

kunst.ee

1/2002

eesti visuaalkultuuri kvartaliajakiri

estonian quarterly of visual culture partly in english



KULTUURIDE PALJUSUS peateema
lk 33-64

ÜLO SOOSTER/TÕNIS VINT

SPACETREND/MAILE GRÜNBERG

MATTHEW COLLINGS/HEA MAITSE

ALEKSANDER VARDI/TOIDUKUNST

BOONUS: GRAAFILISE DISAINI LISA #4

Telli!

**kunst.ee-d saab tellida
toimetuse kaudu.**

Tel. (0) 644 6483,

mai@sirp.ee

Aastane tellimishind

neljale ajakirjale

endiselt vaid 160 krooni

- võidate ajas ja rahas!

kunst.ee

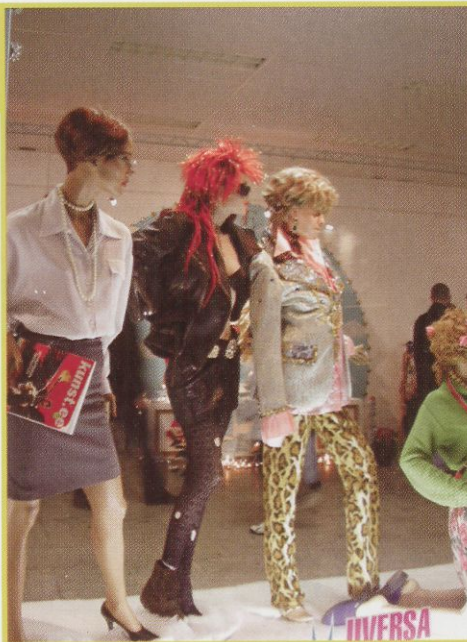


FOTO EILVE MANGIUS

**Inessa Josing. Christmas Forever. Rakvere
Linnagalerii, dets. 2001/ jaan. 2002.**

**Inessa Josing. Christmas Forever. Rakvere
Town Gallery, Dec. 2001/ Jan. 2002.**

4 varia, preemiad, vastukaja, raamatud
7 Mare Pedanik. Uuenenud Hansapanga galerii

näitused / exhibitions

8 Vaino Vahing. Sooster, unes ja ilmsi
12 Vaino Vahing. Sooster, in Slumbers and Awake

16 Eve Kiiler. Tähelepanelik vaataja
18 Eve Kiiler. See, This is the Place

20 Juta Kivimäe. Villu Jaanisoo, kohaneja muutuval skulptuurimaastikul

22 Silmagastronoomia kaks käiku.
Kai Lobjakas. Maile Grünbergi punased
Jaanelken. Hallo, kosmos! Hallo, Maa!

25 Raivo Kelomees. Eitusmasinad
25 Raivo Kelomees. High-concept low-tech machines

portree / portrait

26 Tõnis Vint. Pildistanud Ene Kull
27 Viis ülestunnistust: Urve Küttner, Andres Alver, Tõnu Kaalep, Peeter-Maria Laurits, Harry Liivrand

algatus

32 Kärt Hellema. Galerii Põlendruum

33 Multikulti-eri

34 Peeter Linnap. Multikulti teooria ja Eesti praktika

36 Peeter Torop. Polüloogilisus ja multikultuurilisus

38 Igor Gräzin. "Euro" ja "eesti"

42 Kaie Kotov. Polüloogiline Eesti: rahvuslik identiteet ja kultuuri keeled

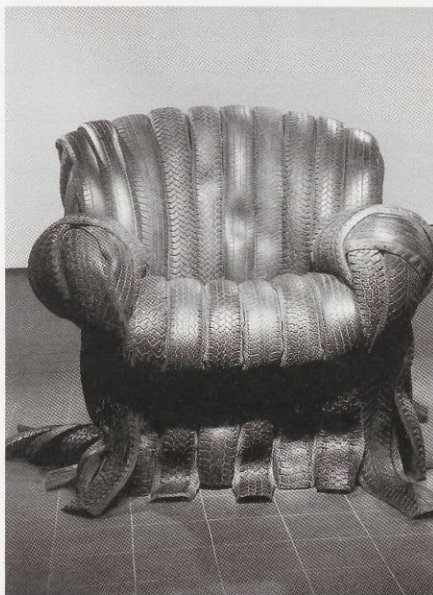
45 Kaie Kotov. Polylogical Estonia: ethnic identity and idiolects of the culture

46 Integratsioon reklaami teel

47 Integration by advertising

49 Hanno Soans. Veelkord reivikultuuri politiseerumisest Riias

INGMAR MUUSIKUS



Villu Jaanisoo. Tool. Kumm, 2001.

Villu Jaanisoo. Chair. Rubber, 2001.

52 Paul Rodgers. Muulane

54 Paul Rodgers. Muulane

56 Peeter Linnap. Colonel – sõjakas kunsti-sotsioloog

61 Peeter Linnap. Colonel – bellicose arts sociologist

64 President Rüütel annab ordeni USA kunstitagurlasele

teooria

65 Anders Härm. Intervjuu Matthew Collingsiga II

68 Anders Härm. Interview with Matthew Collings II

72 Mare Tralla. Maalikunstiga saavutatud vabadusest

maitsmismeel

73 Rael Artel. Toit kunstimeediumina

74 Rael Artel. Food Art

maitse

76 Heie Treier. Miks just Jukka Gronow ja maitse sotsioloogia?

76 Ingrid Lillemägi. Hea maitse, kits ja mood

79 Mari Laaniste. Kunsti ja koomiksi vahekorra

81 Mari Laaniste. The relationship between art and comic strip

kadrioru aarded

82 Kersti Kuldna. Paraad keisrinna auks: portselan ja poliitika

pallaslane

85 Kaire Nurk. Vardi (1901–1983)

kunst & raha

90 Hanna Miller. Kunstituru tendentsid 2001. aastal

91 Pekka Erelt. Eesti kunsti oksjonipeegel, sügis-talv 2001

maailm

92 Maria-Kristiina Soomre. Septembrijärgne muuseumimaastik maailmas

raamat

93 Ene Lamp. Tunne ja takt

galerii

94 Helene Kuma. Põrandavaas

94 Margaret Tali. Analogue TV presenteerib eesti kaasaegset videot

95 Margaret Tali. Analogue TV presents contemporary Estonian video

viimane lehekülj

96 Gert Hatsukov. About Estonian Art

Graafilise disaini lisa #4

ii Korrektnesse klassik. John L. Watersi intervjuu Gerard Ungeriga

x ajakiri "eye"

xi raamatukujunduskonkurss "25 parimat"

xiv uudised

Toetajad
Supporters

Eesti Vabariigi
Kultuuriministerium



Mõtledjad loevad, lugejad mõtlevad!

Student, Teacher ja Scholar kaardi omanikele on Sirbi tellimine 10 % soodsam!

SIRP

ESTI KULTUURILEHT
TELLIMISKUPONG

<input type="checkbox"/>	1 aasta	336 kr.	
<input type="checkbox"/>	6 kuud	168 kr.	TELLIJA
<input type="checkbox"/>	3 kuud	96 kr.	AADDRESS
<input type="checkbox"/>	1 kuu	32 kr.	TELEFON

ALLKIRI



Sirbi tellimus tasuda Sihtasutusele Kultuurileht. A/a nr. on 22 101 175 6164, Hansapank 767.
Tellimiskupong koos maksekorralduse koopiaga saata aadressil
Sihtasutus Kultuurileht, pk. 388, Tallinn 10503 või faksile 640 5771. Teave tel. 640 5770.

Mõtlemata panev kink – Sirbi aastatellimus!



Kas Areeni
juba lugesid?



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Muulase probleem

Kultuuride paljususe diskursus (multikultuurilisus) hakkab intellektuaalsel tasemel jõudma ka meie regiooni kunstiellu – umbes viieteistkümneaastase hilinemisega, võrreldes USA või Euroopaga. Pean silmas Helsingis eelmise aasta lõpul Kiasmas toimunud suurnäitust “ARS’01”, mille üks kuraatoreid Marett Jaukkuri iseloomustas Soomet kui monokultuurset riiki, mistõttu siin on lihtsalt puudunud motivatsioon tegeleda multikultuurilisuse diskursusega. Imetlesin “ARS’01” näituse korraldajate tarkust. Nad “tõlkisid” multikultuurilisuse soome konteksti, samas arvestati väga tundlikult ühiskondlike realiteete. Nimelt on Soomes nüüdseks arvestatav hulk somaallasi, kes kuuluvad teise rassi, teisele mandrile, teise religiooni ja teise kultuurikonteksti. Soomlased on sunnitud hakkama multikultuurilisteks, somaallased omakorda on sunnitud integreeruma. Seega sunnitakse “ARS’01” konkreetse integreerumis-õppetükina nii enamus- kui vähemuskogukondadele.

Statistika järgi on Soome oma 2 protsendi sisserändajatega kerge juhtum, võrreldes teiste Põhjamaadega. Rootsisis on muulaste protsendiks 10 ja vabameelse Taani kohta öeldakse, et aastal 2010 on iga seitsemes kooli minev laps mitte-taanlane.

Eesti ei ole erinevalt Soomest monokultuurne ühiskond, kuigi me teeme näo, et on. Siin elab kaks suurt kogukonda, eesti ja vene oma, mõlemad küll samast rassist ja samalt mandrilt, kuid aeg-ajalt tundub, et mentaalselt pärit eri planeetidelt.

Eesti kunstimaailma “ametlik” suhtumine “ARS’01” näitusesse polnud kõige parem: ilmus vaid üks ironiseeriv artikkel Eesti Päevalehes ja kuluaaridest kostis näituse avamisel virinat. Samas võlus “ARS’01” ära paljud eestlased, kes seda kahe kuu jooksul vaatama sattusid. Nii avab praegune kunst.ee eriosa (lehekülgedel 33 – 64) multikultuurilisuse teema, püüdes seda teha eesti kultuurikontekstis. Eriti soovitan lugeda Paul Rodgersi, Eestis kaua elanud briti kunstniku sisemonoloogi elust Eestis ja sellest, mis tunne on, kui sulle öeldakse “muulane”.



Heie Treier

The problem with “muulane”

The discourse of multiple cultures (multiculturalism) seems to be impinging now, on the intellectual level on the artistic life of our region – at the time lag of ca. fifteen years, as against the respective developments in the USA or Europe. I mean the grand exhibition “ARS’01” at the end of the past year, held at Kiasma (Helsinki), a curator of which Marett Jaukkuri described Finland as a monocultural country, which fact had allegedly not provided enough impetus to artists and curators to engage in the discourse of multiculturalism. I wondered at the subtle cleverness of convenors of exhibition “ARS’01”. They “translated” the topic multiculturalism into the Finnish context, while taking into account the delicate social realities. Namely, there has appeared, in Finland a sizeable community of Somalis, which belongs to a different race, comes from a distant continent, embraces another denomination and adheres to a strange cultural context. Finns have been imposed the burden of multiple cultures, just like the Somalis have been imposed the strain of integration. Therefore “ARS’01” turned out a textbook case of integration for the Finnish majority community and for the visual minority communities.

Judging by statistics, Finland is a light case, with its 2% immigration, as compared to other Nordic countries. Sweden is said to enjoy the benefit of 10% aliens, while the free-thinking Denmark boasts of an inbound traffic of international company that would bring about the situation in 2010, that every seventh first grade primary school pupil will be non-Danish.

Unlike Finland, Estonia is not a monocultural society, although we try to look like one. There are two large communities here, Russian and Estonia, both of the same race and continent, however mentally rather coming from planets widely apart, or so it seems, at times.

The “official” attitude of the Estonian art world to “ARS’01” exhibition was not overly good – there was only one ironical article in Eesti Päevaleht, and there was some rumbling and grumbling in backstage and lobby, when the exhibition was opened. Yet, “ARS’01” caught the fancy of many Estonians who happened to visit it, in those two months. Therefore the current issue of kunst.ee introduces the topic of multiculturalism, attempting to “translate” it into Estonian cultural context. I recommend to read the inner monologue of Paul Rodgers, a British artist who has sojourned in Estonia quite a while, about how it feels like living in Estonia as “muulane” (“alien resident”).

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

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

Korrespondendid / Correspondents
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**
Leeds: **Katrin Kivimaa**
Tartu: **Kaire Nurk**

Tõlkija / Translator
Ants Pihlak

Kujundaja / Designer
Tõnu Kaalep

Multikulti-eri koostaja / editor of
Multiculti Art Special
Peeter Linnap
Multikulti-eri kujundaja / designer of
Multiculti Art Special
Raul Keller

#4 koostaja / editor of #4
Ivar Sakk
#4 kujundaja / designer of #4
Ivar Sakk

Keeletoimetaja
Aili Künstler
Raamatupidaja
Maret Rospel (maret@sirp.ee)
Levitaja / Distributor
Mai Soosaar (mai@sirp.ee)

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**

Reprotood **KO Repro**
Trükikoda **K&O Offset**

Esikaanefoto idee: Peeter Linnap
Idea for the cover photo: Peeter Linnap
Esikaane foto: Madis Palm, Toomas Kalve (butafooria)
Cover photo: Madis Palm, Toomas Kalve
TKK fotostuudio “Nirvaana”, 2002.

Eesti kunst välispressis

2001. aasta suvist Rakvere tegevuskunstimifestivali "KanaNahk" kajastab Prantsusmaal Rouenis väljaantav kultuurileht *parpaings* väga suurejooneliselt. Lk. 10-11 on Reet Varblase ja Roger-Pierre Turine'i pikk artikkel, mida illustreerivad fotod Marie-Jo Lafontaine'i väljapanekust Rakvere linnagaleriis. Lk. 12-13 on ära toodud üheksa fotot mitme kunstniku töödest, saatteks Martial Thomase tekst.

Soome ajakiri *Taide* 6/2001 pühendub näitusele ARS'01 ja kultuuride paljususe teemale. Seoses sellega kirjutavad etnofuturismist *Taide* peatoimetaja Otso Kantokorpi ("Minä lähden Võrumaalle") ning Heie Treier ("Etnofuturismi – ruohonjuuritason poliitikkaa"). Reprodutseeritud on kaader Jaan Toomiku videost "Isa ja poeg" (1998).

Inglise ajakirjas "Portfolio" nr. 34, 2001 ilmus Katrin Kivimaa artikkel David Bate'i Tallinnas pildistatud fotosarjast.

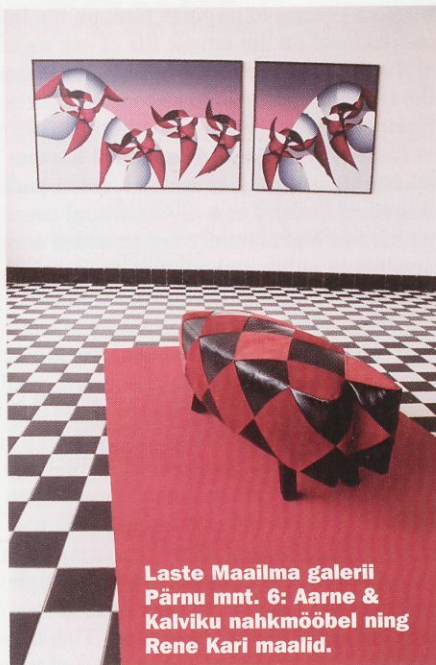


Kuraator Kay Jenkins; professor John Mohan, USA.

Eesti kunsti näitus Iowas

USA-s Iowa osariigis Grinnelli kolledži Faulconer' galeriis toimus 05.10.–09.12. 2001 eesti kunsti näitus "Estonian Art Since 90s". Osavõtjaid oli 37, valitud valdavalt kunstnike hulgast, kes olid olulised nõukogude ajal ja aktiivsed ka praegu. Näitus sai teoks tänu Grinnelli kolledži vene keele kateedri ja professor John Mohanile, kel on kauaaegsed sidemed eesti kunstnikega. Osalesid S.-T. Annus, J. Arrak, S. Eelma, S. Jõgeva, V. Jõgeva, E. Kask, L. Lapin, M. Leis, S. Liiva, R. Meel, L. Nagel, E. Tihemets, A. Tolts, M.-K. Ulas, A. Vint, M. Vint, Toomas Vint, Tõnis Vint ja 21 kunstniku Studio 22-st. Näituse kuraator oli Kay Jenkins, kujundaja Milton Severe. Anti välja kataloog. Kuraatorit assisteeris Eestis Sandra Jõgeva, kes viibis näituse viimasel nädalal kohapeal ja pidas kaks eesti kaasaegset kunsti, peamiselt nooremat põlvkonda, käsitlevat illustreeritud ettekannet.

VALLO KRUISEER



Laste Maailma galerii Pärnu mnt. 6: Aarne & Kalviku nahkmööbel ning Rene Kari maalid.

Galeriimuutused Tallinnas

Tallinna galeriimaastikul toimusid k.a. esimeses kvartalis põhimõttelised muudatused. Märtsis vahetas omanikku Samba galerii, mis siirdus G-galerii alluvusse ning muutis oma nime G-galeriiks. Selle kuraator on Jüri Hain ning avanäitusena eksponeeriti Silvi Liiva graafikat.

Märtsi lõpul suleti Tallinnas Raekoja platsil Õpetajate Majas kümme aastat (algelt Tokko&Arraku galerii nime all) tegutsenud Raatuse galerii, kus galeristina töötas algusest peale Ann Mikiver. Galerii viimaseks näituseks jäi Mikiveri läbilõige galeriis esinenud kunstnike töödest.

12. veebruaril alustas tööd tarbekunsti galerii Portaali Vene tänavas, eksponeerides aasta tekstiilkunstnike Krista Leesi ja Aune Taamali näitust. Portaal on Lühikese jala galerii filiaal ja orienteerub edaspidi müügile.

Veebruaris avati juba neljas näitus kaupluse Laste Maailma endistes müügisaalides Pärnu mnt. 6. Tallinna linnavalitsusele alluva näitusepinnana on need ruumid olnud kasutusel alates 2001. aasta hilissügisest, mil seal korraldati EKA magistrandi Bruno Lillemetsa näitus. Järgnevalt eksponeeriti Tallinna valgusfestivali raames soome installatsiooninäitust ning Maile Grünbergi noortemööblit "Ken & Tolk". Kuni 24. märtsini on üleval Aarne & Kalviku unikaalse nahkmööbli ja Rene Kari maalide väljapanek.

Eesti ehteraamatud Amsterdamis müügil

Eestis korraldatud rahvusvaheliste ehtekunstinaütuste "Millennium" ja "Nocturnus" väljaandeid müüakse edukalt nimeka hollandi juveliiri Paul Derzezi ehtegaleriis RA Amsterdamis. Jaanuariks 2002 olid ära ostenud kõik "Millenniumi" kataloogid ja galeristi tellimusel saadeti trükiseid sinna lisaks.

Üle 25 aasta tegutsenud Derzezi firma on Hollandi juhtivamaid ehtegaleriisid, mille rahvusvahelises müügisortimendis on ka Kadri Mälgu tööd.

Monumendibuum

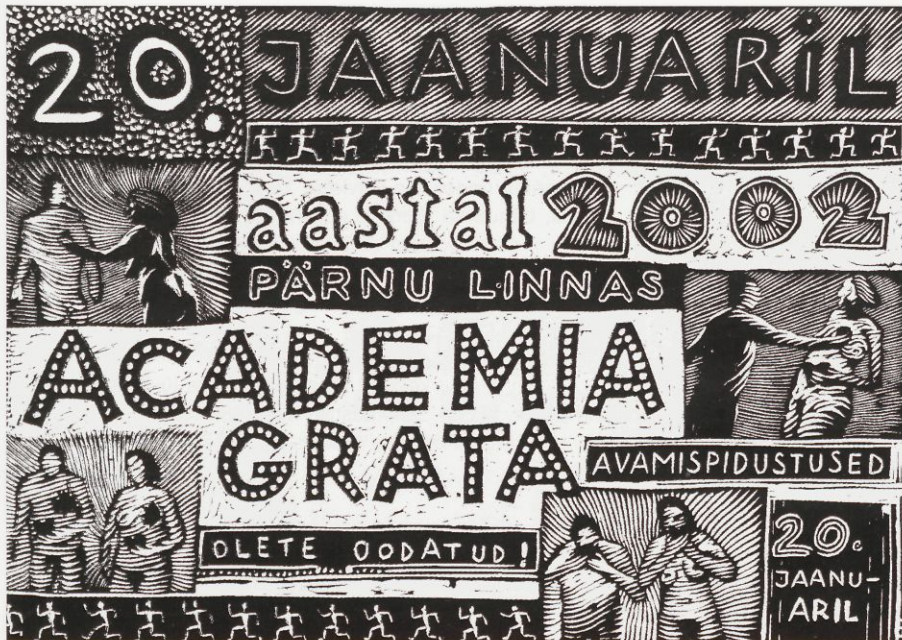
Viimasel aastavahetusel tabas Eestit monumendibuum. Tallinnas korraldati vabadusmonumendi konkurs, kus valiti välja kümme "finalisti". Viljandisse plaanitakse vabadusmonumenti. Sel puhul korraldas Viljandi linnavalitsuse nõunik Mari Sobolev 8. veebruaril seminari, kus esinesid Priit-Kalev Parts, Jaak Allik, Jan Kaus, Anzori Barkalaja, Hanno Soans, Heie Treier ja Jaak Pihlak.

Tartus taastatakse vabadusmonumendina Amandus Adamsoni "Kalevipoeg". Selle puhul avati Tartu Kunstimajas Kalevipoegade näitus, mille keskmes troonis Ekke Väli modelleeritud Kalevipoja koopia. Tartus kor-



Rait Pärt. "Pärnu Nokia" (2001) skulptuuride alleel Pärnus.

Rait Pärt. "Nokia of Pärnu". Alley of sculptures in Pärnu. 2001.



Peeter Allik. Plakat Academia Grata avamise puhul. Linoolõige, 2002.

Peeter Allik. Poster: opening of Academia Grata. Linocut, 2002.

Academia Grata

20. jaanuaril 2002 avati ametlikult Academia Grata, Eesti Kunstiakadeemia kolledž Pärnus. Selle puhul toimus kunstihariduse teemal konverents, mida loodame kajastada edaspidi ka kunst.ee-s. Alternatiivse kunstikooli Academia Non Grata tegijad olid konverentsist osalejad pannud olukorda, kus nad pidid viibima tavamootmetest suurema mööbli keskel. Nii asetati Tallinna ja Tartu tähtsad rektorid ja professorid justkui laste rolli.

raldati 2. märtsil seminar, kus esinesid Ergo Hart Västriku, Mart Kalm, Rein Veber, Ants Juske, Heie Treier, Andres Kurg ja Enriko Talvistu.

Pärnus tegutseb aktiivselt skulptor Rait Pärn, kes on algatanud mitmeid aastaid hõlmava skulptuuride allee projekti. Rakvere saab plaani järgi Tauno Kangro hiigelsuure pronksist tarvase kuju, Viimsi aga Tauno Kangro Kalevipoja. Otepääl kavatsetakse püstitada monument suusasportlasele Andrus Veerpalule, kes tõi Salt Lake City taliolümpialt kuldmedali.

Ühelt poolt on tervitav, et tellijad on "ärkanud" – monumentaalteoseid ei saa luua tellimusest. Teiselt poolt teeb ettevaatlikuks nii tellijate kui skulptorite ettevalmistamiseks pärast kauaaegset möönaaega selles valdkonnas. Raske on heaks kiita ühekordset hoogtöölikku suhtumist valdkonnas, mida linnavalitsused peaksid planeerima strateegiliselt pikas perspektiivis.

Tiia Johannson Whitney biennaalil

7. märtsil avatud avaväarse Whitney biennaali raames New Yorgis toimub seekord ka online-näitus, kus kutsutud kunstnikud, disainerid, arhitektid osalevad ühisprojekti "turntable". <http://www.whitneybiennial.com/> Osalema kutsuti teiste hulgas Java Artist of the Year tiitli võitjad, kelleks oli ka Tiia Johannson Eestist. Ühisprojekt seisneb iga autori loodud kuues flash-animatsioonis eelnevalt kodeeritud interaktiivse keskkonna jaoks, moodustades niimoodi kasutajale visuaalse DJ-liku online-keskkonna, mida oma käe järgi komponeerides arendada.

Kuraatorid ise võrdlevad biennaali kahte osa mao ja lehmaga. Netis on võimalik mao paindlikkusega saavutada väga väikese eelarvega kiirel, eksperimentaalsel näitusel rohkem kui mis tahes art video'ga. See on omamoodi vastukaaluks biennaali institutsionaalsele osale, mis on kui lehm: suur, aeglane, ruumikas ja kallis...

Aprillist maini toimub aadressil <http://www.year01.com/> Tiia Johannsoni järjekordne solo online show.

[preemiad]

Kultuurkapitali suur aastapremia

Teet Veispak – Rakvere kunstielu edendamise ja festivali "KanaNahk" korraldamine
Mart Kalm – monograafia "Eesti 20. sajandi arhitektuur"

Kultuurkapitali aastapremia

Mare Saare – isiknäitus Tallinna Linnagaleriis ja klaasinäituse "Nordic Glass" koordineerimine
Killu Sukmit ja Mari Laanemets – 2001. aasta videolooming
Raul Rajangu – ajatu omanäoline maalilooming, isiknäitus Vaala galeriis
Krista Kodres – raamat "Illus maja, kaunis ruum"

Hansapanga galerii aastapremia

Ene-Liis Semper

Tekstiilkunsti aastapremia

Krista Leesi – näitus "Tekstiilkunsti viimane sõna" Linnagaleriis koos **Aune Taamaliga**

Riiklik aastapremia

Maile Grünberg – näitus "Red" Tallinna Kunstihoones
Rein Zobel – raamat "Tallinn (Reval) keskajal"



Kultuuriminister Signe Kivi ja Maile Grünberg näituse "Red" avamisel.

Minister of culture Signe Kivi and designer Maile Grünberg.

avastasin kunst.ee mullusest 3. numbrist (graafilise disaini lisast) artikli "märkide keel ja eesti nägu", mis muuhulgas rääkis ka Tallinna linna logokonkursist ning mis sellest lõpuks välja tuli. väga armas, et see kolekummaline pretsedent nii tõetruult kajastamist leidis. aga illustratsiooniga juhtus näpukas – võrduse esimene ja kolmas element on vahetusse läinud, nii faktilisest kui ka graafilis-ideoloogilisest seisukohast. ja kui juba norimiseks läks – samal leheküljel on eesti vapi juurde kirjutatud: kolm lõvi. minu teada on kiisudeks leopardid.

lugupidamisega, **dan mikkin**
9. jaanuar 2002

[vastukaja] Turismi tuiksoonel, Lembitu tänaval, võivad kaupmehed riputada üles, mida pähe tuleb. Kedagi ei huvita. Selline ignorantsus sünnib vaid meie endi kasinast nõudlikkusest. Ajakiri kunst.ee on Ivar Saki toimetatud graafilise disaini lehekülgedega ühena vähestest asunud valgustustööle. Olgu see linnaametnike kohustuslik lektüür!

Leonardo Meigas. Linnakujundus on null. Eesti Ekspress, Areen 14. veebruar 2002, lk. B12.

Kunst.ee oli mulle suureks üllatuseks – et teil selline ajakiri ilmub. Nagu ilmselt isegi teate, pole kunstiajakirjad Hollandis eriti tasemel. Üldiselt jätab kujunduselt hea mulje, aga selles kajastub veel mõnevõrra Eesti kultuuriline isolatsioon, kui võrrelda mõne inglise või prantsuse ajakirjaga.

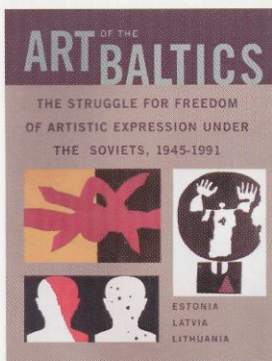
Gerard Unger, maailmakuulus hollandi tüpograaf, intervjuus Harry Liivrannale. Eesti Ekspress, Areen 31. jaanuar 2002, lk. B4.



kunst.ee pidu KuKu klubis 17. jaanuaril 2002.

Neil vähestel fotodel, mida Kalju Suur jäädvustas, on: (vasakul) Helene Kuma ja Heie Treier; (ülemistel pildidel) arhitekt Vilen Künnapu, fototeoreetik Peeter Linnap; (alumistel pildidel) arhitektuuriteoreetik Andres Kurg ning Deco galerist Epp Rebane ja raadioajakirjanik Lea Veelma.

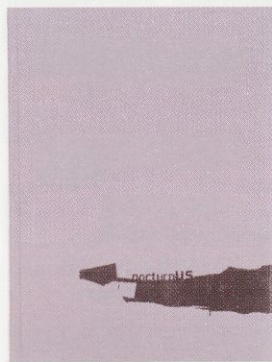
[raamatud]



Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991. Estonia, Latvia, Lithuania. General editors Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge. A Copublication of Rutgers University Press New Brunswick, New Jersey, and London and the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum Rutgers, The State University of New Jersey, 2002.

476 lehekülge, 275 illustratsiooni.

Tekstid (inglise keeles): Sirje Helme, Juta Kivimäe, Eha Komissarov ja Eda Sepp Eestist, Mark Allen Svede Lätist, Alfonsas Andriuškevicus, Viktoras Liutkus ja Kestutis Kuizinas Leedust.



Nocturnus. Rahvusvaheline ehtekunstinäitus ja öökollokvium. Muhu, Pädaste, 2001. International jewellery art exhibition and nocturnal colloquy. Island of Muhi, Pädaste, 2001. CD Nocturnuse hääletga.

Koostaja / Concept Kadri Mälk. Toimetajad / Editors Harry Liivrand, Kadri Mälk. Kujundaja / designer Aadam Kaarma.

EKA metallikunsti eriala, Tallinn 2002. Estonian Academy of Arts, Metal Art Department, 2002. ISBN 9985-78-413-8

Tekstid / texts by Jivan Astfalck, Robert Baines, Jaanus Harro, Peeter M. Laurits, Marie-Jo Lafontaine / Otto Neumaier, Mart Raukas, Imre Sooäär, Tanel Veenre, Krista Kodres, Tiina Käesel, Leelo Laurits, Ly Lestberg, Harry Liivrand, Kadri Mälk, Tauro Pungas, Heie Treier.



KALJU SUUR

Moskva kunstnike näitus Hansapanga galeriis: Dmitri Gutovi video "Demonstratsioon" ja Sergei Sutovi installatsioon "Abakus".

Uuenenud Hansapanga galerii

Hansapank on aadressil Liivalaia 10 pidanud 400-ruutmeetrilist galeriid alates 1999. aasta detsembrist, esimese näitusena avati SOS Lasteküla laste jõuluteemaliste joonistuste väljapanek. Järgmise näituse "Hansapanga asutajad ja kunst" avamisega toimus kunstisaali pidulik avamine ning vaadata sai nelja Hansapanga asutamise juures olnud ärimehe kunstikollektsioonide valiknäitust. See, et Hansapanga juhtkonna mitmetest plaanidest nimetatud ruumiga jäi siiski prevaleerima idee luua kunstigalerii, on pangale suurepärase väljakutse, testides ühtlasi ühiskonnas toimuvaid protsesse. Ärimaailmas innovatiivse mõtteviisi ja ellusuhtumise poolest tuntud pank on oma ühiskondlikku positsiooni tajudes teostamas ka uuenduslikku poliitikat kultuurimaastikul. Esimeste aastate näituseprogramm osutus veidi juhuslikuks, puudus läbitöötatud strateegia. Ent väga oluline on fakt, et Hansapanga galerii on olnud avatud ja sõltumatu galerii loomisest peale.

2002. aastal sõlmis Hansapank lepingu Kaasaegse Kunsti Eesti Keskusega galerii töö sihikindlaks koordineerimiseks ja elluviimiseks. Moodustati viieliikmeline galerii nõukogu koosseisus Sirje Helme, Anders Härm, Liina Siib, Jaan Toomik ja Hansapanga esindajana Kai Vahe, tegevjuhina tegutseb Mare Pedanik. Pandi paika aastane (leping on sõlmitud aastaks) programm, mis hõlmab neli kodumaist ja neli välisnäitust, katsetatakse näituste pikemate lahtiolekuaegadega. Ideaalis on

galerii eesmärgiks olla nii kohalikus kui tulevikus ka rahvusvahelises kunstielus professionaalsel tasemel kaasaegse kunsti galerii, mis lähtub loovusest ja uuenduslikkusest. Seni kaasaegse kunsti suhtes distantsi hoidvatele inimestele püütakse lühikeste loengute ja ettekannete abil arusaadavamaks muuta kaasaegse kunsti olemust ja arutleda selle kohta üle demokraatliku ühiskonna protsessides.

Galerii positiivse imidži saavutamiseks ja hoidmiseks on vaja lisaks hoolikalt valitud programmile ka selle järjekindlat elluviimist, kindlaid kokkuleppeid aastateks ette. Kahjuks Hansapanga ja KKEK vastava lepingu lõppemine tänase aastanumbri ja pindala vähendamine maikuust 200 ruutmeetrile seab praeguseks seatud sihid küsimärgi alla. Ent aasta lõpuni toimib Hansapanga galerii oma suurepärase võimalustega edasi, mille hulka tuleks arvata lisaks avarale ruumile (ka 200 ruutmeetril on üsna suur galerii!) kunstnikule tehtud soodustused: rendivaba pind, tasuta näituse ülespanek, kakskeelne buklet, tasuta reklaam (kunstimaailmale on uudne reklaam pangaautomaatides), võimalusel väikene toetus tööde teostamisel. Kui Hansapanga finantsilisest toetusest napib, püüab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus katta puudujääva. Need on tõeliselt pingevabad võimalused kunstnikule, keda ei peaks näituse tegemisel kammitsema finantsprobleemid.

Lisaks annab Hansapank kord aastas välja kunstipremia, mille suurus on

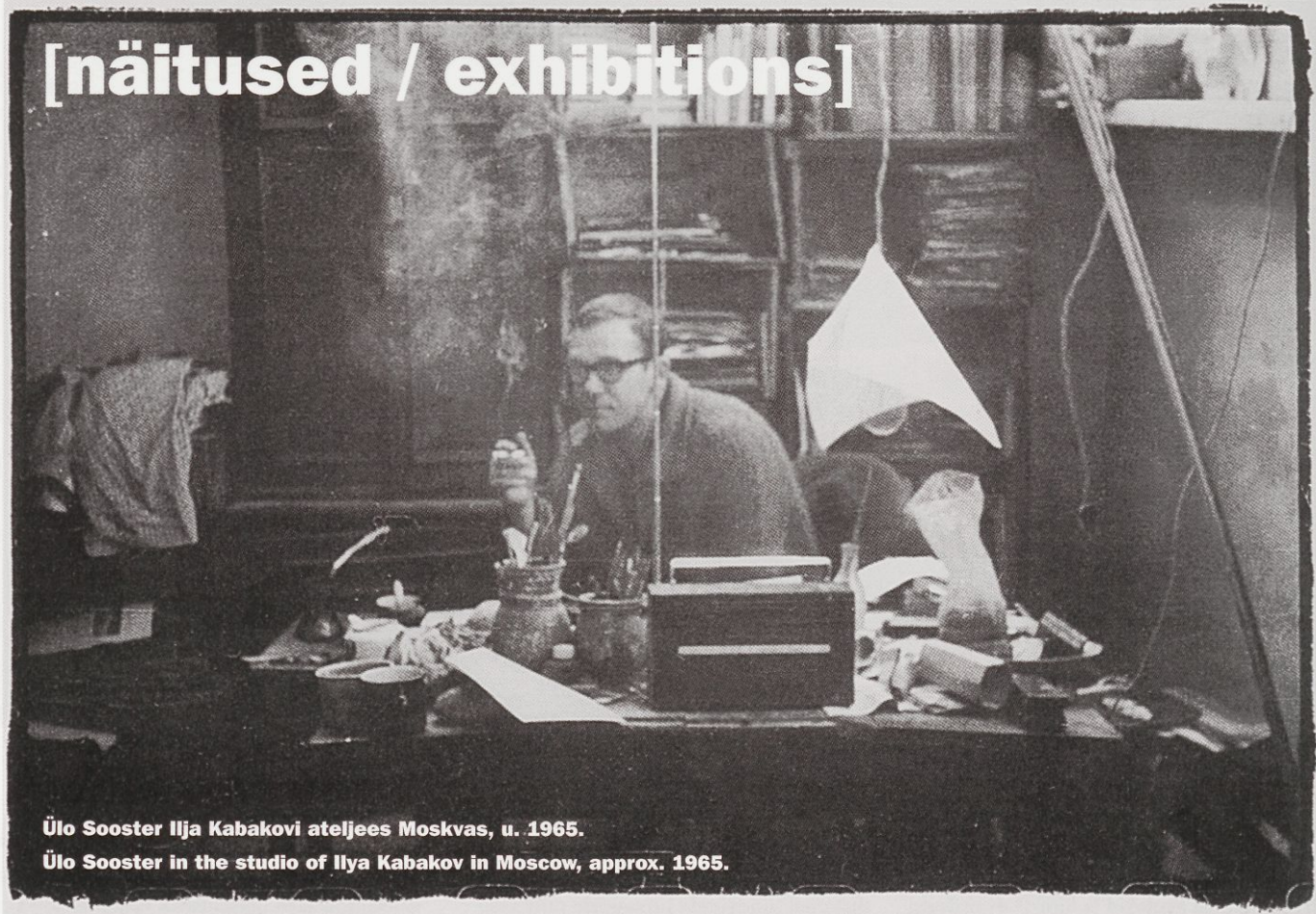
50 000 krooni. 2001. aastal oli preemia esimene laureaat Marko Laimre, sel aastal tunnustati preemia vääriliseks Ene-Liis Semper, kelle uudisloomingu ülevaatega avati uuenenud programmiga Hansapanga galerii tööaasta. Järgmiseks väljapanekuks on Moskva kaasaegse kunsti näited Vadim Zahharovilt (video "Unustuse järv") ja Dmitri Gutovilt (video "Demonstratsioon") ning Venemaal 2001. aastal Veneetsia biennaalil esindanud Sergei Šutovi installatsioon "Abakus". Jüri Okase 1970.–80. aastate retrospektiiv toimub Arhitektuurimuuseumi näitusesaalis Rotermanni soolalaos ning pärast seda jätkab Hansapanga galerii taas aadressil Liivalaia 10, kuid poole väiksemana. Programmijärgselt saab maikuuks näha Leedu kaasaegset kunsti. Suviseks näituseks oleme ettepaneku teinud Paul Rodgersile ja Jaan Jaanisoole, sügisese programmi välisnäitused vajavad aga uutest tingimustes täpsustamist. KKEK 10. tegutsemisaasta puhul oleme planeerinud näituse eesti kunstist.

Milline on Hansapanga galerii saatus aastal 2003? See sõltub paljudest asjaoludest, kuid loodame, et tähtede hea seis soosib Hansapanga kaugeleulatuvat initsiatiivi ja Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse kaasalöömist ka tulevikus.

Mare Pedanik

Mare Pedanik töötab KKEK-s ning on ühtlasi Hansapanga galerii tegevjuht.

[näitused / exhibitions]



Ülo Sooster Ilja Kabakovi ateljees Moskvas, u. 1965.

Ülo Sooster in the studio of Ilya Kabakov in Moscow, approx. 1965.

Sooster, unes ja ilmsi

Vaino Vahing otsib eerose ja taanatose võitluse jälgi Ülo Soosteri loomingus, keskendudes kolmele sümbolile – munale, kalale ja kadakale.

Ülo Sooster (1924–1970). Mälestusnäitus. Eesti Kunstimuuseum, Rüütelkonna hoone, 28.09.2001–20.01.2002. Kataloog, EKM 2001, 208 lehekülge.

Alustasin Soosteri mälestusnäituse vaatamist tema viimase eluperioodi loomingust, aastaist 1962–1970. Endise psühhiaatri ja patograafiade uurijana (põhiliselt kirjanike näitel) püüdsin leida (õigemini otsisin) neid joonistusi ja maale, kus oluks midagi psühhopatoloogilist. Olen sel viisil jälginud Viiralti ja ka vähemtuntud eesti kunstnike töid. Ma ei peatu pikemalt taolise vaatenurga õigustamisel, kuid lisaksin, et sain indu oma õpetajalt, psühhiaatril-filosoofilt Karl Jaspersilt, eriti tema van Goghi, Strindbergi, Hölderlini ja Swedeborgi patograafiast.

Niisiis ei leidnud ma Soosteri töödes midagi, mis psühhiaatri pilku oleks köitnud, vaimuhaiguslikkusest rääkimata. Tõsi, oli töid, kust võinuks välja lugeda muret, ahistust, depressiooni, ängi ja isegi hirmu (näiteks ta autoportree 1954. aastast), kuid need ei andnud alust rääkida psüühikahälbe kujutamisest. Sest mure, äng, hirm üksivõetuna võivad olla seisundid, aga mitte rohkem. Nii ma siis jõudsin näituse viimases saalis Soosteri kunstniku-tee algusse. Mõtlesin, mis teha? Ja otsustasin, et lähen nüüd vastupidises suunas tagasi ja teen seda mitte kui psühhiaater, vaid kui psühhonaalüütik, niipalju kui ma taoliseks tõlgendusekspeditsiooniks pädev olen. Sest, nagu Freudi kogemustest teada, on võimalik kunstiilmunguid “suruda”, just nimelt suruda, ükskõik millise psüh-

hoanalüüsi voolu raamidesse või koguni selle teenistusse.

Kaks repressiooni Soosteri elus

Kõigepealt kahest repressioonist (nii füüsilisest kui psüühilisest) Soosteri elus. Üks, mida paljud teavad, oli kunstniku saatmine 1950. aastal kümneks aastaks vangilaagrisse Karaganda lähisteles, süüdistatuna koos õpingukaaslaste kunstnike Lembit Saartsi, Valdur Ohaka, Heldur Viirese, Henn Roode ja Esther Roodega nõukogudevastases tegevuses. Karistuse kandis Sooster kuue aasta jooksul (1950–56) ka auga ära.

Teist repressiooni võib ehk tinglikult selleks nimetada – kodumaa ei võtnud

teda pärast tagasitulekut enam vääriliselt vastu. Soosterit ei võetud ENSV Kunstnike Liitu ja ta pidi asuma elama Jõhvi. See ei saanud kaua kesta, ei rahuldanud Soosterit, ja ta kolis 1956. aastal Moskvasse oma naise vanemate kitsukesse korterisse. Nagu võõrsilt saabunud kadunud poega, ei võtnud kodumaa kunstnikku vastu?!

Moskvasse Sooster elu lõpuni jäigi. Ainult üksikud ekskursid Tartusse ja Tallinnasse – ja see oli kõik. Etteruttavalt on minu arvamus poolsunnikorrast eksiili kohta selline, et Sooster kui kunstnik ainult võitis. Võib-olla mõtlen ma ketserlikult või veidi paradoksaalselt, aga elama asumine Moskvasse, tollasesse kümne miljoni elanikuga linna oli Soosterile kui kunstnikule suureks vabaduseks. Miks? Vastaksin kaude, et jäänuks ta Jõhvi, Tartusse või Tallinnasse, PIDANUKS ta maalima Kohtla-Järve kaevureid ja kõikvõimalikke monstroosseid masinaid, nagu tegi seda kuuekümnendate algul Ilmar Malin. Moskva, vaatamata esialgsetele viletsatele elamistingimustele ja kasi-nale sissetulekule ning Soosteri *under-ground*-seisusele, oli ikkagi suurlinn, kuhu mahtus palju kõikvõimalikke poeete ja kunstnikke, ning läbikäimine oli metropolile omane.

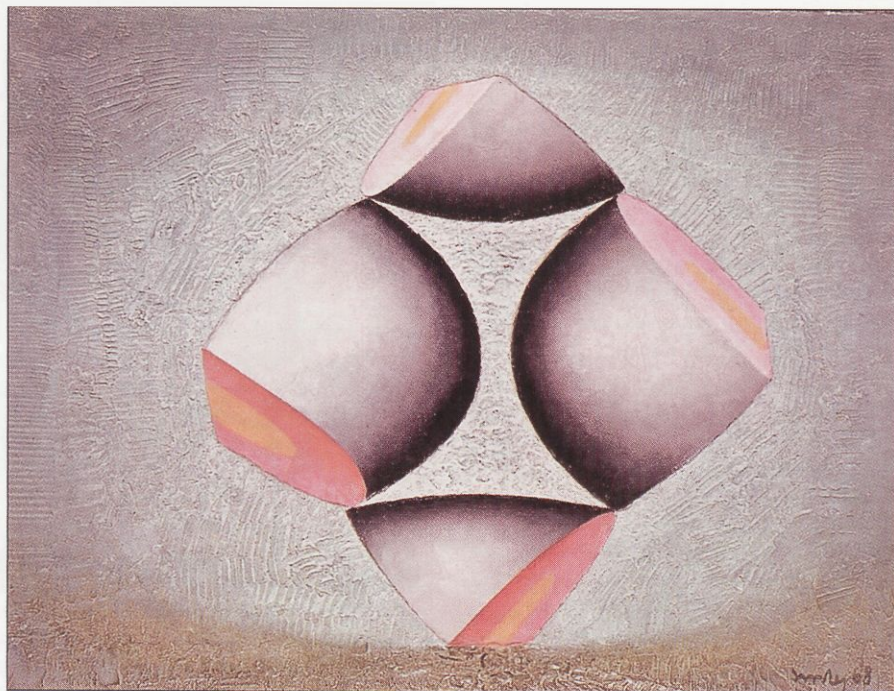
Niipalju siis taustast. Et edaspidi mitte hajuda, vaatleksin kahte tungi (lähtudes ükskõik millisest psühhoanalüüsi koolkonnast) – eerost ja taanatost, millest saab motivatsiooni Soosteri looming tervikuna.

Muna

Soosteri loomingut läbib kolm põhikujundit või sümbolit: muna, kala ja kadakas. Alustaksin munast. Sest nagu kunstnik Leonhard Lapin leiab, on muna meie kõigi olemise alus, kogu ainelise maailma sünni sümbol. Soosteri kaasaegne vene kunstnik Ilja Kabakov on kirjutanud selle kohta terve monograafia (“Ülo Soosteri piltidest”, Kunst, Tallinn 1996). Jäägu need Kabakovi subjektiivseteks märkmeteks Soosteri loomingust, kuigi neis on tõsiseltvõetavaid loomepsühholoogilisi arutlusi. Ja kui minu arutlus mingil määral kattubki Kabakovi omaga, siis pole sellest häda – minu analüüs pole kunstniku analüüs, on pinnapealsem, samas (oletan) ka analüütilisem.

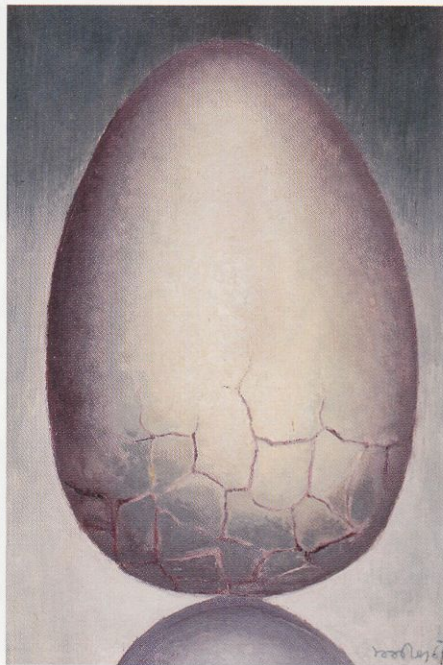
Muna kui sümboli tähendus on ammu tuttav, ja seda on aegade jooksul enam-vähem ühetaoliselt käsitletud.

Olen pärast näitust mõtisklenud teemadel: ringi suletud Sooster, munasse ahistatud Sooster, Soosteri munaahistus. Muna – suletud joon – on läbivalt Soosteri kujund, mida kord deformeeritakse, kord



Ülo Sooster. Neljaks jaotatud muna. Õli, 1968.

Ülo Sooster. An Egg, Cut into Four Pieces. Oil, 1968.



Ülo Sooster. Mõranenud muna. Õli, 1967.

