandi ajakiri "Mediamatic" analüüsib kaasaegsete meediate, majanduse, reklaami jt. põletavaid probleeme ja omavahelisi seoseid, mille kursis olles saab paremini aru uuematest tendentsidest ning nende tekkepõhjustest Lääne (massi)kultuuris. Ainuüksi Eestist vaadatuna jäävad paljudki ilmingud paratamatult dekoratiivseks ning meie arusaamine Läänes toimuvast näivseks, mis võib lõpuks osutada ohtlikuks meile endile. Seepärast refereerigem NORBERT BOLZI käsitlust "Mediamaticu" 1994 talvenumbris, kus on vaatluse all fenomen "pealispind" ning sellega seotud digitaalrevolutsiooni-aegse tööstusdisaini probleem.

Norbert Bolz väidab, et traditsiooniline tööstusdisain on haihtumas, kuna esemed, mida kasutatakse, muutuvad järjest immateriaalsemaks. Nende toimimine põhineb üha rohkem elektroonikal, mis vähendab nende füüsilisi mõõtmeid. Tarbija jaoks tähendab see seda, et pruugib vajutada üksnes nupule või klahvile ja vajalik tulemus on käes. Mismoodi aga tulemus saadakse, jääb eseme kui musta kasti saladuseks. Seda teab vaid spetsialistide kitsas ring. Niisiis suhtleb inimene üha rohkem eseme välimusega, pealispinnaga, sellest tulenevalt peab disainer loobuma senikehtinud etableerunud kriteeriumidest toote kujundamisel ning end ümber häälestama digitaalajastu inimese psühholoogiale. Selle asemel, et kontsentreeruda riistvarale (*hardware*), peab disainer kontsentreerima nüüd tarkvarale (*software*).

Disaini tulevikuprobleemidest nimetab Bolz kahte peamist, makro- ja mikrotasandit. Esiteks: disaini makrotasandi probleem on vastastikune rakendatavus (*interoperability*), mis tähendab seda, et tootmine hakkab muutuma järjest laialatuslikumaks koostööprotsessiks. Et ehitada näiteks moderniseeritud taktikalit hävituslennuki, peavad omavahel koostööd tegema enam kui 6000 firmat. Inimaju pole suuteline taolist koostööd koordineerima, seda suudavad vaid kompuutrid. Niisiis on vaja koordineerida tootmisprotsessi eri kohtades ja eri aegadel ning tegemist on väga keerulise, vastastikku läbipõimunud disaini protsessiga. Teiseks: mikrotasand. Mismoodi disainida üha immateriaalsemaks muutuvaid olmeesemeid? Disainer ei pea asja kuju väljamõtlemisel lähtuma enam asja kasutamisetarbest, vaid millestki muust. Tuleb välja töötada emotsionaalse disaini strateegia, et õnnistada objektid tunde ja sügavuse illusiooniga.

UUS DISAINI TEADUS tegeleb niisiis üksnes objektide pealispinnaga, sest nende sisu (elektroonika) on nagnüü must kast. Tuleb ümber defineerida disaini ülesanne – marketingi priori-

teet produkti ees, mitte vastupidi! Kaasaja majandus muutub üha "pehmemaks" ja immateriaalsemaks ehk nagu ütleb Saksa disainer Ott Aicher: "Lufthansa ja Mercedes-Benz ei tähenda juba ammu enam liikumisvahendeid, vaid informatsiooni. Teater ongi reaalsus." Ning et ümbritsevas maailmas toimuvat mõista, soovivat Bolz lugeda mitte ärraamatuid, vaid romaane – näiteks Douglas Couplandi või Bret Easton Ellist, kelle 1991 ilmunud "Ameerika Pühho" on siinkohal eriti hea näide (eesti ajakirjanduses ilmus romaanist pikem ülevaade "Pühapäevalehes" 30. apr. 1994). Romaani peakangelane *yuppie* Patrick Bateman elab oma elu totaalset pealispinna-maailmas, kus reaalseks eluks on pornovideo. Öösiti teeb Bateman aga katsed kaevuda asjade olemusse – selleks hakkab ta naisi tapma, tehes seda eriti piinarikkalt, eesmärgiga tungida nende tuksuvasse sisikonda. Muide, Bret Easton Ellis nimetab end moralistiksi ning tema romaanid peavad hoidma silme ees ohtusid, kuhu lõpuks loogiliselt välja jõutakse.

Reaalsuse ja näivuse vahekord on aga filosoofilisel tasandil olnud juba ammu arutluse all. Nietzsche küsis: kui palju töde inimene talub? Tema arvates vihkab inimene töde ning armastab olla petetud. Pascali järgi pole elu aga muud, kui stabiilne illusioon ning võtmerolli mängib siin igaühe egoism. Inimkonna kurjaks saladuseks on Pascali järgi näivust tekitavate jõudude psühholoogia (fantaasia, harjumus, meelelahutus, egoism). Taolist kurja saladust pole võimalik kaotada mingite seaduste kehtestamise abil – seda saab üksnes varjata. Ka Kierkegaardi lause: "See, kes elab esteetiliselt, eeldab, et kõik tuleb temani väljastpoolt" osutub tänapäeva kontekstis ülimalt kaasaegseks. Toodete disainimine seisneb üksnes valiku langetamise elegantsete efektide vahel. Kui tarbimine hakkab seisnema vaid valiku tegemises toodete vahel, siis disaineri ülesanne on üles otsida inimese emotsionaalsed hoovad, miks ta eelistab ühte toodet teisele.

DIGITAALNE REVOLUTSIOON (virtuaalne reaalsus, TV, küberruum) kaotab ära põhjus-taagjärg seose, samuti funktsiooni tähenduse – eseme vorm ja funktsioon on vastastikku sõltumatud. Postmodernistlik turg kujutab endast peaaugustatud tarbimist (Arnold Gehlen). Humberto Maturana, tähtsaim kaasaja neurobioloog leiab inimelu toimuvat "hõljuvas emotsionaalses dünaamilisuses". Siin loevad vaid kogemused ja emotsioonid. Kuna elatakse keset musti kaste, kerkib teravalt üles TÄHENDUSE KÜSIMUS. Nii on loobutud esitamast tooteid asjadena, neid pakutakse olen-ditena. Taolise muutusega käib kaasas ka reklaamitööstus, mis ei propageeri enam toodete otsest funktsiooni, vaid prestiiži, elustiili jms. – tarbimine muutub topeltkodeerituks. Tarbitakse tarbimist. Tegemist on iroonilise tarbimisega, mis on kultuuri rafineeritum staadium.

Benettoni rõivafirma skandaalne reklaamikampaania on õpetanud meile, et reklaam ja süütu info edastamine on muutunud äkitselt üheks ja samaks. Reklaam ei kontsentreerugi enam kaubale, vaid "suurtele teemadele": AIDS, näljahäda, ksenofoobia. Reklaam rõhub inimese vastu-

tustundele ühiskonna ees, ning selle varjus pakutakse siis kindla firma kaupa.

REKLAAM KUI RELIGIOON. Reklaam on tunginud transtsendentsi sfääri, võttes üle religiooni rolli. Tarbimine on korraga spirituaalne toiming! Tarbijat ei käsitata enam kuninga, vaid jumalana.

Tarbija võõrandatakse mõtlemisest, sest ainus oluline tegevus on ostmine (Andy Warhol: "Ostmine on ameerikalikum kui mõtlemine"). Korraga determineerib majandus ka suhtumise kunsti – Arnulf Raineri järgi on kunstiteose mõistmine selle ostmise! Postmodernistlik ühiskond on õpetanud, et kunst on äri. Ja äri on kunst.

PEALISPINNA KULTUS on teema, mida arendab Nietzsche oma teoses "Väljaspool head ja kurja" ("Jenseits von Gut und Böse"). Miks on kunstnikud inimesed, kes nii andunult järgivad moode ja armastavad puhtaid vorme? Nietzsche ütleb: "See, kes on vaadanud sügavale maailma sisse, näeb inimese pealiskaudsuses suurt tarkust. Alalhoiu instinkt õpetab talle põgusust, pealiskaudsust ja võltslikkust." Meie turvaline tsiviliseeritus poogib meisse ilma sügavuse dimensioonita seltskondliku pealiskaudsuse – konventsiooni, viisakus, tseremoniaalsuse. Ja esteet Max Bense räägibki juba ilma kriitilise tagamõtteta tsivilisatsiooni naha-efektist, mis toob kõik lagedale, kõik välja, tehes igatsorti pealispinnad tähtsaks.

Nietzsche nimetas kultuuri õhukeseks õunakooreks ümber kuumava kaose ja John le Carré ongi pannud oma tegelase rääkima: "Mis jääb järgi siis, kui sisemus on pehkinud? Purusta pealispind ja me upume. Olen suur silmakirjalikkusesse uskuja. See on lühim tee vouruseni. Mina teenin asjade näilikkust." Nii antiiksed kreeklased kui moodsad meediad (foto, film, eriti aga video) õpetavad meile suurte pindade disaini, vormikultust! Inimene reageerib pealispinna stiimulile, ning pealispinnalt meieni jõudev stimulatsioon (ahvatlus, mis tuleneb naistest, moest ja seksist) osutub ainsaks toimivaks infokanaliks.

Kui modernism umbusaldas meeli, siis tänapäeval oleme taas õppinud oma meeli usaldama. Mis tähendab seda, et me vaatame asjade pealispindu, surfime laineharjadel, ning disainerid omakorda on Zeitgeisti surfiidid.

Foto: Tarmo Hanno Varres



Refereerinud H. Treier

MC RAUL SAAREMETS ELEKTROONILISEST TANTSUMUUSIKAST

Intervjuu. Urmas Muru

80-ndatel toimusid muusikas olulised muutused – tuli arvuti ja vähenes seniste manuaalsete oskuste vajadus. Vald-konda, kus need muutused kõige rohkem ilmnenu-d on, võib üldiselt nimetada elektrooniliseks tantsumuusikaks. Kuigi tantsumuusika on arvuti keskkonnas praeguseks juba praktiliselt sama asi, mis kunst, ei analüüsita seda siiski meta-tasandil, vaid läbi muusika enda.

**Chicago 1984 – house;
Detroit 1987 – tehno;
NYC; muu maailm.**



Mc Raul Saaremets:

Mingit põhimõtteliselt uut muusikat ma kuulnud ei ole – ma võtan asja tõsiselt. Muidugi, kui võrrelda biitleid ja *house'i*, on nad teineteisest sama erinevad nagu hobune ja auto, kuigi mõlema mõte on liikumine. Elektroonilise tantsumuusika tegijad räägivad ise nii: kui tuli uus tehnika (bassisüntesaator ja trummimasin), siis hakati nendega muusikat tegema ja kõik. Võib-olla tehnika dikteeriski, et muusika nii külmaks läks. Põhi-mõtteliselt oli see ikkagi diskomuusika, mis omakorda oli Ladina-Ameerika muusika. Tehno meestele oli üks tähtis eeskuju ka "Kraftwerk".

Erinevates linnades tehakse erinevat tantsumuusikat. See sõltub sellest, et erinevates linnades on erinevad inimesed ja nad võtavad erinevaid narkootikume.

Ameeriklased selle elektroonilise tantsumuusikaga alustasid. Mulle meeldivad nendelt põhiliselt mustad – nad on oma muusikas vabad ja loomulikud. Neis on *power*. Nad on sama stiilsed nagu loodus.

Inglased läksid ka kohe alguses asjaga kaasa. Inglased on samuti stiilsed, aga nad on sellest teadlikud. See annab neile vabaduse pidevalt muutumiseks.

Sakslastel on ka tähtis koht elektroonilises tantsumuusikas. Sakslaste kohta küsivad inglased imestades: mis pagana narkootikume need sakslased võtavad? Sakslastel on ikka mingi külmus sees. Nende stiil on trans. Mingil hetkel oli see uus ja huvitav. Sakslased väidavad ise, et tänu ida-sakslastele see uus esile tuli. Eestlaste maitse on saksalik. Ilmselt seal kaudu see tehno siin Eestis ka avastatakse.

Hollandis tehtav tantsumuusika on lõbus, pealiskaudne ja kaubanduslik – õudne jama tegelikult. Rotterdamis (kole linn kõigi arvates) on pärit kõige koledam *hardcore* "gabber" – ülikiire, nüri ja kuri.

Hispaanias Ibizas, kus käivad rikkad inglased puhkamas ja dj'd mängimas, sündis 80-ndate keskel täiesti omaette stiil – "balearic". Seal oli ka tegelikult baas ees. 60-70-ndatel olid seal hipid. *Gay* kommuun on seal ka tugev.

Itaaliast on kogu see asi ka väga tõsiselt läbi käinud, aga ma ei ole seda suutnud täpselt jälgida. Neil on omaette koht *house'is*.

Jaapan on tähtis *acid jazz'i* koha pealt. Inimestele, kes ise ei oskaks džassi teha, on arvutid andnud võimaluse.

Tallinna tantsumuusika ühine nimetaja on tõeline amatöörlikkus. Liiga otse püütakse eeskujude poole – nagu need tantsijad, kes imiteerivad lääne *clubber'eid* ja püüavad jätta muljet, et nad on E'd võtnud. Ameeriklased teevad ju ikka omamoodi muusikat ja inglased omamoodi. Muidugi on ka siin mõned, kes südamest ja vene tehnoloogiaga teevad... mõni inglane, kellel kõik on üle visan'd, kannatab võib-olla seda kuulda ka... Kui sa omast arust *house'i* teed, peaks teised ka aru saama, et sa nii mõtled. Peaks ikka reeglitega seda *house'i* tegema. Minu endaga on muidugi lihtne – ma olen nii andetu, et ma võin läänit kopeerida, nagunii tuleb teistsugune. Andekad inimesed ei tohiks kopeerida.

Olulisemad nimed – *house'is* Marshall Jefferson, "Masters At Work" (Kenny 'Dope' Gonzalez, 'Little' Louie Vega, Todd Terry), Frankie Knuckles, Steve 'Silk' Hurley... Tehnoklassikas Juan Atkins, Kevin Saunderson, Derrick May, "Kraftwerk", "Cabaret Voltaire"... Kaasaegses tehnos "Aphex Twin", Pandulu, Richie Hawtin, Dan Curtin...

Plaadifirmad: Trax (Detroit, tegevuse lõpetanud), Strictly Rhythm (NYC), Nervous (NYC), Transmat (Deroit), Djax (Holland), R & S (Belgia), Harthouse (Saksamaa), Tresor (Saksamaa), Junior Boy's Own (Inglismaa), Azuli (Inglismaa), Talkin Loud (Inglismaa, *acid jazz*), Mo' Wax (Inglismaa), ...

Kui ma 88-ndal aastal esimest korda *house'i* kuulsin, mõtlesin küll, et mis kurat??!! Hea oleks, kui veel midagi sellist juhtuks.





Urmas Muru
"Must Kunstihoone", 1994



Ruum, mille sisu on varju täielik
likate kollektsioon. Põlemisse süv
kadunud subjekt. Vibratsioon. Heli
pöörad, silmitsed aeglaselt sisene

Jan Joonas Graps Grafs

Pier Li

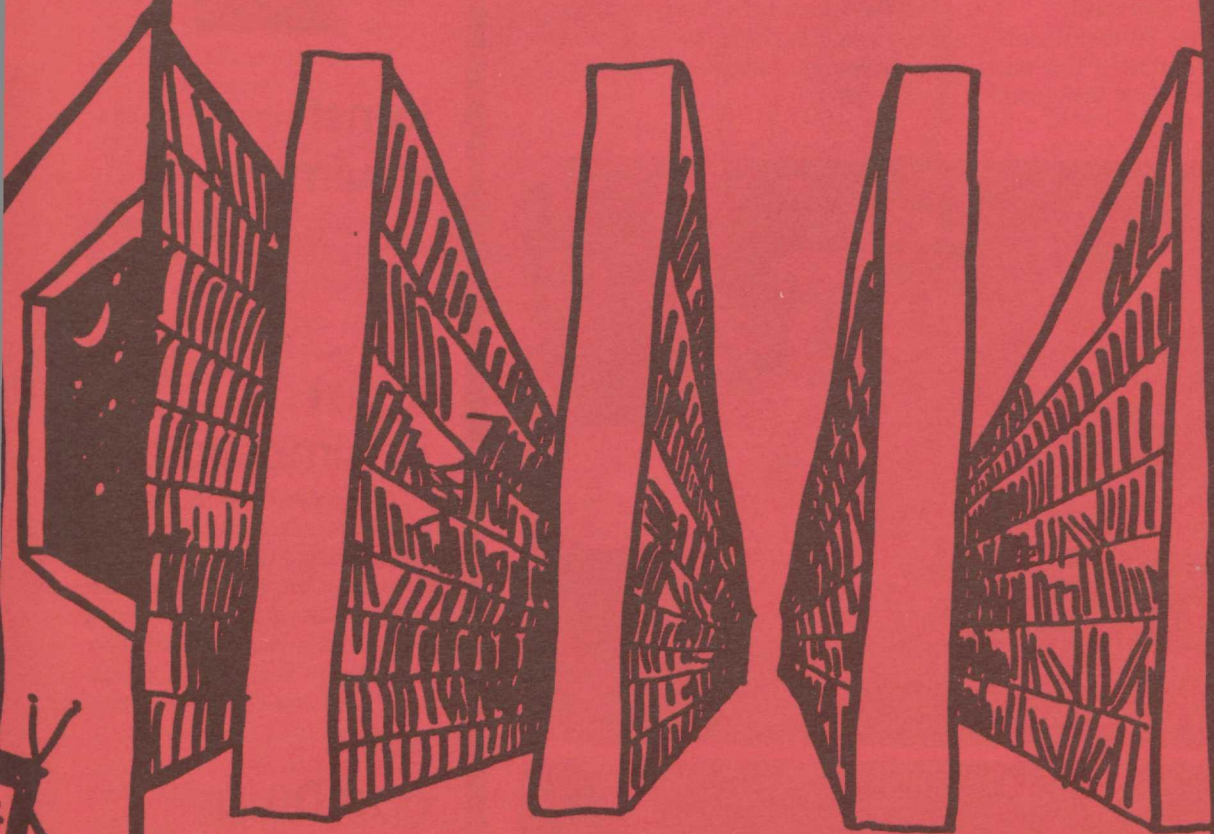
1995

üksiolek. Tahmunud klaaside taga lib-
enemine. Kadunud subjekti teisenemine,
. Mälu esimeses käskluses kuulad,
vat teravikku.



