

eesti visuaalkultuuri ajakiri / estonian magazine of visual culture

2/2001

kunst.ee

LOODUS NATURE



MÕTLEJAD LOEVAD, LUGEJAD MÕTLEVAD!

SIRP

EESTI KULTUURILEHT

SIRPI POLE IGAST PUTKAST SAADA JA SEDA MUUTA POLE MEIE VÕIMUSES.

Pole mõtet mööda linna joosta. Kui Sirbi tellid, säästad kingi ja närve, aega ja raha!

Sirp maksab kioskist ostes 11. 90 krooni,
kui tellite Sirbi, siis on Sirbi hind 8 krooni.

1 aasta 336 kr.

6 kuud 168 kr.

3 kuud 96 kr.

1 kuu 32 kr.

EESNIMI

PEREKONNANIMI

TELEFON

ADDRESS

FIRMA

AMET

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

Tellimiskupong koos maksekorralduse koopiaga saata aadressil SA Kultuurileht, pk. 388,

Tallinn 10503 või faksile 644 9247, e-post: sirp@sirp.ee Teave tel. 644 8868

ALLKIRI



- 4** kultuuri eksport, vastukajad
- 6** preemiad
- 7** net, raamatud

young British art

- 8** Mare Tralla. yBa ehk *young British art(ists)* = nEk ehk noor(ed) Eesti kunst(nikud)?
- 10** Mare Tralla. yBa alias *young British art(ists)* = nEk alias noor(ed) Eesti kunst(nikud) (*young Estonian artists*)?

11 Jaan Elken. Noor Eesti kunst

14 Jaan Elken. *Young Estonian art*

15 August Künnapu. yBa

18 Kerjamine

18 *Begging*

näitused / exhibitions

19 Jaan Paavle. Kükloobisilmast, mida me ei näe

20 Leonhard Lapin. Urve Küttneri "Merevaigutuba"

veneetsiasse! / to venice!

22 Eva Näripea. Enne Veneetsia biennaali – Marko Laimre

24 Eva Näripea. *In anticipation of the Venice Biennale – Marko Laimre*

25 Semperi näitus ja arutelu Utrechtis

26 *Exposition of Semper's work and the ensuing discussion in Utrecht*

portree / portrait

27 Toomas Volkmann & Ene-Liis Semper



VALIE EXPORT SOCIETY

mood / fashion

28 Riina Põldroos. Eesti moodi...

28 Riina Põldroos. *Made the Estonian way...*

33 Piret Lindpere. Asjad minu elus

teooria

34 Pragmatistlik esteetika ja analüütiline esteetika

ego

40 Valie EXPORT Society & Valie EXPORT

44 *Valie EXPORT Society meets Valie EXPORT*

uus ja vana / old and new

48 Urmo Raus. Tartu Jaani kiriku vitraažakende sümbolika

49 *Urmo Raus. New stained glass windows to a Gothic style church*

loeng

52 Linnar Priimägi. Vera Muhhina "Töoline ja kolhoositar" (1936) III

kunst & raha

54 Piia Saarna. Kunstiäri Eestis – objektiivselt subjektiivne

raamat / book

57 Hasso Krull. Alandlikud üheksakümnendad

tarbekunst

59 Helene Kuma. Loodus vaipades

61 Kajja Kaitavuori. ROR "Utopia" Kiasmas

galerii

62 Mai Levin. Pooltoonid

62 Reet Mark. Trelli ja Kelpmani varalooming

62 Arnold Laugus & Jasper Zoova

63 Riin Kübarsepp. Eesti maastikud Moskvas

viimane lehekülj

64 Heinz Valk. Üleskirjutisi Nõukogude ajast

Looduse-eri / Nature Special

66 Peeter Maria Laurits. Sissejuhatus

67 Peeter Maria Laurits. *Introduction*

68 Kalevi Kull. Kas loodust võib teha ilusamaks...

68 Kalevi Kull. *Whether Nature May be Beautied*

76 Jaanus Orgusaar

77 Leonhard Lapin. Ökoloogiline arhitektuur

77 Leonhard Lapin. *Ecological Architecture*

80 Peeter Linnap. Kriimsilm, karuott ja rebane...

84 Rael Artel. Joseph Beuysi hargnevate teede aed

87 François Davin. Loodus, kunst ja inimene – see VÕIKS olla harmooniline kolmnurk

90 Peeter Maria Laurits. Taeva Atlas

90 Peeter Maria Laurits. *Atlas of Heaven*

94 Juri Kutšõran. Udmurdi šamanismist



PEETER MARIA LAURITS

How the rows impose constraints on composing kunst.ee

THE PLAN, DESIGN AND ARRANGEMENT of materials for Kunst.ee 2 / 2001 had already been completed, the magazine was well under way when the General Assembly on 20 April of Estonian Artists' Association (EAA) was held. On the same day, there was opened a magnum opus of Estonian artists, comprising several expositions, under a blanket title "We are building capitalism" (paraphrasing the notoriously earnest slogan of the recent past "We are building Communism").

In the Art Hall three young curators staged an art exhibition "Young British Art", with exclusively Estonian attendance, whereof only two artists were members of the Estonian Artists' Association. Quite naturally, mass media kicked up a hullabaloo – the artist acting under a nom de plume, presented electronically manipulated images, featuring hard core children pornography. The work by another artist caused the death of scores of bees. Moreover, the sign of the exhibition sported a logo strongly reminiscent of that of the British Council. In the booklet, all texts were in English and actually promoted only the three curators, by face and by name, only once making a reference to an artist.

It seems that the young people have taken, too much so, at face value the adjective "arrogant" attributed to Estonian art in 90s. Arrogance is now being solemnised and made a benchmark of this generation, attempting to outdo the past generation, who was truly arrogant, however never caterwauling about its arrogance and by now distanced from it. Quite revealing, in this aspect is Karin Laansoo's article in English "Young Estonian Art. The Art of Egotripping" in the portal, edited by Hanno Soans www.clubonair.com: "I am because I say something and thus I will be spoken about – that could be the unwritten rule".

"It is a row that has been commissioned", is what the new curators say ironically. This is only too true, because they had been invited to stage the exhibition by Jaan Elken, Chairman of the Estonian Artists' Association. "Instead, the interns found themselves being used as rickshaws in the bombastic scheme of running the elections of the current President of the Artists' Association" – declares the aforementioned booklet.

Whereas the exhibition was launched and operated as self-promotion election campaign of the three curators, not as presenting the art and artists. Didn't it happen the same way during the past Manifesta 3 in Ljubljana? As a matter of fact, Anders Härm, a curator of local "yBa" criticised Manifesta 3, just for that same improper conduct (kunst.ee 1 / 2000).

That overnight topical event caused us to remove some edited materials from the current issue, and to focus, at the eleventh hour on survey of young British art. August Künnapu, a young artist exhibited at the exhibition provides an overview of yBa in Great Britain. As it is, never before have there been so many materials published in Estonia on the topic. Mare Tralla, artist and media professor residing in London however is extremely critical about the yBa exhibition staged in Tallinn. She opines that the row is quite meaningless, in Estonia's context, revealing the deplorable fact that social critical attitude is being forced into the shackles of endorheic trendiness, where only one person has it fine, the others experiencing distress and anguish. In conclusion Jaan Elken, Chairman of the Estonian Artists' Association also takes the floor and speaks his mind, about the exhibition. Seemingly, he has assumed an ambiguous position of the principal, having commissioned the exhibition and then passing the buck and making a disclaimer. As a pedagogue, however Elken makes a strenuous effort to employ the global experience of yBa in training young Estonian painters.

To conclude, I warmly recommend that everybody read Hasso Krull's critical review of the book "Nosy Nineties" (read "Arrogant Nineties"). The review is titled "Submissive nineties" and it reveals the reverse of arrogance.

Heil Treier

Sellest, kuidas skandaalid dikteerivad kunst.ee koostamist

KUNST.EE 2/2001 MATERJALID olid juba planeeritud ja komplekteeritud, ajakiri hakkas kuju võtma, kui 20. aprillil toimus Eesti Kunstnike Liidu (EKL) suurokogu ja samal päeval avati mitmest näitusest koosnev suursündmus üldpealkirja all "Me ehitame kapitalismi".

Kunstihoones kureerisid kolm noort kuraatorit näituse "Young British Art", kus kõik osalejad olid eestlased ja vaid kaks kunstnikku EKL liikmed. Loomulikult tekkis massimeedias skandaal – pseudonüümi all esinev kunstnik esitas elektrooniliselt manipuleeritud pannoo, mis kujutas *hard core*-lastepornot. Teise kunstniku töö põhjustas sadade mesilaste surma. Lisaks oli näituse plakatil logo, mis meenutas Briti Nõukogu logo, ja bukletis esitati kõik tekstid ainult inglise keeles, seal promoti kolme kuraatorit nägu- ja nimepidi, mainides korra vaid ühe kunstniku nime.

Tundub, et noored on väga tõsiselt võtnud 1990-ndate aastate eesti kunstile omistatud määratlust "ülbed". Ülbusest on nüüd tehtud lipukiri, püüdes üle trumbata eelmist väga ülbet põlvkonda, kes ülbust ei manifesteerinud ning kes on sellest juba distantseerunud. Loe näiteks Karin Laansoo ingliskeelset artiklit "Young Estonian Art. The Art of Egotripping" Hanno Soansi toimetatavas portaalis www.clubonair.com: "Ma olen, sest ma ütlen midagi ja seetõttu minust räägitakse – seda võib pidada vaikivaks reeglaks".

"Tellitud skandaal," ütlevad noored kuraatorid samas irooniliselt. Kutsus neid ju näitust tegema EKL esimees Jaan Elken. "Leidsime, et meid on kasutatud rikšadena praeguse kunstnike liidu presidendi valimiskampaanias" (bukleti ingliskeelse teksti tõlge).

Samas pandi näitus tööle hoopis kolme kuraatori endapromo valimiskampaaniana, mitte kunsti ja kunstnike tutvustusena. Täpselt nagu viimasel "Manifesta 3-1" Ljubljanas? Üks kohaliku "yBa" kuraatoreist kritiseeris ju ometi "Manifesta 3" just seepärast (kunst.ee 1/2000).

Üleöö aktuaalne sündmus sundis käesolevas ajakirjanumbris mitmed juba valmis materjalid edasi lükkama ning keskenduma noore Briti kunsti analüüsile. Näitusel esinev noorkunstnik August Künnapu annab ülevaate yBa-st Inglismaal – varem pole Eestis sellest nii palju kirjutatud. Londonis elav kunstnik ja meediaõppejõud Mare Tralla analüüsib Tallinnas toimunud yBa näitust aga kriitiliselt, leides, et Eesti kontekstis on see skandaal mõtetu ja näitab sotsiaalkriitilise hoiaku suubumist kitsasse trendikusse, kus ainult ühel inimesel on hea olla, teistel mitte. Lõpuks kirjutab näitusest ka EKL esimees Jaan Elken ise, kes on üsna kahetisel positsioonil näituse tellijana ning samas vastutusest loobujana. Samas püüab Elken pedagoogina juba realselt rakendada ülemaailmset yBa kogemust eesti noorte maalijate õpetamisel Eesti Kunstiakadeemias.

Lõpuks soovitatakse lugeda Hasso Krulli arvustust raamatule "Ülbed üheksakümnendad". Arvustus kannab pealkirja "Alandlikud üheksakümnendad" ja näitab ülbuse pahupoolt.

Heie Treier

kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture

Neli numbrit aastas
Quarterly

Kirjastaja / Publisher
SA Kultuurileht

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

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

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

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

Korrespondendid / Correspondents
Amsterdam: **Harry Liivrand**
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**
Leeds: **Katrin Kivimaa**
Lissabon: **Rael Artel**
New York: **Alina ja Raoul Kurvitz**
Tartu: **Kaire Nurk**

Tõlkija / Translator
Ants Pihlak

Kujundaja / Designer
Tõnu Kaalep

Looduse-eri koostaja / editor of Nature Special
Peeter Maria Laurits / Kütiorg

Looduse-eri kujundaja / designer of Nature Special
Adam Kaarma / Labor

Keeletoimetaja
Aili Künstler

Raamatupidaja
Maret Rospel (maret@sirp.ee)

Levitaja / Distributor
Mai Soosaar (mai@sirp.ee)

Arvutispetsialist
Priit Penjam

Address / Address
Vabaduse väljak 6, Tallinn 10146 Estonia

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

ISSN 1406-6335
Tellimisindeks 00648

© kunst.ee 2001

Reprotööd: **KO Repro**
Looduse-eri reprotööd:
Perioodika Repro
Trükikoda: **K&O Offset**

Esikaanel: **Anke Mellin**.
Kobrase ja lindude vaatamise torn. 1999. Kütiorg.
Foto: **Peeter Maria Laurits**.
Cover: **Anke Mellin**. Tower for Watching Birds and Beavers. 1999. Kütiorg.
Photograph: **Peeter Maria Laurits**.





Õhuloss Rakveres ja Barcelonas

Õhulossi ehtekunstnikud Piret Hirv, Eve Margus, Tanel Veenre, Kristiina Laurits, Katrin Sipelgas, Villu Plink ja Kadri Mälk esinesid veebruaris-märtis Rakvere muuseumis ning 24. aprillist 13. mai ni Barcelona tekstiilmuuseumi galeriis. Tööd olid eksponeeritud imaginaarse ansamblimängu taoliselt noodipultidel.

Õhuloss Barcelonas.

Estonian jewellery in Barcelona, gallery of the museum of textile.



Jaan Toomik.
Isa ja poeg.
Video, 1998.

Jaan Toomik.
Father and Son.
Video, 1998.

Toomik Moskvas

Vene teoreetik Viktor Misiano, kes kureeris aprillis Moskvas koos Jossif Bakšteinig meediateemalise näituse, valis sellele maailma seitsme kunstniku tööde seas ka Jaan Toomiku video "Isa ja poeg". Intervjuud Misianoga loe kunst.ee-s 1/2001 lk. 68 – 70.

[vastukajad]

Ning suur tänu ajakirjade eest! You did a wonderful job with the translation, and I was very pleased that my article worked so well with the "monument" theme. Both my wife (an artist) and I were so impressed with your publication that we'd like to subscribe. Please let me know your subscription rate and address, and consider me your latest fan. Aitäh, ning kõige paremat,

Robert Smurr,
Washington D. C., 27. aprill 2001

Lugesin ajakirjast kunst.ee nr. 1/2001 Robert W. Smurri kirjutatud artiklit "Looduse monumendid kui rahvuse monumendid". Tegelen oma doktoritöös sama teemaga ning seetõttu sooviksin prof. Smurriga kontakti saada. Kas oleks võimalik saada tema meiliaadressi?

Robert W. Smurri artikkel annab hea ülevaate sellest, kui olulist rolli on läbi ajaloo Eesti looduskeskkond mänginud rahvuse konstrueerimisel ning identiteedi kujundamisel. Inimestele on ikka meeldinud looduslike "monumentide" kohta välja mõelda lugusid, neid mütologiseerida. Lugude kaudu neid monumente väärtustatakse, hoitakse, säilitatakse. Kahjuks tundub, et praegu ei ole loodus "in" – minge linnalähedasse metsa ning looduslikud "monumendid" on kadunud prügi sisse ära...

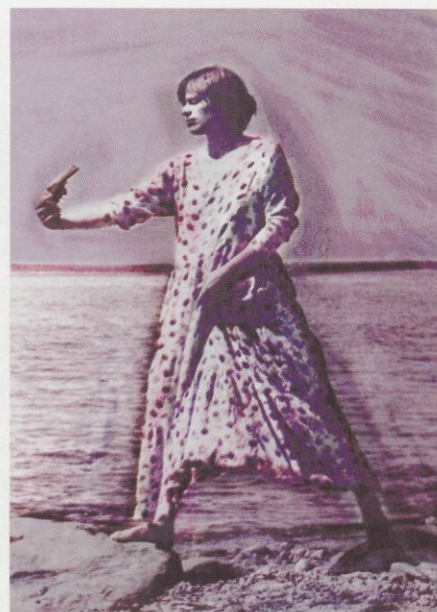
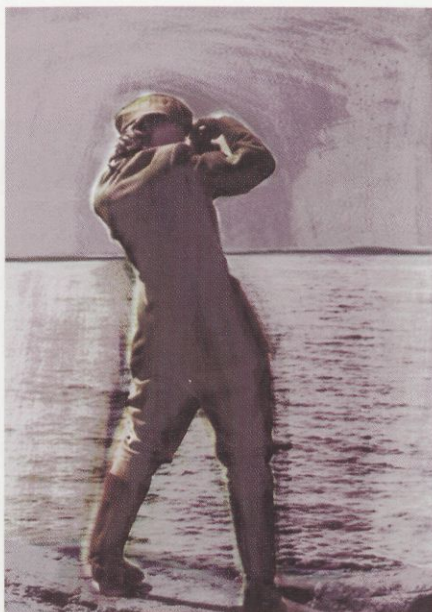
Helen Sooväli,
Tartu ülikool, 3. mai 2001

Ly Lestberg ja Kai Kaljo Veneetsias

3. märtsil avati Ly Lestbergi ja Kai Kaljo näitus "What do you Read my Lord?" Veneetsias Nuova Icona galeriis, organiseerisid Tamara Luuk ja Anu Liivak. Galerii hakkab edaspidigi suhteid arendama Tallinna Kunstihoonega. Kai Kaljo video kaasati Veneetsia biennaali Teatro della Fondazione Nuovi satelliitnäitusele, mis avatakse 5. juunil.

Ly Lestberg. Fotod seeriast "What Do You Read my Lord?", 2001.

Ly Lestberg. Photographs from the series "What Do You Read my Lord?", 2001.



Eesti energiad Viinis

"Eesti energiad": Jaan Jaanisoo, Kai Kaljo, Jüri Ojaver, Jaan Paavle, Paul Rodgers, Jaan Toomik. Viin, Währingeri tn. 59. Kuni 7. aprillini 2001.
www.wuk.at/kunsthalle

"Eesti energiad" Exnergasse kunstisaalis

Vabadusega saavutatud tugevus

Nagu pressitekstist lugeda, toimub see näituse vormis peetav pidu moto all "energia". Füüsikaline, vaimne, emot-

sionaalne, seksuaalne jne. energia, mida luuakse, blokeeritakse, raisatakse, purustatakse jne. – (null)teema, mis võib tähendada kõike ja mitte midagi.

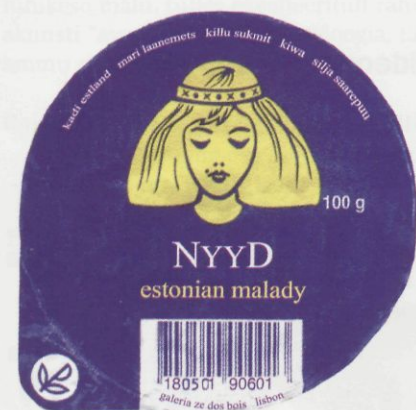
Näidatakse valikut eesti kaasaegsest kunstist. Juba ammu kuuluvad neist kunstnikest vähemalt kolm tavaliselt Eesti rahvusvahelisse esindusse./.../ Näidatakse installatsioone ja *performance*'eid sisaldavaid videosid, mis käsitlevad selliseid kaasaja teemasid nagu aeg, kommunikatsioon, minevik ja tänapäev, kodutus ja seksuaalsus. Ühishimetajaks pole tingimata energeetilisus, vaid pigem eksistentsiaalsus.

Tööd on selged ja suudavad veenda. Kohe sissepääsu juures ootab külastajat Jaan Jaanisoo objekt, mis kujutab endast midagi rahamasina taolist. Sularaha(saamist) töötava teate asemel särab potentsiaalsele kasutajale vastu "Fuck You". Kes sellest hoolimata siiski mängu alustab, on juba ette kaotanud. Seda tõendatakse fotodega kodututest.

Andrea Winklbauer

www.artmagazine.cc/museen/exw_01_03_02.html

Saksa keelest tõlkinud Mai Soosaar.



Mari Laanemets, Killu Sukmit, Kadi Estland, Kiwa ja Silja Saarepuu esinevad näitusega "Nyyd Estonian Malady" Lissabonis Ze dos Bois galeriis Bairro Alto. Organiseerisid, kureerisid Rael Artel ja Mari Laanemets. Mai 2001.

Linnap Art in America's

Art in America aprillinumbris kirjutab Thomas McEvilley Peeter Linnapi näitusest New Yorgis SoHo Photo galeriis, reprodutseeritud on üks töö. McEvilley seostab näituse Saaremaa biennaaliga (millel ta pidas 1995. aastal ettekande ja millest kirjutas pikalt Art in America 1996. a. mainumbris). Ta iseloomustab Linnapi fotosid kui kontseptuaalseid, keskseks teemaks Eesti probleemid pärast Nõukogude ülemvõimu lõppu, üleminekul Lääne kultuurilisse diskursusse.

Linnapi kriitiku- ja kuraatoritegevuse eesmärgina näeb McEvilley dekoloniseerimist, mis on ka tema enda kui Ameerika teadlase missioon. Nimelt organiseerib ta 10. – 11. jaanuaril 2002 Indias Mumbaiis interdistsiplinaarse kongressi "The Great Secret: Fruitful Contacts Ancient and Modern" (www.greatsecret.org). Novembris ilmub McEvilley koguteos "The Shape of Ancient Thought: Comparative Studies in Greek and Indian Philosophies" (Allsworth Press, NY).



Terje Ojaver. Thomas McEvilley portree. 1995, lõpetamata.

Terje Ojaver. Portrait of Thomas McEvilley. 1995, unfinished.

[preemiad]



Ülle Marks ja Jüri Kass. Käemaastikud. 2000.
Ülle Marks, Jüri Kass. Handscapes. 2000.

Kristjan Raua aastapreemia

(väljaandja Eesti Kunstnike Liit, rahastaja Tallinna linn)

Kaalu Kirme – monograafia “Eesti hõbe. 800 aastat hõbe- ja kullassepakuunsti Eestis” (Kunst, 2000)

Ene-Liis Semper – esinemine näitusel “Siin” Rotermanni soolalaos ja “Manifesta 3-l” Ljubljana

Sirje Runge – personaalnäitus “Puhtad valikud” Rotermanni soolalaos

Mare Vint – personaalnäitus “Pooltoonid” Tallinna Kunstihoone galeriis



Eduard Viiralti graafikapreemia

(väljaandjad Harry Männil, Henry Radevall ja Tallinna linn)

Avo Keerend – elutöö preemia
Ülle Marks ja Jüri Kass – 2001. aasta preemia

Hansapanga kunstipreemia

Marko Laimre – esinemine näitusel “Siin” Rotermanni soolalaos

Videonale 9 Bonniss

Killu Sukmit ja Mari Laanemets – noorte talentide preemia video “Ravi” eest. “Ravi” on eksponeeritud mitmel näitusel Eestis ja välismaal. Ühe žüriiliikme, Austria kunstniku Valie EXPORT-iga loe intervjuud lk. 40 – 47.



Marko Laimre

[net]

From: Raivo Kelomees [offline@online.ee]
Sent: 25. veebruar 2001. a. 0:00
To: latera@yahogroups.com
Subject: [Latera] Latera teesid

[Latera] teesid Eesti Vabariigi 83. ja meililisti 1. aastapäeva puhul

Meililisti [Latera]. Registreeritud 22. veebruaril 2000.
24. veebruaril 2000. a. saadeti enam kui 200-le inimesele välja liitumiskutse ja manifest, mille olid allkirjastanud Peeter Linnap ja Raivo Kelomees. Praeguseks on liitunud 113.

Kirjutajate revolutsioon

Teatav osa (kirjutavast) kultuurist on siirdunud netti.
Teatav osa mittekirjalikust kultuurist on neti tulemusena muutunud kirjalikuks. Paljudest kirjutajatest/kisakõrdest ei olene midagi. Paljudest vaikijatest oleneb väga palju. Kirjutamise läbi on võimalik asju muuta. Kirjutamine muudab ka kirjutajat. Kirjutamine muudab vaikijaid ja nemad muudavad kirjutajaid. Suhted on retsiprooksed. Nett on ka pingete maandamise allikas. Reaalses ruumis jäävad asjad toimumata. Netikirjutamine on kandunud ajakirjanduslikesse portaalidesse. Need täidavad ka varasemate massimeediumide eesmärki, nagu selleks oli televisioon – mis seob ja lahutab meelt, hoiab inimesi kogunemast ja grupilisi aksioone plaanitsemast.
/.../

Küberkunsti ja -teooria kogumik “Galathea”

Loodud on küberkunsti ja -teooria kogumik “Galathea” Tartu Kõrgema Kunstikooli serveris: <http://raivo.art.tartu.ee/> Edaspidi lisandub nii tekste kui linke. Soovitan lugeda seal viidatud esseid ja arvustusi, mis kirjutatud suurima Eestisse toodud meediakunsti näituse puhul juba 1996. aastal. <http://www.artun.ee/center/risoom/arvestus.html>. Sellele on osutatud tagamõttega, et vahel reedab kirjutajaskond oma lühikese mälu, tulles eksalteeritult rahva ette mõne uue video- või meediakunsti “avastusega”. Terminoloogia, tähendused ja nimed on siin juba ammu ringelnud.

Raivo Kelomees, [latera]

Tiia Johannson soovitab: 10 linki

Lev Manovich domeen (artikleid ja projekte meediakunstist)
<http://www.manovich.net/>

Ana Maria Uribe animeeritud poeemid :
<http://orbita.starmedia.com/~amuribe/typo-ems.html>

Teorialink: intervjuerige iseennast ja saatke intervjuu (netikunstist!)
<http://plagiarist.org/iy/>

Head temaatilised projektid:
<http://contactzones.cit.cornell.edu/>

Interaktiivne netikunsti teos:
<http://www.pianographique.com>

Saksa- ja inglisekeelseid netikunsti teorialinke
<http://www.artechock.de/kunst/magazin/re/net-bib.htm>

Üle 3000 netikunsti ja -teooria lingi
<http://www.netzwissenschaft.de/>

ISEA (International Symposium on Electronic Arts) arhiiv
<http://www.isea.qc.ca//symposium/past.html>

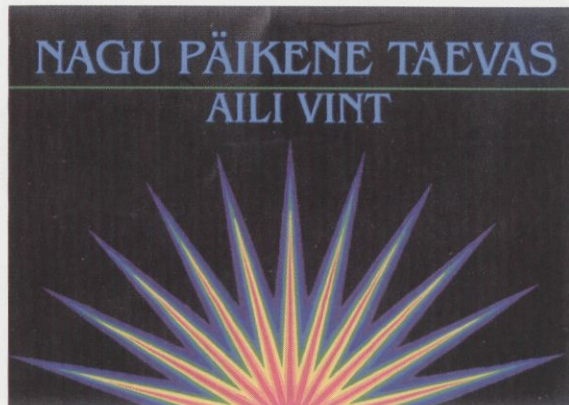
“Artbyte”, digitaalse kultuuri ajakiri
<http://www.artbyteonline.com/>

Uus temaatiline list, kuidas kureerida “ uut meediat”
<http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

[raamatud]



Vaba Eesti ehitab. 10 aastat ehitamist Eestis 1991 – 2001. Koostajad Ado Eigi, Enn Rajaäär, Kalle Vellevoog. Solnessi Arhitektuuri-kirjastus OÜ, 2001. 278 lk.



Aili Vint. Nagu päikene taevas. Ilo, 2000. 68 lk. Aili Vindi 1979. aastal ilmunud raamatu täiendatud ja parandatud väljaanne.

Aili Vint. Like Sun in the Sky. Ilo, 2000. 68 pages.

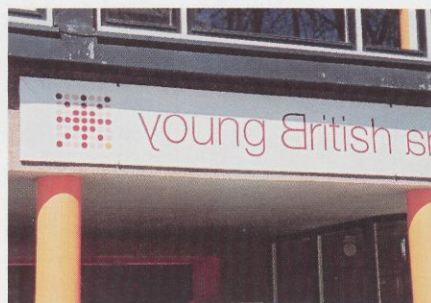


yBa ehk *young British art(ists)* = nEk ehk noor(ed) Eesti kunst(nikud)?

Mare Tralla võrdleb kunsti suhet meediaga Inglismaal ja Eestis ning väidab, et näitusega “Young British Art” korraldatud skandaal oli üsna mõttetu.

Young British Art. Eesti Kunstnike Liidu aastanäituse osa. Kuraatorid Hanno Soans, Kiwa, Anders Härm. Kunstihoone, 20. aprill – 13. mai.

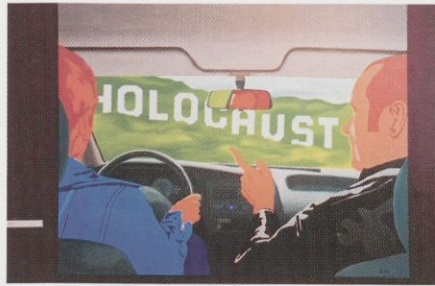
Hanno Soansi, Kiwa ja Anders Härmi kuraatoriprojekt yBa Tallinna Kunstihoones üritab ehk parima tahtmisega kommenteerida fenomeni yBa ning selle “ülemaailmset populaarsust”.



Kuid millisel moel ja mis aspekte sellest “populaarsusest”, on iseküsimus. Kas see on lihtsalt (ironiline) kummardus suurrahva tunnustatud noorkunstile, alaväärtust varjata püüdev igatsus olla ise ülemaailmseid trende loov liikumine, suurepärase kunstnikuprojekt, tõsiselt võetav kuraatoritöö või pelgalt spekulatiivne meediasensatsiooni tekitada püüdev üritus?

Kõigepealt peaks ehk seletama, mis siis ikkagi on yBa. Tõlgituna tähendab lühend yBa *young British art(ists)*, kuid reaalselt ei ühenda see lühend mitte kõiki noori briti kunstnikke, vaid väga väikest osa 1990. aastatel areenile tõusnuist, enamasti Londonis elavaid Goldsmiths Colledge'i kasvandikke. Seda gruppi on seotud ka Saatchi nimega, kes nende kui noorte kunstnike teosed naeruväärselt väikese hinnaga oma kollektsiooni ostis ja seejärel neid promoma hakkas. Viimane seletus oleks küll ülimalt lihtsustatud, kuid oma tõde selles muidugi on. yBa kunstnike suuri-maks relvaks on olnud suhtlemine (massi)meediaga. Nende loodud kunst on ülimalt meediateadlik, võimeline püüdma tähelepanu, seda sageli meetodit valimata, teadlikult luues skandaale, mis kõmuhimulisele meedia-maailmale meele järgi. Tihti on raske eraldada välist haipi, mis kaasneb yBa-ga, tõsisest kriitikast, seda enam, et viimane on sageli haibi teenistuses. Simon Ford kirjutab artiklis "The Myth of the Young British Artist", kuidas paljud yBa kommentaatorid tunnistavad raskemeelselt, et meediahaip on korrupteerinud kunsti(teosed). Kuid lisavad, et yBa puhul on kunsti turuväärtus otseselt seotud kunstnike nähtavuse ja nimede äratuntavuse faktoriga, mille loomulikult meedia suudab tagada. Haip on samuti müüdi eelnähtuseks ja selles mõttes on yBa müüt ettekuulutus, mis teostub iseeneslikult. Ford väidab, et avaldatud artiklite hulga suurenedes asetuvad need empiirilise tõendusematerjali kohale ning haip muutub tõelisuseks.

Eesti kunsti ja meedia suhted on selles osas suhteliselt sarnased, eks siingi ole avaldatud artiklid ajakirjanduses tõenduseks, et miski on kindlasti aset leidnud. Kuid need suhted erinevad suuresti meedia ja kunsti üldistest suhetest Suurbritannias. Viimases elab ligikaudu 60 miljonit inimest, ajalehti, mis kogu riigis kättesaadavad, vähem kui kahel käel sõrmi, telekanaleid, mis kõigile nähtavad 4-5, Eestis, kus vaid üle miljoni elaniku, on päris mitu üleriigilist ajalehte ja ka 4 telekanalit, tõsi, kunsti erialast ajakirjandust ilmub Suurbritannias numbriliselt tunduvalt rohkem kui Eestis, kuid seda ei loe laiemad rahvamassid niikuini, niisiis käib jutt ikkagi massiajakirjandusest. Kui elanike arvust lähtuvalt ütelda, et Eestis on (spekulatiivsed arvud) 1000



John Smith. Holocaust. Oil on canvas, 2001.

John Smith. Hitler. Oil on canvas, 2001.

kunstnikku, siis Suurbritannias oleks vastavalt 60 000 kunstnikku. Kuna üleriigilisi meediakanaleid ei ole sama arvu võrra rohkem, siis järelikult eesti 1000 kunstnikul on tunduvalt suurem võimalus sattuda mõne väljaande lehekülgedele. Peale selle, kui vaadelda kunsti tähtsust ainesena meediaruumis, siis kuni 1997. aastani oli sellel eesti meediamaastikus väga oluline roll mängida, enamikus ajalehtedes ilmusid regulaarsed kultuurileheküljed, mida oli rohkem kui spordilehekülgi, fakt, mis minu briti kolleegide väga imestama pani. Kurbusega pean tõdema, et see positiivne aspekt Eesti meedias on muutunud, kultuurileheküljed on väljaannetes vähenenud või hoopis olematuks muutunud. Selles osas oleme praegu peaaegu sama "eesrindlikud" kui britid. Kunst meedia ainesena on muutunud marginaalsemaks, siiski ei ole olukord veel nii drastiline kui Suurbritannias. Selleks, et mingist näitusest või kunstisündmusest ajakirjanduses kirjutataks, ei ole tarvis organiseerida skandaali, seda enam kui näitus leiab aset nii etableerunud institutsioonis kui seda on Kunstihoone.

Selleks, et sattuda The Guardiani või The Timesi väljaandesse, ei ole ka vaja just skandaali korraldada, aga korralikku PR-tööd eeldab see kindlasti isegi tunnustatud kunstnike puhul.

Kuidas aga satuvad sellistesse väljaannetesse noored kunstnikud? Nende puhul on sageli vaja mõlemat – nii skandaali kui ka korralikku eeltööd pressiga. Mis jääb siis noorkunstnikul muud üle kui korraldada skandaal, sest see on peaaegu ainus taktika, mis tagab mingisuguse meedia tähelepanu ja sealt ka laiemat publiku huvi või vähemalt teadmise nende olemasolust.

Kui vaadelda neid viimaste aastate kunstisündmusi, mida Suurbritannia laiem elanikkond ehk võiks mäletada, siis on üheks kindlasti Tracey Emiini ülestegemata voodi, mille ta eksponeeris Turner Prize'i näitusel kaks aastat tagasi. Kahjuks mängis see vaid puht avangardistliku arusaamaga skandaalist. Skandaalse kunstiteose loomine on kahe teraga mõök, mis ühelt poolt võib töötada kunstniku kasuks, teiselt poolt aga pole alati kindel, kas kunstnik peale kõmu sellest suurt kasu saab. Tracey Emiini puhul oli meediat jälgides küll sageli tunne, et kunstnik seda enam ise ei nautinud ning muutus liiga sageli vaid naerualuseks marionetiks, keda kõik oma soovi järgi kasutasid. Kuid siiski ta saavutas selle, et tema nimi on masside seas tuntud. Mis hinnaga ja kui kauaks, on iseküsimus. Kindlasti vähenavad aga sellised kuulsusejanus korraldatud skandaalid kunsti poliitilist ja sotsiaalset mõju, muutes selle vaid pelgalt kõmuajakirjanduse mängukanniks ja masside meelelahutuseks, mis kiiresti möödub. Loomulikult, kes teab, ehk see ongi tänapäeva tarbijajäähiskonnas kunsti ülesandeks.

Kas eesti noorkunstnikul on samaugust arvidust skandaali korraldada? Skandaali skandaali pärast, et tähelepanu saavutada? Eesti kunsti-maailm ja meedia on omavahel nii põimunud, et siin küll ei ole vaja lehe- või eetriruumi saamiseks skandaali, piisab vähemast, isegi heast kunstiteosest võib kasu olla, kui tuttavat ajakirjanikku ei juhtu olema. Miks otsustasid siis Soans, Kiwa ja Härm yBa näitusel skandaali korraldada? Kas neile tundus, et kontseptsioon üksi ei pea vastu või oli ikkagi vajadus kummardada nii sügavalt tõeliste yBa-lastest ees, et vaid nende pinnapealne taktika omandati?

Kunstihoone uksele on teatis, et ei Kunstihoone ega kunstnike liit vastuta näitusel olevate teoste sisu eest, vastutus lasub täielikult kunstnikel ja kuratoritel. Silt, mis on justkui reklaam, et

NÄITUSE "YOUNG BRITISH ART" SISULISE JA
VORMILISE KÜLJE EEST VASTUTAVAD TÄIELIKULT
KURAATORID ANDERS HÄRM, KIWA JA HANNO
SOANS NING TEOSTE AUTORID

TALLINNA KUNSTIHOONE FOND JA EESTI
KUNSTNIKE LIIT EI VÕTA ENDALE VASTUTUST
MORAALINORME RIKKUVA AINESE KASUTAMISE
EEST EKSPONEERITAVATES TEOSTES

Teatis Kunstihoone ukсел.

Announcement on the door of Art Hall: "Tallinn Art Hall" Foundation and Estonian Artists' Association disclaim responsibility for use in works exhibited of sensitive material.

näitusesaalis asub midagi skandaalset ja lubamatut. Mis on siis see lubamatu? Kas Semperi video "Untitled III"; Laimre installatsioon "Bloody Flowers"; kellegi A nagu Alfa video asotsiaalset Raul Velbaumist, mis demonstreerib elu nagu on "Sitta kah" printsiibil ilma kriitilist sotsiaalset hoiakut võtmata; Casabeam Barberi foto "Edgar (shaved)", mis kujutab tuntud poliitikut Edgar Savisaart pöetud peaga, või on selleks skandaaliks kuraatorite "cool" grupi-portree?

Skandaal, pahandust tekitanud internetist maha tõmmatud alaealisi kujutanud pornopiltide suurendused, oli tegelikult galeriiruumist juba kõrvaldatud. Kahjuks õnnestus minul neid vaid näha telesaate "OP" vahendusel, kus kuraatorid Soans, Kiwa ja Härm demonstreerisid oma suurepärasest esinemiskust, kus Soansil peaaegu õnnestuski tekitada mulje, et kunstnike ja kuraatoritega on toimunud midagi kohutavalt ülekohtust. Soansi kaitsekõne kunstnikule oli tõeliselt naiivne: "Need on ju vaid pikselid". Jäi arusamatuks, miks kunstnik, kui mitte vaid skandaali ja testimise eesmärgil, üldse on selle teose valmistanud ja miks siis kuraatorid selle näitusele valisid. Võrgus levinud alaealiste pornograafia-ga võib suhestuda mitmeti, pornograafia iseenesest on aines, mida mitmed eesti kunstnikud on ka varem käsitlenud,

seega paljalt šokeerimise efekt ei ole esmakordne ja kunstnikud, kui nad soovivad midagi muud väljendada, peaksid eelnevalt analüüsima, kuidas nad sellist ainet kasutavad ning mis sõnumit edastada soovivad. Oma teoste põhjendamise ja kriitiline analüüs on eesti kunstnikele üldiselt probleemiks ja see on osaliselt seletatav lüngaga (kunsti)hariduses selles valdkonnas. Kui kuraator Soansi selgitustest saates "OP" oleks välja tulnud kunstiteoses peituv sotsiaalne sõnum või kriitika, siis poleks see skandaal nii mõttetuna tundunud. Hetkel paraku paneb mind lihtsalt imestama: milleks? Natuke häiriv selle juures oli ka Soansi, Kiwa ja Härm staarlik enesemaskeraad, kus nad pigem okupeerisid kunstnike rolli kui täitsid kuraatori vastutusrikast ja keerulist osa. Näitus tervikuna tekitas pisut kõheda tunde, seda eelkõige seetõttu, et kunstnikud, olgu nad ükskõik kui ebasotsiaalsed, ikkagi peegeldavad oma teostes seda ühiskonda, milles nad elavad. Näib, et see on enam ja enam liikumas eemale enesekriitilisest terve suhtumisega ühiskonnast dekadentliku "trendika" maskeraadi suunas, kus ÜHEL on hea, aga teistel pole ja kes kurat sellest ikka hoolib. Sama kehtib ka minu alguses tõstatatud küsimuse kohta, et mis see näitus ikkagi oli – kas lihtsalt (irooniline) kummardus suurrahva tunnustatud noorkunstile,

alaväärsust varjata püüdev igatsus olla ise ülemaailmseid trende loov liikumine, suurepärase kunstnikuprojekt, tõsiselt võetav kuraatoritöö või pelgalt spekulatiivne meediasensatsioonitekitaja püüdev üritus? Vastaksin, et osake kõigest sellest, aga kellele see praeguses potjomkini-Eestis ikka korda läheb.

Kunstnik ning õppejõud Mare Tralla elab alates 1996. aastast Londonis, kus ta lõpetas Westminsteri ülikooli (Hüpermeedia Uurimise Keskuses). Alates 2000. aastast juhib Tralla ka E-media keskust Eesti Kunstiakadeemias.

yBa alias young British art(ists) = nEk alias noor(ed) Eesti kunst(nikud) (young Estonian artists)?

Mare Tralla entertains a sceptical view of the exhibition.

Young British Art. Section of annual exhibition of Estonian Artists Association. Curators Hanno Soans, Kiwa, Anders Härm. Art Hall, 20 April – 13 May.

The society seems to transcend, at an increasing pace, from the community where sound self-criticism prevails towards the decadent "trendist" masquerade, where WINNER takes all, while the others have to subsist on the rests, and nobody gives a damn. At the beginning of the article I posed the question about whether the exhibition was just an (ironical) bow made to the recognised young art of a large nation? Or was it an inferiority-repressing desire to occupy the position of a pacesetter movement for world trends, an excellent artistic project, a serious curatorial work, a speculative event whose objective was to trigger media noise? I would rather think that all those components were there.

Artist and professor Mare Tralla has been residing, from 1996 in London. There, she graduated Westminster University (Hypermedia Research Centre). As from 2000, Tralla has supervised the E-Media Centre with Estonian Academy of Art.

When comparing the attitude to media of English and Estonian art Tralla ventures that the row of the "Young British Art" in Tallinn was a rather senseless affair.

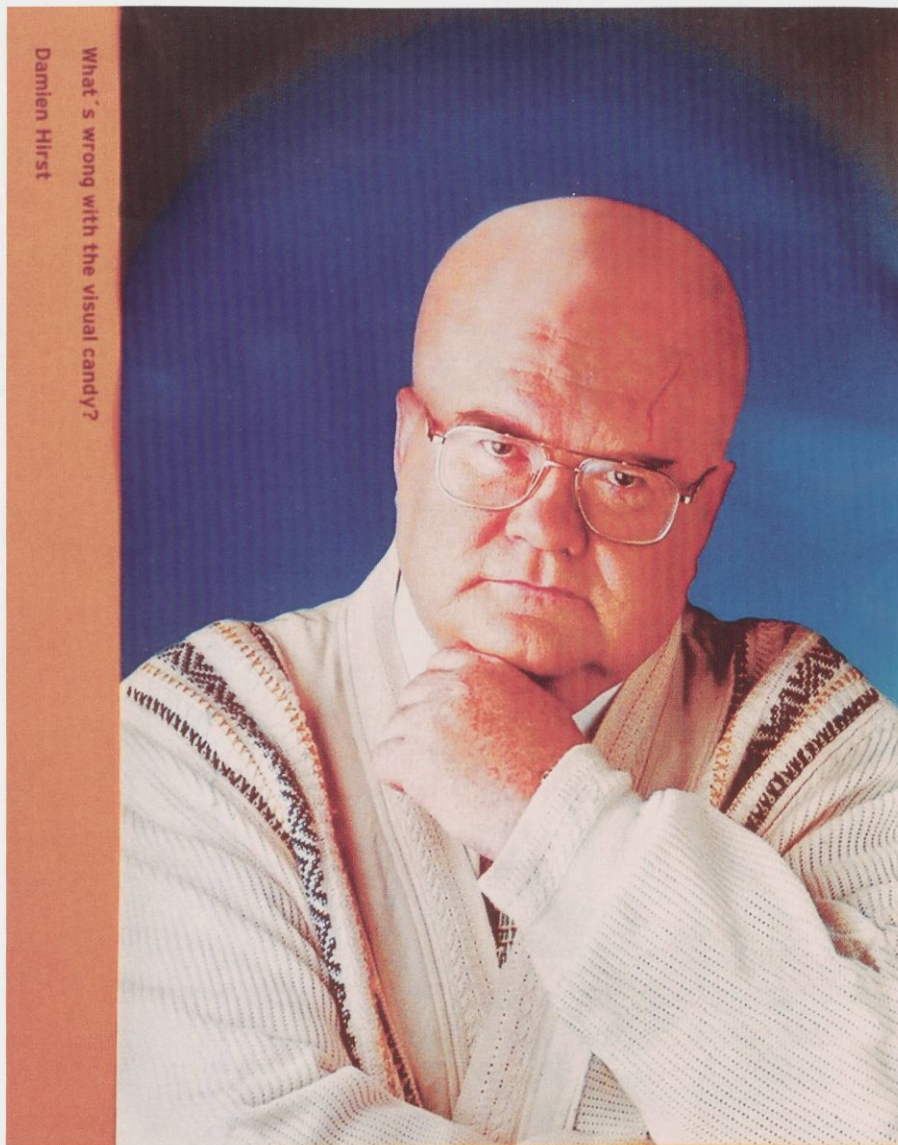
Noor eesti kunst

Jaan Elken

EESTI KUNSTNIKE LIIDU aastanäituse "Young British Art" avamine 20. aprillil sattus vaid paaripäevasesse nihkesse kahekümne kuue sotsiaalteadlase allkirjastatud avaliku pöördumisega "Kaks Eestit", milles nad väljendavad muret Eesti arengute pärast ja kritiseerivad poliitikute tegevust. "Eesti ühiskond on jõudnud poliitilisse, sotsiaalsesse ja eetilisse kriisi. Võim on rahvast võõrandanud juba sellisel määral, et rääkida tuleb kahest erinevast Eestist. Poliitika enesekesksus ja ebaeetilisus on muutunud igapäevaseks ja iseenesestmõistetavaks, hägustunud on vastutuse mõiste".

Sellise diagnoosi puhul ühiskonnale on noorte kuraatorite Anders Härmi, Kiwa ja Hanno Soansi *hard core* kureerimisstiil sotsiaalselt omal kohal. Lavastanud meie oludes totaalset provokatsiooni, on näitus katse regenererida eesti kunsti simuleeritud skandaali, fantasma kaudu. Süsteem tõestab end kriisi kaudu – Jean Baudrillard'i järgi: kinnitus kunsti olemasolust mitte kunsti kaudu jne. Kõik institutsioonid, jõud ja nähtused defineerivad kaasajal ennast eituse kaudu. Simuleeritud surm viib tähelepanu tegelikelt ohtudelt. Totaalses identiteedikriisi ja šokiteraapia faasis Eesti Vabariigile peaks näitus mõjuma kui droog. Kuid meedia on võimetu, puudub kommunikatsioon jälgitaval tasandil, soov kunsti üle diskuteerida. Meil ei arvestata rahva arvamust olulistest riiklikes küsimustes, saati siis on kellelgi kuulmist kunstimaailmast tulevale kodeeritud metasõnumile. Kultuuritu maa kultuur supleb autokommunikatsioonis, retseptiooni puudumises. Tänapäeval, kui simulatsioonist endast tuleneb oht lahustuda siltide mängus, mängib võim "ehtsale": apelleerides kriisile, taastoodab ta samas kunstlikku sotsiaalsetel ja poliitilistel eesmärkidel.

Näitus naeruvääristab kehtivaid võimuembleeme nii sootsiumi kui kunstimaailma tasandil – televisioon, tahvelmaal, "moodne" disain, biennaalikunst, poliitiline erakondlikkus, "eesti meel ja eesti keel" jne. Sama külma



Casabeam Barber. Edgar (Shaved). 2001.

kõhuga klikiti siia ritta pikselitest moodustuv, lasteporno-saidilt tõmmatud "Adventures in the Photoshop", loomakaitseadusi ignoreerivad installatsioonid elusa roti ja mesilastega, aga ka riikidevahelised suhted. Näituse pealkiri ja Briti Nõukogu logo kasutamine olematu seotuse rõhutamiseks oli üks programmeeritud skandaaliline ja ühtlasi püüdis lihtsustatud näitusetölgendustele.

Uskumatult programmikohaselt toimunud meediamanipulatsioon paljastas meedia massikultuurilise olemuse – nad ei vahenda ideoloogiat, nad on ise ideoloogia. Ka Eesti Televisioon, kes avalik-õigusliku institutsioonina haruharva reageerib eesti kunsti sünd-

mustele ja keeldub kategooriliselt, viidates rahapuudusele, kavva võtmast regulaarset kunstisaadet, oli eesotsas kultuuritoimetajaga pistrikuna kohal just skandaali jäädvustamas.

*

Näituse algne tööpealkiri "Me ehitame kapitalismi" ja teesid (Harry Liivrand) on katuseks aastanäituse kolmele kuraatoriprojektile "Young British Art" Tallinna Kunstihoones, "Mehitamine" Rotermanni soolalaos (kuraatorid Hanno ja Jaak Soans) ja Anders Härmi kureeritud aktsioonid, installatsioonid ja *performance*'id linnaruumis. Kõrvale krudisevad 1990-ndate moodsad märksõnad: narratiiv, paradigma, diskursus, simulatsioon,



Toomas Mikk. Kiss-kiss. Installatsioon mesilastega. 2001.
Toomas Mikk. Kiss-kiss. Installation with bees. 2001.

institutsionaalsus, hierarhiate defitseerimine. Kas me näeme neid näitusel? Vastus on jah!

YBA ruumijaotusprogramm kannab täpset ideoloogilist vastet ja suurt sisulist koormust. Eesti kapitalismi fundamentaalne amoraalsus ja olemuslik julmus on sublimeerunud valitud esinatega kunsti *haute couture*'iks. Näitus

ongi omamoodi moekollektsioon, kasutades sellesama nähtuse aparatuuri, mida ta kritiseerib, ning võtab mimikri-na täpselt üle selle vormi, mille tühisuse ja toimemehhanismi skeeme ta ise avab.

Suurde saali on koondatud eesti kunsti hetke löögirusikas, see, mis Eestile kunstimaailmas rahvusvahelist

kuulsust toob. Ene-Liis Semperi "Untitled III" (2000) esitab aegluubis teismelise sõnatut ängi, kõnevõimetut nägu, mis on ometi lõpmatult kõnekas. Omaaegsest telelavastusest pärit klipis on "tüli" suurendatud seinale hiigelsuureks. Selle vastas TV-formaati surutud täiskasvanud Ene-Liis Semperi lihvitud ingliskeelne intervjuukatke sloveeniakeelsete subtiitritega Sloveenia TV-s ("Manifesta 3").

Suure saali altarisse on paigutatud A nagu Alfa kellestki Raul Velbaumist kõnelev video (2001). *Rap*-videoklipiks monteeritud "ma ei tea, mida ma tahan, aga ma tahan seda kohe"-stiilis sotsiaalse süüdimatuse simulatsioon meenutab permanentset volbriööd, noortekultuuri pohmelli.

Marko Laimre suure saali ees pappkastidele kleebitud 14 fotost koosnev retsidivistlik "Bloody Flowers" – verelilled (Ljubljana graafikatriennaali preemia aastal 2000) installatsioon võimaldab kõigis kolmes ruumis asetsevad "televisori"-kujundeid – TV kui mõttelaadi kontrollija, formaadi looja, nivelleerija.

Tencu "∴" (2001), kokku neli telekat, mängisid South Park'i stiilis primitiivset multikat.

August Künnapu, Eesti noore maali libavõsu, loomingus ühilduvad looduspõhise siirus, naivismilaadne vahetus ja ülim trenditeadlikkus. Tulemuseks ongi täielikult nn. *new neurotic realism*'i formaati sobivad "Bladerunner", "Basic Instinct" ja "Shining", lisaks kolm televisiooniaparaati, makk ja kaamera (2001), mis on akruüliliga üle mäkerdatud.

Tema ekspositsiooni ekstravagantset hullust täiendavad Capellini toolid, Paluccio Gilda lamp ja Pierantonio Bonacina Mutabilise laud, kohale taritud mööblipoest. Nende rahvusvahelise kõrgdisaini esemete mürgised, vahavad hüperboolsed vormid tähistavad lukuse kohalolekut.

"Edgar (shaved)" (2001) kellegi Casabeam Barberi teostuses kujutab karismaatilist opositsiooniliidrit Edgar Savisaart edukalt pildiskandaali läbinuna – armid otsaesisel paranemas, Kekkoneni soeng peas, Eestile "turvalist idapoliitikat" rajamas.

YBA klisheede alusel oranzhiks värvitud saalid on hea foon Inessa Josingu "It's So Easy to be an Artist" (2000) nomenklatuurse *camp*'i võtmes lavastatud installatsioonile mannekeeni,



August Künnapu. Still-life with "Basic Instinct". 2001.

Ene-Liis Semper. Untitled III. Video, 2000 (1983).

roheline muru ja roosade lilledega. Maarja Niinemägi "Show Your Body" (2001) on Amanda Leari *soundtrack'*ile tehtud täielikult ajuvaba balletisussides võrksukkade demonstratsioon. Alles hiljuti see oli, kui lastemodellindus, Sixtina mannekeenikoolid ja teinimissi valimised Eestimaad evelil hoidsid.