Ülo Sooster. Cracked Egg. Oil, 1967.

tõstetakse sümboliks, muna ovaali panakse ka kala, kadakas, kõrv, silm, naine ja kõik muu.

Muna ja selle seoseid teiste elementide või sümbolitega (kala, kõrv jt.) esitas näituse ümber kolmeist taiest. Kui me jääme muna kui ovaali, ovaalse kujundi juurde, siis peaksime alustama umbes nii nagu Kabakov, et esmalt oli “Kosmiline

muna” (1960). Ja nüüd – minu tõlgenduse järgi – läheneme muna lõhkumisele, destruktsioonitungi avaldumisele Soosteri loomingus (algkujust üle sisemiste ja väliste destruktsioonide harmooniani ja sealt edasi totaalsele lõhkumisele).

Esmalt, nagu see ikka paljudele kunstnikele omane, hakatakse lõhkuma põhikujundi, antud juhul muna, sisestruktuuri. Muide, see tähendab omamoodi, Soosteri puhul kohe kindlasti, esmalt sisestruktuuri täiustumist – “Muna hallil taustal” (õli, 1959–1962). Edasi “Kompositsioon. Munad” (õli, 1963), “Vormid” (õli, 1963), kus muna sisemus on muutunud hambuliseks, jt. ning n.-ö. olemuslik muna “Muna. Embrüo” (õli, 1966–68). Nüüd veel üks ühildav munasümbol, kus kala on viidud muna sisse – “Valge muna” (õli, 1968–70).

Järgneb – nüüd siis analüütilisest vaatenurgast – destruktsioonitungi avaldumise ülim vorm, muna figuuri, muna ovaali (ringi) täielik lõhkumine. Et see toimus Soosteri loomingulõpuperioodil, on protsess seda iseloomulikum: “Neljaks jaotatud muna” (õli, 1968) ja “Neljaks jaotatud muna” (õli, 1968–70).

Destruktsioon, kuhu Sooster elu lõpul jõudis – mõtlen lõhutud muna kuuekümnendate lõpul – oli Soosteri tipp, kust oli raske enam kuhugi edasi minna. Kõik oli paigas: geomeetria, värvid, mõtte olemus.

Kala

Siirdudes kala ja kadaka sümboli juurde (või nagu Kabakov neid tabavalt nimetab – Soosteri metafoorid), on vajalik toonitada, et variatsioonidele vaatamata jääb nende kolme sümboli ühiseks nimetajaks ikkagi muna. Seda on toonitanud ka teised. Maire Toom 1970. aasta näituse kataloogis: “Munast saab võrdkuju kõigele elavale ja arenevale. Ellipsikujulisteks hakkavad tasapisi redutseeruma ka kadakad ja kalad.” Või Ilja Kabakov (1996): ““Puu” sümbolist hakkab Ülõ läbi kumama muna “sümbol”, üks kujund ühtib teisega, ühe mõte ladestub teise mõttele, omistades talle oma tähenduse.”

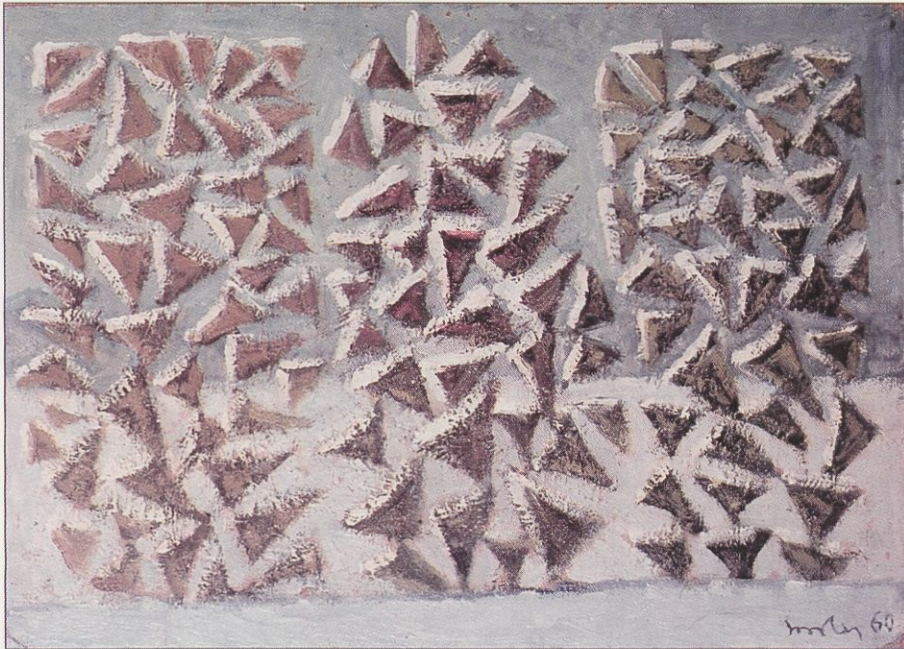
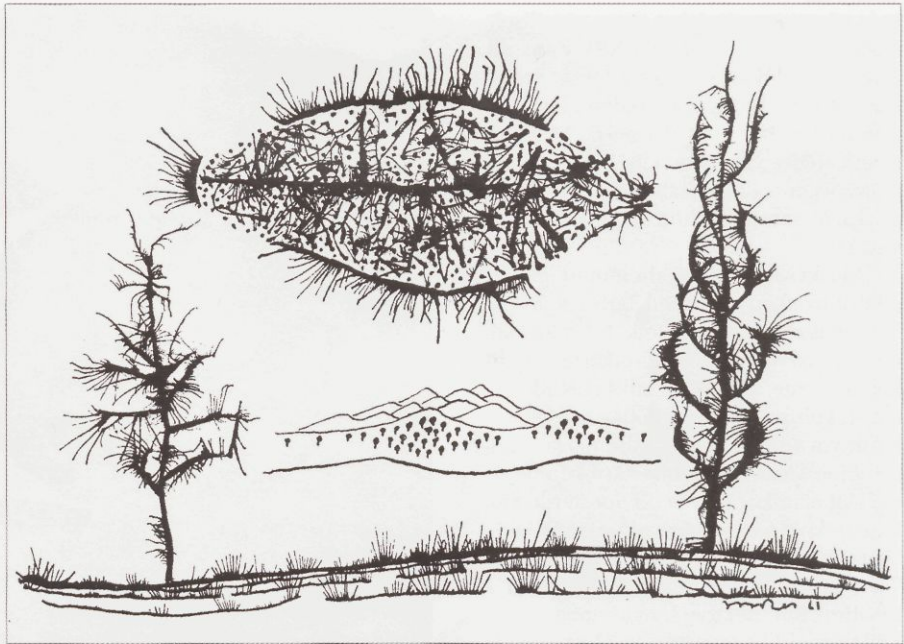
Ma ei peatuks pikemalt kala kui sümboli tähendustel – alates Kristusest ja lõpetades tänapäevaga.² Meie eesti kunstist meenub seoses kalaga mulle eelkõige Jüri Arrak, tema kompositsioon Tallinna kesklinnas, kunagises Kirovi näidiskolhoosi kaupluses³. Veel – ja seda mäletavad vist kõik – loomulikult Chagalli lendav kala.

Soosteri näituselt sain kokku kümme-kond taidest, mille pealkirjas sõna “kala”. Kuidas nüüd valada kala psühhoanalüütilisse kanvaasse? Ega see kerge ole. Kui lähtuda eelmisest, eerose ja taanose skeemist, siis eelkõige sellepärast, et kala pole Soosteril puhtvormiliselt karvavõrdki erinev munast. Eespool sai juba mainitud, et kohati on Soosteril “kala muna kõhus” (“Valge muna”, õli, 1968–70), aga mitte kunagi vastupidi. See poleks Soosteri figuratiivsetes piltides loogiline, sest kolme põhimetafoori või sümboli (muna, kala, puu) ühistunnuseks või nimetajaks on ja jääb Soosteril ikkagi ellips, ring, suletud ring.

Kui jutt juba vormilisest lahendusest, siis on Soosteri kala nagu munagi enamuses ikka horsiontaalasendis (vt. “Kala ja maastik”, 1961, “Kalad”, 1959, “Kala”, 1959, jne.), harva vertikaalis. Või on kalad püstised nagu kadakad. Olles jõudnud sinnamaani, ei ole vist kellelgi enam kahtlust, et kõiki Soosteri metafooride kujundeid kammitseb dominandina ovaal, suletud ring. Ja selles pole midagi paha, kuigi vormimotiivistik hakkab korduma ja kas isegi mitte tüütama?

Järgides mu hüpoteesi eerose ja taanose võttest (ja kohati ka ajutisest koostööst), siis pole Soosteri kala-sümboli puhul pilte sugugi kerge sellesse raamistikku suruda. Aga ma püüan. Ja ega see nii sunniviisiline polegi kui algul paistab.

Kui me munast kui eerose sümbolist räägime, siis kalale üle kandes leiame Soosteril ka püstise kala. Siinkohal lasen rääkida kunstiteadlasel Virve Sarapikul



Ülo Sooster. Kala ja maastik. Tušš, 1961.

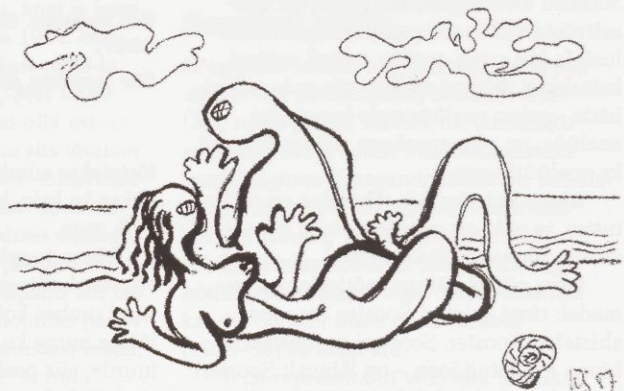
Ülo Sooster. Fish and Landscape. Indian ink, 1961.

Ülo Sooster. Talvised kadakad. Õli, 1960.

Ülo Sooster. Winter Junipers. Oil, 1960.

Ülo Sooster. Paar rannal. Tušš, 1957.

Ülo Sooster. A Couple on the Beach. Indian ink, 1957.





Ülo Sooster. Naine lipuga. Õli, 1959-60.

Ülo Sooster. Woman with a Flag. Oil, 1959-60.

(vt. Akadeemia 1998, nr. 8, lk. 1640): "Võiks öelda, et kala figuuril on mingi olemuslik side kogu 1960. aastate eesti kunstiga", ja konkreetselt Soosteri kaladest: "Ülo Soosteri lapikud kalad olid suguluses nii tema muna, linnu kui ümarate kadakatega." Ning juba lähemalt eeroosega seostunult: "Saleda püstise kala falloslik vorm seostub teiste analoogsete kujunditega." Targu ei kaldu Virve Sarapik psühhoanalüütilistele tõlgendustele, nagu püüab seda teha allkirjutanu.

Soosterit järgides näeme esmalt, et olles minimalistik rõhtasendis muna ja kala eristamises, teeb ta esialgu kala ainult karvaliseks (vt. "Kala ja maastik", tušš, 1961). Ja siis lõhub, destrueerib (nagu tegi munaga) kala SISEMUSE, pannes kala kõhtu kord oma ammuse lemmikmotiivi – huuled, või siis koguni inimkõrva.

Viimase juures tahaksin peatuda pike-malt. Nimelt ka kohalikus eesti kunstis on kõrv mõnda aega ja mõnda kunstnikku veedelnud. Nimelt Ilmar Malinit. Täpsemalt: kuskil seitsmekümnendate aastate lõpus (Sooster oli siis juba ammu surnud) tuli Malin minu juurde ja palus luba pildistada mu kõrva, mida ma heameelega ka oma tollase korteri rõdul teha lasksin. Mõni aeg hiljem oli minu kõrv – muidugi märkmeta, et see on minu kõrv – ja teiste kõrvad näitusel väljas. Seda tembeldati tollases kunstikriitikas sürrealismiks, kuigi minu arvates oli sel sürrealismiga vähe tegemist, nagu kogu Malini kunstil. Kui

ma nüüd, kakskümmend aastat hiljem, vaatasin Soosteri "Kala-kõrva" (1961), siis sain aru, et meie kodune kunst oli sel ajal vähemalt kümme-viisteist aastat Soosteri omast taga. Eks ma natukene liialdan, aga nii tundub see olevat?

Sooster lõhkus kala kõhtu ka veel teise oma lemmikmotiivi-kujundiga, nimelt huultega. Ka huuled paigutas ka kalasümboli kõhtu. Aga huuled on vist üks otsesemaid maise Eerose väljundeid.

Kui taanatosesest rääkida, siis ehk ainult niipalju, et kala kõhtu lõhkus Sooster armutumalt kui muna sisemust.

Puu

Kadakate puhul on huvitavad just kompositsioonid. "Kompositsioon. Kadakad" (tušš, 1962) ja "Kompositsioon. Kadakad" (tušš, 1962), vt. Kabakov, lk. 52. Ja neile samal aastal järgnenud abstraktseid kompositsioonid, millistel, tõsi küll, ei ole märgitud, et need on kadakad, kuid on vägagi äratuntavalt kadakad. See on tee konkreetse kadaka juurest abstraktse kompositsiooni sümbol-metafoori juurde, mis meenutab taas puid, kadakaid.⁴

Kui Kabakov räägib selle arengu juures Soosteri joone evolutsioonist, siis mina tahaksin isiku tasemel rääkida Soosteri individuatsiooni *à la* Carl Gustav Jung. Sellise käsitluse puhul freudistlik eeroose ja taanatose motivatsiooni liin mõnevõrra taandub, nii personoloogias kui loomepsühholoogias.

Kui nüüd Soosteri kolmest sümbol-metafoorist üldistusi teha, siis peab rõhutama, et edasiviiva elutungi ja sellele vastanduva surmatungi avaldusi loomingulistes väljundites näeme kõige markantsemalt muna juures ja varjatumalt puu juures. Mis on ka loomulik, sest vastanduses või paarilisuses muna – puu, on puu nii vormilt kui sisult (filosoofiast rääkimata) keerulisem. Kui täpsustada, siis kujundite evolutsioon toimus spiraali-, mitte ringimööda. Selle spiraali on Sooster ise leidnud juba 1962. aasta õlimaalis "Suured kadakad".

Jutustav Sooster

Väljudes kujundite triloogiast muna-kalapu ja vaadeldes Soosteri realistlikuma loomingu stiili, nagu näiteks valdavalt kubismist mõjutatud autoportreesid või siis "Inimene, kes kuivatab rätikut tuule käes" ja *à la* "Paar rannal", siis jäävad need ikkagi marginaaliateks. Kuigi jah, ka neist võib leida teadvustamata tungide kajastusi, kohati fantastilisi visionaarseid elamusi, kuid mingite ühiste nimetajate alla neid viia oleks vägivaldne.

Ühel motiivil – "Paar rannal" (tušš, 1957) – tahaks siiski peatuda. Töö kuulub Soosteri varasemasse loominguperioodi ja ma näen siin väljatõrjutud tungide (verdrängt) sublimatsiooni. Sest need laagrieli unelmad naisest ja armastusest on vägagi inimlikud, kuid kunstiliselt väljendusvahendite poolelt hinnatuna siiski üsna tavapärase. Tõsi, mind paelusid – ja sedagi eelkõige loomepsühholoogia vaatevinklist – need võõramaised maastikud ("Fantaasiad püramiidide ja kaamelite teemadel", pliats, 1955–56), justkui unenäod ilmsi (mitte ära segada Viiralti Aafrika-teemaliste joonistustega, neil oli reaalne taust, olu!).

Joonistusi aitab mõista Soosteri naise Lidia meenutus: "Tõsi, mis tõsi, aga teised ei saanud sellest sugugi alati aru. Ei saanud aru minagi. Näiteks üks säärane lugu: laskume Üloga metroojaama ja astume piki perrooni. Äkki ta ütleb: "Ma magasin praegu ja olin kosmoses, Jumal, kui ilus seal oli! Ümberringi sini-sinised lilled, sinine kadakaväli ja sinised mõtted ja sinised maalid. "Millal sa magasinid?" pärisin mina. – "Just praegu. Seisin ja magasin.""

10. veebruar 2002.

Kirjanik ning endine psühhiaater ja patograafiate uurija Vaino Vahing tutvustab oma Soosteri-käsitlust nii: "Nagu näha juba pealkirjadest, tuleb juttu ISEOLEMISEST või, Virve Sarapiku väljendit kasutades, ISEKALAST, iseolijast kalast. Ja miks ka mitte iseolijast kunstnik Soosterist." Artikkel sündis kunst.ee tellimusel ning selle idee küpses aeglaselt mitme kuu vältel.

¹ Nimetagem mõned neist kronoloogilises järjekorras: "Huuled munas" (1957–58), "Mees ja munad" (1958), "Munast kooruv kala" (1958–60), "Jõehobu munas ja Kristus" (1958–60), "Ruudulises munas nagu" (1959), "Kosmiline muna" (1960), "Kana ja muna" (1961), "Muna laval" (1961), "Vormid. Muna kujundi arendused" (1963), "Muna. Suu. Silm" (1965), "Kasvudega muna" (1968).

² Freudistlikust lähenemismeetodist jääb kalasümboli lahkamisest väheseks, seepärast siirduksin analüütilisse psühholoogiasse ja nimelt Carl Gustav Jungi juurde. Toetusin põhiliselt järgmistele Jungi teostele: "Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion", 1973 ja "AION" (1951), eriti aga viimase peatükkidele: "Christus, ein Symbol des Selbst", "Das Zeichen der Fische", "Über die geschichtliche Bedeutung des Fisches", "Die Ambivalenz des Fischesymbols", "Der Fisch in der Alchemie ja Das alchemistische Deutung des Fisches".

³ Tallinna vanalinna kalakauplus, kus asusid Arraku maalid, töötas 1990-ndatel, praegu on seal restoran Olde Hansa.

⁴ "Kadakad", tušš, 1959; "Kalad ja maastik", tušš, 1961; "Puu", tušš, 1961; "Kompositsioon. Kadakad", tušš, 1962; "Kompositsioon. Kadakad", tušš, 1962; "Abstraktne kompositsioon", viltpliats, 1962; "Abstraktne kompositsioon", tušš, 1962; ja siit edasi maalides: "Suured kadakad", õli, 1962; "Vormid", õli, 1963; "Kadakad", õli, 1963; "Kadakad", õli, 1966; "Kadakad", õli, 1967; ja lõppfaasis "Maastik kuuvalgel", õli, 1967–68.

Sooster, in Slumbers and Awake

Vaino Vahing is searching for traces of combat between Eros and Thanatos in creation by Ülo Sooster, focusing on three symbols – egg, fish, and juniper.

Ülo Sooster (1924–1970). Exhibition In Memoriam. Estonian Art Museum, 28.09.2001–20.01.2002. Catalogue, EAM 2001, 208 pp.

I started reviewing the commemorative exhibition of Sooster from the creation of the last period of his life in 1962 – 1970. A former psychiatrist, keen on pathographies (mainly those evidenced by writers) I tried to identify (or rather was looking for) those drawings and paintings, implying something psychopathological. From this perspective, I have observed the works by Viiralt and by lesser Estonian artists. I am not going to put too fine a point on it, or to make a point in justifying this angle of view, however it would be appropriate to add that I got the impetus from my matron, the psychiatrist-philosopher Karl Jaspers. In particular I was encouraged by his pathography about van Gogh, Strindberg, Hölderlin and Swedeborg.

Alas, I could not put my finger on anything in Sooster's works that would have alerted the psychiatrist, to say nothing of symptoms of a psycho. True, there were works where worry, distress, depression, anxiety and even fear could have been inferred (for instance his self-portrait of 1954), however those provided insufficient grounds to speak of an evidence of a deviant psyche. It is so because when taken separately, the affliction, oppression, and dread can just be states, no more. From picture to picture, I ended up non-plussed, when at the beginning of Sooster's artistic path. Whereupon I decided to retreat steps, assuming the attitude of psychoanalyst, rather than psychiatrist, in so far as I am competent to embark on such an exploratory trip of interpretation. As is known of Freud's experience, the artistic manifestations can be "squeezed", and I mean it, in the framework of any whatsoever brand of psychoanalysis or harnessed to play to its tune.

Two cases of repression in Sooster's life

To begin with, there had been two instances of repression (both physical and psychic) in Sooster's life. The first of them, known to many, was the packing off



Ülo Sooster. Muna. Õli, 1963.

Ülo Sooster. An Egg. Oil, 1963.

of the artist in 1950, to forced labour camp in the environs of the town of Karaganda. He landed there for ten years, together with his co-students the artists Lembit Saarts, Valdur Ohak, Heldur Viires, Henn Roode and Esther Roode on the basis of incriminating evidence of anti-Soviet activities. Sooster bravely served out nearly all his sentence (1950–56).

The second repression arose of and was related to the first – the fatherland did not welcome him home, patres conscripti had their private view of him. Sooster was not admitted to the Union of Artists of the Estonian SSR and he had to move to the provincial town of Jõhvi, in Northeast Estonia. It went against the grain for Sooster to languish there and before long, in 1956 he moved to Moscow into the cramped quarters of his wife's family. Fatherland had turned the artist back at the border, like a wayward son who had squandered his inheritance?!

Moscow was where Sooster stayed, until the end of his days. There were incidental excursions to Tartu and Tallinn. By foreknowledge of the developments, my opinion about his semi-imposed exile is that Sooster the artist was on the winning end. It may be sacrilegious or paradoxical thinking, but settling in Moscow, then a city with population of ten million was immense relief to Sooster the artist. The implication is that should he have stayed in Jõhvi, Tartu or Tallinn, Sooster WOULD HAVE HAD to paint miners of Kohtla-Järve and monstrous engines of any conceivable brand, like Ilmar Malin did, at the beginning 60s. Sooster's originally poor housing conditions and meagre income plus his underground status notwithstanding, Moscow was still a metropolis, accommodating poets and artists of every imaginable affiliation. The "commerce" or relationships and communication between people were as befitting a large city.

There is this much about the background. In order not to digress further on, I would confine myself to consideration of two instinctual desires (proceeding from whatever psychological schools) – Eros and Thanatos, providing motivation to Sooster's creation, as a whole.

Egg

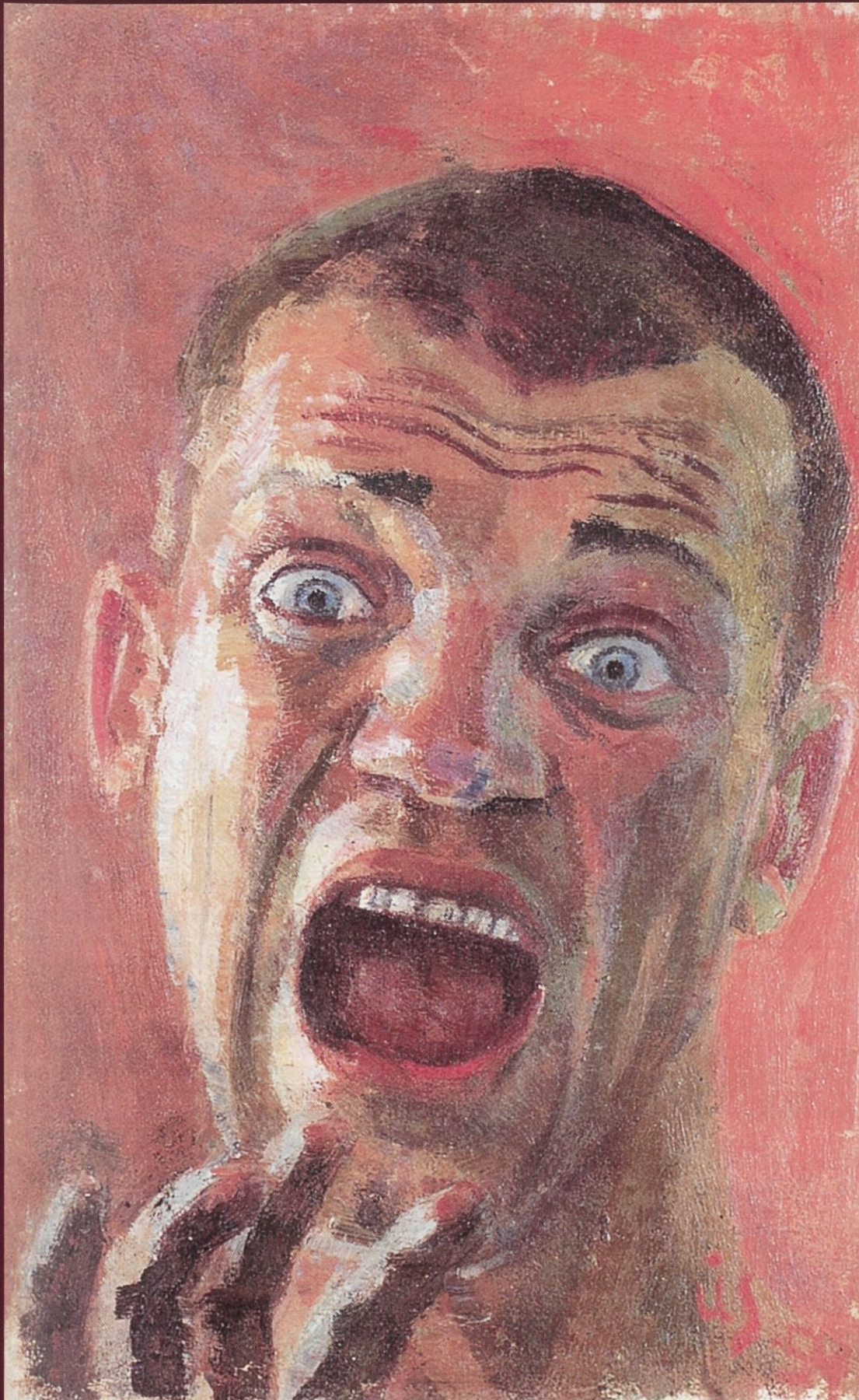
Sooster's creation is permeated by three basic images or symbols – egg, fish and juniper. I would rather start with the egg. The more so, because the artist Leonhard Lapin has ventured the idea that egg is basis of our existence, symbol of birth of the substantive world. By the way, this has been the topic of a monograph by the Russian artist Ilja Kabakov, Sooster's contemporary ("Reflections on Ülo Sooster's paintings", Tallinn, Kunst, 1996). Let's not criticise those subjective deliberations of Kabakov about Sooster's creation, which admittedly contain some sound speculations on creative psychology. There is no harm done should my line of thinking happen to partly coincide with that of Kabakov – my analysis is not that by an artist, it is more perfunctory, however (presumably) more analytical.

The significance of egg as a symbol has been long known, it has been treated more or less similarly, over the times.

I have pondered, after the exhibition on related topics: Sooster enclosed in a circle, Sooster entrapped within egg, Sooster afflicted with egg. Egg – the closed line – is Sooster's image throughout, incidentally to be deformed or ascended to a rank of symbol. The oval of egg is where fish, juniper, ear, eye, woman and everything else are placed.

There were exhibited approximately thirteen pieces of art about egg and its relations with other elements or symbols (fish, ear etc.)¹. Should we opt for keeping to the egg as oval, i.e. an oval image, we should start, by and large as Kabakov did, declaring that "In the beginning was Cosmic Egg" (1960). Now – as to my interpretation – we address the breaking of the egg, the revelation of destruction-driven instinct in Sooster's creation (from the primary image to harmony of internal and external destruction, and onwards to total fragmentation).

Firstly, like many artists, Sooster attacks the inner structure of the base image, in this case that of egg. By the way, this usually (in case of Sooster surely) starts with sort of improvement of the inner structure – "Egg against grey background" (oil, 1959–1962). There are more, for instance "Composition. Eggs" (oil,



Ülo Sooster.
Autoportree
(Hirm). Õli, 1954.

Ülo Sooster. **Self**
portrait (Fear).
Oil, 1954.

1963), "Forms" (oil, 1963), where the interior of the egg has developed teeth, etc. and the so-called existential egg "Egg. Embryo" (oil, 1966–68). Moreover, there is a unifying egg symbol, with fish transported in egg – "White egg" (oil, 1968–70).

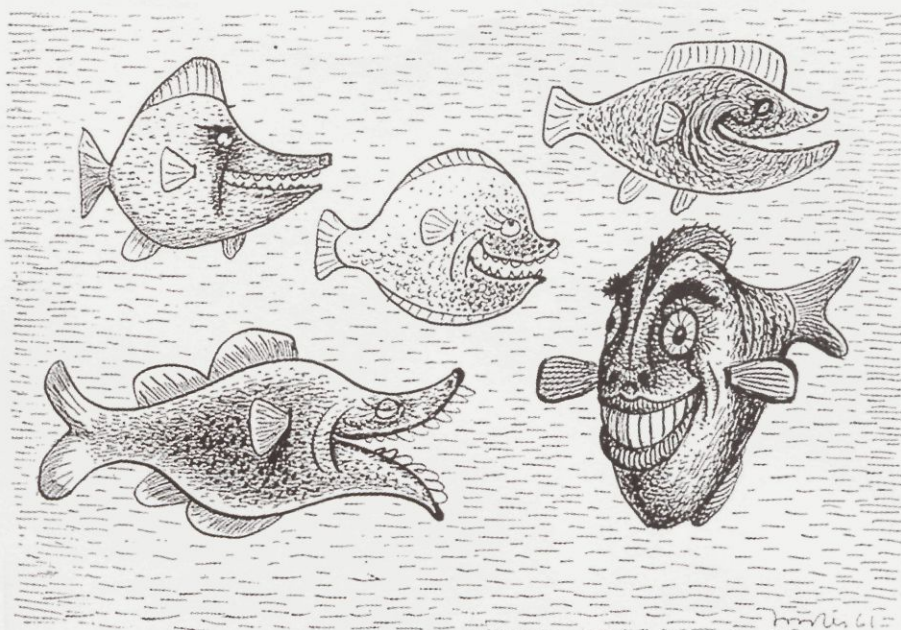
Following is – from the analytical angle of view – the supreme form of manifestation of destructive drive, complete demolition of figure of the egg, the oval of the egg (circle). Because this happened at the final period of Sooster's creation, the process was ever more characteristic: "Egg divided in four" (oil, 1968) and "Egg divided in four" (oil, 1968–70).

Destruction where Sooster arrived at his life's end – I mean the broken egg at the end 60s – was consummation of Sooster's ambitions, the point at which everything was in place: geometry, colours, subject matter.

Fish

Moving over to symbols of fish and juniper (Sooster's metaphors, by Kabakov's ad lib), one must emphasise that the variations notwithstanding, the common denominator for those three symbols will still be egg. This has been indicated also by others. Cf. Maire Toom in a catalogue of 1970 exhibition: "Egg is evolving into an epitome of everything living and developing. The junipers and fishes, too, begin surreptitiously to reduce to an elliptic form." Cf. also Ilja Kabakov (1996): "The symbol of "tree" becomes translucent, clear enough to allow the "symbol" of egg to pass through, one image coinciding with the other, one thought depositing on another, conveying to the other its own meaning."

I would rather not delve in the meanings of fish as a symbol – starting from Christ and ending with the present day.² Of our Estonian art, "fish" associates, first and foremost with Jüri Arrak, with his composition in downtown Tallinn, in the store of the former Kirov showcase collec-



Ülo Sooster. Kalad Hruštšovi, Brežnevi jt. näoga. Tušš, 1961.

Ülo Sooster. Fishes sporting the faces of Khruchtchev, Brezhnev and others. Indian ink, 1961.

tive farm³. Then, there is – and etched in everyone's memory – the Chagall's flying fish.

In Sooster's exhibition I numbered about ten works carrying the word "fish" in their titles. How is one to embroider the fish in the psychoanalytic canvas? It is no easy matter. When basing on the previous scheme of Eros and Thanatos, it is hard because fish with Sooster is not, formally distinguishable from egg. It was mentioned above that in some places, Sooster has "fish in the egg's belly" ("White egg", oil, 1968–70), and never the other way round. This would not be logic, in figurative pictures by Sooster, because the common feature or denominator of the three basic metaphors or symbols (egg, fish, and tree) are and will be, with Sooster the ellipsis, circle, and closed circle.

When speaking of formal solution, Sooster's fish like egg is predominantly in the horizontal position (cf. "Fish and landscape", 1961, "Fishes", 1959, "Fish", 1959, etc.), very rarely upright. Or else the fishes are shooting up like junipers. By now, nobody should entertain a slightest doubt while handling all metaphoric images of Sooster, that he is handicapped by a dominating oval, a closed circle. There is nothing wrong with that, although the motives of form start repeating and perhaps annoy the viewer?

In keeping with my hypothesis of a struggle between Eros and Thanatos (and in some place, of short-lived co-operation), it is not easy to compress the paintings of Sooster, depicting the symbol of fish, into this framework. I would make an attempt. Actually, the process is not as violently forceful as it looks like.

Speaking of egg, as a symbol of Eros, by transferring to fish, we detect an ariptic fish with Sooster. Said arts critic Virve Sarapik (cf. Akadeemia 1998, no. 8, p. 1640): "I would dare say that the figure of fish has an significantly substantive association to the whole Estonian art of 60s". And more concretely about Sooster's fishes: "Ülo Sooster's flat fishes were in affinity with his egg, bird and orbicular junipers." When concluding, she points out the relevance to Eros: "The phallic form of a slim upright fish associates with other similar images." To be on the safe

I HAVE PONDERED, AFTER THE EXHIBITION ON RELATED TOPICS: SOOSTER ENCLOSED IN A CIRCLE, SOOSTER ENTRAPPED WITHIN EGG, SOOSTER AFFLICTED WITH EGG. EGG – THE CLOSED LINE – IS SOOSTER'S IMAGE THROUGHOUT, INCIDENTALY TO BE DEFORMED OR ASCENDED TO A RANK OF SYMBOL.

side, Virve Sarapik does not venture in the domain of psychoanalytic interpretations, like the undersigned will try to do.

When observing Sooster, we see that being minimalist in differentiating between horizontal egg and fish, he firstly makes only fish hairy (cf. "Fish and landscape", ink, 1961). Whereafter he breaks up, destructively (like he did with egg) the VISCERA of the fish, enclosing in its belly, once his long time pet motive – lips, or even a human ear.

The latter motive deserves closer look. Namely, in local Estonian art the ear has been topical, for some time and with some artists. Ilmar Malin, to be precise. In around end 70s (Sooster had been dead, for quite some time already) Malin came to me and asked permission to photo my ear, which it was my pleasure to let him do, on the balcony of my former flat. After some period my ear – not bearing the inscription that it was my ear – and the other's ears were exhibited on exposition. That was declared to be surrealism, by the then art critics, although to my mind it had little to do with surrealism, like the whole of Malin's art. When having another look, twenty years after, at Sooster's "Fish-ear" (1961) it dawned on me that our local art was lagging behind Sooster's for ten-fifteen years, to say the least. I may be exaggerating but isn't there sense in it?

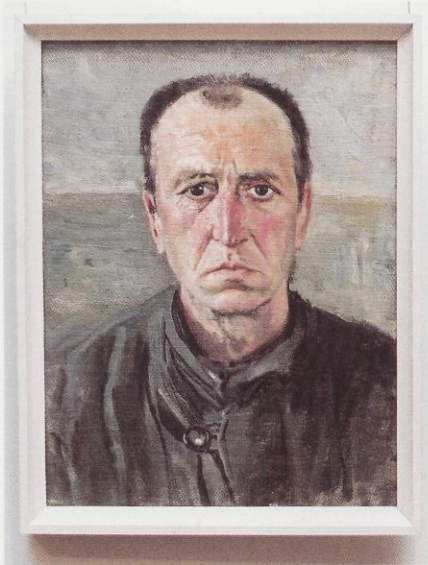
Sooster eviscerated the fish' belly also with the image of his other fancy motive, namely with lips. He placed the lips within the belly of the fish' symbol. Knowingly lips are a direct outcome of earthly Eros.

As regards Thanatos, the fish' innards were cut and sliced by Sooster more mercilessly than those of the egg.

Tree

For junipers, it is the compositions that are interesting. "Composition. Junipers" (ink, 1962) and "Composition. Junipers" (ink, 1962), cf. Kabakov p. 52. To follow in the same year were abstract compositions, bearing no inscription that they are junipers, which however are very recognisable as such. This is a path from concrete juniper to subtle metaphor of an abstract composition, reminiscent of trees, junipers.

Kabakov refers to the evolution of Sooster's line, in connection with such development, however I would prefer speaking, on the level of individual of Sooster's individuation à la Carl Gustav Jung. When handled this way, the line of motivation of Freudist Eros and Thanatos recedes, to some extent, both in personology and creation psychology.



Ülo Sooster. Mehe portree. Õli, 1954-55.

Ülo Sooster. Portrait of a Man. Oil, 1954-55.

Making generalisation of the three symbols-metaphors of Sooster, it should be emphasised that the revelations of progressive driving force of tenacity to life and the opposite regressive instinctual desire of death in egresses of art, are conspicuously reflected in egg, and latently in tree. Which is only natural, because in the opposition or conjugation egg – tree the tree is more involuted, both in form and content (the philosophy aside). To specify, the evolution of images was performed spirally, not circle-wise. This spiral was detected by Sooster as early as in 1962, in oil painting "Large junipers".

Recounting Sooster

Exiting from trilogy of images egg-fish-tree and considering the style of more realistic creation of Sooster, like the self-portraits predominantly influenced by cubism or the "Man, drying a scarf in the wind" and à la "A pair on beach", they tend to remain marginal. Although one may infer the implications of unconscious drives and impetuses, in some places the fantastic visionary experiences, it would be preposterous to bring them under the common denominators.

Still, I would like to linger on one motive – "A pair on beach" (ink, 1957). This work belongs to the early period of creation of Sooster. Here I perceive the sublimation of repressed (verdrängt) desires. Because those dreams of concentration camp about a woman and love are very human, however rather common-

place, when viewed regarding the means of artistic expression used. True, I was fascinated – as a matter of fact, mainly from the angle of view of creative psychology – by those alien landscapes ("Fantasies on the topic of pyramids and camels", crayon, 1955–56). They were like daydreams (which should not be confused with Viiralt's drawings on topic of Africa, they had a real background, the milieu!).

A helpful cue to understand the drawings is the recollection of Sooster's wife Lidia: "There is no denying it, although the others rarely seemed to understand. Nor did I. Take for instance this: Me with Ülo descended in the metro station, and strolled along the platform. Suddenly he said: "I was asleep, just now, and was in space. Christ, was it beautiful there! Deep blue flowers everywhere, a blue field of junipers, and blue thoughts and paintings. "When did you sleep?" I queried. – "Just now. I dozed standing.""

10 February 2002

Author and former psychiatrist and scholar of pathographies Vaino Vahing introduces his treatment of Sooster like this: "As the headlines suggest, this will be the story of BEING BY ITSELF or, by Virve Sarapik's expression, a story of SELF-FISH, i.e. being-by-itself fish. And why not also of the being-by-itself artist Sooster." The article was commissioned by kunst.ee and its idea was nurtured and slowly took shape, over several months.

1 Let's name some of them, in chronological order: "Lips in egg" (1957–58), "Man and eggs" (1958), "Fish hatching from egg" (1958–60), "Hippopotamus in egg and Christ" (1958–60), "Countenance in chequered egg" (1959), "Cosmic egg" (1960), "Hen and egg" (1961), "Egg on stage" (1961), "Forms. Developments of image of egg" (1963), "Egg. Mouth. Eye" (1965), "Egg sprouting shoots" (1968).

2 The Freudist approach turns out wanting, when scrutinising the symbol of fish. Therefore I would like to make a detour to analytic psychology, namely to Carl Gustav Jung. I refer basically to the following works by Jung: "Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion", 1973 ja "AION" (1951), in particular to the following chapters in the latter work: "Christus, ein Symbol des Selbst", "Das Zeichen der Fische", "Über die geschichtliche Bedeutung des Fisches", "Die Ambivalenz des Fischesymbols", "Der Fisch in der Alchemie" and "Das alchemistische Deutung des Fisches".

3 Tallinn Old Town fishmonger's shop, exhibiting Arrak's paintings, worked in 1990s; currently it houses the restaurant Olde Hansa.

4 "Junipers", ink, 1959; "Fishes and landscape", ink, 1961; "Tree", ink, 1961; "Composition. Junipers", ink, 1962; "Composition. Junipers", ink, 1962; "Abstract composition", felt-tipped pen, 1962; "Abstract composition", ink, 1962; and thenceforward in paintings: "Tall junipers", oil, 1962; "Forms", oil, 1963; "Junipers", oil, 1963; "Junipers", oil, 1966; "Junipers", oil, 1967; and in the final phase "Landscape in moonlight", oil, 1967–68.



Tähelepanelik vaataja

Eve Kiiler kirjutab briti fotokunstnikust David Bate'ist, kelle kaks Tallinnas pildistatud fotosarja küsivad: mida siin peetakse omaks, mida võõraks?

David Bate. Institutsionaalsed ruumid. 8 fotot 76 x 170 cm. Eesti Kunstiakadeemia galerii. Oktoober 2001.
Tsoon. 24 fotot 76 x 170 cm, 24 x 30 cm. Tallinna Linnagalerii. Detsember 2001.
Toetas British Council.
Watershedi galerii, Bristol, juuni 2002;
Focal Pointi galerii, Southend, august 2002;
Zelda Zeattle'i galerii, Brüsseli Kunstiturg (Art Fair), 2002.

Inglise kunstniku David Bate'i suureformaadiliste fotode sarjad on pildistatud spetsiaalselt Tallinnas eksponeerimiseks ja need koosnevad teineteist täiendavatest kaksikvaadetest. Eesti Kunstiakadeemia galeriis eksponeeritud "Institutsionaalsete ruumide" motiivid pärinevad sellesama

kunstiakadeemia territooriumilt. Näituse sissejuhatavas tekstis kirjutab Bate: "Me kõik elame institutsioonides nagu kodu, kontor, jne. /.../, isegi kui me ei mõtle nendest niimoodi."

Institutsioonid kehtestavad norme. Bate'i fotod ei esitle meile niivõrd interjööre, kui suunavad pilgu ruumide sisestruktuurile. Sarja võtmeks on vaade suure saali kulunud nõukogudeaegsele klassikale – vineerist painutatud toolid ja ebakorrapärased ribikardinad. Siiski, teemaks pole vaid mööblialajalugu. Korralikult rivvi seatud tooliridade vahel on üks tool, mis valitsevat struktuuri eirab, mis on pööratud vastassuunda. Institutsioonide ajalugu on täis vaid asjassepühendatuile loetavaid märgikihte.

Meie suhtumist fotodel esitatud

objektidesse võib mõjutada ka eksponeerimise paik, kui see muudab ilmselgelt fotode staatust. Punaste toolidega diptühon osteti Eesti Kunstiakadeemia kunstikogusse ja leidis koha rektori esinduskabineti seinal. Siin kujutatud traditsiooniline Nõukogude Eesti mööbel meenutab praegu Londonis moetipus olevat seitsmekümendate disaini, olemata siiski seesama. Fotopaar fookuseerib pilgu sellele, mis on kahel fotol sarnast, kuid mitte päriselt. Näeme, kuidas valgus muudab meie muljet objektidest. Ühel pildil tundub punane tool naeratavat, teisel näib välgu valgusvihus külmutatuna.

David Bate'i sari "Tsoon" on pildistatud Tallinnas ja selle lähiümbruses. Jutustuse dešifreerimise võtmeks on viide Andrei Tarkovski filmile "Stalker" (1979),



David Bate. Fotod sarjast
"Institutsionaalsed ruumid". 2001.

David Bate. Photos from the series
'Institutional Spaces'. 2001.

mis põhineb Arkadi ja Boriss Strugatski ulmeromaanil. Seos pole kaugeltki juhuslik. "Stalker" oli esimene film, mida Bate tudengina Londonisse kolides kinos vaatamas käis – ja koguni viis korda. Filmi paigaks on ulmeliste jõudude loodud ülisalajane tsoon. Maastik on kummalistes sügavates, kuid kulunud värvides. Sama valgus kordub Bate'i fotodel. Ta kogub dokumentaalseid fragmente reaalistest kohtadest ja loob nendest filmi-*still*'idena kokkupandud näituseterviku. Narratiiv pealispinna all jääb varjatuks. Filmis juhüb Stalker kirjaniku ja professori läbi tsooni territooriumi salajase ruumini: "Me seisame praegu lävepakul. Te peate teadma, et siin lähevad täide teie südamesoovid. Teie kõige salajasemad ja varjatud ihad."

Näituse tutvustuses kirjutab David Bate: "Post-sotsialistlikus kultuuris märgib "Lääs" enda kohalolekut vanade piiride nihutamisega, tekitades niimoodi uusi veendumusi, aga ka uut ebakindlust. Tsoon pole enam metafoorne paik." Rotermanni kvartalis Tallinna südalinnas, "Stalker'i" omaaegses võttepaigas, on nüüd

teistsugune unelmate täitumise ruum – multiplekskino Coca-Cola Plaza. Tsooni territoorium on laienenud piiramata territooriumidele. Aga uues tsoonis ei ole enam teejuhti, kes küsiks nagu Stalker: "Ükskord oli tulevik vaid oleviku jätkumine. Kõik tema muutused kumasid ähmaselt kauge silmapiiri taga. Nüüd on tulevik osa olevikust. On nad selleks ette valmistatud?" Globaalne märgimajandus võtab sisse positsioone neil samadel majadel ja tänavatel, mis varem kandsid nõukogude propaganda loosungeid. Rändavad superkorporatsioonide tähised ajavad oma juurtetuid juuri alla paikades, mis varem reklaamisid nõukogude riigikorda.

"Tsooni" varjatud narratiivi märkamine sõltub osaliselt sellest, kuivõrd me mäletame Tarkovski filmi. Vihjed on kaudsed, navigeerides linnulennul mööda pidepunkte. Näiteks filmis näeme pidevalt läbi maastiku minevaid mehi selja tagant. Bate on sümboolset minemise kujundit pööranud, tema jaoks on minejaks naise kuju. Kui filmis arutlevad kirjanik ja professor kunsti omakasupüüdmatus üle,

siis "Tsooni" piltidel näeme vaid vana tugitooli ja kasutat "antiikset" kirjutusmasinat Eesti Kirjanike Liidu külaliskorteris. Bate'i fotodel on sageli kokku korjatud "valed asjad vales kohas" – detailid, mida meie Eestis püüame ignoreerida. Need ei sobi meie iseenda jaoks loodud identiteedipildiga kokku. Suureformaadilised fotod võivad kujutada lihtsalt sulavat jääd või mudaseid tänavaid, tagaplaanil pisikesed seivad inimesed. Samas meenutavad need tohutuid märgi ja veega kaetud ruume "Stalker'i" tsoonis. Üks kõige kujundlikumaid leide on õine foto vana valge Moskviitsiga, mis Lumivalgesena helendab tänaval tema kõrvale pargitud bosside mudelite ees.

*

Bate inspireerib meid uuesti külastama tsooni unustatud territooriume, mõtlema veel kord soovide täitumise võimalikkuse või võimatuse üle. Näituse epiloogiks on "Lahkumine", lihtne foto ümmarguse laua, kulunud viini toolide ja joogiklaasidega. Filmis on see stseen müstiline. Laps liigutab klaase laual vaid oma pilgu jõuga.



David Bate. Fotod sarjast "Tsoon". 2001.

David Bate. Photos from the series 'Zone'. 2001.

See on vihje soovile omada kontrolli maailma ja tema objektide üle – igatsus kõikvõimsuse järele.

Nende piltide vaatamiseks annab võtme idee aja ja ruumi kokkusurumisest. Süntomiks, et ajaloo reaalsus hakkab kaduma, on üha tugevnev nostalgia. Kohalike inimeste jaoks on visuaalselt tajutavad sümbolid väga selgelt diferentseeritud – need on kas "eesti", "vene", "nõukogude", "euro" või "ameerikalikud" märgid. Eestlaste unistustes oli kauaigastatud vabadus "rahvuslikult homogeenne, rahumeelne ja turvaline". Uus reaalsus on selle kujutlusega vastuolus ja toob kaasa katse tugevdada nostalgiat rahvusriigi järele ja tüüpilise nõukoguliku pärandi repressseerimise. Trans-natsionaalsete jõududega sissetulevat võõrast katsutakse mitte märgata. Eestlasest vaataja pettumuseks väärtustab Bate kõiki neid üheaegselt eksisteerivaid kihte siin võrdõiguslikke. Lenini portreega kell moodustab ühtse

pildipaari lumise vaatega avamerere. Bate esitab oma vaatenurga "teisele", kuid mitte turistina, vaid uuriva uustulnukana, kes näib küsivat: "Tunned sa ennast Euroopas koduselt?" Euroopa piire defineeritakse ümber, gravitatsioonikese nihkub ida poole.