SEE ON MINU KALLIS IHU, MILLE NIMEL OLEN VALMI
TAPMA. PILV OSAVÖTMAUID AATOMEID...

SEE ON MINU TEADVUSE LABÜRINT-
MÖTLEMINE—. MÖTTETU KARTOTEEK.



KUI MA HETKEKS LÕPETAN KAARTIDE →

X - MIX

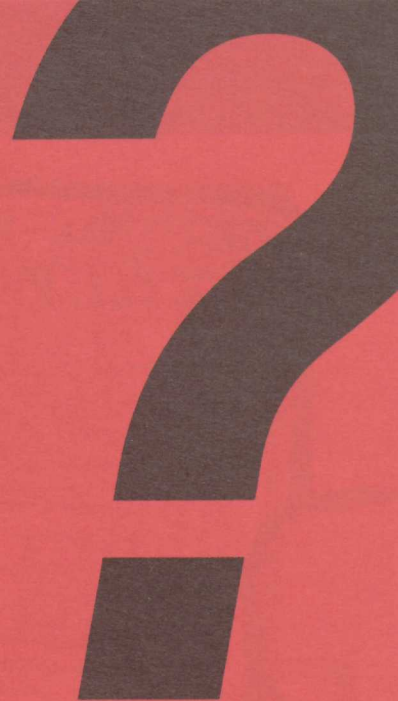
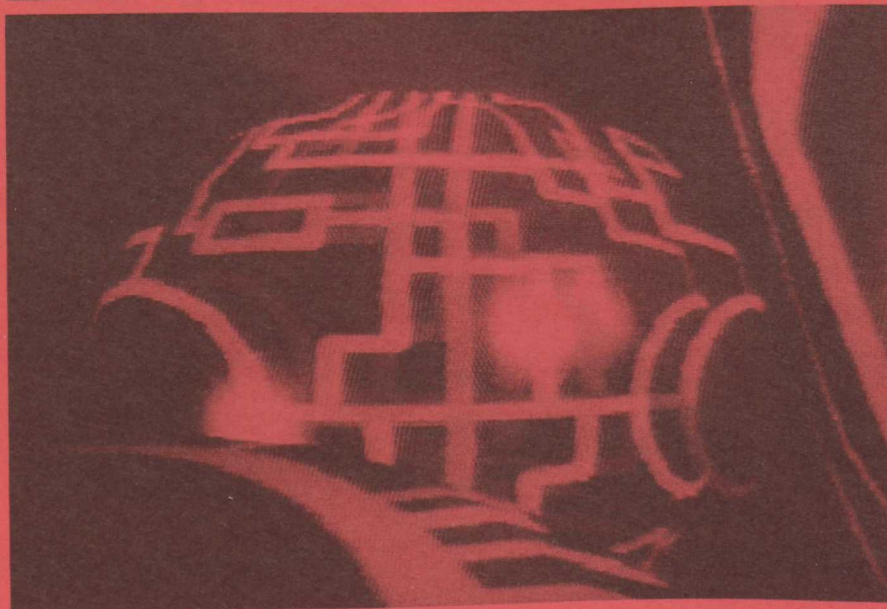
X-mixid on Berliinis STUDIO K7-s toodetud kogumikud digitaalkunstnike töödest ehk täpsemalt kogumikud elektroonilisest tantsumuusikast saadetud arvuti keskkonnas loodud visuaalsetest fantaasiatest. Need on põhimõtteliselt videolindile jäädvustatud projektsioonid virtuaalmaailmast. Nende vaatamiseks vajalikud laserprillid saate kaasa, ostes x-mix kasseti. Tehnoloogia on tohutult lihtsam võrreldes virtuaalreaalse skafandriga, ent see puudutab põhiliselt teie pliti sekkumise võimalust.

Värv-, vormi- ja muutumisvõimaluste hulk ekraanil on aga peaaegu piiramatult või vähemalt

piisav, uskumaks seda näidet, et Maa sees on teine, temast veel suurem maailm.

Nojah. Muidugi on kaasaegne tehnoloogia oma võimalusi alles avastamas, ning kuhu see kõik välja viib, meile praegu teadmata. Mingi Ameerika avastamine see igal juhul ei ole. See teekond läheb teises suunas. See läheb inimese ajju. Ja seda on oluline meeles pidada.

OK: vaadake neid mixe (juhul kui kannatate) ning võib-olla muutuvad teie silmad siis ükskord röntgensilmadeks ning teie kõrvad mõtete detektoriteks. Tagasiteed sealt muidugi pole.



Kunst ja uimastid?

Anu Samarüütel: Jaa, väga seotud. Nendel on omavahel rohkem pistmist kui kunstil ja moel.

Kunst ja uimastid?

Fotograaf Peeter M. Laurits: Ma põikleks sellest küsimusest kõrvale – ei ole olemas uimasteid kui niisugust ega kunsti kui niisugust. Nende mõlema alla käib liiga palju erilaadsusi.

Art and Drugs?

Norra kunstikuraator Jon-Ove Steihaug: Ma ei arva, et neil kahel on teineteisega palju pistmist... Muidugi sürrrealistid ja paljud teisedki on ju kasutanud narkootikumide loominguks vajaliku meeleseisundi saavutamiseks, ent mina isiklikult ei näe erilist potentsiaali nendes.

Art and Drugs?

Hollandi muusikateadlane Nicoline Baartman: Teie küsimused muutuvad üha ebahuvitavamaks. Ma pean silmas küsimust.

“Kohutav on elada ilma utopiata”

Christian Boltanski

Katrin Kivimaa

1994. a. sügisel oli Prahas, Belvedere suvelossis ja Jeu de Paume'i hoones võimalus vaadata prantsuse kunstniku Christian Boltanski näitust "Pimeduse õppetunnid" ("Leçons de ténèbres"). Ekspositsioon, osaline retrospektiiv alates 1970-ndatest kuni viimase ajani välja, jagunes nii ruumiliselt kui temaatiliselt kahte ossa: Belvedere ja Jeu de Paume. Belvedere. Suur ruum täidetud *second hand* riietega. Seintel fotod perekonnaalbumist (1950. aastad). Klaaskastides "arheoloogilised objektid".

Boltanski mängib siin n.-ö. väikeste inimeste väikeste lugude, väikese ajaloo. Suvalised kasutatud riided, mis vihjavad diskreetselt nende "elatud elule", eelnevatele omanikele, segunevad installatsioonis omavahel, moodustavad ühtse "kultuurikihi". Kui Boltanski on varem kasutanud riidehunnikute installatsioone vihjamaks teose erinevale funktsioonile – näiteks tema analoogse projekti puhul Pariisis oli võimalik riideid osta sümboolse hinna eest – siis siinkohal omandab riidehunnik vaid ühese, kunstiteose iseloomu. Kuigi väljakutse interaktiivseks teotsemiseks oli olemas, vähemalt näituse alguses, kui olenes vaatajast endast, kas ta siseneb riietega täidetud ruumi ja üritab sealt midagi võtta või mitte (kujutan ette, et antud kontekstis oleks seda tulnud teha siiski salaja). Hiljem eraldas seda ruumi teistest ukse ette riputatud nöör – näituse valvurite panus Boltanski teosesse. Kunstnik ise oleks ilmselt hinnanud igasugust sekkumist, nii vaataja kui personali poolset. On ta ju korduvalt rõhutanud soovi "töötada" koos tavaliste inimestega, olles ise vaid stimulaator ja pannes vaatajaid teost looma, selles osalema.

Analoogse efekti tekitavad ka fotod perekonnaalbumist – vaataja jaoks tundmatu, impersonaalne materjal transformeerub puhtisiklikeks mälestusteks. Iga vaataja tunneb fotodel ära mälestused oma elust, oma minevikust, olles seeläbi osaline teose loomises. Roman Ingarden kirjutab, kuidas iga vaataja näeb ühte ja ainult kunstiteost erinevalt, kuidas ühest kunstiteosest tekivad peegeldusena eri vaatajate jaoks lõputul hulgal erinevaid teoseid, mis säilitavad distantsti tegeliku teose suhtes. Sarnaselt funktsioneerivad ka Boltanski fotoalbumid, mis aga ei tahagi esitada pretensiooni üheseks, "tõeseks" mõistmiseks. Need fragmendid teotsevad vaid algtoekena, vallandamaks isiklike mälestuste voogu, mis loob teose iga vaataja jaoks erinevalt ja uuesti. Nad funktsioneerivad peeglina, millesse vaadates igapähele on võimalik näha ja



Christian Boltanski

5 aastat ja 3 kuud hiljem.
Passifotod, 1970.

Christian Boltanski

5 years and 3 months later.
Passport photos, 1970.

Boltanski teostes olnud üks läbivamaid, on ta ju ise juudi päritolu, kuid siiski ei saa tema selleteemalisi teoseid näha läbi ühe spektri. Tema tööd, mis vihjavad holokaustile, on tunduvalt ambivalentsemad, omamata kellegi või millegi vastu võitlemise agressiivsust. Nad on pigem meenutus surmast, s. o. osast elust, tegelikult jällegi vaadeldav väikese, isikliku narratiivina. Iga üksiku inimese individuaalsus, inimlikkus on läbivad märksõnad, mida Boltanski kasutab, rääkides nii elust kui surmast. Vaatajale antakse personaalne "pimeduse õppetund" läbi kunagi asetleitud hävitamise ja surma, installatsioonides puudub ajalooline paatos, puudub vihkamine, tema tööd kiirgavad vaid veidi melanholset meenutust minevikust. Tegelikult meie kõigi minevikust. Ja samas meie tulevikust.

Liikudes kas elu või surma piiril, kannavad Boltanski tööd alati ka teist poolust, neid ei saa üheselt paigutada kas ühte või teise valdkonda. Nad pakuvad võimaluse ületada piire – iseenda ja teiste vahel, elu ja surma vahel, kunsti/kunstniku ja vaataja vahel. Ka kasutatud riided kujutavad tema jaoks märki inimesest, kehast, võib-olla pigem surnud kehast, nagu ka foto on see, mis inimesest peale ta surma järele jääb.

Elu tühisuse teema, mida Boltanski eriti teravalt on kujutanud oma varasemas teoses surnud šveitslaste fotodest (šveitslased kui rikkad, puhtad, ilma "ajaloolise õigusetä" surra, surevad ometigi ning saanud tuhaks, on nad kõik võrdsed), välgatab korras ka Praha näituse varjude teatris. Tekib paralleel Platoni koopaga, kus aheldatud inimesed näevad ainult tegelikkuse varje. Nii imetleb vaataja näitusel – inimene tegelikus elus – vaid kujundite varje seinal, nägemata kujundeid endid. Ka "Alliansi ingel", mis lendab oma jätkuvat lendu pimeduses, muutub varjuks, mis lisab pealkirja ja kujundi lootusele suure annuse illusoorust.

ära tunda iseennast. Suurte narratiivide aeg on läbi saanud, Boltanski pakub kõigile võimalust tegelda isiklike väikeste jutustustega.

Jeu de Paume. Installatsioonid hämaras ruumis. Lampidega, leinaküünalde funktsioonis, valgustatud fotod juudi lastest. Varjude teater. Lendav (langev?) ingel.

Kui ekspositsiooni esimene pool tegeles lihtsa inimesega, esitades triviaalseid objekte tema elust, siis siin kistakse vaataja välja väikeste mälestuste lummast ning seatakse surma, hävingu ja jumala palge ette. Holokausti teema on

MAA





Christian Boltanski

Surnute järv.
Installatsioon Jaapanisse,
Nagoiasse, 1990.

Christian Boltanski

Lake of the Dead.
Installation in Japan, Nagoia, 1990.



Christian Boltanski

Angel laulatussõrmusega.
Installatsioon, 1986.

Christian Boltanski

Angel with wedding ring.
Installation, 1986.

Christian Boltanski

Sünd. 6. sept. 1944. a. Pariisis. Elab Malakoffis Pariisi lähedal. 1958-67 maalib suuri ajaloooteemalisi maale. Alates 1968 loob kunsti fotodest oma lapsepõlve teemadel. Teeb lühifilme ja videoid: "Christian Boltanski võimatu elu", "Mees, kes kõhib". Loob eri materjalidest objekte ja vorme. 1970 eksponeerib kõiki oma objekte Pariisi Moodsa Kunsti Muuseumis. 1971 Pariisi biennaal. 1972 Veneetsia biennaal ja Kasseli Documenta. 1974-75 Videofilm "Elu on lõbus, elu on kurb". Seeria pastelle ja guašše. 1975 stipendium DAAD-ist. Loob "Berliini lapsed". Loob näidendi "Pulmareis" koostöös Annette Messager'iga. 1977 Kasseli Documenta. 1977-83 seeria värvilisi, suureformaadilisi fotokompositsioone, mis mängivad ruumi ja valgusega. 1984 retrospektiivne näitus Pompidou keskuses Pariisis. Töö valgusega viib Boltanski ruumiliste installatsioonide tegemiseni. Künlad ja "Varjude teater". 1985 Pariisi biennaal. 1986 Veneetsia biennaal. 1987 Kasseli Documenta (esimene versioon "Arhiividest"). 1988 eksponeerib Nagoias installatsioone "Monumendid", "Reliiviad", "Dijoni lapsed" jt. 1989 näitus Pariisi Moodsa Kunsti Muuseumis. Loob uue versiooni "Arhiividest" ja "Reservist"; installatsioon, milles kasutab rõivaid. 1990 installatsioon "Surnud šveitslased" – loodud ajalehes "Le Nouvelliste du Valais" ilmunud fotode järgi. 1993 esineb Veneetsia biennaalil. Installatsioon "Lapsed otsimas oma vanemaid" Kölnis Ludwigi muuseumis. 1994 töötab Pariisi ooperis Schuberti "Talvereisi" lavaletoomisel – osaleb lavastamisel ning kujundab dekoratsioonid. 1994 paneb rongijaama perroonil välja installatsiooni rõivastest, mille müüb kohapeal hinnaga 10 franki märgitud kott. 1994 näitus Malmö Kunstihallis. Näitus Prahast. 1995 Saaremaa biennaal.

Christian Boltanski peab 1990-ndaid pessimistlikuks ja kurvaks ajaks, kuigi kunstnikule huvitavaks aastakümneks. Olles kaotanud suured utopiad teaduse, ühiskonna ja kunsti progressist ning elades konservatiivsel ajastul, ollakse kaotanud lootuse ning igasugune võitlus on muutunud mõttetuks. Boltanski püüab lootusest välja pääseda väikeste mälestuste ja väikeste *story*'dega iga üksiku indiviidi jaoks. Ometi kumab just läbi tema pimeduseteemaliste teoste melanhoolia teatud, ilmselt küll ebateadlik modernistlik igatsus utopia(te) järele. Mis sellest, et nüüd on need utopiad kadunud või/ja kantud üle üksikisiku sfääri, utopiatega jäävad nad ikkagi, kuigi pretendeerimata ühiskonna, inimese või kunsti muutmisele. Siiski, Boltanski jaoks on see ainus võimalus ellu jääda. }

Sirje Helme

Karlsruhe Kunsti- ja Meediotehnoloogiakeskus ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe asutati Karlsruhe linna ja Baden-Württembergi Liidumaa poolt eesmärgiga siduda kunste uute meediotehnoloogiatega.



Thomas Zitzwitz

Pangaea järgi. Foto installatsioonis. 1995 MultiMediale 4 ("Debüüt"). Repro.

Thomas Zitzwitz

After Pangaea. Photo in the installation. 1995. MultiMediale 4 ("Debuté"). Repro.

Üheksa päeva jooksul toimusid meediakunsti näitused, kaasaegse muusika kontserdid, videoprogrammid ja sümposionid. Teadlaste ja kunstnike ettekanded käsitlesid situatsiooni kultuuri tänases ideedemaailmas, kus enamik tekkivaid uusi ideid on digitaaltehnoogiast inspireeritud. Sümposioon toimus kolmel päeval ning oli jaotatud järgmisteks teemadeks: "Teine modernism – tänapäeva kunsti diagnoos", "Uued meediad – uued kriteeriumid?" ja "Digitaalne muuseum".

Teine modernism – tänapäeva kunsti diagnoos lähtus nn. teise modernismi ideest. Uued liikumised kunstis ja arhitektuuris viitavad sellele, et vahepealne periood, postmodernismi poolt läbi viidud "modernistlike liikumiste revisjon" on koos sajan-

dilõpuga lähenemas uuele algusele, nimelt teisele modernismistaadiumile. Protsessi on nimetatud ka teiseks renessansiks, viidates sünteesiprotsessile, kus kunst läheneb tehnoloogiale, realiseerudes videoinstallatsioonides ja interaktiivses kunstis.

Esimese päeva avas ettekandega ZKM-i eesmärkidest ja meetoditest Heinrich Klotz, kes on ühtlasi ZKM-i direktor ning "teise modernismi" üks ideolooge. Esimese päeva nimekatel esinejatest tuleb veel märkida Peter Webelit Frankfurtist, Boris Groysi Karlsruhest ja Jochen Gerzi Pariisist.

Teise päeva teema – "Uued meediad – uued kriteeriumid?" tegeles kriitilise refleksiooni ja uute kriteeriumide ning väärtusvahetuste probleemidega. Uutel meediatel põhinev kunst kasutab tihtipeale vaid rikkalikke tehnoloogilisi võimalusi, jättes samas unarusse väärtushinnangud ning refleksiooni kriteeriumid. Kunsti ja tehnoloogia praeguseid vahetunde kirjeldades tasub seepärast meenutada Brenda Laureli kujukat paralleeli inimesest, kes läheb kinno, aga kellele filmi asemel näidatakse projektorit. See, et praegu probleemi nägema hakatakse ning sellega tegeletakse, näitab digitaaltehnoogiast kasutava kunsti kujunemist professionaalseks alaks.