John Smithi maalid "Hitler" (2001) ja "Holocaust" (2001) on arvutimängu formaati surutud koomiksid, olles täpselt nii õhukesed kui värvikiht lõuendi pinnal. Vaimukad ja küünilised ühteaegu. Edgar Vossi Briti jalgpallihuligaane meenutav "The Interns" aastast 1966 on maalitud pesuehtsas läti karmis stiilis. Töö jultunud libakasutus ja lühiühenduse tekitamine kõrvalsaali paigutatud



INGMAR MIUSKUS/SEE



**“Photoshopi seikluste” kinnikatkmine 21. aprillil.
Covering of “The Adventures in the Photoshop” on 21 April.**

tegelike internide Anders Härmi, Kiwa ja Hanno Soansi kolmikportreega – see käik on õnnestunud, samuti nagu Kaarel Kurismaa 1974. aasta “Autoportree” ei tea mitmes näitamine, mis näituse trepimadamel sisse juhatab.

Toomas Miku “Kiss-kiss” (2001) tagaruumis kujunes eksperimendiks mesilastega, täpsemalt surevate mesilastega. Mesilased – viide klassiühiskonnale – oma determineeritud, programmeeritud kohustusega toota mett, lennata korjele. Väike inimühiskonna laboratoorne mudel, mis praktikas tõrkus töötamast (eesti kriisis vaevlev ühiskond?). Mesilaste hukkumist ei olnud autor töösse programmeerinud, kaitsev klaas osutus surmalõksuks, toiduks mõeldud šerbetile lendamiseks pidi läbima viiemeetrise plastiktunneli. Taru ülekuumenemine ja veepuudus põhjustas sadade hukkumise. Krista Rambaku “Surprise, Surprise!” (2001) – üllatus, üllatus! on viide laborihiirele, kunstnik-ensepõletaja Laur Tiidemanni teosele, mis soome kunstnike nõudel kõrvaldati Eesti Kujurite Ühenduse korraldatud näituselt “Akvaarium” 1999. aastal. Soomlased nimelt oleksid boikoteerinud näitust, väites, et tegemist on loomapiinamisega, kuigi esitleti laborihiirt, elusat toalooma tubastes tingimustes.

* YBA-ga seotud väidetav lastepornoskan- daal kogus hulganisti meediatähele- panu, samas ei läinud väidetav loomapiinamine meie ühiskonnas kel- lelegi korda. Näitus sisaldas potentsiaal- seid intriige enamgi, rohkem kui meie skandaalidega nüristatud ja tabloidi- toidul meeled registreerida suutsid.

Tartu ülikooli maaliprofessor ning Eesti Kunstnike Liidu president Jaan Elken on ühtlasi näituse “Young British Art” institutsionaalne tellija. Eelmise aasta lõpus kutsus EKL juhatus kokku kahekümne tegevkunstniku ja -kriitiku ümarlaua, kus mõttetalgute tulemusena jõuti konsensusele, et näitust Kunstihoones peaksid kureerima nimetatud kolm noorkunstnikku-kriitikut.

Young Estonian Art
*Jaan Elken represents
“Young British Art” as an
open action incited by
“agent provocateur”.*

OPENING ON 20 APRIL of the “Young British Art” very closely, by a couple days missed the open letter by twenty-six social scientists to the public. “Estonian society has landed into a political, social and ethical impasse. Self-indulgence and egocentrism of pol-

itics, the ignoring in the policy-making of ethical values has become common- place and no longer begs for comment. The notion of responsibility has become blurred”.

Capitalism in Estonia, dismissing moral scruples and trampling on those dispossessed has sublimated to haute couture art, where the select few only have a chance to display their work. Exhibition is not unlike a fashion collection. It makes use of the apparatus of the phenomenon it criticises, in an act of mimicking the form whose modus operandi and vanity it dissects.

The alleged children pornography row related to YBA attracted a lot of media limelight, whereas nobody batted an eyelid over the alleged cruelty to animals. Suffice it to say that there were even more intrigues, existing in possibility in the exhibition, which our perceptions, dulled by scandal and fed on tabloid were unable to register.

President of Estonian Artists’ Association Jaan Elken holds the university chair of painting in Tartu. He was the institutional customer commissioning the exhibition “Young British Art”. In the past year, Board of EAA convened a round table, sitting whereon where twenty active artists and critics. The said workshop resolved by consensus to appoint three young artists-critics Soans, Kiwa and Härm to curate the exhibition in Art Hall.



VILEN KÜNNAPU

yBa

August Künnapu tutvustab loetu ja kogetu põhjal nähtust, mis erutab yBa nime all jätkuvalt maailma meeli.

Young British art Londonis Saatchi galeriis. Esiplaanil: Damien Hirst. Hümn. Maalitud pronks, 1999. Mõõtmed 594,8 x 334 x 205,7 cm. Taga: Jenny Saville'i maalid.

Young British art in London. Damien Hirst. Hymn. Painted bronze. Sized 594.8 x 334 x 205.7 cm. Behind: Jenny Saville's paintings.

NOOR BRITI KUNST (ehk *young British art* ehk yBa, nagu rahvusvaheline kunstikirjandus seda nimetab) on originaalne, nutikas, vaimukas ja spontaanne, puudub hiigi lõhn. Tegijad pärinevad Suurbritannia eri osadest, on ka immigrante (näiteks Portugalist, Itaaliast ja Austraaliast). 80 protsenti teostest sünnib Londonis. Tehakse kõike, ent tundub, et maalikunsti osakaal hakkab tõusma. Kunstimagnaat Charles Saatchi kollektioneerib endiselt maali- ja installatsioonikunsti, tema kogus on mõned graafikud ja fotograafid ning vaid üks videokunstnik.

yBa maalikunst

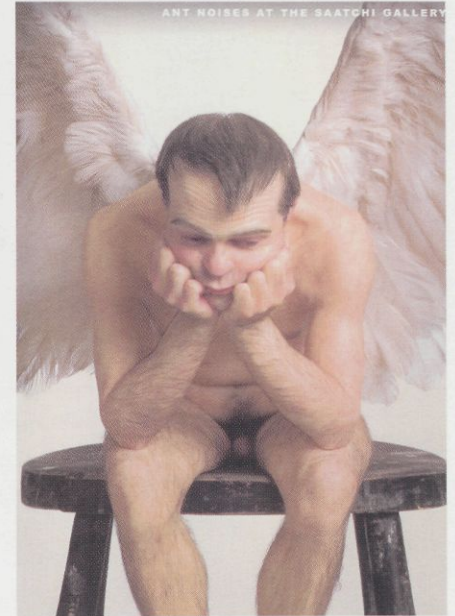
Tänapäeva maalikunsti vahendid on muutumas – paljud ei kasuta isegi traditsioonilisi värve ja pintsleid. Lastakse käiku kassitoit, šampusekorgid, vill, juuksed, hästi läikivad majapidamisvärvid ning elektrooniline löikamismasin. “1990. aastate lõpus kerkis Goldsmithsi kunstikoolis (Goldsmiths College) esile rida noori kunstnikke, kelle töid võis tinglikult maalikunstiks nimetada. Need on maalid niivõrd, kui võrd suhestuvad maalikunsti tavadega, mängides maalikunsti ideega,” selgitab Darren Flook Londoni Entwistle'i galeriist.

Briti uuema kunsti juurtest

Richard Shone'i sõnusti on naeruväärne kasutada väljendit “uus”, kuna Britannias puuduvad modernistliku kunsti traditsioon. Mandrist eraldatud Inglismaal oli üksikuid tegijaid nagu David Bomberg ja ekstsentrik Stanley Spencer, kuid 20. sajandi esimene pool ei andnud ühtegi rahvusvahelise tähtsusega kunstiliikumist. Lähtuti peamiselt prantsuse kunstimoest, hiljem ameerika abstraksionismist.

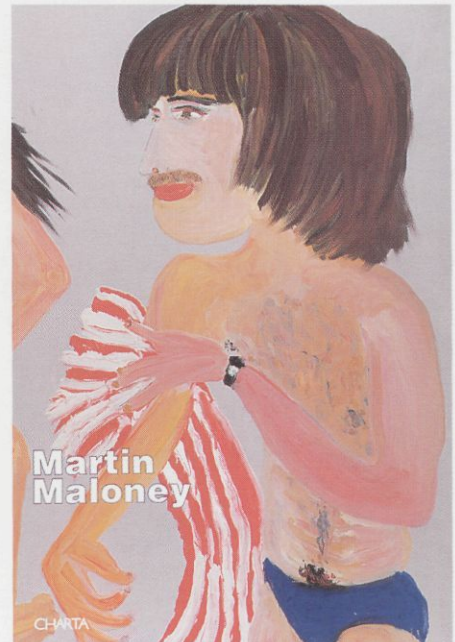
Pöördepunktiks sai aasta 1965, mil Walkeri kunstikeskuses (Minneapolis, USA) toimus näitus “London: the New

Ron Mueck. Skulptuur eidest haigevoosis.
Ron Mueck. Sculpture of an old woman in sickbed.



Kataloogikaanel: Ron Mueck. Ingel.
(Silikoonkumm ja segatehnika, 1997).

On the cover of the catalogue: Ron Mueck. Angel. Silicone rubber and mixed media, 1997.



Martin Maloney kataloogi kaas.
Cover of the catalogue of Martin Maloney.

Scene”, mis teadvustas briti kunsti uusi võimalusi, kohaabstraksionismi, opkunsti ja Royal College'i popi. 1990-ndate keskel toimus samas muuseumis näitus “Brilliant! New Art From London”, mille osalesid põhiliselt Goldsmithsi lõpetanud.

1960-ndad ja 1990-ndad

1960-ndatel tiirlesid kunstidiilerid ja galeristid St. Martinsi, Goldsmithsi, Slade'i, Newcastle'i jt. kunstikoolide lõputööde näitustel; praegu ootavad nende koolide tudengid pikisilmi Charles Saatchit, kes valib oma kogusse uusi talente (mille peale kortsutavad vanemad õppejõud kulmu). Värskeid kunstigaleriisid tekkis 1960-ndate Londonis nagu seeni pärast vihma (1961. a. koguni 15), ka 1990-ndad on andnud suurlinnale mitmeid olulisi galeriisid, nagu White Cube 1. ja 2. Kui kuldsete kuuekümnendate staarid olid kuldjakkii kandev David Hockney ja Allen Jones, siis üheksakümnendate supertähed olid šokikunstnik Damien Hirst ja Gary Hume. Mõlemal dekaadil oli London klubi-, muusika-, toidu- ja moepealinn. Kunstnike loomingut sponseeritakse 1990-ndatel siiski tunduvalt rohkem, kunstikoolide õppesüsteeme on edasi arendatud ning kunstielu pärm on koondunud Kagu-Londonisse Goldsmithsi ümber.

Goldsmiths College

“See kool on olnud muudatuste taimelava. Asutuse mittehierarhiline õppesüs-

teem kunstnik Michael Craig-Martini eestvedamisel rõhutas materjali ja tähenduste demokraatiat. Õpilastel paluti luua kunsti, millel oleks midagi öelda, teha seda uuel moel, mis suhetuks kaasaegse maailmaga. Oluline oli, et kool andis mitmeid andekaid maalikunstnikke. Ian Davenport, Gary Hume ja Fiona Rae kerkisid esile oma *cool*'i lähenemisega maalikunstile. “Nende tööd võivad näida minimalistlike, modernistlike või abstraktse ekspresionismina, kuid nende vaimsus peitub popkultuuris,” kirjutab samas koolis õppinud kunstiteadlane ja kunstnik Martin Maloney. Tema järgi on julgustatud noori kunstiajalugu tsiteerima ja dekonstrueerima. Installaatorid Michael Landy ja Damien Hirst on kasutanud leidobjekte ja *ready-made*'i, et õppida maksimaalse tulemuse saavutamist minimaalse energiaga. Koolis kaotati piirid maali, skulptuuri, fotograafia jt. osakondade vahel. Iga üliõpilane konsulteeris enda valitud juhendajaga, kes aitas koostada vajalikku õppeprogrammi. Õpilasi koheldi algajate kunstnikena ning nad lõpetasid professionaalidena. Selle garanteeris tugev tegevkunstnikest koosnev õppekaader.

Damien Hirst

1988. a. korraldas vaadeldava kooli tudeng Angus Fairhurst Bloomsbury galeriis teise ja kolmanda kursuse üliõpilaste näituse. Sellele järgnes Londoni sadama ametihoones Damien Hirsti kureeritud ambitsioonikam näitus

“Freeze”, mille kataloogi jaoks kirjutas essee kooli kunstiajaloo kateedri juhataja Ian Jeffrey. Näitus oli vastulööök sel dekaadil valitsenud figuratiivsele maalikunstile. Väljapanekut silmas diiler Clarissa Dalrymple, kes korraldas see-



Gavin Turk. Che Guevara. 1999. (Plakatid – autoportreed Che Guevarana.)
Gavin Turk. Che Guevara. 1999. (Posters – selfportraits as Che Guevara.)

järeel mitmeid grupinäitusi New Yorgis.

Noorte briti kunstnike seas sai populaarseks “kollaste lehekülgede kunst”. Kunstnik otsustas, mida ta tahtis eksponeerida, otsis seejärel telefoniraamatust vastava spetsialisti numbri ning andis tellimuse sisse. Selle žanri tuntuim töö oli Damien Hirsti “Surma füüsiline võimatus kellegi elava meeltes” – tiigerhai formaldehüüdalahust sisaldavas minimalistlikus klaaskonteineris. Selles ja järgnevates looma prepeareerimise töödes kajastub francisbaconlik suurlinna äng. Hirsti esimese töö omandas maailma kunstituruhindu kõigutav Saatchi juba aastal 1990.

Saatchi galerii

Mõni sõna Saatchi galerii kohta – see minimalistlik, elitaarne, valge ja õhuline katuseakendega kunstitempel rekonstrueeriti värvitehasest 1985. aastal. Huvipakkuv on viis, kuidas töid eksponeeritakse – rohke hingamisruumiga, ühes saalis vaid 3-4 tööd. Saatchi hakkas varakult tutvustama New Yorgi uut kunsti, millest paljud briti noored šnitti võtsid. Lähtuti popkunstist, minimalismist ja pisut kontseptualismist, millele lisandus briti eklektilise kultuuri elementide uus noortepärane sisu, mis tänu Saatchile ka peatselt maailma huviorbiiti jõudis.

Gavin Turk, Ron Mueck, Jenny Saville
 Näituse “Ant Noises” aegu (2000) võis Saatchi galerii sissepääsu juures hoovis märgata Gavin Turki suuri Che Guevara plakateid. Turk esitab iseennast mõne kuulsusena. “Che Guevaras” ei näe me ainult muudetud varianti ajaloolisest suurkujust, vaid Turki kui mässujuhti. 1993. aasta töös “Pop” esitas ta elusuuruse vahakuju endast Sex Pistolsi Sid Viciousena, kes poseeris relvastatud kauboi Elvisena just nagu Andy Warholi maalil. “Pop” käsitleb metafoorina kunstniku ja laiemalt võttes kogu avantgardid surma “kunstnikust” popikooni paroodia kujul.

Erandlik kuju briti skulptuuris on Austraalia päritolu Ron Mueck, kes alustas 1970. aastatel TV-s lastesaadete nukumeistrina. Kunstnikukarjääri alguses tellis Londonis tegutsev Paula Rego temalt ühe väikese üleannetu poisi skulptuuri (“Pinocchio”) oma maali

ainese jaoks. Muecki tööd on üliemotsionaalsed, realistlikult detailiderohked ja mängivad mastaapidega. Need kuuluvad justkui omaette maailma, publik tajub neid emotsionaalselt, need ei jäta külmaks. Silikoonist, fiiberklaasist ja juustest (tema põhimaterjalid) “Suur beebi” aitab meenutada, et mõõtmatu rõõmutunne teeb sind kõigi silmis suuremaks. Alla meetri suurune “Surnud isa” viitab valusale sündmusele, mil poeg oleks tahtnud teda oma käte vahel hoida (Mueck ei viibinud sel hetkel isa juures). “Ingel” on skulptuur tillukesest toolil istuvast mehest. Ta ei ole Giotto keerub, vaid pigem ingel kõrvaltänavast, inimesest eristab teda vaid tiivapaar. Kogeme tema kurbuses ja haavatavuses midagi sama ilusat nagu traditsioonilises inglisis.

Jenny Saville maalib hiigellõuendile (2,6 x 5 m) hiigelnaisi. Tema töödele on omane samalalaadne brutaalsus, mis tema eelkäijate – suurte realistide Francis Baconi ja Lucien Freudi kohati hirmu nahka ajavale loomingu. Saville'i maalides on täpsed tooniüleminekud, mis viitavad naisekeha lihavale volüümikusele ning väljendavad naha värvi. Teoses “Tugipunkt” on lebadad kehad paigutatud lõuendi igasse nurka, mis tekitab klaustrofobiat ja ebameeldivustunnet. Tema töödest hakkavad kaduma mässumeelsus ja viited feminismile, kuid süveneb huvi korpulents naisekeha käitumisviiside vastu.

Mida öelda lõpuks?

Briti noor kunst kajastab igapäevaühiskonda, puudutades rahva märke hingeelu. See on nii mõjunud publikule, kes näeb kunstis enese rõõmude, murede ja foobiade peegeldusi. Londoni ülikirres ja muutuv linnaamelus on briti kunsti konservatiivsus ja innovatiivsus põimunud selle sõna paremas mõttes.

Noor eesti kunstnik August Künnapu õppis Slade School of Fine Arts'is (UCL) juulist septembrini 2000 ning osales näitusel “Young British Art” Tallinna Kunstihoones aprillis-mais 2001.

POPULAARSEKS SAI “KOLLASTE LEHEKÜLGEDE KUNST”. KUNSTNIK OTSUSTAS, MIDA TA TAHTIS EKSPONEERIDA, OTSIS TELEFONIRAAMATUST VASTAVA SPETSIALISTI NUMBRI NING ANDIS TELLIMUSE SISSE.



Sandra Jõgeva (ülal paremal ääres) kerjamas Soomes Turus 2000. aastal.

Sandra Jõgeva projekti jätkumine: kerjamine Tallinnas Viru tänaval 20. aprillil 2001. aastal näituse "Young British Art" avamispäeval.

Sandra Jõgeva (upper corner right) begging in Finland, Turku in 2000.

Continuation of the project by Sandra Jõgeva: begging in Viru arcade (an avenue between shops) in Tallinn, April 20th 2001 during the opening of the exhibition "Young British Art".

Kükloobisilmast, mida me ei näe*

Jaan Paavle

Kas kunst võib olla Elu – elu Kunst?
Miks panna piire – eraldada sõna lihast?
Kui räägin ühest näitusest, on seegi kunst.
Teen seda armastusest, mitte vihast.

Üks muuseum on muuseumi sees.
See kordumvõtte jälitab mind ikka.
Siin sarkofaage, filme seintel ees.
Kuid möödanik meid luurab ikka, ikka.

Eks iga kunst kord muuseumiks saab, –
Kui enne ei kao ajatules pikka
UUT kunsti luua – tulevikust saab
See ainus, mis teeb vaesest hingest rikka.

Üks kiiskav monstrum lõugu laksutab –
Kui Kronos, kes ei jaksa lapsi süüa.
Kuraator õlgadele mulle patsutab –
Oh, Jaan, kas on Sul samaväärset müüa?

Siit sündis minu loole ka moraal:
Kaasaegse kunsti keskus olgu KATEDRAAL.



RENE VELLU

Jaan Paavle (profiilis) ning Jaan Toomik (esiplaanil kuklaga) "tärikamas". Performance Saue kultuurimajas 17. aprillil.

Jaan Paavle (in profile) and Jaan Toomik (in front) "pushing up" in performance staged in Saue Culture House on 17 April.

Monstrum Peterburi rühmituselt Retšniki.

Monster by St. Petersburg group Retšniki.

* Luuletus on kirjutatud märtsis Rotermanni soolalao eksponeeritud Peterburi kaasaegse kunsti näituse puhul. Näituse tõi Eestisse Eha Komissarov.

Järgmises kunst.ee-s annab Ants Juske pikema ülevaate kaasaegsest vene kunstist.



SERGEI DIDOK

Urve Küttner. Kotid meie ümber. Merevaik, hõbe, 1999 – 2001. Mõõtmed alates 2 x 1,5 cm kuni 6 x 4 cm.

Urve Küttner. Bags Around Us. Amber, silver, 1999 – 2001. Sized from 2 x 1.5 cm to 6 x 4 cm.

Urve Küttneri “Merevaigutuba” Leonhard Lapin ülistab merevaigu ja daamikotikeste müsteeriumi.

Urve Küttner. “Merevaigutuba”. Tallinna raekoja keldrisaal, 8. – 11. märts.

URVE KÜTTNERI “MEREVAIGUTUBA” oli tõeline üllatus, sest olen merevaiku pidanud ikka kitsimeistrite pärusmaaks. Seda tõestavad sajad meenete müügipunktid Tallinnast Gdanskini. Just paradigma, milles merevaiku on serveeritud, on sellele kaunile looduslikule mineraalile, tegelikult Balti kandi ainsale vääriskivile, loonud kesise maine, mistõttu on sellega tegele- nud peamiselt harrastajatest käsitöölised ning ehe materjal on “suveniiristunud”.

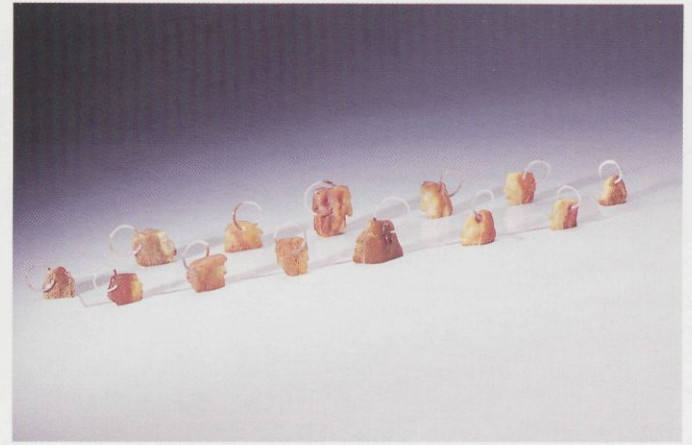
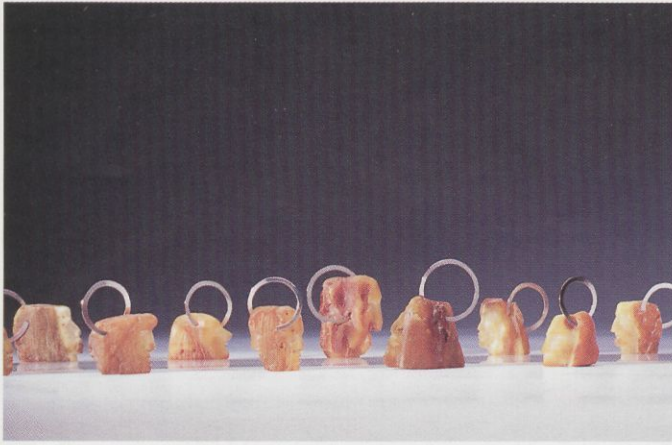
Küttner, kes merevaiku, nii ehsat, helmemännist (*Pinus succinifera*) tekkinut kui ka järeletehtut, on juba kolmküm- mend aastat uurinud, teadusliku töögi kirjutanud, lähenes oma näitusel materjalile äärmise põhjalikkuse, ent samas erilise tundlikkusega.

Näitusel oli delikaatselt ja läbipõimunult serveeritud merevaigu mitu tasandit: kõigepealt kontseptuaalne –

eksaktnete teave materjalist, tema levikust, senisest kasutusest; teiseks merevaigu põhiomaduste esitamine värvide ja läbi- paistvuse laias amplituudis; kolmandaks kunstniku enda loomingulise mineraalset ning neljandaks ehetest-objektide- st kividest komponeeritud lood, mida võis vähem või rohkem aimata (Adam-Eva, Taavet-Koljat, püha õhtusöömaaeg jt.).

Kõik see kokku moodustas erakordselt põneva ning mater- jali väärtusi tõeliselt avava koosluse, demonstreerides kunst- niku Loojalt kingituseks saadud erilist vaistu leida sealt, kust nagu midagi otsidagi ei ole.

Tulemus on aga loogiline jätk Küttneri senisele ehte- kunstniku loovale tegevusele, milles ta on väljunud oma eri- ala senistest kitsastest piiridest, võttes omaks nüüdiskunstiga kaasnevaid uusi suhtumisi, uusi tehnoloogiaid, aga ka uusi võimalusi eksponeerida pisiplastikat nii, et ka uute meedia- tega hellitatud vaatajale pärale jõuda. Oleme ju näiteks varemgi näinud kunstniku ehte suuri ja köitvaid valgus- projektsioone ning videofilme.



Urve Küttner. Viimane õhtusöömaaeg. Merevaik, hõbe, 2000.

Urve Küttner. The Last Supper. Amber, silver, 2000.

Raekojas toetasid näitust olemuslikult ajaloolise hoone keldrivõlvivid, aga ka erinevates kooslustes merevaigu serveerimine vitriinides koos liiva ja valgusega.

Et ehted on nii või teisiti seotud naise kehaga, valitses ekspositsioonis tajutav erootiline meloodia, mida rõhutasid mitmed ehthnaiseliku sümbolatribuutika, ridikülide grupid. Just need naiste kantavad kotid ja kotikesed on meeste maailmale tõeline müsteerium, küll paljude naistega kaasnevate naudingute varaaht, samas aga ohtusid sisaldav arsenal (mürk, pistoda, püstol, gaasiballoon jne.). Tundub, et naine avab pigem enne oma üsa kui salapärase kotikese. Olen sattunud nägema, kui mõni kaunitar juhuslikult pillab tühjaks oma varamu sisu – mida kõike küll sealt põrandale ei valgu – see on ise juba terve kontseptuaalne näitus. Ent saadud nägemislõbu on üürrike, sest, välk ja pauk, koti sisu on hetkega sinna tagasi lipanud ning liig uudishimulik mees võib veel saada tugeva hoobigi küünarnuki või terava kinganinaga.

Analoogseid müsteeriume on Küttner peitnud paljudesse oma aastakümnete jooksul loodud merevaiguobjektidesse, nagu loodus isegi on materjali kümnete miljonite aastate eest sulatanud putukaid või taimeosi. Merevaik on sellisena tõeline looduse ime, nagu omaduseski kuumutamisel või keetmisel kaotada kogu näiv ilu, libiseda meil käest nagu igavik, mida mineraal inimese eluea mõõtkavas esindab.

Küttneri näituse mõjul olen hakanud mõtlema, et kas mitte võtta seda Balti ainsat vääriskivi ökoloogilise eluviisi sümboliks, omapäraseks talismaniks, nii nagu ta oli seda ka vanadel viikingitel, sest väga selgelt kuulutab see materjal looduse kestvust läbi miljonite aastate, olles samas väga tundlik ümbritseva dramaatiliste muutuste suhtes, kuludes nii õhus kui ka sulades liigeses kuumuses, muutudes pikaajalisest kokkupuutest valgusega üha läbipaistmatumaks.

Sarnaselt väljendab ta kõige elava äärmist sitkust, ent ühtlasi ka vajadust sobiva ning stabiilse keskkonna järgi, et oma kujunenud moel püsima jääda. Ja kuigi lagunev merevaik kannab sõnumit kõige ainelise paratamatust hävimisest ning elusa taastamatusest, on tema olemasolu ilu omaette väärtus, nagu kivi põlemisega kaasnev meeldiv männilõhn või vedeldumisel eralduvad inimesele kasulikud õlid...

“Amber Room” by Urve Küttner Leonhard Lapin is extolling the mystery of amber and fancy bags.

Urve Küttner. Amber Room. Basement of Tallinn Town Hall,
8 – 11 March.

Artist of decorations and adornments, Urve Küttner has studied amber for thirty years, both the authentic fossilised resin from coniferous trees *Pinus succinifera* of the Middle Tertiary period, and the simulated amber. She has even written a treatise on the subject.

Whereas adornments are of necessity related to woman's body, the exhibition was pervaded by and attuned to erotic undertone, accentuated by several groups of decorative fancy-bags, paraphernalia of truly feminine strain. Those small drawstring bags carried on the female person mystify the world of men. They are the treasure house of many delights associated with women, however also containing a deadly armoury (poison, dagger, pistol, Mace etc.). It seems that a woman would rather reveal her belly and crotch than that mystical pouch.

Similar mysteries are hidden in many amber objects, having been created by Küttner during decades. She has embedded those mysteries like nature used to do, tens of millions of years ago, preserving plant and animal specimens in this way.

Under the spell of Küttner's exhibition, I dallied with the thought of suggesting that the said unique precious stone, washed ashore on the Baltic coast be proclaimed a symbol of ecological way of life. Amber has been coveted for its supposed special properties since prehistoric times. Why not use it as an amulet, like ancient Vikings did. Amber reminds you loud and clear that the nature has sustained over millions of years, but that it is extremely vulnerable to dramatic changes in the environment.

Enne Veneetsia biennaali

Eva Näripea tutvustab Veneetsia biennaalile valitud kunstniku Marko Laimre Hansapanga galerii ülevaatenäitust.

Marko Laimre. Stere_ereo.
Hansapanga galerii, 20. veebruar –
13. märts.

LIIVALAIA TÄNAVA ÄÄRSE Hansapanga kunstigalerii aknad kaeti kolmeks nädalaks pruunika jõupaberiga. Sedakorda aga ei remonditud mitte ruume, vaid renoveeriti rahva arusaama kunstist, mida ka panga kunstisaali vääriliseks peetakse. Akende ees laiutav loosung teatas, et hämarates ruumides eksponeeritakse Marko Laimre töid pealkirja “Stere_ereo” all.

Tea kirjastuse “Võõrsõnastik” (1999, lk. 530) defineerib: stereo – kehaline, ruumiline. Stere-ereo, s. t. duubeldatud ruumilisus, absurdne, võimatu situatsioon, tunnetamatu mitmemõõtmelisus. Selle kõrval antakse “Võõrsõnastikus” ka teine tähendus, mis justkui vastanduks esimesele: kõva, jäik, s. t. paindumatu, tahtele (tõlgendusele) mittealluv, isepäine. Laimre tööd on samuti mitmeti mõistetavad, multimõõtmelised, ühele kontseptsioonile allumatud. Ta manipuleerib vaatajaga, sunnib mõtlema ja paneb oma kaotust tunnistama. Nii nagu inimene on võimeline tajuma üksnes kolmemõõtmelist ruumi ja mõte näiteks kuuemõõtmelisest ruumist on vastuvõtmatu, absurdne, ei kipu loogilise mõtlemise aparatuuri kasutades painduma ka Laimre looming. Katse suruda tema loomingut raamidesse tekitab üksnes frustratsiooni, sellisena on tema kunst rafineeritult, ent õelalt publikut ründav.



**Flaier. Kujundaja
Martin Pedanik.**

**Flyer.
Designed by Martin
Pedanik.**

Fragmentaarsus, katkendlikud kogemused rutiini asemel tunduvad liigsuure vabadusena, mida orjameelne ja otsustamise vastutusest alatasa kõrvale hiilida püüdev enamik inimkonnast pigem väldib.

Laimre näitusele Hansapanga galeriisse oli kogutud assortii tema vanade tööde koorekihist, sekka mõned uued tööd. Ei saa jätta ette heitmata galeriipidajate mõningast lohakust: pangale nii sobimatult ebakorrektselt üks videoinstallatsioonidest – “Screenhouse” – lihtsalt ei töötanud. Samas aga tekitas selline juhuse vaheleastumine omalaadse fenomeni, kus Laimre loominguga taotluslikult eksitavat iseloomu arvesse võttes jääb siiski hinge kripeldama, et äkki nii peabki olema ja mina, rumal, ei saa lihtsalt kunstist aru. Installatsiooni puudumine, lakuun näitusesaalis, kus igalt elemendilt oodatakse tähenduslikkust, osutub sama kõnekaks kui selle kohalolek.

Teosed näitusel võib tinglikult jaga-

da kolme suuremasse rühma: fotod (“Lily”, “Must materjal”, “Fat Collection”), videokunst (“Sugar Control” ja rikkis “Screenhouse”) ja ruumilised *ready-made*-elemente sisaldavad tööd (“Cesi n'est pas un saxophone”, “Sad State”, “Under the Derrida” ja “E. U. POSITIVE”). Sisuplaani silmas pidades on võimalik teinegi jaotus: kunstiajaloolised tsitaadid (“Cesi n'est pas un saxophone” asetab kõverpeeglisse muidugimõista René Magritte'i sarnase nimega töö “See ei ole piip”), töös “Under the Derrida” kasutab ta uues võtmes populikkude rastertrükitehnikat, isiklike mälestuste läbitöötamine (armsat täpiliste pükstega poisikluttu kujutatav, justkui perekonnaalbumist võetud iroonilise pealkirjaga fotosuurendus “Must materjal” ja sealt-samast pärit, esivan(a)ema rolle lahkav “Lily”) ning üldisemate ühiskondlike hoovuste peegeldused (näiteks melanholoolse tooniga “Sad State”, tülgastust tekitav ja salvavalt sapine “Fat



Marko Laimre. Verelilled. Fotod, pappkastid, 2000. Eesti Kunstimuuseum. Näitusel "Young British Art" Tallinna Kunstihoones. Marko Laimre. Bloody Flowers. Photographs, boxes, 2000. Estonian Art Museum. Exhibited at "Young British Art" in Tallinn.

Collection" ja "E. U. POSITIVE").

Allakirjutanule jättis ehk kõige sügavama mulje 1996. a. valminud, varemgi (näiteks Tartu Sebra galeriis näitusel "Linna peal") eksponeeritud töö "Sad State", pidulikesse lipuvarrastesse riputatud iseömmeldud beebisärgid, mille sisse on hariliku pliiatsiga joonistatud n.-ö. abordikaardid. Nende kohta on Laimre ise öelnud: "Meil kõigil on enda kohta mingi stoori, aga äkki hakkasin mõtlema nende peale, keda lihtsalt pole. Näiteks sündimata laste eluiga on nii lühike, et lugu ei saa nad endale kunagi." (Postimees 11. 03. 1999) "Suurte narratiivide" lõhkumises väikesteks, isiklikeks lugudeks on ta läinud lausa tolmukübeme tasandini. Nendes on midagi väga vaikset ja kurba, ootamatult siirast ja ehmatavalt traagilist, need on muutunud omamoodi monumentiks kõigile neile sündimata lastele, olemata (elu)lugudele. Selles

töös kohtuvad peaaegu võikana tundvas kombinatsioonis anonüümne riiklik ja konkreetset personaalne tasand, pidulikkus ja räpakus. Teose vorm kutsub aga vaatajat unustama kunstisaali võlts-pühalikust, sest abordikaartide nägemiseks tuleb eirata reeglit, mis keelab eksponaatide puudutamise, ja särgikesi näppida. Mida allakirjutanu ka tegi.

Kogunisti kahele Eesti ühiskonnas praegu nii aktuaalsele hoovusele tundub vihjavat äsjavalminud "E. U. POSITIVE" teksti kandev pierrot'lik ülipikkade käistega, justkui "ristilöödud" hullusärk. Absurdimaigulise hübriidpealkirja moodustavad kaks mõistet. Tähekombinatsioon E. U. tähistab muidugimõista Euroopa Liitu. Teine pool aga on ilmselt võetud terminist *HIV-positive*. Kokku tuleb kombinatsioon, mis oma plahvatuslikkusest meenutab Molotovi kokteili.

Pekki mässitud Barbie'dega "Fat

Collection" (1999) võiks ühest küljest viidata ajutselluliidi probleemile, millest on räägitud juba seoses 1999. aasta suvel Kunstihoone galeriis toimunud Laimre isiknäitusega "Bonj-bonj-bonj-non-now". Ühes videoga "Sugar Control" käsitletakse *fitness*-ühiskonna suurimate deemonite, peaaegu surmapatu tasemele tõstetud rasva ja "valge surma", suhkru tarbimise teemat.

Pisut rohkem valgust tundub Laimre oma loomingu põhimõtetele heitvat tagasihoidlikult tagumisse nurka paigutatud tööga "Under the Derrida". Ilmselt peitub ta koodide dešifreerimise võti just siin. Osutatakse sellele, et ükski mõiste, millega opereeritakse, ei ole kindlalt defineeritud, tahtlikud ebamõistetud peavad saama mõtestatud vaataja peas.

Eva Näripea õpib kunstiteooriat Eesti Kunstiakadeemias.

In anticipation of the Venice Biennale

Eva Näripea presents the compressed exposition of works by Marko Laimre elected for display in the Venice Biennale, in the gallery of Hansapank.

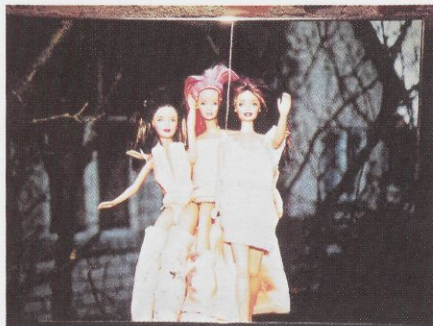
Marko Laimre. "Stere_ereo". Tallinn, Gallery of Hansapank, 20 February – 13 March.

Laimre's exposition was an assortment of the cream of his old works, interspersing new ones throughout the display. The undersigned was admittedly most impressed by "Sad State", the work completed in 1996 and repeatedly exposed (for instance in Tartu, in the Sebra gallery). It carried hand-sewn baby shirts hung on ceremonial flagpoles, drawn whereon was in plain pencil abortion-on-demand notes (the so-called informed consent notes). With reference to those Laimre has dropped the following remark: "All of us have a story to tell. Somehow a thought occurred to me of those who are just not here. For instance the life expectancy of unborn children is so short that they will never have a chance to spin the yarn of their own story." (Daily Postimees, 11. 03. 1999) The author has gone to the specks-of-dust level, breaking down the "grand narratives" into small, personal stories. Those stories carry a sad muffled undertone, strikingly frank and staggeringly tragic. They have become sort of a monument to all unborn children, life stories non-existent. Clashing in the aforementioned work, in a seemingly garish combination is the impersonal officialdom and the exposed person, the pomposity and the squalor. The form of the work however induces the observer to forget the pretence of the sanctity of the art hall, because in order to see the notes, one had to violate the regular instruction in the exhibition halls prohibiting the touching of the exhibits, i.e. the fingering of the above shirts. So did the undersigned.

The recently completed extra-long-sleeved "crucified" strait-jacket, just like the one Pierrot, a stock comic character of old French pan-



Marko Laimre. Must materjal. 2001.
Marko Laimre. Raw Material. 2001.



Marko Laimre. Rasvakolleksioon. 1999.
Marko Laimre. Fat Collection. 1999.

Marko Laimre. Sad State. 1996/2001.

tomime wore, carried the text "E. U. POSITIVE". The text apparently refers to two mainstreams, both of high priority in the current Estonian society. The absurdist hybrid title comprises two notions. E. U. refers naturally the European Union. The remainder of the title apparently comes from the term HIV-positive. The ensuing combination is highly volatile, bringing to mind the notorious Molotov cocktail.

The Barbies wrapped up in fat "Fat Collection" (1999) might refer to the problem of brain cellulitis (a diffuse, esp. subcutaneous, inflammation of body tissue), which has been on agenda in connection with the personal exhibition of Laimre "Bonj-bonj-bonj-non-now", held in the summer of 1999 in the gallery of the Art Hall. Coupled with the video "Sugar Control", it considers the issue of the deadliest demons of the fitness-society, the topic of fat and sugar consumption, elevated to the level of mortal sin.

Seemingly Laimre sheds more light to his principal tenets with the work "Under the Derrida", inconspicuously set up in the back corner. Evidently here is the key to deciphering his codes. The author surmises that no operative concept has been given a final unambiguous definition, and the deliberately misguided concepts should be correctly conceptualised in the observer's head.

Eva Näripea is majoring in theory of art in the Estonian Academy of Art.

Ene-Liis Semper. Trepp. Video, 2000.
Ene-Liis Semper. Staircase. Video, 2000.

INGMAR MULLUSTUSEE

Semperi näitus ja arutelu Utrechtis

UTRECHTI KAASAEGSE KUNSTI keskus-
es Begane Grond toimus 15. veebruarist
25. märtsini Ene-Liis Semperi esimene
välismaine personaalnäitus "Oasis",
mille organiseeris keskuse juhataja
Maria Hlavajova. Näitusel oli väljas viis
paari viimase aasta videotööd: "Come",
"FF/Rew", "Oasis", "Stairs" ja "Sleeping
Man".

Eesti publikule tuttavad tööd
intrigeerisid ka Hollandis, ületades
üleriigilises ajakirjanduses nupurubriigi,
mis on ühe tundmatu väliskunstniku
puhul tavatu. Peale kohalikes Utrechti
lehtedes avaldatud ülevaadete ilmus

ühes juhtivamas Amsterdami päevale-
hes Het Parool (27. 03) kunstikriitik
Marina de Vriesi arvustus. De Vries
võrdleb Semperi töid alguses šveitsi
kunstniku Pipilotti Risti omadega, lei-

**Ene-Liis Semper kooliõpiku kaanel
(8. klassi emakeeleõpik
"Lause ja kõne", Koolibri, 1998,
kaane kujundanud Vaike Pääsuke).**

**Ene-Liis Semper pictured
on the cover of a school textbook
(Native Language for the 8th Form
"Sentence and Speech", Koolibri 1998,
cover design by Vaike Pääsuke).**



des, et musta huumori ja sotsiaalkriitilise diskursuse tasandil ei olnud Semper Ristiga võrdne. Videoid "Come" ja "Oasis" (artiklit illustreerib viimase kaader kunstnikust, kellele mulda suhu kühveldatakse) peab de Vries lapse- likeks filmikesteks. Kuid "Stairs" ja eriti "FF/Rew" veensid teda, et Harald Szeemannil, selle aasta Veneetsia biennaali direktoril ja ühel kunstimaailma mõjukamal kuraatoril, oli põhjust valida Semper oma kureeritavale näitusele, sest "Semper kombineerib vanamoodsat melodramaatilist stiili huumoriga pooleks". Semperi näitusele Utrechti pidas vajalikuks tähelepanu pöörata ka Põhjamaade kunstiajakiri NU:, mille teises numbris 2001 ilmus Harry Liivrandi retsensioon.

20. märtsil korraldati Begane Grondis näituse avalik arutelu. Ligemale kolmetunniseks kujunenud publiku- ja küsimusterohket arutelu juhtis Maria Hlavajova. Koos eesti kunstikriitiku Johannes Saarega (Eesti kaasaegse kunsti keskest) peatuti pikemalt Ida-Euroopa kunstipoliitikal ning demonstreeriti lõike viimaste aastate eesti videokunstist. Semperi videoid (lisaks näidati tervikuna "Nimetut") kommenteeris arutelul Harry Liivrand. Avalik telefoniintervjuu tehti ajakirja kunst.ee toimetaja Heie Treieriga, kes oli soovitanud Semperit sel aastal toimuvale Veneetsia biennialile Eestit esindama, ning Harald Szeemanniga. Szeemanni sõnul võib Semperi töid oodata biennialil "rohkem kui edu".

H. L.

P. S. Sama näitus reisis maikuu Austriasse, kus galerist Martin Janda eksponeeris seda Schwazi linna galeriis.

Exposition of Semper's work and the ensuing discussion in Utrecht

From 15 February – 25 March, Centre of Modern Art Begane Grond in Utrecht hosted the first internationally staged personal exposition of Ene-Liis Semper's works, which was promoted by Maria Hlavajova, Director of the Centre. The exposition featured five video works, produced in the last couple of years: "Come", "FF/Rew", "Oasis",



**Arutelu Utrechti, 20. märts 2001.
Discussion in Utrecht, 20 March 2001.**

**Harry Liivrand, Maria Hlavajova,
Johannes Saar.**



**Ene-Liis Semper. Oaas. Video, 1999.
Ene-Liis Semper. Oasis. Video, 1999.**

"Stairs" and "Sleeping Man".

The works already known to the Estonian public captivated the Dutch press, making a splash beyond the rubric of small-time snippets in national issues. This is recognition quite extraordinary for a foreign artist coming from a foreign country. Besides the reviews published in the local press of Utrecht, a leading Amsterdam daily "Het Parool" of 27 March carried a critical review by the art critic Marina de Vries. De Vries first compares Semper's works to those by the Swiss artist Pipilotti Rist, coming to the conclusion that Semper is no match for Rist, when it comes to black humour and the level of social-critical discourse. To her, the videos "Come"

and "Oasis" are amateurish filmlets (the article is illuminated by the last frame, depicting an artist, whose mouth is being shovelled full of dirt). Not so the videos "Stairs" and in particular "FF/Rew", which induced Harald Szeemann, Director of Venice Biennale of this year, to invite Semper to the exposition he personally curated. Because "Semper tempers the old-fashioned melodramatic style with the addition of humour". Semper's exposition in Utrecht was deemed worthy of notice also by the Nordic arts magazine NU:, featuring Harry Liivrand's review, in its second issue of 2001.

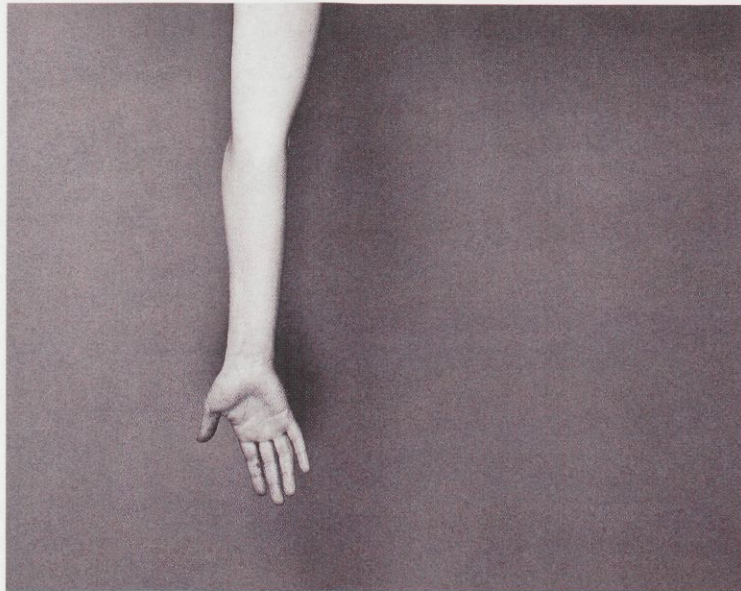
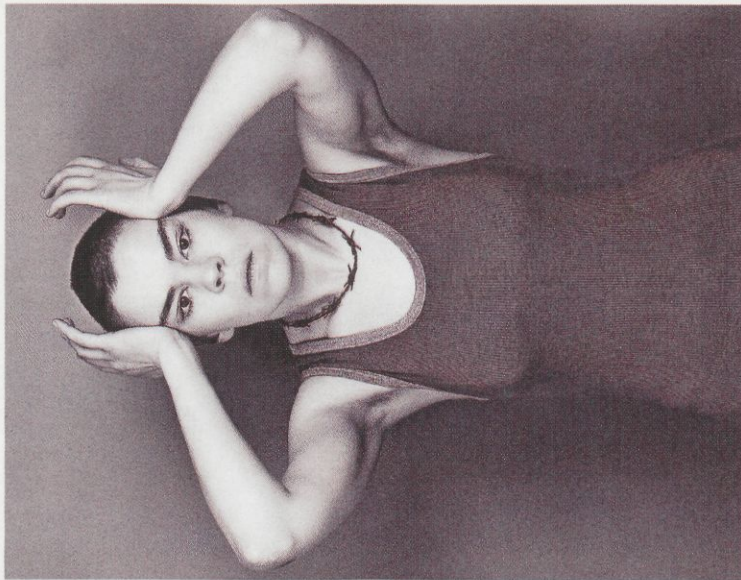
On 20 March, there was an open house discussion of the exposition in Begane Grond. The event, which evolved into a nearly three hour long exchange of opinions, attracted a large audience, alert and eager to ask questions. The moderator of the discussion was Maria Hlavajova. Seconded by the Estonian art critic Johannes Saar of Estonian Centre of Contemporary Art, the speakers delved into topical issues of arts policy of Eastern European countries, and demonstrated the selected passages from Estonian video art of recent years. Harry Liivrand provided comments on Semper's videos (of which "Nameless" was shown in full). There was a live telephone interview arranged with Heie Treier, editor of the magazine "Kunst.ee", who had first recommended that Semper represent Estonia in the Venice Biennale of this year, and Harald Szeemann. Szeemann expressed an opinion that Semper's works might turn out, in the biennale "to be even more successful".

H. L.

P. S. In May the exhibition travelled to Austria and was shown in Galerie der Stadt Schwaz by Martin Janda.

**SZEEMANNI SÕNUL VÕIB SEMPERI TÖID OODATA
BIENNAALIL "ROHKEM KUI EDU".**

**SZEEMANN EXPRESSED AN OPINION THAT
SEMPER'S WORKS MIGHT TURN OUT, IN THE
BIENNALE "TO BE EVEN MORE SUCCESSFUL".**



[portree/portrait]

Toomas Volkmann. Semper. 2001.

Toomas Volkmann:

Ene-Liis on üks ülivähestest noorkunstnikest, kelle iõöd on sama huvitavad ja veenvad kui tema enese visuaal. Teda võiks pildistada ühekaadrisele filmile, olles kindel, et tulemus saab hea.

Ta on piisavalt jutustav, et olla inimlikult lähedane. Ta on parasjagu lagooniline, et sobida moodsasse "kuraatoridiskussusse".

Says the photographer **Toomas Volkmann**: "A single photographic exposure of Ene-Liis, on a single frame film, would give an excellent result."

Eesti moodi...

Riina Põldroos avab SuperNoovat

Moekonkurss "SuperNoova" 7. aprillil Vene Draamateatris. Korraldaja OÜ UrbanCopr/Vibe.

Žürii: Tiina Salmela (Itaalia), Lovisa Burfitt (Rootsi), Franc Pairon (Prantsusmaa), Jessica Jensen (Prantsusmaa), Willie Walters (Suurbritannia), Pirkko Vekkel (Soome), Anu Samarüütel ja Toomas Volkmann (Eesti). Filmis Fashion TV.

7. aprillil toimus "kohtumõistmine" Eesti moedisaini üle. Tiheda eelvooru läbinud kaksikümne finalistid olid kõvasti pingutanud, tulemuseks kollektioonid, millest ERKI moe-show ainult unistada võib. Kogu ilu oli karmi pilguga hindamas võõramaine žürii ja filmimas Fashion TV. Kahes "SuperNoova" kategoorias, vanemas (tudengid ja profid) ning nooremas (kooliõpilased),

jagati võitjatele ka arvestatavaid auhindu – esimeses kategoorias 50 000 ja teises 20 000 krooni, lisaks eriauhinnad.

Paratamatult on moekunsti saatus käia vägevamate poolt pooleldi ettekäidud rada. Ka kontseptuaalne rõivas jääb ikka mingitest moesolevatest detailidest või vormimuutustest mõjutatuks. See on ülimalt kanoniseeritud mäng (küll kaks korda aastas muutuva reglemendiga), mis ei saagi trendidest absoluutselt lahus eksisteerida. Võibolla siin ongi asja võlu – dikteerida, et sel hooajal on nii- ja naasugused reeglid, palun toimetage siis nüüd nende raames.

Siiski, mis seal salata, ega moekunst see ainuke patune pole, mis MOEGA kaasas käib. Kõik kunstid teevad ja on teinud läbi süsteemse evolutsiooni oma laadsete trendidena, mis teatud aja pä-

rast, kui idee on piisavalt läbi mängitud, vahelduvad. See vaheldumine allub aga omakorda ühiskonna protsessidele, maailmavaate muutumisele, elustiilile ja hingestatusele, mis sunnivad inimesi maailma eri paigus teatud perioodi vältel suhteliselt sarnaseid asju ja olukordi looma. Moes tuleb see kõik peaaegu päevalehtede reageerimiskiirusega esile. Rääkimata siis eesti noorest moedisainerkonnast, kes on nii või teisiti üksteisega ja hetkemoe suundadega tihedalt seotud.

Nii iseloomustasid ka nähtud kollektioone moodsad omadussõnad "dekonstrueeritus", "dekadents", "loosunglikkus" ja "geomeetrilisus", samuti vihjed kostüümiajaloole, eriti eelmise sajandi viiendale ja kaheksandale kümnendile.



Made the Estonian way... Riina Põldroos is Opening Fashion Contest SuperNoova

Fashion contest "SuperNoova" 7 April 2001 in Tallinn, in Russian Drama Theatre. Sponsor OÜ UrbanCopr/Vibe. Organizers: Maret Soom, Urmas Väljaots. Panel: Tiina Salmela (Italy), Lovisa

Burfitt (Sweden), Franc Pairon (France), Jessica Jensen (France), Willie Walters (Great Britain), Pirkko Vekkel (Finland), Anu Samarüütel and Toomas Volkmann (Estonia).

7 April witnessed the "execution of judgement" over Estonian fashion design. Twenty finalists altogether passed the neck-and-neck preliminary round in two "SuperNoova" categories – the senior category comprised of university

students and professionals, and the junior category of school students.