Fotosarjad toimivad tähelepaneliku vaataja koostatud treeningprogrammidenä fotodokumentalistikast võõrdunud eestlastele. Omal moel väga britilik õppetund seal, kus "teistsuguse" praktilised ja virtuaalsed vormid imuvad kunagistele garanteeritult kodustele territooriumidele. Sõnum protsesside keskelt, kus migratsiooni ja meedia mõjul on inglaslikkus segunenud võõrapärasega.

Kunstnik ja kuraator Eve Kiiler on Eesti Kunstiakadeemia dotsent, fotokeskuse juhataja.

See, This is the Place Eve Kiiler

David Bate. 'Institutional spaces'. Gallery of Estonian Academy of Arts, October 2001. 8 photos 76 x 170 cm.

'ZONE'. Tallinn City Gallery, December 2001, 24 photos 76 x 170 cm, 24 x 30 cm. Supported by British Council. Watershed Gallery, Bristol, June 2002; Focal Point Gallery, Southend, August 2002; Zelda Zeattle Gallery, Brussels Art Fair 2002.

In both of these exhibitions British artist David Bate shows series of large-scale photographs that were shot in and around Tallinn, the capital of Estonia. In Institutional Spaces he takes a very close look into the interiors of Estonian Academy of Arts. In the introduction Bate

says: 'We all live within institutions of home, work, etc. even if we do not think of them as such.'

Institutions set up the norms. These photographs, more than merely representing places, have taught us the ways of seeing the structure of the rooms. The key image of Institutional Spaces depicts a large lecture hall in Estonian Academy of Arts, inhabited by lines of worn-out chairs. One of them is facing the opposite direction: it is 'out of order' and disconnected with all others. Any institution with a history includes layers of signs, which are easily readable by the members of the space. We prefer to live in the space of known habits, where physical nearness of our memories stands for its continuum.

This traditional cheap Soviet furniture is reminiscent of the now top fashionable Western 70's, but is still not quite the same. The context of exhibiting changes the way of looking at objects, as they reappear in new status. This large-scale diptych of red chairs was bought for the Art Academy's art collection and has now found their representation in the rector's office. The focus of this pair of images is that they are the same, but not quite the same. In photography, methods of framing and freezing of objects in a different light, literally changes them. One chair seems to smile, the other looks frightened in the flashlight.

In his series 'ZONE' Bate is taking us through spaces in Tallinn and near it, representing the presence of a shifting culture. The hint for the story is given in the reference to a legendary film *Stalker* (1979), directed by Andrei Tarkovski. The film (based on *Roadside Picnic*, a science fiction novel by Arcady & Boris Strugatsky) depicts the journey through 'the Zone', a geographical space contaminated by an alien presence. The landscape in the film has strange deep, but worn-out colours. The same strange settled light appears in Bate's images. He picks up fragments of scenes with symbolic content and has created an exhibition like a collection of film-stills. These details are documents of real geographical and social places, but visually form a new territory, non-existent outside the gallery and where narrative is hidden below the appearances.

In the science fiction film *Stalker* guides a writer and a professor through

the zone to the secret sphere which can grant wishes: 'We are now standing at the threshold. You must know that here your most cherished desire will come true. Your sincerest wish.' David Bate writes: 'In Post-Soviet culture, "the West" has marked its presence as the dislocation of old boundaries, creating new certainties and uncertainties. The Zone is no longer a metaphorical space.' In the same territory, in the middle of the city, where the *Stalker* was filmed in 1970s now stands a new room for fulfilling the wishes – the multiplex cinema called Coca-Cola Plaza. The zone has widened its territory and now covers unclosed areas too. But the new zone has no guide, who could say as *Stalker*: 'Once, future was only a continuation of the present. All its changes loomed somewhere beyond the horizon. But now the future is a part of the present. Are they prepared for this?'

A global economy of signs takes up the positions on the same streets and buildings that previously carried propaganda slogans. Circulating trans-national trademarks put down their rootless roots in the same places and streets that in previous decades carried out advertising campaigns for the Soviet state.

*

The success to navigate through the hidden narrative of the ZONE exhibition partly depends on how well we remember the set of this cult movie from 1979. The hints are given as indirect, floating 'bird's eye view' connection points. For example, in the film, the men are going through the landscape often seen from the back. Bate has turned this into a symbolic level, as for him at the centre of symbolic 'going somewhere' is the figure of the woman. In the film a writer and professor talk about the unselfishness of art, while the images in ZONE only show us old armchair and useless ancient typewriter in the Writers' Union's guest flat.

Bate's photographs often pick up details that we try to ignore, often showing us 'wrong things in a wrong place' that do not belong to the concept of identity which we have created for ourselves. He is easily showing melting ice, wet and muddy streets with people as tiny figures in the distance, recalling the wet and mud in the huge rooms in the zone buildings. One of the finest images is a night view

with an illuminating old Moskvitch car. It appears as a 'Snow White', parked next to new posh models on the same street.

Bate inspires us to revisit the forgotten territories of The Zone, to think once more about the possibilities or impossibilities of fulfilment of our desires. The epilogue of the Zone exhibition depicts a round table, worn-out Viennese chairs, glasses on a table – a simple set. The photograph is called 'Leaving'. In the film this scene is mystical. A child is moving the glasses on the table with the power of her gaze. It is about having control over the world and its objects – a desire for omnipotence. Another key to understanding these images is the compression of time and space. Intensification of nostalgia turns to be a symptom of the loss of history as real. For local people symbols are differentiated as 'Estonian', 'Russian', 'Soviet', 'Euro' or 'American'. In the dreams of Estonians, the long-awaited freedom at home was 'socially homogenous, peaceful, safe and secure'. The new realities confront us, while there are attempts to intensify nostalgia for the national state, where what is typically Soviet has to be repressed. Trans-national 'otherness' has to be overlooked.

But to the disappointment of Estonian viewers, Bate treats all these layers with equal rights of presence in the place. A clock with the portrait of Lenin may form a partner with white 'snowy' open view towards the sea – he gives us the look to the land of the other – but this is not the gaze of a tourist, more of the regarding scrutiny of a newcomer. 'Feel at home in Europe?' seems to be his question for us. The borders of Europe are redefined, its centre of gravity is shifting towards the east. Looked at from the distance of Britain, Estonia represents this unknown, mystical Eastern Europe.

David Bate's photographs function as a training program for Estonians: 'see, this is the place, see it and learn to love as it exists'. In a way it is a very British lesson to learn in a process that brings actual and virtual forms of foreignness into what we once wished to take-for-granted as home territories. This is a message from a country where 'Englishness' now is mixed, in a process of migration and of media representation.

Artist and curator Eve Küller is the head of the photo department at the Estonian Academy of Art.

IN A WAY IT IS A VERY BRITISH LESSON TO LEARN IN A PROCESS THAT BRINGS ACTUAL AND VIRTUAL FORMS OF FOREIGNNESS INTO WHAT WE ONCE WISHED TO TAKE-FOR-GRANTED AS HOME TERRITORIES.

Villu Jaanisoo, kohaneja muutaval skulptuurimaastikul

Juta Kivimäe kaasaegse skulptuuri õppetunnist.

Villu Jaanisoo. Kauneid esemeid maailma parimale rahvusele. EKM, Rotermanni soolaladu, 27.12.2001–20.01.2002.

Just viimastel aastatel, mil maailmas on räägitud skulptuuri võidukäigust, on Eestis räägitud skulptuuri kadumisest ja skulptorite identiteedikriisist. Maailmapilt, kus pole enam keskset tõekspidamist, usundit, ideoloogiat, õiget ja juhtivat ideed, on liikunud läänest itta ja toonud kaasa uusi nähtusi, millega Eestis alles lähiaastail traditsionaalsest figuratiivsusest loobunud skulptuur pole jõudnud kohanda: siia pole eriti jõudnud 4-5 aasta eest maailmas liikunud uusfiguratiivsuse laine ega ka nüüdiskunstis viimastel aastatel üha jõulisemalt toimiv spontaanne reaktsioon vahepeal end ainumäärana tundnud videoinstallatsiooni tüüpi kunsti vastu. Läänud sügisel Kiasmas toimunud "ARS 01" üllatas paljusid eestlasi käsitöönäidustega ka nüüdiskunstis viimastel aastatel üha jõulisemalt toimiv spontaanne reaktsioon vahepeal end ainumäärana tundnud videoinstallatsiooni tüüpi kunsti vastu. Läänud sügisel Kiasmas toimunud "ARS 01" üllatas paljusid eestlasi käsitöönäidustega ka nüüdiskunstis viimastel aastatel üha jõulisemalt toimiv spontaanne reaktsioon vahepeal end ainumäärana tundnud videoinstallatsiooni tüüpi kunsti vastu.

Näitus tekitas meedias harvaesineva pisukese mullistuse ja kogus külalisteraamatuse hulga ovatsioone, muuseumis ka skulptoritelt.

Kuraatorina esitlesin näitust meid ümbritseva triviaalsete olmeesemete maailma iroonilise paroodiana ning Soomes kohandunud eesti kunstniku suhtena skulptuuri kui suurte tulevikuvõimalustega materiat käsitlevasse ja mõtestatavasse kunstiliiki.

Näituse üleelusuurused olmeesemete maketid olid perfektselt teostatud heledast

STANISLAV STEPAŠKO



Villu Jaanisoo. Riil skulptuuridega. Skulptuurid à 10 000 EEK.

Villu Jaanisoo. Shelf with Sculpture. Sculptures at EEK 10,000 a piece.

puidust, autokummide, tinast ja malmist, kasutatud oli aeganõudvaid traditsioonilisi skulptuuritehnikaid ja ehedaid naturaalseid materjale – "...palju tüütut käsitööd ja tulemuseks suured kumerad puust vormid, millel pole kuskilt kinni hakata. Minimalism rokib mõõtkavas, milleni kohalikud eesti skulptorid reeglina ei küüni" (Johannes Saar, Eesti Päevaleht 7.01.2002). Tõepoolest, kõik need eksponaadid: kummidest monumentaalsed tugitoolid, postament, tinaplekkist tekk ja padi ning nii puust röster kui pesumasin esindasid asju, millega inimesed end ümbritsevad, et tunda end igapäevaelus mõnusalt, kindlustatuna juhusliku ebaõnne ja viltuvedamise eest. Järeldus võiks olla: mida enam on asju minu elus, seda kindlustatum on minu head! Skulptorina mõtleb Jaanisoo võib endale lubada mõningast irooniat nende asjade üle, mida isegi iga päev kasutab, end veelgi olulisem on talle kujutada ja estetiseerida vorme, mis moodustavad osa tema elumaailmast. Suur vahe skulptuuri ja elukeskkonna vahel on tasapisi kadumas. Skulptuur ei seisagi enam postamendil, postament ise on muutunud skulp-

tuurseks objektiks. Jaanisoo kasutab skulptorina samu materjale, samu teemasid ja materjalide töötlemise protsesse, mida kasutab kaasaegne maailm. Tõsi küll, materjal on tema objektidel naljakalt vahepeal läinud. Idee ei olegi ehk teab kui teravmeelne ja seni tundmatu, ent mõjub värskest ja on esitatud hästi läbi mõeldud koosluses konkreetset näituseruumi arvestades – trikk, mis on võimalik vaid siis, kui skulptor alustab oma tööd tööpoolest heast mõttekonstruktsioonist.

Eesti kontekstis harjumatu vahetu ja hoogne suhe skulptuuri tõi kaasa mittemõistmist ja omapäraseid analüüse trükitud ja suulises kriitikas, muu hulgas süüdistuse kommertslikkuses, eeskujude liiga otseses ületoomis modernismi klassikast jne. Väga erinevaid mõtteid tekitas näiteks malmfragmentidega vitriin, kus kunstiteose nimetus "Riil skulptuuridega. Skulptuurid à 10 000 EEK" sisaldas üksikobjektidele määratud absurdset kõrge hinna ja osa eksponaate olid märgistatud müüginäitusel juba ostetud kunstiteost tähistavate punaste ringikestega. "Pärast 1960. aastaid /.../ rääkida aastal 2002 iroonilisest suhtumisest olmelistes objektidesse, nagu Jaanisoo seda teeb... Eeskujud on liiga läbipaistvad. Ka väikeste abstraktsete pikaks venitatud kujukeste puhul, mis tuletavad liialt meelde Giacometti" (Harry Liivrand, Eesti Ekspress, 11.01.2002.). Oma kirjutises (Sirp 18.01.2002.) viitasin riiviliga seoses assotsiatsioonile muuseumiideega, arheoloogiliste objektide simulatsiooniga jne. Huvitav oli kriitikute interpretatsiooni võrrelda autori enda arvamusega mulle pisut hiljem Buffalost saadetud meilis: "Eriti lõbus oli väikeste fragmentide ja Giacometti rinnastamine /.../ Tegelikult katsusin ma teha need väikesed objektid täiesti mõttetud jurakad, ilma mingite seoste ja tähenduseta, ja lasta anda loodusel, s. t. valudefektidel, neile mingi tähendus. Üritasin, et nad oleksid võimalikult lähedal juhusele või ebaõnnestumisele. Minu enda jaoks andsid need punased punktid kogu tööle mõtte. Selle töö nimi oleks võinud olla tegelikult ka "Installatsioon punaste punktidega"."

"Kauneid esemeid..." sisaldas suures ruumis hajutatud objektide vähesusele vaatamata üsna mitut erinevat kaasaegse

SKULPTUUR EI SEISAGI ENAM POSTAMENDIL, POSTAMENT ISE ON MUUTUNUD SKULPTUURSEKS OBJEKTIKS.



Villu Jaanisoo. Näituse “Kauneid esemeid maailma parimale rahvusele” monumentaalteos Rotermanni soolalao ees.

Villu Jaanisoo. Monumental work of his exhibition “Nice Things to the Best of Nations of the World”. In front of Rotermann Salt Storage, Tallinn.

skulptuuriga seonduvat ideed, millest igapäevast oleks võimalik arendada välja iseisev näitusekontseptsioon. Kandva ideega oli nii vanadest akurestidest ajutiselt kokku “nõelatud” ažuurne uue Ühispanga hoone makett oma ilmse suhestumisega samuti modernismi klassikasse kuuluva odava rämpsukunsti traditsiooniga kui ka kuivavate saviplönnidega riulis sisalduv mõnusalet lapselik skulptorimäng. Kogu näitust oleks näiteks võimalik käsitleda ka kui julgustavat didaktilist õppetundi kaasaegse skulptuuri võimalustest, kasvõi mõningatest neist.

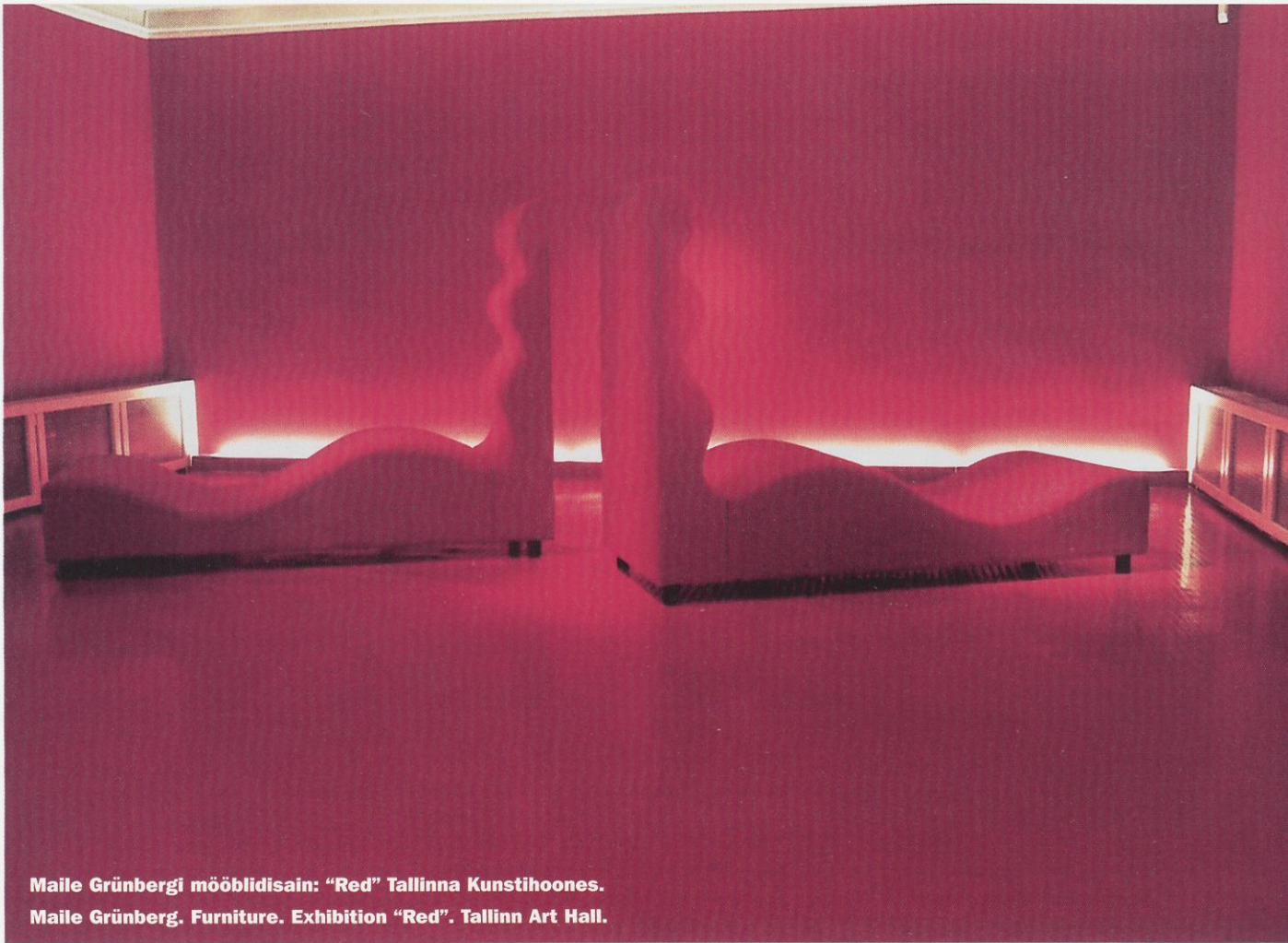
Villu Jaanisoo on tõepoolest staažikas skulptuuriõppejõud, küll mitte Eestis, vaid sel semestril New York State University Buffalo College’is. Pärast Kunstiinstituudi lõpetamist 1989. aastal on ta 1991. aastast õpetanud Kankanpää, Tampere ja Pori kunstiinstituutides korralise skulptuuriõppejõuna, ent jõudnud palju ka skulptorina korda saata. Ei hakkaks siinkohal jälle meenutama “Estonia” monumenti Tallinnas (1996), mis on väga erinevaid hinnanguid pälvinud, kuid Jaanisoo viimase aastakümne loomingunimekiri osutab peaaegu igal aastal monumentaalsetele tellimustele Soomes – ja see ei olegi nii enesestmõistetav riigis, kus monumentaalskulptuuri tra-

dition on vana ja kõrgel tasemel ning võõraid tegijaid vaadatakse arusaadava eelarvamusega. Viimaste aastate sellelaadsetest töödest võiks seoses äsjase Tallinna näitusega nimetada koos arhitekt Jorma Mukalaga Tamperele loodud monumenti “100 aastat Soome rahvaharidust” (1999), kus samuti on mängitud ajaloo, küllalt odavate triviaalsete materjalide ja konkreetse keskkonna koosmõjudega. Argine ja traditsiooniline esinevad kenas sümbioosis – tööliiskeskond ja Soomes aastasada au sees hoitud rahvahariduse idee on lahendatud teraskonstruksioonist ja tavalisest tsingitud vabrikurestist arhitektoonina, kust voolab vesi. Õhtuhämaruses hakkab transparentne konstruksioon üha enam valgustuma nagu (vaimu)valguse tempel. Lihtne idee, mis töötab just selles konkreetse kohas.

Mul on kahju, et Jaanisoo ei jõudnud osa võtta peaaegu samal ajal Eestis toimunud monumendikonkursist; tal on viimastel aastatel tekkinud arvestatav isiklik monumendikogemus. Mitmeid Jaanisoo avalikke skulptuure Soome maastikus võiks nimetada kohaspetsiifilisteks, kuivõrd need on loodud nimelt konkreetse loodus- või linnakeskkonda. Ka Jaanisoo elukohta Pirkkalasse, Tampere

kindlustatud haritlaste meeliselupaika, on püstitatud tema väga erinevaid avalikke skulptuure. Pronksist “Homo Pirkaliensis” (1998) on 1970-ndate laadis tujutõstev linnaskulptuur, nimetagem veel Iseseisvussõja monumenti Pirkkalas (2000), malmist hiiglaslikku “Lehma” (2001). Malm- ja terasskulptuure on Jaanisoo püstitanud ka mujale Põhjamaale, näiteks hiiglaslik malmivaluga märgistatud auk haljasalal (1999) Hamaris Norras, terasskulptuur Bagsvaardi pargis Gladsaxes Taanis (1996) või terasskulptuur Leino valutehaste juures Salos (1998).

Soome mahedas ühiskonnas pole monumentaalteos alati just monument juurdunud tavatähenduses: näiteks Jaanisoo Pori-Kankanpää maantee äärde püstitatud kaks graniidist hiigelrahnu teineteise seljas (“Just the fucking stones”, 1998) seisavad seal ilmselt vaid selleks, et inimesed neist mööda sõites naeraksid. Peale tajutava semantilise tähenduse ja teravmeelse esteetilise lahenduse oodatakse kaasaegelt avalikult skulptuurilt ka säästvat suhtumist looduskeskkonda ja kohaliku miljöö head tunnetust. Kodumaalt lahkunud Jaanisoo näib olevat edukas kohaneja nii põhjamaises kultuurimaailmas kui uueneval skulptuurimaastikul.



Maile Grünbergi mööblidisain: "Red" Tallinna Kunstihoones.

Maile Grünberg. Furniture. Exhibition "Red". Tallinn Art Hall.

Silmagastronoomia kaks käiku

Maile Grünberg. "Red". Tallinna Kunstihoone ja Deco galerii, 16.12.2001–12.01. 2002; noortemööbel "Ken ja Tolk". Laste Maailma galerii, 01.02.–24.02.2002. Kõigi näituste kurator Harry Liivrand.

"Spacetrend". Kuraatorid Urmo ja Tüüne-Kristin Vaikla, konsultant Harry Liivrand. Kujunduskunstnike Ühendus. Tarbekunstimuseum, 09.11.–16.12.2001.

Aastavahetusel oli Tallinnas kaks kujunduskunsti näitust: "Spacetrend" ja Maile Grünbergi "Red", ühendajaks kirgas glamuur.

Mõlemad esitasid omal moel läbilõike siinse disaini arengust, tekitades taas kord kahjutunnet eesti disaini läbikirjutamata ajaloo ja selleteemaliste käsitluste vähesuse pärast.

Maile Grünbergi punased Kai Lobjakas

Maile Grünbergi näitus andis tänuväärse võimaluse vaadelda sõjajärgse eesti disaini arengu olulisemaid etappe ja nähtusi ühe inimese loomingus. Kui palju leiaks me eesti disainereid, kel oleks võimalus täita oma loominguga linna ühe suurema näitusepinna kõik neli saali?

Grünbergi taust on kirev nagu ka tema kitši ja glamuuri rehabiliteeriv looming kõrvuti ratsionaalse ja modernistlikus vormivõtmes esitatud tootekujundusega. Kui oma unikaaltöodes oponeerib ta teadlikult sinisele rahulikkuse-traditsioonile, kehtestades hoopis erineva ja iseseisva kujunduskäkirja, siis tootekujunduses on tema arsenalis "viisakas" lihtsus värvis ja vormis. Grünberg on liikunud ja liigub täiesti omas rütmis ja konkureerikski

justkui vaid endaga. Tõenäoliselt on ta võtnud ettesattunud võimalustel kõik võimaliku, tuues noorematesse (kui ainult?) kujundajatesse ilmselt kadest tekitava tunde kui kujundaja, kellel on olnud võimalik teha tööd niivõrd erinevates valdkondades ja tingimustes. Seejuures pole ta osava iseenda promootorina endast kunagi maha jätnud neutraalseid jälgi.

Alustades tööstuskunstnikuna vahetult kooli lõpetanuna kogu tollase vabariigi mööblitööstustele kujundavas Standardi eksperimentaalbüroos, jäi ta sinna ühtekokku kümneks aastaks. Irooniline näide õnnetust tootmisolukorrast on sellest perioodist pärinev üksainus, see-eest üli-toodetud tool "mineviku-saalis". Järgnev ARS-i periood andis võimaluse teostada unikaalmööblit ja erinevaid tellimustöid. Siin valmisid peamiselt näitustel "Ruum ja Vorm" eksponeeritud esemed, nagu ka näitusekujundused ja avalike ruumide

kujunduslahendused. Üheksakümnendatel jätkas Grünberg kiire kohanejana eratellimustega ja liitus riskijulgena taas suurtootmisega TVMK-s. Kuid ka seda osa näitusest vaadates tuleb tõdeda nukrat tootmisolukorda: heal juhul on neid esemeid nähtud harvadel disaininäitustel või mööblimessidel.

Kunstihoone suurnäituse kõrval järkus Grünbergil bravuuri viia näituse mõtteline osa, projektid ja joonised, Kadrioru Deco galeriisse, kus oli eksponeeritud tema sisekujunduseskiise (Tallinna Lennujaam, kauplus Metro, mõni joonis Standardi päevilt). Kurb on siinjuures see, et neid nii vähe väljas oli. Seetõttu jäi kõlama eelkõige Grünberg kui mööblikujundaja ja sellest tingituna paljudele teadvustamata Corrida lavastuse kõrval ohtrate kohvikute (Toome, Päril, Ebell, E-Köök, Comet) ja paljude teiste avalike ruumide (Ararat, Norma, GAG, Apollo, Reisisadam) kujundused, millest nii mõnedki on mällu küll jälje jätnud, kuid kohalike majandus- ja mentaliteedimuutuste tõttu kadunud.

Arvestades disaini jätkuvat "taasavastamisest" tingitud populaarsust, on toimimas aina enam ja ilmselt ka oodata rohkem selleleemalisi ettevõtmisi, mis loodetavasti teemaga tegelemisel ka teatud traditsiooni looma hakkavad. Menukuse tõttu kas või Kunstihoone algatatud tava kutsuda publikut autoriga näitusele kohtuma, mis Grünbergi näituse puhul end suurepäraselt õigustas.

Hallo, kosmos! Hallo, Maa!

Jaan Elken

Näituse "Spacetrend" lõpp oli sümptomatiiline: pärast lahtiolekuaia korduvaid pikendamisi olid mitmed eksponaadid siiski "õigeaegselt" ära viidud ning mööbli- ja disainiobjektide jada hõrenenud nagu lennujaama pagasilindil. Transparentsest plastik-wrap'ist loodud installatiivne sein, laest ripuvad toorkummist hiigelsuured õhupallid ja globaalaega näitavad kellad (Leonardo Meigas) simuleerisid siiski pigem omaaegseid "Ruumi ja vormi" teemanäitusi kui museaalselt katalogiseeritud stiilianalüüsi. Tarbekunstimuseumi võlvlagedega saalis (mis tegelikult üllatavalt hästi fooniks sobis) olid kuraatorid (Tüüne-Kristin Vaikla ja Urmo Vaikla, konsultant Harry Liivrand) ajastu fooni loomise jätnud omaaegsete Tallinnfilmi ulmeopuste "Navigaator Prix" ja "Hukkunud Alpinisti hotell" kanda, sotsiaalse konteksti rekonstrueerimine oli vaataja sisetunde küsimus.



Maile Grünberg Tallinna Lennujaama sisekujunduse kavanditega Deco galeriis.
Maile Grünberg with drawings of interior design of Tallinn Airport in Deco gallery.



Olavi Männi. Mobiil "Karussell". 1960-ndad.

Olavi Männi. Mobile "Merry-go-round". 1960s.

Selletaoline näitus glorifitseerib mõneti olnud, mõjudes "tulevikumälestisena" Eesti NSV-st – sest just näituse ajalooline materjal fastsineerib ja domineerib. Kunstifondi Kombinaat ARS ja ETKV-i Kooperaator olid need kohad, kus

GOST-id lödvemaks lastud, seal tehti ka (tihti põlve otsas) tervikkujundusi Nõukogude Kosmoseuringute Keskuse Tähelinnakule, mis 1970-ndatel ja 1980-ndatel oli muide üks ARS-i suuremaid kliente.

Näitus mõjub paratamatult veidi tagantjärele targana, sest siinpool raudset eesriiet oma geograafiliselt ja ühiskondlik-poliitiliselt determineeritud modernismivibrades just 1960-ndatel tormiliselt arenema hakanud kujunduskunst neelas ja kopeeris hoolega Läänest imbunud, otsekui soovides kaotatud 1940-ndaid ja 1950-ndaid tasa teha. Pärast Nõukogude suurlinnaelanikke 1950-ndate lõpus vapustanud USA elu-olu ja olmet reklaaminud näitust tõsteti ju ametliku ideoloogia tasandile loosung "järele jõuda ja ette minna!". Kaubandus-tööstuskoja juurde moodustati nn. välismaa disaininäidiste kogu, kust ettevõtlikumad tootjad šnitti võtsid. Normas (kust pärineb käesoleva näituse kuukulgur ja mille prototüübiks oli tõesti N. Liidu kosmoseaparaat) olid töölo konstruktorid, kes välismaa mänguasju "dekonstrueerisid" ja tehnilisi lahendusi kopeerisid.

1960-ndatel, 1970-ndatel näitusekujundustes, üksikinterjöörides (seda ka Läänes) täheldatav ulmeline stiil realiseerus totaalse ruumina ja utoopiana kõige paremini just filmikunstis ("Barbarella", "Tähtede sõda", Bondi-filmid jt.), kus pealtnäha süütu esemed sattusid totaalsete (aga ka totalitaarsete) visioonide rekvisiitide rolli. Nõukogude Eestis tähistas enamik näitusele eksponeeritud objekte

pigem "vastupanuliikumist ja teisitimõtle-
mist".

Suur osa näituse rakendusliku suuna-
ga mööblit oli kavandatud ühiskondlikele
interjööridele, reaalsesse baaridesse, fua-
jeedesse; seevastu kellad, valgustid ja
eksklusiivsemad lahendused jäidki pro-
totüüpideks.

Leili Pärtel poja ergonomiline
Pegasuse tool 1960-ndatest vääriski toot-
misse taastamist, nagu ka Ivi-Els
Schneideri faktuurse seljatoega "Skelett"
aastast 1977. Helle Gansi monstroosne,
over-sized punane põrandalamp aastast
1967 või kollane, absurdse funktsiooniga
kell-baromeeter samast aastast oleksid kui
biitlite "Kollasele allveelaeva" rekvisiidid.
Maia Lauu liikuvate laegastega punane
konteiner-kapp arendab *art deco* vormi-
keele popini, teostusaasta 1960 lubab selja
sirgu ajada. Seevastu Kooperaatori kuri-
kuulus Eero Aarnio plagiaat [vt. lk. 94-95]
oleks ausa ülestunnistusena võinud
käesolevalgi näitusel väljas olla.

Eriti USA-s ja Saksamaal laineid
lõõnud *streamline* ja hilisem pop, op,
psühhodeelia ning nn. biomorfne orgaani-
line stiil olid kõik pinnaseks, kust võrsus
"kosmosetrend". 1970-ndate naftakriisi ja
ökoloogilisem suund katkestas piiramatu
usu plastmasside laiutamisesse: selleks
ajaks oli selgunud ka vananevate mater-
jalide ümbertöötlemise hind ühiskonnale.
Näitusel esindab Juta Lemberi oranž plas-
tiktool aastast 1974 just sellist otsekohest
implantaati vaimus "keemia – jah!".

Koostajatel oli silma tõmmata näituse-
le eesti modernismi üks pioneere, Olav
Männi mobiil "Karussell" 1960-ndatest,
Urmas Puhkani luuportselanist nn. kos-
mosesuuna uue põlvkonna valgustid
"Süda", Lauri Killuski biomorfseid keraa-
milised kõlarid.

High-tech kui "kosmosestiili" teine
kodu oli näitusel just viimase paari aasta
töödega tugevalt esil: Rene Safini kant-
metallist neonrõnga valgust eksponeeriv
valgusti "Ruut", Ülle-Evelin Eelma (tur-
valisuse seisukohalt) hullumeelsuse piiril
balansseeriv halogeenvalgustit sisaldav
transparentne valgus-padi [selle kohta vt.
kunst.ee 4/2001, lk. 61]. Transparentsust
(trafode mikroskeemide eksponeerimine
jne.) sähvatas näitusel veelgi. Malle
Agabuši 1976. aasta objekt, läbi plek-
siklaasi sohva anatoomiat eksponeeriva



Paremalt vasakule: Helle Gans. Valgusti. 1960-ndate lõpp. Lauri Killusk. Kõlar. Keraamika, 2000. Taso Mähar. Valgusti. 1980-ndate lõpp.

From right to left: Helle Gans. Lamp. End of 1960s. Lauri Killusk. Speaker. Ceramics, 2000. Taso Mähar. Lamp. End of 1980s.

popiliku "Tumba" läbipaistvuse idee on
nüüdseks küll eri maade suveniirtööstuse
poolt ära kulutatud.

High-tech ja minimalism kui nn. rah-
vusvahelise stiili kaubamärgid on nüüd-
seks aktsepteerinud hoopis orgaanilise-
maid materjale ja inimsõbralikumaid
lahendusi, näidates, milline tohutu või-
maluste ümbermängimine toimub ainuü-
ksi nende 20. saj. oluliste voolude sees.

Näituse vaieldamatuks plussiks võib
lugeda seda, et läbiv teema venitati auga

välja kuni 2001. aastasse, segades nii
uskumatu kokteili üksteist tühistavatest
"formatsioonidest" stiili- ja vormiõpetuse
ajaloo tasandil. Postmodernism ja moder-
nism löövad oma palli sellel näitusel (tänu
jutustavale formaadile) ühte väravasse.
Igasuguse loogika vastaselt õnnestus näi-
tusele otseku Noa laeva kokku pakkida
selline kogus disainiklassikat ja uusi
objekte, et tulemus mõjus tervikliku inter-
planetaarse baarina – eksponaadid ei
kõnelenud üksteisest üle.

**ARS-IS JA KOOPERAATORIS TEHTI TERVIKUJUNDUSI NÕUKOGUDE
KOSMOSEUURINGUTE KESKUSE TÄHELINNAKULE, MIS 1970-NDATEL JA
1980-NDATELOLI ÜKS ARS-I SUUREMAID KLIENTE.**

Eitusmasinad

Raivo Kelomees

Näitus "Slow-tech". Kuraator Kaarel Kurismaa, korraldaja Holger Rajavee. Tartu Kunstimuseum, Sebra galerii, Lastekunsti-kooli galerii, detsember 2001.

Grupinäitus "Slow-tech" esitas humoorika valiku "eitumasinatest", pahupidiseadmetest, mis loodud aeglustama elutempot. "Slow-tech" on loodud ekstra selle näituse jaoks. Tööde mõistmiseks veidi nende ideelisest taustast.

Kunsti funktsiooniks võib kujuneda saatuse ja realiteedi petmine. Stereotüüp-selt esitatakse nüüdismaailma kui "dünaamilist" ja pidevas "kiirendussituatsioonis" viibivat ruumi. Muidugi mõista ei saa väike Eesti atraktiivsetest ja domineerivatest trendidest maha jääda, kohanemisvõime on alati kuulunud nõrkadele. Sealjuures unustatakse, et enamus maailmast ei tea midagi internetist ja isegi telefonist. Statistiliselt on domineeriv "trend" elektrooniliste kommunikatsioonivahendite puudumine ja võitlus igapäevase leivapalukese eest.

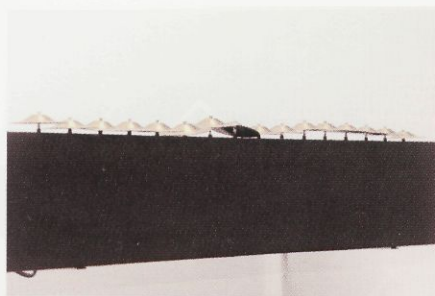
Valitseva nähtuste laineharjale jõudes tekivad negatiivsed trendid, nn. eitustrendid. Kindlasti on seda ka aegluse ja vähetehnoloogilise trend, see on *slow-tech* ja *low-tech*. Võiksime nimetada seda suhtumiseks. Niisiis vahetatakse domineeriv suhtumine välja alternatiivsega. Interaktiivse kunsti maastikul on see olnud täheledatav juba 1990-ndate keskpaigas ja sellest ajast võib rääkida ka trendi laineharjal oleva tehnoloogia moraalsest ja ideelisest vananemisest. Kui ironiseeritakse, pööratakse pahupidi, järelikult ei ole see uus.

Elektroonilise kunsti eitutehnicatele lisandub asjaolu, et valdkond on ajalooliselt seotud Fluxusega. See oli mänguline, kollektiivne ja olemasolevate kunstinähtuste najal parasiteeriv liikumine.

Niisiis: digitaalne tehnoloogia, kommunikatsioonivahendid, valguskiirusel toimiv meediaruum on sünnitanud vastu-pidise suhtumise, mis eelistades aeglust, madaltehnoloogilisust, katsutavust, kehalisust, emotsionaalsust.

Aegluse diskursuse levikut peegeldab ka Eesti ajakirjandus. 2001. aasta 27. detsembri Eesti Ekspressis kirjutab aeglusest Kalev Kesküla artiklis "Punaarmees tehakse seda aeglaselt", viidates korduvalt Milan Kundera "Aeglusele". Aeglaselt söömine ja elamine üldse on jõukuse, eneseväärikuse ja lausa vabaduse võrdpildiks.

Olukord on tervendav põhjusel, et inimestamisväärselt ei ole positiivne suhtu-



Kaarel Kurismaa. Sound of Waves. 2001.

mine, eksalteeritud entusiasm ja pursatud meediakunsti maailmamuutvast toimest veel vaibunud ja sageli astutakse esile defineerivate seisukohtadega teemal "mis on meediakunst" ja "kes on meediakunstnikud", tehes seda poosis, mis lubab vaid endid kõige väarikamaks esindajaks pidada. Nartsissism liidus ebakompetentsusega annab hirmuäratavaid kombinatsioone.

Näitust iseloomustab absurdsete masinate ja mõttetute agregaatide keskustelu. Kunst ongi rakenduslikkuse ja mõttetuse piiril balansseerimine. Kunst on valdavalt kasutu ja kuigi sellele püütakse tihti vajalikkust ning rakenduslikkust juurde pookida, on ta siiski väljaspool tarvitatava realiteedi vaatevälja. Kunst on tekkinud maailmas, kus ei ole vajadust söögi järele, see ei ole vähemasti esmavajadus. Kunst on aristokraatlik tegevusvaldkond ja vaeses ühiskonnas, kus naudingu tipuks on mõnus kõhutäis, ei ole sellel kohta.

Kaarel Kurismaa, Kristjan Holm, Härmo Härmo, Merle Hiis, Erki Kasemets, Anna Litvinova, Kristina Norman ja Annika Tont on kineetilise kunsti autorid, kelle objektid meenutavad skulptuure või installatsioone ja Tontsi puhul on vahel tegemist ka digitaalse kunstiga. Lisandub rida nooremaid, kelle nime ei ole palju kuuldud: Heli Aade, Mari Alt, Marit Murd ja teised. Nimetus "kineetiline kunst" ongi natuke võõras, kuna esindab teatavat maailmavaadet, mitte tegemislaadi. Seda kunsti kannab humoorikas ja positiivne ellusuhtumine, mis on Eesti mornis kunstis haruldane.

Kurismaa kineetilise kunsti näituste seeria juures toogem eraldi esile nende panust suhtlemisse: näitus on ettekääne kohtumiseks, inimeste ühendamiseks, pildilise ja tehnoloogilise kultuuri ülemuigamiseks.

High-concept low-tech machines

Raivo Kelomees

Exhibition "Slow-tech". Curator Kaarel Kurismaa. Tartu Art Museum, Zebra gallery, Children's art school gallery, December 2001.

Tartu witnessed a group exhibition "Slow-tech" curated by Kaarel Kurismaa and convened by Holger Rajavee. On display were a humorously selected sample of high-concept low-tech "negation machines", which ridicule our age of rat race and try to slow down the pace of life.

Stereotypically, the present world is depicted as a "dynamic" space, locked in a chronic "state of acceleration". The midget Estonia cannot but must promptly climb on the bandwagon, if any cause attracts adherence by its timeliness and momentum. Mimicry has always been the sad lot of the weak. Whereat one forgets point blank, that the world at large knows next to nothing of Internet and even telephone. Statistically, the dominating trend is absence of electronic means of communication and prevailing worry about sustenance, how to win the daily bread.

Therefore: means of communication of digital technology, the media space operating in a jiffy have bred antagonism, which favours slowness, tactility, bodily presence, emotionality. Dissemination of discourse of slowness is also reflected by journalism in Estonia. In the 27 December 2001 issue of "Eesti Ekspress" there is an essay of slowness by Kalev Kesküla, who makes multiple reference to Milan Kundera's "Slowness". Eating slowly and living at one's ease is the embodiment of wealth, self-esteem and even freedom.

Objects of Kaarel Kurismaa, Kristjan Holm, Härmo Härmo, Merle Hiis, Erki Kasemets, Anna Litvinova, Kristina Norman and Annika Tont recall to one's mind the sculptures or installations. In case of Tonts, they sometimes have elements of digital art. Added are a number of younger generation artists of lesser notice: Heli Aade, Mari Alt, Marit Murd and others.

Characteristic to the exhibition is conversation between absurd machines and meaningless facilities. Also, the communication aspect needs to be emphasised: the implication of the exhibition is to unite people, to have a good laugh at image technology and machine made culture.

[portree / portrait]

ENE KULL



Tõnis Vint

Tõnis Vindi mõju eesti mitmete põlvkondade kunstnikele on sageli jäänud salapäraseks esoteeriliseks taustateadmiseks, millest vähe räägitakse. Põhiliselt on teada tema ideoloogipositsioon ANK'64 ja Studio 22 rühmitustes. Kuid kaudselt on ta mõjutanud ka nimetatud rühmitustega mitte seotud kunstnikke – eriti nende noorpõlves, kujunemisperioodil. Olgu siin toodud viis ootamatut ülestunnistust, millega soovigem Tõnis Vindile palju õnne tema 60. sünnipäevaks.

Urve Küttner,

ehitekunstnik, Tõnis Vindi kursusekaaslane
ERKI-s 1962–1967

I
T. V. on olnud kunstimaailma teenäitaja, ta on paotanud ukse idamaade filosoofia ja esoteerilise teadmise juurde. Tema loomingu esteetilisus ja ruumifilosoofia on avaldanud mulle mõju. (Jõudumööda olen sellest ka õppust võtnud.)

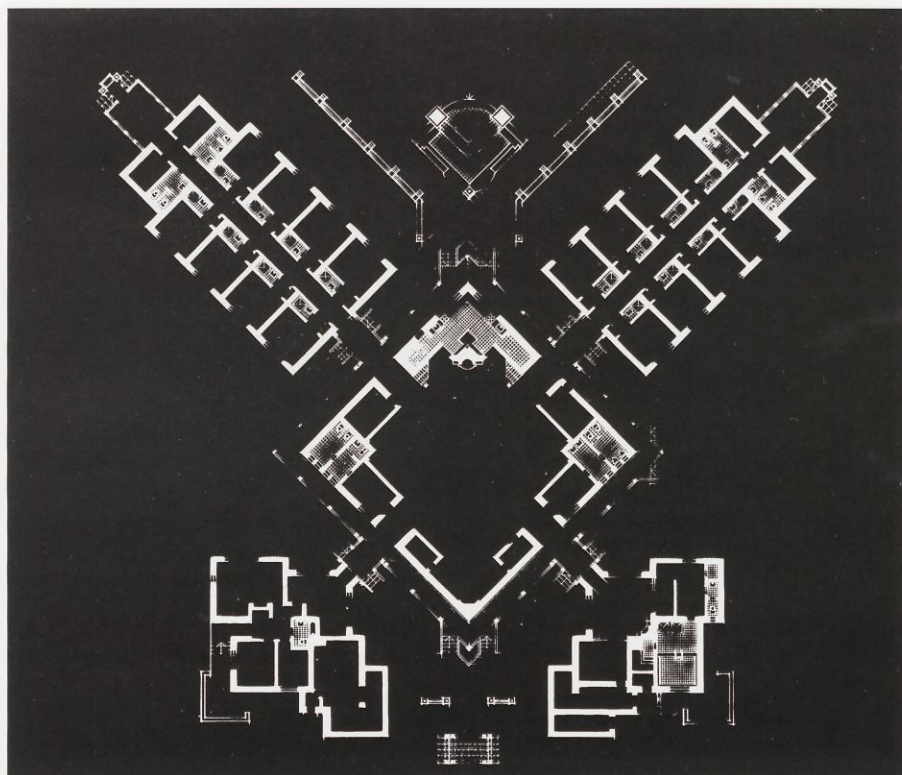
Hakkasin mõistma Ülo Soosteri loomingu ja vene avangardkunsti väärtust Tõnise juures nähtu (ja hiljem ka originaalide) põhjal. Meenub Paul Delvaux' uhke monograafia ja Tõnise vaimustus kunstniku loomingu.

II
Taipan aastakümneid hiljem, et olen mõjutatud tema lemmikutest, kellest nüüdseks on saanud ka minu lemmikud. Sellele viitavad minu tööd "Pühendus Ülo Soosterile" (1997) ja seeria "Pühendus Paul Delvaux'le" (eksponeeritud näitusel Kastellaanimaja galeriis 2001. a.).

Andres Alver,

arhitekt, arhitektuuribüroo Alver ja Trummal

Kuulasin 1970-ndatel ühel Tallinna arhitektuuriseminaril Tõnis Vindi ettekannet, ta jõudis välja koguni tuumafüüsikani. Arhitektuurist rääkides ütles ta, et kui vaatame toas viibides läbi akna välja, siis näeme ka aknaruutude jaotust. Varasematel sajanditel kujundati väikeseid aknaruute puhtpraktilisel kaalutlusel (vitraažid jm.), kuid ta väitis, et Jaapanis kujundatakse neid väga teadlikult – jaotusest tekib olamaadne mandala. Graafilise joonise taga on mingi maailm, mingid tähendused ja seosed (film "Lielvarde vöö", 1980). Vint on jõudnud tervikliku maailmasüsteemi loomiseni, mis kohe-kohe peaks jõudma lõpule, kuid veel pole jõudnud. See



Andres Alver. Loksa Autoremonditöökodade puhkebaas. Põhiplaan ja faasaaad. 1978.

Andres Alver. The rehabilitation and leisure centre of Car Repairs Works in Loksa. Plan and facade, 1978.

Lk. 26: Tõnis Vint 1982. aastal.

Page 26: Tõnis Vint in 1982.

meenutab Albert Einsteini ühtse välja teooriat, mis ka jäi lõpuni arendamata.

Olin 1977. aastal lõpetanud ERKI ja töötasin Kirovi-nimelise Näidiskalurikolhoosi projekteerimisbüroos. Sain noore arhitektina 1978. aastal tellimuse projekteerida Loksa Autoremonditöökodade puhkebaas. Koht, kuhu hoone pidi tulema, oli teatud mõttes iseloomutu – Loksa lähedal paksu metsa sees lagendikul, kus kasvas kasepuid, võsa, see oli küllalt soine ala. Puudusid kitsendavad tingimused arhitektile.