Sümposioonil püüti leida vastuseid küsimustele: kas on olemas interaktiivsuse esteetika? Kas kasutaja funktsionaalne kaasaaharamine annab uue positiivse kvaliteedi? Kas tehnilised uuendused ja *interface* on väärtushinnangu olulised komponendid? Millised on meediakunsti esitamise, publitseerimise ja levitamise kaasnevad lisaprobleemid?

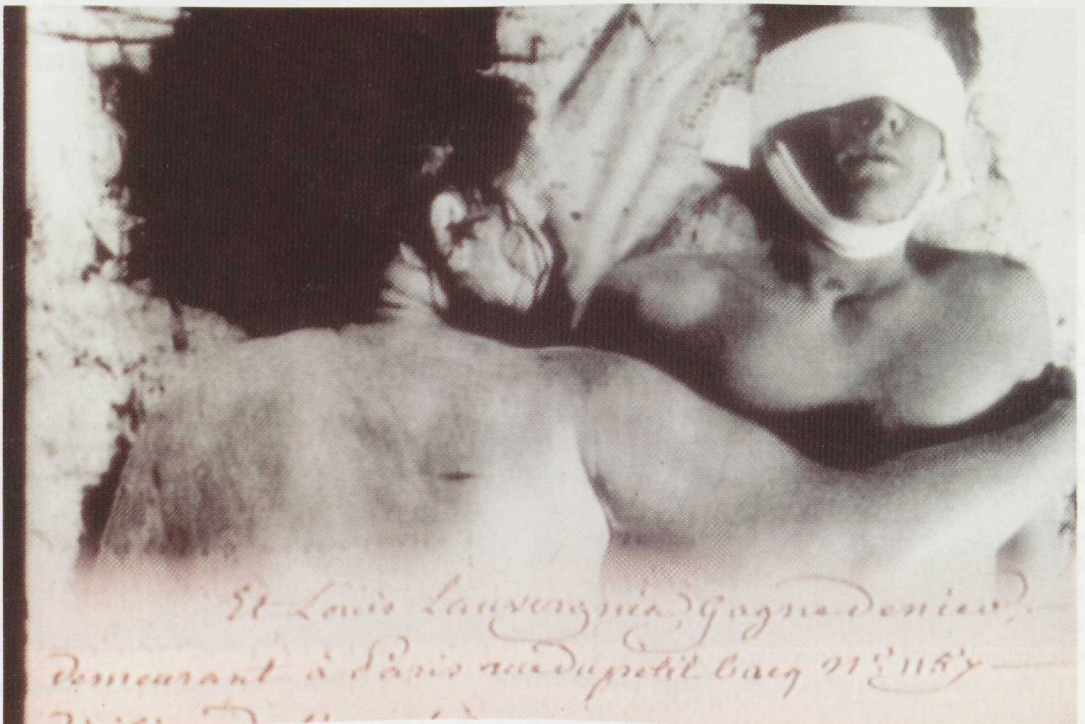
Esiettekanne Jeffrey Shaw'lt (Karlsruhe) esindas suhteliselt idealistlikku ja futuristlikku suunda. Peter Groot (Amster-

Peter Greenaway

M tähendab Meest, Muusikat, Mozartit. Video. Siemensi meediakunsti preemia.

Peter Greenaway

M is for Man, Music, Mozart. Video. The Siemens Prize for media art.



dam) oli üks väheseid, kes suhtus meediakunsti valdkonda kriitiliselt. Ta oli veendunud, et senise kunsti traditsioonide baasil välja kujunenud kriteeriume ei saa meediakunsti üldse kasutada ning leidis, et pole ka mingit mõtet üritada digitaalteh-noloogial rajanevat nähtust suruda eelmist kultuuri käsitlevatesse mõistetes ja raamidesse. Veelgi radikaalsem oli Simon Penny (Pittsburgh) ettekanne, kes hoiatas digitaal tehnoloogia idealiseerimise eest, kuna see tehnoloogia on välja arendatud hoopis teises kontekstis, hiliskapitalistliku tootmise ja ärimaailma, mitte kunsti jaoks. Tehnoloogia kaudu imporditakse kunstimaailma ärimaailmast pärit ideid. Ainult juhul, kui endale neist vahelkordadest täpselt aru anda, on võimalik täpsemalt piiritleda neid erinevaid maailmu ja määratleda digitaalkunsti tähendustevälju.

Igal juhul jääb üheks olulisemaks küsimus, kuidas dekonstrueerida komputertehnoloogiat nii, et ta oleks kasutatav kunsti kontekstis?

Digitaalne muuseum on teine maailm, kus külastajad satuvad tundmatusse, kuid hoolikalt planeeritud paika. Selle alternatiivse maailma programmeeritud kontseptsioon on ühtaegu nii hirmutav kui ka haarav ning tundmatu veel tegelikult nii vaatajaile kui kuraatoreile. Uue meedia kunst on enamikus oma parameetris nii erinev senisest kunstist, ta levib ja mõjub teisel viisil kui traditsiooniline kunst ning enda identifikatsiooniks ta senist väljakujunenud ja pikaajalisel traditsioonil põhinevat muuseumide süsteemi tõenäoliselt ei vaja. Uueks muuseumitüübiks võivad kujuneda näiteks Interneti teatud osad, mis tegelikult praegu juba juhtunud on. Kuid loomulikult valitseb alles täielik segadus kogu keerulises säilitamise, levitamiseõiguste, autoriõiguste, tasustamise jm. selliste probleemide osas.

Sümposiumi sellel osal oligi valdav pigem pragmaatiline kui teoreetiline aspekt. Uue ideaalse muuseumitüübi juurde siiski ei jõutudki, enamik esinejaid käsitles etteantud probleemi kui digitaal tehnoloogia kasutamist igapäevase muuseumitöö re-gendamisel ja info levitamise parandamisel. On loomulik, et muuseumid on digitaliseerinud oma andmebaasid, valmistanud oma kogude põhjal CD-ROM'id ning nii muutnud oma kogud kättesaadavaks nii lastele kui uurijaile. Digitaalse muuseumi teoreetilise selgituse oli esitanud vaid Roy Ascottil (Wales).

Kataloog selgitas nelja näituse ideid järgnevalt:

Fin de siècle

– termin viitab küll sajandilõpu dekadentsile, kuid ZKM-i eesmärk on, vastupidi, tutvustada meediakunsti kui uue algust. Selle väljapanekuga tutvustas ZKM-i Kaas-aegse Kunsti Muuseum oma kogudest uusi eksponaate ja ühtlasi kogu muuseumi kontseptsiooni. Kogud on mõeldud 1997.a. valmivale uuele hoonetekompleksile ja muuseumile, mis oleks "muuseum kõikidele kunstižanritele".

Mõned näited samalt näitustelt:

Piero Gilardi. Vitigni danzanti. Interaktiivne ruumiinstallatsioon. 1990/1992. Elektrooniline skulptuur, koosneb kahest simuleeritud greibipuust, mis on valmistatud alumiiniumist, rauast ja polüetaraanist, kaetud värvitud lateksiga. Programm on 3-minutilise, koosnedes liikumis-, valgus- ja heliefektidest.

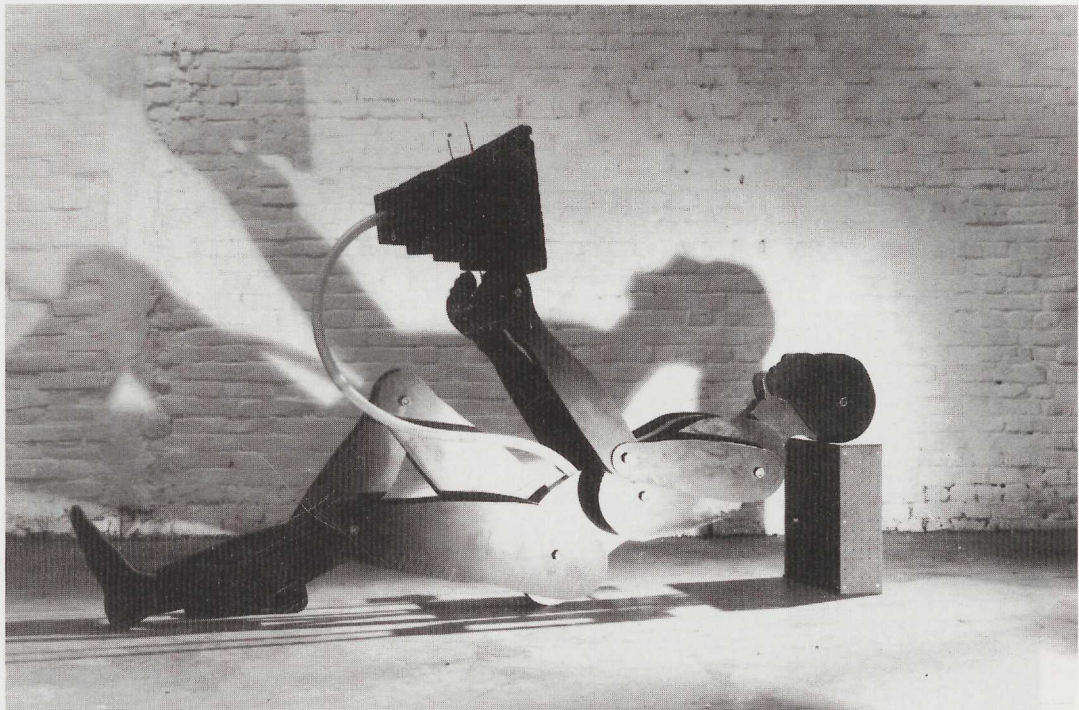
Wolf Kahlen. Noored kaljud. Videoskulptuur. 1971. Skulptuuri ajendiks oli tv-ülekanne esimese inimese laskumisest Kuule. Televisoor oli asetatud õue, nii et samal ajal sai naha väga lähedal tv-ekraanile noori kaljusid, inimese esimesi samme Kuul ja Kuud ennast taevast.

Wolf Kahlen. Reiner zufall. Videoskulptuur. 1985. Jookseb tavaline päevaprogramm, aga sellest on näha läbi tolmu ekrani vaid tükikesi, samal ajal ka tv-programm ise on vaid tükikesed maailmast. Juhuslikud tükikesed juhuslike tükikeste hulgas.

Gary Hill. Märkmed värvist. Tütarlaps loeb valjusti ette Ludwig Wittgensteini teost "Märkmed värvist", üritades kõigest väest aru saada teksti tähendusest. Siiski on ta võimeline ideid vaid häädama. Tekib audio-visuaalne abstraktse ja konkreetse vahemaadel toimiv keelemäng. (See videositus oli ka ARS 95 näitusel Helsingis).

Dieter Kiessling. Pendeldav televisioon. Monitor kui objekt, mis meenutab Foucault' pendlit, mis tõestas maakera pöörlemist ümber oma telje. Kiessling näitab, kuidas ajaga suhestatud meedia nagu video saab samad andmed üle kanda meie poolt tajutavasse ruumi.

Jeffrey Shaw. Taeva väravad. Videoinstallatsioon. 1995. Ruumi on projitseeritud kaks pinda – barokklae freskomaalingud ja satelliitfotod Maa pinnast. Kaugeltvaade maale vastab omaaegsele ekstaatilisele püüdele vaadata taevasse. Vaataja seisab kahe võimaluse vahel, mis mõlemad on kaotanud oma kvalitatiivse erinevuse.



Frank den Oudsten

Plato's vari. 1995.
MultiMediale 4.
Repro.

Frank den Oudsten

Plato's Shadow. 1995.
MultiMediale 4.
Repro.

neufundland II

Tehnoloogiliselt vahendatud fiktiivne maastik (*mediated landscape*) tähendab digitaalset topograafiat, mis peegeldab reaalselt maailma televirtuaalsesse kujutletavasse ja sotsiaalsesse ruumi. Kuigi on olemas sarnasus tavalise geograafiaga, on tegu siiski digitaalse ruumi dimensioonidega, mis ennekõike tuleb alles muuta väljamõeldud keskkonnaks, kuhu saame paigutada iseendid. Digitaalne ruum avab meile määramata hulga maastikke, kus on võimalik konstrueerida kõikvõimalikke meta-maailmu. Selles uues maastikus on muutunud kõik piirid ja senised tähendused pannakse kahtluse alla: seespool – väljaspool, reaalsus – väljamõeldis, mina – teised jne. Kunst muutub paradigmaks, mis on võimeline leiutama uutele suhetele väärtusi, et täita Newfoundlandi küllastatud tühjus tähendustega.

Mõned näited:

Peter Callas. Nägemustemehed: Lenin & Marat. Irooniline projekt mõlema valgustusaja-järgse suurima revolutsionääri tähendusest, millest väidetavalt on alles praegu võimalik aru saada – Marat, kes oli terrori kehtastuseks, jääb ajalukku tänu Davidi maalile revolutsioonilise üliinimese kultuse märtrina. Lenini revolutsioon lõppes Gorbatšovi kui ausa kommunisti ilmumisega. Kasutatud oli mitmeid kristlikust kunstist tuntud halva tähendusega kujundeid.

Caroline Dlugos. Võõrast aiast. Digitaalselt manipuleeritud maastik – vaataja leiab ennast kummalisest aiast, mis on hübriid simuleeritud ja illustreeritud loodusest.

Toshio Iwai. *Piano – as an image media*. Interaktiivne audio-visuaalne installatsioon, mis on kombineeritud klaverist ja kompuutri poolt loodud kujundeist. Mängija võib komponeerida lihtsaid meloodiaid, kasutades visuaalset *interface*'i.

Mediengeschichten

Neli esitatud installatsiooni kuulusid 1997 avatavasse ZKM-i Meediamuuseumi püsikolleksiooni. Kõik neli tööd esindasid mõnd aspekti muuseumi ajaloolisest ja kunstilisest tähtsusest.

Frank Den Oudsteni "Platoni varjud", videoskulptuurid, 1995, viib vaataja simulatsiooni ajalukku. Näitusel kümnest terasfiguurist ja monitoridest installatsioon ühendab arusaama renessansi ajast pärinevast keha-ideest ja tänapäeva digitaalpersoonist.

Jill Scott. Utopia piirid, interaktiivne multimeedia installatsioon, 1995 oli ühelt poolt feministlik teos, viies vaataja kaheksa selle sajandi neljast erinevast generatsioonist



Caroline Dlugos

Võõrastest aedadest. 1995. MultiMediale 4.

Caroline Dlugos

From the Strange Gardens. 1995. MultiMediale 4.

reaalselt eksisteerinud naise lugudesse, kuid eeskätt oli see mahukas töö, et viia vaataja virtuaalsesse ruumi ja aega, kogu niiste omavahelistesse dialoogidesse.

Hans-Peter Schwarz (idee). Virtuaalne arhitektuurimuuseum, interaktiivne multimeedia installatsioon, 1995 (alustatud) oli ehitiste ja erinevate aegade simulatsioon, mis lähtus nende aegade erinevatest ruumikontseptsioonidest. Vaataja oma kiivri abil liikus nii ajas kui ruumis ning võis ühtlasi ehitistesse siseneda. Mahukas projekt oli alles tööjärgus, kuid võiks näiteks arhitektuuriüliõpilastele kujuneda tõeliseks mänguasjaks.

Üliõpilaste näitus tegeles samuti eeskätt ruumisimulatsioonidega, mõned neist olid üsna futuristlikud nagu Steffen Ruyli Cramer'i "A fugitive crack of doom".

Mõeldes isegi mitte kriitilisele refleksioonile või väärtushinnangutele, millele oli pühendatud Mediale teoreetiline osa, vaid näiteks vaataja (või peaks kasutama teist sõna: kasutaja?) suhtlusele nende teostega, tuleb esiteks rõhutada individualistlikku aspekti. Tavaliselt hämar või pime ruum, mille mõõtmeid on püütud võimalikult peita ja kus tähelepanu köidab vaid teos ise, suhtleb korraga vaid ühe vaatajaga, ja see toimib ka siis, kui ruumis juhtub olema mitu inimest. Ainuvõimalik on selline ainuisikuline suhe interaktiivsete teoste puhul. See võib kujuneda väga intensiivseks ja emotsionaalseks dialoogiks, kus mõned ammused unistused nagu pildi sisse minek, suhtlemine teosel kujutatud tegelastega, liikumine ajas jne. on peaaegu tööks saamas. Samas nõuab see julgust, ta on harjumatu ja passiivse igatsuse asemel aktiivne. Enamik selliseid projekte on vaimustunud mängu tasemel, kuid suur hulk uue interaktiivse kunsti parameetreid on juba märgatavad. }

Kus on, Abel, sinu vend?

Sirje Helme

7. mail avati Varssavis galeriis ZACHETA näitus piibelliku pealkirjaga "Kus on, Abel, sinu vend?". Zacheta galerii on kindlasti üks olulisemaid Poolas, mitte ainult oma suurepärase asukoha tõttu Varssavi kesklinnas. Direktor on Anda Rottenberg, Poola tuntuim kuraator, kes juba mitmendat korda kureerib ka Venetsia biennaalil Poola osakonda.