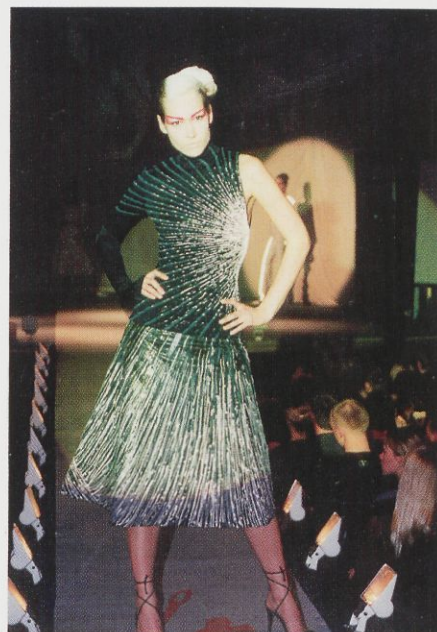
The Fashion TV filming team recorded the event. At 21:17 April 29, the SuperNoova clip was carried to international audience, under the name "SuperNoova Designers Contest, Mixte Pret a Porter 2001". There were completed a six-minute clip and a three-minute clip, to be shown during the period of six months (cf. programme: www.ftv.com).



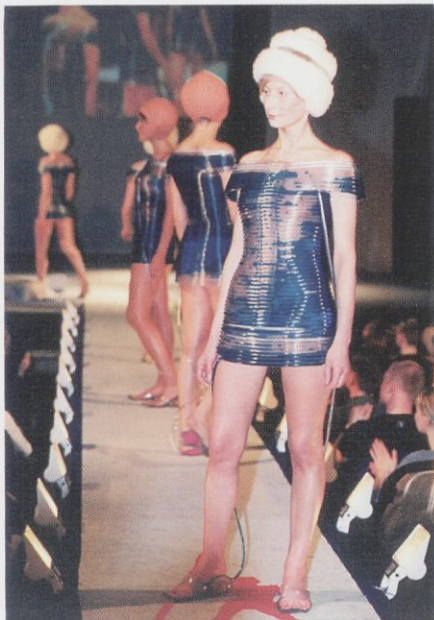
Tanel Veenre

Proffide kategooria võitnud Tanel Veenre kolleksioon oli teistest üle. Tanel, kes on paberite järgi hoopis metallikunstnik, on ennegi moealal ilma teinud. Tal on imetlusväärne anne tulla endale püstitatud tundmatu muutujaga võrrandist õige lahendusega välja – näilise kergusega, mängeldes, jäädes kindlalt ühe idee piiresse, jagades seda erinevateks, ühtviisi tugevateks lahtriteks. Paari aasta jooksul on tema vormi- ja materjalitunnetus tugevalt arenenud, ning lähemal vaatlemisel kumavad õhulise üldmulje alt käsitsi kangast maalides kulunud unetud ööd. Kõik see on inspireeritud kõrgemast matemaatikast, geneetikast, numeroloogia salapärastest seostest kosmiliste võngete ja elektriga atmosfääris ning kummalisel kombel ka millestki ammu unustatud ja primitiivsest nagu aafrika hõimude päikese ja kuu müütidest. Kõige tipuks on komplekt surutud stiliseeritud 1950-ndate *new look*'i naiselikku skulpturaalsesse vormi.

In the senior category, the winning set was Tanel Veenre's. A metal artist by credentials and qualification, Tanel is inspired by higher mathematics, genetics, mysticism of numerology and cosmic vibrations, and electricity in atmosphere, and surprisingly by auld lang syne like Sun and Moon myths of African tribes. To cap it all, the complex is compressed into a stylised feminine sculptural new look of the 50s.



FOTOD RENE VELLUREAL



Jaanus Orgussaar

Kui otsida eesti moodi, siis võiks võrdsmärgi taha panna Jaanus Orgussaare nime. Endiselt vapper oma isikliku vormi- ja löikekeele otsingutel, on ta vist ainus omataoliste seas, kes on maailmamoe trendidest enam-vähem puutumata. Ta on pigem rõivaskulptor ja moearhitekt kui igapäevast tarbekunsti viljelev disainer. Tugeva kontseptsiooniga kolleksioon, milles kasutatud materjalid vilt, linane ja vineer veidi ökoalatooni lisasid, sai teise koha. Pildil voolikust kleitide seeria, milles voolav sinine vedelik modelli kandade all olevatele pumbakestele vajutamisel liikudes imelisi mustreid tekitas.

If you should be yearning for unadulterated Estonian fashion, Jaanus Orgussaar is the epitome of that tradition. He might very well be the single one among his kind, largely immune to and unimpressed by trends of world fashion. In the picture, there is a set of dresses made of hose. When pressing on tiny pumps fixed under the heels of the models, blue liquid is squirted into a dress, creating wondrous patterns.



Aldo Järvsoo

Kolmas liige Eesti moedisaini hetkel juhtivas meestrios (ühelgi pole kõrgkooli kraadi moedisainis) ja austusväärse kolmanda koha omanik ei vaja ilmselt tutvustust. Spoonist ja okstest kolleksiooni teema on mets. See aga tähendab äärmiselt geomeetrilist ja kaalutletud nägemust – kuusk kui kolmnurk ja pärn kui ovaal. Veidi naivistlik ja ääretult urbanistlik loodusekujutelm, kus oksarägistikust on saanud perfektselt ringikujuline krae ja puutüvest koonuseks tahatud seelik. Pildil käsitsi maalitud puuornamendiga top.

Aldo Järvsoo is currently number three in the leading male trio of Estonian fashion design, holding the third place. Forest is the topic of his collection of veneer and branches, implying the geometrical and balanced vision – spruce as a triangle and linden as an oval. It harks back to naive realism, marked by a simple, unaffectedly direct urban perception of nature.



Antonio

Tema märksõna on “dekonstruktsioon”: ta võtab vanad teksad ja vormib need millekski senitundmatuks. Vanale, juba hingega esemele antakse uus elu, mis lisab rõivale täiesti erineva dimensiooni. Ka tema nii-öelda esimese elu tarvis loodud rõivad kannavad endas sama vaimu. Konventsionaalne teksadisain, lõiked ja tehnoloogia on läbinud Antonio ideede tugeva hekseldusmasina ja väljunud sealt täiesti uuena, kuid siiski äratuntavana. Laval eksponeeritult jäi kolleksioonil aga puudu esemete monumentaalsusest ja tugevast stilistikast.

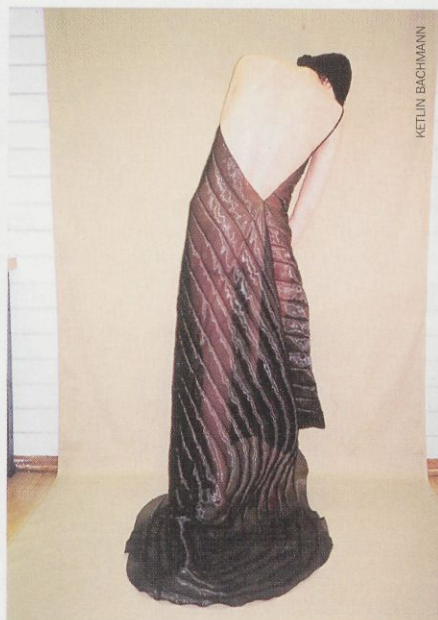
Antonio's password is “deconstruction”. He just takes threadbare denims and gives them a shape, which has never been there before. The artist breathes new life into the worn things, possessing of an evolved spirit, thereby adding to the garment a different dimension.



Ketlin Bachmann

Üles on võetud 1920-ndate avangardi teema. Algupärasele eelmise sajandi alguse alternatiivsele moele on piprana lisatud algava aastatuhande karmi ja kriitilise naise *attitude*. Samas ei puudu ka üsna terav ironia tolle umbisikulise daami (ja ka enda) üle. Dekooriks geomeetiline siidimaal ja lakknahast detailid. Lõiketa kleidid on muudetud keha järgivaks kofreeringute abiga.

Ketlin Bachmann picked up the vanguard theme of the 20s. The original alternative fashion of the beginning of the past century, spiced by the attitude of rough and critical women of the beginning of the millennium.



Ruta Tepp

Jätkub diplomikolleksioonis pooleli jäänud nõõrvoltide teema. Kui viimati kasutas ta neid dekoorina geomeetrilise efekti saavutamisel, siis nüüd loob sama tehnika rõivaste vormi, mõjudes stiihiliselt, inspireerituna voogavatest loodusvormidest, õhust ning avaratest vaadetest. Kolleksiooni värv on must, mis toob eriti teravalt esile püstitatud vormiprobleemid ja dekoori suursuguse lihtsuse ning enesestmõistetavuse.

Ruta Tepp is carrying on with the theme of tucks in cloth made by gathering with the help of a cord. The colour of the collection is black, giving prominence to problems of form, being tackled, and the noble plainness of decor.



Karolin Kuusik

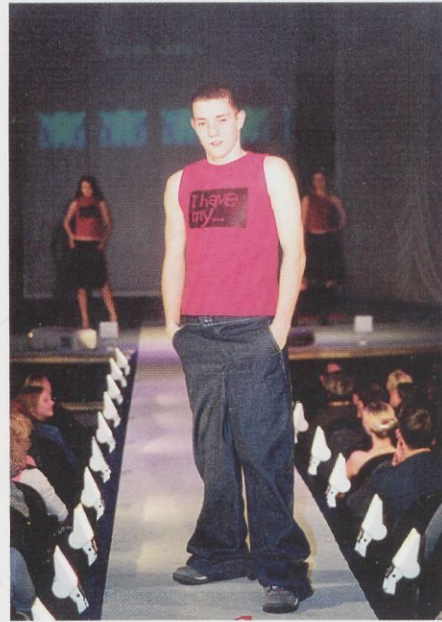
Kolumbusest pajatava kolleksiooni tase ja stiil on väga ebahütlane. Kord on laval kaheksakümnendate aeroobika-kuninganna, rinnal sõnum, et tema ongi Kolumbus, siis kolmekümnendate sihva-ka siluetiga kleidis daam või hoopis sissineiu, barett viltu peas. Kõige tugevam osa on selgelt renessansist inspireeritud hiiglaslike puhvarrukatega kostüümid, mis "She's Columbus" loosungi all tõesena mõjuvad. Ootaks rohkem kannatusi ja kangelaslikkust – risti üle rinna kantud jämedatest kettidest ja ahelana üle lauba tõmmatud palmikus tukkadest on vähe...

Karolin Kuusik is recounting to us about Columbus. The level and style of the collection are vastly discordant. The strongest part is the costumes, with enormous puff sleeves clearly inspired by Renaissance. They impress the viewer as authentic, particularly so when presented under the slogan "She's Columbus".

"SuperNoovat" oli jäädvustamas Fashion TV võttegrupp ning 29. aprillil kell 21:17 jõudis "SuperNoova" klipp rahvusvahelise vaatajani "SuperNoova Designers Contest, Mixte Pret A Porter 2001" nime all. Valmis kuue- ja kolmeminutine klipp, mida näidatakse terve hooaja, st. kuue kuu vältel (saatekava vt.: www.ftv.com).

Noorema kategooria keskkooliõpilastest disainerid on raudselt kõige suuremat aplausi väärt. Oli kolleksioone, mis võinuksid taseme poolest vabalt teises osas konkureerida. (Ja teises osas oli kahjuks ka esimese kategooria taset). Vahe, võrreldes sellega, mida meie, praegused moekunstnikud, kunagi koolipäevil "IN" show'l osaledes näitasime, on tohutu. Ei mingeid prügikotte, vanu kasukaid, pappi ega voodilinu, ainult korralik poekangas, hea teostus ja piinlikult MOODSAD riided. Loomulikult ei saanud läbi ka hingematva pateetika ja ahastavate, pisar-silmanurgas-moellideta, kes palusid pinguli sooni publikult lunastust, aksessuaarina kaasas märtririvist.

The designers of junior category, the high school students are worth the expression of especial acclaim. Theirs were collections, which could well have rivalled those in the senior category. (Conversely, there were participants in the second category, who would rather have matched the first category).



Hanna Korsar

Noorema kategooria võitja Hanna Korsar esindas ülimate dekadentsi – must samet ja punane pits, Napoleon ja prantsuse hing kohtub kahe- ja kaheksakümndatega. Samas jäi teema siiski lõpuni arendamata, arusaamatud kõrvalpõiked algsest ideest või endale koostatud ülesande unustamine viisid kohati mõttetu vormi (ja sisuga) rõivaste sünnini. Tulemuseks liigne, klišeedesse uppuv naiselikkus ja vürtsita, ilulev seksapiilsus. Liiga tõsiselt võetud iluloomine.

The winner of the junior category Hanna Korsar represented the extreme decadence – black velvet and crimson lace, a carefour where Napoleon and the spirit of France meet with twenties and eighties. Deplorably though the theme flagged half way to the end. The original idea was bounced off by unmotivated and jerky lapses. The original task was disremembered, giving birth to habiliments of inane form (and substance).

Piret Kartus

Väga tugeva moe- ja stiilitunnetusega abiturienti kolleksiooni vorm on vaba ning pooljuhuslik – siiski selgelt määratletava dekonstruktsiooni-taotlusega ja kokkuvõttes loomulikult mitte-juhuslik tervik. Ta ironiseerib plikatirtsude sitsi-satsilise rõiva ja ema riidekapi sisu, punase huulepulga ning kontskingade vastupandamatu ahvatluse üle, laiendades seda lausele: "Tegelikult ei ole ju moes mitte midagi, mis vääriks tõsiseltvõtmist".

Piret Kartus is a student in the final year before graduation from school, possessing a very strong perception of fashion and style. The form of her collection is uninhibited and random – however with a clear aspiration to deconstruction. She ridicules the niminy-piminy attires of underage girls and the insipidly sentimental mommy's wardrobe, the irresistible attraction of red lipstick and high-heeled shoes, suggesting in a subtle and oblique manner: "As a matter of fact, in the fashion there is nothing worth taking seriously".

Laura Aaben

Igati funktsionaalne tänavamood: asjalikud teksarõivad ja fuksiarioosad loosungitega T-särgid. Viimased kandmas sõnumit looja ego ja isiku kohta modelleeritud modellile, moodustades viimase komplekti saabudes tervikliku ja asise tõe kolleksiooni põhjuse kohta: teatada, et kandjal on see va isiklik Mina endiselt alles.

Laura Aaben is sporting functional street fashion. Business-like jeans and fuchsia-pink buzzword-painted T-shirts. The carrying motive of those articles of clothing is to proclaim that the person wearing them has retained possession of his/her unique Ego.

Riina Põldroos on moekunstnik ja moest kirjutaja, tema kavandatud rõivaid kandsid "SuperNooval" õhtujuhid Maret Soom ja Urmas Väljaots.

Riina Põldroos is fashion designer and author, writing on the topic. Hostesses of SuperNoova fashion show Aigi Vahing and Romi Erlach were clad in Põldroos-designed dress.

Asjad minu elus

Piret Lindpere

Nõukogude eesti tööstusdisain.
Koostanud Kai Lobjakas ja Karin Paulus.

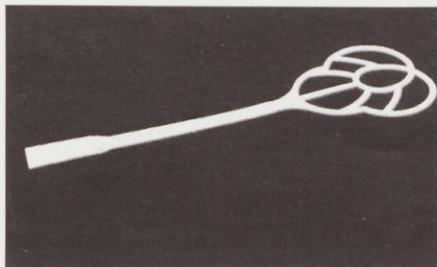
6. aprill – 3. juuni,
Tartukunstimuuseum.
Vt. ka www.hot.ee/dtk

KUNSTIAKADEEMIA magistrantide Kai Lobjaka ja Karin Pauluse koostatud nõukogudeaegse tootedisaini näitus on üks enam vastukaja tekitanud väljapanekuid viimasel ajal. Isegi “Young British Art” ei küüni pressikajastuste arvu poolest eelmiseni, mis jõudis korduvalt kodumaise ja isegi välisajakirjanuduse veergudele (Leena Hietanen, “Neuvostoika loi pohjan Viron teoliseliselle muotoilulle”, Turun Sanomat 29.04.2001).

Ei saa võrrelda võrreldamatut ja tegelikult ei reageeri avalikkus niivõrd näitusele ja selle kontseptsioonile, kuivõrd teemale. Koostajad on vajutanud õigesti ajastatult iga üksikisikut puudutatavat nappu. Asjad meenutavad elatud elu, meenub ammuunustatu: kellele varane lapsepõlv, kellele noorusiga; tänastele noortele ehk mõni kentsakas ese vanavanemate kodus. Palju, palju asju tuletavad kuraatorid meelde: aega, mil polnud üllatav sünnipäevakingituseks saada keraamilist värvirõõmsat seinaplaati või rahvariides puunukku; mil Norma plekist kuivainetopside komplekti kättesaamine oli omaette saavutus; mil väikeste tüdrukute ihaluks polnud üksnes Flora lõhnaõli vigurpudelid, vaid ka Kuuba (!) võitluslik naisteajakiri Mujeres (või pabernukud selle tagakaane siseküljel) – lapse-likus õhinas tahaks oma mälestusi jagada kõigi näitusele viibijatega.

Kai Lobjakas ütleb, et nõukogude ühiskond oli omalaadne kulutamisühiskond, kus piiri seadis vaid kätesaadavus. Inimestel oli raha, kuid mis puudus, oli kaup (tegelikult millegi puudumine ju loobki hullust).

Feinschmecker’id külastasid järjekindlalt ARSi ja UKU kauplusi, soetades peaaegu iga poëskäiguga mõne autoritiraažis (pisi)teose – neid oli “rohkem liikvel” kui defitsiitseid plekkpurke ja ei



Salvo toodang: Kloppe ja I. Glikmani kujundatud suveniirnukud “Vigri” 1980.

Production of Salvo factory in the Soviet Estonia.

maksnud nad ju suurt midagi.

Karin Paulus selgitab väljapaneku kontseptsiooni: “Näitusel püütakse nõukogude disaini vaadelda läbi kahetise fookuse. Ühelt poolt vaadeldakse esemete tootmist ajas, teisalt nende kohta intiimses sfääris – kodus”.

Siin peitub ka põhjus, miks kõrvuti elamusliku eufooriaga tekitas näitus ka valuliku reageeringut ning ootamatuid ilmsikstulemisi, seda just vanema põlve kunstnike poolt (Helene Kuma, “On veel palju häid nõukogude asju”, Postimees 21.04.2001).

Nemad on noorema põlvkonna vaimustusest pigem solvunud. Nende elu ei olnud selline, nagu näitusel kujutatud. Nende kodud nägid teistsugused välja, neil ei olnud puust nukke seinal ega plastmassist munatopse. Me teame, et nõukogude ajal eksisteeris mitu maailma, et tarbimises oli eraldi kiht, kelle laual oli kalamari, suitsuvorst ja Soome liköör; kuid üllatuslikult tuleb välja, et oli veel teisigi elitaarseid kihte – näiteks selline, kes tarbis kõrgekvaliteedilist (tööstus)disaini.

Üks solvumise põhjus on kindlasti ka see, et kokku pandi kaks erinevat nähtust. Kõrvuti on odav vaibaklopits ja Tartbeklaasi ilutegijate looming; Punase Koidu vöödilised froteesokid ja Estoplasti disainitud valgustid. H. Kuma

tunneb muret, miks ei kajastu näitusel tööstuskunsti tiptase, ja heidab koostajatele ette, nagu see oleks nimme nii tehtud ja välja toodud vaid juhuslikud ja osalt kahtlase väärtusega esemed ning otsesed soome disaini koopiad (viimasest on näituse väljapaistvaimaks eksemplariks 1970. aastatel Kooperaatoris edukalt toodetud E. Aarnio karikatool).

Loomulikult väärib veel palju enam tähelepanu ja selleks eraldi pühendatud näitusel esiletõstmist tollal tööstusettevõtetes töötanud kunstnike looming, kes eesti disaini võidukäigule aluse panid: Tartbeklaasi kunstnike Helga Kõrge suitsuklaasist napi graveeringuga ümaravormilised klaasnõud ja Pilvi Ojamaa klaasikomplektid, 1960. aastate alguses Estoplasti uuenduste teele suunatud kunstniku Lilian Linnaksi valgustid, Udo Umbergi praegu värskena mõjuvad Standardis toodetud kirjutuslauad ja kapid, Anu Rank-Soansi ja Anne Keegi looming keraamika valdkonnas, Lydia Elkeni Juvelitehases toodetud lauariistad ja -nõud ja veel paljude teiste disainerite looming, mis on eesti kunsti ajalukku jätnud jälje – lõpetades Jüri Arrakuga, kes Metallitööde Tehase kunstnikuna töötades on disaininud vähemalt ühe ukseingi. Tahaks ju teada, millise.

Praeguse näituse teema on siiski “anonüümse keskkonna tootmine”, nagu on olnud valdavalt nimetu kogu nõukogude tootedisain. Näituse eesmärk ei olnud ka rehabiliteerida nõukogude disaini. Tahetakse vaid öelda, et ega tolleagset valdavalt modernistlikul esteetikal ning sellest tuletatud standardiseerimisel põhinevat nimetatut tootekujundustki pea häbenema. Sel ajal oli see kindlasti parim, mida võis saavutada. Kindlasti pole teema näitusepraktikas end kaugeltki ammendanud.

On ju mõned tööstusalad hoopis ise kahjuks päriselt kadunud. Nii on Eestis näiteks lõpetatud mänguasjade valmistamine. Iga lapsepõlvkodus säilinud Norma plekist mänguauto on nüüd ajaloolise väärtusega. Näituse üks tänuväärseim eesmärk ongi talletada ja väärtustada kadumisele määratud esemeid.

Kahju on ka sellest, et tööstusdisaineritel on vähe tegemist tänases Eestis.

Miks just Shusterman ja pragmatistlik esteetika?

RICHARD SHUSTERMAN ON ameerika teoreetik ja esteetik, kelle nimi on eesti kunstipublikule veel võõras. Tema kirjutistega kursis olijad aga imetlevad tema selget mõtet ja julgust mitte käia sissetöötatud teedel. Kuus aastat tagasi kutsuti Shusterman loenguid pidama Helsingisse (vt. Mika Hannula artikkel ajakirjas *Taide* 6 / 1995) ning tema kirjutistest on mõjutatud näiteks kunstnik Bert Theis ("Manifesta 2"-l Luxemburgis tehtud intervjuud temaga loe: *Eesti Ekspress*, Areen 10.07.1998). Eesti kunstiteadlastest on Shustermanil peatunud Jaak Kangilaski (vt. Jaak Kangilaski, "Kunstist, Eestist ja eesti kunstist", Ilmamaa, Tartu 2000, lk. 240 – 241).

1992. aastal ilmus Shustermanilt 324-leheküljeline raamat "Pragmatistlik esteetika. Elades ilu, ümbermõtestades kunsti", mille pealkirja paradoksaalsust tunnistab ka autor ise. Paradoksaalsus seisneb selles, et pragmatismi seostatakse ju eelkõige praktilisusega, esteetikat aga kunstivälisest huvist vabaolemisega ning otstarbetusega. Shusterman väidab, et ta püüab traditsioonilist paradoksi leevendada, mõtestades teisi- ti ka filosoofia rolli esteetikaküsimustes.

Shusterman alustas oma akadeemilist teed analüütilise filosoofia positsioonidelt. "Pragmatismi ei õpetatud mulle Jerusalemmas ega Oxfordis, samuti ei õpetanud mina seda Negevis. Filosoofia tähendas seal analüütilist filosoofiat ning esteetika analüütilist esteetikat. Pragmatism tõusis mu filosoofilisele silmapiirile alles pärast Ameerikasse naasmist 1985. aastal, kui mind kutsuti Temple'i ülikooli," kirjutab Shusterman, kes hakkas 1988. aastast "testima" pragmatistlikke vaateid esteetikaseminaride tudengite peal. Tema võtmeautoriks sai John Dewey (1859 – 1952), Chicago ülikooli professor alates 1894. aastast ning Chicago koolkonna esindaja, pragmatistliku esteetika rajaja 1930. aastatel. Tema vaated võivad tunduda tänapäeval ehk kohati naiivsed. Shusterman on "tõlkinud" Dewey kaasaegsesse filosoofilisse keelde, et

uuendada pragmatistlikku meetodit esteetiliste fenomenide analüüsimiseks.

Shusterman ise on pragmatistlikku esteetikat rakendanud peamiselt räpp-muusikat uurides. Tema idee oli võtta "madal" muusikastiil ja kirjutada sellest uurimus tasemel, nagu oleks tegemist Shakespeare'i tragöödia või klassikalise kreeka kirjandusega, mis väärib täit akadeemilist tähelepanu. Shusterman kui valge võeti omaks ka mustanahaliste räpparite hulgas – kompliment talle kui uurijale, teisalt aga vajalik faas räpparite spetsiifilise slängi ja sõnade tähenduse mõistmisel. 1990-ndatel on Shusterman koostanud kogumiku artikkelitest, mis käsitlevad tema head kolleegi Pierre Bourdieu'd jpm. Tegemist on kahtlemata esmaklassilise autoriga.

Et erinevused selginevad ikka võrreldes, alustab Shusterman oma raamatut peatükiga "Pragmatismi koha määramine". Seal asetab ta kõrvuti lahknevused, mis eristavad pragmatistlikku ja analüütilist esteetikat. Ilmselgelt on kunst.ee-ski mõttekas tutvustada kõigepealt sama peatükki. Seda enam, et kahe filosoofilise suuna lähtepositsioon on meie jaoks hetkel ebavõrdne – sõnal "pragmatistlik" on Eesti kunstimaailmas sageli halvustav kõrvalmaik, mida ei saa öelda analüütilise filosoofia kohta. Viimane on kättesaadav ka äsjailmunud Arthur C. Danto eestikeelse raamatu "Ühendused maailmaga. Filosoofia põhimõisted" vahendusel; pragmatistidest on tõlgitud Richard Rortyt.

Eesti kunsti kontekstis tundub, et arvukad dilemmad, vaidlused ja veelahkmed saavad selgemaks ja tõusevad isikute pinnalt idee tasandile, kui teadvustada ideede filosoofilist tausta.

Ehkki eesti kunstis ega kunstiteoorias pole puhtakujulisi analüütilise esteetika esindajaid, leiame eesti kunstist rea kunstinähtusi, mis on kõige paremini mõistetavad kindlasti analüütilise esteetika abil. Ja samamoodi leiame siit rea kunstinähtusi, mis on mõistetavad pragmatistliku esteetika abil. Käsitledes analüütilist esteetikat kandvat kunstiteost pragmatistliku esteetika meetodiga, jõuame ilmselt teravate kritiseerivate järeldusteni. Ja vastupidi.

Heie Treier

Pragmatistlik esteetika ja analüütiline esteetika

Richard Shustermani refereerib Martin Jänes.

20. SAJANDI ANGLOAMEERIKA kunsti-teoorias kerkib esile kaks kesket suunda, mis tulenevad kahest selgelt eristatavast filosoofilisest voolust – analüütilisest filosoofiast ja pragmatismist. Esimene sündis Inglismaal, teine Ameerikas.

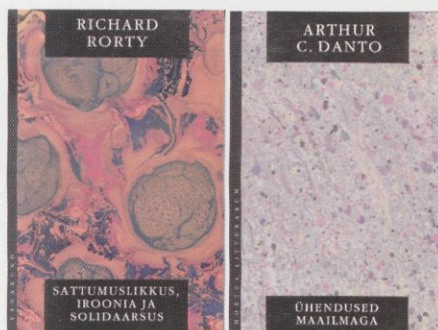
Kui 20. sajandi ühe mõjukama pragmatisti John Dewey kirjutistes oli esteetikal lausa keskne koht, siis tuntu- mad analüütikud – Moore, Russell ja Wittgenstein – pidasid esteetikat üksnes vähem tähtsaks filosoofia probleemiks. Ükski analüütikute patriarh pole pühen- danud esteetikale sedavõrd laiahaarde- list, üksikasjalikult argumenteeritud ja kirglikult jõulist kirjutist, kui on Dewey 1934. aastal ilmunud “Kunst kui kogemu- s” (“Art as Experience”).

Juba 1950-ndate lõpuks oli pragma- tistliku esteetika pea täielikult varju- tanud analüütiline kunstifilosoofia, mis kujunes sealtepeale ainsaks peavoolu suunaks angloameerika esteetikas.

Viimasel ajal on märgata muutust – analüütikute ülemvõimu kõigutab konti- nentaalse päritoluga teooria, mis lähtub hermeneutikast, poststrukturealismist ja marksismist. Vastupidiselt traditsioo- nilisele analüütilisele filosoofiale, ent kooskõlas pragmatismiga, eitatakse fun- damentaalseid erinevusi ning ajalooväli- seid positiivseid põhiolemusi, rõhutatakse mõtte ja selle objektide muutlikkust, kontekstuaalsust ja sõltu- vust sotsiaal-ajaloolisest taustast. Isegi mõnede analüütikute töödes võib tähel- dada sümpaatiat nimetatud teeside suhtes ja eemaldumist senistest seisukohtadest. Ameerika filosoofias toimub teatud mõttes pragmatismi uuestisünd, kuigi esteetikas pole see veel nii selgelt väljendunud.

Järgnevalt vaatleme traditsioonilise pragmatistliku esteetika (mida esindab selle rajaja Dewey) ja analüütilise esteetika põhilisi erinevusi.

(1) Üks kesksemad jooni Dewey esteetikas on kehaline naturalism. Dewey järgi tuleneb esteetika inim- organismi loomulikest vajadustest, ülesehitusest ja toimingutest, kusjuures



Hiljuti ilmunud tõlkeid Avatud Eesti Raamatu sarjas:

pragmatist Richard Rorty “Sattumuslikkus, iroonia ja solidaarsus” (Vagabund, 1999) ning analüütik Arthur C. Danto “Ühendused maailmaga” (Hortus Litterarum, 2000).

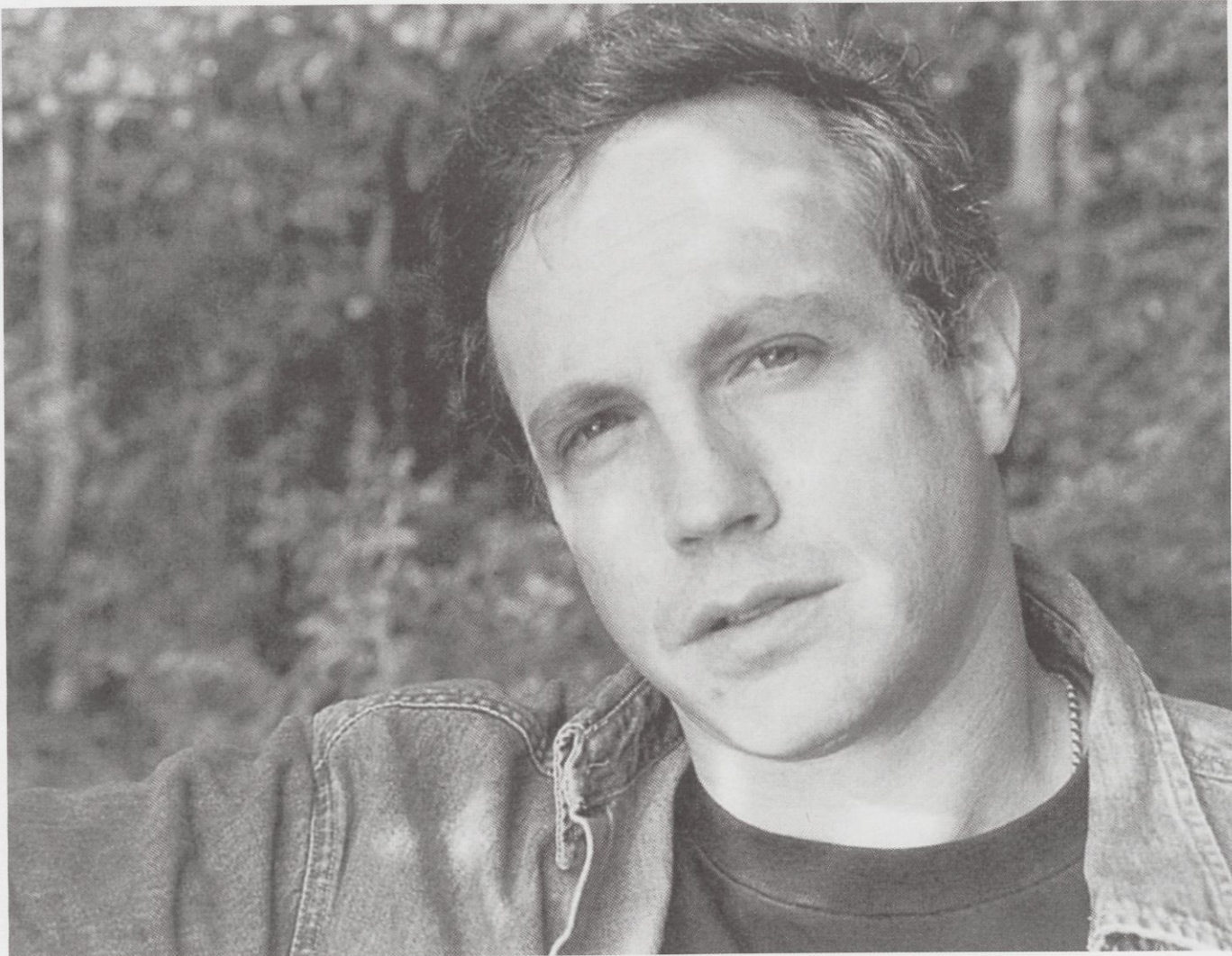
esteetiline kogemus on seotud normaalse eluprotsessiga. Kunst tekib elusolendi ja tema keskkonna interaktsiooni tulemusena. Kuigi kujutavat kunsti (*fine art*) käsitatakse üha enam vaimsure kaudu, jääb kunsti emotsionaalsete energiatega allikaks ikkagi orgaaniline substants, seotus eluga. Ning mitte ainult kunstnik, vaid ka vaataja peab kunsti hindamisel rakendama oma loomulikke tundeid ja energiad. Iga kunsti ja iga kunstiteose rütm tuleneb elusolendi ning keskkonna vastastikuse suhtlemise muustrist, seega on “naturalism” natuuri kõige laiemas ja sügavamas tähenduses hädavajalik kogu suurele kunstile. Kunst ei tohi eirata inimese loomulikke ja orgaanilisi juuri ning tahtmisi saavutamaks mingit puhast eeterlikku kogemust, vaid peab rahuldavalt ja terviklikult väljendama nii kehalist kui intellektuaalset mõõdet, mis Dewey arvates on lahutamatu.

Analüütiline esteetika eitab kateooriliselt kunsti ja esteetiliste väärtuste “naturaliseerimist”. G. E. Moore’i järgi (ta pole küll tüüpilisim analüütiline esteetik) ei saa ilu samastada heaga. Ilu ei saa samastada mingi loomuliku (loodusliku) omadusega, sest alati võib küsida, kas mis tahes seda omadust eviv objekt on tegelikult ka ilus; kui aga ilu oleks identne loomulikusega (loodus-

likkusega), muutuks taoline küsimus täiesti mõttetuks. Frank Sibley väidab võtmetekstis “Esteetilised mõisted”, et loomuliku meeltetaju ja intelligentsi abil polegi võimalik neid mõisteid õigesti rakendada, vaid on vaja erilist maitsetaju – selge viide Kantile. Sibley arvates ei allu selline maitsetaju üldse reeglitele ning see pole ka mingi inimloomusele antud universaalne kink.

(2) Oluline analüütilise kunsti- filosoofia lahknevus pragmatistlikust esteetikast on kunsti käsitlemine omaette eesmärgina, eitades täielikult tema toimimist vahendina. Ilu, nagu ka hea, on puhtalt seesmine väärtus, mille puudub funktsionaalne tähendus. Kantiaanlik arusaam kunstist rõhutab vaba-olemist huvideid selle vastu, mida kunsti abil on võimalik saada või saavutada, isegi meeleline nauding ja emotsioonid on selle järgi kurjast. Katse vabastada kunst igasugusest otstarbekusest (“kunst kunsti pärast”) polnud kantud soovist tembeldada kunst üldse kasutuks, vaid kaitsta kunsti autonoomiat ebaausa konkurentsi vastu keset valitsevat utilitaarset mõtteviisi. See lähtub hirmust, et kunst ei suuda instrumentaalsete väärtuste tasandil teiste inimtegevuse valdkondadega adekvaatselt võistelda. Esteetika peaks selle idee kohaselt esindama iseseisvat vabaduse sfääri, mis tähendab vabadust otstarbest ja probleemide lahendamise sunnist – see vabadus ehk “kunsti puhtus” olekski kunsti määrav ja õilistav põhijoon.

Dewey soovib rõhutada kunsti kui vahendi suurt tähtsust, sest tema arvates saab inimese silmis olla väärtus vaid sellel, mis teenib mingil viisil inimorganismi vajadusi ja soodustab tema arengut ning toimetulekut ümbritseva keskkonnaga. Kunsti erilise otstarve ja väärtus ei seisne mingis kindlaksmääratud eesmärgis, vaid see rahuldab elusolendit üldisemalt, teenides mitmesuguseid eesmärgi ja ennekõike jumestades vahetut kogemust, mis meid ergutab ja elustab, aidates nii kaasa edasiste eesmärkide saavutamisele. Tarbeese rahuldab vaid kindlat,



Richard Shusterman Soomes 1996. a.
Richard Shusterman in Finland in 1996.

piiratud eesmärki. Kunstiteos rahuldab paljusid eesmärke – ta teenib elu, selle asemel et kirjutada ette määratletud ja piiratud eluviisi. Kõrge kunsti teosed on midagi rohkemat kui vaid rafineeritud vahenditekogum kutsumaks esile kindlat esteetilist kogemust – need teisevad ja teravdavad taju ning lävimist, annavad energiat ja inspiratsiooni, sest esteetiline kogemus sulandub alati meie muudesse tegemistesse, lisades neile väärtust ja sügavust. Hüljates Kanti idee kunsti vaba-olemisest huvidest ja pöördudes Nietzsche idee poole “esteetika “füsioloogiast”” ning “huvi” erutavusest”, esindab Dewey Foucault’ga ja Bataille’ga lähedasi filosoofilisi vaateid. Dewey kehaline käsitlus rezoneerub kõige rohkem vahest Merleau-Ponty elava keha käsitusega.

(3) Dewey pragmatism ja analüütiline filosoofia lahknevad teravalt ka kunsti globaalse funktsionaalsuse küsimuses. Dewey käsitas kunsti ja esteetikat kultuurilisel juhtpositsioonil olevana ja nägi nende keskset kohta filosoofias. Et just esteetiline kogemus on kogemus, milles terve elusolend on kõige rohkem “elus”, siis Dewey arvates sõltub filosoofia võime tabada kogemuse kui sellise olemust selle oskusest haarta esteetilist kogemust. Viimast peab ta koguni tuumakamaks, võrreldes teadusliku kogemusega (ehkki Dewey hindas kahtlemata väga kõrgelt ka teadust), aga just kunst rakendab tema arvates tähendusrikkamalt ja vahetult rahuldavamalt tööle suurema osa inimorganismist. Selline rakendus kaasab mõtlemise kõrgema keerukuse, mistõttu hea kunsti-teose loomine nõuab Dewey arvates

rohkem mõtteväge kui suurem osa nn. intellektuaalide mõttetööd.

Shusterman omakorda kommenteerib seda Dewey arusaama: “Ma ei näe võimalust selle üpris ekstravagantse väite tõestamiseks /.../ Kuid kaks asja on selged. See, et Dewey asetas kunsti kõrgemale teadusest, põhineb olemuslikult naturalistlikul ja empiirilisel filosoofial /.../ Teiseks, esteetilise käsitlust teenib kõige paremini filosoofia, mis asetab nii kunsti kui ka kunstiteaduse kõrgeimale filosoofilisele positsioonile.”

Et analüütiline filosoofia oli modelleeritud eeskätt teadusliku filosoofiana, asetati selles kunst ja esteetika marginaalsesse seisundisse, käsitades neid teadusliku arusaamise piiridest tihti lootusetult väljaspool asuvana. Analüütiline esteetika kujutas endast – vähemalt algaasis – peamiselt püüet

rakendada teadusliku filosoofia jäiku ja täpseid meetodeid, et mõtestada lahti isemeelset ja hägusat kunstivalda ning muuta selgemaks selle tumedad mõisted ja segased tõlgendus- ja hindamis-meetodid.

(4) Dewey üks olulisemaid seisukohti on holismi tees. Oma väidet, et kunst nõuab samasugust kõva mõtlemist nagu teadus, pehmendas Dewey väitega, et teaduski on midagi rohkemat kui puhas mõte, milles pole tundeid ega kujutlusvõimet, võides seega sisaldada esteetilisi omadusi. Ta osutab kunsti ja teaduse sarnasustele – mõlemad pürgivad kogemuse mõistmise ja korrastamise poole. Dewey viitab muistsetele kultuuridele, kus kunstil ja teadusel polnud peaaegu vahet. Ta taunib kunsti asetamist omaette lahtrisse, osutades, et selline eraldamine ei tulene mitte asjade sisemisest olemusest, vaid on tingitud sotsiaal-ajaloolisest kontekstist. Pragmatistlik esteetika vastustab juurdunud filosoofilist ideoloogiat esteetikas, mis eristab teravalt kunsti tegelikust elust, paigutades selle eraldi maailma – muuseumi, teatrisse ja kontserdisaali.

Dewey esteetika ühitab aga rohke- matki kui kunsti ja elu. Ta toonitab terve rea vastanditeks peetud binaarsete mõistete – kujutav kunst vs. tarbekunst, kõrge kunst vs. populaarne kunst, kunstnik vs. tavaline inimene jne. – ühtsust. Dewey vaidlustab ka üldisemaid dualisme nagu keha ja mõistus, materiaalne ja ideaalne, mõte ja tunne, vorm ja sisu, inimene ja loodus, subjekt ja objekt ning vahend ja eesmärk. Dewey tunnistab eristuste ja definitsioonide kui esialgsete ning paindlike vahendite vajalikkust, ei aktsepteeri neid aga kui jäiku klassifikatsiooni- ja hindamis- põhimõtteid. Ta loeb analüütikute veaks püüet määratleda esteetilisust niimoodi, et isoleeritakse ühtselt objekti kogemisest üksikud lõigud (meeleline, emotsionaalne, formaalne jm.), samas kui nn. esteetiline seos tekib üksnes tänu ter- vikliku kogemuse mustrile. Eristused kunstide ja meediumide vahel pole ka

täpselt jälgitavad. Dewey arvates tähis- tavad sellised sõnad nagu “luuleline”, “arhitektuurne”, “dramaatiline”, “skulp- turaalne”, “kirjanduslik” jne. üksnes tendentse, mis kuuluvad teatud määral igasse kunstiliiki.

Erinevalt pragmatismist tuntakse analüütilises filosoofias uhkust eristuste selguse ja täpsuse üle. Analüütiline esteetika ründas kõigepealt ähmaseid ja õõnsaid üldistusi, mis tulenesid kunsti ja esteetika vaatlemisest ühe järjepideva tervikuna. Põhiline kriitika sihtiti Croce vastu, kes eitas žanrierinevusi, märgata- vat vahet kunstniku ja publiku vahel ning kunsti ja muu eneseväljenduse vahel. Analüütikute arvates sünnitab esteetilisele järjepidevusele pühendu- mine teooriaid, mis on nii ähmased ja soovikohaselt kahemõttelised, et kao- tavad tähenduse või moonutavad täpse- ma defineerimise korral teatud kunstide erilist iseloomu sobitamaks neid üldise teooriaga. Analüütikud panid ette “halastamatust eristamisel” ja spet- sialiseeritumat distsiplinaarset lähene- mist. Soovitati loobuda koguni üldisest esteetikast “eraldiseisvate kunstide intensiivse eriuurimise” kasuks. Analüütiline esteetika on teinud tõsi- seid jõupingutusi, et selgelt eristada esteetilist mitte-esteetilisest, kunsti mit- tekunstist ja kindlat kunstiteost muudest objektidest (näit. võltsingud). Püüdlus luua kunstile ranged eritlused ja piiratlused, lähtudes vastuvaidlema- tustest objektiivsetest parameetritest, viis kunsti defineerimiseni tühjal formaalsel alusel. George Dickie andis kunstile institutsionaalse määratluse, käsitades kunstiteost artefaktina, millele annab staatuse “kunstimaailm”, ükskõik, kas artefakt väärub esiletõstmist või mitte.

(5) Analüütilise esteetika üldine kalduvus on vältida hinnangu andmist, mille taustaks on analüütilise filosoofia taotlus olla teaduslik filosoofia ning teaduslikkus omakorda peab tähendama väärtushinnangu suhtes neutraalset tõde. Analüütikud eristavad kunsti käsitlemisel kahte lähenemist – puhtalt kirjelduslikku ehk klassifikatoorset ja

sellele vastanduvat hinnangulist. Teisele eelistatakse tingimata esimest, kuna see on vaba vaieldavustest ja võimaldab kunsti objektiivselt defineerida. Eesmär- giks on analüüsida ja selgendada kehti- va kriitika mõisteid ja tavasid, mitte neid oluliselt revideerida.

Dewey esteetikat ei huvita tõde tõe pärast. Eesmärgiks on saavutada rikka- likum ja rahuldavam kogemus, kogedes seda väärtust, ilma milleta poleks kunstil tähendust, ilma milleta ei suu- daks kunst globaalse nähtusena eksis- teerida ega mõistetud saada. Teadmised on üksnes abinõu rikastamaks vahetut kogemust kogemiseks vaja mineva tege- vuse kontrollimise kaudu. Sellest järeldub, et teadus on väärtuskaalal allpool, võrreldes kunstiga. Samuti järeldub, et kunstiteooria ja -kriitika ei saa esteetilisi väärtusi kunagi püsivalt fikseerida. Neid väärtusi tuleb pidevalt kogemuse abil proovile panna, sest muutuvad estee- tilised arusaamad võivad need kummu- tada.

(6) Eelmisest punktist tulenevalt on meie esteetilised mõisted, kaasa arvatud kunsti mõiste, Dewey arvates vaid vahendid, mida peab revideerima, kui need ei suuda enam parimat kogemust pakkuda.

Analüütilised esteetikud seevastu järgisid romantilist ja modernistlikku traditsiooni, kaitstes kunsti väärtust ja autonoomiat ning kaitstes “kõrge” kunsti kontseptsiooni (millega on seo- tud ülevuse/subliimsuse ja kunstniku kui geeniuse idee).

Siit tuleneb Dewey ilmne katse äär- muslikult uuendada kunsti ja esteetika kontseptsiooni. Ta ründab analüütilise esteetika suhtumist, nimetades seda “kunsti muuseumikontseptsiooniks” ja “esoteeriliseks arusaamaks kujutavast kunstist”. Kunsti pjedestaalile paigutamise tagajärjel kaugeneb see enamuse elust, vaesestades meie elu esteetilist kvaliteeti. Lisaks võetakse niimoodi väärtus ja potentsiaal nn. madalalt kunstilt, mida paljud naudivad – kergemuusika, koomiksid jne. Kunsti samastamine kujutava kunsti kõrgete

DEWEY ARVATES EI SEISNE KUNSTI OLEMUS JA VÄÄRTUS PELKADES ARTEFAKTIDES, MIDA REEGLINA KUNSTIKS PEETAKSE, VAID DÜNAAMILISES JA ARENEVAS KOGEMUSLIKUS TEGEVUSES, MILLE ABIL NEID LUUAKSE JA TAJUTAKSE.

traditsioonidega teenib sotsiaal-kultuurilist eliiti, kes kindlustab oma positsiooni, hoolitsedes selle eest, et kunst püsiks väljaspool tavainimese maitset ja arusaamist. Arusaamale kunstist ja esteetikast kui omaette valdkonnast, millele on iseloomulik vabadus, loovus ja rahulolu, vastandub ettekujutus igapäevaelust kui rõõmutust kohustusest. See annab meie igapäevaelu liigendavatele jõududele ettekäände olla halastamatult ükskõikne inimese vajaduse suhtes ilunaudingu ja fantaasiavabaduse järele. Viimaseid argu otsitagu elust, vaid kunstist, millesse põgenemine peab pakkuma kannatajale ajutist kergendust.

Analüütiline esteetika nõuab, et kunst püsiks elust resoluutselt lahus, et jääda rikkumatuks ja säilitada võime tõelisust kritiseerida. Dewey arvates ei peaks kunsti roll olema tegelikkuse kritiseerimine, vaid selle muutmine (siin läheneb tema arusaam Marxi vaadetele). Seega õhutab ta tooma kunsti selle pühalikustatud altarilt alla igapäevaelu tõelisesse – idee, mis kannab pigem Walter Benjamini kui Adorno vaimust. Siis toimiks kunst konstruktiivsete uuenduste eeskujuna ja tõukejõuna, selle asemel et pakkuda vaatajale soovunelmalist tegelikkuse alternatiivi.

(7) Vastupidiselt analüütilises esteetikas kaua valitsenud seisukohtadele toonitab Dewey, et kunsti ja esteetikat ei saa mõista, olemata täielikult teadlik nende sotsiaal-ajaloolistest mõõdetest (siin peegeldub Dewey mõjutatus hegellikust historitsistliku holismi ideest ning Marxi traditsioonist kontinentaalses esteetikas).

Kuni viimase ajani ignoreeris analüütiline filosoofia neid mõõteid kui ebaoalulisi. G. E. Moore soovitas esteetika käsitlemisel “absoluutse isoleerituse meetodit”, justkui eksisteeriks esteetilised objektid iseendas, absoluutses isolatsioonis. Seda arusaama esindas ka Clive Bell. Esimesena juhtis analüütikute tähelepanu kunsti sotsiaal-

ajaloolistele dimensioonidele Arthur Danto, kes võttis kasutusele mõiste “kunstimaailm”, mida arendas edasi Dickie. Analüütikute püüded mõista kunsti ühiskondlikus ja ajaloolises kontekstis jäävad Deweyga võrreldes ometi kitsaks ja piiratuks.

Dewey järgi on kunsti ajalugu tingitud sotsiaalmajanduslikest ja poliitilistest faktoritest, mitte autonoomsest “sisemisest arengust” nagu Dantol. Lõhet praktilise ja esteetilise vahel ei pea Dewey paratamatuseks, vaid ajalooliseks katastroofiks. Ta osutab Vana-Kreeka ühiskonnale, kus kunst oli sedavõrd lahutamatu seotud kogukonna eetose ja institutsioonidega, et ideed “kunstist kunsti pärast” poleks isegi mõistetud. Dewey selgitab, kuidas poliitilised ja majanduslikud tegurid – imperialismi ja natsionalismi tõus, kapitalismi areng jm. – on soodustanud kunstiteoste koondumist muuseumidesse, muutes seeläbi põhjalikult ka kunsti kontseptsiooni. Erinevalt varasemast ajast, kui kunsti patroneerisid kunstnikule tuttavad isikud või kogukonnapõhised institutsioonid, näiteks kirik, luuakse tänapäeval põhiliselt ebaisikulise kunsti- või maailmaturu tarbeks. Kadunud on intiimne ühiskondlik side publikuga. Dewey märgib aga, et tema esitatud lühike genealoogia pole mõeldud õhutama kunsti majanduslikku determinismi. Hilisem uurimistöö kasvõi Pierre Bourdieu’ sulest näitabki, et jõukuse ja ühiskondliku klassi ning majandusliku kapitali ja kultuurilise staatuse suhted on märksa keerulisemad Dewey pakutust.

(8) Dewey tõstab dünaamilise esteetilise kogemuse kõrgemale kindlast materiaalsest objektist, mida konventsionaalne mõtlemine on harjunud pidama kunstitööks ja mida on lihtne tarbekaubastada ning fetišeerida. Dewey arvates ei seisne kunsti olemus ja väärtus pelkades artefaktides, mida reeglina kunstiks peetakse, vaid dünaamilises ja arenevas kogemuslikus tegevuses, mille

abil neid luuakse ja tajutakse. Nii määratleb ta kunsti kui “kogemuse kvaliteeti”, mitte kui esemetekogu või sisemist olemust, mis on omane vaid neile esemetele. Esteetiline kogemus saab tema kunstifilosoofia nurgakiviks. Samas ei eita Dewey kunsti aineliste objektide tähtsust esteetilise kogemuse esilekutsumisel.

Üks põhjus, miks analüütiline filosoofia vastupidiselt pragmatismile privilegeeris kunsti objekte esteetilise kogemuse ees, oli hirm, et igasugune kogemus on rikutud kogeva subjekti privaatsest subjektivismist. Dewey arvates tulenes selline kartus kogemuse piiratud määratlusest.

Teine kogemuse eitamise põhjus seisnes esteetilise kogemuse näilises haihtuvuses ja tabamatuses. Vastupidiselt kunsti esemetele, mis kindlalt püsivad eraldatud, sildistatavate asjadena ja rahuldavad filosoofia eksistent-sialistlikku vajadust “keskmise suurusega tahkete kaupade” järele, ei seisa esteetiline kogemus stabiilse substantsina või selgelt määratletava nähtusena paigal. See pole aga argument, mis seaks kahtluse alla kogemuse olemasolu või tähtsuse.

Kolmas põhjus eelistamiseks objekte kogemusele oli standardne ettekujutus esteetilisest kogemusest kui millestki, mida valitseb tühine nauding, meelelisuse ja emotsioonide otsing. Dewey ei vaidle vastu, kuid rõhutab, et puhas nauding on kõike muud kui tühine, sest inimesed (k. a. filosoofid) elavad peamiselt mitte tõe, vaid meelelise ja emotsionaalse rahulduse toel. Seega ei saa esteetilist kogemust taandada üksnes kognitiivsele väärtusele või praktilisele kasulikkusele.

Dewey märgib veel, et kogetud tervek ei saa olla püsiv ja see ei olegi esteetiliselt soovitav, sest kunst eeldab pingeid ja lõhestavaid uudusi ning korra saavutamise ja kokkuvarisemise rütmilist vaheldumist. Vajame häiret ja korratust, sest moment, mil segadus läheb üle kooskõlaks, on jõulisima tegevuse hetk ja tänuväärseim kogemus. Kooskõla ei jää aga kestma – esteetiline kogemus on vaid ajutine maitsestatud kulminatsioon, rütmiline puhkuse intervall, mis vaheldust nõudes ei rahuldu korrastatusega ning tõukab meid taas teadmatusse.