On aegu, kus inimene otsib pidepunkti, püüab luua endale kontseptuaalset alust, ja teatud hetkedel toimub see alateadlikult. Sel hetkel tundus mulle, et on

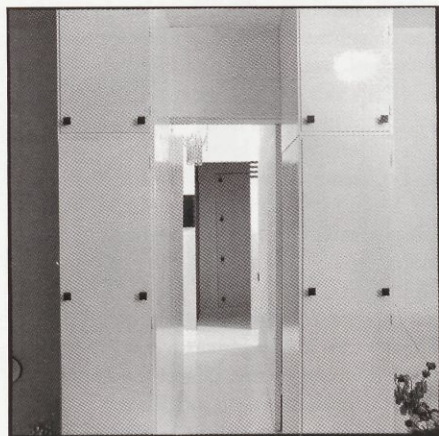
mõistlik, võimalik ja sobilik lähtuda ornamendaalsest süsteemist, alates maja asendiplaani kavandamisest kuni ruumilise ülesehituseni välja, jõudes lõpuks akendeni. Sain seda endale lubada, kuna olin piisavalt vaba ja see tundus õige. Tellijad olid vägagi nõus – nad leidsid, et saavad teistsuguse hoone. Sellel projektil oli õnn saada ka valmis ehitatud.

Minu jaoks on kultuur kokkuleppeline mäng. Teadus on rohkem seotud maailma töepärase tunnetamisega. Ma ei eita lõpuni mandala tõde ega Jumalat, kuigi ma Jumalat päris ei usu. Olin üle võtnud Tõnis Vindi kontseptuaalse baasi, aga sealt edasi lähtusin ratsionaalsest maailmakäsitusest. Hoone koosneb loogilistest



JAAN KLÕSEIKO

JAAN KLÕSEIKO

**Tõnis Vint 1974-75. aastal.****Tõnis Vint in 1974-75.****Tühja ruumi esteetika. Tõnis Vindi Mustamäe korteri sisekujundus 1973. a.****The aesthetics of empty space. Interior design of Vint's apartment unit in Mustamäe prefabricated block house, 1973.**

üksustest, selles pole veiderdamist, et joon midagi tähendab jne. Nii et Tõnis Vindi mõju oli tõukeline. See sattus ajale, kui sa otsisid midagi ja leidsid selle, mis oli juba sinus endas natuke sees. Aga lõpuni pole ma tema teooriatel baseerunud.

Sel ajal korraldati Moskvas noorte arhitektide konkurs. Üleliiduline žürii valis laureaadiks ka Loksa Autoremonditöökodade puhkebaasi, sain diplomi ja rahalise preemia.

Tõnu Kaalep,

graafiline kujundaja ja kultuuritoimetaja, Studio 22 liige

Mida Tõnis mulle õpetanud on?

1. Et õpetada saab ka eemalt ja tahtmatult ja õpilaste olemasolust teadmata. Et sa ei pea oma Õpetajat kui inimest isiklikult tundma. Mina kohtasin Tõnist kõigepealt ajakirjade Kunst ning Kunst ja Kodu veergudel, siis näitustel piltide vahendusel ja alles palju aastaid hiljem realses elus.

2. Et mõned igaveseks peetavad asjad – näiteks kuldloige või veel mõni kompositsioonireegel – on vaid tühipaljad inimestevahelised kokkulepped. Õigel pildil saab alati figuure ringi tõsta, tõestas Tõnis jaapani puugravüüre näidates.

3. Et iga joone taga on midagi palju suuremat kui kunstniku vaba tahe.

4. Et etnograafide jutt peremärkide olemusest on naiivne.

5. Et tühi ruum on ilus ja sügava sisuga asi.

6. Et kunstiajalugu toimub siinsamas; või vähemalt toimus kunagi; see mõte tekib minu peas Tõnise juures seinal ripuvaid Ilja Kabakovi töid vaadates.

7. Et alati peab teadma, mis maailmas toimub. Tõnise teadlikkus kõikvõimalikes kaabelkanalites näidatavast ja kaks alati lindistuseks valmis videomakki on kuulsad. Ja muusika, mida tema sünnipäevadel tantsuks mängitakse, peletab tema põlvkonnakaaslased kähku koju.

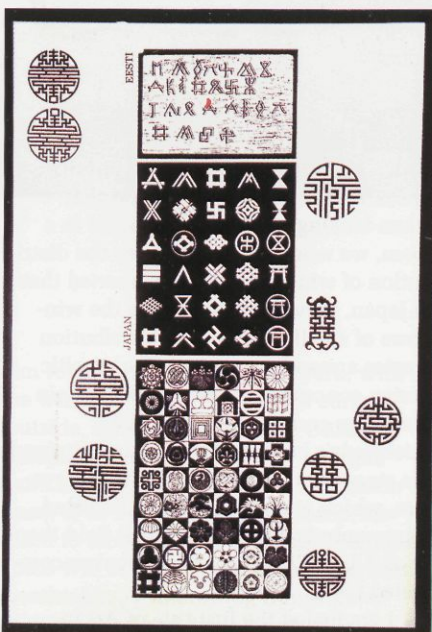
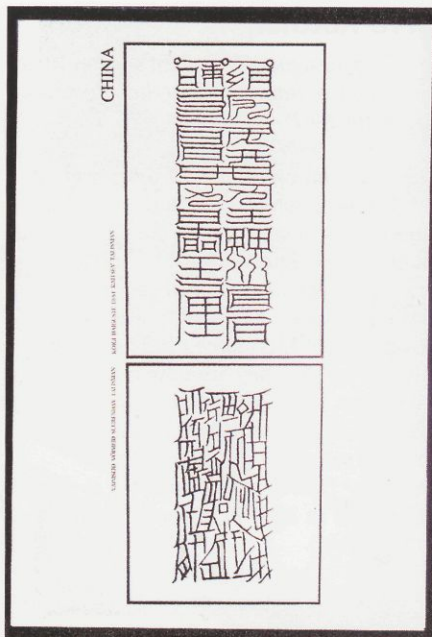
8. Et kuskil toimub tegelik areng, et uuendused on võimalikud; ja kunsti *mainstream*'i ei tasu alati uskuda.

9. Et modernistlik kunstnikutüüp on tegelikult olemas.

10. Ja see tähendab lausa lapselikku entusiasmi, mis mõjus reedeõhtustele külalistele neid nende igapäevases maailmast väljaloksutava hoobina.

11. Et positiivne idee liigutab ühiskonda, isegi kui see on lootusetu ja ebamajanduslik utopia, nagu Tõnise Naissaare projekt.

12. Et õilsa asja nimel saab olla



Tõnis Vint. Kõigi haiguste eest kaitsev talisman. Vaimseid võimeid suurendav talisman. (Ülal) Ringtalismanid "Shou". (All) Näitus tervisekeskuses Sigridi Universum. Veebruar-märts 2002.

Tõnis Vint. Talisman protecting against all diseases. Talisman increasing intellectual abilities. (Up) Circular talismans "Shou". (Down) Exhibition in health centre Sigrid's Universe in Tallinn. February-March, 2002.

vähendlik. Mina nii ei suudaks, ma olen heast elust lootusetult rikutud. Tõnise pühendumus ja keskendumine oma tööle on minu jaoks alati karm etteheide: miks mina nii ei suuda?

13. Et *feng shui* pole naisteajakirjade leelutus, vaid tegelikult tõsine teadus, mileni igaüks ei küüni.

14. Et Tõnis on hea ja õilis nimi. Minu noorem poeg, sündinud 1. jaanuaril 2002, on ka Tõnis. Ma julgen unistada, et nad kohtuvad ühel reedeõhtul Gonsiori tänaval, ja hämarat õuepoolset tuba, mille akent katab paks kardin (selle taga hiilgavad tuledes Olümpia, Ühispank, Radisson SAS ja veel paar praegusele inimesel tundmatut pilvelõhkujat), valgustab seesama tabureti külge kinnitatud vedruka fotolamp. Ja suurem Tõnis ütleb, et vahepeal on nii palju põnevaid asju selgunud.

Peeter-Maria Laurits,

fotokunstnik, Kütioru Avatud Ateljee asutaja

Erinevalt Tõnis Vindist, keda ma pean sihitruuks ja süsteemikindlaks mõtlejaks, olen ma ise ilma kindla vektorita energiatükike. Seetõttu on mul natuke raske vastu tulla Heie Treieri palvele kirjutada Tõnis Vindi mõjudest oma teekonnal, ehkki need on olnud väga tugevad. Ma ei ole kindel, kas ma enam olen isiklikult tutvustav selle Peetriga, kes seitsmekümnendate lõpul plahvatas ajakirjast Kunst ja Kodu loetud Vindi tühja ruumi esteetika mõjul. Aga ma mäletan, et plahvatus oli vägev. Nädalate kaupa koolitunde tuli ohverdada selle valgustuse läbiseedimiseks. Imelik, et mu vanemad sallisid oma eluruumide radikaalset tühendamist ja uut tüüpi valgustite installeerimist. Seejärel ilmus Vindi kujundatud Viidingu luuleraamat. Pikk viltune valguskiir. Viiding ja Vint, Vint ja Viiding, üks kalakese moodi nimi ja teine lendloom. Üks väga paradoksne ja teine väga range, aga mulle tundus, et nad rääkisid sarnasest asjast. Ma hakkasin nägema sümmeeriaid ja asümmeeriaid ja nendevahelisi keerulisi seoseid. Must hakkas mind huvitama ja valge hakkas ja see, kuidas nad nurki ja kõverusi pidi kokku said, muutus järjest tähendusrikkamaks, aga käis üle mõistuse ja tundus, et Vint teab võtit. Ise käisin sel ajal Ohakate juures pintslihoidmist ja laante metsikust õppimas, tundus, et kusagil saavad ürgloodu ja inimese loodu kokku saada, aga kuidas?, aga kus? Proovisin lingvistikat ja hieroglüüfe, nuusutasin semiootikat, aga libahunt minus põlgas ära kõik. Lõpuks,

uimasena orientalistikakabinettidest ja sõnajalgade hommikuudusest lõõsast, nägin ühel Viljandi kollokviumil filmi Tõnis Vindi uuringutest Lielvarde vöökirjade, "I Ching'i" ja jumal teab veel mille teemal. See film rabas. Seda tahaks veel kord näha. Märgisüsteemide universaalsus jõudis selle filmi abil minu jaoks kohale ja kütab minu ahju siia maani. Kuivõrd Eesti Televisioonil ei ole mõtteid ega raha uute küsimuste püstitamiseks, siis eetri vastutustundetute reostamise asemel võiks mõnikordki seda filmi näidata!

kunst.ee järgmisele väljaandele pildistab Peeter-Maria Laurits praegust Tõnis Vinti.

Harry Liivrand,

kunstkriitik, kuraator, kultuuritoimetaja

Käisin Tõnis Vindi koduloengutel sporaadiliselt ülikooli esimeste kursuste aegu 1970.–80. aastate vahetusel, mil ta revolutsiooniliselt kujundas Kultuuri ja Elu.

Paljud esoteerilisest informatsioonist jäi minule võõraks. Kuid mis jäid meelde, olid ootamatud võrdlused kultuuride vahel ning Tõnise võrratu oskus ikonograafilisi paralleele leida kõige erinevamate kultuuride juures; õpetus kaugidalikust ruumipoeesiast ja sarnastest märksüsteemidest erinevas kontekstis. Midagi sellist meile ülikoolis ei loetud.

Teiseks Tõnise raamatukogu. Mul ei lähe kunagi meelest üks Tõnise loeng juugendornamendist ja prerafaaliitlikust ilukontseptsioonist, kus ta jõudis otsaga popi ja kitšini. Kuulsin esmakordselt, et kitš polegi ainult halva maitse sünonüüm.

Kui ma kedagi põlvkonnakaaslastest asetan Tõnis Vindi kõrvale, on see "vaikiv ideoloog" Rein Mets. Ka tema sai sel kevadel 60.

TÕNIS VINT

The impact of Tõnis Vint on Estonian artists of several generations has mostly remained a mysterious esoteric background knowledge, rarely touched upon in conversations. Knowledgeably he holds the position of ideologue in the groups ANK'64 and Studio 22. However he has also exerted a tangible influence on artists not associated with those groups – in particular in their younger period of life, when still under formation. To follow are five spontaneous confessions, to congratulate Tõnis Vint on his 60th anniversary.

Urve Küttner,

jewellery designer, Tõnis Vint's fellow member of course from Estonian State Institute of Art 1962–67

T.V. has been pathfinder of the world of art. He has pushed ajar the door leading to philosophy of countries of the East and to their esoteric knowledge. The aesthetics and philosophy of space of his creation has impressed me. Decades later I am discovering that I have been influenced by his favourites. They are now my favourites, too. To prove that, there are my works "Dedication to Ülo Sooster" (1997) and the series "Dedication to Paul Delvaux" (which was on display at the exhibition in 2001 in the gallery of House of Castellan).

Andres Alver,

architect, Architectural Office Alver & Trummal

In 70s, at an architectural seminar in Tallinn I heard the paper by Tõnis Vint, in which he ended up in nuclear physics. Speaking of architecture he said that when looking out a window while in a room, we would necessarily see the distribution of windowpanes. He asserted that in Japan, they specially design the windows of small frames – the distribution creates a mandala of sorts. The graphic design conceals a certain world, certain meanings and connections (film "Lielvarde's belt", 1980). Vint has attained the stage of creating an entire world system, which is just about to be finalised. That reminds me of the unified field theory of Albert Einstein, which went uncompleted too.

I graduated the Institute of Art in 1977. In 1978 I was commissioned a job, as a young architect to design the rehabilitation and leisure centre of Car Repairs Works in Loksa. The place earmarked for the building was in a sense characterless – on a clearing in a thick forest near Loksa, growing birch and bush, marshy land. For an architect there were no limiting conditions curbing his flight of fantasy.

In that moment I felt that it is reasonable, possible and befitting to proceed from the ornamental system, starting with the design of the sight plan of the house, to continue with spatial build-up, finally reaching the windows. I could afford that because I was free to operate at my discretion and I considered it a right thing to do. The principals having commissioned me

the job were only too happy – they saw that they were getting a non-trivial house. That project was lucky enough to be completed.

To me, culture is a game of conventions. Science is related, to a great extent to a truthful perception of world. I do not deny completely either the truth of mandala or that of God, although I am not much of a believer. I had adopted Tõnis Vint's conceptual basis, from there on proceeding from the rational world outlook. A building consists of logical units, there is no buffoonery in asserting that a line has solid meaning etc. I have not entirely based on Vint's theories in my works.

In Moscow, there was held a competition of young architects. The all-Union panel selected as one of the laureates Car Repairs Works in Loksa. I got a diploma and a prize.

Tõnu Kaalep,

graphic designer, cultural editor, member of Studio 22

What are the things Tõnis has taught me?

1. Distant teaching, involuntary and without awareness of potential pupils, is possible. You need not know your Mentor personally. I first came across Tõnis in the columns of the magazines *Kunst*, and *Kunst & Kodu*, then in pictures at exhibitions. Many years later I met with him in actual life.

2. Some allegedly eternal values – for instance the golden section and some rules of composition – are mere social conventions. In a genuine picture the figures may be moved about at will, which axiom Tõnis proved by means of an example of Japanese wood engravings.

3. Each line conceals much more than the artist's free will.

4. The tale of ethnographers about the essence of family signs is hogwash.

5. The empty space is a beautiful thing of deep meanings.

6. The history of art is something going on here and now; or at least it did, at some time. I get this idea in my head when observing the works of Ilya Kabakov hanging on walls at Tõnis' place.

7. One must be knowledgeable of what is happening in the wide world. What Tõnis knew about the things televised on all conceivable cable TV channels; his two VCRs always ready to switch in, is just a wonder. The musical accompaniment to his birthday parties did before long scare his peers away.

8. There is real progress made some-



**Tõnis Vint Kadrioru lossis 1970. aastal.
Tõnis Vint in Palace of Kadriorg in 1970.**

place. Innovation is possible. One should not take the mainstream art at face value.

9. The modernist artistic type actually exists.

10. Which means childlike enthusiasm, having the effect of an impact pushing his Friday night guests out of their daily routine.

11. Positive thinking moves the society, even if it is a hopeless and economically unfeasible utopia, like Tõnis' Naissaar-project (to build many skyscrapers on the island of Naissaar, next to Tallinn).

12. When standing up for a noble case, it is a right thing to be unpretentious and unassuming. I could not, if I would try because I am spoiled beyond recovery, by easy life. Tõnis' dedication and ability to concentrate on his work is always a severe rebuke to me: Why cannot I do the same?

13. *Feng shui* is not the fusty idea of women's magazines, but actually serious science, which cannot be mastered by just anybody.

14. Tõnis is a good and noble name. My youngest son born 1 January 2002 is Tõnis. I boldly dream that they will meet in Gonsior Street on a Friday evening. The

dim room looking at the courtyard, with the window covered by a thick curtain (outside, flooded by lights are Olümpia, Ühispank, Radisson SAS and a couple more skyscrapers, unknown to common man), is lit by the photoflood lamp, fastened to tabouret with a spring. The older Tõnis will say that in the meantime, many breathtakingly interesting things have been revealed and turned true.

Peeter-Maria Laurits,

photographer, founder of Kütiorg Open Studio

Unlike Tõnis Vint, whom I appreciate as a dedicated and systematic thinker, I am a shred of energy without a fixed vector. Therefore I am bit reluctant to do Heie Treier a favour and write about how Tõnis Vint has influenced me on my path, though there is no denying his strong impact on me. I am not sure whether I any longer personally know the Peeter whose prejudices broke down, under the impact of Vint's aesthetics of empty space read at

the end 70s in the magazine Kunst & Kodu. But it was a mighty breakdown. Strangely my parents tolerated the dramatic vacating of their living rooms and installation of new type lighting fixtures. I learned to see symmetries and asymmetries and their involuted relationships. Seemingly Vint new the key. It looked like highly possible that the primordial creation and the creation by man might meet someplace, however where? I dabbled at linguistics and hieroglyphs, I sniffed semiotics, however the werewolf in me turned up its nose disdainfully. At last, dazed of oriental studies and the fiery blaze of ferns in the morning mist, I saw a film by Tõnis Vint, at a colloquium at Viljandi, about research on Lielvarde belt letters, I Ching and God knows what. That film really stunned me. I would like to see it one more time. It brought home to me the universality of sign systems and is still keeping me on the go. In so far as the Estonian TV has neither money nor ideas to pose topical questions, they should better show that film, even occasionally, than contaminate the air!

For the next issue of kunst.ee Peeter-Maria Laurits will take a photo to visualise his conception of the present Tõnis Vint.

Harry Liivrand,

Art critic, curator and cultural editor

I visited Tõnis Vint's lectures, in his den, being freshman and sophomore in the university at the turn of 1970-80s, when he made a breakthrough, by his novel design of the magazine Kultuur ja Elu.

I did not understand much of that esoteric information. However I remember striking comparisons of different cultures and Tõnis' unique skill to perceive iconographic parallels in cultures standing wide apart. Notably, there was the teaching about far-eastern poetry of space and the similarity of sign systems in various contexts. We were taught nothing of the kind in the university.

Secondly, there was Tõnis' library. I will never forget one lecture by Tõnis' of Art Nouveau ornament and Pre-Raphaelite concept of beauty, ending up with pop and kitsch. It was revelatory to hear that kitsch need not always be synonymous with bad taste.

[algatus]

Galerii Põlendruum

Kärt Hellerma

Põlendruum.

Asutatud aprillis 2001.

Asukoht: Tallinna Ladina kvartal, Vene t. 12.
Initsiaator Reti Saks.

“Meil pole kunstnikele pakkuda midagi muud peale selle ruumi,” ütleb Põlendruumi asutaja Reti Saks, kes võtab tööd galeriis kui uut etappi oma olemises ning tunneb rõõmu teistele kunstnikele näituste tegemisest. Ta tahab pikapeale muuta galerii avatud ateljeeks.

Põlendruumi kutsutakse kunstnikke, kelle tööd sobivad koha atmosfääri ja vaimususega. “Peaasi, et nad oleksid huvitavad, ausad ja loogilised ning sobiksid siia ruumi. Mulle ei meeldi, kui töödes on liiga nähtavaid viiteid ja paralleele, ülemäära kunstiajalugu. Nii mõnegi kunstniku pilte vaadates näeb ära, kust üks või teine asi on tulnud, hingetult üle kantud,” sõnab Reti Saks. Tema väikesed skulptuurid on galeriis saagu aeg kohal.

“Mulle tundub, et väikestel kujudel ja piltidel on siin sellepärast hea olla, et nad on oma loomulikus keskkonnas – nagu kodus. Mõnel kunstnikul võib leida ateljeenurgast vanu joonistusi või visandeid, ka selliseid pilte, mis on jäänud näitustel käimata. Nendest saab väga huvitava rea kokku panna. Intiimsemad asjad ei pruugi samas olla teisejärgulised. Ei saa tõmmata jooni pildi mõõtmete ja tema väe vahele.



Galerii Põlendruum Vene tänaval Tallinnas.

Gallery Burnedspace in Tallinn Old Town, Vene Street.



Reti Saks väikeskulptuur.

Small sculpture by Reti Saks, artist and founder of the gallery.

Väikestes töödes on pinget tihti enamgi sees kui suurtes piltides. Tihti on need olnud eeltöök suurete näitusepiltidele,” räägib Reti Saks.

“Mul pole õigust öelda, et video ei kõlba kuskile, sest olen näinud ka väga häid videosid ja installatsioone,” märgib Reti Saks. “Need võivad olla sama vaimustavad kui minna kuhugi muuseumisse ja vaadata vana kunsti. Võib ainult rõõmus-

tada, et maailm on nii mitmekesine.

Ainult et suurt infouputust kasutavad ära ka need, kes pole loojatüübid, kuid oskavad infot töödelda. Nimetan neid tehnikuteks. Kui segadust on palju, siis kerkivad pinnale just agaramad. Ei ole kedagi, kes paneks asjad korda või teeks puhastuse. On üks liik kunstnikke, kes teevad groteski. Seda kohtab nii piltides, videotes kui ka installatsioonides. Teiste üle irvitamine, näpuganäitamine on minu meelest kõige alatum. Kõigepealt võta ennast ette ja näita, kas oled juba sealmaal, et võid hakata teistele kohta kätte näitama.”

“Soovin täielikult tunnetada hetke, mida kujutada tahan. Soovin, et mul oleks õige mõte, millel on õige suund, kõla, rütm ja koht. Soovin, et mu sõnum oleks selge ja loogiline. Tegelikult pole muusikal, luulel, pildil ega skulptuuril suuremat vahet. Nad kõik räägivad oma lugu, mis on erineva aine läbi nähtavaks tehtud. See lugu, mida mina jutustan, räägib ikka üksikust hädisest inimesest siin suures maailmas. Ta ei saa aru, mis ümberringi toimub, ja on väheke segaduses. Ta tahab teada saada, mida teha ja kuhu astuda. Ja ta püüab mitte väga tormata. Üritab rohkem paigal seista ja piiluda. See võiks olla minu salaunistus: olla vähem tormakas. Enne vaadata ja mõelda, kui tegutseda ja öelda. Paraku pole ma ise selline. Eks ma siis püüangi joonistada niisugust maailma, millisena seda tahaksin näha.”



SISSEJUHATUS



MultiKultuurimaja ja Tartu Kõrgema Kunstikooli internatsionaalne elutants.

Multikulti teooria ja eesti praktika

Multikultuurilisus kui sotsiokultuuriline teema on tulvil paradokse: ühtaegu on see maailmas väga populaarne, kuid samas ka järsult taunitav – tihti kohtame nimetatud valdkonnas vaid näidisdemokraatia fassaadiprintsiipi, poliitilist korrektsust. Eesti oludest vaadatuna on multikulturaalsuse problemaatika iseäralikult hell, ja seda vähemalt kahel põhjusel. Küllap annab siin mõistele esmatähenduse ühest keskusest tüüritud sundsõbrustamine 15 liiduvabariigi esindajatega ja meie eemalhoidmine muudest rahvusvahelistest sidemetest. Teiseks lubab Eestis praeguseks kujunenud demograafiline ja institutsionaalne situatsioon kõnelda selles suhete valdkonnas pigem paralleelkultuurilisusest kui

polüfooniast. Siit johtub otseselt ka meie olukorra eripära: rahvaliiklus Eesti territooriumi suunas on kokku kuivanud, seda asendab pigem majanduslik koloniseerimine rahvusvaheliste korporatsioonide poolt ja vajadus lähendada siin elavaid kaht üksteisest küllaltki isoleeritud eesti ja vene kogukonda. Sääraselt kujunenud keskkonnas näib isegi, et mõisted “immigrant” ja “emigrant” on mõttekam asendada uue staatuserminiga “integrant”. Just viimase tegelase ümber keerlevad praegu nii ühiskondlikud loosungid kui sotsiaalreклаami kampaaniad; selles valdkonnas liigub uusi töökohti ja raha – mida, nagu hilise varakapitalismi kogemus näitab, on kombeks lihtsalt tasku panna. Praegune teemanumber püüab valdkonda avada interdistsiplinaarselt.

Üldsemiootilist vaatenurka esindab prof. Peeter Torop, kes käsitleb multikulturaalsust ilma domineeriva tsentrita polüloogia erivormina. Sotsio- ja visuaalsemiootilise pilgu heidavad samasse valdkonda magistrant Kaie Kotov ja prof. Peeter Linnap, huvitava revisionistliku politoloogilise käsitluse pakub prof. Igor Gräzin, meediategelase seisukohti avab reklaamijuht Alvar Jaakson millele Hanno Soans kaasaegse kunstiajaloolasena lisab omakorda nii poliitilise kui visuaalse ökonomisti terava ja halastamatu pilgu. Valimikust ei puudu ka reaalselt isiklikku kogemust peegeldavad kirjutised. Inglise skulptor, aastaid Eestis elanud Paul Rodgers räägib nendest kultuurilistest peetustest, mis nähtavad vaid välismaalasele, ja vastupidi – tekst,

mis teemaleheküljed lõpetab, võiks võõramaalastele parem nähtamatuks jäädagi: ultrakonservatiivse ja rassistliku senaatori Jesse Helmsi autasustamine Eesti Vabariigi kõrgeima autasuga on fakt, mis kuulub koos EKA vene kolledži sundlikvideerimisega kõige häbiväärsemate lehekülgede hulka meie (kultuuri)poliitilises ajaloos.

Head rahvusriiki kõigile!

Peeter Linnap,
erinumbri koostaja
(MultiKultuurimaja)



Evald Okas. Võitjate tagasitulek. 1948.

Polüloogilisus ja multikultuurilisus

Peeter Torop

Polüloogilisus ja multikultuurilisus on kaks kultuuriteoorias ja praktilises kultuurianalüüsis lähendunud mõistet, mis Euroopas toimivate ühinemisprotsessidega seoses on eriti aktuaalseks muutunud. Neid ühendab dialogismi mõiste. Multikultuurilisuse lemmikterminid on pluralism. Kuid pluralismil on paradoksaalne sisu. Pluralismi ühel poolusel on kosmopolitism, sallivus erinevate identiteetide ja identiteedivahetuste suhtes. Teisel poolusel on separatism, erinevate kultuuriliste, sotsiaalsete, majanduslike, seksuaalsete jms. vähemuste soov oma identiteedile tunnustust saada ja vajadus olla ühiskonnas aktsepteeritud. Pooluste vahele jääb poliitiline korrektsus kui dialoogimehhanismi väline kujundaja. Seega ei tähenda multikultuurilisus täpselt piiritletud etniliste, poliitiliste, seksuaalsete või majanduslike subkultuuride poliitilise korrektsuse õhkkonnas loodud kooslust, vaid hoopis dünaamilist ja keerukat põimingut, milles identiteete ei ole võimalik eritleda üksnes ühest dominandist lähtuvalt ja milles on võimalik nii mitme identiteedi samaaegsus kui ka identiteetide kiire vahetamine.

Polüloogilisus ehk polüfoonilisus oli algsest M. Bahtini termin, mille abil ta avas Dostojevski romaanide unikaalsuse maailmakirjanduses. Kui tavaliselt on romaanide tegelased autorite kujutamise objektid, siis Dostojevski teostes on nad autorist distantseerunud, on temast sõltumatud ja esitlevad end ise kui iseseisvad subjektid. Sellega kaasneb erinevate subjektsuste rohkus, mis lubabki kõneleeda polüfoonilisest romaanist kui paljude võrdväärsete subjektide ja seega

ka ideede kooseksistentsist, erinevate häälte koorist. Polüfoonilisuse taustal on Bahtin nimetanud Dostojevski avastusteks kolme omavahel seotud asja: 1. uus inimese kujutamise viis, millele vastavalt on inimene "täisõiguslik ja täistähenduslik võoras teadvus, mis ei ole pandud tegelikkuse lõpetavasse raami" ja tema mõtestamine on seega dialoogiline protsess. 2. Isiksusest lahutamatu idee isearenemise kujutamine mitte filosoofilise vms. süsteemi raames, vaid inimliku *sündermusena*. 3. Dialoogilisus kui võrdõiguslike ja võrdtähenduslike teadvuste vastastikuste mõjutuste eriline vorm. Polüfonia kui tervik on sellest lähtuvalt "kunstiline tahe siduda paljud üksikud tahted, tahe jõuda sündermuseni".

Vaadates nüüd läbi Bahtini Dostojevski-kesksete arutluste tänapäeva kultuurile, tuleks kasutada veel üht suure kirjanikuga seotud mõtet: "Dostojevski kinnitab üksinduse võimatust. Inimese olemine on loomuldasu suhtlemine. Olla tähendab suhelda. Olla tähendab olla teise jaoks ja läbi teise enda jaoks. Inimesel ei ole oma suveräänset territooriumi, ta on alati piiril, endasse vaadates vaatab ta silma teisele või teise silmadega".

Kultuurianalüüsi seisukohalt tuleb tunnistada, et igasugune kultuur on tänu tema heterogeensusele analüüsiv polüloogiliselt või polüloogilisena. Kuid juba Bahtini loogikast koorub üks oluline põhimõte – kultuuri polüloogi ei saa uurida monoloogide summana, sest kultuur kui tervik toimib läbi monoloogide dialoogiliste suhete ja polüloog on seega põiming. Selle põimingu mõistmiseks tuleb

uurida ja mõista ruumi, milles põimumine toimub, kultuuriruumi. Ja selles ruumis tuleb mõista olukorda, mis dialoogi tekitab või millega dialoogilisus kaasneb – tuleb mõista sündmust või teksti.

Kultuuril on omad märgisüsteemid või keeled, mille alusel kultuurikandjad suhtlevad. Seega on üheks võimaluseks kultuuri mõista võimalus õppida tundma kultuurikeeli, kultuuris toimivaid märgisüsteeme. Kuid kultuurikeeled on muutlikud ja nende märgid pole ühetähenduslikud. Seega on teiseks võimaluseks kultuurile lähenemisel suunduda läbi sündmuste ja tekstide, mis seovad erinevaid märgisüsteeme, kuid omavad kirjeldatavat üldist tähendust või teemat.

Isegi tavalise loomuliku keele tasandil tõi Bahtin juba ammu esile tähenduslikkuse semiootilise polaarsuse. Ta tähistas poolused mõistetega “teema” ja “täendus”. Teemat nimetas Bahtin keelelise tähenduslikkuse kõrgeimaks reaalseks piiriks, sest vaid teemal on määratletus. Tähendust nimetas ta vastavalt keelelise tähenduslikkuse madalaimaks piiriks, sest tähendus ei tähenda, vaid on potentsiaal, võime omada tähendust teema raames.

Ka Bahtini teaduslik retseptioon seostub nende kahe poolusega. Polüloogiline lähenemine kultuurile seab ikkagi esikohale erinevate (keeleliste, kultuuriliste, semiootiliste jms.) autonoomiate kooseksisteerimise ja näeb erinevuste erinevusi. Dialoogiline polüloogilisus seab esikohale seosed, segunenised autonoomiate vahel ja erinevuste erinemise kõrval näeb ta samasuste erinevusi või ka erinevuste samasust. Tz. Todorov on seda nimetanud heteroloogiaks ja väitnud poleemikatuhinas: “Heteroloogia, mis teeb kuuldavaks hääle erinevuse, on vajalik; polüloogia on igav ja tühine”. Bahtini esimesi vahendajaid suuremale maailmale J. Kristeva on rõhutanud samu poolusi silmas pidades Bahtini süsteemi ambivalentsust ning asetanud polüfoonilise romaani kõrvuti menipose satiiri kui heteroloogilise nähtusega.

Heteroloogia mõiste selgituseks tuleb tagasi pöörduda Bahtini aktiivseimasse aega. Kümmeaastat enne Bahtini polüfoonilisuse mõiste käibeletulekut ilmus Venemaal B. Assafjevi muusikatermini sõnastik “Kontsertide teejuht” (1919). See oma ajastu metakeelelist mõtlemist mõjutanud raamatuke määratleb mitmeid muusikateoreetilisi mõisteid üldteoreetilistena. Bahtini edasiste tööde valguses seda lugedes avaneb sellisena ka heterofoonia mõiste. Heterofoonia “ei ole veel paljuhäälsus (polüfoonia) selle arendatud (diferentseeritud, liigendatud) kujul, kus igal häälel on iseseisev tähendus, vaid üks paljuhäälsuse ülemineku staadiume (mil kõik hääled moodustavad keerulise liikuva pidevalt muutuva horisontaalse kompleksi).” Seega loob polüfoonia antud loogikast lähtudes vertikaalse, hääle eristumise mõõtme.

Etnoloogiline või kultuuriantropoloogiline kultuurikirjeldus on eelkõige polüfooniline, sest fikseerimisele kuuluvad arusaadavalt (kirjeldatavalt) eristuvad kultuurikeeled ja neid kirjeldatakse autonoomselt: rahvariided on ühes reas ja puulusikad teises,

pulmakombed ja matusekombed omaette jne. Kultuurisemiootika asus aga täitma olulist tühimikku – kirjeldama kultuurikeelte komplekse, põimumisi. J. Lotman eristas oma kultuurikirjelduses kaht protsessi: kultuurikeelte spetsialiseerumine (näiteks uute tehniliste võimaluste tulemusena filmikunsti või fotokunsti autonoomsus kultuuris) ja kultuurikeelte integreerumine. Viimase üheks märgiks on meta- ja autometakirjelduste tekkimine (ehk kultuuri katse end teadvustada kriitika, teooria, meedia jms. kaudu) ja teiseks märgiks kreoliseerumine (kultuurikeelte segunemine) eksperimentaalsetest juhtumitest (kirjanduse, teatri, filmi üleminekud) kuni segunemiseni kõrge-madala, stiili-stiilituse, žanritunnuste jne. tasandil.

Lotmani süsteemi taustal on oluline süntees uuel tasandil. Polüfooniline ehk puhaste nähtuste kirjeldamisel põhinev ja heterofooniline ehk ebapuhaste (segunenud) nähtuste kirjeldamisel põhinev analüüs täiendavad teineteist. Seda nii kultuuri enda kui kultuuri kirjeldamise tasandil. Pole juhuslik, et U. Eco nimetas J. Lotmani USA-s 1990. aastal ilmunud raamatu “Universe of the Mind” eessõnas huvitavaimaks hetkest, kui Lotman pühendus kultuurikoodide kreoliseerumise analüüsile.

Seega on vajadus hoida neid kaht analüüsivõimalust kogu aeg silme ees paratamatult. Piirdumine vaid ebapuhaste süsteemidega jõuab äärmuslikus variandis postmodernistliku simulatsioonini nagu J. Baudrillard oma transesteetika (suvaline kunstiteoste vastuvõtt), transpoliitika (eristamatud erinevused parteide ja ideoloogiate vahel), transseksuaalsuse (seksuaalse dominantsuse kadumine kultuuris, robotistumine, mannekeenistumine jne.), transökonoomika (arvestuslikkuse kadumine majandusprotsessides) mõistetega.



Vene tüdrukud vaatamas Eesti Kaitseväge paraadi. Kaader Hanno Soansi videost. 2001.

Tartu ülikooli semiootika osakonna sügiskooli põhiteemal “Polüloogiline Eesti” oligi katse vaagida võimalusi praeguse kultuurisituatsiooni kirjeldamiseks subkultuuride, identiteetide, erinevate kunstiliikide ja meediade analüüsi kaudu. Tänu dialoogivaimule nii seksioonides kui kolleegide vahel (lisaks semiootikutele osales ka Tartu Kõrgema Kunstikooli, Viljandi Kultuurikolledži ja Tallinna Pedagoogikaülikooli kolleegid) sai sügiskooli lõppedes veelgi selgemaks mitte ainult kultuurianalüüsi vajadus juba kasvõi meie jätkusuutlikkuse seisukohast, vaid ka interdistsiplinaarse

kultuurianalüüsi vajadus. See tähendab, et kultuuri olemise ja arengu lahutamatuks osaks on mõtlemine selle kultuuri üle, mõtlemine erinevates keeltes, kuid sama eesmärgiga. Kultuuri kvaliteedi ja igapäevase kultuurianalüüsi vahel on nii tihed seos, kultuurianalüüsil ja analüüsides tarbimisel nii oluline koht kultuuris, et kultuurianalüüsi erinevate valdkondade arendamine on lausa hädavajadus. Vaimsuse potentsiaal ei ole majanduslikust vähem oluline ja mõttesärin Kääriku auditooriumides, kus kunagi vaidlesid maailma kuulsaimad semiootikud Juri Lotmanist Roman Jakobsonini, näitas, et vaimuenergiat meil jätkub. Tuleb sellele energiale vaid rakendus leida. Meie kultuuris, kust ta ju pärinebki.

“EURO” ja “eesti”

Igor Gräzin

Euroopa Liidu kui tugeva majandusliku ühenduse arengutunneli lõpus ootab rahvuslike identiteetide järkjärguline kadumine. Seoses sellega kerkib üles murettekitav probleem – mis saab Eestist, eesti ja eesti-vene rahvusest, meie kultuurist ja keelest pärast seda, kui oleme allutatud eurostruktuuridele?

Rahvusriigi vanusest ja saatuses

Tänases mõttes pole rahvusriik olnud Euroopat asustavate etnostaaditsiooniline ega kauakestunud poliitiline ühendamise viis. Veelgi enam – see pole olnud isegi mitte riigiõigus-teaduse valitsev ideaal. Nii ei näinud Rooma valitsejad ja juristid, kel pidanuks hääbuva minoriteedina olema eriline huvi just enesemääratlemiseks, riigi subjektina mitte eliiti, vaid rooma paljuhõimset ja -keelset rahvast ning kodanikkonda, milles isegi aristokraatia (senaatorid ja dünastid) oli oluliselt laiem kui Rooma linnriigi ja selle naabruses oleva Latiumi (latiinide) kultuuri kandjaskond. Veelgi vähem olid rahvusliku iseloomuga riiklikud ühendused keskaegses Euroopas, mille aluseks olid hoopis senjööri- ja vasalliteedisuhted, mis killustasid kultuuriliselt ühtseid subregioone ning ühendasid erinevaid. Francisco Vitoria (1480–1546) loengud Salamanca ülikoolis, kaasaegse rahvusvahelise õiguse varasemad pretsedendid, käsitlesid samuti suhteid väljaspool Euroopat, mitte Euroopa-siseseid vahakordi: vaagiti konkistadooride ja Lõuna-Ameerika pärismaalaste suhteid. Lühidalt – kuidas me rahvusriiki ka ei defineeriks, on tegemist nähtusega, mille vanuseks poliitilises reaalsuses on 300, juriidilises teoorias aga 400 aastat.

Heites pilgu Euroopa poliitilisele kaardile, näeme, et tegeliku rahvusriikluse ajalugu on veelgi üürisem, kulgedes rahvuslikest revolutsioonidest 19. sajandi keskel Versailles' rahule toetudes (selle struktuurides sündis ka meie riik) nüüdsesse realiteeti. Rahvusriiklus on niisiis oluliselt üürisem sellest ajaarvamisest, milles rahvused ise oma ajalugu kirjutavad; olgu siis tegemist legendaarse kuningas Arthuri või Sakala vanema Lembituga. Võib järeldada, et kui Euroopa on kujundanud oma majanduse ja ehitanud kultuuri väljaspool rahvusriiklike struktuure, siis on igati tõenäoline, et ta teeb seda nõnda ka tulevikus. Rahvusriigi kadumise tendents ongi tänaseks juba ilmne. Londoni Hyde Park'is jalutavate emade hulgas kohtab haruharva valgenahalist daami või “bonnet” ja tagasihoidliku väikesekasvulise anglosaksi džentelmeni võrdkujuks peetud Oxford Street'i poemüüjate asemele on tulnud kräsupaised tõmmud noormehed. Kui Inglismaa juba jutuks tuli, siis... konservatiivsem alahoidlike teenistujate hulgas, kõige imperialistlikum ja rahvuslikum rahvushuvide kaitsjate seas – Tema Majesteedi Elizabeth II kodakondsus- ja migratsiooniamet, passikontrolli Heathrow

lennujaamas –, seegi on suuresti mehitatud turbaneid kandvate härrasmeestega. Keelte kadumisest ei maksa parem rääkida. Inglise globaalne keeleline võit on tähendanud seda, et õiget inglise keelt kohtab maailmas aina vähem ja sedagi vanemates Inglismaal tehtud filmides või David Frosti intervjuudes – võõrale kõrvale tundub isegi mitmete BBC diktorite hääldus olevat “mitte päris see”.

Rahvusriigi väärtustamine

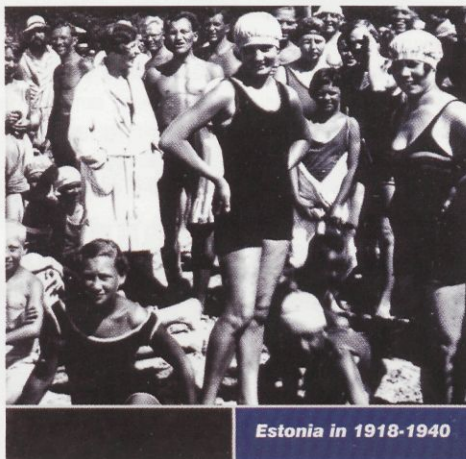
Eeltoodu võib olla aktsepteeritav küll mõistuslikult, kuid mitte emotsioonide tasandil. Ning see pole üldsegi mitte ainult Eesti ja eestlaste kui rahvuse probleem, kelle maailmataju on äsja karastanud rahva- ja rahvusvaenulik enamlusrežiim, mille formaalseks kandjaks (aga ka ohvriks) oli kultuuriliselt, usuliselt ning väärtushinnanguliselt võõras rahvus. Õhtumaises kultuuriruumis on raske leida vastandlikumat paari kui individualismi, inimõigust väärtustav Eesti ja kollektivismi ning seltsimehelikkust kultustav Venemaa¹.

Rahvusluse väärtustamine, sh. EL-i unifikatsioonitoime tingimustes, on tänase Euroopa poliitilise elu arvestatav fakt. Võib osutada rahvusäärmuslike parteide kasvavale populaarsusele Euroopa Liitu kuuluvate riikide poliitilises *establishment*'is. Seega, kui rahvusriiklus on tajutat eksistentsiaalselt olulisena isegi Euroopa suurriikides, mis siis veel rääkida ühe-miljonilisest rahvast Eestis, keda saatus on räsinnud juba niigi. Rahvusliku riigi kui väärtuse jätkuv euroskeptitsistlik toime on paradoksaalsel kombel seotud

just rahvusriikluse ülilühikese ajaloo Euroopas. Juba puht loogiliselt eeldas rahvusriigi teke tugevat rahvuslikku etnilis-poliitilist või kultuurilist ideoloogiat. Petőfi Ungaris, Karel Macha Tšehhis – pidid nagu Bismarck, Garibaldi ja Napoleonigi olema poliitiliselt rahvuslased ja väärtustama riiki kui rahvusliku olemise ainuõiget vormi. Ning kuivõrd rahvusriikide sünd on olnud äsjane sündmus, siis toimib ka vastava ideestiku edasine väärtustamine suuresti vaid ajaloolise inertsina. Euroliidu õigusega tegelevale juristile poleks suureks vaevaks tuua näiteid eurokohtusse jõudnud vaidlustest Inglismaa, Prantsusmaa ja Saksamaa vahel, mille taustaks on nende riikide ammune rahvuslik rivaliteet. Seda enam on rahvusriigi kultustamine seletatav Eestis – on ju meie riikluse ajalugu veel üürisem, oluliselt traagilisem.

Uued probleemid rahvusriigiga

Rahvusriigi taastamine oli meie vaimne relv ja rahvusriik on tegelikkus, mida me soovisime, ning tõelus, mis muutub seda kontrastsemaks, mida lähemale jõuab mõistmine, et kuulumine Euroopa Liitu tähendab meie rahvusliku suveräänsuse kadu vähemalt



sellisena, nagu see eksisteerib täna. Toetudes sõna-sõnalt Jean Bodinile, võib öelda, et Eestis kehtib riigiõiguslikus mõttes endiselt 1988. a. 16. novembri suveräänsusdeklaratsiooni põhimõte: suveräänsus on kõrgeim võim oma territooriumi üle (Aare 1999: 287–288). See on vastuolu, mis kõige paremini väljendub mõttekäigus *a la* “ühest liidust alles pääsesime; on’s mõtet kohe järgmisse tikkuda?” Nõustun T.-H. Ilvesega, et poliitiliselt on NSVL ja EL-i kõrvutamise kohatu, kuid samas ei suuda ta maailmakodanikuna *par excellence* aduda EL-i majanduspoliitiliste vahendite ja makroökonomiliste eesmärkide sarnasust nendega, mida kasutas NSVL Riiklik Plaanikomitee. Vastuolu Eesti rahvusriikluse ja Euroopa integratsiooniliste tendentside vahel on olemas ja ratsionaalsete argumentidega seda olematuks ei tee. Nii meenutabki olukord J.-J. Rousseau kontseptsiooni tsivilisatsioonist orjastamata “vabast metslasest”, kes oli nii inimliku õnne kui ka vabaduse kandjaks. Paradoks on vaid selles, et õnne täius ei teostunud tema jaoks mitte vabaduse aegadel, vaid hetkel, mil ta hakkas tajuma, et tema vabaduse “kuldajastu” on möödumas.² Kui mu senised märkused viitasid selgelt euroskeptitsistlikele tunnetele, siis järgnevas tahaksin endale lubada mõttekäike, mis öeldut oluliselt mahendavad. Tundes muret meie rahvusriigi ja rahvuse käekäigu pärast Euroopa Liidus, esitagem siinkohal üks oluline küsimus.

Mida on meil kaotada?

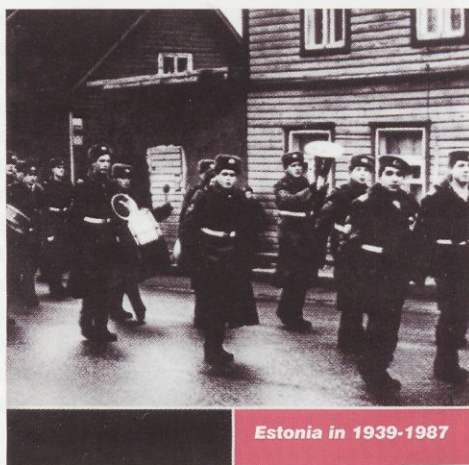
Rahvuslik riiklus eeldab vähemalt ühe majandusliku ja ühe poliitilise komponendi olemasolu – neist esimese, rahvuslike tootmisvahendite ja nende käsutamise õiguse mõistet on sobiv selgitada näidetega. Inglise laevastik (väikese i-ga) oli midagi enam kui Briti impeeriumi majanduse üks harusid – see oli Inglise ja inglase sümbol, riikluse majanduslik alus. Samasuguses võtmes võib rääkida Itaalia kaubandusest, Baieri portselanist, Boheemia õllest ja Ruhri söest vms. Kui juhinduda domineerivast ajaloolis-poliitilisest propagandadoktriinist, näit. “700 orja-aasta kontseptsioonist”, siis pole selle taolist rahvusriiklust või rahvust tekitavat komponenti meie arengus olnud. Pole olnud terve Eesti ajaloo vältel, mille algus on dateeritav 1186. aastaga, kui Breemeni peapiiskop Hartwig II pühitses jutlustaja-misjonäri Meinhardi Üksküla piiskopiks. (Vahtre 1993: 47) Kuivõrd siinse maanurga põhiline ressurss keskajast alates oli olnud maa, mis kuulus omandina “Balti parunitele”, siis tundub kõik esmapilgul üheselt selge.