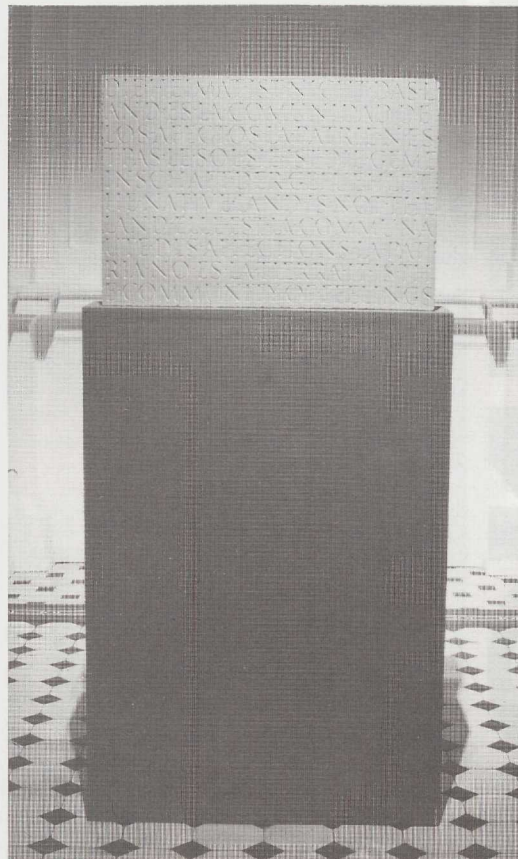
Näituse põhiidee on totaalne, kollektiivne vägivald, eriti 20. sajandi holokaust ja juudi rahva süstemaatiline hävitamine. See viimane on teema, mis viimastel aastatel on eriti aktuaalseks tõusnud, kohati jäävad selle varju isegi teised sajandi massimõrvad endises Nõukogude Liidus. Poolas on probleem eriti terav, sest hoolimata sellest, et poola rahvas on Euroopa sõdade ja jagamiste ajaloos ilmselt kõige rohkem ülekohtuselt kannatada saanud, heidab surmalaagrite olemasolu Poola territooriumil lisaks veel ühe kahtlustuse ja varju.

Kas näitus võiks toimida omamoodi katarsisena mõlemale poolele?

Anda Rottenbergi näituse kontseptsioon ja ülesehitus olid väga selged ja osalema kutsutud kunstnikud väga head (Jannis Kounellis, Christian Boltanski, Ian Hamilton Finlay, Magdalena Abakanowicz jt.). Iisraeli kunstnike osavõtt näitusest oli tuntav (Penny Yassov, Moshe Gerschoni jt.). Loomulikult olid kunstnikud vald oma teema esitamiseks, kuid emotsionaalne toonus oli kogu näituse ühtlaselt kõrge nii üsna kaudsete lahenduste kui ka lausa otsese illustratsiooni puhul. Avamispäeval peetud seminaril, mille teema oli sõnastatud "Kunst silmitsi mineviku ja tulevikus ähvardavate katastroofidega. Kaasaegse kultuuri eetilised utopiad", tuldi tihti tagasi ühe Adorno lause juurde – kas pärast Auschwitzit on poeesia võimalik? Kuivõrd on kultuuril kohta totaalise hävitamise ärahooldmisel? Kas keegi üldse hoolib kultuurist ja eetikast, kui tapmiseks läheb? Keegi ei meenutanud küll lihtsaimat näidet Dubrovniku näol ja ega keegi ei püüdnudki leida otseseid vastuseid, arutelu oli eeskätt teoreetiliselt elegantne. Igavene küsimus kunsti rollist ja kultuuri eetikast pakub ammendamatu arutlusvõimalusi. Jäi meelde üsna lihtsameelne, kuid täpne ütlus – ma olen näinud "Guernicat!", kuid see pole minu elus midagi muutnud...

Näituse kokkupanek ja selgelt väljatoodud programm tegid näitusest sündmuse, millest paljud spetsiaalselt sõidavad osa saama.

Tänapäeval on kõigi jaoks oluline küsimus, miks juba Piibel tegeles rohkem Kaini kui Abeliga? }

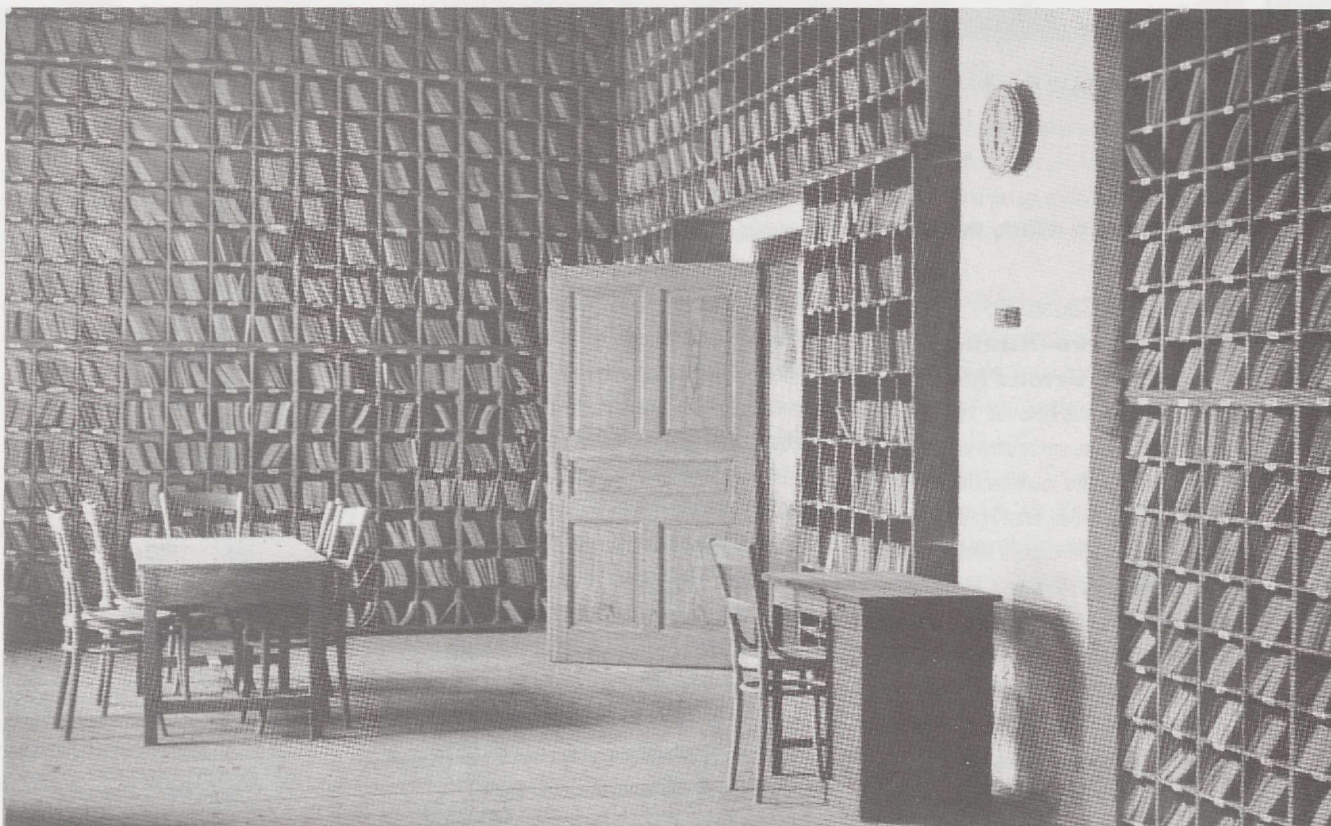


Ian Hamilton Finlay

Zacheta galeriis Varssavis.
In Zacheta gallery in Warsaw.

Dirk Reinartz

Zacheta galeriis Varssavis.
In Zacheta gallery in Warsaw.





Tarvo-Hanno Varrese foto Urmus Murust. 1995.

The photograph of Urmus Muru by Tarvo-Hanno Varres. 1995.

Võõrastele oma, omadele fiktsioon

Tallinna galeriis "Sammas" 1995. aasta kevadel korraldatud **Tarvo-Hanno Varrese** ja **Urmus Muru** ühishäitus esitas taas küsimuse, kuidas suhestuda kunstiga, mis rajaneb piirideta ja iidoleid kummardava suurlinna kultuuri tekstuaalsusele. Sellest uuest kunstikeelest on Eestis seni realiseeritud ainult tükikesi, ehkki rahvusvaheline foon pole meile kunagi nii lähedal olnud kui nüüd. Uus visuaalne kultuur, mida tinglikult võib üldistada noore põlvkonna klubikultuuri väljundina, kasutab enda esitlemiseks peamiselt fotograafiat, moekunsti, ajakirjade kujundust ja videot. Nende meediavaldkondade kujundiloomise vahetuks tingimuseks on pidev osasaamine infotulvast,

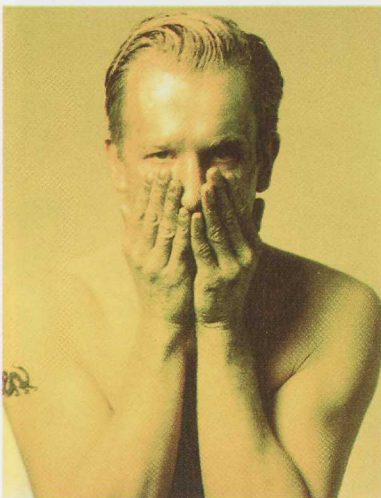
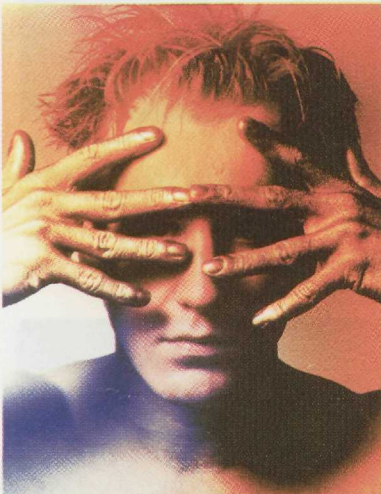
värskematest trendidest, suundadest ning hoiakutest, kusjuures lõpptulemus peab olema igal juhul kunstiliselt lööv. Kommerts ja *glamour*, isikupära ja anonüümsus, lubatud ja keelatud on vastuolulised paardid, millest töötamise käigus ei mõeldaks rohkem kui esteetilise vormi kättesaamiseks vajalik. 1990. aastate keskel võime me Eestis rääkida uuest eneseteadlikust kunstiliikumisest, mis on kaasa toonud ka uue kunstipubliku, kuna ta on mõeldud varasemast teistsugusele auditoriumile, ning teiseks kehastab ta momendil alternatiivset seisukohavõttu senises traditsionaalselt institutsionaliseeritud kunstielus. Selles tähenduses on siinkirjutaja meelet kindlasti tegemist vähemusliku kultuuriliikumisega, mis ennast identifitseerib avaliku atraktiivsuse kaudu. Varrese-Muru näitus apelleeris igas indiviidis

peitvale alateadlikule ihale väljendada oma edevust ja võimet seda nautida. Kuigi näituseplakat teadustas kahe mehe näitust, oli õigupoolest tegu Varrese portreefotodega kunstnik Urmus Murust. Muru oli ainult modelli rollis, kuid tema nime afišeerimine plakatil koos fotograafi omaga purustab senini käibinud tavaarusaama modelli anonüümsusest. Kuid Muru pole professionaalne mannekeen, ta on ambitsioonikas autsaider, kes on teadlik oma väärtusest. Siit koorub välja intrigeeriv teema — kas kunstnik modellina on nii sõltumatu suurus, et avalikkus peab teadma mannekeeni nime. Kohalikus kontekstis aitab selline avameelsus kindlasti kaasa tavapäraselt anonüümseks jääva modellitöö isiksuslikule väärtustamisele. Varasem sarnane näitusekogemus langeb paari aasta taha, mil tollases Luum-galeriis organiseeriti fotomodelli Beatrice'i näitus. Siis keskendus tähelepanu vaid modellile, imidžile, mille temast lõi fotograaf oma meeskonnaga, kuigi fotograafi enda nime kusagil ei mainitud. Murule näitus meeldis ning otsene mõtteline liin, mis Beatrice näitusest Varrese-Muru koostööni viib, ongi lavastuslikkus, tarve kehastada kedagi, keda me temas ei tunne, nii et tulemuseks oleks sisemiselt pinges, kuid väliselt vaoshoitud ekshibitsioon. Mõlemad modellid liiguvad mööda piiri — kohati sai Beatricest lihtsalt erootiline märk, ennast imetlev odalisk, Muru ei pelga mõjuda androgüünsena ja kriminaalsena, sihtides vaatajat relvaga.

Enese teadvustamine modellina on kaasaegse meedia tunnussõna, mille visuaalsetest võimalustest on meilgi 1990. aastatel järjest enam hakatud aru saada. Alasti keha eksponeerimine pole enam tabu, meesakt ei šokeeri enam publikut. Enamgi veel: modellistaatus pole kunagi varem nautinud sellist populaarsust kui nüüd. Ei maksa unustada, et sarnaselt kinole saab foto luua staari, fiktiivse kangelase, kes on staar vaid pildil. Üldjuhul tähendab modelliksõlek igavese nooruse ja ilu väljendust. Foto on seetõttu dokument, kasvõi retušeeritud kujul. Ta peatab hetkeks füsioloogilise vananemise. Kuigi seda kõrvutatud on palju kasutatud, ütleksin ikkagi, et fotod fotomodellidest on nagu Dorian Gray portreed, kusjuures funktsioonid ja metamorfoosid, mis peaksid kaasnema pildistatu ja fotoga, on teineteisega ära vahetatud. Varrese fotod Murust peavad säilitama igavese ilu ning nooruslikkuse. Kokkuvõttes tuleb see meelde *gay sensibility*le

omistatud tunnuseid, millest kirjutas Emil Tode filmi "Intervju vampiiriga" arvustades (Magneet märts, 1995). See on muidugi üks interpreteerimisviise. Vähem oluline pole samuti, et tandem Varres-Muru viljeleb üsna järjekindlalt ainevaldkonda, mida oleme harjunud seostama millegi meist kaugemal asetseva ja toimuvaga – miljonilinnadega, MTV-ga, ajakirjaga FACE. Välja külast, deklareerisid nad justkui. Isiksusliku mütolooogia seostavad nad anonüümsust säilitava metropoli koodiga, nii et tulemus kutsub polemiseerima. Aga see näitab, et näitus ei jäta külmaks. }

Harry Liivrand



Tarvo-Hanno Varrese fotod
Urmas Murust. 1994.

The photographs of
Urmas Muru by Tarvo-Hanno Varres. 1994.



Raoul Kurvitz
Kaadrid
videost.
1994.
Foto: Peeter
Sirge.

Raoul Kurvitz
Still from the
video. 1994.
Photo: Peeter
Sirge.

Kannibalism ja kujutlusvõime

Prantsuse-Balti videokunsti festival Tallinna Matkamajas
7.-10. det. 1994

Kolmandat korda toimunud festivalil olid esindatud Eesti, Läti, Leedu ja Prantsusmaa videokunst. Lisaks pakuti valikut Brasiilia videotest ja auhinnatud filme 1980. a. asutatud Locarno festivalilt Šveitsis. Parimate tööde hulgas võisid huvilised näha Jean-Luc Godard'i videot "Sõna võim", mis sai 1987. a. Locarno linna Grand Prix' ja kus autor "heidab uue pilgu universumi juurtele ja liikumise lõputusele". Herbert Disteli ja Peter Guyeri atraktiivne ja irooniline töö 1993. aastast põhines TV-st "üles korjatud" ehk nn. *scratch* materjalil. Saklane H. Distel on edukalt tegutsenud kontseptuaalse kunstnikuna. Ühes 1970. a. projektis teeb ta ettepaneku viia kosmosesse poliüestermuna, et luua sellega "esimene mittefunktsioneeriv inimeste valmistatud objekt maailmaruumis".

Festivali aukülmaline oli videokunstnik Patrick Prado Prantsusmaalt, ta alustas oma filmialast tegevust 1969. a. koostöös Chris Markeri ja J.-L. Godard'iga ning on tegelnud videoga alates 1970. aastatest. Tema videomonitoridest ja külmutusseadmetest koosneva installatsiooni "Kolmas aastatuhat: sõbranna tuba" võis vaadata galeriis Vaal. Selle sisu: üks jaapani üliõpilane, kellel on Prantsuse kirjanduses kraad, õgib oma sõbrannat tema toas Pariisis. Kannibalism, sektid, uuema aja kõlblusetus, maailm kui loomaaed – see näib olevat installatsiooni taust, mille suhtes kunstnik väljendab seisukohta. Sisseade nimi võinuks olla ka "õgivate armastusele", väidab autor, ometi paistab talle, et teise aastatuhande lõpul on ühiskondade, isikute, isegi inimkehade killustatus väga kohane teema.

Matkamajas näidati Patrick Prado videosid, mida ta sõnaohtralt kommenteeris, lisaks neile ka tema lemmikfilmide valikut.

Eksootiliseks üllatuseks oli Brasiilia videokunst, mis näis katvat peaaegu täielikult videokunstiks nimetatava valdkonna võimalusi. Video on Brasiilias kasutusel *performance'i* ja kehakunsti dokumenteerimisel, kuid ka alternatiivse TV tähenduses ühiskonna valuprobleemide talletamisel. Sellele lisaks nn. klassikalise videokunstina – montaažilaval sündinud elektroonilise videona, millele ei pruugi eelneada objekt reaalsuses. Osa brasiillaste videosid olid ka räged ja pakkusid üpriski raskestitalutavat tegelikkust, iseloomustades väidet, et reaalsus ise ongi pornograafiline.

Eesti videokunsti ligi kolmetunnine kava oli telerežissööride, fotograafide ja kujutavkunstnike looming. Näha võis Jaanus Nõgisto "Fotovisiooni II" Peeter Linnapist (1994. a. Saksa videokunstipremia festivalil pääses see ligi tuhandest üle maailma saadetud tööst viiekümne parema hulka). Samuti näidati Jaan Toomiku São Paulo biennaalil installatsiooni osana eksponeeritud videot "Tee São Paulosse". Osalesid ka A. Ellmann, R. Kelomees, R. Kurvitz, E.-L. Semper, S. Vahre, R. Kurm, J. Saks, M. Välik.