Richard Shusterman. *Placing Pragmatism. – Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art.* Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishers, Inc, 1992.

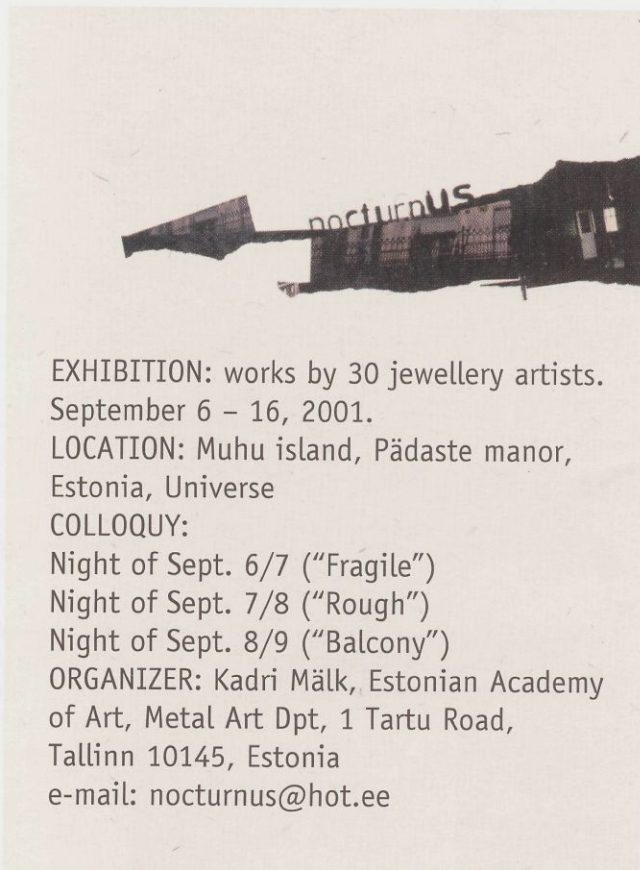
KUNTI SAMASTAMINE KUJUTAVA KUNTI KÕRGETE TRADITSIOONIDEGA TEENIB SOTSIAAL-KULTUURILIST ELIITI, KES KINDLUSTAB OMA POSITSIOONI, HOOLITSEDES SELLE EEST, ET KUNST PÜSIKS VÄLJASPOOL TAVAINIMESE MAITSET JA ARUSAAMA.

AEG. RUUM. LIIKUMINE RAHVUSVAHE-
LINE PERFORMANCE'ITE FESTIVAL
TIME. SPACE. MOVEMENT.
INTERNATIONAL PERFORMANCE
FESTIVAL

16. JUNE – PAIDE, ESTONIA
17. JUNE – RIGA AND PEDVALE, LATVIA
18. JUNE – VILNIUS, LITHUANIA

ACHTUNG! THIS IS FESTIVAL NON GRATA! YOU WILL NOT GET ANY TOLERABLE ACCOMMODATION FROM HERE – A COMFORTABLE BED, FINE FOOD, NOR ANYTHING ALIKE. YOU WILL GET A FREE BUS TRIP THROUGH THE EARLY CAPITALIST BALTIC POTATO REPUBLICS. PERHAPS YOU WILL GET ENOUGH INSPIRATION AND EXPERIENCE. BUT THE LATTER WILL DEPEND ON YOURSELF.

WITH ALL THE BEST
NONGRATA



EXHIBITION: works by 30 jewellery artists.
September 6 – 16, 2001.

LOCATION: Muhu island, Pädaste manor,
Estonia, Universe

COLLOQUY:

Night of Sept. 6/7 ("Fragile")

Night of Sept. 7/8 ("Rough")

Night of Sept. 8/9 ("Balcony")

ORGANIZER: Kadri Mälk, Estonian Academy
of Art, Metal Art Dpt, 1 Tartu Road,
Tallinn 10145, Estonia

e-mail: nocturnus@hotmail.ee

DECO GALERII

Koidula 12 a

9. märts – 8. aprill
19. aprill – 20. mai
25. mai – 17. juuni
11. – 29. juuli

Anu Pöder, Jaan Elken "Mina ja tema"
Andres Tolts, maaliseeria "Postkaardid"
Ants Juske kuraatorinäitus
Andrus Rõuk, maalid "Maailma loomine"

Tartu Kunstimuseumi näitused

Eesti kunsti püsiekspositsioon	7. veebr. - 16. sept
Kadri Kangilaski, Toomas Tõnissoo	2. mai - 27. mai
Laste joonistused "Pilt pildist"	2. mai - 27. mai
Vello Trell ja Rein Kelpman	30. mai - 01. juuli
Vello Trelli maalid	30. mai - 01. juuli
Marju Mutsu graafika	4. juuli - 16. sept.
Johan Köler 175	28. sept. - 2002
Aleksander Vardi juubelinäitus	28. sept. - 2002

Kuraator
Reet Mark
Reet Pulk-Piatkowska
Reeli Kõiv
Reet Mark
Reet Mark
Ene Asu-Õunas
Epp Preem
Krista Piirimäe

Tartu, Raekoja plats 18
Avatud K - P 11-18, Reede pääsmevaba.
Info: 07/341050, 441080. www.tartmus.ee.
Tellimisel ekskursioonijuhtimised ja muuseumitunnid.

~~Kana Nahk 2001~~
~~Goose Flesh 2001~~

Kana nahk 2001 Goose Flesh 2001

International
performance and
video art festival in
Rakvere town,
Estonia.
25 - 26 July.

Rahvusvaheline
performance'i ja
videokunsti festival
Rakveres
25. - 26. juulil.

Valie EXPORT Society & Valie EXPORT

Austria kunstnik Valie EXPORT räägib kunstist ja põhimõtetest ning ütleb, mida ta arvab oma kunagiste aktsioonide kordamisest Tallinnas Valie EXPORT Society poolt.



Kust on pärit sinu kunstnikunimi Valie EXPORT?

Kui alustasin oma tööd kunstnikuna, ei tahtnud ma kasutada oma isa nime ja kuna olin just lahutanud, ei olnud mul ka enam abikaasa nime. Ma pidin leidma endale oma nime, nii nagu mul on oma identiteet. Ja siis mul plahvatas EXPORT, ma ju ekspordin oma ideid, mõtteid, nägemusi. See oligi põhjus, miks ma valisin endale nime, mis tõepoolest oleks minu oma. Teatud mõttes pole sul kunagi oma identiteeti, alguses on sul geneetiline kood. See on osa sinu identiteedist, aga sa oled selle saanud minevikust, kuid see pole su enda loodud. Mõnes mõttes võin ma öelda, et mul on oma identiteet, sest ma muutun, peale teatud iga sa muutud.

Loodetavasti. Mida sa võtad minevikust ja kuidas sa mõtled tulevikust.

Sellel ajal ma suitsetasin sigarette Smart EXPORT ja teisi suitsetasin ka. Ja ükskord suitsupakki käes hoides ma avastasin, et see on just see objekt, mida ma otsin. Ma vahetasin maakera pakil oma pildiga ja ütlesin, et ma olen *smart*, aga ma olen Valie EXPORT. Ja see on ju ka kaubamärk. Ja see ütleb kõik: selles on biograafia, see ütleb *semper et ubique*, alati ja igal pool, ja see ütleb *made in Austria. I was perfect.*

Milline roll on sinu arvates ühiskonnas kunstil praegu ja milline see oli 1960-ndatel? Kas see roll on muutunud? 1960-ndatel – 70-ndatel on sinu tööd selge poliitilise hoiakuga, miks siis

mitte tööline poliitiline marss? Miks sa valisid kunsti?

Minu jaoks on kunsti roll kultuuriline. Kultuur on segatud ühiskonda ja vastu-pidi. Mida kunst saab teha, on muuta maailma tajumise viisi tundlikumaks, olles alati natuke eespool, nagu näiteks see, mida mõned nimetavad avantgardiks. Ja mõne aja pärast ühiskond mõistab rohkem. Näiteks konstruktivism ja Malevitš. Paljud inimesed küsisid, mida see tähendab – üks värv, aga see tähendab avardada maalikunsti, öelda midagi maali, kujutise ja pildi kohta ning samuti muuta inimesi tundlikumaks progressi ja protsessi vastu, selle vastu, mis toimub ja milline võiks olla tulevik. Kunsti rollis on see väga tähtis.

Mõistate, kunst tähendab alati poliitikat, sotsiaalpoliitikat, kultuuripoliitikat. Ma ei saaks kunagi kuuluda poliitilisse parteisse, sest siis oleksin ma sunnitud valima ühe või teise suuna, olema vasakpoolne, parempoolne või roheline, aga see ei huvita mind. Mulle meeldib mõelda poliitikast, aga kõrge-mal tasandil, mitte partei tasandil. Ja ma arvan, et kõik muutumised on seotud sellega, et kultuur muutub ja seega ka kunst. Nii ma mõtlesin väljendada oma poliitilist teadvust kunsti kaudu.

1976. aastal tegid tänavaaktsiooni "Homomeeter", kus sa palusid möödujatel noaga lõigata endale tükk sinu kõhule seotud leivast. Kuidas inimesed sellele reageerisid ja mida sümboliseeris sinu kõhule kinnitatud leib?

Keegi ei saa nimetada seda aktsiooni otsesõnu feministlikuks, kuid alati, kui

sa töötad sotsiaalses ruumis või tänaval ja kasutad sümbolset materjali, on tegemist feminismiga.

Minu idee oli näidata leiba kui meie igapäevast toitu, mida igaüks võis endale vabalt võtta ja süüa. Auditorium oli väga häbelik, sest leib oli kõhule väga lähedal, vihjates leiva kaastähendustele – ellujäämisele, sündimisele, rasedusele – kõhult lõigata oli nagu kõhtu lõigata. Kuid see ei olnud kõht, see oli leib.

Ma olin huvitatud konteksti muutumisest, see siin on leib, mis võib näida inimese kehana ja mida terava noaga lõigata on ohtlik. Piltlikult öeldes, ülekantult tähendab leib tööd ja toitu, ohtlikku protsessi – vilja kasvatamist ja käärimist, mille tulemuseks on leib.

Inimesed olid üllatunud, nad naersid, kuid neile ei meeldinud. Kui ma oleksin pannud leiva lauale, siis nad oleksid võtnud, aga see siin oli inimese keha, naise kõht, ja siin tekkis barjäär.

Selle aktsiooni remake Valie EXPORT Society poolt toimus Tallinnas eelmise aasta novembris Balti jaamas ja vastupidiselt sinu kirjeldatud kogemusele olid inimesed väga altid proovima meie pakutud leiba, pidades meid degustatsioonitüdrukuteks, kes tutvustavad uut toodet. Hiljem näitusesaali kontekstis tõlgendati seda hostia jagamisena. See näitab aja muutumist. Uus leib on pöörane kontekst, pöörane on reklaamida omaenda leiba. See tähendab, et inimesed reageerivad alati omas ajas. Religioosne tõlgendus on seotud kohaga, kui religioon on prominentne, siis

Valie EXPORT Riias näitusel
"Contemporary Utopia"
7. aprillil.

Valie EXPORT in Riga, Latvia,
at the exhibition
"Contemporary Utopia"
on 7 April.



FOTO: KILLU SUKMIT/VALIE EXPORT SOCIETY

öeldakse *Brotvermähnung*, et jagad
hostiat, armulaualeiba.

Mulle meeldib idee, et tööd võib
muuta, vahetades konteksti, kus tööd
näidata. Nimetatud töö teie tehtuna kut-
sus esile teistsuguse reaktsiooni. See on
huvitav, sest näitab kunstiprotsessi, mis
on alati seotud kaasajaga, ja näitab,
milline on töö staatus praegusel aja-
hetkel.

**Sa oled rääkinud naistele eriomastest
struktuuridest, mis ei ole sünnipärased
ja igavesed, vaid välja kasvanud femi-
nistlikest debattidest... Kas sa võiksid
seda selgitada?**

Kas ma olen niimoodi öelnud? See
kerkis esile kuuekümnendatel koos
kunsti sisu ja konteksti mõistetega,

küsimusega naise soo-omasest tead-
vusest. Sellega seoses sai oluliseks
muuta esteetikat, kuid seletada seda on
väga raske. 1960-ndatel toimusid selles
küsimuses meeletud diskussioonid, kas
eksisteerib naiselik esteetika või pole
seda olemaski. Näiteks kui töö on
tehtud kivist või puust ja selles puudub
power, siis mõni võib öelda, et see on
naise lähenemine materjalile, erinev
mehelikust, aga see on selline
balansseerimine. Samuti oli see oluline
filmiteoorias. Kuidas kasutada kaamerat,
kuidas filmida, kas on olemas naise
pilk. Feminism oli uus nähtus kultuuris
ja ühiskonnas, mis kujundas teistsugust
teadvust ja nägemist. Praegu me elame
ajas, kus kõik on okei. Mõnes mõttes on
see hea. Ja ma ei ütleks, et on väga palju

erinevusi, aga samas kui vaadata lähe-
malt, siis on võimalik eristada naiseli-
kku lähenemist. Millist materjali
kunstnik kasutab ja kuidas see on seo-
tud sisuga. Selle kohta ei saa olla kind-
lat teooriat, mis jagaks tööd naise ja
mehe tehtuteks, saab olla erinevus,
mitte lõhe, ja see on väga õrn teema.

**Kes on Pavlovi koerad? (Viide kunst-
niku tööle "I [Beat (It)]", 1978.)**

Kolm koera: üks jumala, üks ühiskonna
ja üks kultuuri jaoks. Kui te ütlete, et
need on Pavlovi koerad, siis nad on
treenitud. Ühelt poolt kaitsma naisole-
vust ja teiselt poolt olema agressiivne
tema vastu. Ja ühiskond on treenitud
selleks: kaitsma või olema agressiivne.
Ja mina olin nende vahel.

Sa kasutad oma töödes palju viiteid patoloogilisele ja haigustele, näiteks performance'ite triloogias "Kausalgia", "Hüperbuulia", "Aseemia" (1973). Kas haigus tähendab midagi olulist sinu jaoks? Mis on nende tööde kontekst? Ma kasutan selliseid viiteid ja pealkirju, sest ma olen täiesti kindel, et psüühe, keha ja hing on kõik kokku tervik. Ja võib-olla on selle põhjuseks, et ma olen austerlane ja kasvanud koos Freudiga. Ma arvan, et Austria ühiskond, ma ei võrdleks seda ühegi teise ühiskonnaga, lihtsalt on natuke haige. Patoloogiline.

Kas see tähendab, et sulle on tähtis, et sa oled Austriast? On su töödes midagi spetsiifiliselt austriaalikuks?

See on austria kultuur, mitte praegune, see on vaid väike osa. Ma kasvasin üles pärast sõda, ma sündisin sõja ajal, ma olen talunud kogu seda kohutavat kunsti, traditsioonilist kunsti ja esteetikat, ja kui ma alustasin moodsa kunsti, oli see kohutav, sest tollal oli meil tõesti repressiivne maa ja ühiskond. See ei olnud avatud. Poliitikud ei teadnud midagi meediakunstimist, nad arvasid, et meediakunst, see on TV, trükis, ajaleht jne., või foto seinal. Ja see on väga repressiivne. Oleksin ma kolinud 15-aastasena Ameerikasse või itta, teeksin ma teistsuguseid töid.

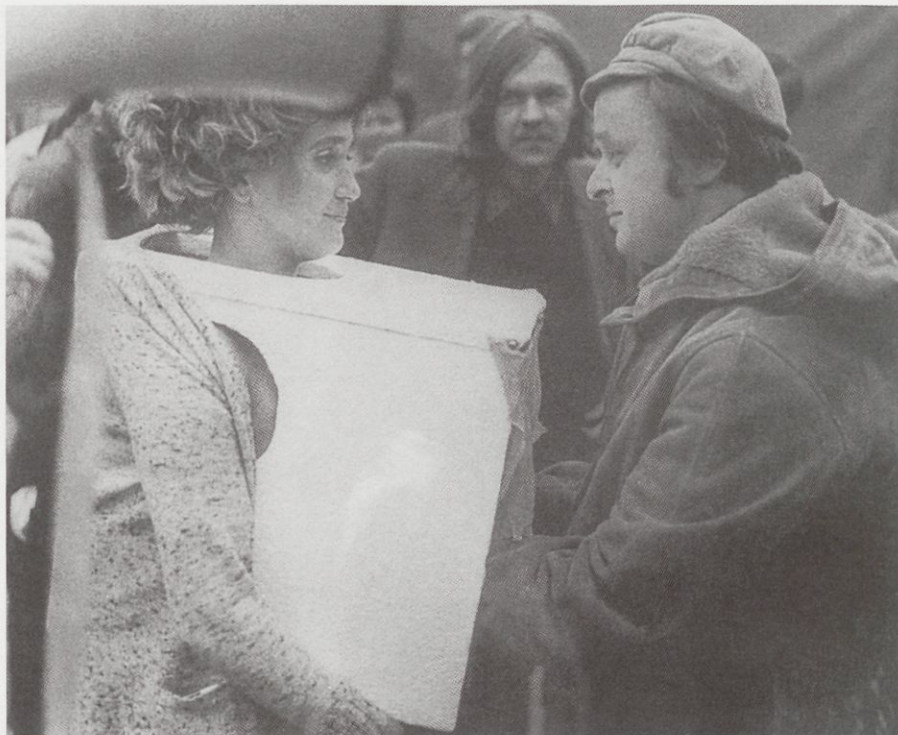
Vaadake, meil oli Wittgenstein, Marx, meil oli tõesti palju kuulsaid intellektuaale ja kõik nad saadeti maalt välja, ka Freud, kes lahkus, aga kunagi ei kutsutud neid tagasi. Nad ei saanud Freudi tagasi tuua, aga ka teisi ei kutsutud tagasi.

Aga kas Freud on sulle oluline?

Freud mulle? Loomulikult. See kerkis esile 1960-ndatel koos semiootikaga ja peamiselt Prantsusmaal. Ma hakkasin lugema Wittgensteini ja teisi. Kuid vaid väga väike hulk inimesi Austrias luges seda tollal ning töötas sellise materjaliga.

Kas sa selgitaksid tööd "Finger Poem" (1968)?

Ma töötan väga palju kätega. Käed on minu jaoks huvitav vahend või keha osa, millega väljendada žestides väga paljusid asju. Ma lugesin Heideggeri lauset (ma ei saa seda tõlkida, seda ei tõlgita kunagi), ma muutusin seda natuke ning mõtlesin, et kui ma näitan midagi koodidena, pean ma enne leidma koodid ja ma mõtlesin, et ehk kasutaks



Üleval: Valie EXPORT. Homomeeter. 1976.

All: Valie EXPORT Society. Homomeeter (remake). 2000.

Up: Valie EXPORT. Homometer. 1976.

Down: Valie EXPORT Society. Homometer (remake). 2000.

oma sõrmi kui keelt, nii nagu lapsed seda samuti teevad või tummad.

Mõtlesin, et ma ei ütle seda mitte häälega, vaid koodidega, märkidega.

Sest lause ütleb: "Ich sage die Zeige mit Zeichen im Zeigen der Sage". See Heideggeri lausest tuletatud lause ütleb, et ma ei peaks rääkima, see ütleb

üksnes koodidega. Meil on mitmeid koodi ja keha ise on kood.

Kas sa võiksid nimetada kunstnikke (kirjanikke jt.), kes sind on mõjutanud?

Ma ütleksin, et tõeline mõju on natuke liiga palju öelda, aga kui ma alustasin (ja ma pean ütleva, et ma olin peaaegu ainuke naiskunstnik tollal Austrias, kes töötas uute meediatega nagu fotograafia, *expanded cinema*, ja ma olin ka ainus naiskunstnik tollal, kes mõtles ja rääkis feminismist, seega ei võinud olla mingit dialoogi), aga kui ma 1960-ndatel alustasin mõttega, et teen fotot ja slaidi, leidsin ma ajakirja, kus oli juttu ameerika kunstnikest Yvonne Rainerist, John Cage'ist ja teistest, ja ma mõtlesin, et see on täpselt see tee, mida mööda mina kunstis käia tahan. Aga ma ei olnud tantsija. Rainer tantsis, ta kasutas keha, kuid siiski polnud ta otseselt tantsija. Ning siis ma avastasin Michael Snow jt. tööd, minimalismi, *arte povera* ja kehakunsti. See on kummaline, midagi oli õhus. Ma tegin teose, kus ma kõndisin kahe kaameraga ja kasutasin oma keha, et salvestada end ümbritsevat samal aastal (1973), mil Michael Snow ehitas Mehhikos mägedes masina, mille oli samuti justkui kaks haara ning mille liikumisel kaks kaamerat ümbrust talletasid. Mina olin rohkem kehakunstnik ja kasutasin seega oma keha, et seletada keha ümbritsevat, ja tema oli ehk rohkem tehnik ja kasutas selleks masinat. Ma mõtlen, et see ei saanud olla mõjutus, kuna ma ei tundnud tema töid ja tema ei teadnud minu omadest midagi, aga see oli õhus. Ma arvan, et see mõju tuli semantilisest-semiootilisest kodifitseerimisest – mida tähendab kunstitegemine. See mõju oli rohkem intellektuaalne kui kunsti-teostest endast.

Sa oled kirjutanud sürrealistlikest naiskunstnikest, nagu näiteks Meret Oppenheimist, nimetades tema tööd "Esimesed paberid" immigratsiooni paberiteks?

Sellel hetkel ei tundnud ma Meret Oppenheimi. (Tutvusin temaga hiljem.) Aga alates 1960-ndate keskepaigast teadsin ma Yvonne Raineri töid, Ann Halprini ja enamust New Yorgi grupi kunstnikest. Hiljem tutvusin ma Carole Schneemani kunstiga, ta alustas kehakunstnikuna varem kui mina. Sürrealistlikul kunstil oli suur mõju materjalile, sest nad segavad või

TEATUD MÕTTES POLE SUL KUNAGI OMA IDENTITEETI, ALGUSES ON SUL GENEETILINE KOOD.

vahetavad materjali konteksti, nagu näiteks Dorothea Tanning. Ja sellise (eriti) jutustava viisi kaudu sürrealistid kehtestasid end, mis oli oluline, kuna kunsti ülesandeks on muuta signaalid, märgid, koodid arusaadavamaks.

Oled sa kunagi kellegagi koos töötanud?

Ma töötasin koos Peter Weibeliga, kes oli minu põhiline partner. Alguses me elasime koos ja siis me töötasime koos.

Kuidas reageeris Peter Weibel, et teha "Portfolio of Doggedness" (1969)?

Ma mäletan täpselt, et kõndisin mööda tänavat ja mõtlesin, et peaks muutma tänaval kõndimise viisi ja et ma teen selle aktsioonina ära. Peter oli nõus ja ütles, et teeme kohe praegu! Me läksime poodi, et laenata natukeseks koera kaalarihma, sest mul ei olnud raha. Ja seejärel läksime tänavale... Aktsiooni ajal oli ühe meie sõbra näituse avamine ja meie ilmumine sinna oli tõesti midagi väga erilist (kummalist). Sest kõik inimesed näitusesaalis taganesid vastu seina, öeldes: oh, issand kui kohutav, mis siin toimub? Tuttavad inimesed, aga nüüd nad kõnnivad kuidagi imelikult. Minu käest küsiti, kas ma peksan teda iga päev. Ma ütlesin ei!, miks ma peaksin teda peksma? Ta on ju mees, inimolend, selline on praegu tema staatus, muud midagi. Ja isegi meie sõbrad ei saanud meist päriselt aru. Kuigi me üritasime seletada, et muutsime lihtsalt kahel jalal kõndiva inimese käimise viisi, ja mis sellest võib korruga muutuda, on tõesti tähelepanuväärne.

Mida sa arvad remake-aktsioonidest?

See on selles mõttes huvitav, et kasutate olemasolevat teksti ja pilti siiski erinevalt. Sellest ei ole ka kuigi palju aega möödas, kui mina need aktsioonid tegin, vaid 20 aastat. Ja kui teie teete praegu minu aktsioonide põhjal oma *remake*-aktsioone, on see samuti kuidagi peegeldav. Sest teie töö teeb mind uudishimulikuks. Seega ei ole tegemist *remake*-aktsiooniga, vaid see on midagi enamat. Ma arvan, et teie interpretatsioon on kriitilisem.

Kes tunduvad sulle kaasaegses kunstis huvitavad?

Raske, tõesti raske öelda ... Ma arvan, et suundumus on huvitav, aga ma ei nimetaks kedagi kui eriliselt silmapaistvat. Näiteks see, kuidas kasutatakse igapäevaelu ja asetatakse see, seda veidi muutes, mingisse (teise) kunstilisse konteksti. Aga minu jaoks ei ole see kunst, nagu mina seda mõistaksin.

Võtame näiteks nõelumise. Materjal on ju sama, aga 1970-ndatel ei oleks keegi seda teinud, see oli mõeldamatu. Mina küll nõelusin natuke, aga ma hakkasin kahtlema, et kas see on ikka õige asi. Praegu on nõelumine ok: tugev, hea, sest suhtumine on muutunud, nüüd võib nõeluda. Ja keegi ei ütle, et see on mingi naistekas ja muud selles stiilis. See on eneseväljendus.

Kuidas sa kunstikuna ära elad?

Algusaastatel, pikka aega oli tõesti kohutav. Mul ei olnud raha ja ma olin sunnitud pangalt laenu võtma, sest ma ei suutnud müüa *performance*'it. Müüa saab dokumentatsiooni, aga minul seda eriti ei olnud. Mul oli pilte ja fotosid, aga nendest ei säilinud midagi, kuna minu tollaegne poos oli kõik ära visata, mitte koguda/hoida kunstituru või kunstimuuseumide jaoks. Mul oli tõe-poolest raske raha teha selle kunstiga, mida ma sellel ajal viljelesin. Siis õpetasin ma Ühendriikides ja ka raha oli natuke rohkem, kuigi mitte väga palju. Ja praegu on juba parem, sest nüüd aksepteeritakse minu kunsti ja selle järele on nõudlus tekkinud. Mis aga tähendab, et ajalugu töötab minu kasuks.

Kui sul oleks võimalus minna tagasi 1960-ndatesse, kas sa teeksid midagi teisiti?

Mitte midagi.

Valie EXPORT Society: Mari Laanemets, Killu Sukmit, Kadi Estland.

(Vt. ka kunst.ee 1 / 2001 lk. 82 – 83.)

7. aprillil kell 18.45 Riia Arsenalis. Valie EXPORT oli kutsutud esinema näitusel "Contemporary Utopia".

Valie EXPORT Society meets Valie EXPORT

Where does your artist's name Valie EXPORT come from?

When I started to do work as artist, I didn't want to keep my father's surname, and I was divorced at that time and didn't want to have my husband's name either. I wanted my own name as I have my own identity. And I thought about what could be my own name. Then I thought EXPORT because I am exporting something, I export my ideas, I export my thoughts, I export my visions. So this was the reason why I chose my own name. To really have my own name. As I really wanted to have my own identity. You never have your own identity in some way, e. g. first you have the genetic code, this is not your own identity. It's a part of your identity, but you get it from the past, but you didn't construct it. But in some way I can say I have my own identity because I can change, after a certain age you can change. Or hopefully you can change. What you have from the past – you can think about the future, and so I thought I would create my own identity.

There are also cigarettes, and I smoked at that time, called "Smart EXPORT" and I smoked others also. Once I saw it, I had it in my hand, it was exactly the object I wanted to have. And then I changed the photograph of the globe there on the cigarette packet and exchanged it for my picture and then I thought that it's also a kind of trade mark – export and then I said that I'm smart, but I am Valie EXPORT.

And it says everything, it says biography, it says *semper et ubique, immer und überall*, and it says it's made in Austria. I was perfect.

In the 60s and 70s almost all your works had a sharp social relevance. What is the role of art in society? Why didn't you make a real political march instead of choosing art to make a statement?

For me I think the role of art is the cultural role. Culture is involved in society and society is involved in culture. What art can do is to rationalize the perception. You see something as one may say avant-garde, it's always a little further, a little bit earlier. And after a while society can understand much more. (E. g. if

you have Constructivism and Malevitch, only one color and lot of people say what does it mean one color, but it means to extend painting, to say something about painting, to say something about image, about picture and also rationalize that there is always a way, a progression, a process and progression.) So I think art has the role of rationalizing, to make sensible what's going on, what can be the future, and also create and educate perception.

Art always means politics, social politics, cultural politics and it would never be a political party, because then you are going this way or that way, which doesn't interest me. I'm more interested in the level where you can be or think about politics, but on a higher level, not on the party level. I thought to explain my political consciousness through art, through art making.

When you made "Homometer" (1976) what did people say to you? How did they react? What did the bread symbolize?

Okay, you see when I did my performances one cannot say it was straight feministic, but if you behave in a social way, outside on the street and you use symbolic material it has also to do with feminism. When I did it on the street my idea was to show bread just as we have everyday and to ask the audience to cut a piece and that it was free and they could take it and eat it. And the audience was also shy because it was near the belly, and to cut into the belly. It looked like I was pregnant, but it wasn't my belly it was bread. I was interested also in the context variations, it is bread but maybe a belly to cut into with the big knife and it looked dangerous and that was the intention. But on the other hand in metaphoric way there are many forms of bread, that is for work and food, and it is dangerous – the process of making bread. *Vollnis* (growing) and *kehrung* (fermenting) and in the end it is bread. I brought it all together on the street, I have to say people were very surprised, and they were laughing as you see in the pictures, they weren't very aggressive, but they didn't really like it. So it was a very good situation, because I said it's free – do it, and if I had put it in the table everybody would have done it, but if it's here on me then not. So it's first a human body and then it is a female belly, they

thought and so it's a barrier.

When we did our version of the same action, people thought we were advertising agents who were presenting new brand of bread.

So you see the times are changing. The thing you are advertising is a new bread in a crazy context. Because it is a little bit crazy to advertise your bread. Thus people are always reacting to the times. And also, if you think in a kind of religious way it depends also where you live, and when religion is prominent then maybe they say that you *Brotvermahrung*, you give bread out because it is a Host, like in church. But you see I like the idea that work can be changed, depending on which context it is shown in. You have done it and it's another reaction, but it is the same piece. And if you do it ten years from now it will be normal to see. Or whatever, that's nice because you always bring a process with the artwork, the process is always a little bit related to contemporary time and what the status is now.

You have said that there definitely are structures specific to women, but they are not inherent, eternal forms, they are time bound results of our feminist debates ("Fragments of imagination" by Roswitha Mueller, 1994). Could you explain it a bit?

Did I say that?

You see this came up in the sixties and it came together with the content-context of the art and the content is related to the female consciousness or is more related to the human being as a woman. Then you find out you have also to change the aesthetic to explain it and there is a change, but the change is really hard to explain and there was in the sixties a long discussion and the question was always is there a female aesthetic or is there not a female aesthetic and when you go over and see that sometimes a power is missing in a piece, the piece is out of stone or wood or whatever, and it is made by female artist, but the power is missing from that material then one can say that it is a kind of female, feministic approach to the same material as the male approach is, but this is really a kind of balancing. And it was also a very important thing in film theory, how you use the camera, is there a female gaze to take a picture. I would not say something is exactly fem-



Valie EXPORT. **Finger Poem**. 1968.

inist, it is another approach and this approach has to do with feminism, because feminism was a new thing in a cultural way and mostly in a social way, because it builds up new consciousness and perception. And now we live in a kind of time that everything is okay, in some ways it's good and I would not say that there are so many differences, but on the other hand if you look clearly at the pictures then maybe you can discover if it is a kind of female or feminist approach or not. E. g. the kind of material one uses and how the material is related to the content, there cannot be

any strict theory, because the best thing is if there is no gap between female or male, but there is a difference, there should be a difference, but not a gap. And to cross that is a very sensitive thing.

Who are Pavlov's dogs? (I Beat (It), 1978)

Did I say Pavlov's dogs?

Three dogs, one dog is for God, one for Society and one for Culture. This is just an interpretation now. If you say they are Pavlov's dogs they are trained to behave in that way first, to defend

the female being and on the other hand to be aggressive against her. And society is trained for that, to defend it or to be aggressive, something in between.

You used titles which refer to pathologies or sickness, eg. "Causalgia", "Hyperbulia", "Asemia". Does sickness mean something important to you? What is the context of these works?

I used these kind of quotes and titles because I think for sure psyche and body and spirit are a unity (*Einheit*) and they are together and maybe it comes also from the art that I was much more

into it, it came out, because I am Austrian and I have grown up with Freud. And I think also if you live in Austria, I would not compare it to another society, but the Austrian society is a little bit sick. I mean pathological.

Is it important to you that you are Austrian? And is there something specifically Austrian in your works?

It's not the Austrian culture as it is now, it is only a small part. And I grew up after the war, I was born in the war, I had all this terrible art, traditional art and aesthetic and when I started to do a kind of new art it was terrible and we had this really repressive country and society at that time. It was not so open. The politicians didn't know anything about media art, they thought that media art was TV, or media art was print or newspapers etc, and maybe a photograph on the wall. It shows a model or something, or an advertisement, that's all that they think of media art. If I had moved maybe when I was 15 years old to America or to the East I would have made other kinds of artwork.

You see we had Wittgenstein, we had Marx, we had a lot of really famous intellectuals and they were all thrown out of the country or they left the country and Freud left and the country never brought them back.

But is Freud important to you?

Freud for me then, yes, sure. In the sixties it came up, or in the fifties, but then I was too young, but in the sixties it came up with semiotics and mostly in France. I started to read Wittgenstein and others etc. But a very small group of Austrian people read this at that time and worked with that kind of material.

Could you explain your "Finger Poem" (1968)?

I do lots of things with hands. Hands for me are a very interesting tool or part of the body, expressing lots of things with gestures, to do lots of things with the hand and then I read the Heidegger sentence, (I cannot translate it, it is never translated), I changed it a little bit and I thought if I show something by working with codes I have to find the codes and I thought maybe I would use my fingers as language as children do or also deaf people.

It was created by myself. I thought, I



Valie EXPORT. Portfolio of Doggedness. 1969.

will create, I will say it not with the voice I will say it with codes, with signs or whatever.

Because the sentence says: "Ich sage die Zeige mit Zeichen im Zeigen der Sage." ("I tell the point with a sign in the telling of the point.") The sentence made out of this Heidegger sentence says I should not speak, it says only use codes and we have a lot of codes and the body is a code in itself, so that's why I chose these kind of signs.

Could you name some artists who have had influence on your works?

I would say the real influence is a little bit too much, but when I started with my artwork, first I have to say I was nearly the only woman in Austria who worked in new medias, in photography, expanded cinema, and I was the only woman artist at that time who thought about feminism, spoke about feminism, so there was no real dialogue. But when I started in mid sixties I thought I would make art with photography and slides and then I found a magazine about american artists like Yvonne Rainer, John Cage and I thought this is exactly the way I want to go in art, but I was not a dancer. Rainer was dancing, she used the body, but she was not a dancer in that way. And then I discovered the work of Michel Snow and others and minimal art and arte povera and

body art. This is strange because it was in the air. Because I made an art piece where I went with two cameras and I used my body to tape my surrounding, the movement of the body. I didn't know that in the same year, Michael Snow built a machine in the mountain in Mexico and the machine was like the same two arms, the machine was always moving two cameras and filmed the surrounding also, so I was more a body artist so I used the body to explain the surrounding of the body and he was maybe more a technician and he used the machine to explain something in the surrounding, I mean it could not have been an influence because I didn't know his work nor he mine and I guess the influence came from semantic-semiotic codification. The influence was much more intellectual as with art pieces themselves.

You have written about woman artist as surrealists, e. g. Meret Oppenheim. You have named her work "first papers" immigration papers, preliminary identification cards (Aspects of Feminist Actionism, New German Critique, 1989).

At that time I didn't know Meret Oppenheim, I got to know her later, but in the mid sixties I knew the work of Yvonne Rainer, Ann Halprin, most of the group in New York and later on I



Valie EXPORT Society Pavlovi koortega: Mari Laanemets, Kadi Estland, Killu Sukmit. Valie EXPORT Society with Pavlov's dogs: Mari Laanemets, Kadi Estland, Killu Sukmit.

knew the work of Carole Schneeman, because she started to work as body artist earlier than me and I saw her work as a visitor. The Surrealistic art scene had a kind of influence on the material because they were gambling one could say, or changing the context of the material, e. g. Dorothea Tanning. And the surrealist worked that out in a very narrative way, but it had to do with codes and signs and signals. This was an important thing, because I always thought art has to change perception of signals, signs, codification.

Did you work closely with any other artist?

I also worked with Peter Weibel. He was my partner. ("Portfolio of Doggedness" 1969.) First we lived together and then we worked together.

How did you come to the idea?

I remember exactly I went through the street and I thought I will do it. I said "Let's change the behavior". You see some ideas come so quick, you think.

And Peter said we must do it now and then we went to a shop and I didn't

have any money to buy some dog things and so I asked them to lend me one. Then we went on the street and after this we went to the opening of the exhibition of a friend of ours. This was really so strange, because all the visitors moved to the walls, they said: oh terrible, what's going on here. They asked if I beat him every day. I said no, why should I beat him? It's a man, it's a human being, it is just his status, that's all. Also our friends did not really understand it either. But we said we were just changing the status from some kind of human being who walks on two feet. And what changes now, that is the interesting point.

What do you think of the remake of these actions?

That's interesting, you see you have the text and you have the picture. You could think maybe what I was thinking, but then you will do it in your individual way anyway.

This is interesting, it is not a very long time, only twenty years. It's a kind of mirroring also, you do it now and I am curious. What do you think will

come out. So it's not a remake, it's more than a remake. I guess it's also more critical. I can be a critic also.

Who in contemporary art seems interesting to you?

That's hard really, it's hard to say. I think that the movement is interesting, but I could not really point out one special one.

For example to use everyday life and change it and bring to it in a kind of artistic context, but it is not really art or it is made in an other way as I would explain it, or I had explained it – everyday life. You use the same material, e. g. if you sew now. Nobody wouldn't sew in the 70s, it was just thought about. I sewed a little bit, but then I thought should I really do it. But now it's strong, it's good, it's ok. So this means, you can use it now. Nobody can say it's female or whatever, it's an expression.

How do you support yourself as an artist?

In the early years, for a long time it was really terrible, I had no money, I had to borrow money from the bank. It was because I could not sell, there were no museums and collections who wanted that kind of work and you can't sell a performance. You can sell the documentation, but I don't have so much documentation, I have pictures and photographs, but I have not relics, because I threw them away, this was my habit in that time, not to keep it for the art market or for museums, so it was really hard to make money out of the kind of art that I did. Then I was teaching in the States and there was little bit of money, but not so much. And now it's better, now this art is accepted and now they ask for the former pieces – this means history is working for me.

If you had a chance to go back, what would you do differently?

Nothing.

Riga, April 7th, 2001.

Interviewed by Valie EXPORT Society: Mari Laanemets, Kadi Estland, Killu Sukmit.

About Valie EXPORT Society see also *kunst.ee* 1/2001, pp. 82 – 83.

The interview was edited by **Paul Rodgers**.

Tartu Jaani kiriku vitraažakende sümboolika

Kunstnik Urmo Raus selgitab, miks ta kavandas Tartu Jaani kirikule just sellised vitraažid.

Urmo Raus. Keegi teab tõde. Tartu Jaani kiriku vitraažiprojekt. Vaal galerii, 3. – 14. aprill.

Tartu Jaani kiriku vitraažide kontseptsioon

Kirik on läbi aegade arenev keha, millele iga ajastu lisab oma esteetika ja oskused. Üheks paremaks näiteks selles osas on aknavitraažid. Kiriku kõige õrnemate elementidena langevad need esimesena rüüstete ja röövide ohvriks. Neid tuli tihti asendada või restaureerida. Nii võime me kohata Lääne-Euroopa gooti stiilis katedraalides eri ajastute vitraaže kuni tänapäevasteni välja. Dekadentsi-perioodidel aga on inimene imiteerinud eri ajastuid, mille vaimu ta on imetlenud, kuid milleni ta ei ole ise küündinud.

Rääkides Tartu Jaani kirikust, ongi esimene küsimus see, kas taastada aknad imitatsioonina ja võltsinguna või luua midagi uut ja tänapäevast meie ajastu vaimu tähisena. Olen algusest peale pooldanud julget kaasaegset lahendust, sest meil puudub informatsioon selle kohta, millised olid kunagised vitraažid. Kui gooti ajastu inimene olnuks teadlik tänapäevastest tehnoloogilistest võimalustest, siis oleks ta väga tõenäoliselt samuti nende kasuks otsustanud.

Teiseks on Jaani kirikus olemas hindamatu rikkus – keskaegsed terrakotaskulptuurid. Ajastut imiteerivate pseudo-vitraažide vastandamine skulptuuridele mõjaks nende unikaalsuse paroodiana.

Minu lähteidee Tartu Jaani kiriku aknakontseptsiooni puhul oli leida lahendus, mis järgiks keskaegse kunsti põhimõtet – teose pealispind kutsub avastama teist, varjatud pinda. Soovisin, et vitraažid oleksid väga lihtsad ja tänapäevased, kuid samas keerulised. Minu eesmärk oli kasutada meie aja parimaid klaasitehnoloogilisi saavutusi ja samas kodeerida neisse ajalooline mälu. Ühtlasi pidasin oluliseks seda, et vitraažid oleksid ainult mõtteline taust kiriku sisemuses eksponeeritavatele terrakotaskulptuuridele ja moodustaksid harmoonilise terviku kogu kiriku lõikes. Kiriku aknad on ekraan sise- ja välismaailma vahel, see ka eraldab ning loob kirikus keskendumist toetava vaimse atmosfääri. Sest kirik ei ole mitte piltide vaatamise koht, vaid meditatsiooni-ruum, paik mõtisklemiseks ning palvetamiseks.

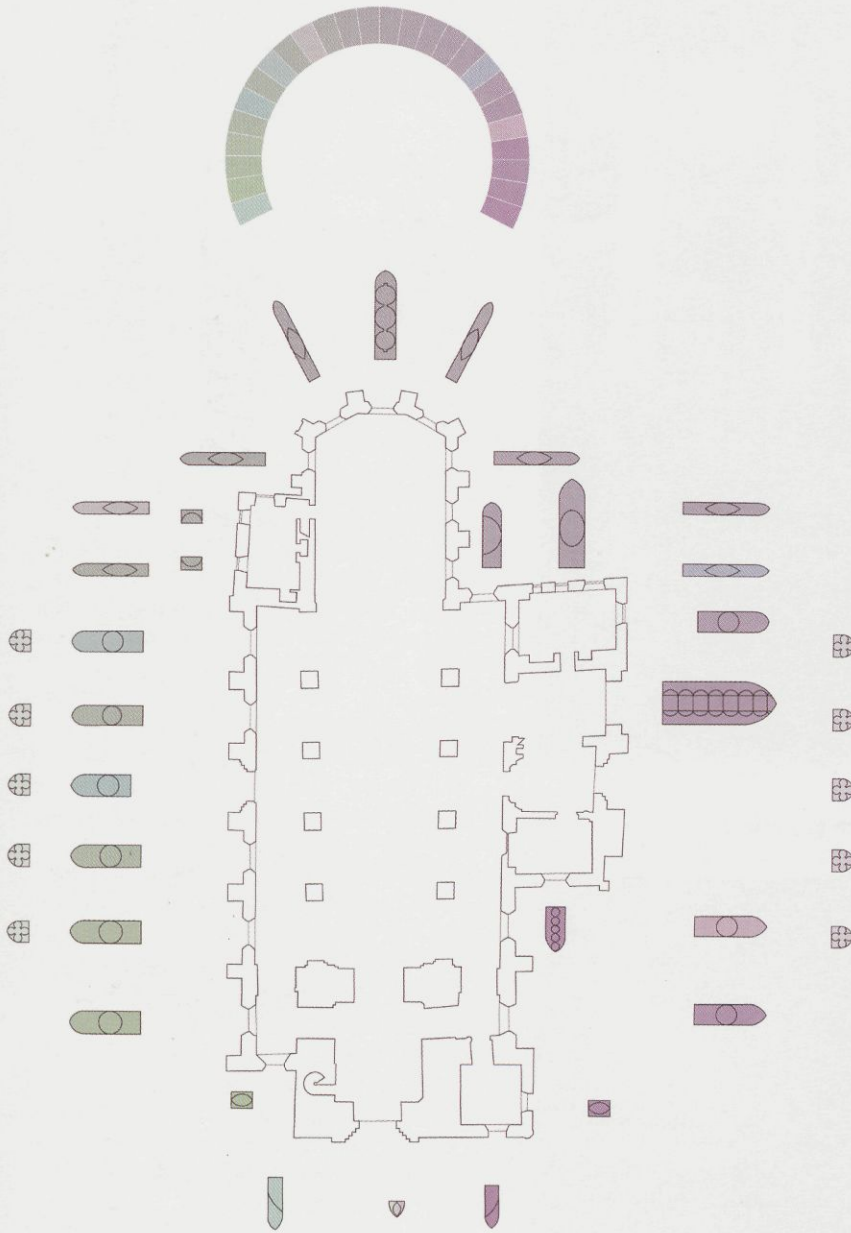
Tellijä nõue konstrueerida topeltaknad andis mulle idee kasutada kahte klaasi kui kahte üksteise peale asetatud filtrit, mis moodustavad optilises suhtes teineteisega terviku. Välimine klaas on monokroomne töödeldud klaas, mis toimib graafilise filtrina. Selle keskne element on klaasreljeef, mis sisaldab keskaegse vitraaži tinaraamistiku autentset tõmmist. Reljeefi ümbrisev klaaspind on töödeldud tekstuuriga. Sisemine klaas on värviline ning toimib maalilise filtrina. Kui aknale langeb valgus, siis ilmub sisemisele värvilisele klaaspinnale keskaegse vitraaži varjuprojektsioon. Nii ilmuvad klaaspin-

dadele teatud hetkedel Lääne-Euroopa katedraalide ilusaimate aknavitraažide graafilised varjud. Need varjud on meieni jõudnud terrakotaskulptuuride kaasaegsed. Kirikus kui tervikus moodustavad varjud keskaegse ikonograafilise süsteemi.

Olen kasutanud kirikus kahte põhivärvi: rohelist ja lillat. Aknad algavad põhjas rohekate toonidega, mis lähevad ühtlase spektrina üle lillakateks toonideks kiriku lõunaküljel. Värvid on tuletatud kiriku enda kehandist ja peaksid looma punasest tellisest kirikuga harmoonilise terviku. Keskaegsete vitraažide graafika oli progresseeruv suurusjärgus: klaasimaaling, tinaliist, tuulevardad, metallist vahevardad ja kivipitsraamistus. Jaani kiriku aknastruktuuride graafiline mõõtkaava jääb kivipitsi ja metallvarraste vahelisse suurusjärku ja omab skulpturaalset-arhitektuurset mõõdet. Aknastruktuurid kujutavad endast keskaegsete vitraažstruktuuride stiliseeritud tuletisi, mil on suures mõõtkaavas sümboolne tähendus.

Keskaegne kirik oli sooline ja sümboliseeris Kristuse mõrsjat. Jaani kiriku aknastruktuurid sisaldavad mees- ja naisalge sümboleid.

Urmo Raus õppis 1991 – 1996 Prantsuse Riiklikus Kunstiakadeemias (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) Pariisis ning on tegutsenud graafiku, maalija ja monumentaalkunstnikuna. Elab Tallinnas ja Pariisis. Praeguseks on teostatud üks Jaani kiriku vitraaž, ülejäänute teostamise üle käib vaidlus.



**Jaani Kiriku vitraažakende värvilahendus.
Colours of the stained glass windows.**

New stained glass windows to a Gothic style church

Artist *Urmo Raus* provides explanations why he designed those especial stained glass windows to Jaani (St. John's) church in Tartu.

In languages, which have articles and genders, subdivision of objects is partly based on not entirely unmotivated sexual characteristics. Metaphorically, the Christian community and church is of feminine gender: *une église, die Kirche*. According to the Gospels, Christ is the bridegroom and community is the bride, who will go "in with him to the marriage", on the day and the hour "wherein the Son of man cometh" (St. Matthew 25:10; 13). Parts of the natural church, its naves, aisles and domes

have gender, too. The elements of feminine and masculine gender combine creating an entire Universe. The Gothic church, built on an east-west axis with an altar at the east end, facing towards Jerusalem is metaphorically both the Christ's bride and the Christ himself. The feminine and the masculine well-springs give rise to a perfect system.

The origin of the window structure of Jaani (St. John's) church dating from the 13th century is a circle, a symbol of perfection. Embellishments deriving from circle are also witnessed in the nave of the church. The window structure symbolising Christ is masculine.

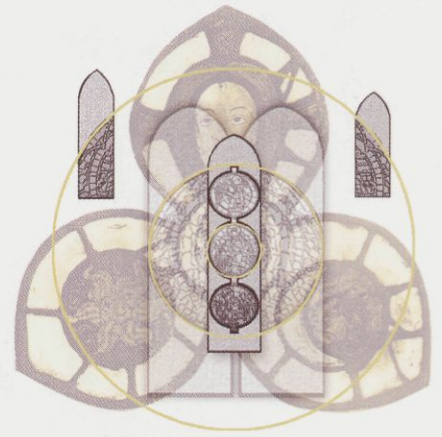
My conception of restoration of the stained glass windows of Jaani church was to find a solution, which would keep to the principle of mediaeval art – the exterior of the work implies the other, concealed level, which remains to be inferred by the observer. My wish was to have the windows extremely simple and modern, however also involved and intricate. I used the peak of achievements of the art of glassblowing, seeking to enrich the coloured glass with historic memory. When working, I also avoided a clash with valuable terracotta sculptures of unglazed brownish red fired clay.

The church window is a screen separating the internal and external worlds. The sun shining through those magnificent windows of Jaani church, which charge its beams with powerful coloured spectra, weaving patterns all through the nave, creates a serene mood of prayer, meditation and contemplation. For us, such "colour spaces" enclose dimensions of inner ease that put us in a harmonious mood, in tune with the world.

Urmo Raus studied 1991 – 1996 in the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. He has been active in graphic arts, as a painter and monumental artist. He resides in Tallinn and Paris. Presently, only one stained glass window of Jaani church has been completed, the others being subject to heated debates.



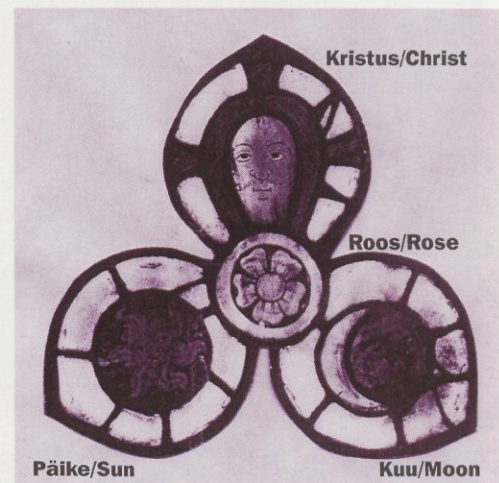
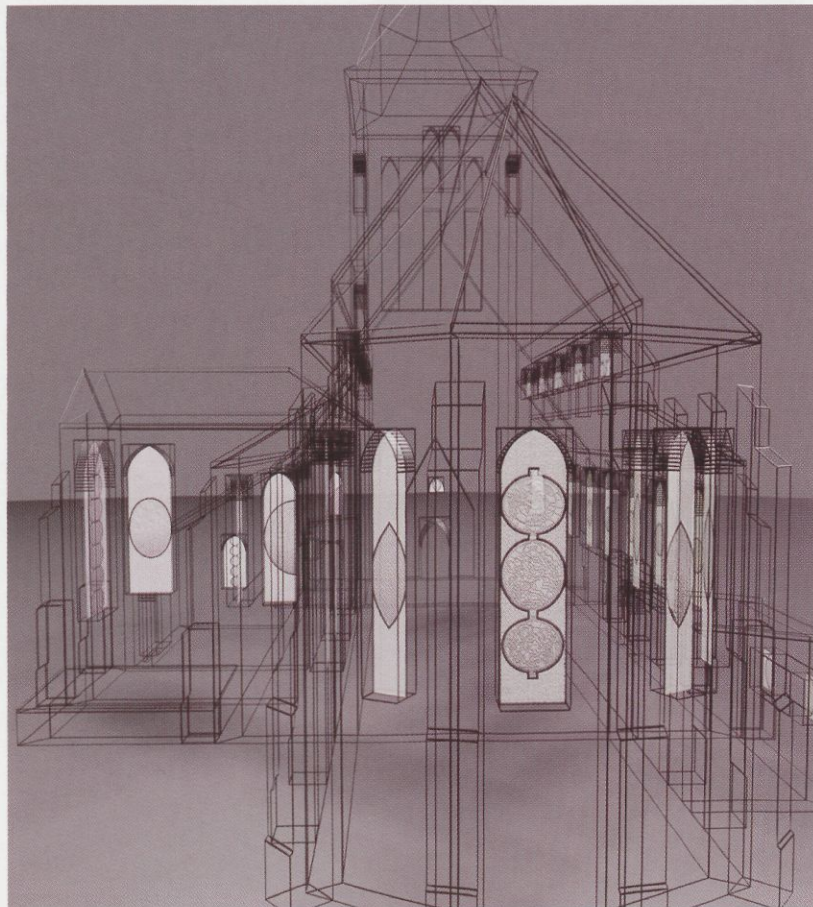
Jaani kiriku kooriruumi sise- ja välisvaade.
Interior and exterior of the choir of Jaani Church in Tartu.