Tegelikult on aga asjad keerulisemad. “Seitse sajandit orja-aega” pole nähtavasti midagi muud, kui vaid 19. sajandi kindlat poliitilist tellimust täitev propagandistlik stamp või tänastes terminites “PR-i klipp”. Suitsutare, kus elavad koos inimesed ja loomad, rõhuv pärisorjus, regivärsiline rahvalaul, eriti itkuvad töölaulud ja siis lõpuks 19. sajand – ärkamine. Tegelikult ajaloo tähendasid need seitsme aastasaja-tagused sündmused ristiusu jõudmist meie maale, meie liitumist rahvusvahelise kaubanduse ja kultuuriga. 12. sajandi alguse keeruliste poliitiliste konstellatsioonide käigus meid mitte ei

orjastatud, vaid vabastati meie enese barbaarsusest – ja Jumal tänatud! Kuigi ilmselt kadus see keel, mida meie esivanemad isekeskis siin kallastel pruukisid, kuid kui ühtne see oli, on küsitav. Tugevad murdelised eripärad nimelt keetsid veel niikaua, et eesti kirjakeele normeerimine sai toimuma alles 20. sajandil ja mitmed erinevused on tänaseks üle elanud isegi äsjase venestamise katsed.

See, mis kadus, oli eelajalooline “muinasaeg”, ja see, mis sündis, oli euroopalik tsivilisatsioon. “700-aastane orjadoktriin” rajaneb ajaloolisel ebatõel, mida ei kinnita ei faktid ega inimlik loogika. Tammsaare on viidanud selle vääraraloo ühele ikonograafilise tähendusega ajaloosündmusele – Ümera lahingule, mis on olnud selle doktriini lahutamatu osa. Tsiteerin teda Vladimir Tretjakovitchi mälestuste vahendusel: “Hubelil (Mait Metsanurgal) toimub Ümera jõel mingisugune ajaloolise tähtsusega suurlahing, üldrahvaliku iseloomuga suursündmus. Hubelil võtavad sellest osa suured malevad ja sakslased saavad lüüa korrapärase ja ausas lahingus. Mis aga sündis tegelikult Ümera jõel ajaloo andmete kohaselt? Seal ei leidnud aset midagi sellesarnast! Bande eestlasi olevat lihtsalt varitsenud väikest salka saksa rüütleid. Nende möödudes tormanud eestlased

suure hulgana varitsuskohast välja, tunginud neile kallale ja nottinud nad lihtsalt maha... Ei olnud tegemist kangelasteoga, vaid autu röövmõrvaga.” (Tretjakovich 1998:72-73). Kuigi Tammsaare tähtsustamine ajaloolasena on mõnevõrra raske (vrd. sama episoodi analüüsi prof. Sulev Vahtre raamatus “Muinasaja loojang Eestis” (Vahtre 1990: 72-73)), tundub Tammsaare ülalolevat väidet vaid poleemilise liialdusena (pealegi on tegu mitte otsese tsitaadi, vaid suusõnalisest ägeduses öeldu üleskirjutusega). Kuigi prof. Sulev Vahtre on täpse ajaloolasena piiritletud oma klassikalise uurimuse muinasaja loojangust Eestis suhteliselt lühikese ajalõiguga (1186.–1242. aastani),



Estonia in 1939-1987

aimub ka sellest, et “muinas-aja Eesti vallutamine” polnud mitte sedavõrd ühekordne aktsioon, kui just pikaajalise koloneerimise protsess.

Kui nii, siis on isegi tavateadmise tasemel peaaegu võimatu ette kujutada tollast kolonisatsiooni ilma assimilatsioonita. Kas tundub usaldusväärseks näiteks kujutluspilet, et ristirüütlid – noored, targad, vaprad ja tugevad poisid – on sedavõrd “ideealised”, sedavõrd küllastunud rassilise üleoleku tundest (lausa “natsid”), et paljude aastate jooksul väljaspool oma emamaad olles ei kasutataks ühtegi avanevat võimalust oma mehelike sümpaatiate füüsiliseks väljendamiseks? Ning kui isegi oletada, et piisavalt suur osa nendest võisid ju olla ka lihtsalt vägistajad, siis kas saab välistada selle, et keskaegse poliitika sageli perekonnaõiguslikku loomu arvestades polnud nende hulgas selliseid, kes tegid oma pärismaalastest (eestlannadest) kaaslastest oma tegelikult abikaasaks? Või vastupidi: kas olid meie eesti esivanemate juhud tõesti nii lollid, et ei taibanud tasalülitada mõnesidki poliitilise olukorra probleeme kasulike hõimlussidemete toel tulnukatega? Pöördugem tagasi Tretjakovitchi Tammsaare-mälestuste juurde: “Üks tugev huvi oli (Tammsaarel – I. G.)

ka Eesti ajalugu, ühe eriprobleemina Balti aadli genealoogia: nimelt mis ulatuses meie saksa aadel pärines muistsete Eesti suurnike perekondadest. Eesti verd arvas ta voolavat mitmes Balti aadli suguvõsas ja nii mõnegi aadliku perekonnanime arvas ta tuletatud olevat eestikeelsest algvormist. Lisaks parun Uexküllli ja krahv Ungern-Sternbergi suguvõsadele võis ta loetleda veel terve rea eesti päritoluga Balti aadliperekondi. (Tretjakovitch 1998: 66)

Korrutades assimilatsiooniprotsessi nende pikkade sajanditega, mil baltlus püsis ja mille raamidesse langeb ka Põhjasõja-järgne demograafiline katastroof, tingides lausa eluliselt täieliku assimilatsiooni (vt. nt. Juhan Peegli "Väekargajad"), poleks liigjulge väita, et baltlased olid samaväärne Eesti kultuur kui see, mida tunneme "talupoeglik-pärisorisena". Teisiti öeldes – rahvusriiki moodustav majanduslik alus oli eestlastel olemas, õieti – see polnud kuhugi kadunudki, vaid lihtsalt omandas 12. sajandist alates hüppeliselt kõrgema tsiviliseerituse vormi. Ning ses mõttes oli nooreestlaste loosung eurooplaseks saamisest ja eestlaseks jäämisest sündinud optilisest pettebildist, mis vaatas mööda sellest eurooplasest-eestlasest, kes elas nende endi kõrval – ja nimelt baltlasest. Seitse sajandit varem olid eestlased kadunud kui miski etniliselt unikaalne ja saanud eurooplasteks! Nii europiseerunud eurooplasteks, et neid hiljem polnud võimalik äragi tunda.

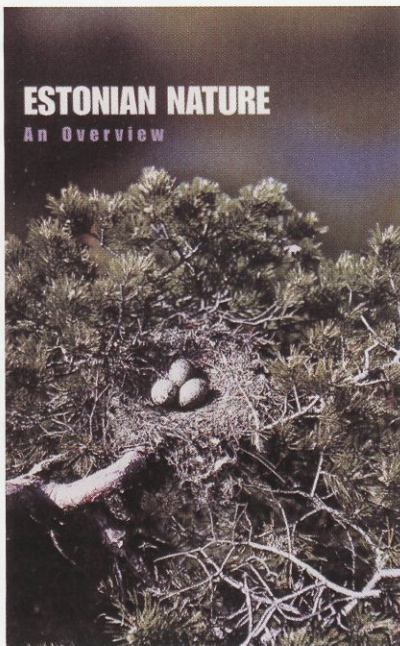
"Mina lähen ainult põllumehele !"

(Raja Teele)

Mis on see, mida me vinti jäädes laulma kipume – kas leelotamine, "Õrn ööbik" või Uustulndi "Meri, mu meri", millest isegi viimane, kuigi kaasajal loodud, on üks "echt" saksa laul. Ning kui tõeks pidada seda, et laul "väljendab rahva hinge"³, siis millest see siinkohal küll kõneleb?⁴ Kuidas ka poleks, aga ma tõepoolest ei idealiseeri nn. orjaaja olematut sotsiaalset harmooniat. Vastupidi: klassivahed olid olemas ja nähtavasti küllalt sügavad, millest kõneleb ka keeleline barjäär valitseva ja valitsetava klassi vahel. Kuigi see sotsiaalne veelahe oli ilmselt ületatav (vt. Jaan Krossi "Michelsoni immatrikuleerimine"), on asi hoopis milleski muus – selles, et nimetatud barjääri ületamine ise muutus teataval hetkel ideoloogiliseks ja poliitiliseks probleemiks.

Niisiis 19. sajand: rahvusriikide ja vastava rahvusliku ideoloogia sünd. Täpselt nõnda nagu Euroopas, sünnib kõik ka Eestis, kusjuures riigi aluseks on rahvuse idee – vaatamata sellele, et omariiklust otsesõnu ei nimetata. Esiplaanile hakkab nihkuma rahvusluse teine komponent või sotsiaalne variatsioon – riiklik-juriidiline. Viimase kehastusena ilmub rahvusel rajanev riik koos kõigi oma regaaliatega: oma riigipea, oma politsei, oma raha jne. Kuivõrd seesuguse ideoloogia muud variandid 19. sajandil puudusid, siis oli igati loogiline ka see, et sündis ja kujunes ettekujutus eestlasest kui orjastatud põlluharijast, kellel oli ainuõigus pretendeerida "eestlusele" täies mõttes. *A la Guerre comme q la Guerre*: see, mis oli valutult toimunud

sajanditega – ühiskonna vertikaalne dünaamika, inimeste liikumine madalamatest klassidest kõrgematesse ja vastupidi –, omandas ühtäkki reetmise iseloomu. Eestlaste eesti keelt kõnelevat rahvaosa, kes oli sotsiaalselt mobiilne (andekas, ettevõtlik jne.) hakati põlastavalt nimetama "kadakateks". Rahvusliku reeturluse ja "vaenlasega" kokkulepluse vari pole näiteks tänaseni päriselt kadunud isegi Jakob Hurda mälestuselt. Paradoksaalne on see, et nimelt "kadakad", linna teenima tulnud maatüdrukud ja õpiipoisteks hakanud noorukid, olid eesti rahva eliit 19. sajandil, mil baltlus juba hääbus ja uut eesti kõrgintelligentsi polnud veel tekkinud. Meie tänase kultuuri loojaks polnud mitte "maaelu idiotismi" (Marxi väljend šveitsi talupoegade kohta) jäänud talupojad, vaid alevis ja väikelinnas leiba teeniv maatüdrukust koduabiline ja halastajaõde; külapoisist lakksepp, apteeker, kirikuõpetaja ja kool-meister.⁵



Selle rahvakillukese, majanduslikult marginaalse osakese tunnistamine rahvuslikuks eliidiks ei sobinud 19. sajandi keskpaiga ja II poole ideoloogiasse vähemalt kahel põhjusel. Esiteks – sotsiaalselt edukaina polnud "kadakad" mingid "revolutsionäärid", kes võinuksid kanda või vajada mingit erilist ja dramaatilist rahvuslikku ideed. Ning teiseks hakkas nende kultuurilist domineerimist ja tõusu tasapisi pärssima üha avalikum ja kindlakäelisem venestamispoliitika, sest viimase vaenlaseks oli just tugev baltlus. Müüt "sakslasest – Eestimaa valitsejatest orjarahva üle" sobis venestuspoliitikale ideaalselt. Kuid mitte seepärast, et Vene võimud oluksid "eestlaste poolt", vaid seetõttu, et nad olid koos jakobsonlusega baltluse vastu.

Ühesõnaga polnud meie "ärkamisaeg" sisuliselt midagi muud kui Euroopa 1848. aasta ja siit edasi see läkski: läbi rahvusriigi tegeliku tekke, mille oluliseks komponendiks oli 19. sajandist kaasa toodud agraarideoloogia ja -poliitika; majanduselule ränga hoobi andnud

agraarreform, baltlaste lahkumine Saksamaale ja siit kuni kaasaegse neo- ja postkolhoosliku ideoloogiani välja meie riigikogus. Viimase all mõetlen väidet põllumajandusest kui Eesti riikluse alusest. Ei saa ka meenutamata jätta ühe inglise silmapaistva poliitiku mulle öeldud lauset, mille kohaselt olnud Eestis ainult üks suur poliitik – Jaan Tõnisson. Lisagem sellele mõttes juurde, et ülejäanud poliitikute enamik polnud Eesti poliitikud selle sõna agraar-jakobsonlikult ideologiseeritud tähenduses, vaid Eesti Vabariigi kui Euroopa riigi poliitikud.

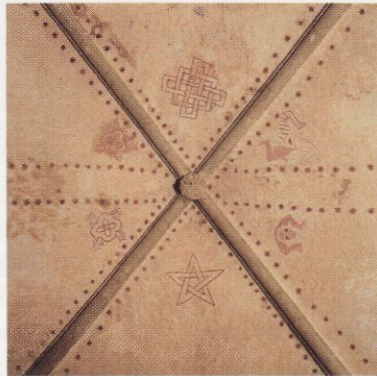
Kaks vaatepunkti ja kolmas

Ülalttoodud ajaloolise tagasisaate eesmärgiks oli näidata, et mõlemad kaks ajalookäsitlust – "pimedate orjaaja" oma ja "normaalse Eesti ajaloo" kontseptsioon annavad meile ekstrapoleerituna ka erineva perspektiivi tuleviku suhtes. Esimeselt positsioonilt nähtuna on meie ajalugu olnud okupatsioonide jada, mille vahele jäävad üksikud vabaduse ja iseseisvuse hetked, ning nüüd on rahvusliku ohuna kerkinud ühinemine Euroopa Liiduga. Teise vaatenurga alt kujutab liitumine aga selle seisundi taastamist, milles Eesti on aastasadu

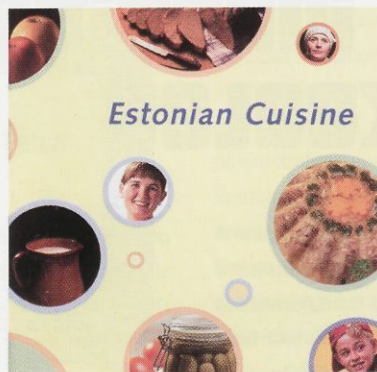
olnud ja mida võiks juba ajaloolise kauakestvuse tõttu lugeda Eesti sotsiaalpoliitilise seisundi normaalseks olekuks. Ning kui eestlus säilib juba märksa vähem tasakaalustatud tingimustes, siis seda enam suudab see säiluda nüüd, kui meil enestel vaid tahtmist ja vajadust on. Keskaegne kultuuriline mõju toimus "saksluselt" "eestlusele" ja tsivilisatsiooni üldisema seaduspärasuse järgi, mitte vastupidi – roomlastegi kultuur võeti üle barbarite poolt ja mitte vastupidi, kuigi seesama vastupidine tendents oli olemas nii roomlaste kui baltlaste suhtes. See, mis tegi baltlastest baltlased (ja mitte jätkuvalt sakslased, taanlased ja rootslased), oligi eesti kultuuri ja sinise geograafilis-majandusliku olustiku tagasimõju. Need vektorid on nüüdse Euroopa tsivilisatsiooni tingimustes tasakaalustatamad, kuigi, nagu näitab rahvusvahelise õiguse areng – mitte nende täielikku sõltumatust tunnustavad. Absoluutset suveräniteeti, mis toimus rahvuriikide tekkel, enam lihtsalt ei ole: alates Euroopa Inimõiguste Kohtu võimalusest üle vaadata Eesti Vabariigi kõrgeima kohtuinstantsi viimne otsus ("rongaema"-lugu) ning lõpetades Euroopa ja USA humanitaarinterventsiooniga endises Jugoslaavias. Nagu nimetuski ütleb, on see vananeva rahvusvahelise õiguse dogma järgi ühtheide riikide sekkumine teiste riikide siseasjadesse. Meie endi silme all kujuneb suveräniteedi uus tõlgendus. Euroopa Liidu reaktsioon viimastele valimistele Austrias kuulub samasse arenguloogikasse ja see, mis teeb selle küsitavaks, pole mitte niivõrd sisu, kui võrd reaktsiooni tugevuse ebaadekvaatsus selle tinginud olude suhtes.

Kiirustamise mõttetusest

Seega, nii sisult kui vormilt tähendab ühinemine Euroopa Liiduga meile loobumist oma praegusest suveräniteedist ning ka see on loomulik. Kui suured – Saksa-, Inglis-, Prantsusmaa ja muud maad olid nõus seda tegema enne, siis miks ei võiks ega peaks seda meiega? Kuid moment, mis erinevalt suurriikidest on meile eksistentsiaalse tähendusega, seisneb küsimuses – millal? Täna Euroopa Liit ei ole veel organisatsioon ega konföderatsioon, mis võtaks arvesse meie huve. Poliitiline pahempoolsus, sotsiaaldemokratism, mis on vastuolus Eesti poliitilise olemise üldise konservatismiga (euroopalikus mõttes pole meil ainsatki vasakparteid!). Või siis Euroopa Komisjoni jahmatamapanev ebaprofessionaalsus ja väikeriikide katastroofiline alaasindatus europarlamentis, mis on muide, seoses kontrolli tekkimisega Euroopa Keskpanga üle, muutumas süütust poliitikaanelisest jututoast üsna selgeks Euroopa uue võimu tsentrumiks. Ja enneolematu korrupsioon, hõimlus ning heaperemehelikkuse puudumine, mida "kompenseerib" kõikjal valitsev eurokõrkus. Oht, mida ma siin näen, ei seisne mitte selles, et tahame liituda EL-iga, vaid selles, et me tahame seda täna! Õnnestavat ohutunnet süvendab seegi, et meie välispoliitika näikse kordavat Lääne suunal sedasama viga, milles me juba elame oma suhetes Idaga: viitsimatust harrastada strateegilist mõtlemist.



estonian
culture



Poliitilises mõttes on Venemaa meile kadunud ja mitte ainult viimase süül. Kui paar episoodi maha arvata, siis on meie Venemaa-politiitika olnud üks suur ja häirimatu norkamine. Kuid vaevalt tasub samamoodi mängida Euroopa-suhetega. Liati kui tõdeda, et mingit otsest majanduslikku pressi meil kiireks liitumiseks EL-iga ei ole. Majanduse alanud virtualiseerumine, mis tähendab materiaalse komponendi järsku vähenemist informaatilise arvel, langetab EL-i kui tolliliidu väärtust niigi ja tulevikus seda enam.

Minu etteheide meie tänasele EL-i poliitikalale on, et pärast edu kutse saamisel läbirääkimistele pole me suutnud teha elegantset pööret ütlemaks oma Lääne partneritele, et ka meil, Eestil, on teile omad tingimused. Selles seisnebki meie sügav erinevus Lääne-Euroopa riikidest – meie lolluste ja vigade ressurss on lihtsalt ammendunud.

Juhan Aare. Fosforiidisõda. Tln., Kiriilile kirjastus, 1999.
Carl Monthander. Parunid, eestlased ja enamlased. Tln., Ilmamaa, 1997.
Leonid Tretjakovitch. A. H. Tammsaare, nagu ma teda tundsin. Loomingu Raamatukogu 1998, nr. 1–3.
Sulev Vahtre. Muinasaja loojang Eestis. Tln., Olion, 1990.

¹ Midagi analoogset võib siiski leida rahvuriikide-eelsest ajastust antipoodis protestantism – katoliiklus, millest esimene näeb prioriteedina isiksuslikku alget, teine aga kollektiivsus. Teadupoolest kujutab katolitsistlik nn. vabaduse teoloogia endast sisuliselt vaid üht marksismi-leninismi modifikatsiooni.

² See on teema, millele parima analüütilise käsitluse on andnud Milan Kundera oma geniaalses pan-euroopalikus romaanis "Olemise talumatu kergus".

³ Rääkimata siis juba saksa-preili Jannseni (eesti keeli Koidula) luulest. Muide – jällegi üks orjaaja propagandamüüte – see, kui võrd õnnetu oli Koidula olnud oma abielus sakslase Michelsoniga tolle "võõra vaimu" pärast. Esitaks – kas ikka oli õnnetu? Ja kui oligi, siis kas tõesti on erinevast rahvusest abikaasade õnnetus tingitud ilmingimata erinevast rahvusest ja vastupidi? Ei julge väita, kuid ma ei saa lahti mõttest, et üks osa sellest müüdist on käibele tulnud kibestunud Kreuzwaldilt, kelle vaimne suhe Koidulasse ei jäta küll muljet selle täiesti karsketest tagamaadest. Ning lisaks: Kreuzwaldi elutöö, "Kalevipoja" sulest väljajäemine, oli nimelt see, mida Koidula poeesia ei olnud, ja sedapuhku pole välistatud ka lihtsa loomingu kadeduse motiiv. Kui võrd Kalevipoja müüt ise polnud eesti mütooloogias isegi mitte eriti tuntud (Oskar Looritsa Olümposele minu teada teda lihtsalt ei ole), oli Koidula "saksik" luule tõepoolest eesti rahva hing.

⁴ Vabandatagu siinkohal meenutus hetkest, mis mind niisugusele mõttele viis, sest siin ei puudu teatud koomiline element. Üks mulle lapsepõlvest pähekulutatud laul, mida alailma lasti magnetofonil mängida enne Tartu Kalevi mängu tollases EPA korvpallisaalis, oli Arne Oidi "Viimane mohikaanlane". Sõnad: "laps ja skvoo telki jäid, kui komants jahil käis". Mis pagana asi see "skvoo" on, jäi tollest ajast kripeldama ja ununes kuni ajani, kui selle sõna tähendus sai enesestmõistetavuseks Ameerikas elades. Olles nüüd kuulnud ka Ameerika indiaanlaste muusika viimase nende kõikvõimalikes variatsioonides, tekkis küsimus – kui võrd Oidi laulu muusikas pole neid üldse, siis mis see tema indiaani laul siis on? Seep' see on – saksa, öieti siis balti *liedertafel*!

⁵ Sellest, kui lootusetult madalal tasemel (Euroopa võrreldes) oli Eesti põllumajandus ja maakultuur veel 1930. aastatel (primitiivsed töövõtted, madal agronoomiline kultuur, varastamine, joomine, mis tahes heaperemehelikkuse puudumine jne.) ja kui vastandlik oli tolaeagne tegelikkus käibiva müüdiga, on õpetlik lugeda Carl Monthanderi raamatut "Parunid, eestlased ja enamlased": "Maal pakkusid lagunevad mõisahooned ja hallitanud troostitud uusasundused masendavat pilti: vana kultuur ja esteetilised väärtused olid kokku varisenud, mõisapargid laastatud, suured aiad metsistunud, kaunid tiigid soostunud. Järel olid vaid primitiivse, kasina taluelu puhtad tarbeväärtused." (Monthander 1997: 107) Ning selle kõrval riiklik-ofitsiaalne müüt kui mitte öitsengust, siis vähemalt agraarsest heaolust. Monthander kirjutab: "...Taani koloneli Rickard Borgelini oli kindlasti õigus, kui ta ütles ühele liiga fantaasiarikkale eesti patrioodile: "viiekümne aasta pärast (mööldakse seega 1980. aastaid, aga ilma vahepealse sõja ja okupatsioonideta – I. G.) jõuate te ehk sinna, kus te arvate end praegu olevat" (Monthander 1997:108).



AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK
ENGLISH IS NO ARTIST

Mladen Stilić. Loosung, 1995-2000. Tallinna Kunstihoone, 23.02.-31.03.2000

Polüloogiline eesti: Rahvuslik identiteet ja KULTUURI KEELED

Kaie Kotov

Mida on võimalik haarata polüloogilise Eesti mõistepaari? Kultuurisemiootika seisukohast on kultuur heterogeenne süsteem: kultuuri või rahvuse identiteedist saab rääkida vaid intertekstuaalses ruumis, kus suhestuvad erinevad tekstid, tähendused ning kommunikatsioonikanalid. Väita, et kultuur on polüloogiline, on seega peaaegu tautoloogia. Ometi näitas eelmise aasta novembris Käärikul toimunud TÜ semiootika osakonna kolmas sügiskool, et Eestis domineerivad kultuurimudelid kalduvad kultuuri käsitlema monoliitse ja monoloogilise. Ühtlustumist ja mitmekesisust tuleb siiski pidada ühe ja sama kultuuriprotsessi eri poolusteks: esimene on seotud kultuuri stabiilsuse, teine uuenemisega. Artikli taotlus ongi vaadelda Käärikul peetud diskussioonide taustal Eesti identiteedikäsitlust jõudmaks selle ümberdefineerimise võimalusteni.

Arutluste lähtekohaks oli mõistepaar – polüloogiline Eesti. Julia Kristeva polüloogi mõiste viitab dialoogide paljususele subjekti dialoogis iseendaga, sõnumi dialoogis adressaadiga või teksti dialoogis kogu keelesfääriga. Küsimus on seega vajaduses mõista osa ja terviku vahekorda kultuurisfääris, analüüsida tähenduslikku

paljusust struktuurse mitmekesisuse kaudu – nagu professor Torop sügiskooli kokkuvõttes märkis: “Kultuur on olemuslikult polüloogiline. Ühte kultuurikeelt analüüsides ei tohi seda unustada! Ja ka metakeeltekstuaalsuse, intertekstuaalsuse ja hegemoonia teemal.

Umberto Eco viitab meediaplahvatusele, mille tulemus on võrreldav sünnesteesiaga: me ei suuda enam selgitada, kus informatsioon luuakse. Multimeediast on saanud käibefraas, reaalses tekstianalüüsis aga alles otsitakse vahendeid, mille kaudu informatsioonilise plahvatuse situatsiooni analüüsida. Nii kultuurisemiootikas kui Ameerika pragmatistsitlikus semiootikas käsitletakse tähendust tõkelisena: teksti interpreteerida tähendab tõlkida see teise märgisüsteemi. Üheks võimaluseks sünteetilist meediat analüüsida oleks seega käsitleda seda tõlkeprotsesside jadana (just sellest lähtub Peeter Toropi totaal tõlke kontseptsioon ning, selle kontekstis, intersemiootilise mõiste). Seesuguse käsitluse vajadusele osutasid eriti selgelt diskussioonid paneelis “Mahavaikitud filmimuusika”: narratiivi-keskse filmikriitika kõrval puudub Eestis peaaegu täielikult analüüs, mis vaatleks filmikeelt heterogeense

süsteemina, kus tähenduslikust tervikust rääkimine eeldaks eri kanalite ja nende seoste mõistmist.

Juri Lotman alustab oma "Kultuuri ja plahvatuse" viimast peatükki sõnadega: "Arusaam, et mis tahes semiootilise süsteemi lähtepunktiks pole mitte isoleeritud üksikmärk (sõna), vaid vähemalt kahe märgi *suhe*, sunnib meid teise pilguga vaatama semiootilise fundamentaalsetele alustele. Lähtepunktiks ei ole mitte üksik mudel, vaid semiootiline ruum." Nii on Lotmani kultuurimudelil keskel kohal suhe ja protsess, semiootiline ruum ja selle heterogeensus. Kultuur luuakse dialoogis, mis eeldab kõnelejate ja keelte paljusust. Kultuuri, käesoleval juhul eesti kultuuri suhtlemine nii teiste kui iseendaga (ja selle kaudu tema eneseteadvus) sõltub kultuurikeeelte tundmisest. Iga kultuur on seega ontoloogiliselt multikultuuriline. Politoloog Kaido Jaanson on nimetanud Eesti taasiseseisvumisprotsessi nostalgiliseks revolutsiooniks. Võib väita, et Eesti taastas 1991. aastal oma rahvusliku iseseisvuse ainult avastamiseks, et kaasaegses poliitilises mõttes oli rahvusriigi mõiste oma aja ära elanud. Identiteedidiskursuse areng 1990. aastatel peegeldab suures osas püüdeid selle äratundmise järelustega toime tulla. Multikultuurilise põhimõtete ülevõtmine on vaid üks võimalus seda teha. Siinjuures tuleks siiski silmas pidada, et multikultuurilisus on eelkõige poliitiline mõiste, mille eesmärk on tagada eluõigus



Kai Kaljo. Keeled/Languages. Video. 1998.

(etnilistele vähemus)gruppidele ja nende kultuurile suurema kultuurisüsteemi kontekstis. Seejuures politiseeritakse kultuur eelkõige etnilise kuuluvuse kaudu.

Rahvuskultuurilisest identiteedist rääkides tuleb silmas pidada kaht aspekti: rahvuslik kuuluvus (*nationality*) on seotud legaalse staatusega, rahvustervik (*nationhood*) viitab kultuurilise identiteedi iseloomule ja terviklikkusele. Kui need kaks poolust langevad kokku, võime rääkida kultuuri "natsionaliseerimisest". Eesti identiteedidiskursuse suurimaid probleeme näibki seisnevat selles, et kultuur on "natsionaliseeritud", sellega seoses saab suurema väärtuse kultuuri homogeensus, seda kultuuri sisemise mitmekesisuse arvel. Euroopa Liiduga ühinemise kontekstis tehtud avaldused peegeldavad aga hirmu riikliku sõltumatuse vähimagi loovutamise ees, kuna selles nähakse ühtlasi ohtu rahvuskultuurile. Eesti-sisene integratsioonipoliitika on meedias vähemasti sama palju tähelepanu pälvinud kui liitumine Euroopa Liiduga, samas on nii ühel kui teisel juhul suuresti läbi rääkimata integratsiooni semiootilised mehhanismid, s.t. vastamata on küsimus, kuidas, mil moel mõjutavad sotsiaalsed, poliitilised ja majanduslikud protsessid kultuurikeskkonda, keelelist või territoriaalset identiteeti, seost traditsiooniga või siinse kultuuri sisemist heterogeensus. Multikultuur ei tähenda alati mitmekesisuse suurenemist – kultuuri politiseerimine tähendab alati ka selle homogeniseerimist: metakirjelduste ja normide teket.

Integratsioonipoliitikas on seega küll üle võetud multikultuurilisuse mõiste, mõtestamata on aga jäänud selle tegelik tähendus ning viis, mil moel see ühendada Eesti senise kultuurilise traditsiooniga. Kanadas sündinud ja nüüdseks ka Austraalias ametliku poliitikana implementeeritav multikultuurilise ühiskonna mudel ei ole Eestis üks-üheselt üle võetav. Siinse sotsiaalse korralduse alused on põhimõtteliselt erinevad: nii Kanada kui Austraalia ühiskond tugineb immigratsioonile, Eesti riikliku korralduse üheks aluseks on aga arusaam eestlaste ühtsest rahvuskultuurist.

Samas on juba pikka aega räägitud kahest erinevast Eesti pinnal elavast kogukonnast, keda lisaks keelelisele ja kultuurilisele erinevusele eristab ka suhteliselt selgelt väljakujunenud territoriaalne jaotus. Nii on Eesti riigi integratsioonipoliitika eesmärk "luua Eesti mudel tasakaalustatud multikultuurilisest ühiskonnast, kus etnilised erinevused ei ole takistuseks ühegi siin elava inimese isikliku heaolu saavutamisel. Seda ühiskonda iseloomustab individuaalsus rahvuskultuuri kaudu, riigi osalus tugeva ühisosa loomisel ja eesti kultuuri keskne roll." Integratsioonipoliitika kolmeks olulisemaks valdkonnaks on seatud: keelelis-kommunikatiivne integratsioon, mille eesmärk on "ühise teabevälja ja eestikeelse keskkonna taastootmine eesti ühiskonnas kultuurilise mitmekesisuse ja vastastikuse tolerantsuse tingimustes", õiguslik-poliitiline integratsioon ja sotsiaal-majanduslik integratsioon. Milline on aga see ühine kommunikatiivne keskkond, milles integratsioon peaks toimuma?

Eesti-sisest integratsiooniprotsessi ja seega kultuurilist arengut pärsvad senised natsionaliseeritud, nostalgilised ja, teatud mõttes, museaalsed identiteedikäsitlused. 1919. aasta maareform lõi selle

talupojafiguuri, mida pühitseb Tammsaare "Tõde ja õigus", see seadis aluse territoriaalsele ja kultuurilisele identiteedile, mis oli seotud agraarühiskonna ja väikepõllumajandusega. Nii on Eero Medijainen sunnitud eelmist Eesti Vabariiki käsitledes tõdema: nostalgia talupoegliku, põllumajanduse-keskse ühiskonna järele halvas mitmete poliitikutete seisukohti veel ka peale taasiseseisvumist 1991. aastal ning mõjutab senini sisepoliitilisi otsuseid.

Rahvuslik suurtööstus ei jõudnudki aga enne 1940. aastat lõplikult välja kujuneda ning selle tõttu nostalgilises omamüüdis tööliste mõiste peaaegu puudub (võimalik, et tänu sellele on neomarksistlikel kultuurikäsitlustel Eestis ka nii raske laiemat kõlapinda leida). Pärast nõukogude perioodi on töölistekultuur aga seotud selle teisega, samuti Eestiga, keda aga ei soovita omaks võtta. Keda ei olegi võimalik omaks tunnistada, kuna Eesti sümbolsüsteemis puudub vastav kategooria. Ida-Virumaa ei ole seega jäänud mitte ainult territoriaalsesse ja keelelisse isolatsiooni, enklaavistumise põhjusi tuleks otsida sügavamalt.



Kai Kaljo. Keeled/Languages. Video. 1998.

Politiseeritud, natsionaliseeritud ja museaalse identiteedikäsitluse teiseks avalduseks on rahvusliku ja pragmaatilise hoiaku vastandamine integratsiooniküsimustes. Rahvuslik seatakse reaalsustest aruteludest kõrgemale ja kaugemale: see on midagi, mis peab reaalses kultuuriprotsessides puutumatuks ja muutumatuks jääma. Nii võib väita, et teatud kontekstis ei väljendu Eesti oletatav identiteedikriis mitte ainult "lääneliku popkultuuri pealetungis", vaid selles, et rahvuslikku identiteeti käsitletakse museaalsena – koos vastava manitsusega viimast "mitte puutada!". See aga sunnibki uute samastumisvõimaluste poole pöörduma.

Samad teemad peegelduvad suuresti ka Eesti "pildilistes palendustes", ametlikus ja vähemametlikus visuaalses diskursuses, millest suurema osa moodustavad albumid, ülevaatenäitused või Eestit tutvustavad infomaterjalid. Filmimuusikast kõneldes osutasime vajadusele vaadelda tähenduse tekkimist eri kanalites, sama kehtib kultuurisüsteemi kohta tervikuna. Visuaalne arengupeatas, millele arutelul osalejad osutasid, on ühelt poolt kohaliku visuaalkultuuri probleem, teiselt poolt aga kultuuri metakirjelduse probleem tervikuna. Nii kajastuvad ka Eesti pildilistes palendustes etnograafilisus ja museaalsus, hiljaks jäänud rahvusriigi ihalus, maa- ja metsarahva territoriaalne identiteet. Nostalgiline identiteet on seotud küll eelkõige rahvusriigiga, retrospektaakli mõiste, mida Peeter Linnap on hiljem eneseesitluse visuaalse diskursuse kohta kasutanud, viitab siiski pigem premodernistlikule kuldamüüdis kui modernistlikule tulevikusuule.

Pildilised palendused kujundavad kahtlemata üsna suurel määral ka meie ruumilist ja territoriaalset identiteeti. Ühe näitena võib osutada Ida-Virumaa, mille moonutatud maastikud eristuvad selgelt visuaalse Eesti väljakujunenud kaanonitest: enklaavistumine taasluuakse seega ka visuaalselt: tegemist on moonutatud, mitte-meie ruumiga. Siin ei oma mingit tähtsust asjaolu, et esimesed kaevandused rajati juba 1920. aastate teisel poolel. Looduse, kultuuri ja territoriaalse identiteedi seoseid Eesti kultuuris aitab mõista ka paneeli "Looduskirjandus – kes kellega räägib" keskne küsimus, mis vaagis kontsepti "loodus kui sotsiaalne konstruktsioon" eetilisi ja teoreetilisi piire. Nii on inimese ja keskkonna, kultuuri ja looduse seos küll konstruktsioon, kuid vaid niipalju, kui loodus lubab olla. Polüloogilisus kui lähtekoht on seejuures vaadeldav kui vastuseis objektistavale, monoloogilisele käsitlusele.

Viimasel ajal on üha selgemalt avaldunud ka püüded traditsioonilist sümbolsüsteemi rekontekstualiseerida. Tingliku ja atemporaalse jaotuse kohaselt võiks esimene ümberdefineerimine olla Mart Laari algatatud Eesti märgi otsingud, mis nüüdseks on päädinud mainekujunduskampaanias, teine haldusterritoriaalne reform, kolmas nn. etnofuturistlik paradigma

kirjanduses, kus etnilisest identiteedist saab "kõige erutavam muutuja, ammendamatu transformatsioonide ja mängu allikas". Viimases kontekstis võiks vaadelda ka Andrus Kiviräha "Rehepappi", kuid pigem tuleks seda siiski käsitleda neljanda transformatsioonina.

¹ Umberto Eco. Meediumide paljunemine. Reis hüperreaalsusesse. Vagabund, 1997.

² Peeter Torop. Märgid kultuuris. Sissejuhatuseks. Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa, 2000; Peeter Torop. Intersemiosis and intersemiotic translation. – European Journal for Semiotic Studies 12 (1), 2000.

³ Juri Lotman. Kultuur ja plahvatus. Varak, 2001, lk. 195.

⁴ Will Kymlicka. Multicultural Citizenship. A Liberal Theory of Minority Rights. Oxford: Clarendon Press, 1995; Management Of Social Transformations. Multiculturalism: A policy response to diversity. Paper prepared on the occasion of the "1995 Global Cultural Diversity Conference", 26-28 April 1995, and the "MOST Pacific Sub-Regional Consultation", 28-29 April 1995, both in Sydney, Australia. <http://www.unesco.org/most/sydpaper.htm>

⁵ Anthony P. Cohen. Culture as Identity: An Anthropologists' View. – New Literary History 24, 1993.

⁶ Samas.

⁷ Katrin Saks. Eestile on vaja ühtset ühiskonda. Integratsiooni sihtasutus. Üks ühiskond, üks riik. Integratsiooni aastaraamat 1998-1999, lk. 3.

⁸ Integratsiooni sihtasutus. Üks ühiskond, üks riik. Integratsiooni aastaraamat 1998-1999, lk. 11.

⁹ Eero Medijainen. Eesti Vabariigi arengulugu aastatel 1918 – 1940. Estonica. <http://www.estonica.org>

¹⁰ Selleteemalised arutelud resümeebri mõttevahetus "Pragmaatiline ja rahvuslik lähenemine venekeelse elanikkonna küsimusele Eestis" kogumikus: A. Bertricaud (koostaja). Eesti identiteet ja iseseisvus. Avita, 2001.

¹¹ Kajar Pruul. Etnosümbolism ja etnofuturism. Teese revolutsioonigaegsest kirjandusest. – Vikerkaar 12/1995, lk. 60.

¹² "Polüloogilise Eesti" teemalised arutelud võetakse kokku Vikerkaare "Rehepapile" pühendatud erinumbri 2-3/2002.

Polylogical estonia: ethnic identity and idiolects of the culture

Kaie Kotov

The article is a synopsis of discussions about the identity of Estonia, carried on in the autumn school of semiotics held at Kääriku in 2001. The starting point of deliberations and interventions was the binomial pair of concepts “polylogical Estonia”. The notion of polylogue by Julia Kristeva implies the multiplicity of dialogues. It helps to know the relationship of the whole and the part in the cultural sphere.

Juri Lotman introduces the last chapter of his book “Culture and implosion” with the following speculation. “Revelation boiling down to the assumption that whatsoever a semiotic system, it never bases on an isolated single sign (word), but rather on *relation* between at least two signs, causes us to take a different look at fundamental basics of semiosis. It is the semiotic space, not a separate model that constitutes the starting point.” Consequently the relation and process are the pivotal point of Lotman’s model of culture. Culture is born of dialogue, which implies the multiplicity of speakers and languages.

And yet, the models of culture prevailing in Estonia tend to regard culture as monolithic and monologue. Political scientist Kaido Jaanson has dubbed as “nostalgic revolution” the process of restoration of independence in Estonia. Seemingly Estonia regained its national “home rule” in 1991 to face the hard fact that in the modern political sense the nation state is a dinosaur, no longer working effectively. The domestic integration policy has attracted in Estonian media no less attention that accession to the EU. Although

the integration policy has acclimatised the accoutrements of multiplicity of cultures, it has failed to perceive its true content and indicate the way it can be harnessed to the presently dominating cultural tradition of Estonia. The model of multicultural society conceived in Canada and now being implemented in Australia, as an official policy, can not be replicated in Estonia. The Canadian and Australian societies are based on immigration, while one pillar of the Estonian state is the notion of a unified ethnic culture of Estonians.

The domestic integration process in Estonia and therefore also the development of culture is inhibited by nationalist-ridden, nostalgic and in a certain sense museologic perception of identity. The 1919 land reform established the basis to territorial and cultural identity, appurtenant to agrarian society and small-scale farming. This brings Eero Medijainen to the inevitable conclusion: nostalgia for rustic, farmer-centred society ossified the views of a number of political figures after the newly won independence in 1991. It still has retained its imprint on domestic policy making.



Kai Kaljo. Keeled/Languages. Video. 1998.

The national large-scale industry never fully realised before 1940. The nostalgic myth of home rule has no place for the concept of a worker – possibly, this is why the neo-Marxists views of culture find it so hard to take root in the Estonian soil.

There are valid reasons to assert that in a certain context the hypothetical crisis of identity of Estonia is not manifested by the onslaught of Western pop culture but by the fact that the ethnic identity is viewed as mummified – with the tag admonishing the visitors “Hands off!” The same topics are dominant also in the Estonian “pictorial representations”, in official and semi-official visual discourse. The visual handicap is the pest of the

local visual culture; on the other hand, however it is also the problem of meta-description of culture.

Lately, efforts have been made to recontextualise the traditional symbols system. With reservations, the first attempt to that end (by now a flop that lasted only a while) was the search for Estonian sign, initiated (by now the stood down) PM Mart Laar – a grandiose image-building drive of the state of Estonia.



Integratsioon Reklaami teel

Peeter Linnapi küsimustele vastab Indigo reklaamibüroo loovjuht Alvar Jaakson.

Kust on pärit sotsiaalreklaami kampaaniate “Palju toredaid inimesi” ja “Razvjaži!” mõte?

Nende puhul on tegemist väga erinevatel aegadel sündinud ideedega. Nagu öö ja päev on olnud nii eesmärk, ühiskondlik situatsioon kui ka autorite arusaam “hea reklaamist”.

“Palju toredaid inimesi” on põhiosas valmis mõeldud 1998. aastal. Mina, Mari Peetsalu ja Saskia Saulus õppisime pedas reklaami ja otsisime teemat põnevaks sotsiaalkampaaniaks. Tulime mõttele teha midagi eestlaste-venelaste suhete vallast. Kui rääkisime oma mõttest teistele, oli tagasiside julgustav: “Kurat, mis te nende vantidega jamate!” Kohe näha, et mängus olid tugevad kompleksid ja hoiakud. Reklaamitegija jaoks on see aga situatsioon, mis paneb käsi hõõruma. On, mida muuta! Kuna juba teema näis uudne ja provotseeriv, sai valitud pehme reklaamikeel: positiivne sõnum, lihtsad pildid, rahvalik lähenemine. Lootsime, et naiivsevõitu pakend laseb ogalise sõnumi kergemini alla neelata.

“Razvjaži!” on sündinud kolm aastat hiljem, kus nii tegijad kui auditoorium olid küllastunud positiivsetest kampaaniatest *a la* “Palju

toremaid”. Kuigi reklaamis mõeldakse lendlause “Milleks parandada, kui pole rikkis” järgi, tüütas “korras” integratsioonireklaami tegemine ära. Kaua võib teha reklaami kahe eri rahvusest naeratava inimesega! Tekkis sportlik hasart, et kas saab ka teises võtmes asja teha.

Kuidas käib ühe sotsiaalse reklaami tegemine?

Sotsiaal- või kommertsreklaam – vahet ei ole. Ikka kirjutatakse-joonistatakse üles kümneid eri ideid ja lähenemisi. Laud on paksult täis kavandeid, millest mõned on nõmedad, paljud naljakad, julmad, ropud jne. Hiljem valitakse sellest hunnikust kõige mõjusam töö. Näiteks “Razvjaži!” idee alternatiividena tuleb meelde äralõigatud lehmakeel turuletil, kärbsed ümber sumisemas, juures sildike “eesti keel poole hinnaga”. “Toredate inimeste” juures kaalusime aga pealkirja “Tiblat tead?” – mõte oli eestlaste kitsarinnalised suhted venelastega puust ette ja punaseks teha.

Reklaam on kollektiivne kunst, umbes nagu film. Tulemus sõltub väga palju sellest, kui mõnus on tööõhkkond, kuidas eri inimesed ühe rusikana toimima hakkavad. Üksinda ei tee reklaamis midagi. Mõlema kampaania puhul on õnnestunud koos töötada supermeeskonnaga. Palju toredaid inimesi, keda kõiki välja tuua,



läheks pikale. Erilist rolli on aga mänginud Päevalehe fotograaf Raigo Pajula, kelle töö tegi "PTI" reklaamid just selliseks, nagu nad olid. "Razvjažile" andis aga kordumatu ilme Olga Zaitseva, peda reklaamitudeng, kelle praktika reklaamibüroos algas ideede mõtlemisest ja lõppes modellina plakatil poseerimisega.

Millised olid kampaaniate tulemused?

"Palju toredaid inimesi" juures oli tulemust päris raske mõõta. Seadsime endale eesmärgiks diskussiooni tekitamise integratsiooniteemaatika ümber, panna inimesed teemast rääkima ja nii oma arvamuse välja kujundama. Konkreetsemad eesmärgid ei osanud kirja panna.

Aga tagasiside sai vägev! Kampaania läks massidesse ja rahvasuust tuli nagu oavarrest reklaame "Palju nõmedaid inimesi", "Rästikut ja Nastikut tead?", "Meelist (Meelis Laod) ja Vadimi (Vadim Polištšuki) tead?". Tagasiside pakk on tänaseks kasvanud rohkem kui sajalihaküljeliseks! Ning tundub, et just selline huumor näitab, et reklaamide sõnum jõudis väga hästi kohale.



"Razvjaži!" tulemused olid juba teadlikumalt planeeritud ja mõõdetavamad. Ka siin oli eesmärgiks eelkõige diskussioon keelenõuete üle. Ja vähemalt lööming eesti ja vene Delfis väljus aeg-ajalt normaalsetest piiridest.

Vahepeal oli tunne, et kõik tahtsid kampaaniat ära keelata. Eesti rahvuslased nõudsid, et vene keel kaoks tänavareklaamist. Paljud arvasid, et kampaania solvab umbkeelseid. Vahepeal tõtsid hädakisa ka keeltekoolid – ennenägematu keeleõppijate tulva tõttu said neil otsa ruumid ja eesti keele õpetajad.

Nii et kampaania täitis oma eesmärgi uhkelt.

Integration by advertising

Peeter Linnap is querying Alvar Jaakson, the Creative Manager of Indigo Advertising Office

When did the concept of social advertising campaigns "Many nice chaps" and "Pray loosen my tongue!" originate?

Those are ideas born of different periods. "Many nice chaps" was basically conceived in 1998. Mari Peetsalu, Saskia Saulus and me were studying advertising in Pedagogical University in Tallinn. We were thinking of a topic for a non-trivial social campaign. It there and then occurred to us to do something in the area of relations between Estonians and Russians. When we shared this with the others the feedback was: "To the devil with them Commies!" Evidently, there were strong attitudes and complexes at play. This situation always causes the true advertising man to rub his palms in sheer delight. Because there is an opportunity to wrought about changes!

Because the topic looked like novel and provocative, we opted for a

mild language of advertising: a positive message, unsophisticated pictures, and popular approach. We hoped the public would easier down the spiky message when it is in a naïve package.

The title "Pray loosen my tongue!" was concocted three years later, when both the actors and audience were fed up to their neck with positive campaigns. Everybody had had their fill of two smiling people of different nationalities! We

developed a sporty heat of whether it is possible to do things in a different key.

How do you go about doing social advertisement?