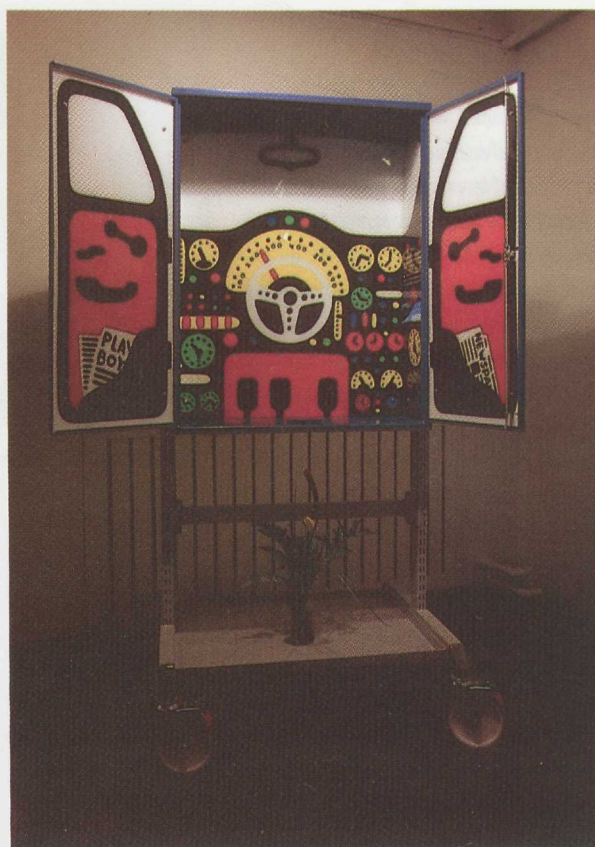
Festivali Vilniuses toimunud žürii hindas Grand Prix' vääriliseks Raivo Kelomehe "Sõnad". Kaks teist preemiat monitori näol Patrick Prado installatsioonist said Arta Bicemece töö "Ringis" ja Ene-Liis Semperi "Home" ning kaks diplomit Andrius Mickevicius ja Raoul Kurvitz oma komplektide eest.

Eesti videokunstnikud on valdavalt entusiastid, kes tänu isiklikele sidemetele telekanalites, osalemisele mõnede telesaadete produktsioonil kunstnike või režissööridena, samuti tänu piraatlike võimaluste kasutamisele on loonud üksikuid paljulubavaid oopuseid. Videovahendite demokraatlik ja sõltumatu kasutamine näib Eestis olevat lükatud tulevikku. Loomulikult on kujutlusvõime ja tehniliste vahendite liitumine sama palju nii majanduslik kui ka intellektuaalne probleem. Iseküsimuseks jäävad aga tingimused, mille alusel see liitumine ja sümbioos toimuda võiks. }

Raivo Kelomees

Hea uus ilm

14. veebruarist kuni 4. märtsini oli "Vaal" galerii **Marko Mäetamme** näituse "Car World" päralt. Neopopilike, kirevate, jaburate, isikupäraste jne. piltide loojana paigutub Mäetamm, noorusele vaatamata, kunstipildis kindlasse niši. Juba mõnda aega pilab ta eesti kunstielus kilbile tõstetud hoovusi, naerab intellektuaalide ja progressimeelsete üle. Nägemustes tuleviku ühiskonnakorralduse kohta on meie aeg vaene, sellega on kunstnik leppinud. On ainult see, milles elame praegu, mistõttu askees ja pühitsemine, olulised avangardkunsti puhul, kaotavad mõtte. Selles olukorras haakub tegija lapseliku rõõmu pideme külge. Pildi loomise nauding on see, mis mind siin võlub. Märksõna on nauding, seda kingitakse, turustatakse. Tarbijaindeks käivitab suhet publikuga, suhet teemadega. Tarbimise hõlbustamise soov viis Mäetamme välja ka kunstikonservi tekkeni. Selles on kunstniku TOP 100 videole jäädvustatud sünteetisemata pildimaterjalina, kaasaostetava tehisnäitusena. Auto on praegu sama, mis kord inglise lordi jaoks pärsia kõrb hobu - sotsiaalse staatuse moodsupuu. Auto on popiidol ja jututeema, auto on ilus ja kiire. Mäetamme kunstiainese valik on asjakohane. Kunstnik kisub auto osadeks, lagedale ilmunud jubinad projitseerib ta "läbi lilled" pleksiklaasile. Siin on hävitatud masinakartuse jõuajam, teadmatuse- ja ettemääratuse-tunne. "Käsi pidur" ja "Ketaspidur" suhtlevad vaatajaga kirevas üksmeeles, silmis soov end südamliku pöördumisega armsaks teha. Neil läheb õnneks. Jäi kõrva, kuis üks daam näitusel oma kaaslaselt päris: "Ütle Endel ausalt, kumb on sinu arust ilusam, kas "Mootori õlipump" või "Abikambri seguklapi ajam"?" }



Hanno Soans

Marko Mäetamm

Näitus "Car World" Vaal galeriis. 1995.
Foto: Peeter Sirge.

Marko Mäetamm

Car World exhibition. Vaal Gallery. 1995.
Photo: Peeter Sirge.

Marko Mäetamm

Autoaltar "Car World'is".
Vaal galerii. 1995.
Foto: Peeter Sirge.

Marko Mäetamm

Car altar at "Car World".
Vaal Gallery. 1995.
Photo: Peeter Sirge.



1994/95 aasta vahetusel olid nii **Ly Lestbergil** kui ka **Urmas Viigil** mahukad ideenäitused Tallinnas. L. Lestbergi vineerilõigete näitus Kunstihoone galeriis kandis pealkirja "Kõik on üks"; U. Viigi assamblažid ning skulptuurid Vaal galeriis olid esitatud ühisnimetaja all "Lastetuba". Kuigi formaalselt täiesti erilaadse lähenemisega, tegelesid mõlemad kunstnikud taju probleemidega.

Materiaalselt äärmiselt jõulise väljenduse leidnud füüsiline visuaalsus tõi Urmas Viigi töodes paratamatult esile taju mälestuskihid. Esemed, mis oleksid pidanud meenutama lapse aistinguid, olid kohati loomuvastaselt ja mõningase brutaalsusega suletud rohmaka lingiga varustatud klaasuksega kappi. Horisontaalne formaat oli ainus, mis tuletas meelde Urmas Viigi graafilisi lehti. Ekspositsiooni keskne koht kuulus neljale hiigelsuurele võigastroosale nukule, kelle takkudest patsikesed üldmulje inimsõbralikuks muutsid. Mäng mastaaptidega, mõistmise nihetatus täiskasvanu seisukohalt, ebaloogiliste asjade kokkubotamine, millel polnud mingit tegemist iluga, viitasid pigem lapsepõlve ebameeldivatele kohustustele ja aja venimise vägivallale. Vaevalt tekitas "Lastetuba" vaatajas nostalgiat, enne meenusid asjad, mida parema meelega ära unustaks. Näitus viis mõttele, et psühholoogiliste probleemide suurus laste maailmas on pöördvõrdeline nende füüsilise kehaga. Ly Lestbergi graafika näitus jättis helge mulje, mängides vaataja esteetilise tundlikkuse tajuga. Samm-sammult edasi arenedes jõuti täiuseni. Üks suureformaadiline vineerplaat, mitmekordselt trükitud, varieerus tööst töösse. Vahelduse löid värvid, mis ei lasknud motiividel monotoonseks muutuda. Käed ja maastikud lahustusid lõpuks abstraktses värvikihistuses ning saavutasid seeläbi totaalset ühtsust. Lisaks tõmmistele, kus nägime kõrgrüki väljapoole kasvatatud faktuuri, eksponeeris Lestberg ka värvilised vineerplaadid. Nende

lõikesügavus tekitas uuelaadse ruumiillusiooni, millele võiks paralleeliks tuua fotograafia valdkonnast mängu sügavusteravusega. Näituse oluline komponent oli saatemuusika, milleks kunstnik oli valinud gregoriaali koraali. Liikudes ruumis, võis vaataja loobuda piltide verbaalsest lahtiseletamisest ja kohandada oma taju kunstniku sõnumiga. Protsessi toimemehhanism oli heas mõttes võrreldav religioosse tundeavaldusega, võimaldades samaaegset ärapööramist nii kunsti kui ka ellu, sest Lestbergi kontseptsiooni järgi — "Kõik on üks". }

Liina Siib



Ly Lestberg
Kõik on üks. Nr. 13.
Vineerilõige. 1994.
Foto: Toomas Kohv.

Ly Lestberg
All is one. No. 13.
Plywood cut. 1994.
Photo: Toomas Kohv.

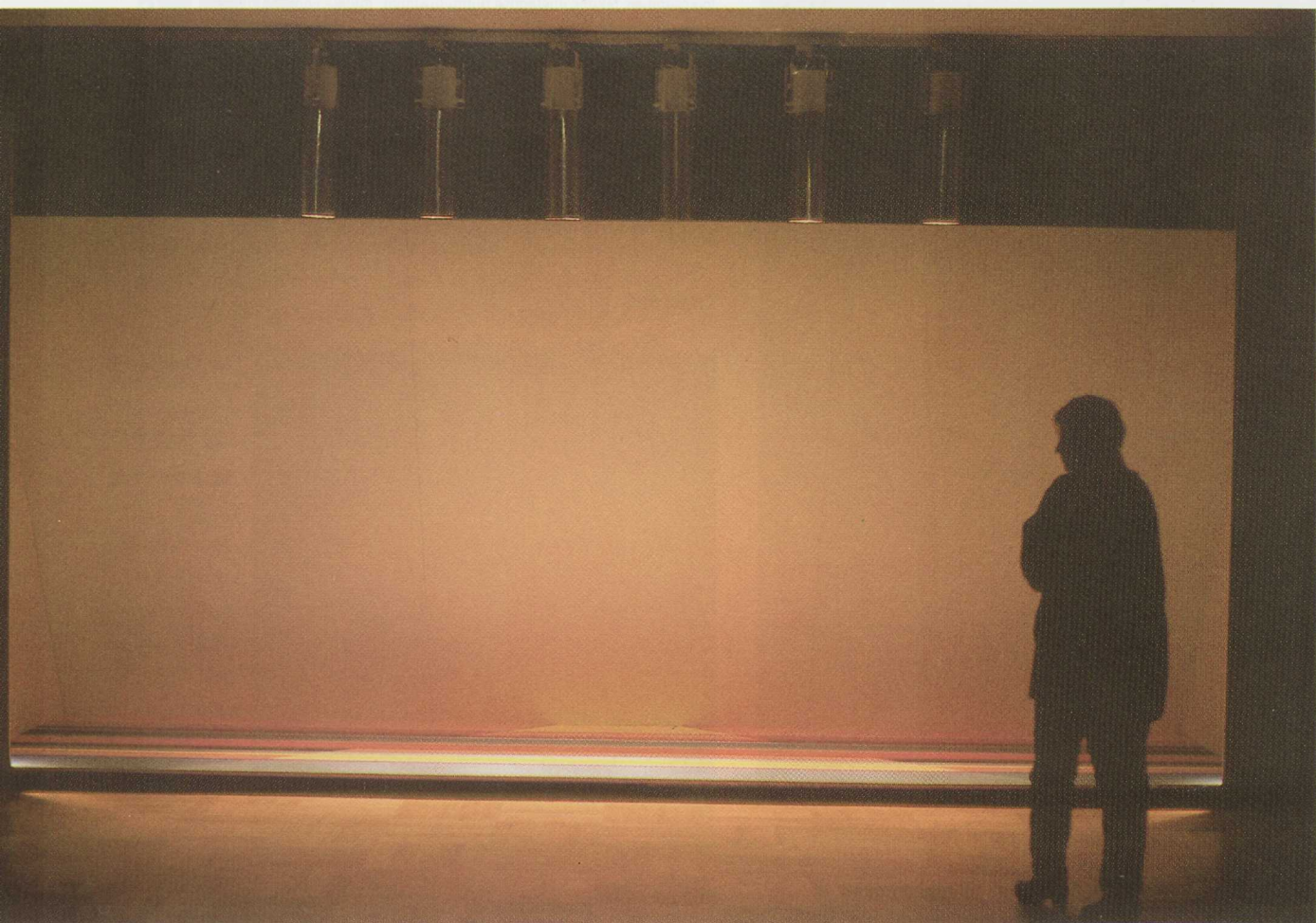
Urmas Viik

Näitus "Lastetuba" Vaal galeriis. 1994.
Foto: Toomas Kohv.

Urmas Viik

Exhibition Nursery. Vaal Gallery. 1994
Photo: Toomas Kohv.



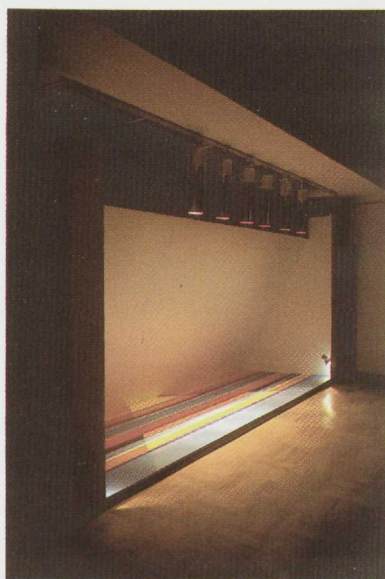


Aili Vint

Päikeseloojang.
Akrüülmaal, valgusskulptuur
Kunstihoones 1.-6. märts 1995.
Foto: Peeter Sirge.

Aili Vint

Sunset.
Acrylic painting, light sculpture
at Tallinn Art Hall, 1.-6. March 1995.
Photo: Peeter Sirge.



Meditatiivne valgusskulptuur "Päikeseloojang"

Pärast Šveitsi kunstniku George Steinmanni projekti "Ruumi naasmine" õnneliku lõpetatuse kuulutamist (vt. Kunst 1/1995) toimus äsja remonditud Kunstihoones **Aili Vindi** üheainsa maali näitus (1.-6. märts 1995). Kunstnik nimetas oma teost "valgusskulptuuriks", nii nagu Steinmann oli Kunstihoone remonti nimetanud "mõtteskulptuuriks". Steinmanni inspiratsioon pärineb muidugi Joseph Beuysi kõikehõlmavast kunstniku-tõlgendusest (loovus!) ja sellega seotud väga laiaast skulptuuri-mõistest. Aili Vint ühineb siinkohal enesegi teadmata Beuysi ja Steinmanni ideaalidega.

Niisiis eksponeeris Aili Vint Kunstihoone suure saali "altaril" põrandale asetatud akrüülmaali, mis ühelt poolt küll jätkas kunstniku 1988. aastast pärinevat nn. riba-maalide seeriat; teiselt poolt aga sünteesis endasse uusi funktsioone. Maal ei olnudki maalitud vaatamiseks, vaid peegeldamiseks. Nii baseerus maaling ise matemaatilistel arvutustel, optilistel katsetel jms. ega pakkunud silmale eeldatavat ülevust. Alles maalile suunatud valgustus ja kogu tema ümber tekkinud kontekst andsid üritusele mõtte - nimelt projitseerus heledale seinale optiliselt päikeseloojang. Kunstnik lavastas Kunstihoone peasaalis meditatiivse olukorra ning andis oma teosele ühtlasi sotsiaalse mõõtme, kutsudes kindlatel kellaaegadel koolinoori / mudilasi / sõpru jne. Kunstihoonesse päikeseloojangut vaatama. Samal ajal toimusid ka improviseeritud kontserdid ja suhtlemine.

Aili Vindi sõnumiks oli headus, püüd luua olukord, mis tekitaks kõige erinevamate inimestes taju tundlikkust. Kunstiteost, st. maali ennast kasutas kunstnik aga mitte püha eesmärgina, vaid üksnes "madala" vahendina. Küllalt oluline muutus, kui võtta võrdluseks kunstniku ja tema põlvkonnakaaslaste varasemat loominguprintsiipi. Laiemas kontekstis vaadatuna on tegemist aga ühe võimaliku viisiga, kuidas muutunud ajale midagi omalt poolt öelda. Toimub ju siingi järkjärguline, aga järjekindel kunsti "kadumise", olematuks muutumise protsess, kus materiaalistest objektidest tähtsamaks muutuvad immateriaalsed seosed, suhted, suhtumised. }

Heie Treier

Kristjan Rava nimelised aastapreemiad 1994. a. loomingu eest:

Ado Lill – isiknäituse eest Eesti Kunstimuuseumis;

Jaan Toomik – esinemine São Paulo biennaalil;

Anu Raud – aastatepikkune töö rahvakunsti edendamisel, näitus Adamson-Ericu muuseumis.

Mart Kalm – arhitektimonograafia Alar Kotlist, film ja TV saated eesti arhitektuuri ajaloost.

Galerii "Tokko & Arrak" kunstipremia

(preemiat antakse välja juba kolmandat korda;
varasemad premeeritud on olnud Peeter Allik ja Ado Lill):

Heigo Jelle – sepieste näitus "Tokko & Arrak" galeriis.

Eesti AICA kunstikriitika preemia:

Karin Hallas – regulaarsed arhitektuurikirjutised eesti ajakirjanduses.