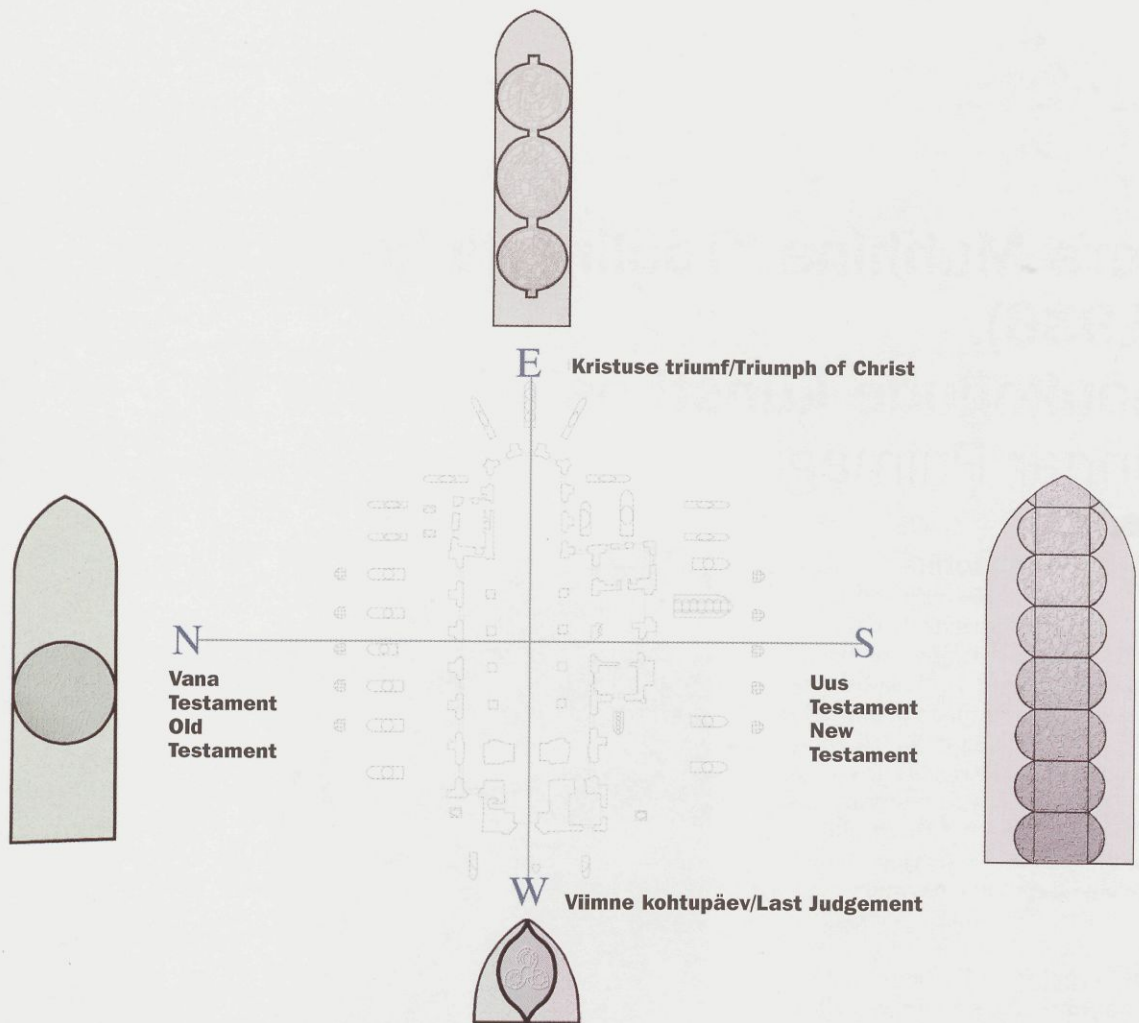
Horisontaaltasand

Kahe läänefassaadi akna struktuurid on mõtteliselt fragmendid ülisuurest avanevast ringist. Idafassaadil olev poolringikujuline aken on kontsentriselt läänefassaadi omast väiksem. Ring altari kolmainust sümboliseeriva, kolmetasandilise aknastruktuuri keskel on visuaalselt läbi lääneportaali vaadates kompositsiooniline tšenter, kuhu koonduvad mõtteliselt kolm eri mõotkavas ringi. Läänefassaadi väike kolmeleheline roosaken asub mõtteliselt samas tšentris.

Idafassaadi altariaknale kontsentreeruvad ringid sümboliseerivad ka päikest ehk valgust, millest saab alguse päev ja maine elu. Poolik ring idafassaadil sümboliseerib kiriku jätkuvat "täiustumist" ehk maise kiriku pidevat ehitamist. See on ainus sümmeetrilise vastandita aknastruktuur kirikus. Sellele aknale vastas keskajal analoogne aken teisel pool koori. Tänapäevaks on see aken kinni müüritud. Mõtlesin selles aknas sümboliseerida ühtlasi Jaani kiriku enda haavu ja kadunud keskaegset täiust.



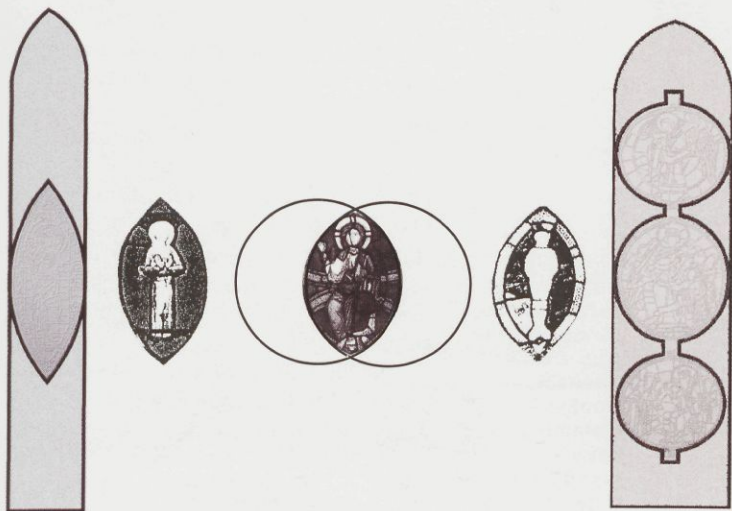
Keskaegne kristlik universum.
Medieval Christian Universe.



Vertikaaltasand

Jaani kiriku aknastruktuuri algeks on ring ehk täiuse sümbol. Kõik aknastruktuurid on ringi tuletised. Samasugust ornamentikat esineb ka Jaani kiriku kehandis.

Kiriku sisemuses on akna kõikide metallstruktuuride sümbolised osad punasest vasest. Punasest vasest struktuurid seonduvad Jaani kiriku punase tellisega ja moodustavad terve hoone lõikes sümbolite ahela, mis läbib tervet kirikut ja seob kõik aknad ühte ketti-keesse. Pimedal ajal, sisevalgustuse korral, muutuvad vasest sümbolistlikud struktuurid nähtavaks ja hakkavad mustjatel klaaspindadel toimima suures mõõtkavas skulptuursete ornamentidena.



Mees- ja naisalge

Keeltes, kus on olemas artiklid ja sood, on iga ese, objekt soolise algega, millel päritoluline põhjendus. Kristlik kogudus ja ülekantud tähenduses kirik on naissooline: *une église, die Kirche*. Evangeeliumi järgi on kogudus mõrjsja, kelle Kristus kosib "aja saabudes". Ka füüsilise kiriku eri osadel, ruumidel ja sfääridel on sugu. Kokku koostatakse mees- ja naissoolistest elementidest terviklik universum. Gooti kirik-kogudus on ülekantud tähenduses Kristuse mõrjsja ja samas ristisümboliseeriva põhiplaaniga Kristus ise. Nais- ja meesalge samastuvad ja tekib täiuslik süsteem. Kristust sümboliseeriv aknastruktuur on maskuliinne. Maskuliinse aknastruktuuriga on veel altariaken, mis kujutab Kristuse triumfi, ning Münnichi kabeli läänepoolne aken.

Vera Muhhina “Tööline ja kolhoositar” (1936).

Nõukogude kunsti esindusteos III Linnar Priimägi



Indeksi semiootika

Sirp, põllutööriist, ja vasar, tööstustööriist, olid Nõukogude Sotsialistlike Vabariikide Liidu riigivõimu sümbolid lipul ja vapil. Inimkujud, kes hoiavad neid V. Muhhina skulptuuril, on nende atribuutide abil identifitseeritavad kui Tööstus ja Põllumajandus. Semiootiliselt on tegemist indeksmärkidega, tunnusmärkidega, mis aitavad üldistatult kujutatud isikuid identifitseerida. Indeksmärgi sõnum inimkujutise puhul ongi osutav ja tuvas-tav: “See siin on tema!”

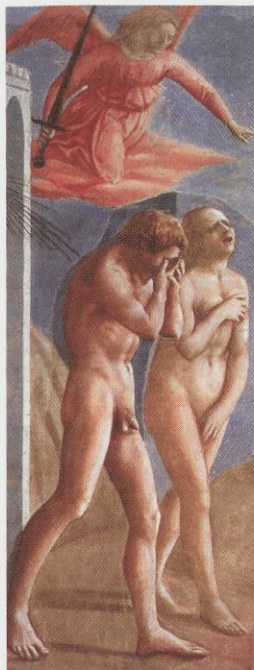
Nõnda ei identifitseeritud varasemas kunstis kuningat või paavsti mitte näojoonte portreealise sarnasuse järgi, vaid ikoonilise ametitunnuse, krooni või tiaara järgi. (Isiku konkretiseeris juba sõnaline tekst – raamatuillustratsioonid olidki maalikunsti eelkäijad.) Niisamuti kujutati pagarit, käes kringel, ja kingsepa, käes saabas. Kõik ametitunnused on indeksmärgid, mis identifitseerivad kujutatud isiku sotsiaalses süsteemis. Sellised on ka V. Muhhina Töölise vasar ja Kolhoositari sirp.

Kuid on ka personaalseid, isiklikke indeksmärke, mis juhatavad nende kandja kätte nimeliselt. Kujutavkunstis, kus portreealist sarnasust hakati väärtustama üsna hilja, on neil oluline pildisüžeed konkretiseeriv roll.

Üheks tähtsamaks indeksmärgiks kunstiajaloo on olnud mõök. Kui sõjariist on mõök ametitunnusena kuulunud sõjameeste ikonograafiasse ning levinuima seisusetunnusena olnud rüütli atribuut. Rüütli mõök kandis samuti isikunime, oli personifitseeritud. Ja rüütel oli temaga kokku laulatatud, oma mõõga verevend: rüütliks löömine kujutas endast talle sümboolse haava löömist mõõgaga ehk “mõõga ja vere abielu”, verevendlust mõõgaga. Mõök oli kõrgema



Püha Jüri mõõga ja kilbi-ga Edward Burne-Jonesi maalil.



Miikael mõõgaga paradiisi väravat valvamas. Detail Masaccio maalist – Aadama ja Eeva Paradiisist välja ajamine.

rüütlikeisuse tunnus (alamal rüütlikeisusel oli selleks oda).

Prantsuse rüütlikeisuses “Rolandi laul” (11. sajandi lõpp või 12. sajandi algus) kannab kangelase mõök Durendali nime. Seal ütleb Roland oma kannupoisile Olivier’le:

“Las lööb sul oda, minul Durendal, mu tubli mõök, mis saadud suurelt keisrilt.

Kui selles lahingus mind tabab surm, siis õelgu see, kes omandab mu mõõga: “See siin on ustava vasalli mõök.””

Prerafaeliit Edward Burne-Jones (1833 – 1898), kes muide ka ise kandis rüütliitlit, maalib sõjameeste kaitsepühaku Püha Jüri oma aja sümbolistliku rüütliromantika vaimus, loobudes tolle legendaarse pühaku kohustuslikku ikonograafiasse kuuluvast hobusest ning odast ja andes raudrüütatud kangelasele seeasemel kätte kilbi ja mõõga.

Kiriklikus kunstis on mõök ka peaingel Miikaeli ikonograafiline indeks.

Miikael, käes leekiv mõök (pildil kujutati seda mõnikord lainelisena), valvas üldist kujutlust mööda paradiisi väravat ja saatis sealt välja pattulangenud Aadama ning Eeva.

Itaalia manerist Guido Reni (1575 – 1642) on kujutanud peaingel Miikaeli – muide, nii nagu saksa renessansskunstnik Albrecht Dürergi (1471 – 1528) oma “Ilmutusraamatu”-teemalise puulõikesarja ühel tuntumal lehel – apokalüptilises Püha Jüri rüütlirollis, tapmas inimkehalist lohet.

“Ja sõda tõusis taevas: Miikael ja tema inglid sõdisid lohe vastu, ja lohe sõdis ja tema inglid. Ja nad ei saanud võimust...” (Ilm. 12:7-8) Mõõka tuntakse ka mitme mees- ning isegi naispühaku



Taavet mõõgaga renessansskunsti – Donatello ja Verrocchio tõlgendused.



Rüütlikultus Hubert Lanzingeri maalil "Lipukandja".



Raffaeli "Sixtuse Madonna" ja Jevgeni Vutšetitši pronkskuju Berliinis Treptow' pargis.

atribuudina. Kõige tähtsam "mõõgakandja" kristlikus kunstis on apostel Paulus.

Paulus, keda on kutsutud ka ristiusu teiseks rajajaks, oli kõige tulihingelisem ja sirgjoonelisem võitleja ristiusu muutmisel maailmausundiks. Tema kirjad kogudustele väljaspool Jeruusalemma (roomlastele, korintlastele, galaatlastele, filiplastele, koloslastele, tessalooniklastele) on teoloogilise eestvõitluse nii selged ja tõhusad näited, et need on arvatud Uue Testamendi kaanonisse. Siit ka Pauluse atribuudid: mõök olevikule ja läkitus (kiri, raamat) tulevikule.

Renessansiajal sai mõõgast Taaveti, iisraeli rahva vabastaja ning hilisema kuninga indeksmärk, milleks andis alust piibli kirjakoht kahevõitlusest vilist Koljatiaga:

"Siis Taavet jooksis ning astus vilisti juure ja võttis tema mõõga, tõmbas tupest ja surmas tema ning raius sellega ta pea maha; ja kui vilistid nägid, et nende kangelane oli surnud, siis nad põgenesid." (1 Sa 17:51)

Itaalia renessansskunstniku Donatello (1386 – 1466) Taavet – muide, üldse esimene vabaskulptuur, s.t. igast küljest vaadatav, arhitektuurist sõl-

tumatu, seinast lahti skulptuur uusajal – on, mõök käes, just lõpetanud vägitöö ja toetanud jala Koljati maharaiutud peale.

Temast pool sajandit noorema Andrea del Verrocchio (1436 – 1488) Taavet pole aga kujutatud mitte selle muistse kangelasnoorukina, kes vilist Koljatile vastumineku eel võttis seljast segava raudrüü (1 Sa 17:39), vaid pigem verinoore moodsa rüütlina, "Püha Jüri pojana", kellel on seljas turvis, käes mõök ning jalge ees vanurite maailma kuulua Koljati pea.

Rüütliromantikasse naasis Kolmanda Reich'i sõjaväeline ideoloogia oma rüütliiristide ja mõõgakultusega. Nii kujutas näiteks Hubert Lanzingeri "Lipukandja" isegi A. Hitlerit raudrüüs.

Kunstis sai mõõgakultuse tähelepanuväärseimaks kuulutuseks skulptor A. Brekeri looming.

Nii pronkskulptuuril "Valvsus" kui ka reljееfil "Valvur" on kujutatud 20. sajandi uusi, "aaria tõugu Taaveteid", kes on iga hetk valmis kangelastegudeks mõõga välja tõmbama. Nende käes pole (sõjariistana praktilise tähenduse kaotanud) mõök enam mitte niivõrd sõjamehe indeksmärk, kuivõrd valmiduse ja kangelaslikkuse sümbol.

Mõõga kultuuriloo kujutavkunstis võtab kokku mõõgasümbol Jevgeni Vutšetitši (1908 – 1974) monumentaal-skulptuuril – kõige tähtsam Suure Isamaasõja monument väljaspool toonast Nõukogude Liitu – Berliini Treptow' pargis. Monumendil kujutatud noore lihtsõduri käes on mõök kui karistava peaingli atribuut, millega ta seisab kaitsja Miikaelina uue maailma väravas (tema selja taha jääb vabastatud maa, "paradiis");

– rüütli atribuut, millega ta Püha Jürina on tapnud lohe (fašismi sümboli haakristi killud ta jalge all);

– uue ajastu atribuut, millega ta noore Taavetina on maha raiunud Vana Maailma pea;

– misjonäri atribuut, mille jõul ta apostel Paulusena on tulnud tooma usku paremasse tulevikku.

Kui aga apostel Paulus, mõök käes, läkitas tulevikku kirjasõna, siis Sõjamehel on elutu raamatu asemel süles laps kui elu jätkumise sümbol.

Nõnda on üldtuntud madonnast Raffaeli (1483 – 1520) maalil saanud järelkasvu ja maailma tuleviku eest hoolitsev sõdalane.

Vutšetitši pronkskuju on üks tähelepanuväärsemaid ning ideeliselt läbikomponeeritumaid teoseid 20. sajandi skulptuuri ajaloos.

Jätkub.

¹ Keskaja ja vararenessansi kirjanduse antoloogia. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1962, lk. 114.

KUI AGA APOSTEL PAULUS, MÕÖK KÄES, LÄKITAS TULEVIKKU KIRJASÕNA, SIIS SÕJAMEHEL ON ELUTU RAAMATU ASEMELE SÜLES LAPS KUI ELU JÄTKUMISE SÜMBOL.

Kunstiäri Eestis – objektiivselt subjektiivne Piia Saarna oksjonitest, kunsti hinna tekkimisest ja kunstiäri emotsionaalsusest.

MIS LOOM SEE KUNSTIÄRI niisugune on, kuidas ta elab ja toimib?

Üks inimene loob, teine müüb, kolmas ostab. Arusaadav. Ometi on see keerulisem kui mis tahes muu ärivaldkond. Kunstiäri pole seotud inimese esmavajaduste rahuldamisega, seetõttu sõltub edu teistest parameetritest – inimese suhtest iseenda ja oma ajastuga.

Meie kunstiturg kujutab pigem teatud ostujõulise ringkonna huvist tingitud trendi. Kuna meil on oksjon kui müügivorm pikka aega puht oludest tingituna puudunud, käsitletakse kunstimüügi kontekstis seda rohkem kui teisi. Enamus viimasel ajal toimunud oksjonitest on olnud edukad, millest võib järeldada, et on tekkimas arvestatav eesti vanema kunsti turg, mitte aga veel kogu eesti kunsti turg. Oksjoneid tuleks käsitleda kui esimest suhteliselt edukat sammu tekitamiseks laiema ostjaskonna huvi kunsti vastu. Mida mitmekülsemalt ostjaskond kunstile läheneb, seda enam saab hakata rääkima kogu eesti kunsti turu tekkimisest.

Oksjon on omamoodi forsseeritud müügiüritus, kus koonduvad turu tendentsid, andes võimaluse analüüsiks ning edasiste suundade täpsustamiseks.

Kas eesti kunstist on saanud investering?

Tasapisi on oksjonite käigus meie kunstist meie endi jaoks investering saanud küll. On nimesid, mida on hakatud rohkem küsima, ning oksjonitel on tekkinud nende töödele ülepakku mine. Hinnadki on suhteliselt kiiresti muutunud. Näiteks Hausi galerii teisel oksjonil 1998. aasta kevadel müüdud Eduard Ole "Talvine Harjumägi" (1942,



Eduard Ole. Talvine Harjumägi. Õli, l., 1942. 51 x 65 cm. Maali hind on võrreldes 1998. aastaga tõusnud 27 000 kroonilt 40 000 kroonile.

Eduard Ole. Harjumägi in Winter. Oil on canvas, 1942. 51 x 65 cm. The price of this painting has rocketed to 40.000 kroon in 2001, as against 27.000 kroon in 1998.

õli, lõuend), mis osteti kõhklevalt alghinnaga 27 000 krooni, tekitab tagantjärele ainult ohkeid. Eduard Ole on autor, keda osatakse küsida ja hinnata, ning kui sama teost oleks võimalus uuesti pakkuda, ei tuleks hind alla 40 000 krooni üldse kõne alla. Autori teoseid peaaegu pakkuda pole, tema joonistusedki on hinnatud 10 000 – 15 000 kroonile.

Teise näitena võib tuua Aleksander Vardi imposantse natüürmordi, mis osales Hausi teisel oksjonil, aga mida meil õnnestus kaks aastat hiljem uuesti müüa. Teos osteti oksjonil 33 100 krooniga. Kaks aastat hiljem tööd uuesti müües oli selle hind täiesti põhjendatult tõusnud ligi 40 protsenti ning ei galeriil müüjana ega ostjal tekkinud kordagi

kahtlust töö hinna adekvaatsuses. Vardi oli leidnud piisavalt tutvustamist ning ostjate tunnustust, ka järgmistel oksjonitel müüdi tema töid edukalt ning niisuguses käsitluses natüürmordi polnud lihtsalt enam pakkuda. Töö haruldus mängis oma osa. Sama võib öelda ka Vardi viimaselt Vaala galerii oksjonilt 2001. aasta aprillis ostetud Pariisi vaate kohta, mis formaadi ja tuntuuse tõttu kogus hinda 85 000 kroonilt 161 000 kroonini.

Vaieldamatult on iga heatasemeline töö, mis ostetud oksjonil paar aastat tagasi, kogunud käesolevaks hinnalisa kindlasti vähemalt ligi 20 protsenti. Vanema kunsti varud ei ole paraku ammendamatud. Uusi ostjaid on juurde tekkinud. Tähelepanu all ja nõutav on aga ikka hea eesti klassika, mida me kõik oleme võimelised mõistma ja mille maine on ka piisavalt üles tõotatud.

Kuidas tekib kunstiteose hind?

Ostjate maitse-eelistused ja teadmised on arenenud koos tegijatega ja see, et ühelt poolt pakutakse ja teisalt osatakse küsida ning tahetakse osta kindlate autorite teoseid, tekitab üldjoontes kunsti hinna. Hinna kujunemine on muidugi keerukas teema.

Oksjonid mängivad autorite hinnataseme kujundamisel oma rolli, aga mitte sada protsenti. Oksjonile minevate tööde hind on tavalisest galeriimüügi hinnast enamasti ligi 20 protsenti madalam, et tekitada atraktiivset hinnatõusu ruumi. Samas pole see iga töö puhul alati nii. Hind sõltub oksjonipidaja kogemusest ja tema respekteritusest. Oksjonitööd pärinevad ju kõik erakogudest ning inimestel endil pole



Aleksander Vardi. Natiüurmort. Õli, I., 1940-ndate lõpp. 73 x 99 cm. Maal müüdi 1998. aasta oksjonil 33 100 krooniga, kaks aastat hiljem tõusis hind 40 protsenti.

Aleksander Vardi. Still-life. Oil on canvas, end of the 1940s. 73 x 99 cm. The painting was auctioned off in 1998 for 33.100 kroon. Two years later it fetched the price 40 per cent up.

hindade tekkimisest selget ettekujutust. Pädev konsultatsioon on sellel puhul omal kohal.

Tihti kiputakse töid emotsionaalselt üle hindama, lähtudes mingist oksjoni hinnafaktist. Kui kuulatakse, et oksjonil müüdi näiteks Andrei Jegorovi töö 60 000 krooniga, siis võetakse see hindamisel aluseks. Keeruline on niisuguses olukorras selgitada, et tegelikult on iga autori töö hindamine individuaalne, me võime rääkida kallimate tööde puhul üldisest hinnatasemest 10 000-kroonise kõikumisega, kuid lõpuks sõltub hind ikkagi töö motiivistikust, valmimise ajast, mõõtudest, tehnikast, seisukorrast jne. Oksjon on avalik üritus, kus hinnapekulatsioonid on välistatud.

Paraku kipuvad kunsti rahalise väärtuse osas nõustama ka kunstiteadlased, kes reaalselt müügiga ei tegele ja kelle

hinnang põhineb hoopis teistel argumentidel. Mitmel korral on galeriis tulnud kokku puutuda pildiomanikega, kes on tellinud oma teosele autorsust tõendava ekspertiisi ning küsinud ka teadlaselt hinnakommentaari. Enamasti on pakutu põhjendamatult kõrgem kui võimalik müügihind. Kunstilooliselt on tööl väärtus, mida me üritame vastavalt rahas mõõta: teine asi on objektiivne hind, mida potentsiaalne ostja oleks valmis maksuma. Kahjuks ei käi eelnimetatud väärtus ja hind enamasti käsikäes. Sellisel puhul on argumendiks üksnes ostjate reaalsed pakkumised ning galeristi võime olukorda argumenteeritult põhjendada. Enamasti müüvad eraisikud oma valduses olevaid töid siiski rahahädas ning mida suurem summa neile välja käiakse, seda enamaga nad arvestavad. Reaalne olukord võib

tekitada pettumusi ning on nii galeristile kui ka omanikule ebamugav. Paraku me kõik ka alles kasvame selles küsimuses ning millises olukorras keda usaldada, näitab üksnes praktika.

Suurema kogemusega oksjonikorraldajad, kasvõi Christie's oksjonimaja Londonis, määravad töö hinna ise.

Mida tähendab oksjonihind?

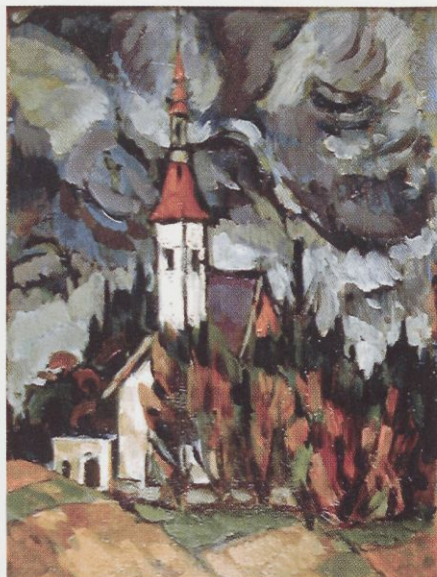
Oksjonihind on oksjonihind, seda ei saa alati laiendada autori kogu loomingule. Oksjoneid ette valmistades teeb oksjonikorraldaja valiku teostest, mis tema arvates on kunstiturul haruldased ning peaksid huvi pakkuma mitmele ostjale. Paljudest pakkumistest tekib tihtipeale emotsionaalne, konkreetse töö omamishuvist tingitud hind, mille ei pruugi olla midagi ühist reaalse turuhinnaga. Kõrgeima hinna soostub

pakkuma siiski konkreetne ostja. Teost sama hinnaga järgmisel päeval edasi müüa pole enamasti võimalik. Samas ei ole see hind mingil juhul ka ostetud autori kõikide teiste teoste hindamise mõõdupuu. Kõrge lõpphind oksjonil märgib pigem ostjate huvi ühtede autorite tööde või mõne motiivistiku vastu, mida oksjonikorraldajal oleks põhjust ka edaspidi pakkuda. Järgmisel korral määratakse hind siiski oksjoni teoste valikut ja selle üldist hinnataset silmas pidades.

Teoste hinnad oksjonil peavad olema üksteisega suhestatud ja ostjale põhjendatavad. Põhjenduse annavad aga üksnes keskmised müügihinnad, koondatuna nii igapäevasest galerii- kui ka oksjonimüügist ja müüja kogemusest.

Eesti olukorras, kus ostjad põhiosas alles kujundavad maitse-eelistusi, on enamik oksjonimüügi prognoosidest oletuslikud. Kuigi, Hausi viimase nelja oksjonimüügi tulemus on olnud väga stabiilne. Keskmise oksjonikäive on olnud poole miljoni krooni ümber ja müüdüd tööde arv on olnud pool või pisut üle poole kogu valikust (23 tööd 40-st, 22 tööd 37-st jne.). See näitab ostjaskonna suutlikkust. Keskmiselt üks kolmandik igal oksjonil müüdüd tööd tekitab väga elavat pakkumist. Ülejäänud ostetakse vähese ülepakkumise või alghinnaga. Kaks-kolm tööd igal oksjonil ületab oksjoni alghinna ligi sajaprot-sendilisel, vahel ka enam. Üks elavaid pakkumisi oli Hausi galerii kuendal oksjonil, kus Endel Kõksi 1930-ndatest pärit suureformaadilise õlimaali hind tõusis 500 krooni kaupa 55 000 kroonilt 83 000 kroonini. Enamuse jaoks juba suhteliselt kõrge alghinnaga töö kohta oli see märkimisväärne hinnatõus.

Ostjaskond, kes niisuguseid hinnatõuse on valmis kaasa pakkuma, mängib protsessis väga olulist rolli. See on teadlik kolleksionäär, kes on endale täpselt selgeks teinud, mida ta oma kolleksioonis näha tahab; kes oskab täpselt väärtustada seda, mida ta ostab, ning mõjutab teisi ostjaid eeskujuga. Üks ostja toob juurde teisi ning aitab teemale tähelepanu kontsentreerida.



VAAL GALERIIL

Konrad Mägi. Otepää kirik. Õli, I., 1918 – 1920. 50 x 35 cm. Maal müüdi viimasel kevadoksjonil 138 000 krooniga.

Konrad Mägi. Otepää Church. Oil on canvas, 1918 – 20. 50 x 35 cm. The work was sold for 138.000 kroon at an auction this spring.

Hausi oksjonitel on töödevalik, vaatamata sellele, kui palju publikut saalis viibib, lõpuks enamasti jaotunud kuue-seitsme ostja vahel, ent 2001. aasta kevadisel oksjonil oli olukord muutunud. Ostjaskond oli mitmekesisem nii huvide kui ka rahaliste võimaluste poolest – kolleksionääridest kuni esmakordselt oksjonile tulnud ostjateni. 37-st teosest müüdi 22 ning tööd jaotusid enam-vähem nii, et igale ostjale üks. Ühe ostja poolt maksimaalne omandatud tööde arv oksjonil oli kolm, mis viitab taas ostjate ringi laienemisele. Meeldivalt on ostjaskonnale lisandunud noori, kes lisaks pildiomandamisele püüavad haarata ka teadmisi, pidades kultuuri tundmist intelligentsuse loomulikuks osaks.

Kunstiäri emotsionaalne ebastabiilsus
Vaatamata kõigele positiivsele, ei saa kunstiäri stabiilsuses ikkagi päris kindel olla. Tegemist on ikkagi emotsionaalse ärivaldkonnaga, millel on oma eripära. Ent teatud astmel kinnistuvad siiski

mõned kunstnikunimed nii arvestatavalt, et peaksid müüma kindlapeale.

Väikese kunstituru stabiilsus tähendab seda, et müüja võib ostjaskonna peale kindel olla, öelda, milline nimi müüb. Viis aastat järjest regulaarselt toimunud oksjonitele vaatamata pole meie ostjate ja müüjate kogemus veel piisav, et nii kindlate väidetega esineda.

Näiteks võib arvata, et Konrad Mägi on meie tingimustes autor, kes alati müüb. Mägi on üks eesti varase kunsti juhtfigure, tema tööd on atraktiivsed ja neid liigub ääretult vähe. Iga oksjonikorraldaja püüaks iga hinna eest oma oksjonile niisugust teost saada. Hausi galeriil on õnnestunud oksjonitel Mäe töid pakkuda kahel korral. 1999. ja 2000. aasta sügisel oksjonil. Mõlemal korral jäid teosed ostmata. Üks tööd müüdi pool aastat pärast oksjonit 10 000-kroonise hinnaalandusega. Teisel korral osteti töö vahetult pärast oksjonit alghinnaga. Samas tõusis Vaala galerii viimasel oksjonil Mäe töö hind 84 000 kroonilt 138 000 kroonini. Kõik tööd olid oma alghinna ja atraktiivsuse poolest võrreldavad. Kas siit järeldub, et Mägi on kindel oksjonimüügi artikkel või et tegelikult polegi Mägi nii kergesti müüdav autor?

Teadjate jaoks on tööde väärtus muidugi vaieldamatu. Pigem viitab see näide müügi sõltumisele konkreetsetest ostjatest saalis ja hetkehuvist. Esiteks ei suuda igaüks endale põhjendada kunsti kõrget hinda ning ostjaid, kes on psühholoogiliselt ja ka majanduslikult valmis ühe kunstiteose eest maksuma rohkem kui 50 000 krooni, on siiski veel üksikuid.

Traditsiooni kujundamine on aastate küsimus. Muidugi võib tõdeda, et kunstiäri ju toimib ja oksjoneid korraldatakse järjest enam – kaks korda aastas, igal kevadel ja sügisel jne. Nii väikesel turul ühe siiski suhtelist kitsast ringi puudutava valdkonna paljususel on samuti omad head ja vead.

Positiivne on see, et sagedased oksjonid tõmbavad kunstile tähelepanu, aitavad võita uut austajaskonda, väärtustada suurema hulga autorite loomingu ning liikuda ehk ka stabiilsema ja teadlikuma müügisituatsiooni suunas.

Piia Saarna on korraldanud Hausi galeriis eesti kunsti oksjoneid 1997. aastast, jälginud ning mõjutanud siinse kunstituru dünaamikat. Tema kui galeristi eesmärk on eesti kunsti väärtustamine eesti ostjaskonna silmis.

EESTIS, KUS OSTJAD PÕHIOSAS ALLES KUJUNDAVAD MAITSE-EELISTUSI, ON OKSJONIMÜÜGI TULEMUS ENAMASTI PROGNOOSIMATU.

Alandlikud üheksakümnendad

Hasso Krull

Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001. Toimetajad Sirje Helme, Johannes Saar. 346 lk.

MA EI PANNUDKI TÄHELE, millisest kirjutisest öieti on pärit kogumiku pealkiri: kuna see aga raamatule nii hästi sobib, võtan teda anonüümsena ja vaatan, mis juhtub, kui tema tähendus ümber pöörata. Algriim läheb kaduma, aga midagi võib pööratud perspektiiviga ka võita.

Lühidalt öeldes: raamat on väga ülevaatlik ja kokkuvõtlik, vähemalt probleemide ja teemade osas ammendav. Mis tähendustesse puutub, jäävad need kindlasti segasemaks, ja Virve Sarapik arutlebki “kunsti ja kunstiilma suureneva akommunikatiivsuse” üle (304). Teine asi: ülevaade on nii täielik, et tekitab täieliku küllastumuse, liiasuse tunde – ei jaksa enam, ei jaksa üha uuesti üle ja läbi, otse ja ümber, edasi ja tagasi mõelda kõiki neid samu probleeme, samu poleemikaid ja vastasseise, samu sasipusasid. Kas selle niitpika tunneli lõpus ei kumenda kord juba valgus? Meenub Kafka väike valm, mida võib tsiteerida tervikuna, sest ta sobib enam-vähem kogu raamatut valitseva atmosfääri kohta ja on pealegi lühem suuremast osast samalaadsetest arutlustest, mida võiks ka tsiteerida:

““Ah,” ütles hiir, “maailm muutub iga päevaga kitsamaks. Algul oli ta nii lai, et see hirmu peale ajas, ja ma jooksin edasi ja olin õnnelik, nähes lõpuks kaugel paremal ja vasakul seinu, kuid need pikad seinad lähenevad teineteisele nii kiiresti, et ma olen juba viimases toas ja selle nurgas on lõks, millesse ma sisse jooksen.” – “Sul tuleb ainult jooksu suunda muuta,” ütles kass ja pani ta nahka.”

Muidugi, “Ülbetes üheksakümnendates” on ennekõike juttu sellest “maail-

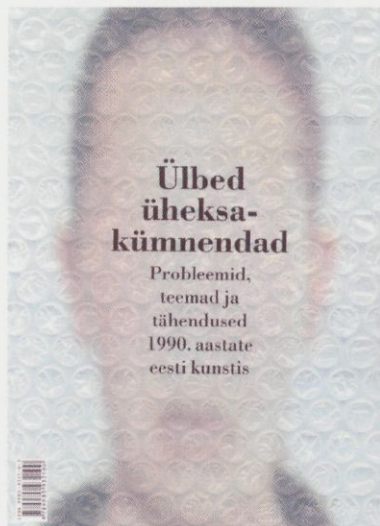
ma laiusel”. Aga mööda seda mahukat koguteost ringi ratsutades tekib peagi ka ahenemise tunne, siis “viimase toa” ja “lõksu” tunne, ja lõpuks hakkab silm juba otsima “kassi”, kes muudaks jooksu suunda ja pakuks koridorist väljapääsu. Sellise “kassi” osasse sobib ehk mitugi kirjutajat.

Üks neist on kindlasti Iivi Masso, kelle “Vabaduse eufooria või postkommunistlik pohmelus?” kogumiku “Sotsiaalse pesa” alajaotuses on hämmastavalt selge ja otseütle. Hämmastav on see sellepärast, et tavaliselt meie kunstikriitika sotsiaalsetest küsimustest niivõrd otse ei kirjuta – veneaegne ebamäärasus ja “läbi lilled” ütlemine on sujuvalt üle läinud infiaegseks ebakindluseks ja kahtlemiseks kõiges, mida oma silmaga nähakse. “Uue ühiskonna kriitikuid talutakse peaaegu sama vähe kui endisi omal ajal,” kirjutab Masso. “Eestis on osa mässulist potentsiaali inkorporeerunud uusliberaalse mõtlemise raamidesse: on tekkinud rühm näiliselt kriitilisi anarholibertaarlasid, kes kujutlevad, et nad on mässumeelsed riigivastased, püüdes elimineerida riiki veel enam, kui riik seda ise juba teinud on. Nende

thatcherism on aga tegelikult maailma suurimate ebademokraatlike võimukandjate, üleriigiliste korporatsioonide lemmikmantra riikide vastu, mis seni oma kodanikke sotsiaalselt kaitsta püüavad. Nii on “anarhistid”, kes Friedmani või Hayekit piiblina käes hoides kujutleva riikliku despotismi vastu võitlevad, tegelikkuses perfektselt rakendatud uue maailma kõige despotlikumate jõudude teenistusse.” (32) Tõin ära selle pika tsitaadi, sest ehkki Masso siin konkreetselt kunstist ei kirjutagi, tabab ta sellega kõige täpsemalt ära, kust king kunsti ja kunstikriitikatki pigistab. Ühtlasi on sellega viidatud ka üheksakümnendate “ülbuse” varjatud allikale.

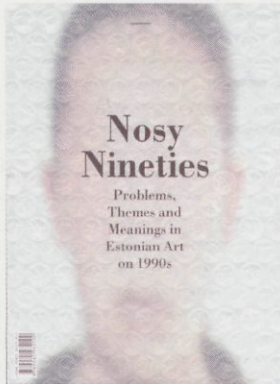
See “ülbus” ei ole ju midagi muud kui ümberpööratud alandlikkus: tegemist on teatavat laadi kaitsemehhanismiga (ülbus on alati kaitsemehhanism), mis maskeerib nõutust ja toimuva alandlikku, poolmõistvat aktsepteerimist. “Irooniliselt on ühiskonnakriitiline laeng kultuurisõnumist kadunud samaaegselt sõnavabaduse saabumisega,” kirjutab Masso veel, ja kuigi see nüüdse konteksti suhtes pole enam päris õiglane – üheksakümnendate põhiosa suhtes küll! – viitab see jällegi tabavalt ühele käsitletava ajajärgu kõige markantsemale paradoksile: see on vabaduse devalvatsioon. Vabadus ei ole enam vabaduse nägu; vabadus on kaup, triipkoodiga toode; vabadus on lõks, mille kaudu võidakse kiskuda aina suuremasse orjusesse. Peale selle on vabadus vabandus, väljavabandamine, ühe, teise, kolmanda jne. vastiku asja õigustamine. Vabadus on see, mille üldine devalvatsioon ja üleujutus peab hävitama vendluse ja tegema võrdsuse täiesti arusaamatuks.

Tundub, et kunst on vabaduse devalvatsiooni all kannatanud muudest kultuurivaldadest rohkem – küllap on siin vabadust pruugitud kõige rohkem, ja tühjusetunne (tähendusekadu) seetõttu kõige suurem. Samuti on kujutav kunst



küllalt tugevasti seotud trendide, moe ja meediamaailmaga, mille suhtes näiteks luule või oluline osa muusikast on palju immuunsemad. Kõik see tekitabki tunde, et "need pikad seinad lähenevad teineteisele nii kiiresti", mis koguteose paljudelt lehekülgedelt nii intensiivselt vastu kiirgab.

Igatahes on tegemist tõsiselt kordaläinud raamatuga, mis on oma eesmärgi täielikult täitnud. Hoolikas kokkuvõtte alandlikest üheksakümneadest on tehtud, *once and for all*. Ma ei leidnud sellest raamatust ühtegi lohakat



"Nosy Nineties" – read "Arrogant Nineties".

kirjutist. Raamatu teist, ümberpööratud poolt "Nosy Nineties" ma ei lugenud, ja see nõuaks ka hoopis teistsugust lähene-misviisi, sest pealkiri on ju teine – mina soovitaksin seda tõlkida "ninatargad üheksakümnedad"...

Hasso Krull on kirjandusteadlane ja luuletaja, 1990. aastatel osales ta mitmetes noore kunsti projektides.

Submissive Nineties Hasso Krull

A propos the book "Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s". Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001. Editors Sirje Helme, Johannes Saar. 348 pages.

Said "arrogance" is but the reverse of the submissiveness. As a matter of fact, there is an aspect of defence mechanism to arrogance, disposed as if to ward off unacceptable or painful ideas or impulses. Arrogance masks the individual's perplexity, his meek and affected acceptance of the course of events. In evidence is a marked paradox of our era, notably the devaluation of freedom.

The freedom no longer has the human face. Freedom now is bar-coded merchandise. Freedom is a trap whereby the individual is caught up into an increasingly meaner slavery. Moreover, freedom is an excuse, a plea, extenuation, justification of an increasing number of nasty things. Freedom is the catalyst whose unrestrained outburst and total devaluation is supposed to kill fraternity and void equality of any meaning.

Seemingly the havoc, wreaked on art by devaluation of freedom has been more painful than the loss sustained in other areas of culture. The reason may be that freedom has been in more general use, acceptance and prevalence in art than elsewhere, hence the resulting greater emptiness (loss of meaning). Moreover, the fine art is rather strongly linked to and dependent on trends, fashion and media, in respect whereof poetry or a substantial slice of music are much more immune.

Hasso Krull (born 1964) is scholar of literature and poet. In 90s, he also participated in several projects of young artists.

"Avatud ring" – maakunst Kuressaares



15. – 24. juunini toimub Kuressaares rahvusvaheline maakunstisümposioon "Avatud ring". Osaleb 19 kunstnikku seitsmest riigist: Vasselina Haralanova ja Dobrin Atanasov (Bulgaaria), Dragana Markovic ja Snezana Skoko Papic (Serbia), Elena Gubanova (Venemaa), Petro Pevza ja Oleksei Litvinenko (Ukraina), Chingiz Babajev (Aserbaidžaan), Rustam Halfin ja Galim Madanov (Kasahstan), Anne-Daniela Saaliste, Lauri Sillak, Mari-Liis Tammi, Elo-Katre Liiv, Ülle Raadik, Tõnu Halberg, Urve Pulk, Urmas Uustal, Anne Tootmaa. Projektid koos kunstnikke tutvustavate materjalidega on väljas Saaremaa Kunstistuudios Lossi tänav 5.

"Avatud ringi" all mõistame loodust ja elu kui ringi, mis liidab värvid, vormid, mõtted, tunded ja tajud, andes osalejatele võimaluse tunnetada saare keskkonna erilisust, nii suletust kui avatust. Saaremaa oma rahu ja turvalisusega loob soodsad tingimused identiteedi otsinguil.

Tööpaikadeks on kohad, kus maakunstiteosed täiendavad keskkonda ja on hästi vaadeldavad: Kuressaare kesklinna muruväljakud, linna sissesõiduringid, supelrand, Kuressaare ja Roomassaare jahisadam, linnuse bastionid ja vallikraavid.

Projekt on ajastatud suvisele pööripäevale.

<http://www.kunstistuudio.ee>
Projekti kuraator Anne Tootmaa,
korraldab Saaremaa Kunstistuudio

[tarbekunst]

Loodus vaipades

Helene Kuma juhib tähelepanu kolmele auväärsele tarbekunstnikule, kellest peatub pike-
malt Hilja Kullele.

Mõni sõna selgituseks

Juba 19. ja 20. sajandi vahetusel arenes kunstikäsitöö rakendus- ehk tarbekunstiks. Prantsusmaal lõhuti feodaalaja kunstihierarhiate ja -žanride struktuur ning asendati see andekuse ja väljendusrikkuse kriteeriumiga. Nii esitas ehtekunstnik Renč Laliq (kes hiljem töötas klaasi valdkonnas) ehteid kujutava kunsti näitusel ja nimekad maalijad nagu Henri Matisse või Pablo Picasso tegid ka tarbekunsti.

See suunamuutus jõudis Eestisse ja oli eriti tajutav 20. sajandi keskel Adamson-Ericu, Günther Reindorffi, Evald Okase jt. kunstnike loomingus. Juhtfiguur oli kahtlemata Adamson-Eric. Tema suuremaks teeneks loen laia erialade profiiliga Tallinna Riikliku Tarbekunstiinstituudi väljaarendamist, kusjuures moe, metall- ja nahkehistöö eriala olid esmakordsed terves NSV Liidus ja töid üliõpilasi nii Leedust, Lätist, Moldaaviast kui ka Mongooliast. Adamson-Ericu juhtimise all kujunes välja tarbekunsti erialade õppeprogramm, mis ei erinenud üldkunsti-
listes ainetes (joonistamine, maalimine, skulptuur) taseme ja osatähtsuse poolest kujutava kunsti erialade omast.

Ka astus Adamson-Eric loomingulises valdkonnas võrdselt esile nii maalija kui tarbekunstnikuna ja võitles loomingulise vabaduse eest. Ma mäletan kahte suurt tollaegset diskussiooni. Esiteks arutati rahvakunsti püüandide kasutamise küsimust: kas kunstnik tohib seda edasi arendada vastavalt ajastule ja kunstniku käekirjale? Diskussioon lõppes Adamson-Ericu jaatava seisukoha võiduga. Ja teiseks väitsid mõned kunstnikud ja kriitikud, et iga ese ja materjal nõuab spetsiifilist dekoori ülesehitust ja ornamendi motiivistikku. Väitele vastas kunstnik niimoodi, et pani näitusele välja ühesuguse dekoori-

ga, temale omase põimmotiiviga metall-
esemeid, nahkehistöid ja trükikangaid. Ja need olid üle näituse meelde jäävamad ja ilusamad tööd! Nii nagu 20. sajandi loosung püstitas, otsustab kunstilise väärtuse kunstniku anne ja mitte ettekirjutis!

Selle mõtte kinnituseks oli 2001. aasta jaanuaris tarbekunstimuuseumis Mari Adamsoni loomingu postuumne ülevaatenäitus, mis mõjus haaravalt oma monumentaalse suurejoonelisusega nii jones, pinnas kui ka koloriidis.

Mind häirib väga praeguste eesti kunstikriitikute suhtumine kunstisse. Kui muusikas kohtab retsensioone võrdselt kõikide muusikažanride kohta ja kirjanduse osas loed arvustusi nii vana klassika kui ka 20. sajandi romaanide ja luule või tänapäeva uusloomingu kohta, siis kunstikriitika ümbritseb tarbekunsti vaikuse müür ja kogu kriitika on suunatud vaid kõige moodsamate kunstivoolude populariseerimisele ja filosoofilisele lahtimõtestamisele. Kas sünnib see selle suuna nõrkusest või näitusesaali tühjusest???

2001. aastal tähistasid kolm rakendus- ehk tarbekunstnikku Hilja Kulle, Salme Raunam ja Helene Kuma näitusega oma 80. sünnipäeva. Neid ühendab peale sünniaasta pikaajaline pedagoogiline töö kunstiinstituudis (Eesti Kunstiakadeemia), mis langeb nüüd,

paraku, nagu ka nende looming möödunud sajandisse.

Hilja Kulle ja tema looming

Hilja Kulle lõpetas Tallinna Riikliku Tarbekunstiinstituudi 1950. aastal moe ehk ofitsiaalse nimetusega "kunstilise kostüümi" erialal, kus ta oli Natalie Mei õpilane. Instituuti astus ta kutselise eelhariduse ja praktikaga, sest oli 1939 lõpetanud Linna I Naiskütsekooli rõivaõmblemise osakonna ja töötanud viis aastat (1940 – 45) Töölisteatri kostümeerijana ja õmblustöökoja juhatajana (praegu on ta Estonia Seltsi liige). Pärast instituudi lõpetamist jäeti ta õppejõuna samasse kateedrisse, kus ta töötas järjest 36 aastat kuni pensionileminekuni dotsendi ja 1986. aastast professori kohusetäitjana. Üks tema viimastest diplomandidest oli näiteks Ivo Nikkolo.

Pedagoogilise töö kõrval esines Kulle alates 1951. aastast näitustel vabaloominguga ja on 1955. aastast Eesti Kunstnike Liidu liige. Kuni kuuekümnendate aastate lõpuni olid tema tööd seotud õpitud erialaga – pidulikud tikandiga kaunistatud rõivaesemed ja varrastel kootud spordikomplektid, millesse ta esimesena tõi sisse mitmekesise rahvakunstimustrite arusaamise, mis tema poolt alustatud suunas esineb ja paljuneb

**KUNSTIKRIITIKAS ÜMBRITSEB TARBEKUNSTI
VAIKUSE MÜÜR JA KOGU KRIITIKA ON SUUNATUD
VAID KÕIGE MOODSAMATE KUNSTIVOOLUDE
POPULARISEERIMISELE JA FILOSOOFILISELE
LAHTIMÕTESTAMISELE.**



Hilja Kules oma vaipade ees rahvusraamatukogus tänavu veebruaris. Vaibad "Veelinnu pesa", "Tuulelohe", "Merikotkad", "Õhtu", "Luigelend" ja "Virmalised".

Hilja Kules and her carpets in National Library in February this year. The carpets are titled "Waterfowl's Nest", "Kite", "White Tailed Eagles", "Evening", "Swan's Flight" and "Aurora Borealis".

tänaseni. Kuid juba siis ei rahuldunud ta ainuüksi moeloominguga ja esines ka nahkehistöödega (vakad).

*

Teine periood tema loomingus algas 1969. aastal, pärast suvekodu muretsmist Pärnu lahe lõunakaldale. Selle piirkonna maastik erineb tunduvalt nii Põhja-Eesti kui ka Lõuna-Eesti maastikust: lage ja tasane heina- ja karjamaa läheb märkamatuks üle mereks – ülal lõpmatu taevas ja ümberringi takitamatu möllav tuul. Selle maastiku lakoonilisuses on midagi ülimalt monumentaalset. Ja selle mõjul algab Hilja Kullese loomingus uus peatükk – monumentaalsete seinavaipade põimimine. Just viimastega esines ta käesoleva aasta veebruaris oma personaalnäitustel rahvusraamatukogus ja Kristjan Raua majamuuseumis. Oktoobris eksponeerib ta neid ka Estonia talveaias.

Kompositsioonilt jaotaksin tööd kahte rühma: realistlikumad, otseselt loodusest saadud elamuse alusel loodud tööd, mis on ajalisel varasemad, ja teiseks abstraktsema kompositsiooniga tööd. Nende kahe suure rühma kõrval on mõned üksikud teosed, mis moodustavad justkui ülemineku tema kui moelooja loomingust monumentaal-

tekstiili. Need on seinavaip "Kevad" ja põimepildid "Eevad" (varasema nimetusega "Pruudid"). Vaibast "Kevad" on Eestis säilinud vaid kavand, kuna töö ise asub Venemaal. Kujutatud on rühm noori, kes sammuvad paralleelselt vaibapinnale kevadise maastiku taustal. "Eevad" on neli väiksemat puuraamiga piiratud portreed. Neis on nii figuuri kui näojoonise stilisatsioonid tunda tugevasti moelooja kätt.

Otseselt loodusest saadud elamuse alusel loodud tööde seas tõstaksin esile kahte väiksemat vaipa "Tuul" (1969) ja "Meri" (1970), siis "Õhtu" (1973), eriti suurt vaipa "Merikotkad" (1974/75) ja hilisematest "Virmalised" (1987). Nendest peatuksin pikemalt kahel esimesel.

*

Rahvatarkus ütleb, et punane päikeseloojang ennustab tuulist päeva. Nii peaksid kunstniku suvekodus päikeseloojangud olema eriti punased. Nende mõjul ongi "Tuul" ja "Meri" lahendatud mittetavapärases erksas oranž-punases värviskaalas, aga tugev tuul kogu kompositsiooni värvilises vibratsioonis, kuhu sümbolitena on sulandatud "Tuules" lind ja "Meres" kala, mis ei domineeri, vaid justkui lahustuvad neid

kätkenud värvide möllus. Nende vaipadega on kunstnik andnud midagi täiesti uut, seninähtamatut eesti vaibakunstis, äratades kohe üldist tähelepanu. Samas on kinni peetud monumentaalvaibale omasest üheplaanilisusest: perspektiivi ja ruumilisuse puudumine ja kompositsiooni lõpetatud terviklikkus.