There is no difference of whether it is social or commercial advertising. Your desk will be piled high with sketches of which some are stupid, many funny, coarse, and gaudy etc. Finally, the most impressive in the heap is selected.

In both campaigns, I was happy to set up an excellent team. There are many fine people that would deserve to point out. The photographer of daily "Päeva-leht" Raigo Pajula played a singular role here. Thanks to him the "MNCh" advertisements are what they are. "Pray loosen my tongue!" was added flair and rendered unique by Olga Zaitseva, a student majoring in advertising at Pedagogical University. Her placement with us started with her conjuring up ideas, and ended with her posing on the billboard as model.

What were the results?

With "Many nice chaps" the outcome was hard to anticipate. We established the goal to trigger discussion around the topic of integration, to make people speak of it and thus evolve an opinion. Surprisingly, there was a mighty feedback! The campaign went down well with the grassroots. The rank and file flooded us with new

ideas of how to reshape the same advertisement: "Many morons", "Do you know Viper and Grass Snake?" (Note: in Estonian, those two names can serve as surnames) "Do you know Meelis and Vadim?" (Note: Meelis Lao an Estonian and Vadim Polichcuk a Russian are allegedly bosses of the local underworld). The package with feedback now numbers over one hundred pages!



The outcome of "Pray loosen my tongue!" was project-focused and anticipated. Here, too the prevalent objective was to goad people to discuss the requirements set on knowledge of the state language. It sometimes looked like everybody wanted to outlaw the campaign. The battle in Estonian and Russian DELPHI (internet portal) tended to step over normalcy boundaries.

Estonian nationalists demanded that the text in Russian be eliminated from billboards. Many thought the campaign was offensive for unilingual Russians. At some period the language schools started yelling for help. As it is, because of a sudden onrush of those suddenly desirous of learning Estonian, the premises were found wanting and the schools ran out of instructors of Estonian. The campaign fully met the objective initially set.





VEEL KORD REIVIKULTUURI POLITISEERUMISEST Riias

Hanno Soans

Raamatus "Culture Jam" osutab kanada meediaaktivist Kalle Lasn mõnele uusliberalistliku majandussüsteemi paradoksile: "Kui Exxon Waldes lasi oma õililasti Alaska rannikule, kulutati selle saasta puhastamiseks 2 miljardit USD-d. Raha ringles Ameerika majanduses ja põhjustas rahvusliku koguprodukti näitajate märgatava tõusu. Kui puhkes Lahesõda, kasvas samuti Ameerika rahvuslik koguprodukt. Kas pole mitte jabur, et näitaja, mida meile pidevalt riikide edukuse ainsa argumendina ametlikult nina alla hõõrutakse, on programmeeritud hävingutsenaariumeist plusspunkte välja lugema."

Lühiühendus ostuparadiisis

Kas te olete kunagi käinud mõnes suures kaubanduskeskuses? Vaevalt, et keegi lugejatest võtaks vastata ei. Kujutlege, et hetkel, mil te olete asjad korvist kassalindile ladunud ja küsinud, et palju

see kõik maksab, tekib ootuspärasest stsenaariumis häire. Te saate vastuse, mis seob teie igapäevased valikud korporatiivse majandusmasina musta südametunnistusega. "See läheb teile maksma ühe osooniaugu, paar hektarit vihmametsa ning ennenägematu levikuga epideemia tekke Ekvatoriaal-Aafrikas," kinnitab igavlev müüja ja sirutab käe teie krediitkaardi järele. Häirides tarbimisretoorika optimistlikku kõlapilti, vabastas ootamatu vastus teie aju kõvakettal veidi ruumi ja tekitas ehk mõne kriitilise küsimuse neoliberalistliku ühiskonnakorralduse alusvaledel kohta.

Kas pole siiski kummaline, et uue maailmakorra arhitektuuri kavandavad organisatsioonid IMF ja WTO jätkavad žongleerimist neoklassikaliste majandusteooriatega, mis väidavad, et üksnes valitsuse funktsioonide privatiseerimise, majanduspiirangute likvideerimise ja uute turgude avamise läbi töötatav majandusliku

ekspansiooni laine saab luua rikkusi, mida võiks kasutada keskkonnale tekitatud kahjude ja vaesuse tagajärgede likvideerimiseks maailma erinevais piirkondades. Statistika aga osutab raha jätkuvale kuhjumisele majanduseliidi kätte ja vaesemate sūvenevale vaesumisele. Kinnine ring, eks ole?!

Kas pole imelik, et WTO, mille prioriteediks on põhikirja järgi rahvusvaheline majandusabi, teenib iga aasta abistatavate arengumaade pealt märgatavalt rohkem, kui ta oma abiprogrammidele kulutab. Kui tervest reast programmidest võib arengumaades tõepoolest väga konkreetset abi olla, on see makromajanduse seisukohalt altkäemaks, et väikesed majandusruumid mängiksid liberaalse turumajanduse reeglite järgi, mängiksid mängu, milles Ameerika on niikuinii parim.

Riia enne 11. septembrit

Puhtpoliitilises võtmes on Balti kunstiruumis suhestunud korporatiivse majanduskolonialismi loogikaga üksnes lätlased. Mõõdunud aasta septembri esimesel nädalal toimunud üritusteseeria üldpealkirjaga "Subvertizing session in Riga" mõjus tööga linnaruumi hõivamisena tänavatasandil. Läti Kunstnike Liidu majas resideeruva kunstibüroo Open tegelased olid saanud oma kasutusse 450 valgusreklaamalust bussipeatustes ja 60 suurt välireklaami üle kogu linna ning ühe vana trammi, mis ümberehitatult liinile lasti. Ka öko-aktivistid kassiiriga stseen pärineb ühelt selle tarbimisretoorikat õonestava kampaania tosinalt posterilt, millega 11. septembrile eelnenud nädalal puutusid kokku sajad tuhanded riialased. Hõbedase agittrammis esimeses vagunis võis iga päev kuulata mõnd loengut ja hiljem vaadata asjakohaseid videoid, näiteks Ken Loachi viimast dokfilmi "MacLibel Case", kus kaks Briti aktivisti, kelle McDonald's kohtusse kaebas, saavutasid aastaid kestnud kohtusõjas mitmeid uskumatuna tundunud võite. Tagumine vagun oli mõeldud mõnusaks äraolemiseks korporatiivse majandussüsteemi probleeme käsitlevate raamatute ja muusika seltsis. Et trammi aknad olid kinni kleebitud, muutis see üritusel viibimise irreaalseks, allveelaeva-reisile sarnanevaks elamuseks.

Agittrammis esinenud Len Bracken on hetkel üks huvitavamaid Situatsioonistliku Internatsio-naali pärandi tõlgendajaid Ameerikas, kelle suurepärase Guy Debord'i biograafia ma olin just paar kuud tagasi ühes Washingtoni raamatupoes avastanud. Brackeni vasakpoolsus, mis pigem kannab Paul Lefargue'i tööpõlgurlusideed – las masinad teevad seda meie eest – kui samastub tema äiapapa Marxi bürookraatliku kontrollriigi visioonidega, sobib oma

dialektilise hedonismi õpetusega suurepäraselt taustsüsteemiks "Multikultuurimaja ratastel" üritusele.

Teine esineja, Briti päritolu Jim Carey esindas Londoni aktivistide rühmitust Squall (www.squall.co.uk) ja oli seotud Ludeni linnas tegutsenud grupiga Exodus from Babylon, mis oli arenenud tasuta rave'e korraldanud *soundsystem*'ist poliitiliseks grupeeringuks, mis võttis üle tühjaksjäänud maju ja muutis need skvottereile elamiskõlblikuks. Just see sisukam osa *ecstasy*-kultuurist sai oma suhtelisel iseseisva varimajanduse ja sõltumatu tasuta pidude *scene*'iga politsei poolt kõige enam nahutada – kui kommertsklubide võrk oli tekkinud, oli klubiomanike ja seega ka politsei põhiküsimus selles, et nädalalõpupidulistel ei oleks enam tõsisemat elustiialternatiivi pakkuvaid võistlaid.

Carey loengust, kus ta analüüsis detailselt, kuidas Briti võimustruktuurid on viimase viieteistkümne aasta jooksul püüdnud kõikide vahenditega kängitseda kommertsialiseerumata subkultuuride iseolemist, sain laenuks väljendi "reivikultuuri politiseerumine", mis sobib Läti noores kunstis viimasel paaril aastal toimunud olulisemate muutuste kirjeldamiseks. Et kunstibüroo Openi aktivistid Kaspars Vanargs, Ilze Black, Mikelis Fishers ja Agne Skane alustasid 90-ndate keskel just Riia pidudestseeni aktiviseerimisega ja büroo eelmine suurem ettevõtmine "Animal Farm/Party Animals", mis toimus 2001. aasta mais, oli samuti eelkõige suur pidu, näitab, et Riias on suudetud seda formaati palju adekvaatsemalt kontseptualiseerida kui meil.

Kuni nad saavad seda teha kui kunsti...

Juba linna piirile saabuva bussi akendest välja vaadates märkasid häireid Riia reklaampildis; Nike logo punase teraviku otsa vardasse



aetud must mees plakatil viitab Malaisias Nike allettevõtetes pooleteise dollari eest päevas töötavale elavjõule, kellele ei anta 12-tunnise tööpäeva jooksul isegi tualetis käimise vabadust. Võrrelge ühe Nike eest rügava malaislase aastasissetulekut Mike Jordani 20 miljoni dollarise reklaamihonorariga kümnesekundise klipi eest, mille järgi enamus inimesi seda kaubamärki tunneb, ja teile joonistub selgelt välja spordifetiši fašistlik aura. Nagu võis lugeda läti kunstniku Monika Pormale kujundatud plakatil "roosiks" löödud kokakoola-pudelig: "kaasaegses koloniaalsõjas ei võidelda mitte relvade, vaid kaubamärkidega". Juba enne 11. septembrit oli selge, et me

elame maailmas, kus rahvusvaheline poliitika tegeleb üha vähem territoriaalsete nõudmistega ja üha rohkem kellegi turuosa eest võitlemisega ning nüüd on suurriikidel viimaks võimalik ajada "eetilist välispoliitikat", mis on kasulik nende rahvuslikule relvatööstusele. Laenan Ian Hunterilt, fotograafilt rühmitusest Squall, sügisõises Riias Nike plakatiga kohtumisest sündinud kommentaari: "If they can make it as an art project, and get away with that, it's fine, it's fucking wicked."

Londonis, globaalse kapitalismi ühes pealinnas, selline asi läbi ei läheks. Näiteks Lasni juhitaval Adbusters Media Corporationil, kellelt pärineb ka see Nike orjapidajakäitumisele osutav plakat, on pidevalt probleeme olnud Ameerika juhtivate telekanalitega, kes on sageli keeldunud korporatsioonide nuritegevusele tähelepanu juhtimiseks või isegi tarbimispalaviku jahutamiseks korraldatud kampaaniaile firmadega võrdsetel alustel eetriaega müümast.

Tuleb välja, et demokraatia ei toimi libedalt enam isegi raha eest mitte. Openi aktivistid seadsid rahvusvaheliste korporatsioonide anonüümsete ärihuvide globaliseerumisdiktaadi vastu ülemaailmse haardega meediaaktivismi. Mitte globaliseerimisvastasus polnud selle tegevuse sõnum, nagu mõnel pool pealiskaudsemas ajakirjanduses väideti, vaid tähelepanu juhtimine sellele, et globaliseerimisprotsessidest löikavad profiiti eelkõige suur-korporatsioonid, sealjuures sageli isikuvabadusi ja lõpuks isegi turuvabadust eirates. Ka see polegi ju teab mis uudis, vaid oluline on pigem see, et riialased võtsid olukorda teadvustades ise midagi ette, murdsid lameda leplikkuse ja passiivse vastuvõtlikkuse harjumuspärase mustrit. Esimest korda Balti kunstielus väljus toimuva sündmuse sõnum nii haardelt kui adressaadilt selgelt kunstigeto piiridest.



Kokkuvõtteks

Mõned nädalad hiljem saatsin Len Brackenile meili küsimusga, et mis on poliitilise aktivismi liikumises muutunud, võrreldes 11. septembri eelse nädalaga Riias? Osalt ehk vastusena sellele sain jaanuari alguses peaaegu viiekümneleheküljelise teksti Riia sündmuste reportaažiga, kuhu segunes romantilisi olustik kirjeldusi, filosoofilisi arutlusi ja isegi pornograafilisi motive. Washingtoni sündmuste tõttu viibis Bracken veel nädala Riias, ta kirjeldab olukorda nii: "aeg-ajalt me läheme tüdrukuga teise ruumi, kuhu kogunevad inimesed vaatama CNNi ja neid suitsevaid ehitisi. Ma justkui näen, mis näikse toimuvat, kuid uuriv ajakirjanik ja ajaloolane minus teavad, et me ei jõua selle asja tuumani veel kuid mitte, ja võib-olla läheb selleks aastaid."

Muulane

Paul Rodgers

Olles väljaspoolseisja, kes räägib nii-öelda seestpoolt, esindan ma teistsugust, kuigi mitte liiga erakordset vaatenurka elule siinsel maal, ehkki kokkuvõttes tajun end suures osas pärast 5-6 aastat siin elamist ikkagi väljaspoolseisjana. Osaliselt on see tingitud mu enda loomusest, olen kunstnikuna jäänud mõnes mõttes autsaideriks kõikjal, kus olen viibinud. Seda seisundit ei pruugi tingimata pidada negatiivseks, sest autsaideri-positsioon toidab teatud mõttes minu kui visuaalse kunstniku loovust. Kuid minult küsitakse sageli, ja siia maani, et mida ma siin teen, miks ma siin olen. Valitseb vanaaegne mõtlemine, naiivne arvamus, et kuskil mujal on parem kui siin, et on hullumeelsus tulla elama siia, kui sul on võimalus elada mõnes paremas maailma paigas, eriti kui sa oled inglane. Nii mõtleb suur osa vaesemaid maaelanikke, kellega olen suhelnud. Kuid mis on tõeliselt hämmastav – samamoodi suhtuvad ka siinsed võrdlemisi jõukad inimesed, kes on elanud minust hulga paremal järjel, vähemalt materiaalses mõttes. Eeldatakse ka, et mina pean olema jõukas või vähemalt jõukam kui paljud siinsed inimesed. On kurb, et nii paljud ei mõista, et Eesti on paljuski väga lahe koht elamiseks, isegi materiaalses mõttes, eriti kui sul on energiat ja ideid. Kuid mind vihastab veelgi rohkem see, et selline suhtumine tõukab mind eemale, rõhutab minu teistsugusust, minu eraldatust tõelisest Eesti kogemusest – need kommentaarid eeldavad ja rõhutavad, et ma ei tea, mida tähendab siin elamine tegelikult.

Kümme aastat tagasi valitsenud intensiivne optimisimipuhang, mis täitis Eesti ühiskonda, oli lausa käegakatsuv, ja seda mitte üksnes võrdlemisi väikeses kultuuriringkonnas, kus möödus põhiosa minu ajast, vaid kõikides eluvaldkondades. See inspireeris minusugust romantikut. Radikaalsete ja kiirete muutuste aeg tegi reaalselt võimalikuks uue ja vastutustundliku ühiskonna loomise ning ma olin õnnelik, et sain väga isiklikul väikesel viisil sellest ajast osa. Olen juba pühendanud küllalt suure jao oma elust siin töötamisele ning tunnen, et olen vastu saanud päris palju. Autsaiderina olen siinses Tallinna kultuurielu *mainstream*'is tavatult hästi vastu võetud, olen tundnud uhkust, et mind võeti vastu kunstnike liitu. Olen saanud ka mitmesugust toetust väärikatest institutsioonidest jm., et teha oma kunsti, aga mis veel olulisem, kolleegid ja teised on mind tunnustanud. Minust räägitakse enamasti hellalt kui meie enda eestiinglise kunstnikust, kuigi hiljuti kuulsin jälle sõna "muulane". Olen töötanud siin aastaid, loonud kunsti, tegutsenud eesti kunsti kuraatori ja organiseerijana aktiivsemalt kui suur hulk eesti kunstnikke – ja minu kohta öeldakse "muulane". Ausalt öeldes ei tee ma sellest probleemi, mu eksootilisus annab mulle eristaatuse ja uusi võimalusi, ja veel kord: mõneti üksiklasena hoian ise ka teatavat distantsi. Siiski mõistan, et paljude puhul võib see tõkestada normaalset elu.

Nii jõuan paratamatult keele juurde, sest see on Eestis fundamentaalse tähtsusega asi. Muidugi on oluline õppida siin elades keel ära, juba ainuüksi viisakuse ja austuse tõttu, rääkimata praktilisusest. Selle pika aja peale, mil olen siin elanud, hakkab mullegi lõpuks keel külge jääma. Õppimine on viibinud osaliselt laiskuse tõttu (tulen maalt, mida on kuni viimaste aastateni



Paul Rodgers. Autoportree. Nahast skulptuur. 2002.
Paul Rodgers. Self-portrait. Leather. 2002.

varjutanud endisaegne impeeriumistaatuse lumm ja kus on olnud tõrksad võõrkeelte õppimisel, sest inglise keelega sai igal pool hakkama), kuid osaliselt tingituna ka keeleõppe tingimustest. Kursused on tavaliste täiskasvanute jaoks kuradi kallid isegi siis, kui sul on motivatsioon pärast päevatööd õppida. Kuid suuremaks probleemiks pean hoopis eestlaste endi (see on öeldud üldistavalt) tõrksust astuda oma keelest veidi kõrvale ja aidata inimestel õppida.

Kuna olen inglane, mitte venelane või soomlane, olen ise olnud ka väga hea õppevahend, sest eestlased, pragmaatilised nagu ikka, kasutavad pigem mind oma inglise keele harjutamiseks. Keel on kaua aega koos hoidnud kultuurilist identiteeti ning ma mõistan neid ajaloolisi põhjusi, miks ei taheta jagada oma keelt võõrastega (rõhutatud inimesed hoidmas surve all oma kultuurilist identiteeti), kuid praeguses laienevas ühiskondlikus olukorras pole sellise suhtumise jätkumisest enam kasu. Demokraatlik, kapitalistlik vabaturu kultuurisituatsioon loob omad rõhumised, kuid ilmselt ei saa neid võrrelda siinsete varasemate aegade. Ma arvan, et me peaksime olema tähelepanelikud, kuid mitte enam tõrjuvad või kaitsvad. Võõraste eesti keele rääkimine on olnud nii harukordne, et kohalikud vastavad automaatselt kõneleja keeles (kui nad seda oskavad) oma inglise, soome või vene aktsendiga. Tallinnas areneb see fenomen teenindajate koolituse kaudu, kus potentsiaalsetele välisklientidele õpetatakse vastama kiirelt, sihtides kõiki kui turiste, keda tuleb aidata vabaneda nende rahast. Kuigi see on nutikas taktika, ei anna see välismaalastele põhjust eesti keele rääkimiseks, ei suuna neid keelt õppima ning kokkuvõttes süvendab eraldatuse ja sallimatuse mentaliteeti veelgi. Leidub suhtumist, kus lihtsalt ei taheta, et teised õpiksid keelt, samal ajal kuulutades põhjusena, et seda keelt on niivõrd raske õppida, ning naerdakse, kui keegi püüab rääkida eesti keelt. Teil on vähe kogemusi sel alal erinevalt suurematest rahvustest, kelle keeles püüavad rääkida paljud võõraaialased. Selleks on vaja kannatust – ma tean, kuna õpetan inglise keelt, et kõige tähtsam on õppijat julgustada ennast vabalt tundma, kasvõi vigade tegemise hinnaga.

Nagu olen juba öelnud, on mind tegelikult omaks võetud siinses kultuuriringkonnas, mis koosneb suures jaos vaid eestlastest, kes on liberaalsete arusaamadega haritud keskklass. Kuid viimase kümne aasta kestel olen isiklikult kokku puutunud vaid väheste vene keelt kõnelevate kodanikega (või mittekodanikega), kellest mitte keegi pole olnud kunstnik, ning olen murelik ja pettunud. Näen vaakumit. Kus nad kõik on? Viimasel ajal olen õpetajana siiski kohanud rohkem noori inimesi vene keelt kõnelevatest perekondadest, meie koolis on mõned sellised lapsed, sageli kuuluvad nad andekamate õpilaste hulka, enamasti räägivad ka juba eesti keelt, millele lisandub inglise keel. Teatud mõttes juhivad nad haridus eraldatuseni. Mõte asutada eraldi veenekeelsed koolid, eriti kunstikoolid, tundub mulle täiesti absurdseks, sellisena jätkudes toimib idee sotsiaalse viitsütikuga pommina.

Noorte integreerimisse tuleb teha hiigelsuuri poliitilisi investeeringuid – et noored omandaksid kooskasvamise kogemuse. Usun väga noortesse ja vaatan ikka nende poole, kui otsin tervet mõistust. Ja ometi kohtan oma klassis tihti vanu ärakäiatud ideoloogiaid ja suhtumisi, eelarvamusi teiste noorte suhtes, ja seda kõike väljendavad teismelised, kellel on nende vanavanematega võrreldes olnud tohutult teistsugune elu ja kes võiksid tulevikult oodata rohkemat. Võiks ükskord unustada rassismi, mis sööb nii paljudes maailma maades inimeste energiat. Eelarvamus on väärad ega vii kuhugi. Räägin eelarvumustest, mida leidub kõikidel osapooltel. Asi pole ainult eestlaste suhtumises venelastesse ja vastupidi, vaid suhtumises mustanahalistesse, aasialastesse, värvilistesse, juutidesse, kellesse iganes. Naiivne põhjendamatu eelarvamus on laen teiste rahvaste jäikusest. Väide, et Inglismaa, Prantsusmaa, Saksamaa on veelgi rassistlikumad, pole mingi vabandus. Kui need maad seda ongi – ja siis! Väikesel rahval, kes alles kujundab ennast, on võimalus näidata maailmale, kuidas tuleks ühiskonda arendada, mille üle tunda tõeliselt uhkust, mis oleks Eesti versioon. Tegelikult on rassism tingitud eelarvumustest vaeste suhtes. Paljud eestlased on olnud reisimisel frustratsioon Euroopa immigratsiooniametnike suhtumisest. Probleem pole mitte Ida-Euroopas, vaid raha nappuses.

Kuid olukorda raskendab mõneti ka meedia. Ühiskonna portreerimisel süvendatakse jaotamise ja eraldatuse printsiipi veelgi. Kohati on asi kaugel diskreetsusest. Näiteks saates "Politseikroonika" võib filmilindi toimetamisest järeldada, et noored vene mehed on peamiselt väiklaste ja vägivaldsete kuritegude sooritajad ja alkohoolikud, ka ühiskonna põhjakihiti kuuluvad peamiselt venelased, moodustades ühiskonna koledama ja ohtlikuma pooluse – samas kui targemad, ülakonnastatud ja austusväärsemad isikud, kes varastavad miljoneid, on eestlased. Osutan filmimistendentsile, kus arreteerimise järel näidatakse televisioonis noorte meeste nägusid enne seda, kui nad milleski süüdi on tunnistatud. See on kohe kindlasti inimõiguste rikkumine, millele ei vaadata hea pilguga n.-õ. tsiviliseeritud Euroopas, kuhu Eesti püüdleb, Euroopas poleks selline asi lubatud. Nii tehakse massiteleviseiooni selle sõna kõige vastikumas tähenduses.

Tunnen suurt austust kõigi noorte inimeste vastu, kellega on olnud siin kokkupuudet, nad on õpetanud mulle tolerantsust ja seetõttu on kurb vaadata, kuidas paljud neist – nii eestlased kui venelased – unistavad siit äraminemisest, kuna siinne maa näib nende jaoks liiga vähe pakkuvat. Vene noored tunnevad äraminemise soovi

tugevamalt. Nad küsivad, kas see ongi üldse nende kodu, ja tahavad panna oma emotsioone proovile: et kas tõesti hakkavad nad koduigatsust tundma? Mõistan neid. Sest kust leiavad nad julgustust ühiskeeleks ja strateegiaid kooselamiseks, kui neid ümbritseb kultuuriline isolatsioon ja sissepoole pööratud tulevikuvisioon. Mulle tundub, et integratsioon ja ühiskeeled saavad areneda vaid koos vastastikuse kultuurilise tolerantsiga, mis teeks ruumi erutavate ja mitmekülgsuste väljenduste renessansile, milleks noored on võimelised.

Olen viimasel aastatel veetnud palju oma ajast vaikides – kuulates ja muidugi õppides ja mõeldes väga palju ühise keele võimalikkusest. Keel ise, mis tekib vaimu, mõtte ja verbaalse väljenduse suhtes, on erakordselt kaunis asi. Kuigi mõnikord näib mõtte kommunikatsioon ebaadekvaatsena – see oli üks põhjus, miks minust sai visuaalne kunstnik. Arvan, et väga paljud kannatavad selle all ning sageli sünnivad suured luule- ja kirjandusteosed just heitlusest keelega. Keel on võimas ja imeline kompromiss meie mõtlemise ja vajaduse vahel viia mõte teisteni.

Heitlus õigete sõnade otsingul osutub väga isiklikul enesemõistmise tasandil sageli frustrerivaks. Kui teistsuguses maailmas me elaksime, kui valitseks telepaatiline kommunikatsioon inimeste vahel (jumal tänatud, et see nii pole). Iha leida isiklikku keelt annab teed loovaktile, kuid vahel ma kardan, et lõpuks jääme kõik üksikuteks kaljudeks ja saarteks. Ühiskeele leidmine dialoogi loomiseks inimeste vahel on isegi komplekssem kui lihtsalt omaenda aju mahhinatsioonidest aru saada püüdmine, see nõuab tohutut energiat ning tahet ja optimismi, et teha seda pidevalt. Et keel säiliks ja oleks väljendusriikas, tuleb seda pidevalt arendada ja modifitseerida.

Siiski on võimalik olla väga isiklikul tasandil teise inimesega ühendatud, tunda end teisele inimesele nii lähedal, et on raske uskuda, et sul on üldse oma individuaalne ja sõltumatu mõte; siis tundub eraldatuse idee eriti hirmutav ning üksildane. Kui palju tuleb loobuda oma emakeelest ning sellega seotud kultuurilisest identiteedist ja isest selle nimel, et siseneda ühiskeelde, olla assimileeritud või sisse sulatatud. Kas selle tulemusel tekib mingi imeline hübriid või hoopis kohutav lõhestatud kompromiss-isiksus, kes tuleks silme alt ära viia. Olles koos, pole ta samal ajal koos, olles ilus, on ta samal ajal hirmutav.



Paul Rodgers. Video-still. 2002.

Muulane Paul Rodgers

Being an outsider on the inside so to speak gives me a particular, though I think not unique perspective on life here in this country, but nevertheless, to a large degree I remain and feel an outsider. Part of that is due to the nature of my own character and as an artist I have always been to some extent an outsider everywhere I have been. This condition is not always a negative one and indeed to some extent remaining an outsider actually feeds to some extent my creative drive as a visual artist. But it is not uncommon to be asked, and still quite often, what are you doing here why do you stay. There is still a great deal of old style thinking, naïve assumptions that being somewhere else is better than being here and you must be crazy to stay if you have a possibility to live in more affluent places in the world, after all you're English.

This is particularly true of course of the poorer people in the countryside that I come into contact with but what often surprised me was this attitude also came from relatively affluent people here who really have had a more comfortable life than me at least in a material sense. Within that is an unspoken assumption that also I must be wealthy or at least wealthier than many here. It is disappointing that so many don't see that in many ways Estonia is a very easy place to live, even in a materialistic sense, especially if

you have some energy and ideas. But what makes me more angry is that it is an attitude that pushes me away, emphasizes my otherness, my separation from the real Estonian experience – these comments assume and enforce that I don't understand what it's really like living here.

Ten years ago there was an intense sense of optimism that pervaded the whole of Estonian society was almost palpable, in all walks of life, not just the relatively narrow cultural circles in which I found myself most of the time professionally. It could not fail to inspire such a romantic as myself. That time of such radical and speedy change gave rise to the real possibility of creating and molding a new and responsible society and I was happy to be part of that time in my own very small way. I have already committed a fair size slice of my life to working here and I have I think received quite a lot in return. As an outsider I have been extraordinarily well accepted here into the mainstream cultural world of Tallinn, and I was proud to be accepted as a member of the artists' union. I have also received all kinds of support from recognized institutions etc. for my art practice and more importantly received the respect of my colleagues and others I am often referred to affectionately as our own English Estonian artist although I recall recently the term "muulane" being used. I have worked here for several years and been more active than a

great many Estonian artists both as a producer and curator and promoter of Estonian art but I am muulane. To be honest it is for me no great problem, my exoticness gives me special status and opportunities, and as I have said, being somewhat of a loner I actually thrive on a little distance. But I can understand how for many it may well be an obstacle to a normal life here.

This inevitably brings me to discuss language, because it is a fundamental issue in Estonia. Of course I think it essential, even just from the view of politeness and respect not to mention practicality, to learn the language if one lives here. I am just coming to grips with learning the language after such a long time, partly because of my own laziness (hailing from a country that has until recent years suffered from old notions of great empires and a reluctance to learn foreign languages because English was good enough for everybody after all) but also due to some extent to the possibilities presented for learning, courses are bloody expensive for ordinary adults even if

you have the motivation to do them after a day at work. But a greater problem I have found is the reluctance of Estonians themselves (I generalize here) to part with their own tongue and help people learn.

Of course being English as opposed to Russian or Finnish makes me a very useful learning tool myself and Estonians, pragmatic as always, would rather use me for English practice. Language has for so long held together a cultural identity and I understand the reasons for the historical tendency not to share

your language with strangers (oppressed people holding on to cultural identity under duress) but it does not help to allow this attitude to continue in the current expanding social situation.

The democratic, free market culture of capitalism has its own kinds of oppression but cannot be compared I think to former times here. I think we need to be careful but not defensive or protective. It has been such a rare thing for foreigners to speak Estonian that locals automatically respond to speech with an English, Finnish or Russian accent with the respective language of the speaker (when they can). In Tallinn this phenomenon develops through the training of service industry staff to respond quickly to potential foreign clients, targeting all as tourist targets to be relieved of their money. Clever though this is, it does not encourage foreign speakers to use Estonian, does not encourage learning and use and promotes a status quo of separation and intolerance. There is still an attitude of simply not wanting other people to learn while at the same time stating that anyway it is such a hard language to learn while at the same time laughing at people's attempts. You have little experience like larger nations of having large numbers of foreign speakers attempting to use your native tongue, it takes tolerance – I know I teach English and the most important thing is encouragement to make mistakes and feel free. As I have said, actually I feel personally accepted into the cultural



Paul Rodgers. Video-still. 2002.

circle here, which is more or less entirely Estonian and a liberal, well educated middle class one at that.

But in the past ten years I have come into personal contact with only a handful of Russian speaking citizens (or non-citizens) none of which are artists like myself, which has always worried and disappointed me. There is a vacuum. Where are they all? More recently through my experience as a teacher I have met more young people from Russian (speaking) families, we have a few in my own school but they are usually the more gifted ones who already speak excellent Estonian and English come to that. Education to some extent is still predicated on separation. The idea of having separate Russian speaking schools, indeed art schools seems wholly absurd to me and is really perpetuating what must inevitably be a social time bomb. There really needs to be a huge political investment to integrate young people, who should be sharing the experiences of growing up together.

I have great faith in young people and it is to them I look for common sense. But every so often I see in my own classroom old hand me down ideologies and attitudes, prejudice against other young people, expressed by teenagers who have had a totally different experience of life than their Grandparents and who should hope for greater expectations of the future, without the energy sucking racism that eats away at societies everywhere in the world. Such prejudices don't make sense and are counter-productive. I talk here about prejudices on all sides. It's not just an attitude of Estonians to Russians and vice versa but racism towards blacks, Asians, colored people, Jews, whatever name you want to give it. Naïve prejudice without foundation borrowed from other nations through bigotry. It is no excuse to say that well, Britain, France, Germany are even more racist than we are, they probably are – so what! This is a small nation in the process of defining itself and has the possibility to show the world just how a society should be developed, something to be really proud of, an Estonian vision. The truth is that what lies behind most racism is prejudice against the poor and many here will have already been frustrated by the attitude of immigration officials in Europe and beyond towards Estonians traveling. Being from Eastern Europe isn't really the problem, but having less money is.

But the situation is aggravated to some extent by the media here in its portrayal of our society, which often reinforces the principal of division and separation. Some things are not even very discreet if you take for example the TV program Police Week, which infers through its editing of film that young Russian men are the main culprits of petty and violent crime, the alcoholics and down and outs also tend to be mostly Russians – the more ugly dangerous side of society whereas the more clever, respectable type in a suit who steals millions would tend to be Estonian.

Anyway I object to the kind of filming which shows the faces of young men on the television, being arrested, before being convicted

of anything. Surely that is an infringement of human rights and would not go down well in the so-called civilized world of Europe to which Estonia aspires and it certainly should not be allowed here. It is pulp television at its worst.

I have a great deal of respect for all the young people I have been involved with here, they have taught me a great deal about tolerance and it is sad to see so many of them Estonians and Russians alike, with the dream of getting away because there seems to be so little here for them. Indeed for many young Russians the feeling is more intense. They question if this is their home at all and want to test their emotion, to see if they really would feel homesick. I can understand that. How do they get the right encouragement to find and develop common languages and strategies for living together when around them they see much cultural isolation and old inward looking vision. It seems to me that integration and common languages can only be developed hand in hand with common cultural tolerance to allow a flourishing of all the exciting and diverse possible expression that the young (and not so young) are capable of. I have spent a lot of time in recent years being silent – listening and learning of course and have given a lot of thought to the notion of a common language. Language itself, the relationship between mind, thought and verbal expression is an amazingly beautiful thing although sometimes it just seems inadequate to communicate to others what you really need or mean – of course this is one reason I became, over time, a

visual artist – but I think everyone suffers from this and it is often through this struggle with language that great works of poetry and literature are made. In effect language is a great and wonderful compromise between that which we think and the need to share those thoughts.

The struggle to find the right words just on a very personal individual level to understand oneself is often so frustrating and what a different world it would be if telepathy were commonplace (thank heavens it is not). The desire to find a personal language gives momentum to the

creative act but I sometimes fear that perhaps we are all rocks and islands in the end. Finding some kind of common language for dialogue between people is even more complex than simply trying to understand the machinations of your own brain and requires a huge amount of energy and also the desire and optimism to pursue it constantly, because for language to survive and be expressive I believe it must be constantly developing and modifying itself.

It is possible to be connected, and indeed on a very personal level sometimes one can be so close to others that it is hard to believe that you can ever have an individual and independent thought and the idea of being separate is a frightening and lonely one. How much of your original language and in effect cultural identity and self must you give up in an attempt to enter a common language, be assimilated or blend in. Does this create a new kind of wonderful hybrid or just some distasteful, split personality compromise to be hidden away out of sight. Together but not together, beautiful but at the same time fearful.



Paul Rodgers. Video-still. 2002.



Colonel. Kaadrid videotest, 2001-2002.
Colonel. Video stills, 2001-2002.

Colonel - sõjakas kunstisotsioloog

Peeter Linnap

Tavaliselt kohtame veidraid sõjaväelisi, akadeemilisi ja aadellikke tiitleid mitte kunstnike, vaid kõikvõimalike "kahtlaste tegelaste" juures – pole haruldane, kui "krahviks" nimetab end mõni maffiapealik, "dotsendiks" antiikesemetega kupeldaja ning et "atamaniks" kutsutuid leidub kõige enam endise Ida-Euroopa pätikamba-juhtide hulgas. Enamasti viitavad niisugused, kiiksuga tiitlid siiski üsna sarnastele *fonctionnaire*'idele – inimestele, kelle tegevust iseloomustab erilist tüüpi aktiivsus. Muidugi pole viimane seostatav nende "aktivismi" tunded ja üldiselt heatahtlike ilmingutega, mille käigus istutatakse ühiselt puud või hoolitsetakse vanurite eest. Pigem kaasneb kirjeldatud omadusega rida ühisomandi rõõve, pisemaid manifesteeriva loomuga sigadusi või pogromme, mis ühiskonna sotsialiseeritud kihid vähemalt ajutiselt rivist välja löövad ja sootsiumile mõneks ajaks kõneainet pakuvad. Säärase aktivismi tänapäevasel levinud vormiks on kasvõi nähtus, mis politoloogias tuntud terrorismina: sõjakaid elemente sisaldava kättemaksustrateegiana, mille üheks sihiks on oma tahte saavutamine maksu-mis-maksab põhimõttel. Ometi on sellise termini puhul

tegemist vaid tühipalja nimetamisega: kodanlik-liberaalne ühiskond igatseb, pärast kõiki omaenese poolt teostatud ajaloolisi rõõve, asumaade tühjaksimist ja maailma ärajagamist, näha enda ümber steriilset vaikust, korda ja rahu. Sellele maailmale on teatavasti üsna ükskõik, mida arvavad olukorrast tühjaksimetud ja koloniseeritud tegelased – kuid seda vaid niikaua, kui need oma rõõvitud varandusi või kaastreeritud õigusi teatud "meetoditega" tagasi nõudma ei tule. Hetkest, kui sääraseid, tihti abitud ja sageli isegi ainuvõimalikud ambitsioonid siiski ilmnevad, hakataksegi rääkima terrorist ja terrorismist.

Kunsti ja terrorismi sarnasusest postmodernses ühiskonnas

Mitmed mõtlejad (J. Huizinga, M. Bahtin, J. Lotman jpt.) on kunsti püüdnud võrrelda ja sarnastada mänguga. See on mõnevõrra toimiv, kuid turvaline ja ohutu modelleerimisviis, milles kunst on see, mis "päristegevust" vaid etendab, teatraliseerib ja kvaasitegevustena

mimikreerib – tulemuseks mitte tõsiseliselt faktid, vaid poeetika valdkonda kuuluvad artefaktid. Kuid samavõrd võimalik ja teatud piirides toimiv oleks kunsti, eriti tegevuskunsti modelleerimine postmodernse sõjapidamisvormi – terrorismi tunnustega. Võib öelda näiteks, et oma kirglikus soovis, kuid samaaegses abituses asjade tegelikku käiku muuta sarnaneb terrorism hämmastavalt palju kaasaegse kunstiga. Nii ühes kui teises sisaldub tihti ähvardus või hoiatus: aktivistlik kunst ja piiratud ulatusega pogrommid lasevad hoomata, et nende tähenduslik väli on laiem ja ulatuslikum kui vaid üks või teine konkreetne plahvatus või asetleidnud *performance*. Nende tegevuste tunnuseks on settimatu tähendusega sõnum: me ei tea, kas piiriületamine lõpeb ühekordsena või on oodata lisa; kas tegemist oli häire või valehäirega; kas ennast põlema süüdanud kunstnik korraldab nõnda oma viimase teose või oli tegu n.-ö. tavalise suitsiidijuhumiga. Nii terroriakt kui nüüdiskunst jätavad meid sageli oma võimaliku seriaalsuse osas painavasse teadmatusse.



või otsimas spordi ja kunsti olematuid seoseid; Colonel igisemas igavuse üle 1997. aasta Saaremaa biennaalil jne.

Tegelikult tean ma Colonelist pisut rohkem: seda, et tema isa oli koloneli auastmes prantsuse sõjaväelane, ema aga kolonisaator Alžeerias. Tean ka seda, et ta abiellus Taanis ning oli sügavasti hämmingus, kui pidi lapse sündi kohaliku kombe kohaselt pealt vahtima. Mäletan, et kui Colonel osaleb mingitel rahvusvahelistel kunstisündmustel, siis ei eksponeeri ta enamasti mitte kui midagi, küll aga esitab festivalimaskottidele ebamugavaid küsimusi ning viriseb lakkamatult nii ürituste korralduse, regiooni kliima jpm. probleemide pärast, mis teda külla kutsunud inimestele varem isegi mitte pähe pole tulnud. Colonel jätab endast mulje kui tüütult pinisevast sääsest, häirest kommunikatsioonis, uut tüüpi viirusest või lihtsalt kui liivaterast limaskestas. Coloneli kui aktiivse psühhoterroristi tahaksid paljud inimesed vahel lihtsalt “ära kägistada”.

Lihtne küsimus, mis valdab skisoidset millenniumivahetuse elanikkonda kogu maailmas, on tegelikult üks ja seesama: millal on oodata “järge”? Kui mängu ja päristegevuse vahe on kaasaegses ühiskonnas baudrillard'likult juba üsna eristamatuks tunnustatud, siis hüperreaalsuse kõrval on praeguse sotsiokultuurilise keskkonna baaskonstruksiooniks olemis- ja mõtlemisviisi seriaalsus. Kui viimati öeldu põhjustena võib näha nii TV-kultuuri dikteeritavat 100-osalist “seebikultuuri” kui ka argisema töö- ja eluviisi unifitseeritud korduvust, siis pole imestada, et sarnase “narratiivse” struktuuriga ootusi ekstrapoleeritakse ka suhteliselt tundmatute protsesside suhtes. Nii räägitaksegi Osama bin Ladeni WTC lennurünnakust kui *blockbuster*'ist ja seega ka artefaktist. Ja just nõnda vallandus totaalne kapitalistlik skisofreenia kõigil järgnenud “sarnastel” juhtumidel, kus kaks muidu täiesti süütut objekti, lennuk ja maja, omavahel vähegi lähestikku sattusid või kergemal kujul kokku puutusid. Terroriakti sihik ei olnud niisil mitte niivõrd tornid, vaid totaalse ülemaailmse skisofreenia tekitamine.

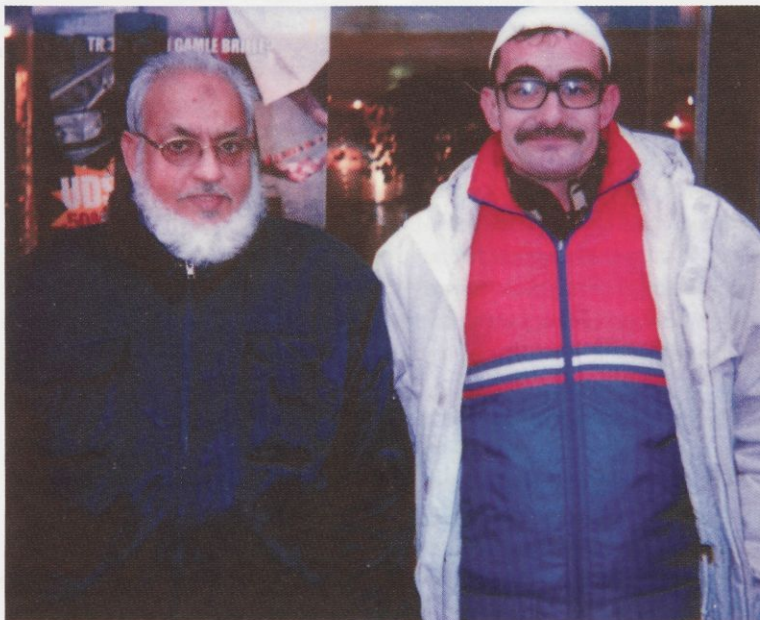
Thierry Geoffroy – Colonel

Ka kunstimaailmas on salapäraseid persoone, kes meie niisugusi psüühiliste harjumuste struktuure hästi tunnevad ja neid oma tegevuse huvides ära kasutavad. Üheks järjekindlamaks selliste hulgas on kindlasti Taanis elav prantsuse tegelane Thierry Geoffroy – hüüdnimega Colonel. Sellest ajast saadik, kui teda esmakordselt Hollandis II Rotterdami biennaalil (1990) kohtasin, olen tema tegemistega korduvalt kokku puutunud; ja alati on neid kohtumisi saatnud kannatusi proovile-panev aura. Colonel kaameraga tülitamas lusti- ja seksituriste Kaug-Idas;

Colonel kui sõjakas (kunsti)sotsioloog

Colonel ei performeeri selle sõna tavalises tähenduses: tema etendused ei toimu kunstile ette nähtud kohtades ega administratiivses ruumis kokku lepitud meeldivail pärastlõunaseil kellaagadel. Ta ei koori end alasti, ei määri kehaga värvi laiali; ei karju, ei põleta tähenduslikke esemeid ega tee midagi säärast, mis on tunnuslik enamikule moderni ajast pärit nn. *performance*'itest.

Colonel tegutseb lakkamatult sotsioloogilises võtmes: tema elust ja olemisviisist on võimatu eraldada seda, mis kuulub ja mis ei kuulu teose loomise aksiooni. Kogu tema ümbrus on potentsiaalne teos:



mingi (elu)tegevuse määratleb kunstina vaid asjaolu, kas seda näidatakse teistele või ei näidata. Viimase otsustab omakorda ära tühipaljas videokaamera: kui salvestav apparatus Coloneli tegevuse dokumenteeris, siis satub see mõistesse kunst, kui aga mitte, siis oli tegemist vaid ühe päevaga Thierry Geoffroy rahutus elus. "Rahutu elu" ise, paradoksaalne või mitte, näib olevat tingitud Taani ühiskonnast, mis vastupidiselt Colonelile pretendeerib täiuslikule turvalisusele, tahab olla logistiliselt perfektne, sotsiaalselt garanteeritud ja imagoloogiliselt kaunikene. Taanlased on kenad ja abivalmis inimesed, Taanis valitseb üksteisemõistmine, üldine sõbralikkus jne.

Sellise olemisviisi võtavad ilmekalt kokku mitmed Coloneli filmitegelased oma truistlikes epiteetides *a la*: "Denmark is a beautiful country!" Lause, mis isenesest tõene, muutub aga ülipüüdliku kordamise käigus sedavõrd aksiomaatiliseks, et tekitab nimme vajaduse otsida antiteesi – just viimasele ongi suunatud enamik Coloneli uuematest aktsioonidest. Colonel uurib Taanit "väljast". Olles ise päritolult n.-õ. immigrant Prantsusmaalt, on Geoffroy küllap tunda saanud, et taanlaste välise lahkuse taga on varjul rida komplekse, mis ilmnevad niipea, kui tekib vähimgi "piirsituatsioon". Loomulikult ei oota Colonel selliste kaalutus seisundite teket, käed rüpes, vaid vastupidii – tema ülesandeks on säärase olukordade aktiivne tekitamine. Et Colonel fassaadiviisakusi ei usu, siis katsetab ta jultunult pealetükkivas, kuid mänglevas vormis enamikku tuntud "empiirilise teaduse" meetoditest nagu küsitlus, intervjuu, ajurünnak jpm., muutes oma aktsioonid seejuures alati pisut ebamugavaks. Ta tahab inimestelt tänaval teada tuhandeid asju. Näiteks seda, millised on prantslaste negatiivsed iseloomujooned? Või, et kellel on kõige kergem integreeruda Taani ühiskonda? Kuidas peab välja nägema, et mõjuda taanlasena? Jne.

Lusti- ja teadmishimu Coloneli aktsioonides

Ilmselt on kerge vastata küsimusele: miks töötavad Coloneli aktsioonid nõnda hästi ja miks on neid vaadates nii lõbus? Esiteks palendub siin üldtuttavlikku poisikeselikkude "vembumenüüd" – alates trikkidest nõõri otsa seotud kingakarpidega kuni jõnglasteni, kes esitavad täiskasvanutele tobedaid küsimusi, näiteks mitu kotletti saab



COLONEL: mu tööd on du duchamp entertainant. ja ma töötan meediaga.

ühest lehmast. Teiseks toimib laitmatult see eelarvamuslik hoiak, mis meid naaberrahvaste suhtes irooniliseks teeb. Teadagi, et soomlased on "põdrad", lätlased aga "topised".

Küllap on sääraseid hüüdnimesid välja mõeldud ka taanlaste kohta: kindlasti on nad mingid "turvaeedid", "muretud rikkurid" vms. Omadused, mida Colonel oma küsitlustes mineerida üritab, on ennekõike need patriootilised stereotüübid, mida Taani riigiparaat installeerib oma kodanike teadvusesse juba lasteaedades ja koolidest saadik.