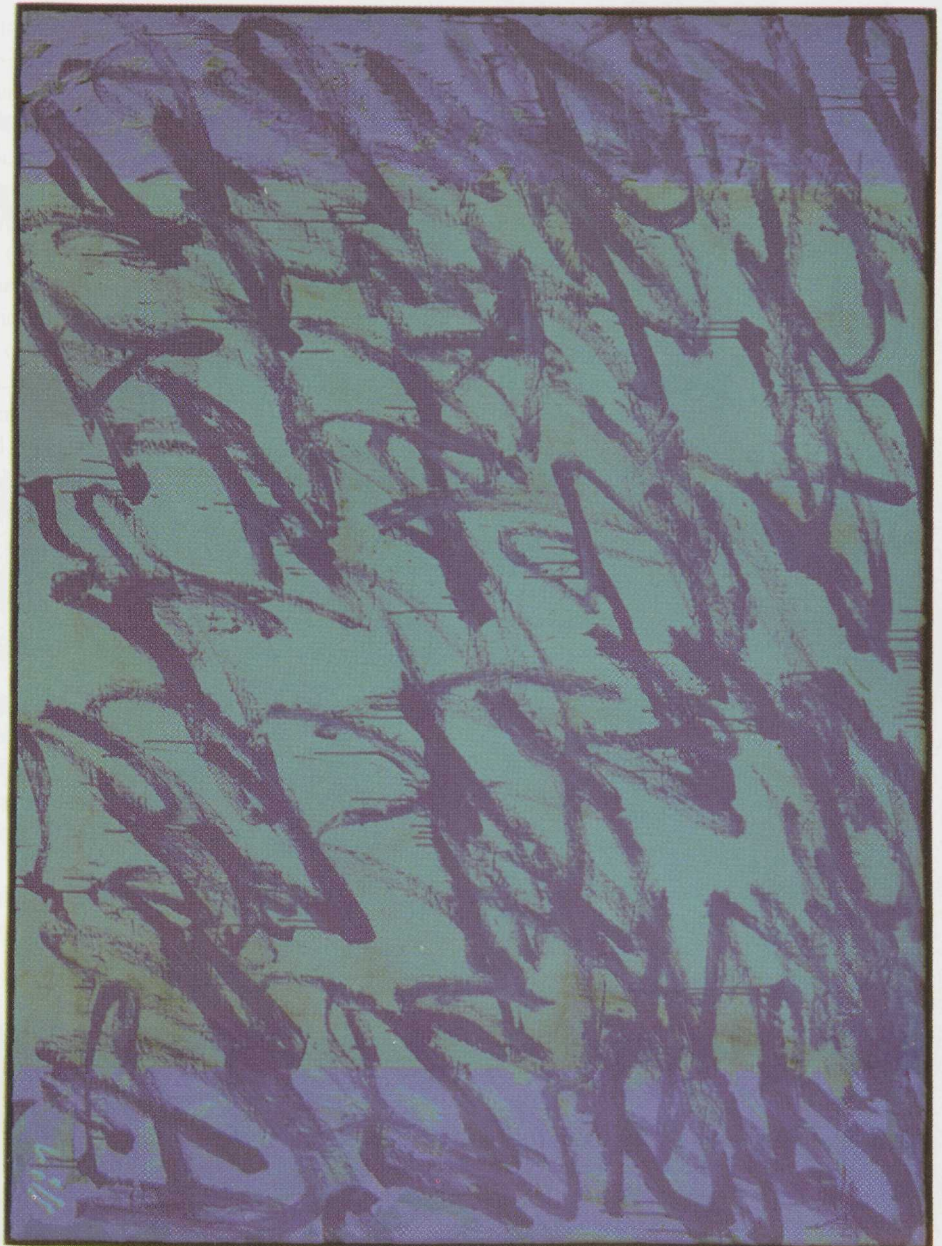
Galerii "Vaal" kunstipremia (harpuun):

Urmas Viik – näitus "Lastetuba".

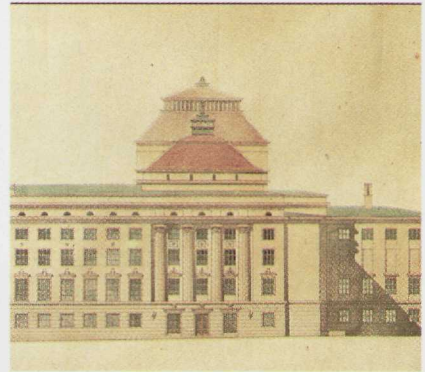
↓
Karin Hallas
Foto: Teet Malsroos.

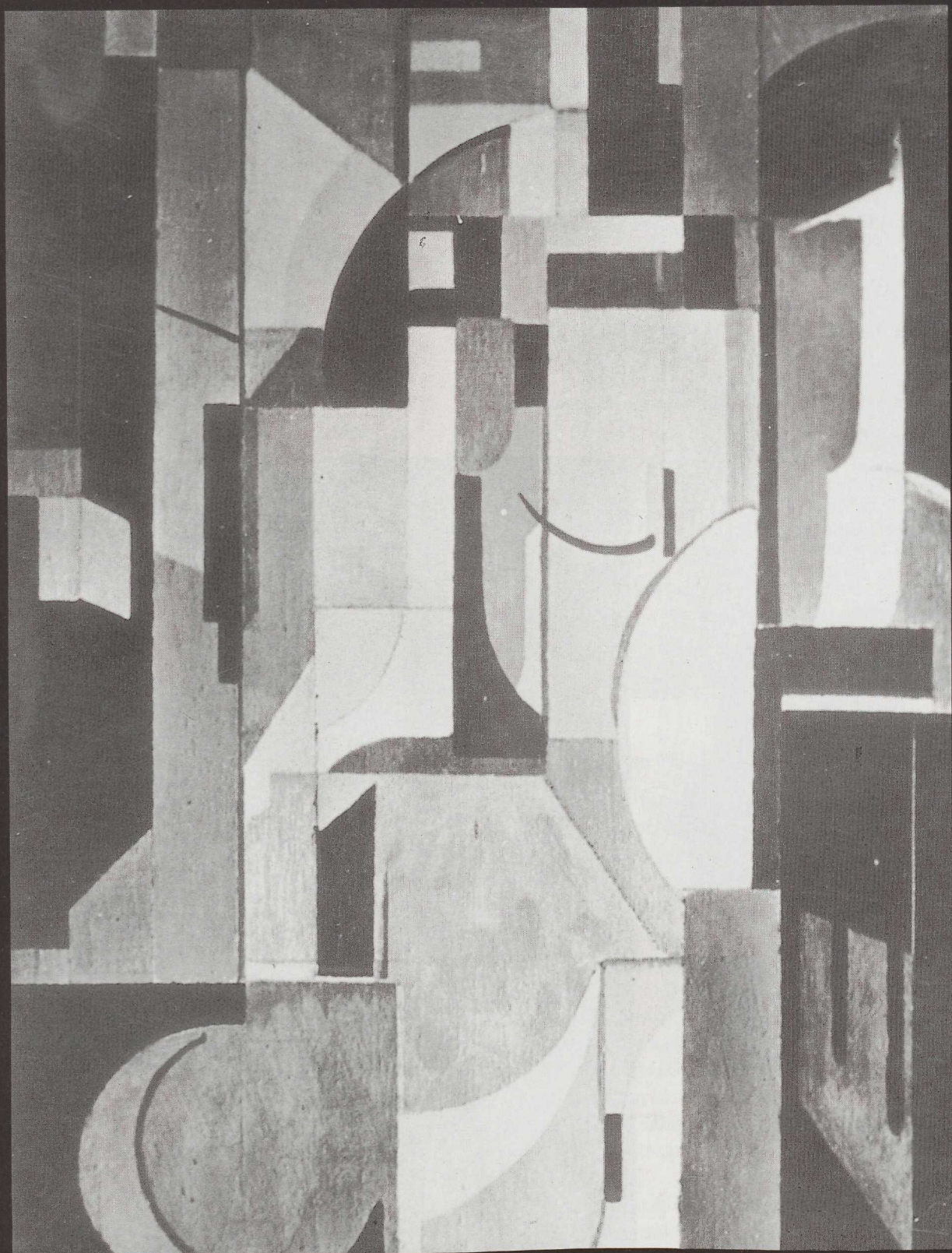


→
Ado Lill
Nimeta.
Akrüül, lõuend.
Foto: T. Kohv.
Ado Lill
Untitled.
Acrylic canvas.
Foto: T. Kohv.



MART KALM
ARCHITECT
ALAR KOTLI





Henrik Olvi
Gotica.
Õli, lõvend. 1929.
80 x 60 cm. Kadunud.

Henrik Olvi
Gotica.
Õil, canvas. 1929.
80 x 60 cm. Lost.

Henrik Olvi 100

Maire Toom

Mina usun...

Henrik Olvi 1916. a. Tallinn, Parikase foto.
Henrik Olvi in 1916. Tallinn, photo by Parikas.

... igalpool nähtavat ja kõikjal tunnetatavat Jumalat, kellele aga inimene pole senini leidnud ei kuju ega nime.

(Henrik Olvi päevaraamatust, 1949).

See arvamuseavaldus annab tunnistust teosofiilisest maailmapildist, universaalse usundi ideest. Taolistel teoreetilistel mõtteväljadel olid liikunud ka kubismi alaliikide, suprematismi ja neoplastitsismi loojad Kazimir Malevič ja Piet Mondrian, kellest eriti esmaminutul oli H. Olvi loomingule märkimisväärne mõju. Uued filosoofilised ja kujunduslikud ideed levisid Eestimaa eelkõige kolme ajakirja kaudu. Need olid "Veštš-Gegenstand-Objekt" (Ilja Ehrenburg ja El Lissitsky), "L'Esprit Nouveau" (Amédée Ozenfant ja Le Corbusier) ja "De Stijl" (Theo van Doesburg ja Piet Mondrian). Ilmselt on Märt Laarmani tuntud ütlus: "Oleme uhked, et me ei ehita sellele, mis inimeses on erinoolist ja omapärast, sellele, mis inimesi lahutab üksteisest... Uus kunst on internatsionaalne. See pole ei syy ega voorus. See on paratamatus... Nagu matemaatika või keemia vormelite keel on kõigile rahvale yhine, nõnda on seda ka uue kunsti keel", võetud mõnest eelpoolmainitud väljaandest, nii nagu "ei roos ega masin..." on täpne tõlge "Veštši" 1922. a. numbrist III-IV. Lihtsad geomeetriselised vormid – ruut, ring, kolmnurk – ja nähtava maailma üldkehtivad ja kõikehõlmavad mudelid said uue ilmavaate visuaalseks aluseks. Ja see nähtav, maine, horisontaalne oli ühendatud vertikaalsusega – Kosmosega, Jumalaga. Inimene kui mikrokosmos. Kunstiteos kui omaette maailm. Nende mõlemi seos universaalse harmooniaga. Must ruut kui lõpmatus, kui kõiksus, kõikide võimaluste läte.

Vaevalt, et eesti kubistid suutsid avastada ja avada nähtuse kogu filosoofilist tagamaad. Kuid uuel lainel olles tuli midagi sellest vaimsusest kindlasti kaasa, seda enam, et neid mõtteid vahendas ka omakeelne ajakirjandus ("Lilulii" 1924, nr. 2: "Ärge otsige kubismist realiteeti, sest seda seal ei ole peale kosmose ürgseaduste... Otsida teed igavese kosmilise harmoonia – Jumaluse poole").

Pole olnud põlvkonda, kes poleks kaasa toonud midagi uut. Mõnikord on areng rahulik, evolutsiooniline. Ent on aegu, mis nõuavad järske muutusi. Ja sageli mõtlevad alustajad, et nendega algab ajalugu, et kõik möödunu oli vaid eelmäng nende etteastele.

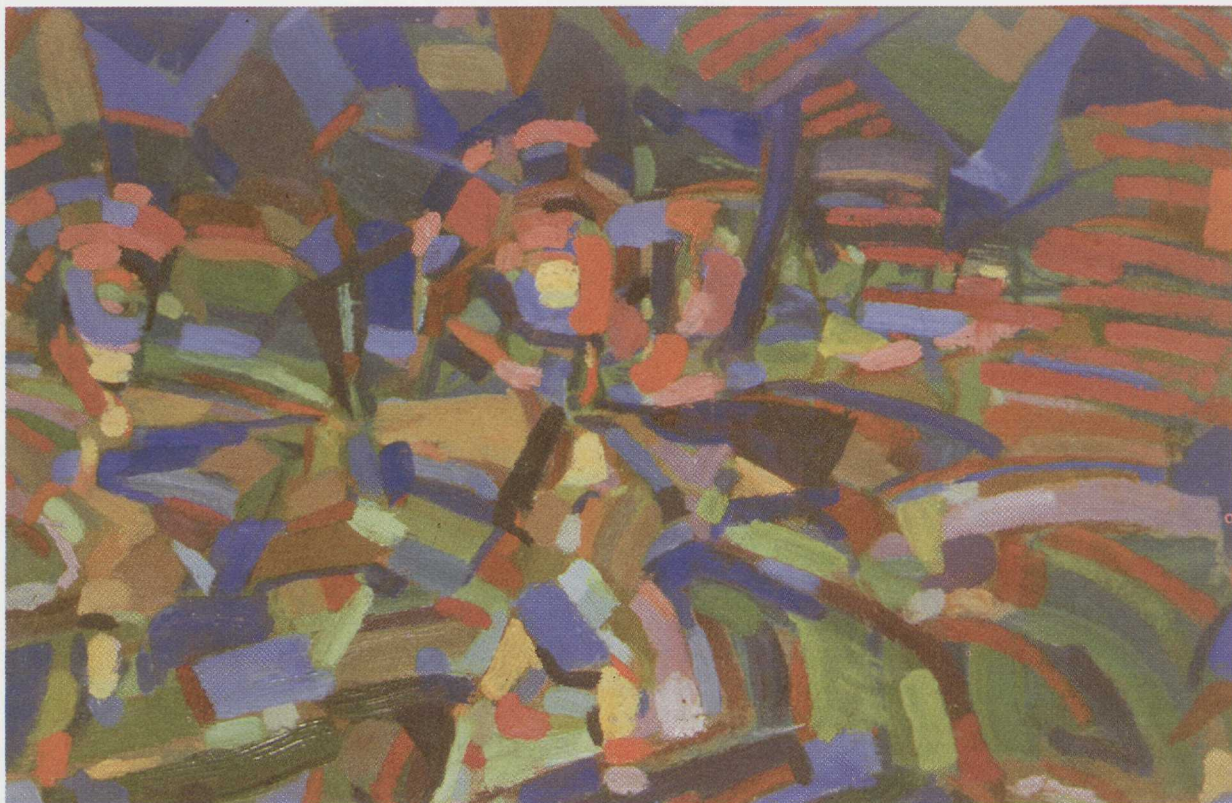
Eesti noor kunst sattus uuenduste keerisesse 20. saj. esimestel kümnenditel. Lääne-Euroopa sünnitas järjest uusi -isme. Eesti kunstnikel tuli sisse elada ja oma tee leida nii möödunud kui verivärskete kunstivoolude rägastikus. Sageli ühines mõtestatud valik juhusega. See kehtib ka kubismi tuleku kohta Eestisse, kus põimusid nii ajajärgu uuenduslikkus, naabrite mõjud, kättesaadav kunstikirjandus, kohalik kultuuritaust kui ka isiklik soodumus. Sama on maksev iga üksiku kunstniku kohta eraldi.



AJALUGU

Henrik Olvi (aastani 1935 Heinrich Oswald Olvi) kunstnikuks kujunemine langes 1910-20. aastasse. Pärit oli ta Virumaalt Simuna kihelkonnast, taluperest (sünnidaatum 7. (19.) jaanuar 1894). Lõpetanud 1910. a. Rakvere Linnakooli, viis tee teda Tallinna.

Hall, kõle, niiske. Pole kubugi ennast varjata. Mäletan, oli samasugune jabe, pilves sügispäev – kodutalust järjekordse labkumise päev. Ees ootas Tallinn – jubuslikust sissetulekust elavat edasirübkiivat poissi. Siia jääb aga midagi kodust, püsisvat, kindlat ja boolitsevat. See ja järgnevad katked on pärit Olvi mõttepäevikust, mida ta pidas vastavalt vajadusele ja meeleolule 55 aasta jooksul 1914-63. Kahjuks ei ava ta neis aforistlikult mõttetäpseis ja lakoonilistes väljendustes oma



Henrik Olvi

Paris at Night.

Öli, 1923.

EKM.

Foto: Toomas Kohv.

Henrik Olvi

Paris at Night.

Oil, 1923.

Estonian Art Museum.

Photo: Toomas Kohv.

kunstisuhet. Küll aga loovad need tähendusliku taustsüsteemi, tutvustades teda kui (loodus)tundlikku, meditatiivset, ajuti melanhoolsusele kalduvat loojanatuuri.

Aknalaua vedeleb juba närbuu nartsiss. Milleks talt see kiuslik bellus (1916, apr.).

Mul pole keha. Olen ammu surnud. Olen ainult igatsus. See ei jaksu surra. See tardus kehaks. Igatsus, mis hajub õhus. Mis ripub jändrikuis sooremmelgais – balli taeva all, kus pole midagi loota (1918).

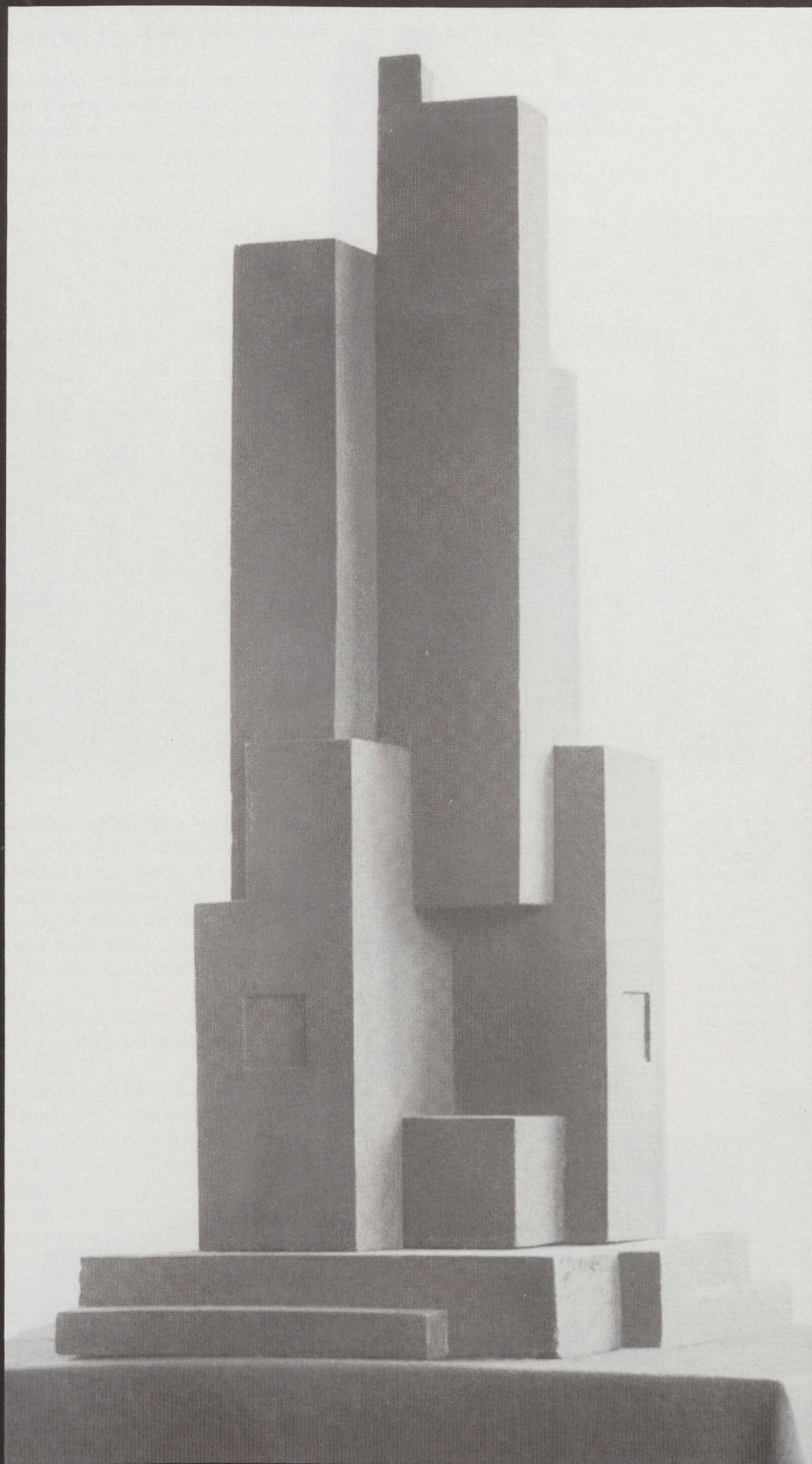
Põldude kuld ja taevastina. Kannad teda kokku – siia põllupeenrale – täis sülemeid. Vallatleda kui laps oma lemmikleludega. Pibupesad siluvad kuldseid rukkivälju, sügavat taevast. Nad on siin alati käeulatuses (1922, aug.) Niiviisi mõtleja-ütleva visuaalseks eneseväljenduseks oleks sobinud nii sümbolism, ekspressionism kui (post)impressionism. Ja mõneti nii see algaski.