Kunstniku järgmised vaibad on kõik märksa tagasihoidlikumas koloriidis. Selle rühma vaipade seas tundub minule kõige küsitavam kunstniku suurim vaip "Merikotkad" (1974/75), mis on ligi neli meetrit kõrge! Sellel on kujutatud väljasirutatud tiibadega kõrgel taevas õhuvooludel liuglevad hügellinnud, all lausa topograafilise kaardina laiuv maastik. Vaibas esinev kaheplaanilisus segab mind ja terve töö jätab mõõtmetele vaatamata realistliku pildi mulje.

Teise grupi moodustavad juba täiesti uue kvaliteediga vaibad "Luigelend" (1978), "Tuulelohe" (1980) ja "Veelinnu pesa" (1981). Need võiks liigitada non-figuratiivsete või abstraktsete kompositsioonide rühma. Koloriit on lahendatud pruuni-valge ja musta vahekordades, millega kunstnik modelleerib ka kujundi ruumilisuse, kuid siin see ei sega nagu "Merikotkastes", vaid rõhutab kunstniku loodusetunnetuse sügavust. Nendes töödes arendab Hilja Kules ka omapärast põimetehnikat (ta on põiminud kõik oma vaibad ise), mis liigub peene joonena läbi pinna, kord tihedamalt, kord hõredamalt, kuid kunagi mitte monotoonselt ega puiselt.

*

Ajaliselt viimaseks eksponeeritud vaibaks on "Igavene tuli" (1989), milles on taas tunda suuremat uudsust kompositsiooni arendamise mõttes. Enam pole tegemist graafilise joonte modelleeringuga, vaid asemele tulevad suured mustad murelaigud, mille vahel tõuseb õhuke punane leek – kunstniku elutuli.

Nii on kunstnik end näidanud pidevalt otsiva ja muutuva loojana, kes kiiresti kujunes väljapaistvaks meistriks eesti vaibaloomingus, olles algusest lõpuni originaalne ja iseseisev, tugevasti kolleegidest erinev kunstnik, kes ammutas inspiratsiooni eeskätt oma kodukoha loodusest.

Helene Kuma (s. 1921) on mitmete tarbekunstnike põlvkondade õpetaja, särav isiksus, kelle enda 80. sünnipäeva näitus ringleb Eesti linnades ning jõuab septembris Tallinna tarbekunstimuuseumisse.

ROR “Utopia” Kiasmas

Kaija Kaitavuori

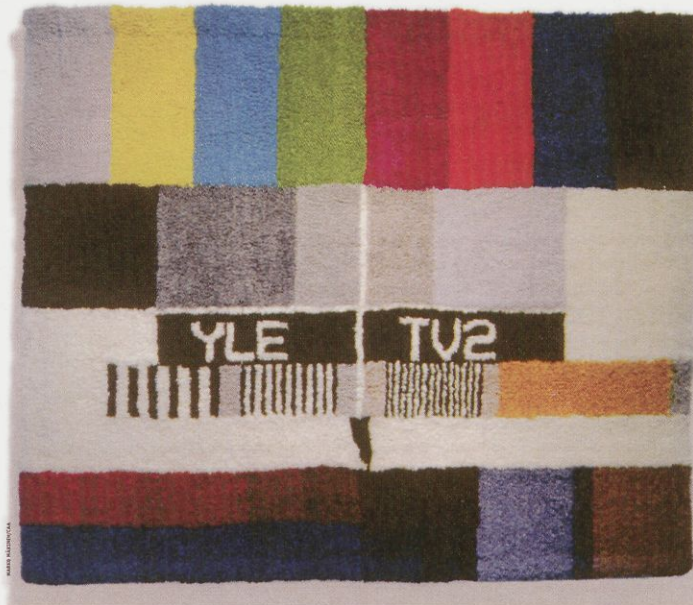
Utopia. Rühm ROR: kunstnik Klaus Nyqvist, hõbesepp Jiri Geller, kunstnik ja fotograaf Karoliina Taipale, animaatore Heikki Ryyänen, sisustusarhitekt (üliõpilane) Panu Puolakka, kunstnik Alvar Gullichen, sisustusarhitekt (üliõpilane) Juha Mäkelä. Küllalised: planeerija Jessica Leino, kunstnik Ricky Swallow, disainer Heikki Tolonen, kunstnik Panu Tyhtilä. Kiasma, Helsingi. 2. veebr. – 22. aprill.

KUNSTNIKEGRUPI NIMI on ROR ehk Revolutions On Request (Tellitud Revolutsioonid). Kes nad siia tellis ja miks? Esinejad on hariduselt rakendus-kunstnikud; tellimustöid täidavad põhiliselt näiteks ruumikujundajad. Kuid kas tellija alati saab, mida tahab? Kas tellija võib tahta juba tehtut? Kas projekteerija võib tekitada tellija teadvuses kaose? Mis juhtub siis, kui projekteeritakse ilma tellimusest?

“Utoopias” eksponeeritakse aknalaul mudelautode rivi. Kaugelt vaadates tundub, nagu sõidaksid väikeautod rõõmsalt mööda Mannerheimi teed, tegelikult on autod teinud ahelavarii, seisavad, ninad lõmmis, üksteises kinni. Viktor Krogius ehitas mudelid käsitsi ja mõlkis neid siis hoolikalt. Ootuspäraselt vaimustab tulemus lapsi ja mudelautode kogujaid, kuid teisalt saab mänguautode rodust ka tehnoloogia-ajastu õnnetuse ja hävingu sümbol.

Teosed äratavad vastakaid tundeid. Siin on nõõrredelil roniv luukere, pikselitest koosnev autoriüü, rüüuvaip teksti-TV kujutisega, lampraadio, akvaariumisse vajunud hoonemakett, eikuhugi viiv eskalaator ja hiigelsuur niplispitsist plankton – kõik teostatud väga hoolika käsitööna.

Osa töid, näiteks rüüuvaivad, on valminud koostöös vaibakudujatega; osa esemeid on aga ise meisterdatud, nagu Hese Tolose fantaasiat äratav mootor-ratas või Jiri Gelleri eskalaator, mida kunstnik veel tükk aega pärast näituse avamist viimistles. Tervikuna on näitus rühmatöö – ühe autori kavandatud ese on asetatud teise tehtud alusele. Mitte kellelgi pole algupärase idee ega sellega kaasneva au ainuõigust. Rõhutatakse



Panu Puolakka. TV2. Rüüutehnikas vaip. 2000.

Panu Puolakka. TV2. Tufted carpet. 2000.

ühistööd, kus tervik tähendab alati rohkem kui pelgalt osade summat.

Vaatajast saab laps, kes puhtast vaatamise ja taipamise rõõmust sööstab ühe teose juurest teise juurde. Kui asjade rohkuse keskel sugeneb kahtlus, kas lihtsameelne toredus on ikka kunstina tõsiseltvõetav, võib veeta järgmise hetke sügavalt järele mõeldes ja vaadates jalgpallivõistlust hindujumala ning Kristuse vahel (Jiri Gelleri “Maailmade matš”).

Tegijad väldivad teadlikult paralleelse kunstiajaloo. Kunstiajaloolase ajusoppides käivituvad siiski teatud lingid: meenub Saksa Bauhaus, mis laiendas kunsti mõistet keskkonna planeerimisel, põhjustades revolutsiooni 1920.-30. aastate projekteerimispõhimõtetes. Utoopiad lendamisest, liikumisest, elamisest, tulevikust või muidu paremast maailmast on ikka olnud kunstinike leivanumber.

Jessica Leinoni ja Klaus Nyqvisti “Moonipõld” loob seose impressionistide armastatud Bretagne'i rannakaljude ja mooniväljadega – teos näitlikustab neljavärvitruki tehnikat (alles neljast klaaspannoost korraga läbivaatamisel tekib silme ette täiuslik värvifoto). Olid ju impressionistid hõivatud värvimuljete tekke probleemist inimese tajus.

Panu Tyhtilä laenab maali “Eksinud” teema oma varasemast teosest – kehaline väsimus on transformeerunud videokassettidega ümbritsetud inimese

meelelahutustüdimuseks. Maal on asetatud põrnitsema Panu Puolaka TV-tekstivaipa.

Näituse üks teemasid ongi meedia, enamasti meetodi või vahendi tähenduses. Väljapanekut läbiv algupärane idee on pikseliplahvatuse visualiseerimine. See on nimelt Panu Puolaka teoste põhielemente – kunstnik rakendab pikselimotiivi näiteks lambikuplitel, riulikujutistega tapeetidel ning rüüutehnikas seinavaipadel. Mikrotasandil on rüüutehnika üllatavalt sarnane pildi algosakestele arvutiekraanil – narmad meenutavad pikseleid, millest koosneb kujund arvutiekraanil. “Moonipõllus” muutub foto- ja trükitehnikal põhinev pilt taas käsitööks: iga rasteripunkt on maalitud käsitsi neljale klaasplaadile.

Heikki Ryyänase “Pisaraks” osutub kukkuv piimatilk – puuskulptuurina ja üleelusuurusena. Tabatud on tilga pritsimishetk ja seda kujutatakse eri faaside kaupa.

“Utopia” taastab usu kunsti tähendusse: kunst on võimalus teha ja mõelda teisiti, ohverdada meeletu tööhulk mõttetule asjadele või haarata kinni juhusest. Näituselt lahkudes võib kaasa osta tiki-ise-pildi Bob Marley kujutisega, niitide värvid saab valida oma maitse järgi.

Kaija Kaitavuori töötab kunstiteadlasena Kiasmas.

Soome keelest tõlkis **Elo Lindsalu**.

Pooltoonid

Mare Vint. Pooltoonid. Tallinn, Kunstihoone galerii, 21. detsember 2000 – 7. jaanuar 2001.

Mare Vindi näitus "Pooltoonid" oli lum-mav. Sellest kiirgas puhast harmooniat, esteetilist korrastatust; seal oli palju valgust ja õhku vaimses mõttes. Kujundi elegantne minimalism on Mare Vindile ikka omane olnud, seepärast oleks vah-est liialdus näha "Pooltoonides" kvali-tatiivset hüpet. Ent erakordselt tervik-liku ansambli oli kunstnik loonud küll.

Ansambli siduvaks materiaalseks elemendiks oli paber – sedapuhku erinevates mahedates toonides ja erineva faktuuriga, mille omadusi oli kunstnik meisterlikult kasutanud pildiruumi, -valguse, -atmosfääri loomisel, need omadused kujundeisse n.-õ. integreeri-nud. Näivsuseni lihtsana võib tunduda



Mare Vint. Pliiatsijoonistus näitusel "Pooltoonid".
Mare Vint. Pencil drawing.

meetod, millega ta on esile mananud miraaže ja uduloore, tulemuseks on aga üldsegi mitte naiivne ajatuse tunne, mil-

le poole on ikka püüelnud suur kunst.

Paber, graafika traditsiooniline alus-materjal, on oma kvaliteetide mitmeke-sisuses ja võimaluste rikkalikkuses muutunud meie graafikutele kättesaa-davaks ja püsib juba mõnda aega huviorbiidis; tarvitseb nimetada Anu Kalmu, Evi Tihemetsa jt. töid. Mare Vint on astunud sellesse ritta omal viisil. Tema laad ei kaota täisväärtuslikkust ei pliiatsijoonistustes ega litos, omandades vaid tehnikaspetsiifilise varjundi. Ent joonistused evivad siiski kordumatut mahlakust ja vahetust.

Näituse resonants – mitte niivõrd pressis, vaid kuluaarides, nagu viimasel ajal tavaline – kinnitas igatsuse ole-masolu "pooltoonide" järele, "pooltoo-nide" sugestiivsust. Vaatamata tänapäe-vasele infomürrale või just viimase tõttu.

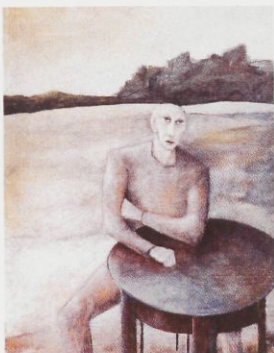
Mai Levin

Trelli ja Kelpmani varalooming

Rein Kelpmani ja Vello Trelli varajaste tööde näitus. Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla galerii, 30. mai – 1. juuli.

Eksponeeritakse maale aastatest 1980 – 89, tehakse tagasisivaade kahekümne aasta taha, mil näitustepilti ilmus kaks noort iseõppijat, Trell ja Kelpman. See oli aeg, mil rohi oli rohelisem, taevast som-bune ja maalide tappev siirus löi jalad alt. Enamikku maalidest pole näitustel varem eksponeeritud. 10. mail avatakse galerii kolmandal korrusel ka Vello Trelli viimaste aastate loomingu näitus. Kui Kelpman on kunstielus siiani aktiivselt osalenud, siis seda ei saa öelda Trelli kohta, mistõttu tema tööd peaks pakkuma suuremat uudishimu.

Reet Mark



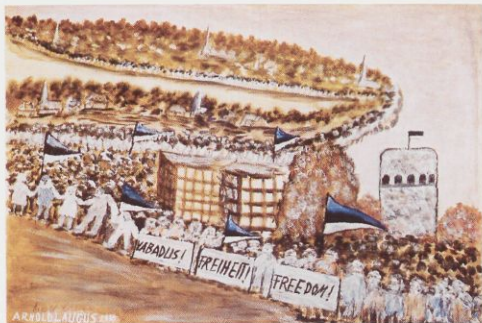
Vello Trell. Laua taga istuja. Õli, l., 1981.
Vello Trell. Sitting at the Table. Oil on canvas, 1981.



Rein Kelpman. Seto. Õli, l., 1983.
Rein Kelpman. Seto. Oil on canvas, 1983.

Laugus ja Zoova

Näitusteketi "Me ehitame kapitalismi" üheks lüliks oli ka vanema põlvkonna naivist Arnold Lauguse ja noorema põlvkonna pop-kunstniku Jasper Zoova ühisnäitus Kastellaanimaja galeriis (aprilli teine pool).



Arnold Laugus. Vabadus. Guašš, 1990.
Arnold Laugus. Freedom. Gouache, 1990.



Jasper Zoova. Maalid vimplitel. 2001.
Jasper Zoova. Paintings. 2001.

Eesti maastikud Moskvas

"Me pole endiselt kaugemale jõudnud: mitte ükski tänapäeva ühiskond ei suuda hakkama saada oma leinaga reaalsuse, võimu ja sellesesamasse hävingusse haaratud sotsiaalsuse kadumise pärast. Kõike seda kunstlikult ellu äratades püüame me seda vältida.

Kahtlemata võib nii lõpuks isegi sotsialismi jõuda..."

*Jean Baudrillard**

17. – 30. MÄRTSINI toimus neljandat korda Moskva Kunstnike Keskmaja rahvusvahelises salongis nn. ülevaatenäitus "CDH – 2001", millest võtsid osa endiste NSVL riikide esindajad ja suuremad kunstigaleriid üle Venemaa. Osavõtjatelt oodati (nagu väitsid peakorraldajad Aleksandr Morozov ja Margarita Karlova) ideelist värskust, teravmeelsust, kultuurikogemuste vahetamist, et tekiks dialoog teose ja vaataja vahel. Tuleb aga kahtlusega tõdeda, et korraldajate ootused ei täitunud. Väljapaneku näol oli pigem tegu püsiva degeneratsiooniga (vaid üksikute eranditega).

Eesti osales teist korda. Eelmisel aastal panid oma "märgi" maha Taave Tuutma, Valdek Alber ja kuraator Mari Sobolev**.

Seekordne väljapanek erines eelmistest selle poolest, et suuremat rõhku oli pandud muuseumiekspertide koostatud projektidele, mille kuraatorid olid pärit Tretjakovi galeriist, Tsaritsino ja Moskva kaasaegse kunsti muuseumist. Kogu projekti toetasid Rahvusvaheline Kunstnike Liitude Konföderatsioon ja Venemaa kultuuriministerium.

Irooniliselt, aga samas paatosega tões Aleksandr Morozov näituse eessõnas: "Siin maal eelistavad nii kunstnik kui kunstitarbija ikkagi "pilte", mis järgivad žanrispetsiifilisi ajaloolisi kaanoone. Lääne näitusesaalisid liigub valdav trend nonfiguratiivse kontseptualismi, kunsti verbaliseerimise ja loova intelligenti arvutiseerumise suunas. Meie kunstiringkondades valitseb aga vastastikune pime sallimatus ning oponentide teelt hävitamine. Kõik see sai aga alguse bolshevistikus minevikus. Selline kriitika on aga stimuleeritud Vene riigi vaesusest – kakeldakse ka väikese pirukatüki pärast. Meie tänane kunstigaleriide süsteem on tegelikult üles ehitatud endise NSVL Kunstnike Liidu varemetele. Vähesed galeriid on



Tiina Tammetalu. Rahvuslik meene. Eesti maastikud. Pinu taga. Installatsioon, 2001.

Tiina Tammetalu. Estonian Landscapes. Installation, 2001.

võimelised säilitama mingit kindlat stiili ja valdav osa on orienteeritud ikkagi ainult müügiendale..."

Sellisele retoorilisele deklaratsioonile sekundeerisid eklektilised pildimasid täistuubitud näitusesaalis. Meenusid äärmusliku avangardi viimase esindaja Joseph Beuysi mõtted 1970. aastatest: "Tänapäeva kunstielu põhiprobleem pole mitte kindlate kriteeriumide puudumine, vaid loova isiksuse säilitamine." Just täpselt sellises armetus staadiumis tundus ka tänane vene kunstielu.

Eestit esindasid ekspositsiooniga "Rahvuslik meene. Eesti maastikud. Pinu taga" kunstnik Tiina Tammetalu, kuraator Riin Kübarsepp ja tehniline koordinaator Toomas Zupping. Tammetalu eksponeeris taas puidu- ja heliinstallatsiooni. Visa järjekindlusega jätkab kunstnik puidu teemat, balanseerides iroonia ja tõsiduse piiril. Tema teos oli osalt teatraalne, kuid küllastamata liigsest sümboolikast ning tähenduslikkusest. Lisaks puhtvisuaalsele ilule sisaldas teos ka vihjet laiimatele sotsiaalsetele probleemidele. Lauselõiked kolaritest pinu taga olid ka venekeelsed. Nii irriteeris Tammetalu puuriit Moskva publikut – kui "vale" asi "õiges" kohas. Venelased suhtusid meie ekspositsiooni siiski mõistmisega.

Peale eestlaste diferentseerus üldis-

est pildirägastikust veel nn. sõltumatu kunstiinstituutsioon M21, mida toetas rahvusvaheline kunstiajakiri State of the Art Austriast ja Kurgaani linnateleviisioon. Nende projekt kandis nime "Tobe maastik", mida alustati juba 2000. aasta juulis. Selline maastik vastandas end magusale kitsile ja kommertslikule maastikužanrile, tuues esile maastiku kui keskkonna sügavama tähenduse. Nende töö koosnes kahest suureformaadilisest fotoseeriast "Lumerapsoodia" ja "Saladuslik ehk paradiisimaastik" ning lõppes *performance*'iga "Alkoholi mõju vene intelligentsile".

Iga kunstnik, kes osales projektis "CDH – 2001", oli ära määratud oma ruumi näitusesaalis, luues nõnda kujuteldava barjääri enda ja oma opo-nendi vahele. Tundsimine, et viibime justkui Berliini müüri langemise aegses situatsioonis, leides end "plahvatus" keskmest ja olles samaaegselt ümbritsetud "varemete"ga. Ligi viieteistkümmet riigi kunstnikud olid Moskva Kunstnike Keskmaja "vallutades" loonud täieliku Paabeli segaduse. Eestlaste tagasihoidlikkus: pigem vaiksemalt kui valjemini, pigem vähem kui rohkem, pole see, millega end Moskva-laadses metropolis maksma panna. Tõsi, et tagasihoidlikkusest ei saa rääkida ei Tuutma-Alberi-Sobolevi teose ega ka seekordse Eesti installatsiooni puhul.

Ka Tammetalu taies säilitas talle omase identiteedi ja oli ideoloogiliselt sõltumatu. Tammetalu kultiveerib pidevalt uusi tähendusi ja uut informatsiooni, tassides Eesti puid väsimatult endaga kaasas.

Võib tuua spekulatiivse, kuid samas täiesti õigustatud võrdluse Anselm Kieferiga, kes saksa sõduri mundris, käsi hitlerlikus poosis, lasi ennast fotografeerida Lääne-Euroopa rahvarohketes paikades. Tammetalu kasutab oma uutes installatsioonides varasemate teoste elemente, rõhutades, et Eesti maastik on protsess, nähtus ilma alguse ja lõputa. Eestlased tõestasid Moskvast veel kord, et mõtleme ja räägime teises (kunsti)keeles, olles täielikult läbinud 20. sajandi kunstikogemuse ja võimelised looma uusi iseseisvaid "mütoloogiad".

Riin Kübarsepp

*Jean Baudrillard. Reaalsuse strateegia. Simulaakrumid ja Simulatsioonid. Kunst, 1999.
** Mari Sobolev. Avangardistid Moskvast. – Sirp 07. 04. 2000.

[viimane lehekülg]

L-tähega revolutsiooni-kuulsused

Graafik Esko Lepp armastas Ku-Kus viibida eralditõmbununa, baaris nn. nutumüüri juures, kus ta siis sageli omaette naeratades iseendaga vestles.

1970-ndate keskel ühel vana-aasta-õhtul seisis Esko taas oma lemmiknurgas, kaheksasada grammi konjakit kõhus, sada grammi klaasis, kõntkäsi põues, pigistas silmad kõvasti kinni ja lausus poolihääli ning tundepausiga: "Lenin... Lauristin... Lepp!" ning naeratas seejärel õndsalt oma äraarvamatu mõttekäigu mõnus.

Elmar Kits formalismihüdra haardes

Kodanlike natsionalistide paljastamise kampaania ajal korraldati 1949. aastal Tartu ülikooli aulas suur koosolek, millel pidi siis revolutsioonilise valvsuse karmi käe õiglase karistuse osaliseks saama terve hulk Tartu kunstnikke, kelle nimistusse oli kantud ka noor Elmar Kits.

Lähimate sõprade Leopold Ennosaare, Ülo Soosteri jt. seltskonnas ähvardavat olukorda arutades jõuti üksmeelsele arusaamale, et Kitse võib päästa vaid avalik patukahetsus.

Kohtupäeval oli aula puupüsti täis nii kaebealuseid, karistajaid, kahjurõõmsaid parastajaid kui ka õpetust võtma kutsutuid. Pärast bolševistlikult printsipiaalsete süüdistuste ettelugemist oli sõna võimaldatud ka formalismi ja estetismi mädasoos sumpajatele.

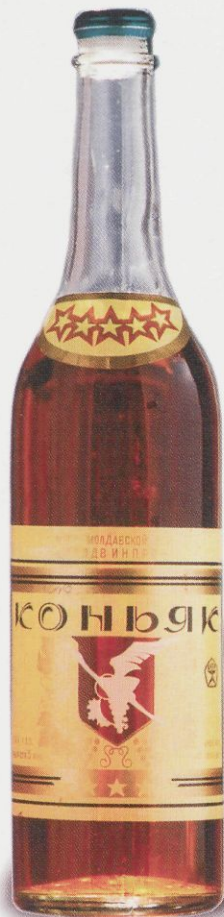
Ennosaare meenutuste põhjal oli eelnevalt Kitsele närvide lödvestuseks sisse antud tubli konjakiklõmakas ning tõugatud siis näitelavale. Ilmselt oli dopinguports olnud aga liiga suur, sest Kits oli rahvale pakkunud terve etenduse parima draamanäitleja meisterlikkuse tasandil. Juukseid sasides ja silmi pöörítades oli ta kirjeldanud, kuidas formalismihüdra oli oma mürgiste ideoloogiahaarmetega teda kägistanud, kuidas ta oli sisse hinganud manduva lääne kunsti surmaeelse agoonia roiskumisaurusid, kuidas ta oli realistliku vene maalikunsti helgete toonide asemel

lasknud end ära võluda amoraalsete impressionistlike soperdiste nurisünnitustel... ning samas vaimus edasi.

Kits oli oma lava-show's nii ekstaasi sattunud, et seinana najal allasurutud naeru käes vabisevatel sõpradel oli juba tekkinud hirm, kas mees ei aja pilli lõhki, kuid õnneks nii ei juhtunud.

Bolševistlikud karistajad olid ülimalt rahul, et Voldemar Vaga kõrval oli leidunud veel teinegi patune, kes oli oma hinge avanud stalinismi päikese valgusele, et selle kiirtes hävitada seal lokkav umbrohi ja kahjurpõrnikad.

Hiljem sõpradega pääsemist tähistades oli Kits tunnistanud, et ta ei taibanud isegi, kuidas taolised ülevad sõnakujundid tema suust välja pursata said.



TIT BLAATIE

Kunstniku süüdimatu lapsesuu

Kunstnike Liidu esimees Ilmar Torn oli küll saarlaslikult kannatlik mees, kuid EKP Keskkomitee pidev rahulolematuse Eesti kunsti "ideoloogiliste puuduste" asjus ning sellega kaasnev lakkamatu peapesu ajas ka temal aeg-ajalt närvi punaseks, eriti kui vintis olles pidurid kuuletuda ei tahtnud. Nii juhtus 1980-ndate algul kunstinädala lõpupanketil Raplas.

Nagu ikka, kaasnesid ka seekord klaasitõstmistega ilusad kõned. Rapla rahvas tänas parteid ja kunstnikke innustava kunstielamuse eest. EKP KK kultuuriosakonna juhataja Kalev Tammistu lubas partei nimel ikka ja alati hoolitseda rahva esteetilise kasvatamise eest. Jne. Jne.

Siis tuli Kunstnike Liidu aaria kord.

Torn, kes oli kolleegide abil ja julgetusel piisaval hulgal jämedaid klaase tühjendanud, ajas oma pika kere saali moodsalt madala lae alla püsti, pani kuuenööbid kinni, pungitas silmi ning kõmistas: "Te kuulsite, mida Tammistu rääkis, see kõik on üks suur jama. Majanduse on nad juba persse pannud, nüüd tahavad nad kultuuri kah sinna keerata" ning viibutas seejuures oma mitmekilolist saarlase rusikat Tammistu suunas.

Osa publikust oli nii ähmi täis, et pugenuks hea meelega laua alla peitu. Keskkomitee asjamehed vahtisid tardu-nult laudlina. Olukorra päätsid kunstnikud, kes vägeva aplausi saatel müri-naerma hakkasid. Nüüd sõandas ka ülejäänud seltskond ennast liigutada ja pihku itsitama hakata. Torni sõnu võeti kunstniku lolli ja vintispäise naljana. Ah, teada ju neid boheemlasi! Lapsesuuga ja süüdimatud. Mis sa neilt ikka loodad...

Pidu aga sai õige hoo sisse, eriti veel seetõttu, et Keskkomitee tegelased sealt millegipärast väga varsti lahkusid.

Üles kirjutanud
Heinz Valk

Koostas / Edited by Peeter Maria Laurits - Kütiorg.
Kujundas / Designed by Aadam Kaarma - Labor.

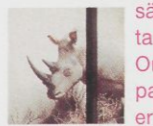
Kunst.ee Looduse-eri Nature Special

Introduction

Inimese ja looduse vahekord on viimaste sajanditega kiiresti komplitseerunud. Tööstuslikust revolutsioonist alates on inimtegevus väga intensiivselt ümber kujundanud oma elukeskkonda – faunat, floorat, mullastikku ja kliimat, jõudes oma ressursside piiri ohtlikku lähedusse. Kirjeldamiseks situatsiooni, kus biosfääri ei muunda enam üksnes kosmoloogilised ja bioloogilised tegurid, vaid ka inimeste ideed ja tehnoloogiad, võttis Vladimir Vernadski 1920. aastatel kasutusele mõiste "psühhoosikum" – see on geoloogiline ajastu, kus olulise tegurina osaleb ka inimpsüühe kõigi oma produktidega. Kunstis on hakatud kajastama sellise arengutüübi problemaatilisust suhteliselt hiljuti. Mitte, et loodusmotiivi oleks varem vähe kasutatud – alates renessansist küll ja veel. Seoses keskkonnatemaatikaga ei pea me aga siinkohal silmas maastiku- ja lillemaale. Postmodernses kultuuris kerkis esikohale ideoloogiliste platvormide demonstratsioon ja dekonstruktsioon. Tänapäevase majanduse ja poliitika varjatud põhiprobleemiks on linnastunud inimese, tema eluruumi ja ressursside nihestunud suhted. Mingit ühtsust selles küsimuses järelikult olla ei saa. Käesolev looduse-eri suudab keskkon-



napoleemilisest spektrist esitleda vaid õhukesti sektoreid. Seisukohtade kirjusele vaatamata tundub mulle, et valdava osa tänaste intellektuaalide hoiak valitseva keskkonnaideoloogia suhtes on provokatiivne ja ketserlik. Peeter Linnap ironiseerib ja analüüsib riiklike ja merkantiilsete struktuuride maaltavaid ettekujutusi loodusest. Anke Mellin (vt. kaanefoto) ja François Davin esindavad keskkonnaaktivistidest maakunstnike seisukohti. Leonhard Lapin demonstreerib ökoarhitektuuri võimalusi ressursside säästlikumaks kasutamiseks ja Jaanus Orgussaar sama temaatika paroodilisi kajastusi moekunstis. Kalevi Kull eritleb biokunsti ökokunstist ning analüüsib keskkonna ja kunsti õrnu piire *high-tech* ühiskonnas. Juri Kutšõran tutvustab soome-ugri šamanistlikku maailmapilti udmurdi traditsiooni toel.



Peeter Maria Laurits

In the past centuries, the interrelations between man and nature were set on a rapidly convoluting course. By now, they have become much too involved. From the very start of industrial revolution the human activity has most intensively transformed the living environment - fauna, flora, soil and climate, arriving at the precarious balance of depleting its resources. As early as 20s, Vladimir Vernadski pioneered the concept "Psychozoic" - an era of geological history that extends from the period when human psyche with its products came into its own. The notion helps describe the situation where biosphere is impacted also by human's ideas and technologies, not only by cosmological and biological factors. However, it is only recently that art has started to depict the seminal problems inherent in such development. It is not that the motive of nature found little use in earlier days - starting from Renaissance, it has been the order of the day. But, for the environmental topic, landscape and flower paintings are irrelevant. In our post-modern culture, the place of prominence has been assumed by the demonstration of ideological platforms and deconstruction. The undercurrent topical issue of today's economy and politics is the dislocated relation between the urbanised



man, his living space and available resources. Consequently, there can be no single answer to said problem. Nature Special can only handle slim segments in the spectrum of environmental polemics. Notwithstanding the fact that the cases presented are motley, I imagine that the stance that the majority of present day intellectuals abide by, in respect of prevailing environmental ideology, is both provocative and heretical.



Peeter Linnap is ironical and shows the incongruity between actual circumstances and the idealised images of nature painted by governmental and mercantile structures. Anke Mellin (see the cover image) and François Davin advocate the positions of rural artists - environmental protection activists. Leonhard Lapin highlights the opportunities of eco-architecture, to attain thrifty and sustainable use of resources. Jaanus Orgussaar observes the parodic reverberation of the same topic in the fashion art. Kalevi Kull focuses on the difference between bioart and ecoart, analysing the delicate borderlines between environment and art in high-tech society. Juri Kutšõran presents the Finno-Ugric shamanist world outlook (shamans were believed to exercise magic power for healing and divination), basing on the Udmurt (a Finno-Ugric people in Northern Russia) tradition.

Peeter Maria Laurits

Kas loodust võib teha ilusamaks

Whether Nature May be Beautied

KALEVI KULL

Inimene kogu oma traagikas seisneb võimes luua olematut. See tuleneb oskusest manipuleerida märkidega, sest märgi loomus on kokku panna mida tahes, ka seda, millel pole omavahel asja. Märgielu raskus on tema seesmisest piiristuses, mis tähendab, et tas pole kuidagi määratud, millal selle võime rakendamine pole enam hea. Niisiis peame tagasihoiu ise leidma, tähelepanu harjutama.

Kivi või lõuendi, haamri või värvi ühendus on õigustatud siis, kui see, mis sünnib, on väärtuslikum sellest, mida vormiti. Nii on ka siis, kui vormitav on maastik või elus organism.

Märgiprotsessi jõul toimuv ehitusvõime haarab kogu *techné* (ehk ladina *ars*'i). Sünteesides uue aine, uue molekulide kombinatsiooni, mida seni pole olemas olnud, mis keemilises ilmas inimkäe abita jäänuks loomatagi, luuakse võimalus selle kokkupuuteiks viisil ja tulemustega, mida enne pole ette tulnud. Ehitades ja konstrueerides teeme sedasama. Kõnelemata kunsti loomisest (inimese esteetilisest tehtust) kitsamas mõttes.

Kõik organismid vormivad oma ümbrust uuesti ja uuesti: kujundavad radu, ehitavad pesi, muudavad maad oma tarbimise ja heitmetega. Osa sellest kujundustööst on kahtlematult märgiline – seotud otsingu ja äratundmisega. Iga liik kujundab natuke ning kõigest sellest kokku tekivadki ökosüsteemid ja biosfäär.

Keskkonnaprobleemid ilmnevad siis, kui luuakse suurel hulgal miskit, millel pole lagundajat. Kui muudetakse midagi päris pöördumatult. Kui rikutakse tasakaalu, ökosüsteemi suletud ringesse miskit juurde tuues või välja viies. Need on praeguseks juba hästi tuntud probleemid, mis seotud põhiliselt inimese tehnilise oskusega võtta kasutusele eluvõõraid materjale ja ringeväliseid ressursse. Ent peale aineringe häirimisest tekkivate konfliktide esineb ka teine, ümbruse kaunistamise püüdest tulenev suur looduse ümberkujundamine. See on seotud inimese omakeskkonna ehk koduruumi suure erinevusega loomade omast ning inimeste sedavõrd suure arvuga, et koduruum haarab juba kogu looduse. Seda ka juhul, kui toimitakse igati justkui ökoloogilisel viisil.

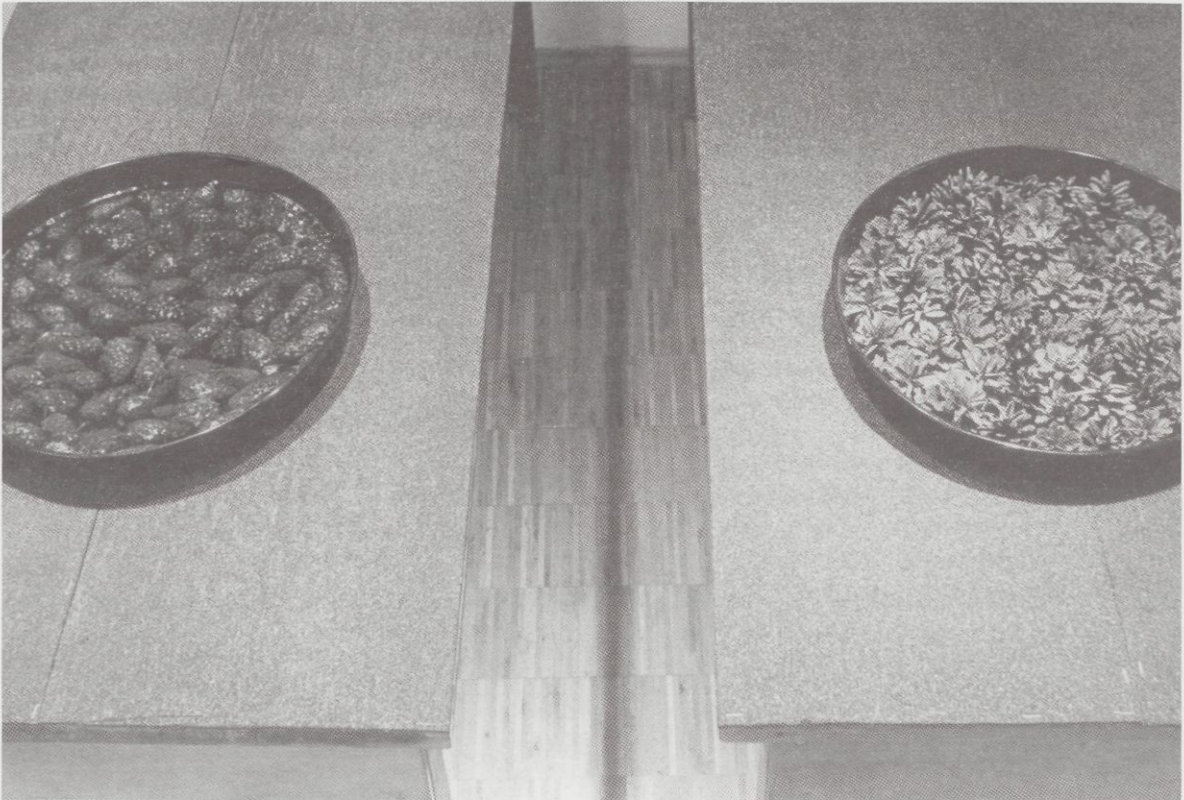
The tragic significance of the man derives from his capacity to create nonexistent. This capacity is imparted to him by his skill to manipulate signs. The sign combines things howsoever contradictory or incongruous in nature. The lamentable trouble with the sign, however is that it is inherently unlimited, lacking a restraining boundary beyond which the exploitation of the above capacity of the sign stops serving a good cause. That restraint has to be found by ourselves, by training our attentiveness and modesty.

A stone or a piece of linen, and a hammer or a dab of paint can be justifiably brought into contact only provided the thing created thereby is more valuable than the source forms. This criterion also pertains elsewhere. In particular it applies to the shaping of landscape and living organisms.

The capacity for constructing activated by the sign process involves the whole *techné* (or the Latin *ars*). By synthesising a new substance, a novel combination of molecules (which would never have appeared in the chemical world, without the midwifery of human), a pre-condition is established for its future interactions, yielding outcomes never before evidenced. When building and designing, we are doing the same. This applies even more so, in respect of things composed, designed and created with conscious artistry (i.e., in the world of the human aesthetic creation).

All organisms transform their ambience. They design their paths, build nests, dramatically change the surface soil and subsoil in structure, appearance, or character, by their consumption patterns and waste. Part of this designing process clearly carries the sign function, related to search and recognition. Each and every species contributes its share to this all-pervasive transformation, resulting in ecosystems and biosphere.

The environmental problems arise when a massive amount of something resisting biodegradation is produced. They hit us when the impact on environment becomes entirely irreversible; when the situation is thrown out of balance, or when we import something into the



Jaan Toomik. Vihmane ja päikseline. 1993. Speyer, Saksamaa.
 Jaan Toomik. Rainy and Sunny. 1993. Speyer, Germany.

Koduruum on väga eriline osa ümbriusest. See on ala, kus teiste olendite tõrjumine on õigustatud, et saada rahulikult magada, oma toiduvarusid hoida, oma lapsi kasvatada ja kaitsta. See on ala, kus võib maadki ümber tõsta ja ehitada. Oma majja ja aeda ei näi ürgne loodus ja looduskaitse peaaegu kuuluvat. Koduruumis on esteetiliselt tähtis osa. On loomulik, et kasutatakse igasuguseid võimalusi teha ümbriust ilusamaks ja huvitavamaks ning selleks rakendatakse otseselt ka kunsti.



closed cycle of ecosystem, or export something therefrom. Those are all too familiar problems by now, related as they are basically to the technical skills of man to employ alien, hostile-to-life materials and extra-cycle resources.

However, besides the conflicts triggered by disturbing the substances cycle there is another major transformation of natural habitat, stemming from one's overpowering drive to embellish one's surroundings. This is related to a deplorable disparity between the human habitat, man's self-created environment or home space, and the habitat of animals, even in cases man looks like acting overly and fully in line with ecological thinking. This disparity is compounded by an impressive number of people, extending their home space to embrace the whole nature.

Home space is a very specific part of environment. In particular, it is the space from which the other beings may be ousted, fairly and justly, for its host to attain quiet enjoyment of premises, to have peace and quiet, to store food, to rear children and protect them. This is a space where soil may be dug, shaped, or worked, or structures put up. Own house and own garden seem to lie beyond the bounds of primeval nature and nature conservation.

In home space, the aesthetic aspect plays a major role. It is quite natural that man makes recourse to all conceivable means to make his environment more appealing and interesting, in particular by conscious use of skill and cre-

Ent kui koduruum ulatub juba kõigi naabritega kokku, kattes kogu maa, siis on ilusamaks muutmise õigustus samuti justkui kogu sellel alal. Loodus, olles me oma maal, on me aed, mida kaunistame esteetilisest ideaalidest lähtudes. Siit sünnibki vastuolu, mille tahaksin peatada. Loodus, haaratuna kultuuri, saab muuhulgas jõuliselt ka kunsti objektiks ja materjaliks. Seega sekkub kunst ka loodusesse, siseneb paratamatult looduse probleemidesse ning et mitte hukutaja olla, ei saa teisiti, kui õppida sel territooriumil end kodus tundma.

Looduskunst on väga paljutahuline. Selles on mõistlik teineteisest eristada biokunsti ja ökokunsti, määratledes neid seejuures mitte kujutatava – denotaadi –, vaid semioosise, märgiprotsessi kaudu, nagu kombeks muudiski kunstivaldades. Seega mõistes kunsti kui esteetiliselt manipuleeritud märgiprotsessi, pole biokunst mitte liblikate ja lillede joonistamine, ega ökokunst maastikumaa. Muidugi väärivad need samuti, koguni ilmingimata, väga tõsist tähelepanu. On ju maastik kujutusobjektina üks eesti kunsti iseloomustav joon. Eesti animalism ja taimetaies kõigis oma variantides (määrarajajoonistest nukufilmideni) on ka seni kasutamata uurimisvald, mida kultuuri ja looduse suhete mõistmiseni jõudmiseks on vaja tunda õppida. Ent need on eraldi teemad. Biokunstiks nimetatakse ka teiste organismide loodud ja inimese silmale ilusaid konstruktsioone – vapsiku pesastruktuure või eluskoe geomeetriat – raami panduna. See tähendaks, et me peaksime samamoodi puutumata looduse kena vaadet ökokunstiks nimetama. Kui nii, siis peame tunnistama, et peale selle kunstniku, kes teeb raami, on neil teostel veel teine autor – elusorganism, kes pole inimene.

Eristus võiks olla järgmine. Ökokunst ehk keskkonnakunst on see, kus materjaliks on meie keskkond – näiteks maastik või selle elemendid, maapind, kooslused jne. Biokunstiks nimetame aga sellist kunsti, mille materjaliks ("saviks") on elus keha, elus aine või organismide kommunikatsioon. Ei saagi ju elusat keha eluprotsessist ehk biokommunikatsioonist lahutada.

Elusa materjali eripära on selles, et ta on ise (omale tähenduste) looja. Määratledes semiootilise läve mõiste, paigutas Umberto Eco selle sinna, kus algab keel ja kultuur. Pööre semiootikas, mis nihutas piiri sinna, kus algab elu, tegi esimesi samme parkümmend aastat tagasi, kerkis aga paljukülgsemalt esile 1990-ndate alul. See tähendas arusaama, et märgiprotsessi eelduseks ei ole teadvustamine. Ikoone võib leida ka sipelga maailmas, indekseid kiriteol, ja semiosfäär ulatub me keha sisse, me rakkude suhtlemiseni.

Kui semiosfäär on suurem, kogu elusat haarav, siis see võib midagi tähendada ka kunstile. Elusorganismides on märgiprotsessid võimelised looma harmooniat. Kui nii, siis on bioloogia osalt kunstiteadus ning õpetus eluslooduse arengust on tükk kunstiajalugu.

Looduskunsti keerukus seisneb loojate koostöös. Loomulikult on ka elutul materjalil suur osa kunstiteose kujunemisel, kuid tähenduslikkus on ikkagi kunstniku kätetöö vil. Elus materjal on aga lisaks ise aktiivne tähenduste looja, sest tal endal on vajadused. Maailma kunsti-

ative imagination, in the production of aesthetic objects. However, because the home space is in contact with all neighbours, thereby extending over the whole territory, in the final analysis, a given area in its entirety seems to have the equitable right for improvement and decoration. Our immediate domain, however is our garden, which we decorate proceeding from our aesthetic ideals. Whence transpires the contradiction I would like to delve into. The nature involved in the culture will occupy the position of both the object and subject of art. Hence art will interfere with and inevitably impede the free play of nature. In order not to become a destroyer, we have to learn to feel at home in that territory.

A nature art is fairly multifaceted. Clearly distinguishable within that concept are bioart and ecoart, when defined through semiosis, through sign process rather than through denotation - like it is done in other areas of art. Hence, with art conceived as an aesthetically manipulated sign process, the bioart is not regarded as drawing of butterflies and flowers, nor is ecoart tantamount to painting of a landscape. This is not to belittle the art of painting landscapes and drawing butterflies, nor to brush them aside. They merit categorically the utmost attention. As it is, the landscape as an object of representation is a characteristic feature of Estonian art. Estonian animalism and plant art in all their variants (from the key-book drawings to puppet films) is an area of research still awaiting scholarly study, absolutely necessary to gain insight into the interrelations of culture and nature. But these are topics standing quite apart from one another.

Also referred to as bioart are the constructs created by other organisms and pleasing to man's eye, e.g. nest structures of hornet or the geometry of living tissue, inserted into a frame. This would mean that we should, by analogy define "ecoart" as the nice view of pristine nature. If this be so, we will have to acknowledge that besides the artist making the frame, the artistic works have also a second author - the living organism, which is not man.

The difference may be elucidated as follows. Ecoart viz the environmental art is the one handling our ambience - e.g. landscape or its components, soil, communities and habitats etc. Bioart would then be the art whose material ("clay") is a living body, living matter or communication of organisms (as it is, the living body can not be actually severed from the life process viz the biocommunication). Specificity of the living matter is that it is itself the creator, in particular the creator of meanings unto itself. Umberto Eco, when defining the concept of semiotic threshold, placed it in the node where the language starts (and culture, for that matter). The revolution in semiotics, shifting the boundary to where the life begins, made its first tottering steps a score years back, pushing to the fore, in resplendence, at the beginning 90s. It heralded the understanding that awareness is not a premise of sign process, that it does not underlie it. Icons can be detected also in the ant's world, indexes with slugs, semiosphere reaching into our body, to embrace the communication between our cells.



Jaan Toomik. Peeglid. 1992. Güstrow, Saksamaa.
 Jaan Toomik. Mirrors. 1992. Güstrow, Germany.

lisel muutmisel on seega teatavad eraldusjooned seal, kus see puudutab vajadusi. Sest vajadused on mootoriks liikumisel disharmonia ja harmoonia vahel. Ühelt poolt, vajadused raamistavad kunsti, olles kõikjal tähenduse andmise (või saamise) juures. Ent teiselt poolt, muutmine võib puudutada vajaduste kujunemist ennast – pisendades neid või paisutades pöördumatult, aga ka kaotades või tekitades uusi.

Vajadused *per se* on kõigel elusal. Ei surnul, ei elutul. Seda piiri rõhutas ja sellele toetus Albert Schweitzer. Kui klassikaline kunst muudab vajadusi endid, siis peaaegu üksnes inimeste – loojate ja vaatajate-kuulajate –, mitte muude elusolendite omi. Tänapäevane kunst seda piiri ei pea. On hulk näiteid, kus on asunud muutma loomade ja teiste hingajate vajadusi. Sellest siis veidi järgnevalt.

Biokunst

Hiina paleekoer ja paljud teisedki toakoerte tõud on aretatud väga suurel määral esteetiliste kriteeriumide kaasosal. Mitmed värvilised akvaariumikalad samuti. Kaheldamatult paljud lillesordid.

Üks uuem näide on hiir, kelle genoomi viidi tükk ultraviolettkiirguses helendava meduusi DNA-d (tuumakräsainet), mispeale hiire kudedes, karvastikus sealhulgas,

Supposing the semiosphere is larger, enveloping all living beings, then it must be meaningful also for the art. Sign processes in living organisms are capable of creating harmony. Biology should then be partly the science of arts, the teaching about development of living nature being a fragment of history of arts.

The convolution of the nature art is constituted by co-operation of creators. Naturally, the inorganic matter is important for evolution of a work of art, however the meaningfulness is the outcome of artist's craft, in the first place. More than that, the living matter is an active creator of meanings, because it entertains the needs of its own. Therefore, in artful transformation of the world there are certain demarcation lines where needs are involved. This is so because needs are a vehicle for shuttling between disharmony and harmony. The needs frame the art, on the one hand, ubiquitously attending the process of vesting something with a meaning (or divesting something of the same). On the other hand, the transformation may affect the formation of the very needs - dwarfing them or inflating them irreversibly, however also eradicating them or creating new ones.

Everything alive has needs *per se*. Not so the lifeless, nor the dead. This borderline was emphasised and referred to by Albert Schweitzer. Whensoever the classical art

hakkas ümbertõstetud geen tööle ning loom hiilgas laterana. See on GMO (geneetiliselt modifitseeritud organism), tehtud kunstina. Selles võib näha lihtsalt akvaariumikunsti või aknalaua lillepotis aretatu edasiarendust, millele on ka "raam ümber" pandud. Ent neis mänguvõimalustes bioloogilisel tasandil – erinevalt maalist, mööblist ja mittebioloogilisest kunstist – jääb kunst alles ka inimese puudumisel. Sest kommunikatsioonimäng on elusas organismis käima pandud, see mängib teda edasi.

Sobivaks näiteks võiks olla ka suur peegel, pandud metsa või niidule. Kuni mõni metskits seda kirehoos ei purusta, võivad selle ees tantsida, seda rünnata ja uudistada või tema ees mängu-armumängu etendada linnud või muud nägijad loomad. See puhas biokunst on justkui süütu kommunikatsioonilõks. Osalised saavad elamuse, enneolematu kogemuse. Sarnaseks näiteks võiks olla see,



Caroline Jupp. Öde Petunia konsultatsioon. 1998. Tallinna Botaanikaaed.

Caroline Jupp. Consultation With Nurse Petunia. 1998. Tallinn Botanic Gardens.

kui kellelegi tuleks pähe kitskarjas mõned loomad ruuduliseks värvida.

Pesakastid ja toidumajad – see on bioloogiline tarbekunst, bioarhitektuur.

Igasugu mängulised segiajamised liikidevaheliste kommunikatsioonide tasandil etendavad biokunsti – lehise toomine Eesti metsa või kase viimine Austraaliasse.

Jaanalinnu toomine loopealsele. Võimalusi biokommunikatsiooniga mängimiseks on ääretult palju ning geenitehnoloogia on loonud ses vallas uue ajastu – kunstitehnika kombineerimisteks endokommunikatsiooni vallas.

Tuntum osa biokunstist on seotud inimese kehaga, näiteks nn. *body art*. Meik ja tätoveeringud, aga ka plastiline kirurgia, kuni käitumist teisendavate keemiliste, füsioloogiliste ja geneetiliste muudatusteni välja.

Biokunsti fundamentaalne küsitavus tuleneb sellest, et elusal kehal on iseenesest olemas teda harmoneeriv protsess, seega ta loomus on olla esteetiline. Peaaegu iga vahelesegamine ühtaegu rikub seda harmooniat (erandiks võiks olla ravimine, kuid isegi see on keerukas – kui metsikus looduses hävitada haigusetektajad ja parasiidid, oleks tulemus kooslustele katastroofiline). Ses mõttes on biokunst analoogne valmis kunstiteose muutmisega. Seega on biokunst alati vähemalt kahe kunstniku koostöö.

Jaapanlased on peensusteni välja lihvinud hiinlastelt üle võetud bonsaide kujundamise kunsti. Bonsaid on pärismaised puud oma miniatuurses aias, kus puul ei lasta eales suureks kasvada, vaid kujundatakse tema ilusat vormi teda väikeses potis hoides ja pügades. Nende iga on pikk, puu korbal võivad leiduda peremehe vaarisa

changes the needs themselves, it almost exclusively affects the people only, the creators and listeners-observers - not other living creatures. Modern art is not shackled by this restraint. There are ample examples of cases when the needs of animals and other oxygen breathing things are modified. We will look at this in more detail, in what follows.

Bioart

The Pekingese and very many other pedigree lapdogs have been bred, largely on the basis of aesthetic criteria. Several multicoloured fish kept in aquarium, too, and supposedly many sorts of garden flowers.

The most recent example to the point is a mouse, in whose genome there was transplanted a chunk of DNA of the medusa glowing in UV radiation. Whereupon the transferred gene activated in the mouse's tissues and fur, making the beast shine like a lantern. This was just a genetically modified organism (GMO), made for an art exhibition. It can be considered as an extension of aquarium art or cultivated plants in flowerpot on the windowsill, "surrounded by a frame". However in that game on biological level - unlike painting, furniture and non-biological art - the art sustains also when the man is not there. Once the communication has been tuned on in the living organism, it continues to play it.

A corresponding example is a large mirror set up in the woods or meadow. The birds or other animals endowed with the gift of sight may step in front of it, attack it or wonder at it, or perform amorous or erotically stimulating activities in front of it. Unless and until a roe deer or a roe buck should shatter it in a fit of frenzied passion. This unadulterated bioart looks like an unpretentious communication trap. The participants get an impression, quite elevating and exalting. Another corresponding example would be to have some roe bucks or roe deer painted chequered, in the herd.

Nesting boxes and feeding racks - this is biological industrial art, bioarchitecture.

Any ostentatious mix-up on the level of inter-species communication represent bioart - importing a larch to an Estonian forest or transplanting a birch in Australia. Or letting the ostrich loose on an alvar. There are unlimited aspects to games with biocommunication, the gene technology having ushered in a new era in that area - the art technique for combining in the sphere of endocommunication.