Ometi eeldab Colonel oma küsitlusi korraldades juba ette teistsugust resultaati: Taani ühiskond, kuigi aukartust äratavalt perfektne oma piiride sees, on ometi ümbritsetud muudest sootsiumidest, mis pole kaugelki samavõrd täiuslikud. Colonel kui maailmakodanik osundab siin ennekõike tõsiasjale, et isoleeritud utoopiliste saarekeste ehitamine thomasmoruslikus võtmes 21. sajandil enam ei tööta – tulemuseks on parimalgi juhul vaid illusioon. Kuid see pole veel kaugelki kõik: Colonel teeb rea avastusi ka kuningriigi seesmiste/nähtamatute piiride kohta. Milliseid nimelt, selgub kõige paremini võrdlustes meile juba varasemast tuttavate immigratsiooni-projektidega.

Marko Raadi "Esteetilistel põhjustel" ja Coloneli "Immigrandid"

Coloneli immigratsiooni- ja integreerumisparoodiatel on hämmastavalt palju ühist Eesti kinokunstis hiljuti laineid löönud Marko Raadi provokatsioonifilmiga "Esteetilistel põhjustel" (1999).

Kui Colonel juba elab abielu tõttu Taanis, siis Raadi filmikangelane Andres Kurg alles tahab sinna elama asuda – põhjuseks esteetiline kiindumus Taani modernistlikku arhitektuuri. Ja kui Colonel, legaalse “taanlasena”, keskendub üldjuhul kolmanda isikuna “olijate-tulijate” vahekorrale, siis Raadi peategelane teeb minategelasena kaasa kohtumised riigiparatuuri otseste esindajatega: intervjuerib politseinikke, piirivalvureid, immigratsiooni-ametnikke jne. Tulemuseks on siingi perfektse süsteemi täielik “rikkimine”.

Tüllikas võõramaalasest veidrik saadetakse ühe ametniku juurest teise juurde, järgnevad kolmas ja neljas asjapulk, kes kõik kehitavad vaid õlgu – pikkade ja pikantselt naljakate vestluste käigus selgub lõpuks, et esteetilistel põhjustel polevat immigrerumine Taani Kuningriiki üldse võimalik.

Kui Raat tegeleb siiski nähtavate piiridega, kitsenduste ja kohmakustega, mis tulenevad otseselt formaliseeritud seadusandlusest, siis Colonel näitab meile juba järgmise astme “piiride” olemasolu – suhtlusbarjäärid ja integratsiooniprobleemid ei kao isegi siis, kui teid turvaühiskonda n.-ö. formaalselt vastu on võetud. Selgub, et kuigi integreerumisest on saanud moodne kampaania, omaette fassaadipoliitiline üritus, mis liigutab raha, trükib plakateid, annab tööd uutele ametnikele, tekitab näiva multikulturaalsuse jne., pole sellel tegeliku paljurahvuslusega kuigi palju ühist.

Nii juhtubki, et küsimusele “kellel on kõige kergem Taani integreeruda?” vastavad “korralikud” inimesed, et vietnamlastel.



Lisaküsimusele, et “miks?”, öeldakse, et nad on märkamatud! Ka edasised vastused on erinevad ja esindavad kahte, selgelt iseäralikku arvamusteliini: ühtede arvates on parem taanlastele sarnaneda; teiste meelest on õnnestunud immigrerumise aluseks just *difference*.

Colonel: kaubamärk ja kultuurimärk

Coloneli kui kunstimaailma kaubamärk on kaasaegne – see “toitub” ja koosneb varasematest märkidest, dekonstrueerib ja

töötleb muid märke, kleebib end juba valmisolevatele külge jne. Lõpptulemusena formeerub kujutelm või embleem sellest kunstnikust palendab “parasiitlikku” sõltuvust ilmekalt: Coloneli-märgi visuaalse inkarnaadina kipub silme ette tulema kas kiiluga lõhestatud Taani lipp, kuulijälgedega kuningriigi aerofoto või suur ja rasvane küsimärk Kopenhaageni postkaardil.

Coloneli kultuurimärgi esmatunnuseks on aga sotsiaalse audiitori amet, kui säärane kaasaegses ühiskonnas legaalselt eksisteeriks. Seda märk-nime mainides valdavad meid tahtmatult nii kõhedus- kui kaalutustunne, sest kunagi ei või olla kindel, millise “normaalsuse” ta järgmiseks ette võtab ja naerualuseks teeb. On ju teada, et Colonel vahetab heledama ihukarvaga inimestega riideid, et teha endast “taanilik” foto. Ja juhtum, kus ta paneb taanlased koos somaallastega andma endale veidraid õhuproove – seejärel demonstratiivselt õhupallides leiduvat “dansk luft”-i ja muid inimgaase omavahel segistades jne. Colonel teeb ka üldsusele piinlikke pingutusi, et

fikseerida taanlase väliseid ja sisemisi tunnuseid. Ta poseerib riigilipu taustal, mängib koos rahvuskaardi ohvitseridega sõjamänge; manab näole “viikinglikku” malbust ja üritab lõpuks pimedas vanakraamiurkas Taani neonatsiks kehastuda. Kõiki sääraseid mimikreerumistegevusi saavad pidevad küsimused ja siiras arusaamatus, mida Colonel ei häbene kommenteerida. Neonatside episoodis, kus Colonel üritab eriti rasket ülesannet – tulistada “taanilikus maneeris”, kujuneb talle lahendamatuks saladuseks mõiste “malbe sihtimine” tähendus.

Et see pole üksikujuhtum lingvistilise stereotüübi paljastumisest ja mõistmise võimatusest, vaid pigem reegel, siis võib oletada, et just need lõputud vastuseta küsimused, mis Coloneliga kaasnevad, on määrava tähendusega selle kunstniku kui kultuurimärgi moodustumisel.





“Colonel” tähendab ennekõike ebamugavusi: lolle küsimusi, nihverdumist, ohtu igapäevasele turvatundele, jultunud tülitamist ja sellega kaasnevat piinlikkustunnet. Colonelis kui kultuurimärgis on palju sarnast viirusega bioloogias ja digitaalses tarkvaras – ta on see, kes lõhub ja muudab neid operatsionaalseid koode, mille abil ühiskond (taas)toodab oma rolle ja identiteete, reguleerib ühiselulisi suhteid ja loob nõnda iseenesele teatava tasakaaluseisundi ning garantiid. Colonel on kultuurimärgina sama ootamatu kui geniaalne arvutihäkker, kes suundub sotsiaalse gravitatsiooni päritolu teades otsemaid ühiskonna operatsioonisüsteemi enese kallale.

Ent suurtelgi süsteemidel, nagu me teame, on võime ajapikku viirustega harjuda. Esmalt antakse neile nimi, seejärel tuvastatakse nende sihid ja tegevuse meetodika ning lõpuks töötatakse välja nende kahjutukstegemise viisid ja võtted. Coloneli juhtumi teeb suhteliselt keeruliseks asjaolu, et tema tegevust ei saa kuigi adekvaatselt klassifitseerida senituntud kategooriatesse “mäng” ja “terrorism”. Mängu jaoks, nagu juba öeldud, on Coloneli tegevus liiga tõsine ja reaalseid teadmisi produtseeriv. Tema modelleerimine terroristina ei õnnestu samuti täielikult, sest Coloneli tegevuses puudub otsene kuritöö koosseis ja isegi materiaalsuste hävitamine.



Tegevuse formaat: TV-marginaalia ja videoanekdoodid

Oma tööde esitlusviisina kasutab Colonel videosalvestust, mis žanriliselt TV-reporterlik: filmimise viis on oluline vaid niipalju, et tegelased saaksid oma sotsioloogilised suhted võtte jooksul “ära klaaritud”. Võib öelda, et filmitakse täpselt niipalju, kui vaja ühe olulise tõe ilmsikstulekuks. Nii on tulemuseks rida 1 – 3- minutilisi videosid, millest igaüks on omaette lühilugu: marginaalne sotsioloogiline eksperiment, mille käigus Colonel paneb diagnoosi teatavale aspektile Taani sotsiokultuurilises keskkonnas. Uuritakse taanlaste multikultuurilist eneseteadvust, rahvustunde stereotüüpe; ja vastupidi – eksamineeritakse muulaste enesetunnet Taanis.

Lühikesed videoklipid ja -intervjuud pole siiski mõeldud näitamiseks mitte omaette, “asjana iseeneses”, vaid vastupidi – Coloneli tegevus lausa eeldab jätkuvust, seriaalsust. Olemuselt on see sarnane intermeediumide anekdootlikule vormile jutustamises, kus üks “kild” asendab teise ja kus iga *short story* saab oma tähenduse just seetõttu, et talle teisi omataolisi nii eelneb kui järgneb. Ka sõnum, mida üks või teine videorebend endas sisaldab, on üsna ühetine: Colonel võtab teemahaaval läbi vaata et kõik “taanlane olemise” aspektid: riietuse eripära, “rahvusliku temperamendi” iseärasuse, käitumise nii sõja kui rahu tingimustes, suhtumise võõrastesse omal maal jne. Kõigest sellest kokku aga moodustub küllaltki terviklik-ülelevaatlik sotsiaalpsühholoogiline koondportree, millel on tänase Taani kohta öelda hoopis rohkem kui ringvaatetaolistel ja riiklikult mahitatud esitlusviisidel, kus meile kaleidoskoopilises vormis näidatakse vaid asjade silmnähtavat pealispinda. Et Coloneli üheks sihiks on teadmine, siis eelistab ta *Wochenschau* asemel *blitzblick*’i formaati: tema teose “ühikuks” on üks probleem korraga ja eriti markantses vormis.

Kummalisel kombel on koondtulemus, mille Colonel saavutab, üsna vastakas nendele ootustele, mida sugereerivad klipid: kui üksikuid aktsioone vaadates tundub sihiks olevat Taani ja “taanluse” räige dekonstruktsioon ja lõplik väljajaermine, siis summeeruv koondportree on küll naljakas/ironiline, kuid siiski sümpaatne. Kaasamängimise soov neis huligaansetes provokatsioonides, häbitult otsekohesed, isegi süüdimatud/infantiilsed vastused reedavad huumorimeele olemasolu ja rahvusliku eneskriitika mänglevat taluvust.

“Dansk luft” ja “air de Paris”

Colonel teeb oma lühikeste video-huligaanustega selgeks selle, mis akadeemilisele sotsioloogiale ja kõikvõimalikele “identiteedi-pläkutistele” konverentside vormis jääb kättesaamatuks. Kui sotsioloog püüab jääda neutraalselt “lääbipaistvaks” tegelaskujuks, siis ei teki ka vajalikku suhet, mis omane isikutevahelisele kommunikatsioonile. Teisisõnu,

säärane suhtlemine on olemuselt invaliidne kasvõi juba sel põhjusel, et sotsioloog on vaid *functionnaire* ja automaadiga suhtlemine siiras vormis vaevalt kellelgi õnnestub. Colonel seevastu on aga “veider tüüp”, kes tekitab dialoogi ja kelles nii mõnigi naisüliõpilane saab mõnuga ära tunda näiteks transvestiidi. Pealegi on Coloneli põhistrateegiaks provokatsioon, mida tavaline sotsioloog vaevalt et kasutada saaks. Colonel juhhib mängu aktiivselt: ta on seal, kus vaja, küsib täpselt seda, mis tarvis, ja saab ka vastuseks informatsiooni, mis tänu kahepoolsele elavale suhtele on tihti üllatuserohke. Vähemalt lagunevad selle suhtluse käigus õhukese kasvatusliku ja rahvusvahelise viisakuse pinnakatted, esialgsed õlakehitused ja truistlikud klišeed annavad siin-seal ruumi siiramatele tõdemustele. Selgub näiteks, et prantslased olevat, jah, kergelt arrogantsed, pisut šovinistlikud ja pidavat end teistest rahvustest paremaks. Vastutasuks kohatise aususe eest laseb ka intervjuerija end kanda “sotsiaaldarvinistliku” iseloomuga soovitud: ta blondeerib end maniakaalselt, kannab “põhjamaiseid” prille ja püüab naeratada igati boreaalselt. Et nii ei käituks ükski tõsimeelne sotsioloog, siis kasutab Colonel siingi oma eeliseid: riietudes, meikides ja poseerides nii nagu üks “korralik taanlane” iseenese arvates välja näeb – demonstreerib Colonel talle, ehkki omal nahal, väliste identiteeditunnuste naeruväärsust. Nii tundub küsitletutele, et väljanaerdava rollis on veidrik Colonel – kuid pole põhjust kahelda, et Colonelile nagu kaameralegi tunduvad asjad vastupidi olevat.

Thierry Geoffroy turborežiimis loomingu eliksiiriks on parandamatu huumorimeel ja hoolimatu üleolek negatiivsetest eelarvamustest. Tänu sellisele tegevusrežiimile suudab Coloneliks kutsutu õige palju: sotsiaalsed probleemid, mille väljakaevamisest kunstis paljudel juba ammu siiber on, ei tundu siinses formaadis sugugi igava ja painavana,

pigem vastupidi – midagi elutervemat ja lahedamat on raske ette kujutada. Segadus ja hämming, mille kunstnik ekraanil käivitab, on formaadilt küll “aktivistlik”, kuid täiesti vastakas 1970. – 1980. aastate angloameerika vastupanukunstiga. Colonel saavutab viimase suhtes isegi sümmeetrilise pöördolukorra: tegu pole enam mitte jonniva või opositsioonilise kunstnikuga – see, mis siin “vastu hakkab”, on hoopis ühiskond ise.

Colonel - belligose arts sociologist

Peeter Linnap

There are uncanny military, academic and noble titles used for all sorts of “shady personalities”, rather than for artists – the Mafia boss is dignified by the name of “count”, the wheeler-dealer of the antique is honoured by the name of “docent” etc. For the most part such titles style the people whose activity has a certain peculiar edge to it. Quite understandably the said edge is not associated with benevolent manifestations of any normal activity, when one plants the trees and shrubs or takes care of the weak and elderly. Rather, the above implies involvement in robbery of public property, embezzlement or lesser acts of piggery. Take for instance terrorism, the currently widespread form of such activity. The bourgeois-liberal society yearns for sterile peace and quiet around itself, after all the historical plundering it had performed, exhausting and wearing out



the colonies and dividing the world. That bourgeois world is quite indifferent as to what the actors, sucked out and colonised do think of the matter. Yet only to the moment those latter try to collect their requisitioned and commandeered treasures or restore their castrated rights, by use of certain "methods".

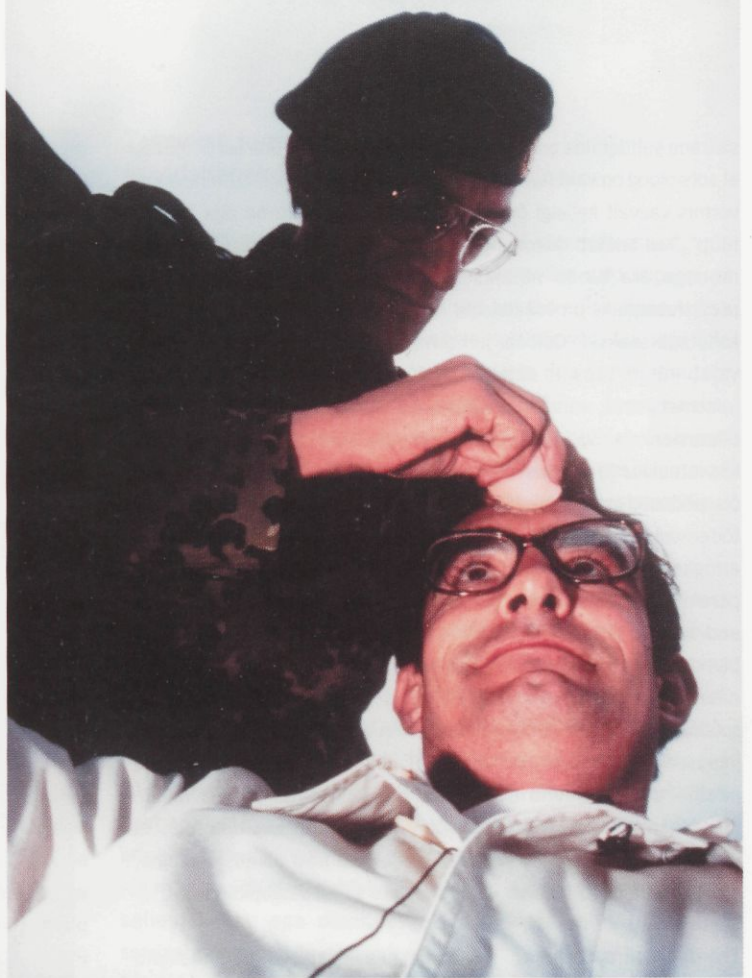
Similarity of art and terrorism in post-modern society

Many thinkers (cf. J. Huizinga, M. Bahtin, J. Lotman) have attempted to compare the art to and liken it with game. This is a secure and safe way of modelling, though yielding undemanding results. It would be possible, to a similar degree to model art, in particular the performance arts with the characteristics of post-modern waging of war – the characteristics of terrorism. Both often imply a warning: the action art and pogroms of limited scope have a semantic field wider than the concrete case of bombing or a performance. We do not know whether there was a one-time crossing of the borderline or whether there is another one pending. We do not know whether it was a genuine alarm or false alarm; whether the artist setting himself ablaze finalised his last work in that gruesome manner or whether it was a trivial case of suicide. As a result, Osama bin Laden's WTC plane attack is treated as a blockbuster (a successful coup de force), hence as an artefact. This unleashed a total capitalist schizophrenia in all subsequent "similar" cases, in which a plane and a house, under normal circumstances quite innocuous, happened to find themselves in close proximity with each other or in slight contact.

Thierry Geoffroy – Colonel

There are mysterious persons in the art world, who are well acquainted with such structures of our psychic conventions. One of the most persisting and systematic among such "figures" is the French born Danish resident Thierry Geoffroy – by nickname Colonel. Since our first meeting in Holland, at 2nd Rotterdam Biennial (1990), there have been several reprises of his doings that I have been unwittingly and unwillingly part of. Colonel with his camera pestering holiday and sex tourists in South-East Asia. Colonel trying to identify the non-existent connections between sports and art. Colonel whining about how bored he was at 1997 Saaremaa Biennial etc.

There is more I know about Colonel: his father was a French military man holding the rank of colonel, his mother however was coloniser in Algiers. Colonel married in Denmark and was profoundly nonplussed when obligated to observe the birth of his child, subject to local mores. Whenever Colonel participates in international art events, he rarely exhibits anything, however he keeps putting awkward questions and complaining non-stop about the organisation



of the events, climate in the region and other problems. Colonel leaves an impression of an annoyingly buzzing gnat, noise in communication, new strain of virus or a grain of sand in mucous membrane.

Colonel as a bellicose (arts) sociologist

Colonel's does not perform in the places prescribed for art, in the relaxed atmosphere of p.m. hours. He does not peel himself stark naked, he does not smear paint by his body; he does not holler, he does not burn things laden with pregnant meaning, nor does he do anything which is characteristic to majority of performances dating from the period of modern art. Colonel is unceasingly and relentlessly active in sociological key: it is impossible to extract, from his life and *modus vivendi*, whatever in his action has pertinence to artistic creation. His surroundings as a whole are a potential work. The latter fact is determined by video camera. If the recording apparatus has documented Colonel's activity, it will be classified under the rubric "art". If the camcorder should not be there it would be just one day in the troubled life of Thierry Geoffroy. "Troubled life" itself, paradoxically or not seems to be contingent on Danish society, with pretence to ultimate safety, pretending to be logistically perfect, socially secure and image-wise cute. Danes are nice and helpful, Denmark can boast of mutual understanding, ubiquitous amicability etc. This arrangement between people with different opinions that allows them to live together without quarrelling is epitomised by

several figures in Colonel's films in their clichés and truisms à la: "Denmark is a beautiful country!" The statement that is clearly true, so that there is no need to say it, invokes the obsessive need to find an antithesis – this is what the majority of Colonel's obstreperous actions of late are spearheaded at.

Colonel is scrutinising Denmark as seen from "outside". Coming from France Geoffroy has evidently countenanced the rueful fact that the external mask of geniality conceals a number of complexes, emerging as soon as the situation turns critical. Naturally, Colonel does not wait for such states of weightlessness to come about, with his arms folded. Quite the contrary – his mission is activating such situations. Colonel does not believe in façade pleasantries, made in order to be polite, hence he tackles in a blatantly impertinent, however playful form the majority of well-known methods of "empirical science" like polling, interview, brain storming session etc. He asks of people in the street an awful lot of things. For instance, what are negative traits of the French people? Or who finds it the easiest to integrate in Danish society? What must one look like to be taken for a Dane? And so on.

Conviviality and inquisitiveness in Colonel's actions

It would not be hard to answer the question, why we enjoy watching those actions. In the first place, they are suggestive of gambolling and frolic antics of a teenager. In the second place, we nurture an inherently preconceived attitude, which makes us ironical, with respect to cross-border neighbours. Surely, Finns are "reindeers", Latvians "scarecrows". Appreciably there are nicknames like that for Danes, too. The traits that Colonel tries to undermine in his polling are primarily patriotic stereotypes. Colonel the cosmopolitan refers, mainly to the fact that the construction of isolated and Utopian islets in the Thomas Morus key in the 21st century no longer works – the outcome is at best illusory, at worst very misleading.

Marko Raat's "For Aesthetic Reasons" and Colonel's "Immigrants"

Colonel's immigration and integration parodies have amazingly many points of contact with the provocation film by Marko Raat "For Esthetic Reasons" (1999), which caused a mighty uproar in Estonia. While Colonel already lives in Denmark, thanks to marrying into a Danish family, Raat's character Andres Kurg is getting about moving there – because of the aesthetic attraction to Danish modernist architecture.



While Colonel, himself an eligible resident of Denmark is basically focusing, as a third party on relations between "eligible residents and alien residents", Raat's character acts out, in the first person, the encounters with common representatives of state apparatus. He interviews policemen, frontier guards, immigration officers, etc. As a result, the perfect system is totally disrupted and set "out of gear". The troublesome oddball from abroad is routed from one officer to another, in a noisy argument. In what follows, the third and the fourth level functionaries are implicated, who can do nothing but shrug shoulders – for aesthetic reasons the immigration to Kingdom of Denmark is allegedly impossible.

While Raat is concerned with visible boundaries, restrictions and faux pas, which arise of and are relative to enacted laws, Colonel indicates to us the existence of the borderlines of the following level. This means that the communication barriers and integration problems will not be erased after you have been formally accepted into the affluence society. Although the integration has seemingly become a fashionable drive, a singular façade-policy undertaking, providing jobs to new officers, it has but little in common with a multinational country. Therefore the "decent" citizens answer the question "Who has it the easiest to integrate in Denmark?" that those are the Vietnamese. When asked "Why so?" the answer is "they do not stick their neck out"! Some people think it is better to liken to the Danes. The others opine that underlying successful immigration is, contrariwise *difference*.

Colonel: trademark and sign of culture

**COLONEL:
i make
du duchamp
entertainment.
and work with
media.**

Colonel's as art world's trademark is modern – it "feeds on" and comprises earlier signs, deconstructs and processes other signs, sticks itself to the existent ones etc. The primary feature of Colonel's sign of culture is, however the office of a social auditor should such a position be legally instituted in the contemporaneous society. Colonel swaps the clothes with people of paler complexion in order to get a more Danish photo taken of him. He has the Danes, together with Somalis to give air samples – thereafter ostentatiously mixing the "dansk luft" contained in the balloons with flatulence etc. Colonel also strives to establish the external and internal features of a Danish man. He poses against the background of the national colours, he plays war games with the officers of National Guard; he conjures up, on his face the "Viking" humbleness and makes an attempt, in the flea market, at personifying the Danish neo-Nazis.

All those mimicry actions are accompanied by flow of questions and sincere failure to

understand, which Colonel is not too shy to comment on. In the episode of neo-Nazis, when Colonel tries to cope with a particularly hard task – to shoot in “Danish style”, he utterly fails to perceive the meaning of the concept “the humble taking of the aim”. It is those endless questions without answer, inherently characteristic of Colonel, which play a decisive role in the formation of that artist as a sign of culture.

“Colonel” signifies awkward inconvenience: stupid questions, evasiveness, threat to the feeling of daily safety, insolent busting in and the resulting embarrassment. Colonel as sign of culture has a great affinity with virus in biology and digital software – he is the agent breaking down and altering operational codes, whereby the society (re)produces its roles and identities. Knowingly, however even the large systems can accommodate to viruses, in the long run. Firstly they are assigned a name, thereafter their objectives and operational methods are identified, and finally the technique of disabling them is elaborated. Colonel’s modelling as terrorist will not be total success, because Colonel’s activity has no direct features of *corpus delicti*.

“Dansk luft” and “air de Paris”

Colonel brings home by his short video hooliganism what the academic sociology and all conceivable “talk shops on identity” in the form of conferences can never do. Colonel’s basic strategy is provocation, which common sociologist could hardly use. Colonel is on the active end of the game: he is where he must be, he asks exactly what is needed, and he often gets surprising details in response. In the course of communication, the thin camouflage of educational and international civility peels off, the original shrugging of shoulders and truisms tend to recede, in the face of more candid acknowledgements. It turns out, for instance that the French are believed to be slightly arrogant, a bit chauvinistic, considering them better than other nations. In a way of reward, the interviewer lets himself carried away by recommendations of social Darwinist nature: he maniacally dyes his hair blond, he wears “Nordic” eyeglasses and tries to keep a boreal smile, as befitting the northern and mountainous parts of the northern hemisphere. Because no earnest sociologist would behave like this, Colonel amply uses his privileges here, by affably demonstrating on his skin the ridicule of external features of identity. Consequently the interviewee is under illusion that the cranky Colonel is placed in the role of the person made fun of.

The elixir of Thierry Geoffroy’s work is the incorrigible sense of humour and haughty irreverence to negative preconceptions. Thanks to such demeanour the man nicknamed Colonel can do quite a lot: social problems, which few care to excavate in art any longer, do not seem boring and nightmarish in this format. Quite the contrary – there is nothing more positive and invigorating. The confusion and bewilderment, though “activist” by format has a countervailing effect to 1970– 1980s Anglo-American resistance arts. It is no longer the matter of a capricious and obstinate or opposition artist – the disgusting party is the society itself.

President Rütel annab ordeni USA kunstitagurilasele (12)

President Rütel annab vabariigi aastapäeva puhul Eesti kõrgeima auraha, Maarjamaa Risti I klassi ordeni muuhulgas USA senaatorile Jesse Helmsile (pildil), kes on oma kodumaal tuntud kui rassist ja nüüdisaegse kunsti vastane, kirjutab Heie Treier Eesti Ekspressis.



Rüütli käest saab Jesse Helms auraha Vene vägede Eestist väljaviimise ja Eesti NATOga liitumise toetamise eest. USAs seevastu on Helms tuntud kui üks reaktsoonilisemaid parempoolseid poliitikuid. Tema valimisvõitu Senatis rahastas sigaretkorporatsioon Philip Morris ja tema sõnavõtted kajastavad nii rassistikke kui ka nüüdisaegse kunsti vastaseid seisukohti. Viimase tagajärjeks on olnud riikliku dotatsiooni vähendamine USA kunstile.

Jesse Helmsi on “kuulsaks” jäädvustanud New Yorgis elav sotsiaalkriitiline saksa kunstnik Hans Haacke. Ta paljastas Helmsi seotust Philip Morrisega, eksponeerides näitusel hiigelsuurt sigaretkarpi “Helmsboro”, mille lõvivapi asemel Jesse Helmsi portree.

Kollektiivset negatiivset suhtumist näitab ka Daniel Galvezi seinamaal “The Velvet Alternative” (1993), mis on maalitud New Yorgis Broadwayle Alternatiivse Kunstimuseumi seinale. Maalitud on mustanahalist alasti meest (viitega Robert Mapplethorpe’i kuulsale aktifotole), kes pissib Jesse Helmsile pähe. Pilt pildis kannab pealkirja “Piss Helms”, mis omakorda viitab Andres Serrano tsenseerimist leidnud fotole “Piss Christ” (foto oli eelmisel aastal ilma probleemideta eksponeeritud Helsingis Serrano näitusel).

- ▶ **tjahn**, 14:14 14.02.2002 [Vasta](#)
Kes kaasaegsest kunstist aru ei saa, see Eesti aurahasid saada ei tohi - oli vist selle artiklikese mõte. Masendav.
- ▶ **mona**, 14:23 14.02.2002 [Vasta](#)
to tjahh: Ei. Jesse Helms sai senaatoriks Marlboro toetusel, mis on ebaeetiline. Taunimisväärseid on ka tema rassistikud avaldused.
- ▶ **Ogalik**, 14:31 14.02.2002 [Vasta](#)
mona, 14:23-le.
Pesku ameeriklased oma must pesu ise!
- ▶ **Dr. Stirlitz**, 14:56 14.02.2002 [Vasta](#)
Hmm, kui ameeriklane on rassist, siis peaks ta ju päris mõtlevalt isend olema.
- ▶ **Manuel**, 15:50 14.02.2002 [Vasta](#)
Rassist olemine ja moodsa “kunsti” vihkamine on igatahes kiiduväärne omadused, orden läks igati sobivale inimesele!
- ▶ **JBS**, 16:11 14.02.2002 [Vasta](#)
Nagu selgub EPL artiklist, autasustas President Rütel igati austustväärivat inimest, senaator Jesse Helmsi, kellel on ka Eestis küllaltki palju pooldajaid, kes pissiksid moodsa kunsti peale iga kell.
- ▶ **aadu**, 16:39 14.02.2002 [Vasta](#)
No vot see on ikka üks õige valge mees aga mitte mingi neegrite tallalakkuja.
Ja mis sest et tubaka firma raha kasutas, keegi piab ju aitama neil seda raha raisata.
- ▶ **irwik**, 16:44 14.02.2002 [Vasta](#)
No mis siis, et Rütel annab, vähemalt mees on õige Eesti seisukohast. Niipalju võiks meie hallipäist punavanakest ikka austada, et tema poolt normaalseid liigutusi mitte maha nullida.
- ▶ **Ussijuur.**, 18:10 14.02.2002 [Vasta](#)
Nüüd on siis teada, mis mees tegelikult senaator Helms on ja näitab, et mõned meie “sõbrad” küll sõbra nime ei vääri.
- ▶ **Välismaal käinud ees**, 19:09 14.02.2002 [Vasta](#)
Ka kitarrist Bagger on rassist - tema mida imelikumad väljendid ja arusaamised kodueestlastest panevad nii kõrvad kui ka hinge valutama. Kuulduste järgi on mees veel roolijoodik, kellelt Saksamaa politsei juhiloa konfiskeeris, mehel oli veres 1,8 promilli alkoholi. Kes küll teda ordeni saamiseks soovitas?
- ▶ **Pop Art**, 20:44 14.02.2002 [Vasta](#)
Mees vähendas lihtsalt “purki sittujate” riigipoolset toetust ja teinud mõned mürgised märkused nende poolt viljeldava kunsti kohta.

“Tegelikult on olemas mahavaikitud kunstiajalugu, mis räägib meile ainult võimust, glamuurist ja erutavusest.” II

Anders Härm intervjuuerib kaasaegse inglise kunstikriitika teletähte Matthew Collingsit (algus kunst.ee-s 4/2001).

yBa liikumise tulemusena teadvustusi kaasaegse kunsti probleemid ühiskonnas väga laialdaselt. Kas see on üksnes meediamäng – ajakirjanduse vahendatud kunstiideed sisenevad kuidagi viisi ühiskonna kollektiivsesse teadvusesse, ent seda pealiskaudsete või elututena?

Jah. Ühtäkki sisenesid ülikeerulised kunstiideed laiem avalikkuse maailma. Inglismaal oli see varem täiesti võimatu! Kuid need ideed olid nüüd tühjaks pigistatud, ärakäiatud. “Radikaalne” oli üksnes stiilimääratlus. Ülejäänud jäi tõtt-õelda väga ebaradikaalseks. Kunstikultuuri taustaga inimesed võtsid need ideed orgaaniliselt omaks. Kunstitudengid jms. tegelased osalevad seminarides, istuvad oma haletsusväärsetes väikestes ateljeedes ja üritavad raamatuid lugedes välja mõelda, mida see kõik tegelikult tähendab. Laiem publik ei viitsi aga selliste mõttetustega tegeleda ja nõuab kiireid tulemusi. Seetõttu nähakse kunstikultuuri sellisena, nagu ajakirjandus seda serveerib. Meedia aga võtab üksnes glamuurse pealispinna, teeb selle pihuks ja põrmuks ning sõõdab hämmingus ja võlutud publikule ette kunsti kergelt seeditava versiooni. See kõik on masendavalt läbinähtav. Konks on aga selles, et ka kunstnike huvitab pigem kunsti meediaversioon, kuna see tundub võimsama ja jõulisemana. Nad tahavad kirjeldada kunstikultuuri seda varianti rohkemgi, kui tüüdata ennast kunstikoolis õpituga, sest – mida kultuur siis õieti endast kujutab? Lihtsalt midagi ebapopulaarset, keerulist ja minevikku kuuluvat. Nii et nüüd sa näed, mis kunstiga õieti juhtus. Kõik keeruline, muu hulgas ka

briti kunsti toitev neurootiline freudlik kinnismõte jõulistest isasüsteemidest, hüljati selleks, et end ajakirjandusele veetlevamaks teha. Meedia sekus kiiresti juba varastesse yBa etteastetesse ning julgustas kunstnikke ennast üles lööma, ülikonadadesse rõivastuma ja fotokaamera ees

muuseumist saabki meediakogemuse täpne koopia: peadpööriv hunnik täiesti mõttelagedat, amoraalset, ebaesteetilist, pealiskaudset, naeruväärset tühisust, millele on haldjatolmuna puistatud veidi pseudoreligioosset mõttetust.

Kui Saatchi juurde tagasi pöörduda, kuidas sa hindaksid tema rolli? Näiteks üks Damien Hirsti viimastest töödest – “Hümn” – tohutu suur mängukann... ..mis maksis miljon naela?

Jah. Õigupoolest käis ajakirjandusest läbi kõlakas, et Saatchi maksis selle eest miljon naela juba enne töö valmimist.

Nojah, ma ei tea, millal täpselt Saatchi selle eest maksis. On tõsi, et Saatchi imago on tihedalt seotud Hirsti omaga. Neid kalduakse ühte punkti panema. See konkreetne töö näeb aga välja nagu elutu temp. New Yorgis Gagosiani galerii installatsioon tundus see täitsa normaalne, kuna näitus oli väga hästi kujundatud ja visuaalselt väga efektne – oli näha, et Hirstil on näituste kujundamiseks annet. Kuid Saatchi galeriis tundus “Hümn” idiootsena, sest eraldi esitatuna on see üksnes inetu klomp. Ja Saatchi meeleheitlik soov seda omada tundus naeruväärne. Jah, nagu sa ütlesid, see on ülisuur meditsiiniline nukk, millel paistavad kõik siseelundid. Poes maksab see umbes 16 naela. Hirst müüs selle Gagosiani galerii kaudu Saatchile aga miljoni eest. Tegemist on ilmse turu suunamisega: fakt, et Hirst võib maksta miljoni, tõstab ka kõigi teiste Hirsti teoste hinda, mis Saatchi omanduses. Ilmselt on idees, et Hirst võib teha



Matthew Collings.

Vogue'i jaoks poseerima vms. Seepeale küsib publik meediat kannustades lisa. “Mmm, mõnus,” öeldakse. Ajakirjandus edastab soovi kunstnikele, kes ütlevad: “Tegelikult on meil teie jaoks veel paljugi varuks, olge lahked!” Inimesed aga lähevad Tate Modernisse ja tõdevad: “Nojah, kui kunstnikud just nii ütlevad, peab see tõesti ka nii olema!” Ja moodsa kunsti

16-naelasest asjakese miljoninaelase teose, ka veidi maagiat. Kogu loo mõte on üksnes Hirsti ja Saatchi turumanipulatsioonides. Samas arvan ka, et publik on huvitatud Damien Hirsti järgmisest loomingulisest sammust. Vähemalt tavalised inimesed on, mitte niivõrd kunstirahvas. Nad peavad teda ikka veel tohutult huvitavaks. Inimesed tahavad väga uskuda suurejoonelise ja kurikavala manipulatsiooni olemasolusse, sest nii mõelda on põnev. Samuti nagu kujutleda, et Hirst on geenius; neile meeldib selliste fantaasiate kombinatsioon. Tegelikult ma ei põlga teda. Ta on naljakas ja hea kujutusvõimega, kuid niivõrd üleshaibitud, et ma ei suuda temast objektiivselt mõelda. Olen kindel, et selline arvamus on kunstimaailmas tavaline. Teisest küljest arvan, et kunstimaailma praegused lemmikud – näiteks Luc Tuymans – on nii skandaalselt gerkeaalulised, et tekitavad minus Hirsti haile mõeldes peaaegu nostalgiat. Ma ei arva, et see on päriselt pettus või et Saatchi leiutas Hirsti. Nüüd jõuan sinu küsimuseni, kuidas ma hindan Saatchit. On ütlematagi selge, et Saatchi ei leiuatanud Hirsti, kes oli kindla käekirjaga kunstnik juba enne, kui Saatchi temalt üldse midagi ostis. Hirst lõi oma kuvandi nutikalt ja loominguliselt. Saatchi ostis temalt kõduneva lehmapea, neist said sõbrad ning Saatchi/Hirsti müüt oligi loodud, samuti Saatchi/yBa müüt. Naljakas, aga nüüd väidab Hirst, et ta põlgab Saatchit, kes võib põrgu kerida, ja et ta põlgab David Bowie't, kes võib niisamuti põrgu kerida. "Kõik nad võtavad poole minu rahast – kerigu nad kõik põrgu!" Ent Saatchi ja Bowie ja keda tahes veel ta ka ei kiruks, ei tee sellest väljagi, sest saavad poole ta rahast. Ma pole kindel, miks ma Bowie' sellesse segan – kui nüüd järgi mõelda, siis tegelikult oli Hirst ühes muusikaajakirjale antud intervjuus Bowie' suhtes skandaalselt ebaviisakas. Tegelikult pean ma silmas Jay Joplinit, Larry Gagosiani, Charles Saatchit ja teisi inimesi, kes otseselt Hirsti pealt teenivad. Just neid solvab Hirst praegu avalikult. Ma ei tea, miks, ilmselt tahab ta ennast huvitavaks teha. Ta tahab ennast meedias reklaamida kui narkarit, alkašši ja sego, metsikut kunstnik-geeniust, kes ütleb, mida iganes sülg suhu toob. Tegelikult on see aga tavaline *show business*. Seda umbusaldatuseks, peetakse absurdseks, tüütuks, kurvaks, ent vahest ka veidi amüüsantseks, osaks moodsast tühisusest – kõike ühekorraga. Niisiis, vastates sinu küsimusele, missugune on Saatchi roll Hirsti suhtes: ta on impressario/kollektsionäär/vahendaja. Ta haib yBa kunsti üles ja teenib siis selle pealt. Ta ei teeskle-



Rachel Whiteread. Maja, 1993. Installatsioon, 1993. Grove Roadi ja Roman Roadi nurk, London, Inglismaa.

Rachel Whiteread. House 1993. Installation view, 1993. Corner of Grove Road and Roman Road, London, England.

gi, nagu teeks midagi muud. See pole kuritegelik või ebamoraalne. Ilmselt on ta yBa legendis mõneti keskne tegelane. Nii näebki laiem avalikkus teda enamasti yBa juhtfiguurina. Kui keegi tahaks sellest loost filmi teha, võiks Saatchit mängida Al Pacino, kuigi Saatchi on vist Alist pisut pikem. See aga ei tähenda veel, et tema löi yBa. Või et ilma Saatchita oleks yBa ümmargune null. Teda lihtsalt tuntakse ja peetakse alati ühtviisi võimsaks, samas kui Hirsti positsioon on kõikuv. Saatchi jääb aga alati Saatchiks.

Kuid "Surma füüsiline võimatus kellegi elava mõtteis" valmis Saatchi tellimisel... Kas see ei tähenda, et Saatchi oli autor samavõrra või isegi rohkem kui Hirst?

Nojah, Austraaliast haitapja leidmine maksab palju, samuti nagu kala transport. Maksta tuleb ka teadlastele või tehnikutele või teab veel kellele, kes lahendavad hai formaldehüüdipaaki panemise probleemi. Aga Saatchit selle pärast autoriks pidada... Hirsti idee ikkagi. Mõte on hea ja teos lummas. Mitte ainuüksi lummas – see on ikoon.

Ja nüüd see laguneb.

Mõte Hirstist kui šarlatanist lisab tema imagole publiku silmis vürtsi. "Selle tüübi hai laguneb!" Ma ei arva, et mõned koostlangevad tükid kahandaksid hai kui ikooni

võimsust. Võiks ju arvata, et nii juhtub, kuid ikooni funktsioneerimise loogika on teistsugune. Ikoon eksisteerib mõtteliselt. Pole oluline, et Marilyn Monroe laip näeb välja veidi teistsugune kui elusa Marylini keha. Nagu suurem osa kunsti, vajab ka hai pidevat tähelepanu ja teatud säilitamistingimusi. Tegelikult hoiavad seda paagis paigal traadid. Hai ei hõlju seal sugugi täiesti vabalt, nagu Jeff Koonsi korvpallid, see 1980. aastate teos, mida Hirst jäljendab. Tegelikult vajavad ka Koonsi korvpallid hoolitsust, nagu Tate Moderni minnes näha võib. Seal nad on, veidi haletsusväärse väljanägemisega, üks paagi põhjas, teine kuidagiviisi keskel hulpimas, sest keegi Tate'is pole viitsinud lugeda hooldamisjuhendit. Niisamuti on seal hai, kusagil laos, ootamas järjekordset menukat yBa kunsti rändnäitust, ja hoiutasu maksab Saatchi. Traditsiooniline sotsialist ütles, et see oeluskotist reklaamimees Saatchi tahab toota reklaamikunsti ja et ta teeb oma tööd nagu filmiprodutsent. Antud juhul on tegemist filmiga "Damien Hirst", sest Saatchi andis talle ideed ja manipuleeris turuga ning ajas Hirsti hinnad lakke. Kuid kunsti tundev inimene ütles, et kunsti "tootjad" on alati eksisteerinud. Medici maksis Botticellile, et too maaliks Kristuse sündi, Madonnat vms. Ometi me ei ütle: "Oh, milline suurepärase Medici produtseeritud maal see on!" Õigemini, natuke ikkagi ütleme, kui üldse renessansist midagi taipame. Tegelikult võib sama öelda ka kunstnike abikaasade või mis tahes teiste kunstniku lähiringi kuuluvate inimeste kohta. Küsimus pole kunagi üksnes eesliini mehes, eks ole? Lihtsalt on mugavam mõelda üksikust tegelasest, kellestki erilisest. Igal juhul ei toimi Hirsti ja Saatchi suhetes üksnes ärakasutamise skeem: oel toorist geenius ja lollakas kunstitudeng. Tegelikult on nende suhted palju keerulisemad ja samas ka mitte nii kurikavalad, kui arvatakse. Nad mõlemad on üsna nutikad. Teisest küljest, jättes kõrvale moraalsuse küsimuse, on reklaamil yBa loos üpris oluline roll. Reklaam on yBa erinevaid stiile ühendav lüli ja liikumise olulisim element: nagu reklaamiski võib kogu yBa kunsti täheldada sama populaarset, pinnalist, abstraktset, ironiseerivat ja tundetut teemakäsitlust. Seda ergavat ja tühja pinnalisust leidub kõigi yBa kunstnike loomingus, nii Tracey Emini abordiioonistuses, Hirsti hais kui ka Richard Billinghami kassi peale oksendavat isa jäädvustavas fotos. Yba kunstnikud lisavad minimalistlikule vormile kontseptuaalsed lööklaused või tähendused, mis on loosunglikult tühjad. Minimalism on reklaami olulisim nõue. Selles on mini-



Jake & Dinos Chapman. Tsügootiline aktseleeratsioon, biogeneetiline, de-sublimeeritud libidoosne mudel (suurendus x 1000). Segatehnika, 1996.

Jake & Dinos Chapman. Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model (Enlarged x 1000). Mixed media, 1996.

maalselt informatsiooni, informatsioon on võimalikult kokku surutud. Yba kunstnike jaoks töötavad need kaks minimalismi – reklaami minimalism ja kunsti minimalism – üheskoos. Yba tegelasi peetakse šokikunstnikeks. Kuid liikumise alguspäevil “Freeze’i” näitusel esinenud tudengeid ja äsja ülikooli lõpetanud noori kunstnikke nähti pigem varaküpsete, intelligentsete, võluvalt nihilistlike USA minimalismi parodeerijatena, kelle loomingus leidub ka 1980. aastate Kölni ja Düsseldorf kontseptualismi jälgi. Alles hiljem, äriedu ja pisikese kunstimaailma piire ületava publikumenuga hakkas nende töösse hiilima ka šokiteema.

Kuidas jääb siis Hans Haacke positsiooniga, kes väidab, et see, kes teose teeb...

...on mis? Kuri? Pigem mõtleb ta nii: Saatchil on sidemed Lõuna-Aafrikaga ja seetõttu on Saatchi halb. Ja avalikkusele tuleks need sidemed paljastada. Neid ei tohiks varjata. Nojah, loomulikult pole see vale. Pole õige, et Saatchi on halb, kuid samas pole ka vale pöörata tähelepanu toimimismehhanismidele, sellele, kuidas turu- ja reklaamisüsteemid töötavad. Kuid

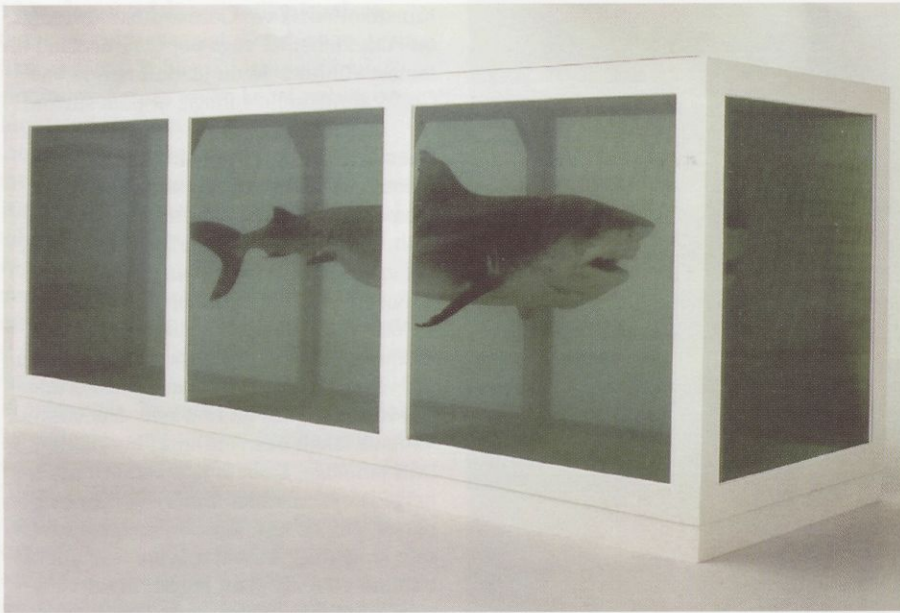
kunsti suhtumiselt ja mõtlemiselt on Haacke veidi lihtsameelne. Nojah, mitte just päris nii. Ta on tegelikult äärmiselt kena. Pigem on nii, et tema loomingus eeldab teatud määral lihtsust. Lihtsuse nimel jätab ta üldpildist mõned osad välja. Teatud mõttes elimineerib ta kunsti. Ta justkui ei teaks, mis see on. Või mõtleb, et see on üldpildi “tasuta” kaasaanne ja et inimestest on naiivne seda mitte taibata. Ja et tema aitab inimesi. Ja ta mõtleb – kui ta ikka tõesti nii mõtleb –, et “kunsti” element on palju lihtsam ja tagasihoidlikum komponent, kui see tegelikult on; see tähendab, et kunsti vastu üksinda tunneks vaevalt keegi kunagi suuremat huvi. Näiteks tema Thatcheri portree 1986. aastast, kõvakäeline “kommentaari” maalile kui kunstivormile; vasaklik, seitsmekümnendate idee, et maalikunst on “tagurlik”, pluss kommentaarid Schnabeli ja Saatchi ning kunstistruu aadressil. Oma otsekoheuses on maal peaaegu naljanumber. See on kohutav objekt. Ausalt öeldes täielik rämp. Seda pole võimalik vaadata. Ses mõttes, et maalikunsti üheks omaduseks peab olema ju ometi vaadatavus. Nii et siin on probleem. Ent briti kuraatorite hulgas, kes on õppinud Kuninglikus

Kunstikolledžis või Goldsmithsi Kolledžis, on Haacke hetkel väga populaarne. Nad on temast võlunud. Ta on justkui nende Van Gogh, ainult selle vahega, et pole surnud.