Olvi varasemat loomingut on mõjutanud Nikolai Triik. Aastail 1920-21 käis ta Triigi juures õpetust saamas, ent triigilikku ekspressiivset tunnetust ja rasket koloriiti on näha juba ta 1918. a. maalides ("Suveõhtu taluõuel", "Võru motiiv"). Mustvalgete pindade ärevale rütmile tuginevad ka 1916.-20. a. tušijoonised.

Uudne mõtlemine hakkas tulema Olvi loomingusse 1920. aastate algul. Olulist osa etendas siin ta soov saada **arhitektiks**. Ja kuigi ei pruugi olla reegel, et geomeetrisus eeldab ratsionaalset, konstruktiivset lähenemist ja ekspressiivne sünnib spontaanselt, kipub see enamikel juhtudel ometi nii olema. Ja nii võib näha ilmselt sidet Olvi arhitektuurse -konstruktiivse mõtlemissoovi ja kubistliku eneseväljenduse vahel. Tahe tegelda ruumi ja ruumilisusega viis teda ka lavakujunduse ja arhitektoonide juurde.

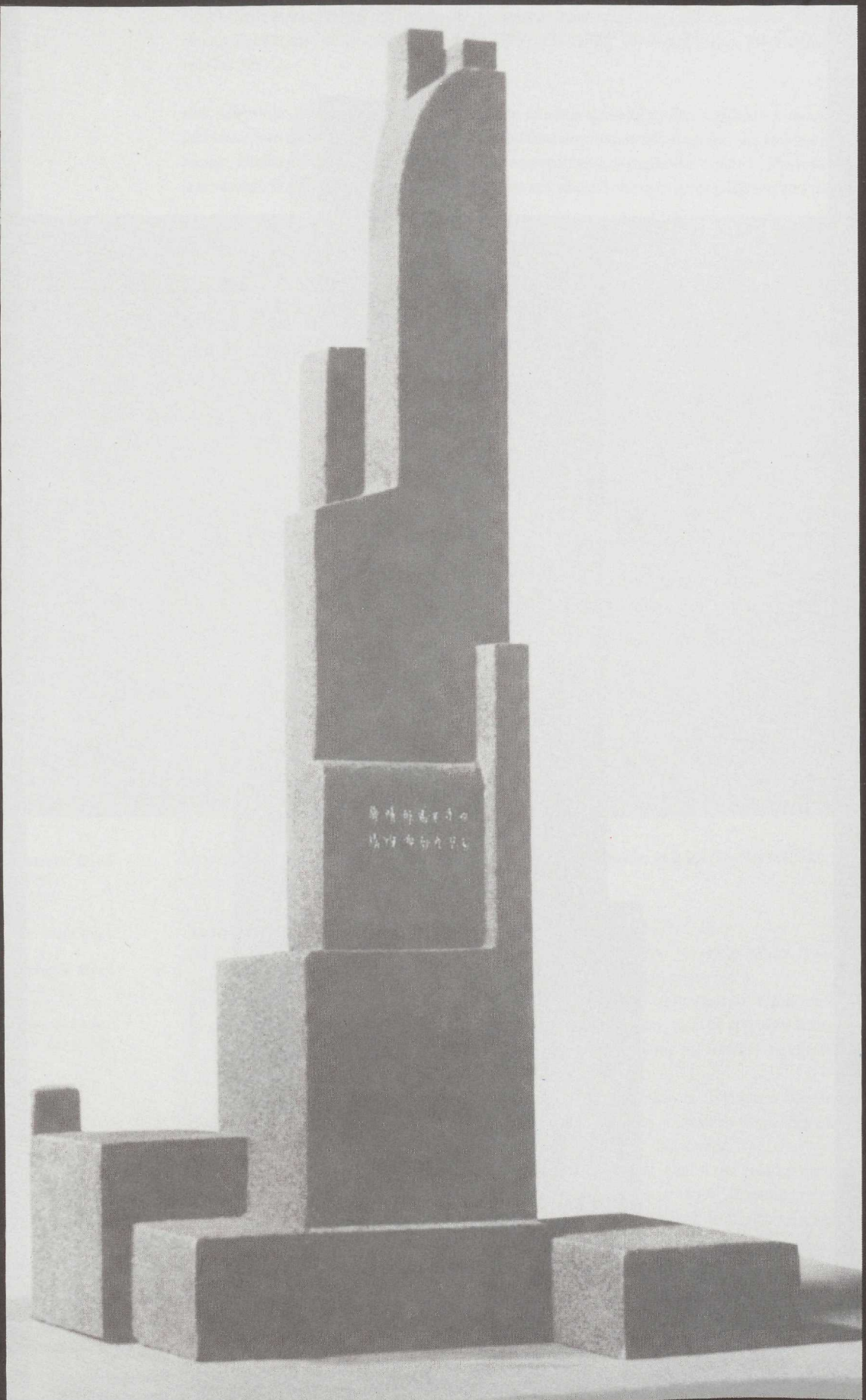
1914. a., kohe pärast Tallinna Era Õhtugümnaasiumi lõpetamist astus Olvi Peterburi Kunstide Akadeemia arhitektuuri osakonda, kuid alanud sõja tõttu jäid õpingud alustamata.

Vahepeal sai ta õpetust Karl Hermannini ateljees Tallinnas. Nagu tunnistab säilinud dokument, õppis ta seal 1917. a. jaanuarist 1918. a. novembrini, esialgse eesmärgiga valmistada end ette arhitektuuri studiumiks. Õpingud katkestas Vabadussõda. 30. nov. 1918 astus Olvi vabatahtlikult kaitseväkke. Ta teenis Välja patareis nr. 1 ja võttis osa lahingutest 26.12.1918 -3.01.1920 suurtüki ülemana. 1919. a. detsembris sai ta Narva all haavata. Sealt saadud kuulmiskahjustus jäi teda saatma elu lõpuni.



Henrik Olvi
Vabadussõja monumendi
kavand.
1926.
Postkaart.

Henrik Olvi
Project for the monument
of the War of Liberty. 1926.
Postcard.



Henrik Olvi
Vabadussõja monumendi kavand.
1927.
Postkaart.

Henrik Olvi
Project for the monument
of the War of Liberty.
1927.
Postcard.

Punaste granaadid kobavad meid kogu päeva. Andmed meist näivad olevat üsna "viisakad". Külmas videvikus barv, närviline püssiragin. Siin rüüstatud põllulapikesel kesk külmunud sood tundub kõik nii meelebehtlikult hüljatud.

Hommikuti keerutavad siin saksa lennukid – pommidega ja lendlehtedega. Peatugu meie ometi ja mõtelgu järele. Sääl Raudne Diviis – siin meie, käputäis naitivseid külapoisse... Ets näe! Pärast sõja lõppu üritas Olvi veelkord arhitektuuri õppida, nüüd Tallinna Tehnikumi vastavas osakonnas (säilinud on õpilaspilet), ent seekordki jäid õpingud katki. Ühe rohkem hakkas endale eluõigust nõudma kujutatav kunst.

Aeg oli ju sellele aldis. Küllap kuulis Olvi tagantjärele 1919. a. suvel aset leidnud ülevaatenäitusest, mis tõstis kilbile



noore Ado Vabbe ekspressionistliku ja improvisatsioonilise kunsti. Uut mõtlemist vahendas ka kohalik ajakirjandus. Nii kirjutas Kristjan Raud juba 1910.-11. aastal: "Joon on vaba. Joonel on liikumise jõud. Igal joonel on iseäralik mõju inimese peale. Kvadraat, koonus, silinder, kera – igaüks avaldab isesugust muljet meie peale" (ajakiri "Noor Eesti", artikkel "Vene kunstnikud-modernistid"). Mitmeid uut kunsti tutvustavaid kirjutisi ilmus 1920. aastate algul ajakirjades "Aeg", "Agu". Tartus tegutses uuendusmeelne kirjastus "Arlekiin".

Rasmus Kangro-Pool kirjutas 1922. a. jaanuaris ajakirjas "Aeg": "Pariis on ekspressionismi läbipidanud, on selles küsimuses kainenud. Pariisis tegutseb kubism, aga mitte enam 1908 ega 1913. a. kubism, vaid vool, mis võimaldab laiemat isikupära".

Sel ajal sai Olvi kokku hilisemate aatekaaslaste Arnold Akbergi ja Märta Laarmaniga. Ilmselt toimus see RKTG õhtustel joonistuskursustel. Koos käiakse ka EKKKÜ studios (juhendaja August Jansen) ning tehakse omal käel akti studiot Arnold Akbergi korteris.

Olvi esimesed kubistliku stilisatsiooniga tööd pärinevad aastast 1920 – pastellid "Rüütli tänav" ja "Mehe portree". Ekspressionismi taandumisest annavad siin tunda tunnustust helenenud koloriit ja mosaiikne faktuur. 1923. a. mais-juunis esines ta esmakordselt koos sõpradega (Akberg, Laarman, Krims, Kuno Veeber, Liivak) avalikul näitusel. Olvilt oli 12 tööd, nende hulgas ka "Nokturn" ja "Promenaad", mis suure tõenäosusega on identsed praegu EKM-le kuuluvate maalidega "Pariis öösel" ja "Promenaad öösel". Nende rõõmus, abstraktselt ekspressiivne värvimäng oli uus sõna mitte ainult tema enda loomingus, vaid kogu tolleaegses eesti kunstis.

H. Olvi looming on väiksearvuline, ent tähelepanuväärne selle poolest, et iga järgnev töö, kasvades küll loogiliselt välja eelnevast, on seotud ka mingi uue sihiseadmise, uude tahu kompamisega.

Kui maal "Lamp" on säilinud side esemelisusega, siis järgmises astub kunstnik loogilise sammu edasi geomeetrisel abstraktsionismi suunas – kollaaži "Ruum" (1925, pole säilinud) on lähedane Arnold Akbergi 1927.-28. a. konstruktsioonidele.

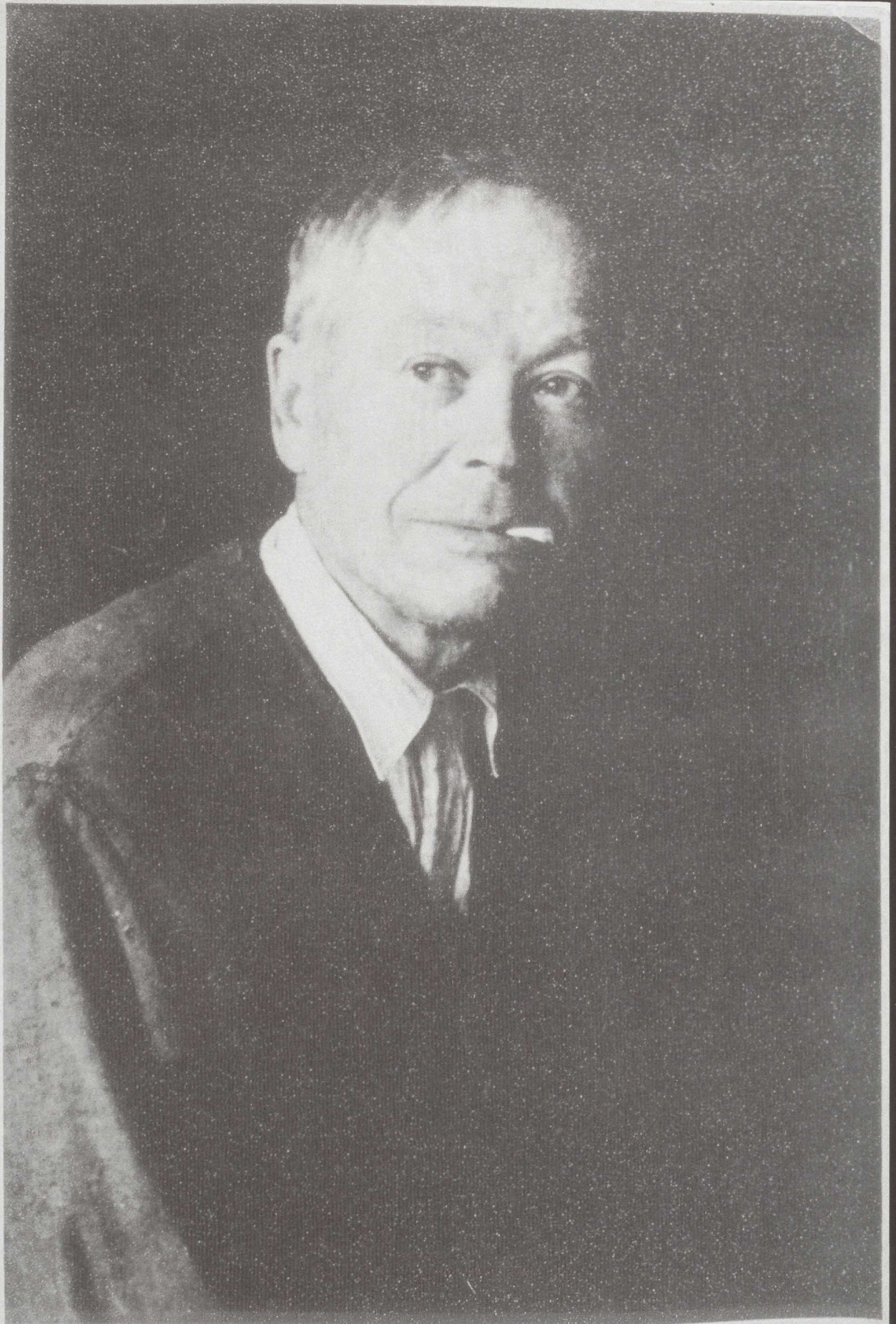
Aastad 1924-1925 ongi need, mil tasapisi toimunud muutused viivad uude kvaliteeti. H. Olvi mõtlemislaad muutub üha ratsionaalsemaks, kujutamiseviis abstraheritumaks, kompromissitult üldistavaks. Muutused toimuvad enam-vähem üheaegselt kõigil aladel, millega ta neil aastail tegeleb. Toetudes kunstniku enda dateeringuile, näib mõningane ajaline edumaa olevat siiski arhitektoonidel. Neist kaks esimest pärinevad aastast 1924.

Kui Maleviit'i arhitektoonid meenutavad funktsionalistliku arhitektuuri makette, siis Olvi omad olid mõeldud monumendi

Eesti kunstnäitus Helsingis 1929. a. Vasakult: Soome kunstiteadlane Vennervirta, Hintze, Väino Aaltonen, Henrik Olvi, August Jansen, Voldemar Mellik, Soome president Lauri Relander, Juhan Raudsepp, Anton Starkopf, Eesti saadik Hellat.

Estonian art exhibition in Helsinki in 1929. From the left: Vennervirta (Finnish art critic), Hintze, Väino Aaltonen, Estonian artists Henrik Olvi, August Jansen, Voldemar Mellik, president of Finland Lauri Relander, artist Juhan Raudsepp, Anton Starkopf, Estonian ambassador Hellat.

AJALUGU



kavandeiks. Sellist mõtelaadi tingis hiljuti lõppenud Vabadussõda. Ilmselt hellitas ta lootust saada neile ka riiklikku tellimust. Arhitektoonidest esimene tundubki olevat omamoodi kompromiss ehitise ja monumendi vahel. Järgnevad meenutavad enam obeliske. Üks neist – “Södur” – vihjab ka naturile. Sel tööol mõningane sarnasus K. Zale portreepeaga aastast 1922. Ent lätlastega võrreldes on Olvi lakoonilisem, üldistatum, askeetlikum. Järgnevate aastate monumendikavandid kujutavad endast risttahukaist moodustatud obeliskitaolisi objekte, mõjudad oma proportsionaalsuses ja kompositsioonilises selguses. Iseloomulikuks detailiks on kandiliste vormide pehmenemine mõne ovaalse või kaldpinnalise löikega (muide, sama tendents esineb ka kollaažis “Ruum”).

Omalaadseiks arhitektoonideks olid ka arhitektuursete väikevormide, kioskite kavandid, millega Olvi ja Laarman astusid üles 1926. a. kolme mehe näitusel (Akberg-Laarman-Olvi).