The best known part of bioart is related to man's body, cf. *body art*. Make up and tattoos, however also plastic surgery - a long list of techniques capped by chemical, physiological and genetic changes, modifying behaviour. The fundamental questionableness of bioart stems from the fact that a living body has at its disposal an operative process harmonising it, thence its inner drive to aestheticism. Almost every interference tends to disrupt that harmony. (Healing may be regarded as an exception, but with reservations only. Suppose all pathogens and parasites should be eliminated and suppressed in wild nature



Paul Rodgers. Kõrgel ja kuival. 1998. Tallinna Botaanikaaed.
Paul Rodgers. High and Dry. 1998. Tallinn Botanic Gardens.

kujundusmärgid. Puu vorm kujuneb muidugi ise, meistri roll on sellele kaasa aidata, mis võimalik, kui ta taime eluprotsessi mõistab. Kui silmad on tähelepanelikud, võib taieseks saada tamm või sarapuu või kullerkupupõõsas, kelle vajadustest sündinud vormi varieerib biokunstnik. Niisiis, põhimõtteliselt on võimalik, et puu, taim või koguni loom saab olla kunstniku partner – ka ilma et muudaksime ta liiki või lõikaksime geene või viiksime ta ära tema pärismaalt. Kõik, keda kasvatame, kannavad oma raamistatud ruumis kasvataja märke. Selle kunstina võtmine, kunstina tundmine ja nautimine nõuab eelkõige tähelepanupööramist, looduskultuuri nägema ja tegema õppimist.

Ökokunst

Ökokunsti mõiste on lai ja selle piiritlemine on seotud keskkonna mõiste piiritlemisega (milles sisaldub ka organismide kommunikatsioon, ent palju muudki). Siin on ju terve piiride rida, nahast taevani: riietus, tuba, maja, aed, maastik. Vastavalt siis moekunst, sisearhitektuur, arhitektuur, pargikunst, maastikuarhitektuur ja -kujundus. Arhitektuur haarab sellest suure osa, ent piirduksin järgnevas rohkem aia ja maastikuga.

Need kõik on oma valdavas osas tarbekunst, st. kõige otsesemas seoses meie eluvajaduste ehk funktsioonidega. Erinevalt biokunstist on ökokunst seepärast möödapääsmatu. Muidugi on võimalik ka mitte-tarbe-kunst igas neist valdadest. Kõrbesse või tühja karjääri kujundatud geomeetriselised kaevendid või ehitised – need on tuntud näited ehedast keskkonnakunstist tooduna kunsti-saalidesse.

Aed või park on muidugi alati öko. Ent kitsamas mõttes nimetatakse ökoaiaks sellist, kus iga taim pole hoolduse või kujunduse kütkes. Kus kujundatakse pigem kooslust kui üksikuid kasve. See tähendab, ökoaias lastakse organismidel isepäi suhelda. Looduslikumais murudes ja parkides on samamoodi.

Ent mida looduslikumana asjadel lastakse olla, seda vähem on justkui kunsti. Šedöövri eelduste hulka tehis-

- the outcome would be perilous to communities.) In this meaning, bioart is quite similar to modification of a perfect and consummate work of art.

Whence the conclusion that bioart is always co-operation of at least two artists.

Take the bonsai, the art of growing a potted plant dwarfed by special methods of culture in Japan. Those are indigenous trees in the miniature garden, where they are never allowed to grow to their natural height. The said trees are designed, by keeping in a small pot and trimming the canopy of branches. They are ageless, the bark of the tree may very well have preserved the designing marks of the actual landlord's great-grandfather. The form of the tree is evolving spontaneously, the artist's role is to contribute to the natural process, provided he understands the life process of the plant. If you are perspicacious enough, the oak, or hazel or globe flower bush may become a work of art, whose form dictated by needs has been deftly varied by the bioartist.

It is possible in principle that a tree, a plant or even animal can become the artist's partner - without the artist's modifying its species or slicing off its genes or transporting it off its native place. All whom we rear or breed are marked with the stigmata of the educator or fancier, within their framed spaces. In order to be able to take that process as art, to regard it as art and to enjoy it as such, heightened awareness of environment is called for. So is the ability to look searchingly at the natural culture and to create the same.

Ecoart

The concept of ecoart is characterised by magnificence of scale. It is related to setting boundaries on the concept of environment (including also the communication of organisms and many more). There is a wide expanse of phenomena, ranging from skin-deep to sky-high: habitations, living room, house, garden, landscape.

Correspondingly: art of fashion, interior decoration, urban architecture, art of planting trees and shrubs, landscape architecture and design. Architecture occupies a major slice of that however I would rather confine myself to garden and landscape.

All those are predominantly industrial arts, i. e. they are directly linked to our needs for living or functions of living. Unlike the bioart, ecoart is indispensable, for that reason. Of course, in all those areas the non-industrial art is possible. Geometrical pits or structures designed in desert or a deserted quarry are specimens exemplifying authentic environmental art in art exposition halls.

Sure enough, garden or park - they are always eco. However, in the narrower meaning the ecogarden is the garden wherein each plant need not necessarily be fostered and designed after rigorous patterns. Ecogarden is rather a scene of designed community, than designed individual plants. Meaning that the organisms in ecogarden are provided an opportunity for unhampered communication. The same pertains to more natural lawns and parks.

likkus siiski ei kuulu. Nii nagu kivist või puust skulptuur võib olla tehtud mitte millegi lisamiseta, üksnes esiletõstmise või mittevajaliku äravõtmise teel, võib ka park või aed või maastikki olla kujundatud üksnes puude, okste jne valikulise eemaldamise, piiramise või niitmise teel. Kui inimene kuskil paigas elab, ei saa ta seda teha oma ümbrust muutmata. Iga teine loom niisamuti - mägi uuristab künkaid, põder pügab põõsaid, ämblik varjutab vaikseid nurki. Taimedki muudavad maad - lükkavad kivipragusid laiemaks, katavad kõduga mullapinna. See ümbruse ümbertegemine võib aga mitut moodi käia. Kas nii, et loodus saab rikkamaks, või ka naa, et maa jääb vaesem. Kunstki on mõlemat moodi toimunud. Enamjagu ehitisi lükkab teised olendid eemale. Olgu inglise või prantsuse stillis pargid, neis ei leia seda looduse liigirikkust, mis samas paigas ilma aednikuta olla võinuks. Vaid väga pikaaegne ja ühtaegu mõõdukas hool võib vahel viia selleni, et mitmekesisus suureneb ka inimese kaastoiemel. Eestis on heaks näiteks puisniidud. Need on sadade aastate jooksul paljude vajaduste tasakaalust lähtudes hooldatud pargitaolised maastikud. Tulemuseks on, et looduse liigirikkus ja ka ajalooline tähendusrikkus ning ilu inimsilmale on siin suuremad, kui samas paigas ilma inimese hooleta olla võinuks. Looduse paigutamine oma koduruumi, õieti küll vastupidi - oma elamise ja vajaduste mahutamise loodusesse - on kunst. Ses on tuhandeid võimalusi mitte lihtsalt olla vaimukam, vaid ka tähelepanelikum selle elanike ja iluvõimaluste suhtes.

*

Kunst on muidugi väärtus, sest ta on hävitamine ("kirjutamine on hävitamine; kunst pole loomine" - Tõnu Õnnepalu, Eesti Postimees, Arter 47: 7, 29. 12. 2000). Keskkonnakunstis (nt. *landscape art*) on see eriti teravalt tunda - tehase aia või pargi kusaigile, hävitada ühtlasi seal loodusliku koosluse võimaluse. Ent üks sama ole maaliga. Et hävitamine väljakannatavam oleks, on tehtud nende jaoks spetsiaalsed ehitised. Näiteks kui maalida rannakaljule või suitsusauna palkidele, on hävitamine karjiv. Ent kui maalida teiseldatavale alusele ja paigutada see siis näitusemaja selleks ehitatud seinale, kus veel reeglid piltide vahetamise kohta, on hävituse mõju peaaegu elimineeritud. Biokunsti võimalused on hävitavamad kui ühelgi eelmisel. Ta võimaldab mängima panna elusa keha, looma liha ja taime koed. Kasvatatakse kimääre, kombineerides jäsemete ja meeleorganite arvu ja asendit kehal, sulgi ja soomuseid, nagu iganes biokunstniku loojakäsi võib mõelda. Lilled, koerte-kasside ja mõnede lindudegi aretused on see kaheldamatult juba mõneti tuttav. See juhtub kasvõi põtra jaanalinna suhtlemise pannes. Enamasti on see kunsti iroonia. Niisiis, me oleme õrnal piiril, kus algab vägivald. Tahtlik bioloogiliste monstrumite tegemine on vägivald elusa kallal, rändrahu raiumine on vägivald maastikul. Siin on juba kunst astunud väga ohtlikule alale, kus vastutus

The common belief is that the more natural the things are allowed to be, the less art is there with them. Still, artificiality is not an imperative for a masterpiece. The sculpture of stone or wood can be made without adding anything, just by making some components more prominent and chiselling off the redundant ones. Similarly, the park or garden or even landscape may be designed by selective removal, clipping or mowing of trees, branches etc. When living in some place, man can not but modify his surroundings. Just like any other animal - badger is burrowing the mounds, elk is clipping the bushes, spider casts shadows in the nooks. Even plants make changes in the soil - push crevices in rock wider, cover surface with detritus. This transformation of the surroundings can develop in different ways, however. The nature may gain, however the land may lose diversity. Art too has acted or been effective in two directions or ways.

The majority of structures tend to keep other creatures at a distance. Be those the parks in English or French style, you will not find in them the richness of species of nature which might subsist in the same place, should there be no gardener. It is only due to long-term and restrained care that the diversity may increase, under impact of man's contribution. To illustrate the point, take wooded meadows in Estonia. Those are landscapes similar to parks, groomed during centuries, to cater for different balanced needs. The richness in species, the historical significance of the place and the beauty pleasing to human eye are larger than they would have been, had man not cared for the place.

Accommodation of nature in one's home space, or rather the other way round - accommodation of one's living and needs in nature - is art. The options to perform that art are countless. Wittiness is just not enough for that: one needs to be more attentive in regard of denizens of nature and the capacity for beauty.

*

Art is undeniably painful, because it is demolition ("writing is demolition; art is not creation" - Tõnu Õnnepalu, Eesti Postimees, Arter 47: 7, 29 December 2000). It is particularly painful in environment art (e.g. landscape art) - by laying out a garden or a park, the natural habitat is efficiently suppressed. Seemingly, the same happens with painting. To make demolition more bearable, special structures are put up.

For instance, if you paint on a shoreline rock or logs of the smoke sauna, the demolition is appalling. However, if you paint on a removable stand and establish the stand on the wall specially put up in the exhibition building, accompanied by the guidelines about replacement of paintings, the impression of demolition has been almost eliminated.

The avenues open to bioart are even more disastrous. Bioart enables activating the living body, flesh of an animal and tissues of a plant. Imaginary monsters made up of incongruous parts or chimeras come into being, by

omandab uue mõõtme ja kus kokkupõrge süvaökoloogia- ga - roheline vägivallatusega - on möödapaäsmatu.

Loodus kui vaatemäng

Nautides päikeseloojangut, kiili lendu, ööviili lõhna, võin ehk ka küsida kunsti järele. Aknad ei anna üksnes valgust, vaid ka vaateid. Inimesed on valmis nende eest maksma. Neist näiteist on ilmne, et esteetiline on ulatuslikum kui kunst. Kunst on üksnes eksperimenteerimine esteetilisega.

Lõuna-Austraalias on koht, kus õhtuti etendatakse pingviinide paraadi. Mereranda on ehitatud pingiread vaatajatele; koha saab, kui ostad pileti. Etendus algab kindlal kellaaajal. Teater nagu teater ikka. Selle vahega, et pingviinid on ehtsad, dresseerimata, ja tulevad täpselt päikeseloojangu järgi aega arvestades igal õhtul toitumisretkelt pesade juurde. Nad lihtsalt elavad seal. Elasid juba enne, kui vaatelava ehitati.

Looduse vaatemäng ei ole justkui bio- ega ökokunst, sest inimmeistri osa on tühine. Kui me just selle tarvis kujundatud loodust ei nautle.

Ometi on loodusegi vaatemängu puhul ruumi "esteetiliselt mänguks kommunikatsiooniprotsessiga" - seda vaatepunkti ja prillide valiku osas. Saame ju nauditada suurendada või kiirendada. Sellegi võimalused on ammendamatu, abiks helisalvestus ja ekraan. Kunstniku osaks on siin pildiraami paigaldamine, vahekorra loomine. Igatahes - et kunst ei pöörduks omaene vastu - on mõistlik koduruumi mahutada loodus kui vaatemäng. Kunsti saab luua nii nürile kui tähelepanelikule vaatajale. Loodus pakub selleks terve kultuuri.

Kalevi Kull on bioloog, kitsamaks erialaks ökoloogia ja teoreetiline bioloogia. Huvitub semiootika rakendamisest bioloogias. Ametis EPMÜ Zooloogia ja Botaanika Instituudis ning Tartu ülikooli semiootika osakonnas.

combining the number of limbs and sensory organs and their location on body, the plumage and scales, as ever the creative hand of a bioartist may devise. This is a familiar routine in breeding flowers, dogs and cats and also some birds. Or making the elk to communicate with the ostrich. For the best part, this is the irony of art. Hence we are on a shaky ground, swaying through imperfect balance on the borderline where violence starts. Malicious creating biological monsters of grotesquely abnormal forms or structures is abuse of the living things. Hewing and chiselling of boulders is violence staged on landscape. Here the art has ventured in the realm where its responsibilities are obtaining a new dimension. Art may come into conflict with the concept of "green non-violence" or deep ecology.

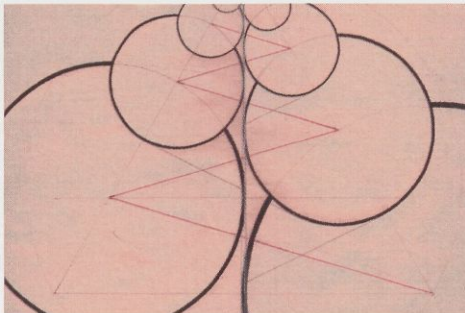
Nature as a spectacle

When enjoying the sunset, the flight of dragonfly, the fragrance of the lesser butterfly orchid, I might also be entitled to some art. The windows are not only for providing access to sunlight. They also provide views. People are ready to pay up, for the privilege of sharing the views. Thus esthetical is wider in scope than art. Art is just experimenting with the esthetical phenomena.

In South Australia there is a place where a parade of penguins is staged in the evenings. On the waterfront there are rows of benches for spectators, willing to pay for the ticket. The performance starts at the fixed time. It is a theatre like theatres go. The difference is that penguins are real, untrained. They trail to their nests, from the daily feeding chore, at the time coinciding with the sunset exactly. It is their life pattern, which they had followed also before the observation platform was erected. Seemingly, nature as spectacle is not bioart or ecoart, because the human master's role is negligible. Except when we are not enjoying the nature, designed for that purpose.

Still, even in case of nature as spectacle there is room for "aesthetic play with the communication process" - both regarding the choice of viewpoint and eyeglasses. As it is, we can accelerate or magnify the scene. The possibilities for that are endless. They are enhanced with sound recording and the screen. The role of the artist here is establishment of the frame for the picture, to create a relationship. To preclude the sad eventuality that art might turn against oneself, it would be advisable to accommodate nature as spectacle in one's home space. Artistic creation can be intended both to the dull and the quick. Nature has a whole culture on offer, in this respect.

Kalevi Kull is a biologist, majoring in ecology and theoretical biology. His main concern is application of semiotics in biology. He has a position with Estonian Agricultural University. He is also on the faculty of Department of Semiotics of Tartu University.



Jaanus Orgusaar

Sünd. Tallinnas 16. märts 1971. aastal.
Viimati õppinud moe erialal Eesti Kunstiakadeemias.

Siin esitatud kollektsioon pärineb viimaselt "SuperNoova" konkursilt

Teo koja ristlõike geomeetrilise struktuuri ülesehituse aluseks on võrdhaardne korrapärase kolmnurk, mille kaks tippu koonduvat külge läbivad korrapäraselt kahaneva rütmiga ringide ehk koja seinte kujutletavaid raadiusi. Kolmnurga vertikaalsel keskteljel nende ringide koosmõjul kujunev sammad on ühtlasi ka teo spiraali kesktelg. Selle objekti füüsilist olemust kosmiliseks algoritmiks on üle kandes see lõpmatu. See loodusest pärit tähelepanek on kollektsiooni läbivaks ideeks.

Tehniline lahendus: Esimene kostüüm kujunes ümber keha spiraalselt modelleeritud läbipaistvast voolikust; vooliku mõlemad otsad on ühenduses kanna all asuvate pumpadega, mis vedelikku ringi ajavad.

Kollektsioonis kasutatavad materjalid olid puitspoon, fendoor (plastik), linane kangas, lambanahk, plastvoolik.

Born in Tallinn 16 March 1971.
Trained as fashion designer at Estonian Academy of Art.

The collection presented herein was exposed at recent SuperNoova fashion contest. The materials used in collection are as follows: veneer, plastic, linen cloth, sheepskin, plastic hose.

Ökoloogiline arhitektuur

Ecological architecture

LEONHARD LAPIN

Ökopeldik Obinitsasse, 2000

Võru- ja Setumaa on rohkesti savipinnaseid, mida eestlane tunneb eelkõige vist potisetude keraamika kaudu. Ometigi võiks savi edukalt kasutada ka ehitusmaterjalina ning ajal, mil betooni, terase ja klaasi keel on uuemas arhitektuuris sajandi jooksul põhjalikult läbi töötatud, pakub just savi ehituskunstiliselt täiesti uusi võimalusi. Õieti tuleks kaasaegsele tehnoloogiale vastav saviarhitektuuri keel välja töötada. Vähe on põlvkondi ja arhitekte, kellele saab osaks seesugune väljakutse. Ökopeldiku asukohaks on mõeldud supelrand Obinitsa järve kaldal, küla südames, kus peetakse ka savipäevi. Peldiku ehituskunstiline lähtekoht on fenomenoloogiline, nii nagu tema tehnoloogia on ökoloogiline. Et avalikud käimlad on tavaliselt mõlemasoolistele eraldi kambrikestega, on ka



Leonhard Lapin. Ökopeldik Obinitsasse. Perspektiivvaade. Projekt, 2000.
Leonhard Lapin. EcoOuthouse to Obinitsa. Drawing. Design, 2000.

EcoOuthouse to Obinitsa, 2000

Võrumaa and Setumaa abound in pottery soils, which the common Estonian tends to know mainly by the ceramics produced by the so-called "potter- Setus". By way of explanation, Setus are Estonians living in South West of Estonia, affected by more than average Russian impact. As a matter of fact, clay seems to be excellent building material. In this time of ours when the expressive means of concrete, steel and glass have been thoroughly depleted in modern architecture, particularly so in the past century, the clay is offering dramatically new solutions, from the point of view of art of building. The language of clay architecture conformant to modern technology urgently needs to be re-addressed and worked out.

Few are architects, who have befallen the honour to meet such an exciting challenge and to introduce a revolutionary building material which clay is. A conspicuous specimen of use of clay is this project EcoOuthouse.

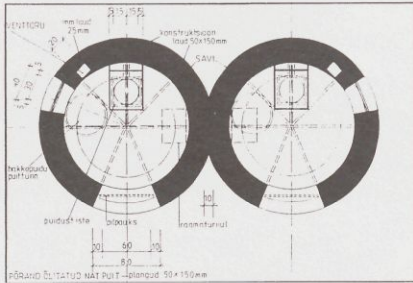
The contemplated location of EcoOuthouse is the sunbathers' beach on the shore of the lake Obinitsa, in the very ventricle of the village, well known by the famous Clay Days celebrated there.

The building art related premise for the EcoOuthouse is phenomenological, just as its technology-related premise is ecological.

Because the public outhouses usually sport separate chambers for opposite sexes, the EcoOuthouse to be erected on the lakeshore facing up to the monumental sculpture Setu Ema (Setu Mother) on the mound opposite, will be raised on a pedestal, composed of two cylinders, by simile man and woman have fused in base and been cast apart in the middle, creating a slit through which the sunset and sunrise can be enjoyed, in the morn and eve, when peering through it from different sides.

The pedestal of the EcoOuthouse is not just for showing off. It is fully functional and accommodates two plastic receptacles (hand carts) for urine, to be drained through the punctured bottom of the receptacle into the underlying sand soil (replaced from time to time) and for faeces

siin künkal asuva monumentaalskulptuuri Setu Ema vastu alla järvekaldale mõeldud rajada postamendile tõstetud peldik, mis koosneb kahest silindrist. Silindrid - nagu mees ja naine - on oma aluselt liitunud ning keskkohas



Leonhard Lapin. Ökopaeldik Obinitsassee. Põhiplaan. Projekt, 2000.
Leonhard Lapin. Eco Outhouse to Obinitsa. Plan. Design, 2000.

lahknevad, jättes vahele prao, millest paistab nii koidu- kui ehapäike, kui seda külgedelt kas siis hommikul või õhtul vaadata. Peldiku postament pole uhkuseasi, vaid sinna on peidetud kaks plastmasskäru, millesse kogutakse väljaheite paksema osa ja hakkepuidu segu, vedelam osa valgub läbi sõreda kärupõhja allolevasse liivapinnasesse, mida saab vahetada. Väljaheide reageerib kohe hakkepuiduga, mille tulemusena algavad keemilised reaktsioonid, mis väldivad käimlates tuttavat haisu ning ka sellele lendavaid kärbseid. Protsessi kulgemine eeldab muidugi hakkepuidu tarvitamist pärast kasutamist, milleks on peldiku siseseinal vastav juhend kolmes kohalikus keeles. Silindrid modelleeritakse savi, hakkepuidu ja hõõvliasta teaduslikult timmitud segust, millega on juba aastaid katsetanud Ökoloogiliste Uuringute Keskus. Peldiku sokkel ehitatakse FIBO-plokist (materjal on samuti toodetud kuumutatud savi ja tsemendi baasil). Muud elemendid on puidust: sokli põrand, käimlale tüüpiline tuulustorsten, iste ja ümaratest puitlattidest uksekardinad. Silindrite viimistlemisel kasutatakse saviga toonitud lubivärvi, puit kaetakse linaõlivärvidega. Kaht silindrit ühendab ühine lame kooritud ümarpuidust konstruktsiooniga mätaskatus, mis on nähtav ülevalt künkal ja teelt. Katusel kasvavad ja õitsevad rohttaimed. Põhiline peldiku materjal on saadav kohapealt ning juba kärus komposteerunud haisuta väljaheide veeretatakse samasse võsa alla.

Suurpere ökoelamu Nõnovasse, 2000 - 2001

Juba elamu idee ise on üllas - siia asub elama neljaliikmeline perekond, kes valla toel hakkab kasvatama kümmet kasulast. Krunt looduse keskel on kingitud, nagu ka hooned, mis on amortiseerunud, ent mille kõlblike detaile ja materjale - vana palki, punast tellist, sokli tahatud graniitkive - kasutatakse ka uusehituses. Juba see on loodussäästlik võte - kasutada kõike kõlblikku lammutatavatest hoonetest. Eesti kliimat, ehituse maksumust ja edasist kasutamist silmas pidades on hoone

mixed up with chopped wood. The faeces promptly enter into reaction with the chopped wood, triggering the chemical process effectively suppressing the smelly odours all too characteristic for outhouses, and keeping off the flies usually attracted thereto. Quite understandably the clients of the EcoOuthouse have to make use of the chopped wood after relieving themselves, for which purpose there are relevant instructions in three local languages on the interior wall of the EcoOuthouse. Cylinders are shaped in the mouldable material of clay, chopped wood and wooden shavings. The composition of the mixture is optimised, the Centre for Ecological Research having for years toiled away at it.

The base of the EcoOuthouse is to be built of FIBO-blocks (the material of which is produced on the basis of heated clay and the cement). All remaining elements are of wood: the floor of the base, the ventilation flue, typical for outhouses, the seat, and the door shutters, made of round timber battens. In the finishing of the cylinders, the whitewash toned with clay is used. The wood is covered with linseed oil paints.

Two cylinders are connected with the flat tuft roof of pared round timber construction, observable from top of the mound and from the road. On roof, wild plants blossom.

The basic material for the EcoOuthouse is available on the spot. The odourless faeces already decomposed will be carted out and spread under the nearby bushes.

EcoHouse for an extensive family to Nõnova, 2000 - 2001

The very idea of that residential building was prompted by noble motives. Namely, it will accommodate a four-member family who will raise ten foster children, drawing on funds supplied by the local parish (commune).

The lot of land amid lush natural habitat was donated to the family, just like the structures thereon. Decrepit and amortised though those structures are, there were usable elements and materials to them - seasoned logs, red brick, ashlars (hewn slabs of granite) of the foundation - that would be used in the new construction. This thrifty husbandry constitutes a technique of sustainable development - everything that can be put to some use is to be recovered, when the old structures are torn down. In view of the Estonian climate, the low cost of the EcoHouse and its intended use, the whole structure was projected to be as compact as possible, i.e. it was designed to be circular. Whereas one sector, resembling the slice cut off a cake, is facing south, being the source of the solar energy, the terraces and balconies supplying fresh air.

The EcoHouse is with a foundation, two-storied, with low gabled roof. The foundation will be built of local Estonian FIBO-block, the bearing walls of two upper storeys made of mixture of clay, chopped wood and shavings. They will be cast in the formwork or laid of prefabricated clay blocks - this will depend on the then subsisting weather



Leonhard Lapin, Kristel Jaanus. Suurpere ökoelamu Nõnovasse. Perspektiivvaade. Projekt, 2000 - 2001.

Leonhard Lapin, Kristel Jaanus. EcoHouse for an extended family to Nõnova. Drawing, Design, 2000 - 2001.

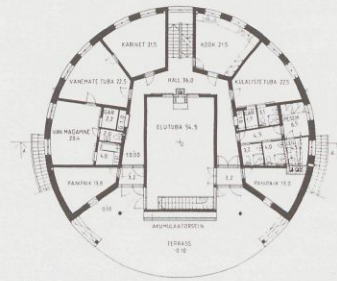
projekteeritud võimalikult kompaktsena, seega ümmargusena, kusjuures üks tema sektor, nagu tordist väljalõigatud viil, on avatud lõunasse, kust ammutatakse päikeseenergiat, aga terrassidelt-rõudelt veel värsket õhku. Maja on sokliga, kahekorruseline, madala viilkatusega. Sokkel ehitatakse eestimaaisest FIBO-plokist, kahe ülemise korruse kandvad seinad savi, hakkepuidu ja hõõvliilaastu segust valatakse kas raketisega või laotakse varem valmistatud saviplokkidest - see sõltub juba ilmastikust. Elamu kõik siseseinad, korruste- ja katuslagi ehitatakse puidust, samast materjalist on ehitatud kogu sisustus. Keskse, kaht korrust läbiva ristkülikulise elutoa seinad on ehitatud lammutatud aida ajas halliks paakunud palkidest. Ka elutuba läbiv kamin-korstnajalg on laotud vana maja punastest tellistest. Oluline element hoone arhitektuuris on massiivne risttahukaline soojust akumuleeriv savisein, mis valguse neelamiseks on kaetud klaasiga. Akumulatsioonisein kütab kaht elukorrust läbivat kesket elutuba, mille teise korruse avade kaudu saavad soojust kõik üldruumid ning sealtkaudu magamistoadki. Et vältida ruumide ülekuumenemist südasuvel, on seinale võimalik ette tõmmata suur linasest riidest kardin. Seina katusele on paigutatud päikesepatarei. Kõik savipinnad on väljast kaetud lubikrohviga, mida on saviga toonitud, puitpinnad on kaetud linaseemneõlivärvidega. Ka siseruumides domineerivad savikrohv ning kaseinvärvid. Savi on ainuke materjal, mis hingab - seega on elamu ventileeritav loomulikul viisil. Kütteks kasutatakse hakkepuitu, milleks purustatakse lähedal asuvaid võsastikke. Vihmavesi juhitakse katustelt torude abil keldrisse paakidesse, nii et seda saaks kasutada WC-des ja saunas. Heitveed juhitakse läbi septiku krundil asuvale märgalale. Seega lähuvad elamu peamised jäätmed loodusringlusse, nagu ka lõiviosa energiat saadakse kohapealt. Kõik põhilised ehitusmaterjalid - savi ja puit - saadakse kohapealt. Saviseinte valamisel on võimalik kasutada odavat tööjõudu, sest nende ehitamine eeldab vaid oskuslikku juhtimist ning segude täpset kooslust, muud tööd on suhteliselt lihtsad. Savimaja ehitust alustati 2000. aastal.

conditions.

All interior walls of the building, the ceilings of storeys and roofing will be built of wood, the furniture articles built of the same material. The walls of the central rectangular living room crossing the flight of two storeys will be built of grey logs seasoned during the centuries in the walls of the now pulled down granary. The fireplace *cum* the base of the chimney in the living room will be laid of red brick, salvaged from the old house.

A significant element in the architecture of the EcoHouse is the massive rectangular heat-accumulating clay wall, covered with glass to absorb light. The accumulation wall warms up the central living room crossing two living floors. Through the apertures in the second storey, all common rooms will be heated, and thereby also the bedrooms. To prevent the overheating of the premises in mid-summer, the wall can be screened off from sunrays by a large linen curtain.

The roof of the wall has a solar battery installed thereon. All clay surfaces have been covered outside with lime mortar, toned with clay. The wooden surfaces have been covered with linseed oil colours. In inner premises, too



Leonhard Lapin, Kristel Jaanus. Suurpere ökoelamu Nõnovasse. Esimese korruse plaan. Projekt, 2000 - 2001.

Leonhard Lapin, Kristel Jaanus. EcoHouse for an extended family to Nõnova. Ground floor plan. Design, 2000 - 2001.

clay mortar and casein paints will dominate.

Clay is a quite unique material actually breathing - hence the building is naturally ventilated. As fuel, the chopped wood is used. It is obtained by cutting the nearby bush. The storm water from roof is collected and led by pipeline to the basement receptacles, later to be used in WC-s and steam bath. Wastewater is led through septic tank to wetland in the plot. Ditto: basically the refuse is biologically recycled in natural environment, where also the lion's share of energy derives.

All basic building materials - clay and wood - are procured *in situ*. When casting the clay walls cheap unqualified labour can be used, because it's expert contractor management and precise composition of mixtures, which count. Manual works are relatively simple.

Building of clay EcoHouse was started in 2000.

Kriimsilm, karuott, rebane...

Märkmeid loodusest ja selle loomulikust kujutamisest

PEETER LINNAP

Enamasti kui nn. loodusesse lähen, saan ma naudingut asemel vingemat sorti peavalu. Väljendid nagu "back to the Nature", "ökoloogia", "juurte manu naasmine" ja "eskapism" kumisevad teadvuses - need on valusasti üle eksploateeritud ja tekitavad tingrefleksi. Kui mind miski looduse juures segab, siis on see Looduse Rahvuslike Kaitsevõrgede propaganda - looduskaitseteemaline kihutustöö. Tagajärjena tunnen end viibivat pigem mõisteliselt kui floraalses keskkonnas ja võtan endale õiguse kahelda kõiges, mida näen - eeskätt just looduse "looduslikkuses". Pigem on see vaid mõiste, mitte enam: sõna, mis tuleneb Hegeli ja Goethe vägisi vastanditele rajatud maailmapildi dihhotoomiast - *Kultur versus Natur*. Puutumata ehk "ürgne" loodus võlgneb säärases süsteemis nii oma eksistentsi, oma tähenduse kui oma iseäraliku kultusväärtuse seega just "käperdatud maastikule" ja koreografeeritud aladele: parkidele, puukoolidele ja aedadele. Ta "on olemas" vaid kõige säärase tõttu, mis on praktilises kasutuses ja millel on koht poliitilistes või majanduslikes stsenaariumides. Just niisugustel põhjustel tekib meis aeg-ajalt jonnakas huvi põgeneda omaenese instrumentaalse mõistuse eest.¹ Nii hakkamegi romantiliselt põlastama kõike, mis seondub kõlviku mõistega - ja kahesuunalise mõtteliiklusega vojerism viib meid "tagasi" justkui sinna, kust me vähemalt oma kujutlustes tulnud oleme. Ent Marlboro-kutid ei jää Maa-ema juurde kauaks: piisab täiesti, kui sellel külaskäigul on piisavalt palju pealtnägijaid. Veelgi parem on, kui ärakäimine ise muutub omaette kaalukaks kultuurisündmuseks, mille abil saab romantilist "olemist" tõsta kõrgemale pragmaatilises "omamisest".²

Looduse "kaitsmine"

Pole juhus, et looduskaitseks kutsutav tegevus sai alguse 19. sajandi tööstusrevolutsiooni-aegsel ja neopositivismist

läbi imbinud Saksamaal. Kõigepealt inkarneerus looduse modernistlik ausammaste ja monumentide maania, mis siin-seal võttis "loodusmälestiste" kuju. Ka klubiline liikumine ulatus "rohelistele aladele": tekkisid lindude kaitsemise seltsid ja noorte loodussõprade ehk naturalistide ühendused.³ Loodust nagu kõike muudki asuti 19. sajandil luubi ning liblikavõrguga usinasti kataloogima ja inventariseerima. Seejuures torkab tähenduslikuna silma, et looduskaitse rajanes enamasti ühiskondlikel alustel - ning pidi... "progressi mitte takistama, vaid soodustama".⁴ Paradoks on ilmne: natuuri protektsioon on, algusest peale, omandussuhetest lähtuv tegevusvaldkond - rõhudes küll loodusele kui demokraatlikule ühisomandile, räägitakse patoloogiliselt sageli kõikvõimalikest ressursidest. Kahtlaselt suuri summasid investeeritakse ka nn. rahvusparkidesse, kus... "loodus on peremees, inimene aga vaid põgus külaline...".⁵ Küllaltki arusaamatutel põhjustel vajab säärane *wildlife* aga ometi kaitset, hoolitsust või isegi "koostööd" inimesega - täiesti seletamata jääb aga see, mille eest või kelle vastu loodust õieti protežeeritakse. Meie silme all rullub lahti globaalne stsenaarium: üle kogu planeedi nihverdab ringi Roheline Liikumine: ametisse on määratud nn. looduskaitseinspektorid, kes vormistavad iga juhuslikult auto alla aetud suituspääsukese operatiivselt rahvuslike aadete vastaseks tragöödiaks. Ka üldisemat laadi omavoli ja isetegevuse vastu on suunatud operatiivsed kaitseüksused - maastiku järelevalve asutused. Ometi tundub, et looduskaitse on simulatiivne tegevusvaldkond, progressiühiskonna kvaasiartistliku humanismi palendus, mis pole suutnud vähimalgi määral astuda omaenese korporatiivsete majandushuvide vastu. Ja vastupidi - see, millega on hakkama saadud, kuulub lausa musta huumori valdkonda: loodusrahvaste elatist hankiv tegevus nende oma kodumaal on kuulutatud "salaküttimiseks".⁶ Mis parata - "nälgivatele neegritele" on looduskaitseorganitel tõesti



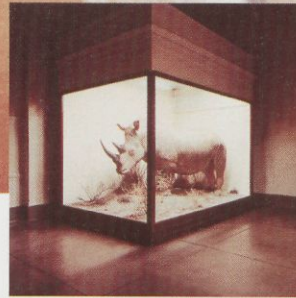
Richard Ross. Museoloogia.

raske selgitada suurimetajate kaitsmise vajalikkust. Üle mõistuse keeruline on põhjendada ka seda, mis võis "üllaid kaitsevāgesid" küll ajendada konserveerima looduse reostamise monumente 1970. aastate Venemaal - kultustama mahajāetud šahte ja karjāare? ⁷ Siit tekibki tunne, et nn. looduskaitse pole midagi enam kui omaenese pōhimōtete turvamine vōi oma üleolekutunde mumifitseerimine.

Looduse proteesid: natuuri vabaōhu ja tubased kinnipidamisasutused

"Metsas karu pole nāha - metsas on tal kōlm ja paha."

Loobunud elamisest roheluses, on inimene asendanud selle (kinnis)ideega "loodusest". Niisuguse idee pideva reanimeerimise nimel on peetud vajalikuks loodus "arreteerida" - kas tervikuna (rahvuspargid, maastikukaitsealad) vōi tōkati (loodusloomuuseumid). Kuna just roheline loodus on see, mis kultuuriliselt naturaliseeritud, siis on ka ūhiskonna ūldine pūue loomulikkuse suunas, nāiteks looduslāheduse simuleerimise vormis, ūsna hōlp-sasti mōistetav. Et mitte alati pole tāielik ehtsus tehnilistel pōhjustel vōimalik, peab ūhiskond leppima mitmesuguste looduse asendajate vōi proteesidega: ka tehiskeskonnas luuakse territooriume viitega sellele, mis pāris. Botaanika- vōi loomaaiad on eluslooduse-lāhedased ja tihendatud mudelkeskkonnad vabaōhu-tingimustes; hoopis kitsamaks ja umbsemaks ning natuuri suhtes ka tinglikumaks lāhevad asjad aga muuseumi-tūipi *Natur*i kinnipidamisasutustes. Kui "–aedades" on enamasti tegemist "pool-elusate" vangistatud isenditega, siis muuseumiinstitsioon lausa eeldab, et nii taimed kui loomad oleksid surnud ja balsameeritud. Loodusloomuuseumide rohkusel, vōrreldes zooparkidega, on majanduslikud pōhjused: erinevalt nn. elusloomade vōi taimede reser-



vaatidest pole siin vaja teha kulutusi isendite kulinaarsete ega santehniliste vajaduste rahuldamiseks. Isenditest saavad muuseumides eksponeeritud: traatide külge torgatud, herbariseeritud vōi balsameeritud tegelaskond ei sõltugi enam vālistest tingimustest ja on tānu oma liikumatusel ka paremini vaadatav. Mulaāzidelt oodatakse vaid mōōdukat ehtsust,



ja "indeksiaalset kaitumist": mārgina peavad nad viitama omaenese prototūpsele pārisolekule. Praktikas juhtub aga midagi palju enamat: proteesiliku loomuga mārgid hakkavad loodust enamasti asendada.

Looduse kolleksioneerimine: muuseumi taksonoomiast fotograafilise jahi trofeedeni

Muuseumid nagu taime- ja loomaaiadki kuuluvad kōige varasemate teemaparkide hulka, mille pōhimōtteks on maailma nāgemine kodust lahkumata. Taimede ja loomade "aiad" toimivad ka Rahvamajanduse Saavutuste Nāitusena: esindatud peavad olema nii haruldased kui "vāljasuremise ohus" liigid. Tendraariumide ja zooparkide uhkustamine eksklusiivsustega meenutab kultusvāärtustega opereerivat kolleksioneerimistegevust - looduslike isendite "tiraažist" kōneldakse siin umbes samasuguses vōtmes nagu tōmmiste arvust 19. sajandi graafikakolleksioonides. Ent kolleksioneerimise kōrval on muuseumist saanud ka natuuri tūpoloogiline mudel. Just niisugusel kombel "looduses viibimine" rahuldab eeskātt meie endi kultuuriliselt konstrueeritud vajadusi kurioosumi järele: hambad irevil hallivatimees vōi tūmikast kinnihoides balsameerimistāidisega karu etendavad



Jorma Puranen. Speculum Orbis Terrae. Mustvalge foto, 1998.
Jorma Puranen. Speculum Orbis Terrae. Gelatin silver print, 1998.

noemide rolli maailmapildi tubastel ettevalmistuskursustel - metsas tahaksime seejärel näha just selliseid imeta- jaid, kelle eksistentsi ainsaks eesmärgiks on olla speka- taakliks ja pakkuda meile "vaatemänge".⁸ Viimase on hästi ära tabanud idanaabrite filmikunst: kinopalaganis nimega "Vene bisnis" ronivad muuseumikarud "eesrindlike teenin- duskultuuri töötajate" kujul otse USA turistide kaheraudse ette ja legendaarses multikas "Nu, pogodi" rõõmustab hunt jäneest kalade aitamisega konksu otsa. Kuid unustagem paljuräägitud "loomamuinasjutud", kus el- ajatesse installeeritakse inimlikke omadusi - oluline on see, et vähemalt 19. sajandist alates on Lääne ühiskonnas toimunud just säärase ideede "naturaliseerimisprotsess", milles defineeritakse loomulikuks väga kunstlikud arusaam- mad nn. looduse kohta. Enamasti on need ideed seotud "natuurpoeetilise" tervikpildi kadumisega⁹ modernses ühiskonnas ja keskendumisega üksikute loodusnähtuste või -objektide paanilisele kollektioneerimisele. Et öeldut näitlikustada, meenutagem kasvõi jahi- ja kalandustrofee fenomeni ennast - kahtlaselt arvukaid põdrasarvi kol- hoosiesimeeste saunsuvilates ja ülemuslike kabinetide ooteruumides metsseatopiseid, mis pidid ilmselt viitama erilisele loodussõbralikkusele.

Modernse jahinduse ja kalanduse kõrval muutus kolman- daks trofeelist suhtumist manifesteerivaks tegevusvald- konnaks "looduse ülevõtmine". Just filmis ja iseäranis fotograafias asuti innukalt naturaliseerima õnnestunud "tabamusi" - sarnaselt jäägritega hakati sajandivahetuse kaameraga spekaakli-gladiaatoreid ka ässitama omava- helistesse jõukatsumistesse looduse "naturaalsel" kuju- tamisel - tekkisid loodusfotokonkursid ja universaalsed "jahindus-kalandus-fotodus"-tüüpi kauplused.

Loodus ja "loomulik" pildiline kujutamine

Üheks varasemaks manifestiks fotograafia ajaloos oli Peter Henry Emersoni 1889. aastal kirjutatud "Naturalistic Photography".¹⁰ Selles esines üleskutse "loomulikkusele"

ehk naturaalsusele: kujutamisel ei tohtivat sekkuda - pildistatav pidi saama jätkata omaenese "loomulikus loogikas" jne. Ega Emersoni pildidel peale igavuse muud viga polnudki - kuid ideedega tekkis märksa hullem olukord: Emersoni esteetikasüsteemis klappis kõik muu peale "autori" määratluse. Just sel põhjusel kuulutas ta juba 1891. a. välja "naturalismi surma"¹¹ - samal ajal asus aga industriaalühiskond väga laial rindel "naturaliseerima" fotograafilise looduspeegelduse fenomeni tervikuna. Juba alates Fox Talboti raamatust "The Pencil of Nature" (1843) oli inimkonnas hakanud arenema illusioon kaamerapildist kui "süntaksivabast" ja loodusele teisikuid tootvast imeva- hendist. Paradoks on vaid selles, et esmalt oli olemas soov kultuuriline ideaal "naturaalse" kujutamishendi kohta¹² ja alles seejärel hakkas toimuma vahendi natu- raliseerimise protsess ise. Teine paradoks, mis "realist- likku" pildilist kujutamist ja selle uusi vahendeid taustab, on asjaolu, et need tekkisid opositsioonina valetamisele.¹³ Kui petmise institutsiooniks oli muutunud ajakirjandus, siis tõe institutsiooniks sobis kõige paremini just fotograafia. Säärast institutsiooni oli vaja arenemisel loodusteadustel ja kriminoloogial, mis kujutamishendite puhul ei pidanud esmatähtsaks enam mitte nende kultusväärtust, vaid usaldusväärsust - piltide võimet tõestada. Veelgi laiemale osalesid fotograafia "naturaliseerimisprotsessis" aga tavakogemusest lähtuvad n.-ö. ortomeetriselised arusaamad ja ühiskonna ühtekuuluvust sedastavad rituaalid: pulma-, matuse- ja perekonnapildid. Just viimases valdkonnas sooritati enamik fotograafiaga seonduvatest naturaalsusvalikutest ja siin kehtestati ka nullpunktid loomulikkuse - kunstikkuse tähendusväljal. Objektiivis ühesilmne kükloopvaade, mille ette kujutatu koreografeeriti frontaalselt ja liikumatult, enamasti ühes tasapinnas - kinnistuskii ajapikku "loomulikkuse" kultuuri- liseks märgiks. Sellised embleemid mitte ainult ei asen- danud loodust, vaid tihti kujunes natuuri ja pildi suhe kahesuunaliseks - pildid kui "looduslike" ideaalide palen- dused said sageli eeskujuks ka neil kujutatud "prototüüpi- de" - inimeste ja looduste koreografeerimisel n.-ö. natuuri.¹⁴ Ja koos sellega võttis pildilisest kujutamisest lahutamatu skoopiline kont- roll ajapikku võimust loodu- se enese üle: "ürgset" ja "puutumatu" neitsiloodust hakati üha enam herbariseerima ja steriliseerima maastikuarhitektuuriliste võtete abil. Viimane indi- keerib jällegi mitte "loodu- se", vaid pigem ühiskond- like kinnisideede kaitsmise ja konserveerimise tarvet.



Kriimsilm, karuott ja rebane visuaalökoonomia tegelaskujudena

Hiliskapitalismi perioodil on iidset "loomamuinasjutud" saanud füüsiliseks reaalsuseks. Kui Peterson-Särgava, Walt Disney või onu Remus oma loomkangelasi humanistliku helluse ja jutuveestja sugestiivsusega alaealise põlvkonna eetilisteks eeskujudeks "personifitseerisid", siis praeguste ulukite, kahepaiksete ja roomajate kasutusse on antud terved metsloomade koduleheküljed ja "kihvadega kino" žanrit edendavad arvukad TV-kanalid. Levivormide arvukusele vaatamata on aga ökoteadvus jäänud endise humanismi ja natuurpoeesia kodanlik-liberaalsesse speaktaaklite maailma. Pikselitest, monitoridest, simulatsioonidest ja genokaartidest kubisevas kultuuriruumis, kus teadvuse "instrumentaliseerumise" üle vaid kurdetakse ega tehta ühtegi reaalselt sammu eluterema arengustenaariumi suunas, jätkub palagan looduse, selle kaitsmise ja siira armastamise teomal jultunumal kui kunagi varem. Modernselt lihtsakoelise, reinmaranliku "konnafilmi"(15) asemele on tulnud Discovery Channel, kus võib katkematult jälgida "seiklusjutte maalt ja merelt". Kapten Nemo on vahepeal muutunud populaarseks elukutseks - Jaques Yves Costeau' st on aga saanud tänavafotograafi Henri Cartier-Bressoni "veealune võrdkuju"(16). "38 papagoid" asendavad praeguses illusioonide-maailmas juba "102 dalmaatsia koera" ja "Animal Planet" pühendab meid 24h-režiimis nii ilveste intiimsuste kui põtrade suguelu peenematessegi üksikasjadesse. Kõik see kokku peab ilmselt garanteerima tänapäevasele vaatajale enesekindla tunde, et too, ühiskondlikule teoorjusele vaatamata, pole hetkekski "mulda parkettide vastu vahetanud" ega mõnel muul viisil oma "rohelistest juurtest" ilma jäänud.

Rohelus kui "igihalja" mehhaanika inkarnatsioon

Näib, et ka digitaliseeritud visuaalsuste turul kehtib sama-sugune seletamatu himu "autentse" järele nagu kulinarias, kus hinnatakse "orgaanilist toitu", nagu nahk-galanterii fännide hulgas, kus endiselt ruulib *echt Leder* või nagu kõrge teadlikkusega lastevanemate seas, kes ostavad oma võsukestele nimme vaid naturaalsest puidust mänguasju. Ka rahvusriigijärgsel perioodil kuulub "kodumaa loodus" patriootilise teadvuse menüüsse, endiselt tegutsevad looduse pääste- ja kaitsekomiteed, üles rivistuvad nii vormiülikondi kandvad kalakaitseinspektorid kui istikud puukoolides ja endiselt ostetakse puure "koduloomade" tarvis või peetakse linnalähedasi aianduskooperatiive. Enamik elanikkonnast hoiab oma riulitel ka Punast Raamatut ja teab, et Greenpeace'i kontsertid on lähedalt nõmedad. Kuid meie ökoteadvusse kuulub ka paratamatus, et ajakiri National Geographic jagab tonnide viisi megahonorare ja et see on palju määravam kui videokunsti kaldumine "natuurpoeesiasse" või fotograafia *comeback* viktorianaanliku pastoraalesteetika juurde.¹⁷ Natuurirruudus pildilises kujutamises on muutunud hoopis üldisemaks "ustavuseks loodusele" - on tarvis vaid



uskuda, et tegeldakse kauaoodatud vabadusega. Nii läheb kunagi looduse reetnud inime uuesti liimile ja võtab kindlasti osa mõnest loodusfotokonkursist. "Ehtsuse"-vajadus saab nende käigus rahuldatud koguni topelt: pildistatakse ju tõeliselt looduslikke asju - ja enamgi - seda tehakse ka kõige usaldusväärsemate vahenditega. Nii ei pööra tänapäevane looduse pildi-artisan vähimatki tähelepanu sellele, et temast on saanud läikivat ja väga kunstlike värvidega fotopaberit tootva Fuji või optikatööstuse agent. Nende kogu eksistents vaid põtrade pikafookuselisel snaperdamisel püsibki. Looduskaitseasutustega looritatud korporatiivsed võistlused ei aita aga kriimsilma, karuotti või rebast - pigem toovad nad tulu Agfale, Ilfordile ja Kodakile. Looduskaitse on tootmise ja tarbimise ühiskonna enesekaitse - selline tegevus osutub vajalikuks ainult progressiootiumi tingimustes. Seepärast polegi kuulnud, et oma ümbruse ideoloogilise kaitsmisega oleksid tegelnud loodusrahvad. Oleme ise, täiesti vabatahtlikult, valinud endale kitsuke laudtee läbi soode ja rabade, millel kõndimine nõuab köietantsija oskusi. Me liigume edasi ainult selle nimel, et jõuda "vaatamisväärsusteni".

¹ Charles Taylor. Autentsuse eetika. Tln., Hortus Litterarum, 2000.

² Erich Fromm. Omada või olla? Tln., Mondo, 2001.

³ Looduskaitse. Koost. dr. E. Kumari. Tln., Valgus, 1973, lk.65 - 68.

⁴ Samas, lk. 69.

⁵ Samas, lk. 78.

⁶ Samas, lk. 86.

⁷ Samas, lk. 181.

⁸ Guy Debord. The Society of the Spectacle. New York, Zone Books, 1995, lk. 120 jj.

⁹ Allan Sekula. Fish Story. Richter Verlag, 1995, ptk. "From Panorama to Detail", lk. 106 jj.

¹⁰ Peter Henry Emerson. Naturalistic Photography. - Rmt.-s: Photography in Print: Writings from 1816 to the Present. Ed. by: Vicki Goldberg, New York, TouchStone Books, 1981, lk. 190 - 192.

¹¹ Samas, lk. 197 jj.

¹² Pierre Bordieu. Social Definition of Photography. - Rmt.-s: P. Bordieu, Photography: A Middle Brow Art. London, 1990, lk. 73 - 98.

¹³ Juri Lotman. The Illusion of Reality. - Rmt.-s: Film theory and Criticism. Ed. by G. Mast & M. Cohen, New York, Oxford University Press, 1979, lk. 56 - 57.

¹⁴ Sellest on pikemalt kirjutanud Ameerika arhitektuurifilosoofid Elizabeth Diller ja Ricardo Scofidio oma raamatus: Diller & Scofidio. Back to the Front: Tourisms of War. FRAC, Basse-Normandie, 1994, lk. 42 - 45.

¹⁵ Esther Sokol. Tundeline teekond Rein Marani Filmimaailma. - TMK 1991, nr. 7, lk. 78 - 87 ja nr. 8, lk. 73 - 81.

¹⁶ Allan Sekula, samas, lk. 165.

¹⁷ Simon Schama. Landscape and Memory. London, Fontana, 1996, lk. 531 jj.

Joseph Beuysi hargnevate teede aed

RAEL ARTEL

Joseph Beuysi (1921 - 1986) on raske üheselt mõnda kindlasse kunstimaastiku punkti paigutada - ta sobitub oma teoste üldnimliku ja samas globaalse tähtsusega temaatika poolest kõikjale ja oma geeniuse ainulaadse särava mitte kuhugi. Beuysi looming on äärmiselt paljutahuline ja risomorfne fenomen, omamoodi sümbiootiline kogum, mida ühest otsast harutama hakates võib välja jõuda igasse selle punkti. Tema teostes puutuvad ja põimuvad üksteisega arhetüüpsed sümbolid ja kunstniku isiklik elukogemus, mütoloogia ning ravitsemistahe- ja vajadus, lihtsad materjalid ning kogu inim- ja keskkonda puudutavad ideed. Beuysi looming koosnebki paljudest ülestikku ja vaheliti laotud tähenduste kihtidest, mis tekitavad rohkesti assotsiatsioonivälju ja libisevaid tähendusi. Kui lähtuda Beuysi teoste kõige silmanähtavamatest elementidest - vildist, rasvast ja loomadest -, võiks teda vaadelda *nature-art*'i perspektiivis. Kuid ka sellesse raamistikku Beuys terviklikult ei lülitu ja pole vajagi. Beuysi loomingu ideoloogiliseks vundamendiks on tema enese elulugu - poolelijäänud bioloogiaõpingud, mobiliseerimine Teise maailma päevil *Luftwaffe*'sse ja raske lennuõnnetus Nõukogude Liidu kohal. Poolsurnud mehe korjasid üles tatarlased ning äratasid ta elule loomarasvaga võides ja siis vilti mähkides. Kogu kehapinnaga kogetud elu-surma-mäng saigi Beuysi loomingu ajendiks; nüüd, kus ta oli terveks tehtud, sai tema kohusteks kunsti abil teisi ravida. Kaks "arstirohtu" - vill, mis oma õhulise struktuuriga on hea termoisolatsioonimaterjal, ja rasv kui elava kvaliteediga ellu tagasituleku sümbol, mis sümboliseerib mitmete transmutatsioonide kaudu ka erinevaid teadlikkuseastmeid - kujunesid ta teoste peamisteks tähendusekandjateks. Lisaks kasutab ta veel vaske, rauda, puitu, mett ja verd. Senise kunstipraktika kontekstis alaväärsete ja madalate materjalide kasutamise rikkast Beuys kunstilooleks leksikat, tuues sisse uute suhtumiste võimalikud variandid. Looduslähedaste materjalide kõrval kasutab ta ka orgaanilisi, looduskeskkonna printsiipidest deriveeritud kontsepte. Kunstiteos ei ole Beuysi jaoks lihtsalt objekt; tema teosed

on aastatepikkuse mõtte- ja tundetöö konverteeritus sobivasse vormi.

Beuysi teostes kasutatud materjalid võib laias laastus kaheks jagada: kerged, fluüidsed, ilma stabiilse struktuurita ning tugevad, rasked, kindla struktuuriga ja raskesti mõjutatavad ained. Soojatundlikud materjalid lubavad uurida suhteid liikumise ja muutumise ning vormi vahel. Neid igapäevaseid aineid omavahel kombineerides räägibki Beuys oma lugu, püüdes aidata iseennast ja parandada end ikka ja jälle vigastava inimese haavu. Kvaliteet, mida Beuys oma teostes otsib ja kasutab, on rahvahulga soojus. See annab talle kindlust ja on vastukaaluks industriaalse maailma betoonist ja plastmassist kõledusele. Oma aktsioonides esineb ta tihti karjusena: mehena, kes istub karja keskel soojas ja juhhib seda. Orgaaniliste ainete kõrval on Beuysi teostes tähtis roll loomadel. Beuysile kehastavad loomad elusaid elementaarjõude, oma projekte arendab ta loomade füüsilises kohalolus (jänes, valge hobune, koiott, hirv) ja koos nende töödeldud kehadega (loomarasv, vill, mesi, verejootused).

Aktsioon "Kuidas seletada pilte surnud jänesele", mis toimus 1965. aastal Düsseldorfis, Schmela galeriis, kus ta jalutas ruumis ringi, pea kokku võitud mee ja kullavärviga, ühe saapatalla all tükk vilti, teisel rauda, surnud jänese süles, ning jutustas loomale kunstist. Beuys on jänesele ema eest, ta jalutab temaga ringi nagu ema kannab imikut. Surnud jänese (olend, kes tavaliselt liigub kiiresti) on peaaegu tapetud piloodi ideaalne sümbol. Ta märgistab ambivalentset tunnetepaari - ühelt poolt sõjas vaimset hävitatut olekut, teisalt uude ellu kobamisi teetsimist. Kangastuvad paralleelid Beuysi endaga, keda tatari šamaanid soojas hoidsid. *Performance*'it võib pidada märgiks, et Beuys suudab ohjata sõjast saadud tüsistusi. Ainesümbolika ilmneb ta *performance*'is raua, mee, vildi ja kulla kasutamises. Raud on Beuysi interpretatsioonis raske ja maskuliinne materjal, mis on mütoloogiliselt seotud sõjajumal Marsiga. Jänese sarnaneb oma olemuselt labidaga. Jänese "rubs, pushes, digs hisself into Materia ...

finally penetrates its laws...". Selle teosega provotseerib Beuys murrangut inimeste mõtlemises ja suhtumises. Beuys ise väitis, et ta eelistab vestelda surnud jänesega, sest publik pole tema jaoks piisavalt elus, et teda mõista. Seega tuleb hoida sooja! Siiski jääb õhku küsimus, kuidas ja miks sai jänes surma.

Koioiaktioon "Mulle meeldib Ameerika ja Ameerika meeldib mulle" algas Joseph Beuysi reisiga Saksamaalt Ameerikasse. J. F. Kennedy lennuväljal mässiti kunstnik vilti ja sõidutati kiirabiautos sireenide saatel René Blocki galeriisse. Aktsioon, mis kujutas endast nädala jooksul koioiaktiga ühes puuris elamist, lõppes samaladse teekon-naga tagasi.

Aktsiooni näol on tegemist sümboolse Ameerika (taas)avastamisega. Beuys kui tulnukas Vanast Maailmast kohtub ja püüab koos eksisteerida uue kontinendiga. See on kunstniku enda teraapiline meetod, kus ta mängib teist korda läbi mandri avastamisprotsessi, kuid lõpetab üri-tuse poliitiliselt korrektse mustri järgi.

Kui jäneses kehastub Euraasia, selle saatuse ja ajaloo põhituum, siis koiotti võib pidada Ameerika kvintessentsiks. Beuys tõi kaasa objekte omast maail-mast, et tähistada oma ruumi. Koiott vastas omapoolse märgistamispeetiga, urineerides kõigele kaasatoodule - vildile, jalutuskepile, kinnastele, taskulambile ja Wall Street Journalitele.



Beuysile on omane sügav respekt erinevate eluvormide paljususe vastu. Ta vestles loomaga, mängis talle trianglit, jutlustas talle ja õppis temalt. Siit koorub välja paralleel kunstniku ja Püha Franciscuse vahel, kes lindudele jutlusi pidas. Ta käitub kui misjonär ja sissetungija, kuid otsib lepitust ja mõistmist kahe totaalset erineva taustaga elava skulptuuri vahel; üks neist põlisloom ja kodus, teine sissetungija, karjus ja kuulutaja. Hundi ja karjuse ühes puuris koosolemine annab võib-olla vastuse küsimusele, kuidas jänes surma sai. Äkki pures ameerika hunt jänes surnuks? Või tegi jänes hoopis ise enesetapu?

7. Kasseli "Documenta" raames vedas kunstnik Kasseli linnaväljakule Fridericianumi ette 7000 basaltrahnu. Iga kivi äravedamise tasuks pidi istutama Kassellesse kui äär-miselt tehasetolmusesse linna ühe tammepuu. Nii vormus kunstiprojekt "7000 tamme" laiahaardeliseks ökoloogiaalaseks kontseptsiooniks, mis ajas ja ruumis pidevalt edasi kasvab-areneb. Esimese puu istutas Beuys ise 1982. aastal, viimase ta poeg Wenzel 8. "Documenta" avamisel 18 kuud pärast kunstniku surma.

Teoses väljendub Beuysi sotsiaalse skulptuuri utopiiline idee ning see tekitab ka planeeritud efekti inimteadvuses. Puudeistutamise aktsiooni mõte on näitlikustada kogu elu, ühiskonna ja ökoloogilise süsteemi transformatsioon. Miks just 7000 ja miks just tammed? Number 7 on üldse erilise tähendusega arv, see ei viita mitte ainult 7.

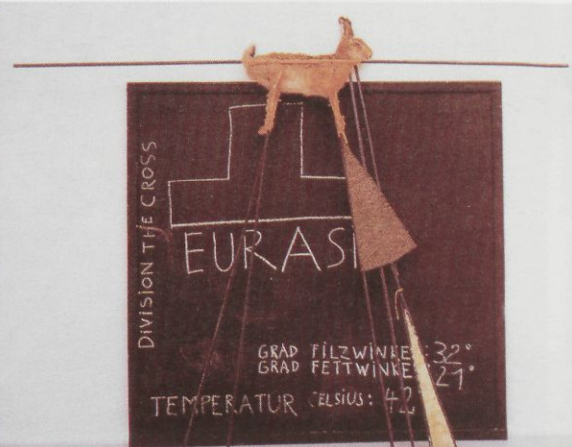
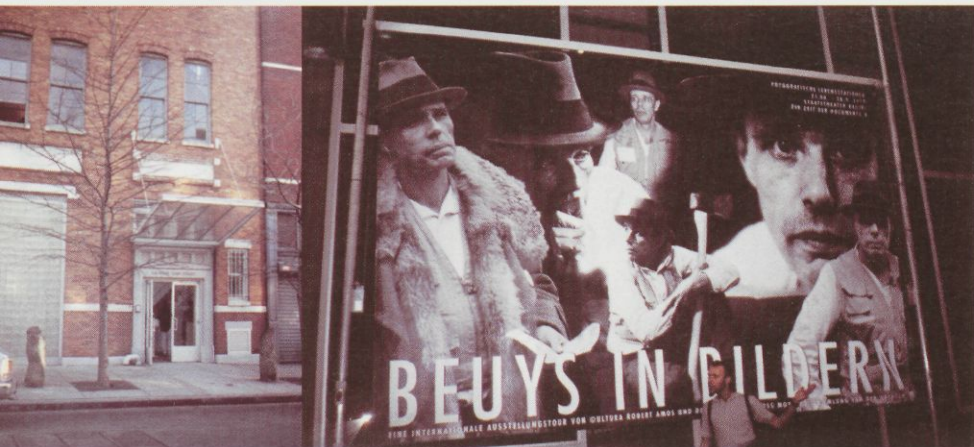
"Documentale", vaid on alati olnud linna- ja pargiplaneer-imise vormiloovaks substantsiks. Ja 7000 puud suudab reaalselt muuta linna ilmet ja sotsiaalset keskkonda.

Istutades tammepuid, tagastas Beuys tamme kui sümboli saksa rahvale positiivse konteksti loomisega - ta rehabiliteerib iidse druiidide puu natsisümboolika hulgast.

7000 kasvava tamme projekt kujuneb ajaskulptuuriks. Kasvav puu on nagu energeetiline printsip: kaos > liikumine > vorm. Kivi on staatiline, külm ja kristalne vorm, puu aga sisaldab potentsiaalset soojust. Kogu aktsioon sümboliseerib ka mõtte- ja suhtumise- ja hoiakuvahetust - kristalne, staatiline, muutumatu ja paindumatu objekt kehastab meie praegust mõtlemist, loetletava materia ja kvantiteedi kultuuri, surma kultuuri. See järjekordne "Energia plaan Lääne inimesele", mis jääb soojuse kaudu ellu, sünnib uuesti ja ärkab.

Beuysil on imetabane võime end ise ravida. Ja tervenda-vat jõudu on tal sedavõrd palju, et seda jätkub teistelegi jagamiseks. Üheks tema loomingu keskseks teemaks võib pidada vaimse ema küsimust. Tatari šamaan oli talle vaimne ema, nüüd on Beuysil sama kohustus - olla kunst-nikuna oma loomingu kaudu vaimseks juhiks saksa rah-vale ja laiemalt kogu maailma võõrandumise ohvritele.

Joseph Beuys. Rasvatool. 1964.
Joseph Beuys. Fat Chair. 1964.



1. Joseph Beuys. Projekt "7000 tamme". New York, Dia kunstikeskuse ees. Joseph Beuys. Project "7000 Oaks". New York, in front of the Dia Center.
2. Plakat fotonäitusele Joseph Beuysist. X "Documenta" Kasselis, 1997. Poster inviting to the exhibition of photographs of Joseph Beuys. X documenta in Kassel, 1997.
3. Joseph Beuys. Kuidas seletada moodsat kunsti surnud jänesele. 1965. Joseph Beuys. How to Explain Modern Art to a Dead Rabbit. 1965.

¹ Erinevalt Ameerikas enamkasutatud terminist *earth-art* ja euroopalikust *land-art*ist, mille peamiseks sisuks on manipulatsioonid pinnase ja maastikuelementidega, viitab saksakeelne Natur-Kunst ökoloogilise orientatsiooniga kunstile. Töötades peamiselt looduslike materjalide ja seaduspärasustega, esines *Natur-Kunst* seoses Euroopas 1970-ndatel päevakorral olnud kasvava keskkonnateadlikkusega. Termin ei märgi kindlat liikumist või stiili. Inglismaa kontekstis on *Natur-Kunst* ile lähedane termin *environmental art* (Weilacher, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*, 1999).

² Inglise kunstiteadlane Edward Lucie-Smith väidab, et Beuys ise konstrueeris endale eluloo - ta olevat alles hiljem deklareerinud, et tatarli nomaadide hõimud olid ta päästnud rasva-vildi meetodil, kui ta alla tulistati. Lucie-Smithi argumentiks on fakt, et tatarlased olid selleks ajaks juba Stalini käsul Krimmi piirkonnast deporteeritud (Lucie-Smith. *Les Artes au XXe Siècle*, 1999).

³ Individuaalse mütolooogia kontseptsioon dateeritav 1972. a. Kasseli "Documentasse". Subjektive ja loova sõnumiga kunstiteostel pole ühist nimetajat, neil on täiesti avatud vorm ja unikaalne identiteet, mis sarnaneb kunstniku omaga. Selles võtmes on Beuysiga võrreldavad ka Richard Long, Christian Boltanski, Jannis Kounellis jt. (Weilacher, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*, 1999). Beuysi üks tuntumaid rasvast tehtud "lõhnaskulptuure" on 1963. a. loodud "Rasva tool", mida võib erinevatest aspektidest defineerida kui katset lõhestada etableerunud avangardi, kui konstruktivistlikku objekti või kui Duchamp'i "ready-made'i" järelkommentaari. Kindlasti on tegemist lõhnaskulptuuriga. Beuys eelistab materjalidest üle kõige rasva, mis lubab vaatajal reageerida esmalt materjalile ja alles siis vormile. Nii tutvustab ta publikule substantsi potentsiaali ja püüab "stimuleerida diskussiooni". (Thistlewood, David. *Joseph Beuys' 'Open Work': its Resistance to Holistic Critiques*, 1995).

⁴ Reinimaad, kust Beuys pärit, peetakse ekstreemüstitsismi kodus - selles piirkonnas oli juba eelkristlikus traditsioonis teada inimese, looduse ja loomade liit. Herbert Read on öelnud, et saksa ja üldse germaani kunstis valitseb "suurte metsade vaim". (Henri, Adrian. *Environments and Happenings*, 1974).

⁶ Kuspit, Donald. *Joseph Beuys: Between Showman and Shaman*, 1995.

⁷ Duncan, Andrea. *Rockets Must Rest: Beuys and the Work of Iron in Nature*, 1995.

⁸ Kunagi ammu rändas koiott Euraasiast Ameerikasse ja kohanes seal. Koiott on Ameerika põlisrahvaste püha loom, sümboliseeris indiaanlaste uskumustes transformatsiooniprotsessi, oli põlisameeriklastele vaimset väärtuslik. Eurooplaste ekspansiooni tõttu on kaduma läinud algne Ameerika.

⁹ Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys Coyote*, 1980.

¹⁰ Kuspit, Donald. *Joseph Beuys: the Body of the Artist*, 1995.

¹¹ Kastner, Jeffery, Wallis, Brian. *Land and Environmental Art*. 1998. Joseph Beuys: "I believe that planting these oaks is necessary not only in biospheric terms, that is to say, in the context of matter and ecology, but in that it will raise ecological consciousness - raise it increasingly in the course of the years to come, because we shall never stop planting." (1982)

¹² Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys Coyote*, 1980.

Loodus, kunst ja inimene - see VÕIKS olla harmooniline kolmnurk

FRANÇOIS DAVIN



Terje Ojaver. Vastutus. 1998. Kolm hiigel-lillepotti metsas. "Le Vent des Forets" projekt, Prantsusmaa.

Terje Ojaver. Responsibility. 1998. Three monumental "flower pots" in the forest. "Le Vent des Forets" project, France.

Austraalia aborigeenid teadsid, et nad elavad Maal sellepärast, et vanal hallil Unenägemise Ajal olid müütilised kangelased "unenäinud" nad reaalsuseks ja ka loodus "unenähti" reaalsuseks. Ning nende ainus eesõigus looduse ees oli kohustus seda pidevalt uuesti "unenäha". Vastasel korral oleks kogu loodus kadunud. Vabandust, et lihtsustan uskumuste süsteemi, kuid mulle tundus, et aborigeenide "looduse" unenägemine "reaalsuseks" on ligilähedane sellele, mida tahan öelda inimkonna suhte kohta kunsti ja loodusega. Kristlus eeldab, et loodus on loodud teenima kõrgemaid inimtüüplusi ning seetõttu tuleb loodust valitseda. Selles maailmas kohtleb inimene loodust vastavalt oma väärtushinnangutele. Niikaua kui religioonid kandsid tugevat vaimu, oli veel loodust. Näiteks Assisi Franciscuse jt. katsed mõtestada loodust olid omas süsteemis parimad, kuid need kuulutati hereesiaks või käsitati anekdoodina. Usun jäägitult, et selle põhjuseks oli kristluse võimetus pakkuda inimestele vaimutoitu ning teostada ühtlasi majanduslikku, militaarset ja teaduslikku ülemvõimu.

Kuidas võiks ennast "unenäha" enesekeskne ühiskond, alternatiivina materialistliku võimu ja omandi "unenägemisele"?

Kas kunst taastab silla inimese ja looduse vahel?

Viimase neljakümne aastaga on mõndagi nihkunud. 1960-ndatel toimus Ameerikas maakunsti läbimurre, see oli esimene samm ateljeest välja, maastikku. Mulle tundub see küll maapinna ahistamisena, kuna maad käsitati pelga materjalina.

Richard Longi retked ja maastiku ümberkujundamine, mille fotografeerimise järel läks kõik jälle tagasi esialgsesse "korratusse", tunduvad võimsa inimese ja looduse vahelise rituaalina. Unustagem need töömahukad dekoratiivsed pildid, mida ta tegi tuhandete kaupa muuseumidele üle maailma... "kiviringid" jmt., sest võlgname talle üle sajandite esimese mitteröövelliku oksidentsaalse kunstistrateegia.

Sama huvitav ja loov oli Andy Goldsworthy ja Niils Udo lähenemine, kus suhtlemine maastikuga on tõeline ega piirdu üksnes puutüvede ümber mässitud mooniõitega fotode tootmisega.

Põhja-Euroopas on mitmetel sümposioonidel antud kunstnikele võimalus kogeda otsest sidet loodusega: on julgustatud kasutama looduselemente ning räägitud ökoloogiast.

On pakutud mitmeid teid, kuidas kunsti abil lähendada inimest loodusele. Seesugune kunst on sageli efemeerne. Ehkki seda esialgu välja ei öeldud, tõi efemeersus kaasa "kunstitegemise akti" ülemuslikkuse objekti ees, nagu formuleerisin selle oma 1993. aasta uurimuses ja projektis "Kunsti akt, tervendav töö". Selletaolised eksperimendid on kaasa toonud armastuse looduse vastu.

Kohaspetsiifiline kunst. Mis on koht?

Osalen liikumises 1980. aastate algusest ning jagan kunst.ee lugejaskonnale heameelega oma kogemusi



Jaan Toomik. Joon. 1993. Norwich, Inglismaa. Joone järgi on 65 hauakivi puhastatud samblikust.
Jaan Toomik. Line. 1993. Norwich, England. "Line" means the line on 65 tombstones denuded of moss.

kohaspetsiifilise kunstiga ja kuidas see viib otse ökoloogiani, hoopis kaugemale nn. ökoloogilisest kunstist. 1980-ndatel hakkasin üha rohkem minema ateljeest välja, maastik hõivas koha mu mõtetes.

Alguses käsitsin avanevat vaatepilti teosena, mis moodustus maapinna ja taeva vahele jäävas osas ja mis on määratletud nii looduslike kui ka kunstlike vahenditega. Kohaspetsiifiline kunstiteos pidi hakkama seda teost täitma, ehitama silda, teda tasakaalustama või kontrasteerima. Peagi leidsin, et mu sekkumine tähendas koha teistmoodi esitamist, mitte iseenda esitamist. Vähemalt nii ma mõtlesin...

Järgnevalt hakkasin arvestama koha mälu.

See võis olla:

- viide koha ajaloole (kivist suurtükikuulid organiseerituna nii, nagu asetsesid tähed lahingu õhtul);
- viide koha müütilisele mälule (ühe "Ikarose tiiva" avastamine Vahemere rannikul 1984. aastal);
- viide koha müütilisele potentsiaalile (kuldse puu ilmumine 1991. aastal Inglismaale Broceliande metsa pärast selle mahapõlemist; Broceliande kandis on prantslaste järgi Arthuri-tsükli tegevuspaik).

Viimaseks võtsin arvesse koha funktsiooni. Leidsin, et võimatu oleks olnud samamoodi kõnetada turuplatsi või platsi katedraali või tapamaja ees. Kõik kolm lähtepunkti välistasid eluslooduse. Kas on olemas üldse kohti, kus kedagi pole?

Koht kui elanikkonna territoorium...

Neljandaks ja (seni) viimaseks lähtepunktiks on koha seotus inimestega, kes osalevad koha loomises ja on seal tegevuses iga päev. Maal on põllumehed, seenelised või marjulised, metsas uitajad, hääletajad, kütid, linnulaulu kuulajad... See kõik tähendab territooriumi "valdamist", näeme, et iga territoorium on hõivatud, seda käsutab "kogukond". Praegu ei teeks ma enam kuhugi ühtki kunstiteost ilma sealset "kogukonda" kaasamata. Kaasamine algab kasvõi raekoja seinale riputatud ametlikust teatest, kus palutakse inimestelt abi kunstiteose ehitamisel või installeerimisel, või eraomanikult või ühistult loa palumisest midagi ehitada, või võõrastemajja minekust, et magada, kasutada vannituba, süüa. See üksnes ei kahanda kunstiteose eelarvet, vaid loob ka tingimused töö vaimu mõistmiseks ja arvestab "kogukonna" sümbolse "õigusega" territooriumile. Sageli käin palverändurina ukse juurest ukse juurde, et abi saada. Siiani on see maailma eri nurkades häid tulemusi andnud: kohalikele on see lisanud tublisti eneseväärikust; mitte et nad peaksid ennast kunstnikeks, vaid "kunstiakti" vahetu kogemise tõttu... Sageli on see kokku viinud kohalikke inimesi, kes polnud iial varem kohtunud.

Kunsti, looduse ja inimeste kohtumise labora- toorium "Le Vent des Forets"

1996. aastal kolisin Pariisist maale Lorraini, seitsmekümne inimesega metsakülla, kuhu kaks ja pool tundi sõitu Pariisist ida poole. Veensin kuut naaberküla (igas 25 kuni 200 elaniku, kellest keegi polnud varem kunstiga kokku puutunud) osalema suuremahulises eksperimendis. "Le Vent des Forets" on toimunud alates 1997. aasta juulist ning selle aja jooksul on 68 kunstnikku üle maailma (ka kolm eestlast) loonud kogukonna territooriumile kohaspet-siifilisi teoseid.

Taotluseks on kindlustada kohalike elanike tähelepanu, osalus ja omanikutunne. Printsibid on järgmised:

- luua kohaspetsiifilist kunsti, mis peaks vastu, kuid ei kestaks igavesti, nii et loodus "võtaks selle tagasi";
- kunsti luuakse konkreetsele kohta kõigile vaatamiseks;
- kohalikud elanikud osalevad projektide valimisel;
- kunstnikud elavad ümbruskonna inimeste juures;
- kunstnike toitmise ja nende meele lahutamine on koha- like vabatahtlike õlgadel;
- kohalikud aitavad füüsiliselt ja materiaalselt kunstiteo- seid ehitada;
- organisatoorne pool, mis põhineb "tellimustel", on koha- like kanda;
- kogu otsustamisõigus ja vastutus kuulub kohalikele elanikele.

Nimetatud printsipiidega on tagatud, et kohalikud "tahavad" seda kunstiprogrammi, et see pole neile peale surutud üritus. Neil on õigus tahta või mitte tahta, et pro- gramm jätkuks. Usun, et see on riskantne, kuid hea või- malus luua kunsti ja publiku vahele uus side.

Nelja aastaga on programm kohale meelitanud 130 000 kultuurituristi. Rääkimata mõjust kohalikule majandusele ning ühe täis ja poole töökoha loomisest, on programm tõstnud kohalike eneseteadvust ning tolerantsi võõraste suhtes. Suhted on loodud ka külade vahel. Osalenud kunstnikud on avastanud ka oma kunsti sotsiaalse vää- rtuse. Juulis 2001 toimuvad kunstitalgud juba viiendat korda - 150 pakkumise seast valiti välja 14 projekti, mis saabusid kolmekümnele maalt. Meie kogemust on käidud uudistamas 58-st paigast, kusjuures Prantsusmaal, Saksamaal, Belgias, Iirimaa, Poolas, Itaalias, Quebecis, Dominikaani Vabariigis, Austrias on töös samad program- mid (Belgia kohta vt: www.fetedemai.cercle.be).

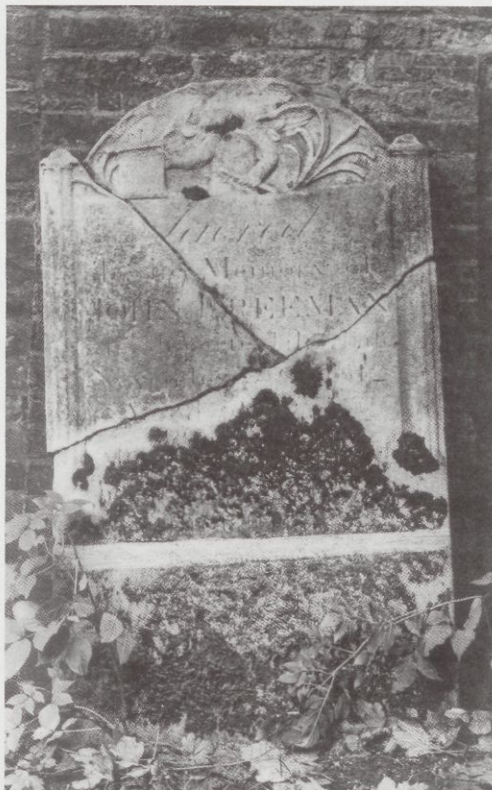
Lõpetuseks

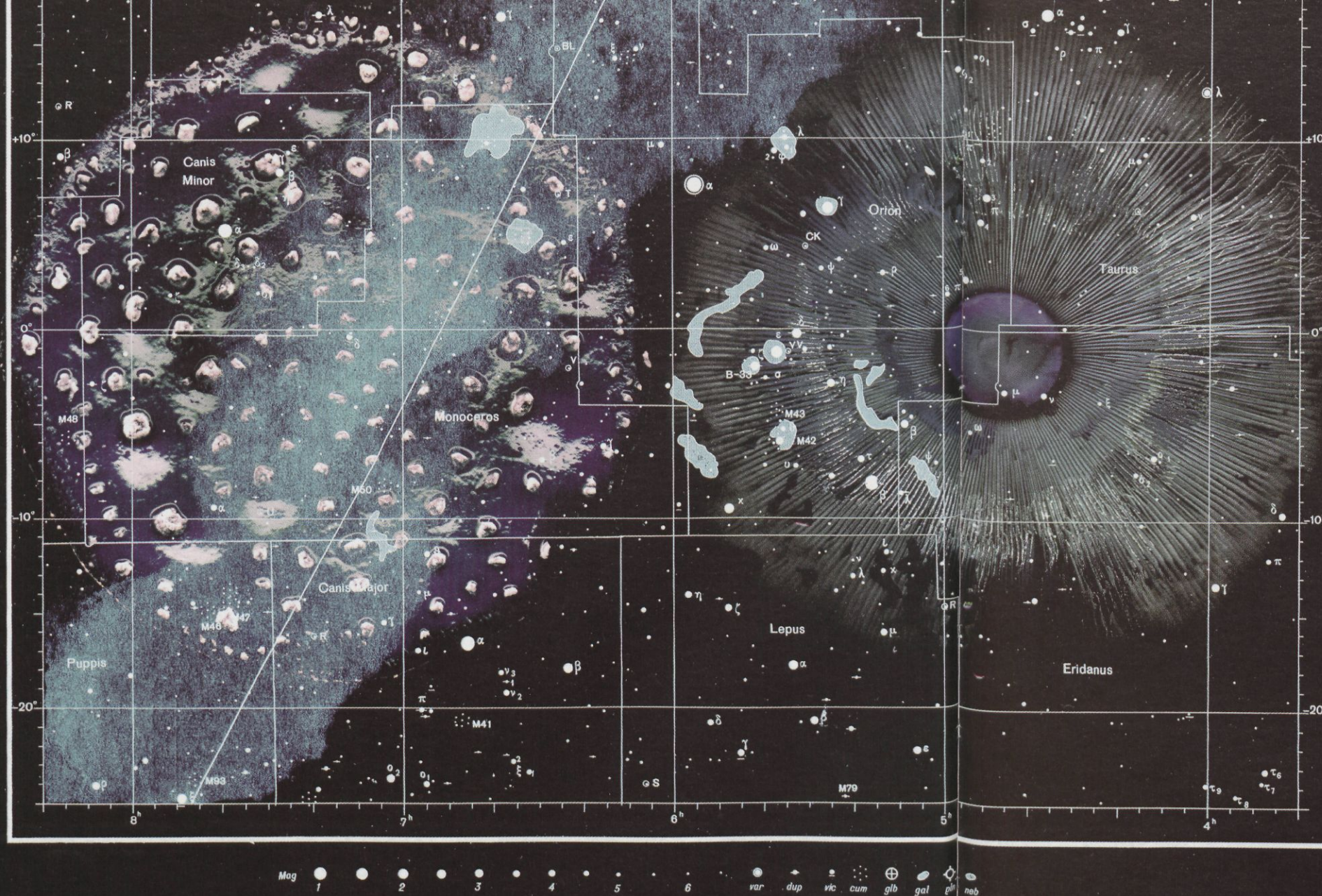
Oma kogemuste põhjal võin kinnitada, et kunsti suhe loodusega on radikaalselt muutumas. Kunst hülgab üha enam looduse ahistamise mentaliteedi. Usun, et kunst ei tohiks ahistada ka inimesi, kes elavad sellel territooriumil, kus kunstiteos paikneb. Ma ei näe mingit vajadust institut- sionaalsete bürokraatide, professionaalsete kuraatorite, kunstigaleriide või diilerite järele, et vahendada kunstnikke ja kohalikku elanikkonda. Tean oma käest, kui raske on neil, aga ka spetsialiseeritud meedial, kes neid toidab, seda tunnistada.

Tegelikult ei usu ma, et kunstiteos saab looduses olla ökoloogiline, kui selle on loonud keegi teine, kui selle on valinud "need, kes teavad paremini", nii et puudub side vaatajaga ("kunst peab rääkima iseenda eest", see vana jutt) ning kui seda on täielikult rahastanud keegi teine. Projektiga liitunud kohalike inimeste siiras rõõmus näib olevat midagi väga vaimset. See sarnaneb müstilise tun- netusega - sa külvad novembris külma, näiliselt surnud mulda seemned ning ootad augustis viljalõikust. Mulle meeldib idee, et kunst aitab inimestel jõuda pelgalt elus vastupidamisest elamise endani.

Kõik eksperimendis osalenud kunstnikud on tundnud, et nad on olnud osalised vaimses taassünnis.

François Davin on sündinud 1945. aastal Pariisis ja löödi rüütliks kui *Chevalier des Arts et des Lettres*. E-post: fr.davin@wanadoo.fr; aadress: F55260 Lahaymeix France. Kunst tähendab talle pigem pühasid ja erandlikke rituaale, millest jäävad alles kunstiteosed. Tuntumad tööd: "Broceliande kuldpuu", 1991, Suurbritannia; "Rahu puudele", 1993, Pariis; "Ülejäänud osa hiiglasest" ja "ümbergrupeeritud maad", 1994, Suurbritannias ja Normandias; "Unustatud uinuv küla", 1997, Lorraine; "Võitlev taevas, rahulik maa" ja "Horisontaalsed puuhinged" 1998, Šveits ja Poola; "Spurem-Menchen" ja "Purjetades tagasi koju", 1999, Saksamaa ja Poola jpt.



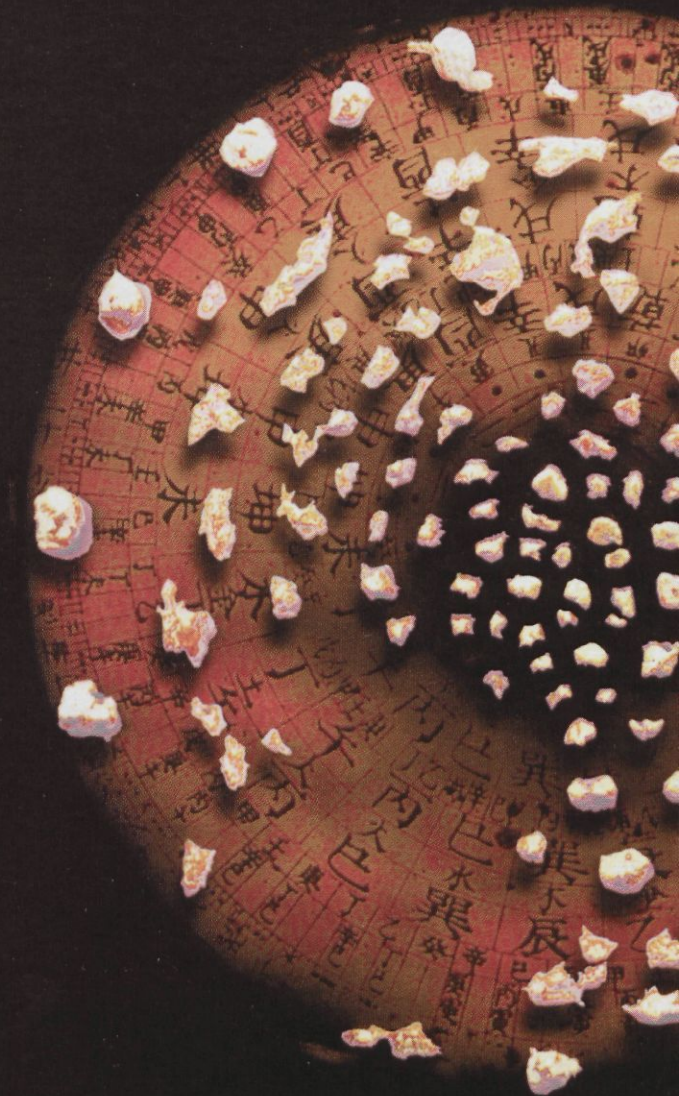


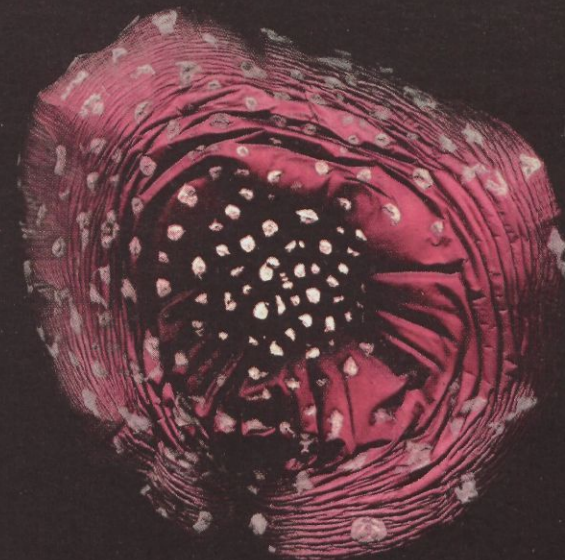
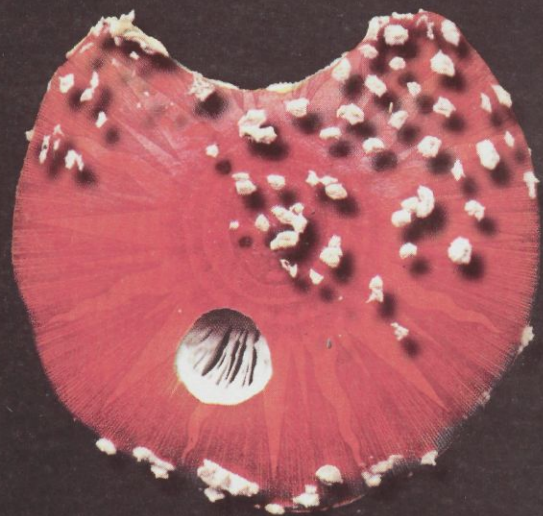
"Taeva atlasega" tein algust 1998. aastal. Esimesed tööd sellest sarjast olid pseudokartograafilised lehed. Seen funktsioneeris ekraanina, millele projitseerisin kosmoloogilisi skaalasid. Need olid käegakatsutavaks tehtud mudelid mikro- ja makromaailmade ühendamiseks. Hiljem hakkas kartograafia ees domineerima kärbseseen ise, iidvana šamanistlik navigatsioonivahend varjumaailmades käimiseks. Igaviku sünnipäevatorit. Praeguseks on selles sarjas valminud üle 20 töö.

Peeter Maria Laurits

I started to dabble in "Atlases of Heaven" in 1998. The first works in that series were pseudo-cartographic sheets. The toadstool (an umbrella-shaped poisonous fungus) functioned as a screen, whereon I projected cosmological scales. Those were the models rendered tangible for uniting the micro and macro worlds. The ancient shamanist vehicle to navigate in the beyond worlds of shadows, the toadstool ousted the cartography among my preferences. It is the birthday cake of the eternity. Presently, over 20 works in that series are completed.

Peeter Maria Laurits





1 2 3
50 100 150 200 250
Digiti Ecliptici et eorum segmenta



Udmurdi šamanismist

JURI KUTŠÖRAN



Mitmetahuline udmurdi paganlus on süsteemne. See tugineb fundamentaalsele faktorile, milleks on inimene ja tema ümbruskond - sotsiaalne ja looduslik informatsioon, mis ideede ja kujunditena kajastab udmurtide ühe või teise eluperioodi taset, moodustades udmurtide usundilis-mütoloogilise maailmapildi. See maailmapilt peegeldab nii udmurtide kui ka teiste soome-ugri sugulasrahvaste iidseid lähteid - ja vaimse kultuuri algust.

Udmurdi maailmapilt põhineb eelkõige tule-, vee-, maa-, päikese- ja kuukultusel, elu ja surma kujutelmadel, arusaamadatel hingest, taevajumaluse kummardamisest. Selle aluseks on veelinnu (pardid, hane, luige) austamine, puude ja pühasalude kultus, rituaalne ehitised - pühamu (kua)¹; samuti ettekujutus kolmekihilisest maailmakõiksusest (alumine, keskmine ja ülemine maailm). Igal maailmakõiksuse tasemel on oma värv: must alumise, teispoolse ilma jaoks, punane keskmise, inimeste maailma jaoks ja valge ülemise, jumalate maailma jaoks.

Veelind (part, hani, luik) lendas jumalate maailmast surnute riiki läbi inimeste maailma. Selles infovahetuses esines udmurdi šamaani ehk *tuno* kuju omalaadse ühendava sambana, suhtlemisel aitasid teda pardid, haned ja luiged. Neis lindudes võib näha nii *tuno*, demiurgi kui ka külma surnute riigi vaimude mõttekujusid, mis sulandusid ühtsesse mütoloogilisse suhtlemise ringkäiku. Veelindu hakati austama tema mitmekülgsuse tõttu: luik võib lennata (taeva, õhu stiihia - ülemine ilm), liikuda maa peal (maa stiihia - inimeste maailm), võib ka ujuda (vee stiihia -

külma, pimeduse, surma maailm). Siiani on nähtav legendaarne metspartide, -hanede, -luikede rada - Linnutee², mis läbib maailmakõiksuse kolme osa. Kõige rohkem austasid udmurdid veelindude seas parti, kellele sageli ka ohverdati, kuid usundilis-mütoloogilise evolutsiooni käigus kaldus jumalikustamise au rohkem valge luige poole. Part oli maailmakõiksuse keskmise kihi loomisel aktiivne osaline: just tema tõi maailmamere põhjast muda ja selle tulemusena kerkis Maa oma ainulaadsuses ja mitmekesisuses. Mütoloogiline süpsee veelinnu sukeldumisest maailmamere põhja on tuntud kogu Venemaa Euraasiaosas, aga ka Põhja-Ameerikas, ajaliselt leiame loo alglatet juba neoliitikumis.

Udmurdi šamanistlikku kosmoloogiat iseloomustab lisaks maailmakõiksuse jagamisele kolme ossa ka osi ühendav telg, mis ühendas need sfäärid. Selleks teljeks oli Maailmapuu. Kõige arhailisem ühendaja oli kosmiline jõgi, mille läte asus lõunas - jumalate ilm, valgete jõudude pool, jõesuue aga põhjas - teispoolne maailm, külma, pimeduse, kurjade vaimude pärusmaa. Jões ujusid üles ja allavoolu just veelinnud - part, hani, luik. Arhailist ühendusliiki kosmilist jõge kohtab udmurdi mütoloogilispoeetilises traditsioonis sageli, kuid varjatud, looritatud kujul. Selgemalt ja täpsemalt on kujutatud Maailmapuu, mille juurestik sümboliseerib alumist, tüvi keskmist, latv ülemist ilma. Sellist ilmasammast võib iseloomustada kui elu jätkumise, viljakuse ja igavese elu sümbolit.

Udmurdi rahvariites (eriti naiste puhul) on Maailmapuu



Juri Kutšöran. Udmurdi lipp. 1994. Sümbolika: must maa, punane päike ja puhasvalge maailm. Keskel on kustumatu Shudo Kizili, õnnetaht, või Tolez, kuutalisman.

Jurij Kutshyran. The flag of Udmurtia. 1994. The Black Earth, the Red Sun and the Pure-White World. In the middle: Shudo Kizili - Happy Star. Or Tolezo - a lunar talisman.

motiiv eriti sage. Udmurtide kosmilised puud on kuusk, kask ja määnd. Nende puude kultus sai laiema leviku ja nendega assotsieerus ülemjumaluste kolmik, kusjuures igal jumalusel oli oma puu. Inmari³, peajumaluse puu oli määnd, Kuazil (Kuaz) atmosfääri ja ilmastiku jumalusel kuusk, Kõldõsinil (udm. *kõldõtõnõ* 'looma, asutama'), maa loojal, kask. Maailma kolmeosaline struktuur on eriti näitlik just udmurdi ohvriandide puhul. Ülemisele ilmale oli määratud ümmargune leivapäts võiga *võle mõtshon*, 'ülespoole läkitatud', mis paigutati puulatva. Keskmisele olid pühendatud ohvriloomade nahad, eriliselt riietatud nukud, rätid, paelad, eredad kangatükid - kõik need riputati või seoti okste külge. Alumisele maailmale ohverdati õlut, *kumõška*'t 'puskarit', sulavõid, mida valati puu juurtele. Kõigile kolmele maailmale pidi kindlasti ohvreid tooma, et nad oleksid armulikud. Püha puud sümboliseeris ka *tuno* sambakujuline figuur kõikvõimalike kanga-, paelaribadega, päikest ja leivapätsi asendava trummiga.

Mõjuvõimsust lisasid šamaanitrummi väiksed kellukesed, mis tantsu ajal maagiliselt helisesid, ja *tuno* hallutsinogeen - *kumõška*, mis oli aktiivselt kasutuses maailma loomise tantsus. Mütoloogiliste kujutelmade järgi oli kõige hinnalisem just see ruumipunkt, kus toimus või toimub loomisakt. Just sellega assotsieerub Maailmapuu, maailmatelg, mida tajutakse kui maailmakeskust, "Maa naba". Selles punktis on sakraalsus maksimaalne, sinna ehitatakse elamu, kolle, selles paigas on siduv niit taeva maa ja inimese vahel lühim. Eriti selgelt väljendus see udmurdi ohvritatuse ruumilises korraldamises. Kogu palvuse ala jaotati kolmeks ringiks, mis asetsevad üksteise sees, pühaduse maksimum jäi sisemisse ringi, mille keskel süüdati lõke.

Tuno on üsna omapärane kuju udmurdi usundiis-mütoloogiliste kujutelmade üldkompleksis. Udmurdi kartsid *tuno*'sid, sest arvasid, et *tuno*'del on üleloomulik jõud, erakordsed võimed - *tuno*'d suhtlevad jumalate ja vaimudega. Ja just *tuno* kaudu edastavad jumalused ja vaimud inimestele oma soov: kellest peab saama preester, millise ohvri peab tooma, mis on õnnetuse põhjus jne. *Tuno*'l oli tohutult suur, erandlik osa udmurdi traditsioonilises sotsiaal-kultuurilises süsteemis. Udmurdi *tuno*'d kasutasid tüüpilisi šamaanivõtteid, psüühika erilise korralduse tõttu said nad viia ennast transsi. Asja juurde

käivad ka tants, hüpped, enesepiitsutamine, pomisemine, karjed jne. *Tuno* määras uue pühamu asupaiga, ohvriloomad, mis olid ühel või teisel puhul jumalatele paslikud, määras ka raske haiguse põhjuse jm. Toome siinkohal näite *Võsjas*'i (preestri) valimisest. Tarre on kogunenud väärrikad vanamehed, suursugustel udmurdi kannedel, mida kasutatigi ainult palvustel, hakkab kõlama taevase vee otsimise viis - *invu utšan gur*. (*Invu mumõ*⁴ on arhailine jumalanna, *tuno* soosija.) *Tuno* hakkab tantsima. Paremas käes tal on nuut, vasakus nuga. Tantsu haripunktis peab *tuno* viskama noa ukse sisse, riivamata sealjuures inimesi. Mõnikord tantsib ta ümber noa, mis on torgatud tare keskele. Tantsuga läheb ta transsi, langeb maha ja toob kuuldavale nende nimed, kellest peab saama peapreester ja kellest tema abilised. Või näiteks seotakse *tuno* rätiga või vööga nii kõvasti kinni, et ta minestab. Kes suudab tema rusikat avada, sellest saabki *võsjas*.

Udmurdi šamanismi tõrjusid välja udmurdi *võsjas*'id ise, samuti aitas sellele kaasa suurusundite islami ja õigeusu levik 17. - 19. sajandil. Siiski, kuni revolutsioonini (1917) säilis *tuno* institutsioon, kuigi teisenenult, fragmentidena. Vanad inimesed on rääkinud, et on külapidudel näinud udmurdi hallutsinogeeni - *kumõška* (*araka*⁵) või *põsjatemi*⁶ mõju all esitatud imelike kehaliigutustega tantsu. Šamaani tantsude religioosne sisu oli kadunud ja šamaani liigutuste



Juri Kutšöran. Udmurdi vapp. 1994. Keskel lindmees või luikmees laiaili-sirutatud lumivalgete tiibadega, sümboliseerimas vabadust.

Jurij Kutshyran. The coat-of-arms of Udmurtia. 1994. In the middle: mythological Bird-Man or Swan-man with snow-white wings expanded, symbolizing freedom.

imiteerimist võeti vastu koomika võtmes. Kuid miski ei kao elus jäljetult, see puudutab ka udmurdi šamanismi. Paljud selle elemendid leiame rahvatantsudest, liisulugemistest, kumulatiivsetest lauludest (tekstile lisatakse kogu aeg üks rida, tuli ei põleta seda, vesi ei kustuta tuld) ja retsitatiivsetest lauludest, kiirkõnest, aga ka ravimise rituaalidest, mida harrastasid *pelljo* ja *pelljaskis*. Veel 1960-ndate lõpul õnnestus mul kaheksa-aastase poisina näha üht meest tantsimas iidset imelike kehaliigutustega tantsu lapse sünnile pühendatud peol - *nunõ sjuan*'il⁷. Tantsu kuulus lahtiriietumine, maas veeremine, karjed, armastuse ja suguakti imitatsioon (šamaani initsiatsiooni järelkaja?). Seda kõike saatis üldine naer, kohalolijatele



valmistas see lõbu. Sellised eredad, kustumatud muljed, mis jäid küll tookord teadmishimulisele lapsele arusaamatuks, kuid olid teatraalselt ligitõmbavad, on kui virmaliste kuma, teeviit rahvusmentaliteedi spetsiifika osas ja aitavad kaasa rahvusliku eneseteadvuse säilimises. Tähtsaim udmurdi šamanismis oli *tuno*, kuid leidus

ka teisi, madalama astmejärguga subjekte - *pelljo* ja *pelljaskis*. Nemad tegelesid rahvameditsiiniga; see kast eksisteerib udmurdi ühiskonnas siiani. Küllaltki omapärane koht kultuse teenrite seas oli *tõro*¹, udmurdi külakogukonnas austatuimal isikul, kes õnnistas ainuüksi oma kohalolekuga sisse kõik talitused, otseselt neist osa võtmata ja neid juhendamata. Ilmselt oli *tõro* pikapeale kaotanud oma funktsioonid - teda võeti kui auisikut, kelle kohalviibimine talitusel on hädavajalik. Kokkuvõtteks: peale jakuutide, burjaatide, jukagiiride ja muude siberi rahvaste olid šamaanid ka udmurtidel ja teistel soomeugrilastel. Soome-ugri, sealhulgas ka udmurdi šamanism erines türgi rahvaste omast selle poolest, et see polnud väliselt niivõrd ekspressiivne, rõhk oli suunatud pigem sisemusse. Erinevusi on detailides ja kihistustes, kuid sisu on ühine. Maailma rahvaste arengu loos on ühendavaid algeid rohkem kui eraldavaid - sealhulgas ka šamanismis. Udmurtias on šamanismi taassünd seotud rahvusvaheliselt tuntud näitleja Olga Aleksandrova [ta on ka Eestis käinud] ja etnofuturismi liikumisega. Šamanism on taas elustunud kõige arhailisemal, naiskujul, sest matriarhaadi ajastul olid šamaanid naised. Olga Aleksandrova monoetendus "Kolm pulmaviisi" [jälle viide inimese kolmele pulmale] on selle selge kinnitus. Taassünnialget toetab meesansambel Katantsi⁸ etendusega "Ulon-pitran" ("Elu on ratas")⁹. Võib julgelt öelda, et Olga Aleksandrova mõjul on kokku saanud rühm noori udmurdi šamaane, kel on oma huvitav programm, mille aluspõhja moodustab perekondlik-hõimuline agraarne traditsioon. Religioosse sünkretismi, mida iseloomustab erinevate elementide ebaorgaaniline ühendamine avamaks meeste rahvariie sisimat sisu, näide on Juri Kutšõran monoetendus "Kallen Olle"¹⁰. Teine Juri Kutšõran monoetendus "Oti-tati, otsõ-tatsõ"¹¹ on seotud šamaani initsiatsiooniga. Just sellisel šamanismi taassünni sünkreetilisel suunal on tulevikku Igaviku üsas, kus õitseb hurmav Tervik, mis kiirgab piirideta Armastust.

¹ *Kua* ehk pühamu - akendeta palkmajake. On pühanurk fetišitega ja ohvriandidega, keskel koldekoht; sees tohivad käia ainult mehed ja preestrite naised.

² Linnutee - udmurdi keeles *Lud dzjazeg* (koškon) *sjures* ehk metshanede (minemise) tee.

³ Inmar - peajumal, *in* - ilm, taevas, *mar* - mis, ehk "mis on taevas", vrld. Soome Ilmarinen ja eesti "ilm".

⁴ *Invu mumõ* on vist folkloristide leiutis. Mõned arvavad, et ta tegutses hiljemalt rauaajal, kuid tõestust sellele pole, mingeid jälgi udmurdi rahvausundis ka ei ole, kuid arheoloogilisi leide võib interpreteerida mitmet moodi.

⁵ *Araka* - puskari paikkondlik nimetus.

⁶ *Põsjatem* - paikkondlik jook, segatakse puskar, mesi, vaarikamoos, igasugused taimed, mida kasutatakse enamasti tee tegemiseks, seda kõike soojendatakse ja juuakse kuumalt.

⁷ *Nunõ sjuan* - tita pulm. Mõned folkloristid tõlgendavad seda kui kolme pulma inimese elus. Esimene on tita pulm, kus inimene abiellub (liitub) maailmaga, kuhu ta on tulnud. Teiseks päris pulm, kus ühinevad eluaegsed kaasad, hõimud ja muu maapealne. Viimane pulm on ühinemine maaga, mullaga.

⁸ *Katantsi* - udmurdi keeles voodi eesriie, kardin, seinavaip, millel kaitse-sümbol - muhumänd. Tavaliselt on selle mustal taustal eri värvi kaheksanurgad, et kaitsta voodiaset ja elamut kõige paha eest. Loomulikult tähendab *katantsi* ka lavaeesriiet.

⁹ Elu või maailm on ratas - udmurdi vanasõnades varieeruv motiiv. Inimene on aga klaas selle ratta all. Elu veereb nagu ratas ning jõuab taas samasse punkti.

¹⁰ "Kallen Olle" - olgem (elagem) ettevaatlikult, tasapisi, tasa ja targu.

¹¹ "Oti-tati, otsõ-tatsõ" - siin-seal, sinna-tänna (oletatavasti rõhutatakse sõnade tähtsusetust).

Vahendanud ja kommentaarid lisanud Irina Orekhova.

Juri Kutšõran lõi 1994. a. Udmurdi lipu ja vapi, mis põhinevad soome-ugri usundil. Kutšõran on külastanud korduvalt ka Eestit seoses etnofuturismi konverentsidega. Käesoleval suvel plaanib ta koostööd Kütioru Avatud Ateeljeega.



Järgmine kunst.ee
ilmub augustis 2001
ning sellega koos **revo-**
lutsiooni-eri, mille
paneab kokku Katrin
Kivimaa.

Põhiosa teemasid:
Köler ja Sachker,
kaasaegne vene kunst,
salapärane Ann
Audova, Rihi ja Alice'i
armastuskirjad jpm.,
kirjutajateks parimad
autorid.

Jätkuvalt ilmub graa-
filise disaini lisa, **#2**
koostab taas Ivar Sakk.

sa jäta lootus
kui siit sisse läed



Mullatoidu Restoran

Restaurant DINING WITH THE WORMS

OPEN 24 h, 365 DAYS A YEAR, ANYWHERE

TÄNA ÕHTUL ETTEKANDJAD / WAITERS TONIGHT:

Hasso Krull, Toomas Kalve, Peeter Laurits, Andres Rõhu.

ISSN 1406-6335



9 771406 633062