Kahjuks ei leidnud ükski neist arhitektoonidest riiklikku teostamist, hoolimata Laarmani kaitsekõnest (“Agu”, 1925). Sellest mõttesuunast annab mõningase ettekujutuse näitleja Rudolf Engelbergi hauamonument Tartus, Raadi kalmistul (1929) – horisontaalsel risttahukal kaks eri kõrgusega vertikaali (teostaja Juhan Raudsepp).

Teatri ringkondadega sidus Olvi end 1924.-25. a. paiku. Ajavahemikul 1925-30 tegi ta 11 lavakujundust Priit Põldroosi lavastustele Draamastuudios ja Töölisteatri.

Eesti teatrite lavakujunduses valitsesid 1920. aastate algul sümbolism, ekspressionism ja *art déco*-lik eksootika. Ekspressiivse varjundiga looming oli ka ühingukaaslasel E. A. Blumenfeldtil, kes Eesti teatrite tarbeks tegi kaks lavakujundust (1925 ja 1929). Oluline osa lavakujunduse konstruktiivsemaks muutmise suunas oli teinud “Hommikuteater” (1921-24), kus noore A. Bachmanni ideede põhjal tegutsesid Peet Aren, Ferdinand Kask, Aleksander Möldroo. Nagu meenutab Priit Põldroos (“Teel anda ellu”, 1985), oli ka Laarman kavandanud ühe askeetliku lavakujunduse, mis aga publiku ette ei jõudnud. **Olvi jätkas ja arendas edasi eesti lavakujunduse arhitektuurset, kubistlik-konstruktivistlikku suunda, kujunedes selle järjekindlamaks esindajaks.**

Oma sellealased põhimõtted võttis ta kokku 1927. a. vasakpoolses ajakirjas “Tulirynd” avaldatud artiklis “Lavadekoratsioonist”. Autor rõhutab lavaehituse, konstruktsiooni ja valguse osatähtsust. Maalija-dekoraatori on asendanud dekoraator-arhitekt, kes kasutab tegelikult ruumi “ehituseks”. Tema tööriistadeks pole enam värvimuld ja pintsel, vaid elav liikuv valgus ja vari. Nii nagu moodsas kunstis on saanud omaette asjaks, “uueks looduks” pilt ja skulptuur – nii saab selleks ka lava, saab iseendaks, mitte pettepilliks. Artiklis on mainitud ka Meyerholdi ja Tairovi lavastusi kui eeskujundavaid.

Praktikas nägi see välja suhteliselt tühja ruumina, mida organiseeris vertikaalide-horisontaalide ja kaldpindade (trepid) läbimõeldud rütm ning väheste asjade imitatsioonid – “mitte toad, vaid kokkuvõte sellest, mis on tubadel” (“Ühendus”, 22. det. 1926).

Säilinud dekoratsiooni kavandid lubavad teha järelduse, et eriti viimistletud ja läbimõeldud olid dekoratsioonid A. Philippi draamale “Jumala kloun” (1926).

Olvi napp, ühtaegu täpne ja diskreetne lavakujundus leidis tunnustamist ka kaasajal. Nii kirjutab 1927. a. “Rahva Sõnas” ARP (Nigol Andresen), et teatridekoratsiooni uued printsiibid on leidnud H. Olvis teadliku ja andelise elluviija. Sama meelt olid ka teised kirjutajad-väljaanded.

1925/26. a. vahetusel sai teoks Olvi pikem välisreis. Koos Ants Reimaniga sõideti läbi Berliini Itaaliasse (Veneetsia, Firenze, Napoli, Rooma) ja sealt Viini ja Berliini kaudu tagasi koju. Nii see reis kui ka eneseleidmine teatridekoraatorina viis uuele tasemele ka Olvi maalilase looming. 1927. a. kevadel eksponeeris ta “Veneetsia”. Kunstnik oli nüüd juba 33 aastane. Järgmisel aastal valmisid “Itaalia motiiv” (1928) ja “Gotica” (1929, kadunud). Kõik need maalid annavad tunnistust küpsest meistrist, kelle väljendusviisiks on reaalsuse tugev üldistus geomeetrilise abstraktsionismi laadis. Diskreetne värvivalik, pastelsete toonide hõrgud kooskõlad lähendavad neid *art déco*-likule vaimsusele. Nagu arhitektoonide puhul, on ka siin horisontaalide ja vertikaalide kõrval oluline osa ringil või kaarel (kompositsioonis “Gotica” tundub ümardaarte paljusid minevat isegi ainega vastuollu).

Ja tundub, et neis maalides avalduv välise tagasihoituse taga peituv peenetundeline sügavuti minek on Olvile vägagi iseloomulik. Nagu Eesti Kunstnikkude Rühm, nii ka Olvi on 1930. aastaks oma loomeparemiku andnud. Aastail 1927-36 töötas ta EKK SKV asjaajaja-sekretärina (tema ametisoleku ajal sai teoks Kunstihoone ehitus).

Eelpoolmainitud tagasihoitus ja peenetundelisus nähtub ka sõjajärgselt maalitud maastikes. Ei puudu eetilise-filosoofiline suhe (1950.-60. aastate maastikusari “Läti Henriku jälgedes”), kuid oma avangardistliku tähenduse on selle perioodi looming minetanud. Veel leidis Olvi endas jõudu teha katsetusi avarama ja jõulisema laadi suunas. 1959. a. maal “Hommik Emumäel” haakus oma ajastu julgelt dekoratiivse laadiga ja viitas mõtteühtsusele 1938. a. maaliga “Veskilised”. Kahjuks ei tulnud sellele samaväärset jätku. Ilmselt ei kuulunud Olvi nende hulka, kes oleks suutnud endalt raputada eelnevate aastakümnete taaga ja uskuda 1960-ndate “sulasse”. Tema 1950.-60. aastate peamiseks loometegevuseks sai hauakivide kavandamine. Siin eralduvad kaks liini – kivi loodusliku vormi ja faktuuri esile toomine, mille tulemuseks on maaliline, kohati kergelt barokne väljenduslikkus (hauakivid Juhan Joggile Liiva kalmistul, 1958; Lovisa Olvile Simunas, 1965; väikesele Marjele Liiva kalmistul, 1965), ning klassikaliselt range risttahukaline kujundus (mitmed hauatähised Simunas).

Henrik Olvi suri 24. septembril 1972 ja on maetud Simuna kalmistule.

Kunstniku märkmete hulgas leidub ülestähendus “Kogujast”: “Parem peotäis vaikse meelega kui kaks peotäit vaeva ja vaimu närimisega”.

Nii oligi. §

UNDERSTANDING INTERACTIVITY
International Interdisciplinary Conference on
Computer Mediated Communication and Interactivity
23. – 25. november 1995
NATIONAL LIBRARY, Tallinn, Estonia

Understanding
Interactivity

Organizers:

• **Sirje Helme**

Soros Center for Contemporary Arts, Estonia

ph. 372 2 446 859

fax: 372 6 314 049

e-mail: post@skkke.ee

• **Eric Kluitenberg**

Scan – Interdisciplinary Expertise Centre in Computer Graphics,
Animation and Multimedia, Groningen, The Netherlands

ph. 31 50 138 343

fax 31 50 138 242

e-mail: eric@scan.iaf.nl

• **Ando Keskküla**

Tallinn Art University, E-Media Center

ph. 372 2 432 637

fax: 372 2 432 659

e-mail: ando@artun.ee

ARS'95 in Helsinki*Pp. 5-8*

ANTS JUSKE gives a survey of the greatest international art exhibition in the Northern countries, held every ten years in Helsinki. The exhibition had subtitles Image - Language, Society, The Individual, Artificial Reality. Problem that set one thinking was the relation of individual and society both in contemporary art and society. On one hand artists protest against violence (Alfredo Jaar: passport as the instrument of either protection or violence), on the other hand - the obligatory education may also be violence (Gary Hill). The exhibition pointed at negotiable dilemmas not being capable of giving answers. Jaan Toomik was the Estonian artist participating in the ARS'95 exhibition.

Two short interviews in ARS'95*P. 9.*

HARRY LIIVRAND asked a few questions to artists Marie-Jo Lafontaine (Brussels) and Nina Roos (Helsinki).

Artworld and Us*Pp. 10-13.*

Peeter Linnap (b. 1960) presented his concept of the contemporary art world in his exhibition "Le Top 50". The installation consisted of photos of 50 top figures in European art world presented by "Beaux Arts", and postboxes to encourage people from Estonian art world to communicate with them. REET VARBLANE gives a neutral, documenting overview of the different levels of this social, rather than artistic (esthetical) event. Three different levels may be outlined: Author's position (aims and purposes of the Author); responses of the Estonian art world; responses from the 50 top people themselves. The position of the Author was ambitious and critical, suggesting discussion in Estonia and creating very different responses.

Bruno Tomberg's phenomenon - designer for 50 years*Pp. 14-15.*

Professor Bruno Tomberg founded the faculty of design at Tallinn Art Academy in 1968. His jubilee exhibition held in the Museum of Applied Art was even more than an exhibition, KRISTA KODRES writes. It reflected more widely the specificity of the whole Estonian design - the mutual fertilizing relationship of applied art and design. Bruno Tomberg's current exhibition started as if from "the end", objects reflecting his enthusiasm about modernism in the 1950s, and ended in "the beginning", in tradition, history, culture.

Addressing the Past*Pp. 16-18.*

The questions important for painter Olga Terri (b. 1916) have been related to living in a dignified way rather than specifically creating art, TIINA ABEL writes. Having been the student of distinguished Estonian classics Erik Haamer and Johannes Greenberg, Olga Terri considers the ethical aspect of an artist important. The symbolism of Terri's earlier paintings (1940s) is metaphoric, not narrative, she is trying to create an understanding, not evaluative atmosphere towards humans during this violent decade. She knew that mercy, suffering, trouble, evil are all, too, parts of a human being. Olga Terri has been inspired by P. Bonnard, E. Munch, Estonian K. Raud. During the Stalinist period 1950-56 she was forced like many other artists to "keep silent", and continued painting in the late 1950s. Landscape and man have always caught her attention, she has painted a series of portraits and African landscapes, always leaving a part of her feelings unsaid.

Interview with Lembit Sarapuu in the 19th of March 1995.*Pp. 19-24.*

Painter Lembit Sarapuu (b. 1930) is questioned by ANTS JUSKE and KRISTA KODRES. "As a

matter of fact, the postwar period was very ruining for the people of my generation. We came from the idyllic clean nation state where moral values were still valid. War turned all the ideals upside down, ridiculed them and took the ground from normal life." Lembit Sarapuu speaks about his childhood and life as an artist, about other artists and peculiar memories from the Soviet Estonia period. Art of Lembit Sarapuu derives from mythological perception of the world, his paintings may be interpreted as the mirror of the absurdity of life. "Of course, the speech of dictators is absolute absurd, yet the grandiosity of the absurd is effective. If everything is senseless, better grandiosely senseless. I like Fidel Castro, he has resisted the blockade of capitalist countries so senselessly for such a long time. This is quite cool!"

ZONE inset edited by Urmas Muru*Pp. 25-40.*

HASSO KRULL gives an overview of Gilles Deleuze and Félix Guattari / Generation E: British rave by SIMON REYNOLDS / PAUL RODGERS Sampling / NORBERT BOLZ Meaning of the surface / MC RAUL SAAREMETS on electronical dance music / Black Art Hall by URMAS MURU / Txt by JAN JOONAS GRAFS GRAFS and PIER LI / ALLAN HMELNITSKI "Acid" / X-MIX / Poll: Art and drugs? ANU SAMARÜÜ-TEL, PEETER M. LAURITS, JON-OVE STEIHAUG, NICOLINE BAARTMAN.

"It's terrible to live without an Utopy". Christian Boltanski.*Pp. 41-43.*

KATRIN KIVIMAA gives an overview of Christian Boltanski's exhibition "Leçons de ténèbres" in Prague (Belvedere and Jeu de Paume). Boltanski's work does not belong to any certain domain moving on the borderline of life and death. The viewer is encouraged to cross the borderline between his/her self and other people, life and death, art/artist and spectator. Boltanski considers the 1990s a pessimistic and

sad period still offering a great interest for an artist.

MultiMediale 4 in Karlsruhe.

Pp. 44-46.

SIRJE HELME observes the media art festival MultiMediale 4 that took place in Karlsruhe. Scholars and artists discussed critically the problems of contemporary technology and its relations to art, museology and possibility of emerging new criteria. Technology based art may create an incredibly intense interaction and emotional dialogue where some of the dreams of long ago (entering into the picture, two-way moving in time etc.) may come true in reality. Still, most of these projects stay on the level of computer game yet the parameters of new interactive art may be noticed.

Where is your brother, Abel?

P. 47.

An exhibition in Warsaw, Zacheta gallery bearing this title dealt with the problems of holocaust, collective violence, genocide. Could the exhibition serve as catharsis? It seems that today everybody is interested in the question why already the Bible dealt more with Kain than Abel, SIRJE HELME writes.

For aliens - acquainted, for acquaintances - fictive

Pp. 48-49.

HARRY LIIVRAND observes the photos by Tarve-Hanno Varres where the artist Urmas Muru plays the role of a 'supermodel'. This kind of a visual language derives from the club scene culture of Estonian youth where fashion, techno music, video, media and photography are valued. The photos resemble the portraits of Dorian Gray, the mythology of personage is related to the anonymous code of metropol.

Cannibalism and imagination

P. 49.

The third Baltic-French video festival in Tallinn brought here in addition to the best videos of

these countries the video art of Brazil. The 'guest star' was Patric Prado. The jury in Vilnius gave Grand Prix to RAIVO KELOMEES ('Words'). Other prizes: Arta Bicemece ('In the Ring') and Ene-Liis Semper ('Home'). Diplomas: Andrius Mickevicius and Raoul Kurvitz.

Good New World

P. 50.

Our era is poor of visionary thinking about the future that characterized the avant-guard period, HANNO SOANS argues. So, the present moment has become important for the artists. This characterises exactly the exhibition of Marko Mäetamm (b. 1967) "Car World" where the artist makes fun of serious attempts to create "high" sublime art.

Ly Lestberg and Urmas Viik

P. 51.

Both young graphic artists, although presenting different kind of art deal with the problems of perception, LIINA SIIB writes. Urmas Viik (b. 1963) shows things resembling the perception of a child. Ordinary things are unproportionally big in size and form. Urmas Viik also received the prize of Vaal Gallery. Ly Lestberg's (b. 1965) exhibition "All is one" at Art Hall Gallery presented two motifs, hands and abstract landscapes resulting in a kind of totality, accompanied by Gregorial chorals.

Meditative sculpture of light "Sunset"

P. 52.

The painting by Aili Vint (b. 1941) in newly restored Tallinn Art Hall was not meant for looking at it, the painting served as a tool or means for some other purposes. Artist turned her light-sculpture into social event where improvised concerts and communication took place. In the present dispersal of art more important than material objects are immaterial relations, attitudes, contacts, HEIE TREIER writes.

Prizes

P. 53

Kristjan Raud prize: Ado Lill, Jaan Toomik, Anu Raud, Mart Kalm.

"Tokko and Arrak" gallery prize: Heigo Jelle.

Prize of Estonian AICA: Karin Hallas.

"Vaal" gallery prize: Urmas Viik.

Henrik Olvi 100. I believe...

Pp. 55-61.

Estonian art classic Henrik Olvi (1894-1972) is known as a cubist -constructivist sculptor, painter and theatre artist who belonged to the group of Estonian cubists. MAIRE TOOM presents new data about his life and creation. Henrik Olvi planned to become an architect at first, so the relation between architectural thinking and his art may be discovered. The creation of Olvi is quite small in number, his best works were done in the 1930s. Being quite descreet in character his art reveals going deeper under the surface and believing in "God who may be seen and felt everywhere yet whom the man has not found any form nor name until now" (Olvi's diary, 1949).

Kaanel:

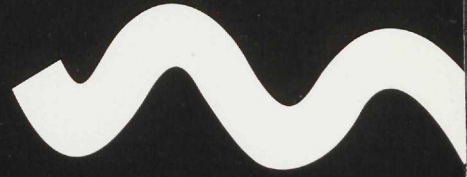
SKKE III aastanäituse plakat.

Andres Tali, 1995.

On the cover:

The poster of the 3rd annual exhibition of the Centre of Contemporary Art of Soros Foundation. Andres Tali. 1995.

2'95



ESTONIA

ARTI
M



**BIO
TOO
PTA**

SKKE
III aastanäitus

bioloogia
tehnoloogia
utoopia

Üha suurenev lõhe traditsioonilise humanistliku kultuurikontseptsiooni ja tänaseks väljakujunenud võimaluste vahel manipuleerida eluga genotehnoloogilisel tasandil, muuta ja tekitada uusi aineid algosakeste tasandil on tekitanud täiesti uue ja raskestihõlmatava situatsiooni. Traditsiooniline ettekujutus elust baseerub peamiselt religioossetel arusaamadest elu igavesest muutamatusest ja väärtusest, loogilisest seosest surma ja sünni vahel. Kuivõrd on see loogiline ja looduslik seos tänaseks ohustatud, kuivõrd mutandid me juba oleme? Kas on juba kaotatud kontroll uute eluvormide tekke üle?

Mitmete teadlaste arvamus on, et arvuti viirusel on olemas kõik elu tunnused.... Oleme jõudmas ajastusse, kus elu teke võib osutuda ohtlikumaks surmast.

Kas kunstnikul on võimalusi ja kohustusi teadvustamiseks ja kirjeldamiseks neid protsesse? Millised on elu kirjeldamise võimalused kunstil ja millised on selleks teadusel? Millised on võimalused humanistlike utoopiate ja tehnoutoopiate dialoogiks?

Näitus toimub 22. novembrist 17. detsembrini Tallinna Kunstihoones, Tallinna Kunstihoone galeriis, Linnagaleriis, galeriis "Vaal" ja galeriis "Sammast". Näituse kuraatorid **Sirje Helme** ja **Eha Komissarov**.