Ühes intervjuus on vennad Chapmanid öelnud, et tõelist tööstust pole enam olemas, on üksnes kultuuritööstus.

Noh, see pole just väga originaalne mõte, ent samas täiesti õige. Blairi valitsus armastab kultuuri ja kunsti niikaua, kuni sellesse saab suhtuda isaliku üleolekuga. Põhjus pole valitsuse üliras liberaalsuses või valgustatuses. Ka vanad toolid armastaksid kunsti, kui nad oleksid veel võimul. Valitsus tahab olla seostatud noorusliku briti kunstiga, kuna ta jätab endast nii helge ja optimistliku mulje – ärilise edu pärast. Niipea aga, kui asi jõuab konkreetsete kunstnike ja käsitletavate teemadeni, tõmbub valitsus pisut tagasi. Blairi valitsuse kultuuriminister Chris Smith ütles, et ei temal ega valitsusel pole mingit pistmist Tracy Emi voodiinstallatsiooniga Tate Gallery’s. Ta ütles, et tema isiklikult peab seda kunstina tõeliselt halvaks. Talle käis närvidele see, et voodil puudus kunstimeisterlikkus. Ilmselt ei tea ta kunstit kõige vähemati, tema sellekohased avaldused on vähiklikud ja väikekoodanlikud. Kuid oluline on asja juures see, et valitsus ei taha end seostada mitte yBa kunsti vaimesusega – kui seda võib nii nimetada –, vaid iga hinna eest yBa kunsti ärilise edu ja sellega kaasneva optimismiga. Tegelikult on yBa kunst üsna haige ja täis musta huumorit. Seetõttu olen ma selle vastu alati huvi tundnud. Mulle pole kunagi meeldinud juhtumid, kui ta üritas väärtuslik või väärikas olla, näiteks Rachel Whitereadi looming, sest see tundus lihtsalt veana. Irooniliselt kopeeris just tema kõige otsesemalt Bruce Naumani ideed – teha valuvorm ruumist –, samas eemaldudes algest ideest nii kaugele.

Kui ma peaksin põhjendama, miks yBa kunst on hea, siis ütleksin, et selles on teatavat moodsat, lummavat, musta elurõõmu, *joie de vivre*’i. Riigivalitsust sedasorti asjad ei huvita, sest peeniste ja laste kulul naljatamist on kerge valesti mõista. Kunstnikena on Chapmanid head pedofiilia pilkajad. Kuid valitsus ei saa endale lubada kergekäelist suhtumist sellistesse küsimustesse. Ja see on õige, sest oleks ju hullumeelsus, kui Blair annaks Chapmanitele OBE-sid (medaleid, mida kuninganna annab brittidele, kes on oma rahva au kaitsnud kunsti või tööstuse vallas) – nad peaksid saama hoopis Turner Prize’i! Aga muidugi, Chapmanite märkus kultuuri ja tööstuse kohta on loomulikult õige. Pole juhuslik kokkusattumus, et yBa lugu algab mahajäetud tööstusmaastikel.



Damien Hirst. Surma füüsiline võimatus kellegi elava mõtteis.

Damien Hirst. The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.

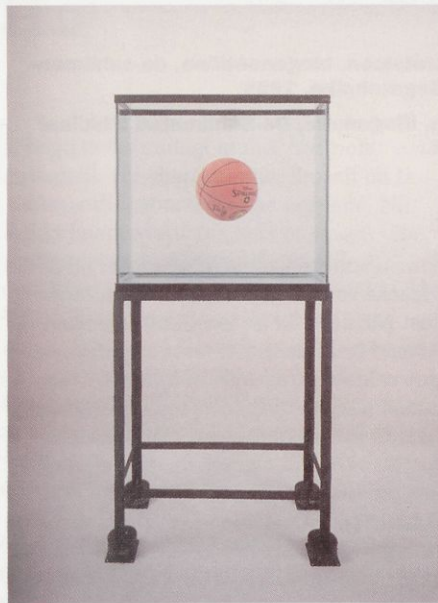
Meie näeme praegu neid paiku üsna samas valguses, nagu romantikud nägid loodust tööstusrevolutsiooni alguspäevil – nostalgiliselt. Postindustriaalses maailmas ei tunta magusat kaotusvalu või kurbust looduse pärast, vaid vabrikute ja eilsesse päeva jäänud, selgelt määratletud, vasak- ja parempoolsete, heade ja halbade ideoloogiate pärast. Meie silmis suri tööstus välja või hävitati Thatcheri valitsusajal.

Ja hetkel, mil tööstus suri...

... sündis koletis. Damien, metslane!

Aga yBa-järgne kunst? Sa ütlesid oma loengus, et esile on kerkinud uus kunstnike põlvkond ja nemad on yBa vastu. Kuid samas ütled ka, et tegelikult kasutavad nad samu meetodeid.

Nad pole mitte niivõrd yBa meetodi, kui võrd yBa eetika vastu. Nad ütlevad, et glamuur, enesekesksus, nartsissism, raha ja turule ning meediale orienteeritus on väga kõlvatu ja halb. Õige ja hea on olla ühiskondlikult teadlik ning avalikult veidi käsi ringutada pakiliste sotsiaalsete küsimuste pärast nagu igauhe õigus seksuaalsele vabadusele jne. See kõik on üsna infantiilne ja pealiskaudne jutt. Nagu ka suurem osa kaasaegsest kunstikirjutusest: ülekeeruliste viidete taga peitub alati paks kiht moodsat infantiilsust, kaasaegset disnilikkust, mille brittidest kirjutajad on ebateadlikult omandanud kenitlevast, Dave Hickey tüüpi "oh kui suurepärane ma olen" koolkonna kultuurikriitikast. Mitte just eriti Walter Benjamini koolkond. Õieti on väga raske olla edukalt millegi



Jeff Koons. Ühe palli totaalse tasakaalu tankla (Spalding dr. J 241 seeria). 1985.

Jeff Koons. One Ball Total Equilibrium Tank (Spalding dr. J 241 series). 1985.

vastu, teistsugune või vastaline olemiseks on vaja rohkem kui üksnes tahet. Selleks on vaja tervet hulka asjaolusid, mis ei pruugi olla sinu kontrolli all. Igal juhul tahavad yBa-järgsed kunstnikud määratleda ennast äriliselt edukate yBa kunstnike vastastena. Kuid neil on piiratud arusaamine sellest, mis kunst olla võib.

Õigupoolest piiravad seda yBa-vastast lainet yBa enda horisonidid. YBa-le sarnaselt hindavad ka need kunstnikud tühjust. Ent kui yBa kunstnikud olid selles suhtes võluvalt otsekohehed, siis uus laine petab ennast. Vormiliselt tahetakse jätkata sama kuuekümnendate-järgse, kaasaegse kunsti joont, mis on iseloomulik yBa kunstile, Bruce Naumanile ja Gerhard Richterile, teadlikult küünulist joont. Kuid uued kunstnikud tahavad seda immutada suure headusega, nad tahavad teha vasakpoolseid installatsioone. Või asju, mis oleksid vasakpoolsed, kui "vasakpoolsus" ja "sotsialism" veel eksisteeriks. Kuid ei saa olla vasakpoolne olukorras, kus puuduvad võimalused tõeliseks vasakpoolsuseks. Sest nad on pisut jõuetud, yBa-järgsed kunstnikud on vastand näiteks Sex Pistolsile, keda sa varem mainisid. YBa-järgset kunsti on väga igav vaadata. yBa kunstnikud võisid ju olla sensatsioonihimulised, kuid uus kunst on jõuetu, see on aga vale tüüpi kontrast. Selles puudub kindlasti Steve Jonesi kidramängu kvaliteet. *It has a bit of pc content.* Selle sisu on veidi raalilik. Kuid arvuti iseenesest – mis selles nii head on? Õieti pole see ei see ega teine. Nii tunduvadki uued kunstnikud õieti olevat "Mina ka!" tüüpi yBa kunstnikud. Ja oma jõuetuse tõttu mõjuvad nad luuser-yBadena.

Just minu mõte. Samal ja teisel pole mingit vahet – võrgutatud ja hüljatud.

'There is an unsaid history of art, which is all about power, glamour and excitement.' II

Anders Härm interviews Matthew Collings (part I in kunst.ee 4/2001).

You say a consequence of the yBa movement was that a consciousness of contemporary art issues arose enormously in ordinary society. Is it only a media game — ideas about art, which come from the media, somehow enter the collective mind of society, but in a superficial or flat way?

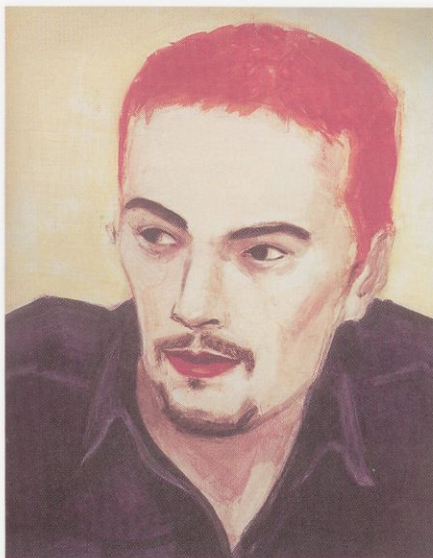
Yes. Suddenly very sophisticated ideas about art entered the general public's world. It had certainly been protected from them before, in Britain! But these ideas were now very flattened out. 'Radical' just meant something to do with style. Everything else in fact remained

very unradical. If you come from art culture, you grow in to these ideas organically. If you are an art-student or something like that, you do your seminars, and sit in your pathetic little studio, and try and read books to figure out what it all means. The general public can't be expected to go through all that nonsense, they want some results immediately. The public therefore takes in art culture, in whatever way the media dishes it up. And basically the media takes the glamorous surface of art culture, pulverizes it, and presents the pap version to an amazed public. This is all too drearily obvious. But the twist is that the artists become rather interested in that media-version, because it's where the power seems to be. And now they want to describe that version of art culture, a bit more than they really want to bother with the culture they learned from art school – after all, what is that culture now? Just something unpopular, and difficult, from the past. So now you can see there's a different picture of what happened with art. Whatever else it was doing, with its neurotic Freudian obsession with powerful father-systems, British art made itself flat in an attempt to appeal to the British media. The media quickly got in on the early yBa act, encouraging the artists to dress up in suits and pose for the cameras in Vogue, and so on. So then the public rewards the media by asking for more of that. 'Yum, delicious,' the public says. The media then passes on the request to the artists and the artists say: "As a matter of fact we've got plenty more for you – yes, definitely!" And the people at Tate Modern say, 'Well, if the artists are saying this is the thing now, it must be true!' So they make a modern art museum that's an exact replica of a media experience: a giddy load of utterly vacuous, amoral, unaesthetic, shallow, ridiculous trivia, with a bit of pseudo-religious nonsense sprayed on, like fairy dust.

But to return to Saatchi – how would you evaluate his role? For example one of the last works by Damien Hirst – 'Hymn' – a huge replica of a toy... cost a million pounds?

Yes. Actually there was a rumour in the media, that Saatchi had paid a million pounds for it before the work was even finished.

Well, I don't know when exactly Saatchi paid for it. It's true that the Saatchi image is tied up with the Hirst image. One tends to think of them together. That particular work just looks like an inert blob. It looked fine in the Gagosian installation, in



Elizabeth Peyton. Jake Chapman. Oil, 1995.

Elizabeth Peyton. Jake Chapman. Oil 1995.

New York, because that was a very well staged show, very effective visually – and you could see from that show that Hirst has got a fantastic eye for an arrangement. But this 'Hymn' looked idiotic at the Saatchi gallery, because on its own it's just an ugly lump. And it made Saatchi seem foolish to have been so desperate to own it. Yes, as you say, it's a blow-up of a medical toy, where you can see all the organs. It costs about £16 in the shops. Hirst sold it to Saatchi, through Gagosian, for a million pounds. So, it's just a bit of transparent market hustling – it puts up all the prices of Saatchi's other Hirst holdings, if it's known to the world that a Hirst can cost a million. I suppose there's a bit of magic, too, in the idea that he can make a £16 object into a million pounds object. That story is merely a case of Hirst and Saatchi manipulating the market. But I suppose, also, for the audience, it's a case of Damien Hirst's next aesthetic move – people are interested in that. At least, not art-world people so much – ordinary people. They still think he's incredibly exciting. They really want to believe there's a sinister manipulation on a huge scale going on there, because it's thrilling to imagine that. And also to imagine that Hirst is a genius – they like the combination of fantasies. I don't despise him, actually. He's funny and imaginative, but he's so over-exposed I can't think about him straight. I'm sure that's a common feeling about him, in the art world. On the

other hand, I think the art world's current favourites – Luc Tuymans, say – are such outrageous lightweights it makes me almost nostalgic for Hirst's shark. I don't think it's a double act exactly, or that Saatchi invented Hirst. And this comes back to your question as to how I evaluate Saatchi. I mean, it's on the record that that isn't true that Saatchi invented Hirst – he existed as an artist, with definite, Hirst-type work, before Saatchi bought anything from him. He cleverly and artistically created himself. Saatchi bought that rotting cow's head artwork, and then they became friends, and then the Saatchi/Hirst mythology started – plus the Saatchi/yBa mythology. It's quite funny at the moment because Hirst says now that he despises Saatchi, and he can fuck off, and he despises David Bowie and he can fuck off as well. 'They all take half of my money – they can all fuck off!' But Saatchi and Bowie, or whomever it is he's swearing about don't mind that, because they get half his money. I'm not sure why I'm including David Bowie in this – in fact, now I think of it, Hirst was a bit outrageously disrespectful toward Bowie the other day, in a music magazine. But really, I mean Jay Jopling and Larry Gagosian, and Charles Saatchi, and the people who are more directly involved in making money out of Hirst. That's who he's insulting publicly nowadays. I don't know why – I suppose it's to make himself seem a bit more exciting. He wants to boost-up his media image of being a druggy, drinky, maddy, outrageous artistic genius guy, who says whatever's on his mind. But in fact it just seems like showbiz as usual. You disbelieve it, find it absurd, boring, sad, but maybe semi-amusing, and part of modern trivia, all at the same time. Anyway, as to your question – Saatchi's role, as opposed to Hirst's – he is a promoter/collector/dealer. He hypes up the yBas' work and then makes money out of it. He doesn't particularly pretend he's doing anything else. It's not criminal or immoral. I suppose, in a way, he's the main figure in the yBa legend. So his role is, that in the popular imagination he's the head of the yBas. If anyone wanted to make a movie out of the story, maybe Al Pacino could play him, if Saatchi wasn't quite a bit taller than Al. But that doesn't mean he created the yBas. Or that without him they would be nothing. He's just the figure the public knows, and the one the public thinks of as always powerful in the same way – whereas Hirst, well, he goes in and out of focus a bit. But Saatchi always stays the same.

But 'The impossibility of death in the mind of someone still living' was done because Saatchi paid for it in advance...doesn't that imply he produced it, as much as, or more, than Hirst?

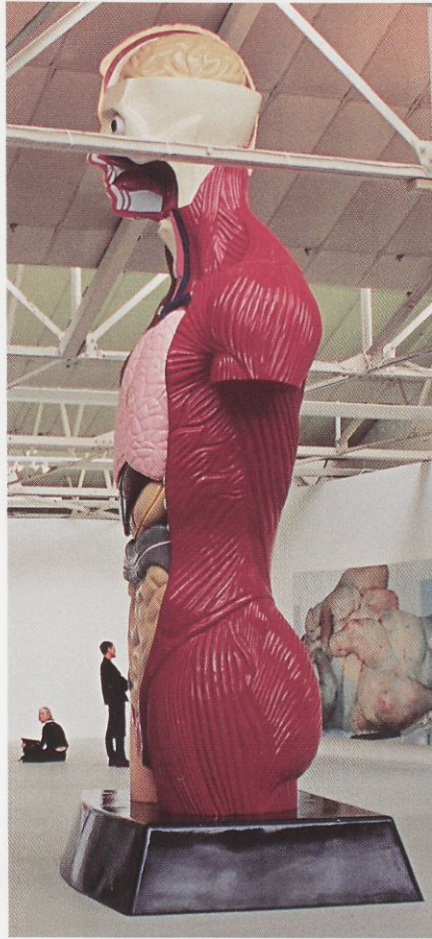
Well, it costs a lot of money to find somebody in Australia to actually kill the shark, and then for someone else to send it over. And for some scientists, or technicians, or whatever, to work out how to get it in a tank of formaldehyde. But I don't know if 'because' is the right word. Hirst thought it up. It's a good idea, and it's a fascinating object. Well, not fascinating – it's an icon.

And now it's falling apart.

That adds to the public's excitement about Hirst, the idea of him as a charlatan.

"That guy's shark is falling apart!"

Actually, I don't think it detracts from the shark's iconic power that some bits are falling off. You'd think it would, I suppose, but that isn't how icons work. They're in the mind. It doesn't matter if Marilyn Monroe's corpse looks a bit different to how she looked alive. And really the shark just needs a bit of constant attention and conservation, like a lot of art. As a matter of fact, it's held on wires. It doesn't float there perfectly, like Jeff Koons's basketballs: the work of the 80s, which Hirst is imitating. In fact, Koons's basketballs need a lot of tending-to, as well, as you can see if you go to Tate Modern today. You see them there, looking a bit pathetic, one sitting on the bottom of the tank, another off-centre, somehow, because no one at the Tate's bothered to read the manual on how to do the upkeep. Anyway, there's the shark, too, sitting in a storage place somewhere, waiting for the next blockbuster touring show of yBa art, with the storage fees paid by Saatchi. A conventional socialist wants to say that this evil advertising guy – Saatchi – wants to produce an advertising kind of art, and he produces it like a film producer produces a movie. And in this case, it's the movie 'Damien Hirst' – because Saatchi gave him the ideas and manipulated the market, and got the prices for Hirst to go up. But the artistic kind of person would say that there have always been art 'producers'. Medici would give Botticelli the fee, and Botticelli would paint the Nativity or the Madonna or whatever. And we don't say: 'Wow, what a great produced-by-Medici painting it is!' In fact, we do say that a bit, if we know anything at all about the Renaissance. And the fact is, you can say the same about artists' wives or husbands – anyone who's in the support structure. It's never just the front



Damien Hirst. Hüm. 1999. Eksponeeritud Londonis Saatchi galeriis (praeguseks suletud).

Damien Hirst. Hymn. 1999. Exhibited in Saatchi Gallery in London, by now closed down.

man, is it? It's just more convenient to think of a single figure, someone more special than ourselves. In any case, with the Hirst/Saatchi relationship, it's not simply a manipulation scenario: an evil Tory genius and a goofy art student. In reality, it's more complex and at the same time not so sinister. They're both pretty clever. On the other hand, leaving aside morality, advertising is very important in the yBa story. It's advertising that unites all the different yBa styles, and which really makes the movement – you see in all that art the same popular, flat, abstract, ironising, numbing effect on subject matter that advertising has. You find this glowing, empty, flatness in all the products of the yBas, whether it's a drawing of an abortion by Tracey Emin, or a real shark, or a photo of Richard Billingham's dad being

sick on the family cat. The yBas use minimalist form combined with conceptual slogans – or meanings which have the shallowness of slogans. Advertising is all about minimalism. It's minimal information, or a minimalisation of information. For the yBas these types of minimalism – advertising-minimalism and art-minimalism – work together. The yBas are seen as shockers. But when they started – all those young graduates and students in the 'Freeze' exhibition – they were seen as rather precocious, intelligent, amusingly nihilistic parodists of US minimalism, with a bit of Cologne and Dusseldorf eighties-conceptualism mixed in. Then, with commercial success, and a growing audience beyond the tiny art world, the shock theme started crawling in.

What about Hans Haacke's position – he says exactly that, that the one who produces the work...

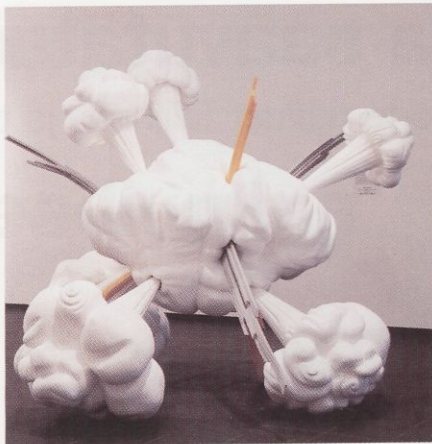
...is what? Evil? He rather thinks in those terms – Saatchi has connections to South Africa and therefore he is evil. And the public should be shown these connections. They should not be hidden. Well, that's not wrong, of course. It's not right that Saatchi is evil but it's not wrong, either, to draw attention to how things work, how market and publicity systems operate. But in terms of art, and in terms of thinking, Haacke is a bit simpleminded. Well, not that exactly. He's perfectly nice, in fact. It's more that his work has some clarity, and in order to have that clarity he has some simplicity. But in that simplicity he takes some things out of the picture. In a way, he kind of takes the art out. It's as if he doesn't know what it is. Or he thinks it's some kind of element that you get in a bigger picture, along with other things – and that it's naïve of the public not to realise that. And he's going to help the public. And – if he does indeed think in those terms – he thinks this 'art' element is a much more simple and discreet element than it surely is; that is, for art to ever have had much interest for anyone. For example, I think of his portrait of Thatcher of 1986, with its heavy-handed 'commenting' on painting as a form; the left-ish, seventies-type of idea that painting is 'regressive,' plus comments on Schnabel and Saatchi, and on the art market. That painting is almost humorous it's so unsubtle. It's a hideous object. It's completely rubbish, to tell the truth. You can't look at it. I mean, one thing a painting's got to have, is that you've got to be able to look at it. So that's a problem. But he's very popular with British curators now, the ones who've done curating courses at

the Royal College of Art, or at Goldsmith's College. They love him. He's like their Van Gogh, only he didn't die.

In one of their interviews, the Chapman-brothers say there is no real industry anymore, there is only the culture industry.

Well, that's not an original point to make, but it is a perfectly sound one. The Blair government loves culture and it loves art – so long as it can have a patronising attitude towards art. It's not because the government is so liberal or enlightened that it loves it. The old Tories would love it, too, if they were still in power. The government wants to be associated with youthful British art because of the impression of buoyancy and optimism this art has – because it's a commercial success story. When it comes to some of the individual artists and their themes, the government steps back a bit. The cultural minister of the Blair government, Chris Smith, said that he and the government had nothing to do with Tracy Emin's bed installation in the Tate Gallery. He said that certainly he personally found that to be really bad as art. He was fed up that the bed didn't have any artistic skill. Obviously he doesn't know anything at all about art, and his pronouncements on it are ignorant and philistine. But the important thing is, it's not the art spirit – if we can call it that – of the yBas, that the government wants to suck up to. It's the spirit of commercial success and an idea of optimism that goes with that. In reality, yBa art is rather black-humoured and sick. I mean, that's why I always responded to it. I never liked it when it was trying to be worthy, like Rachel Whiteread, because that just seemed to be a mistake. In fact it's ironic that she's the one who most literally copies a Bruce Nauman idea – casting a space – considering she's so far off the beam of the original idea.

When I think yBa art is good, it's because it has this certain modern, amusing, black joie de vivre. And the government has no interest in that kind of thing because jokes about penises and children are capable of being taken the wrong way. As artists, the Chapmans are fine about having a few laughs about pedophilia. But the government can't afford to appear to be light-hearted about that. And that's only right, it would be mad if Blair started giving the Chapmans OBEs (these are medals given by the Queen to British people who have served their nation by doing well in the arts, or in industry) – they should only get the Turner Prize! But anyway, the Chapmans' comment about cul-



Matt Franks. Pumm!! Segatehnika, 2000. Briti Nõukogu kollektsioon. Näitusel "Tailsiding" Rotermanni soolalaos Tallinnas.

Matt Franks. Foooom!! Mixed media, 2000. The British Council Collection. Exhibition "Tailsiding" in Tallinn.

ture and industry is right, of course. It's not a coincidence that the yBa story starts in a setting of abandoned factories. We now see these places a bit like the romantics saw nature at the beginning of the industrial revolution – with a feeling of nostalgia. In the post-industrial world, instead of having a delicious feeling of loss or sadness about nature, we have it about factories, and about the ideologies of yesterday – the clearly defined, left/right, good/bad ideologies. We think of industry as dying out under Thatcherism, or as being destroyed by Thatcherism.

And that moment the industry died...

...the monster was born. Damien, the Beast!

What about post-yBa art? You said in your lecture that there is a new wave of artists, now, and they're against the yBas. But you say they actually use the same methods.

They're not so much against the yBa's methods but the yBa's ethos. They say glamour, self-obsession, narcissism, money, and being hand-in-hand with the market, and with the media, are very naughty and bad. What is good and right is to be socially aware, and to do a bit of public hand wringing about urgent social issues, such as everyone feeling comfortable with their individual sexuality, etc. It's all pretty infantile and shallow. It's

like most contemporary writing on art: behind sophisticated references you always find a broad streak of modern infantilism, kind of modern Disneyism – which the writers, if they're British, have unconsciously absorbed from the preening, I-am-marvellous school of Dave Hickey-type cultural-commentary. Not so much the Walter Benjamin school. Actually it's very difficult to be against something successfully, it takes more than just a will to be different or to be oppositional. It takes a whole lot of circumstances, which might be out of your control. In any case, the post-yBas want to define themselves in opposition to the commercially successful core-yBas. But they have a limited idea of what art can be. In fact, this anti-yBa wave is limited by the very horizons of the yBas. Like the yBas, it values emptiness. Only where the yBas are amusingly frank about that, the new wave is self-deluding. It wants to continue to use that post-sixties, contemporary-art 'look' of yBa art; the basic Bruce Nauman/Gerhard Richter, knowing, cynical kind of look. But the new artists want to infuse the look with goody-goody-ness – they want to do left-wing installations. Or things that would be left wing if only 'left wing' and 'socialism' still existed. But you can't be left wing in a situation where you don't have any real left-wing possibilities. Because they're a bit feeble, the post-yBas case is opposite to, say, the Sex Pistols – who you mentioned earlier. Post-yBa art is very boring to look at. The yBas might be sensationalist, but this stuff, by contrast, is feeble – which is really a wrong type of contrast. It definitely hasn't got any Steve Jones guitar qualities about it. It has a bit of pc content. But pc in itself – well, what's so great about that? It's neither here nor there, really. So one feels that really the artists just want to be me-too yBas. And because they're a bit feeble, they seem like loser-yBas.

My point exactly. There is no difference between the same and the other – seduced and abandoned.

Tõlkinud Eva Näripea

Maalikunstiga saavutatud vabadusest

Mare Tralla vaatab briti noorte näitust Tallinnas ja toob võrdlusi eesti noorte maalijate mentaliteediga.

Tailsiding. Eesti Kunstimuuseum, Rotermanni soolaladu, 25.01.–10.03.2002. Kuraator Stephen Hepworth. Kunstnikud Simon Perinton, Peter Davies, Matt Franks, Kate Bright, Jun Hase Gawa, Jim Lambie, Graham Little, Gary Webb, Eva Rotschild, DJ Simpson, David Thorpe, Clare Woods.

On neid, kes usuvad legende, et maalikunst on ülim puhta kunsti vorm. Viimast arusaama on Eestiski pikka aega levitatud. Paraku on jäetud rõhuasetus maalitehnika ülistamisele, mitte aga maalil kujutatut analüüsimisele.

Pahatihti kulutavad eesti noored maalijad suurema osa ajast "perfektse pintsli tõmbe" otsingutele, mitte arutelule, miks, kellele, milleks, mida ja kuidas nad kujutavad. Noorte brittide lähenemine maali tehnoloogiale võib olla küll klassikalise Pallase vaimus formalistlik, kuid küsimused – miks, kellele, milleks ja kuidas? – on neil vastatud. Brittide eksperimendid on värskendavad ja seda mitte ainult maalikunsti käsitöölises osas.

Kui üheksakümnendate yBa-d iseloomustas teatav irooniline suhestumine iseenda ego ja selle positsiooniga ühiskonnas, olgugi et seda tehti ülimalt pealiskaudselt ja spekulatiivse sooviga publikut šokeerida, siis millega võiks iseloomustada "Tailsiding'u" noori briti kunstnikke?

Eesti kriitika toob välja skandaali puudumise ja suhtub näitusesse leigelt. Aga skandaalid on väsitavad, seda nii loojatele kui nende vastuvõtjatele. Nii nagu märulifilmi tegijad peavad kasutama järjest šokeerivamaid spetsiaalefekte, et publikut köita, nii peavad ainult skandaalidest toituvat publiku tähelepanule orienteeritud kunstnikud järjest vingemaid skandaale tekitama. Inimesele on iseloomulik vahelduse igatsemine, on vähe neid, kes soovivad iga päev hommikuks mannaputru moosiga. Samuti on kunstis. Seega on täiesti loomulik, et iga järgmine põlvkond püüab eelmisest erineda. On loogiline, et skandaalitsevale perioodile järgneb põlvkond kunstnikke, kelle aktiivne hoiak kunstitegemisel on skandaalidest hoidumine või siis täiesti uute taktikate omaksvõtmine. Lisaks sellele peegeldavad kunstnikud oma loomingus ikkagi ühiskonda, milles nad elavad. Millenniumivahetusele

INGMAR MUUSIKUS



Jim Lambie. Las see voolab. 2001.

Jim Lambie. Let it Flow. 2001.

eelnenud emotsionaalne ideoloogiline lõpu ootuse terror, mis kujundas kunstike kriitilist hoiakut möödunud sajandi viimasel kümnendil, asendus kiiresti optimismiga, et "näe, midagi ei juhtunudki" ja "elu on ilus".

Näituse kuraator Stephen Hepworth rõhutab kataloogi eessõnas, et optimism, mida osaliselt toidab majanduse suhteliselt hea seis, mõjutab briti noort kunstiloomingut, lubades kunstnikele majanduslikku ellujäämise võimalust (1). Ilmselt on kuraatori eessõna kirjutatud enne 11.09.2001 traagilisi sündmusi New Yorgis ning sellele järgnenud majanduslikku paanikat ja optimismi vähenemist. Näitusel eksponeeritud teosed ongi enamasti ülimalt optimistlikud, luues positiivse üldmeeleolu, mida kunstisaalet juba ammu kohanud ei ole.

Üks võimalusi on seda näitust analüüsida uute materjalide ja uute tehnoloogiliste trikkide tasandilt. Viimaseid pakuvad noored britid ohtralt.

Alates David Thorpe'i naiivse võitu mõjuvate paberlõiketehnikas maskuliinsete militaristlikku arhitektuuri kujutavate maastikkude ja lõpetades Kate Brighti sädeleva puruga maalitud helkivate veepeegeldustega. Dj Simpsoni kihilisse vineeri uuristatud kompositsioonid on mänglevad ja monumentaalsed. Eva Rotschild põimib paberil fotokoopiatest abstraktseid kujutisi. Peter Daviese traditsioonilised akrüültehnikas maalid võiksid mõjuda lausa igavalt, kui kunstnik ei kasutaks ülioskuslikult ära värvi ja rütmi, tekitades abstraktseid illusoorseid ruume pildipinnal.

Brittide eksperimentaalses maalitehnoloogias, mis sageli kasutab odavaid ehitusmaterjale ja muid kättesaadavaid vahendeid, on kerglevat mänglevust ja enesestmõistetavat vabadust, millest Eesti noores maalis nii suur puudus kipub olema. Eriti kui võrrelda brittide väljapanekut hiljutiste kunstiakadeemia maali lõpetajate väljapanekutega, mis tundusid kohati lausa šokeerivalt igavate ja diletantlikena, nimesid nimetamata. Peale tehnoloogiliste katsetuste oskavad briti noored ka oma teoseid maksimaalse täiuslikkuse viimistleda, jätmata midagi juhuse hooleks. Motiive võetakse ainesest, mis kunstnikele igapäevaelust tuttav: Jim Lambie' sädeleva puruga kaetud plaadimängijad, Jun Hasegawa episoodid noorte elust, Matt Franksi koomiksilikul skulptuurid jne. Britte ei huvita pseudofilosofilised mõtisklused, nad tunnevad end mugavalt tutavas keskkonnas ega tee katsetki sellest põgeneda. Nad ei tekita võõrastumist kunstipublikule näitusesaalis ega ebaesteetiliselt vastumeelsust kaasaegsele ostujõulisele tarbijale. Mida suudaksid sellest brittide vabadusest ja eksperimentaalsusest eesti nooremad maalijad omaks võtta, ma ei tea, aga loodan, et mingi ebaumugavustunne ja küsimärgid kusagile alateadvusesse soovitatatakse. Oleme me ju ju nii altd kõiges "lääne" kultuuritraditsioon ahvima. Ainult vabadust ei saa lihtsalt formaalselt järele teha, see kasvab läbi isikliku kogemuse, küsimuste küsimise ja minnalaskmise. Poliitilisel riiklikul iseseisvusel on selle sisemise kunstniku-vabadusega suhteliselt vähe pistmist.

(1) Stephen Hepworth. Watching "Tailsiding". Näituse kataloog, British Council, London 2001, lk. 03.

Toit kunstimeediumina

Rael Artel

Juba varasest lapseeast tehakse meile selgeks, et toiduga ei mängita. Ometi on *food art*'ist alias *art culinaire*'ist saanud kaas-aegse kunsti lahutamatu osa, mis viitab tõsiasjale, et toiduga just mängitaksegi.

Bioloogilisel tasemel sööme me selleks, et elus püsida. Kultuurilisel tasemel oleme me sümbolseelt see, mida sööme. Seega toimub semiootiline transformatsioon toidust roaks (*food into cuisine*), millega käib kaasas söödavuse versus mittesöödavuse paradigma. Hetkest, kui toit pole enam tähendusetu floora või fauna mass, vaid muutub sõnumit loovaks koodiks, saab alguse kokakunst. Erinevad valmistatud toidud muutuvad aga tähistajateks, mis on erinevate konnotatsioonide, metafoorsete ja metanüümsete protsesside kaudu seotud suure hulga tähistatavatega. Sel tasemel avanevad toidu kultuurispetsiifilised tähendused. Ja sellest edasi on vaid väike samm tänapäeva visuaalses kunstis juba kodunenud toidukunsti (*food art*).

Kulinaarsete kunstiteoste vorm varieerub taldrikule säätatud kaunist-maitsvatest kompositsioonidest kontseptuaalsete skulptuuride ning söödavate keskkondadeni. Toit kunstimeediumina on kujunenud igati respektaabliks, gastronoomia-sektsioon on tihtipeale lülitatud kunstifestivalide-biennaalide ametlikku kavva. Erinevalt "võõrandunud meediast", mitmekordsest vahendamisest ning seetõttu üha kalgimaks muutunud kunstipraktikatest on toit olemuslikult vahetu ja inimlikult omane, boonusena kaasas lõhn ja maitse.

Installeeritud "roog", mis kergesti rikneb, jääb klassikalise kuraatori ja veel vähem muuseumi huviorbiidist tihtipeale välja. Tõsi küll, Massachusettsis tegutseb kõrbema läinud toidu muuseum ülistamaks kulinaarsete katastroofide kunsti, eksponaatideks liig kauaks ahju unustatud road. Rääkimata muidugi paljudest juustu-, biskviidi- ja šokolaadimuuseumidest. *Art culinaire*'i eksponaatidega tutvumiseks ei pea tingimata kuhugi sõitma – alustuseks tasub külastada kasvõi Kalevi kommivabrikku ligi tuhande eksponaadiga maiustustemuuseumi Tallinnas.

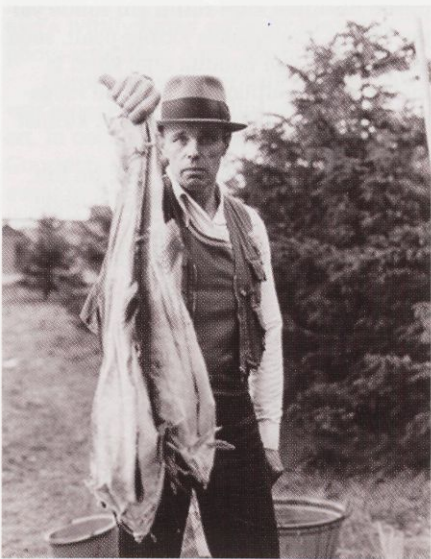


Vik Muniz. Hans Namuthi fotot Jackson Pollockist tsiteeriv šokolaadipiit.

Vik Muniz. Image made of chocolate quoting the photo of Jackson Pollock by Hans Namuth.

Joseph Beuys kaladega.

Joseph Beuys with fishes.



Alates 1998. aastast etableerib kulinaariat kaasaegsete kunstide mitmepalgelisse perre prantsuse juhtiv kunstiajakiri *Beaux Arts*. Rubriigi "Goût" eesmärk on juhtida tähelepanu kokanduse rollile kultuurikeskkonnas ning tungida "nii lähedale kui võimalik ühiskonnale ja selle evolutsioonile" (1)(2).

Kajastamist leiavad teemad kokandusajaloo hämarate soppide valgustamisest kuni traditsiooniliste juustusortide pakendite disaini analüüsini. Salvador Dali ja Gala kirjutasid kokaraamatu, mis pretendeeris enamale kui lihtsalt retseptikogu. Praegu uurivad kunstiteadlased näiteks Joseph Beuysi kulinaarseid harjumusi (3). Beuys oligi üks esimesi kunstnikke, kes, kasutades ära toidu, selle valmistamis- ja einetamisrituaali tohutult tähendustega laetud potentsiaali, lisis söödavale materjalile kontseptuaalse dimensiooni. Mitmesuguste orgaaniliste materjalide kõrval kasutas Beuys oma installatsioonides ka oliivõli, rasva ja mett. Ühes oma kuulsamas aktsioonis, mis toimus 1978. aastal Düsseldorfis, kattis kunstnik kõrvitsaid märkide ja tekstidega. Sümbolika taga oli legend "kõrvitsa" sõna ekslikust muutumisest "luuderohuks" Vana Testamendi tõlkimisel 5. sajandil. Sealtpäele on kõrvitsa tähendus mitmemõtteline: ühelt poolt magus maitse, teiselt aga õõnes tühjus. Väljend "La ridicule question de la citrouille" paljastab lõhe kirjutatu või trükitu ja reaalse tegelikkuse vahel. Beuys pani küsimärgi alla sõnadelt ja seadustel põhineva poliitilise süsteemi, mis kunagi tõelisuses ei realiseeru. Kaasaegsete poolt jaburaks tunnustatud aktsiooniga demonstreeris Beuys kujukalt, et kunst ja esteetilised aktid võivad viidata sotsiaal-majanduslikele probleemidele (4).

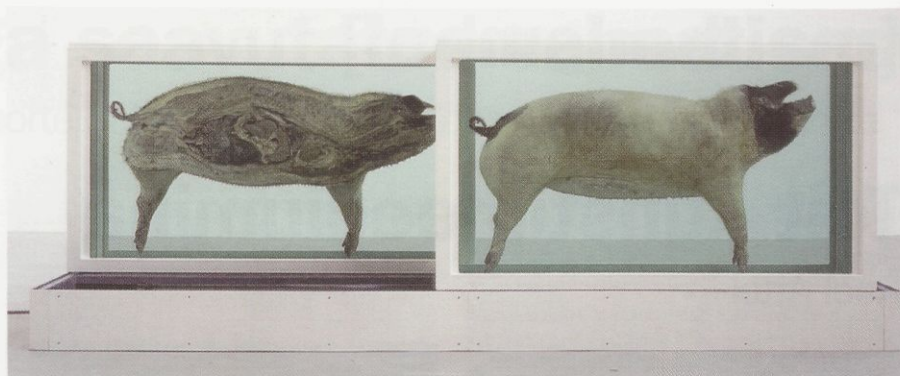
Pisut teises võtmes kasutab toitu esmase kunstimeediumina ka Brasilia üks tuntumaid fotokunstnikke Vik Muniz, kes testib tõeliste visuaalsete "delikatessidega" publiku reaalsustaju ja nägemismeele teravust. Oma fotoseeriate lavastamiseks kasutab ta peamiselt suhkrut, karamelli, šokolaadi, jahu jne. Iga foto on tõendusriituaal, kus kunstnik paneb ette

põlle, muutub kokaks-alkeemikuks-
mustkunstnikuks ja hakkab teadlase täp-
suse ja kannatusega kujutist looma.
Tulemust nimetab ta ise "fotograafilisteks
pettekujutusteks", mis osalt tsiteerivad
kunsti- ja fotograafiaajalugu, osalt näivad
aga meisterlike mustkustitrikkidena.

Näidetest, kus kunstnik väga
konkreetselt tagamõttega toitu "narrib", ei
tule puudust. Üheks kuumaks teemaks ja
materjaliks on nii praeguses poliitilises
kui ka tarbimisühiskonna eetilises situat-
sioonis sealiha, *carne do porco*. Teoses
"See väike porsas läks turule, see väike
porsas jäi koju" poolitas ja hoidistas
Damien Hirst seakeresid ning eksponeeris
siis nende sisemust ning välispidist väl-
janägemist. Pascal Bernier'i installatsioon
"Laudaseeria, väikesed sead" koosnes
lugematust hulgast kotlettidest ja peegel-
seintest, millega kunstnik mõistis avalik-
kult hukka põllumajandusliku ületootmi-
se ja inetu käitumise loomadega. Samuti
apelleeris ta masstootmise laialt levinud
kõrvalnähtusele – toidu maitse labastu-
misele (5).

Šokolaad kui maiustuste kuningas,
efektiivne energiaallikas ja levinuim kin-
gitus on kunsti palju kasutamist leid-
nud. Üks intrigeerivamaid juhtumeid oli
kindlasti Janine Antoni teos "Lick &
Lather", mis koosnes seitsmest portree-
büstide paarist vastastikkülgsele otsa
vaatamas, ühed tehtud seebist, teised
šokolaadist. Kunstnik ise lakkus ja vahu-
tas need omanäolisteks, viidates identi-
teedile ning püüdes tuua vaatajat lähe-
male skulptuuri ideele.

Siinkohal on esitatud vaid harvad
näited toidukunsti paraadist. Eesti kunsti-
ruumis on toidu ja kaasaegse kunsti koh-
tumine suhteliselt erandlik ja juhuslikki
nähtus. Kindlasti on seni üks suurema
tähelepanu ja põlguse osaks saanud
kunstiteos Jaan Toomiku sitapurkide
ekspositsioon. Väljaheidete kõrval oli
välja pandud ka eelmise päeva söögi-
sedel, seostatud nii toit kui energeetiline
ja rituaalidega seotud substants ning sitt
kui inimorganismi produkt. Olulisteks
teosteks eesti toidukunsti võib nimetada
ka Paul Rodgersi omaenda keha šoko-
laadivalu portreenäitusel Moskvas ja
Marko Laimre fotoseeriat installatsioonist
"Fat Collection". Viimases kohtuvad



Damien Hirst. See väike porsas läks turule, see väike porsas jäi koju. 1996.

Damien Hirst. This little piggy went to market, this little piggy stayed at home. 1996.

Barbie-nukud ja pekk; anoreksia, mõt-
telodevus ja linnu söögimajad tekitavad
nii tabava kontseptuaalse resonantsi.
Lisaks võiks nimetada ka Paul Rodgersi
leivaaktsiooni "KanaNahal" ja noore
fotokunstniku Reio Aare teravmeelset-
naljakat seeriat "Minu hommikusöögid".

Üllatuslikult tuli Eestis üks esimesi
suurejoonelisi ja rafineeritumaid toidu ja
kunsti ühendamise initsiatiive eragaleriilt
Haus. Koostöös Tartu Gurmaaniide
Klubiga korraldas Hausi galerii 2001. a.
sügisel ürituse "Maalikunst taldrikult!".
Tegemist oli suurejoonelise õhtusöögiga,
mille kõik käigud olid valmistatud esin-
dusrestoranide kokad, inspiratsioonil-
kaks eesti vanema põlvkonna maalikunst-
nike teosed.

Võrreldes soojade ja viljakate lõuna-
maadega, on protestantlikes põhjamaades
toidu reputatsioon hoopis teistsugune.
Põhjamaalase toidulaud on kasin, sööjate
üle peetakse arvet, tihti pitsitavad mait-
sepaletti nigel kliima ja eestlase puhul
kindlasti ka kõhn rahakott. Söömine on
pigem üksluine kiire rutiin kui tunde väl-
tav rituaal. Einetatakse jooksu pealt, seda
ei planeerita ega naudita ette; kõhu ja
maitsemeele hellitamine priskete rooga-
dega tundub kohatu, ülevoolavat küllust
peetakse priiskamiseks.

Kui pisut terasemalt jälgida, on toit,
õigemini väide "sa oled see, mida sööd"
massimeedias üks enam diskuteeritavaid
teemasid. Ülepäeviti on ikka päevakorral
anoreksia ja buliimia lainend rullumas üle

teismeliste tütarlaste kapitalistlikus ene-
semüügiühiskonnas, dieedindus ja kaalu-
jälgimine. Igapäevakiiruses ja ebakindlate
inimsuhete ajastul on toit muutunud
emotsionaalse ja psühholoogilise rahul-
duse tekitajaks – "söögiga stressi vastu".
Ikka ja jälle ilmuvad spetsiaalselt tervise-
maniakkidele mõeldud retseptiraamatud
ja restoranid panevad välja vegetariaani-
de erimenüüd. Või võtkem kasvõi paani-
kat külvanud hullulehma tõi, fotod
tuhandetest tapetud veistest ja veiseliha-
hirm. Ameerikast alguse saanud *junk
food*'i epideemia ja jaapanlaste leiutatud
kiirtoit lõhub traditsioonilisi sotsiaalseid
rituaale ning nende asemele sünnivad
uued harjumused. Hiiglaslike kiirtoidu-
kontsernide maotu ja valuläve ületavalt
valus promotsioonikampaania reostab nii
füüsilist kui visuaalset keskkonda. Hea ja
kvaliteetne toit ning gurmaanseid-sot-
siaalseid naudinguid pakkuv einetamist-
seremoonia on muutunud omaette väärt-
tuseks. Huvitav oleks teada, kuidas inim-
kond saja aasta pärast sööb. Kui üldse.

- (1) Fabrice Bousteau. *Beaux Arts*, nr. 172.
- (2) Üks kultuuritekke teooriatest väidab, et kultuur on alguse saanud grupis koos toidu hankimisest ja valmistamisest. Aja jooksul muutub see tegevus jär-
jest rutiinsemaks, selle ümber kasvab kultuur, maitse ja sotsiaalsed kokkulepped, mida kogukond jagab. Marcel Danesi. *Messages and meanings*. Marcel Danesi Canadian Scholars Press, Inc., 1993.
- (3) Lucrezia De Domizio Durini. *Joseph Beuys: the Art of Cooking*. 1999.
- (4) Gilles Stassart. *Beaux Arts*, nr. 184.
- (5) Gilles Stassart. *Beux Arts*, nr. 175.

Food Art Rael Artel

Even as toddlers we are instructed that
food is a serious matter, not to be played
with. Nevertheless, food art alias art culi-
naire has become part and pertinent of

ÜHEKS KUUMAKS TEEMAKS JA MATERJALIKS ON NII PRAEGUSES POLIITILISES KUI KA TARBIMISÜHISKONNA EETILISES SITUATSIOONIS SEALIHA.



Marko Laimre. Fat Collection. Foto, 1999. Näituselt "M. O. O. D." Tallinnas 1999.

Marko Laimre. Fat Collection. Photograph, 1999. Exhibition "F. A. S. H. I. O. N." in Tallinn, 1999.

DAISY LAPPARD



Paul Rodgers. Breadead. (Inimkolp jahvatati pulbriks ja segati leivataignasse, mida pakuti maitsta.) Festival "KanaNahk" Rakveres, 2001.

Paul Rodgers. Breadead. (The pulverized human skull was mixed with dough and offered to audience for a taste.) Festival "GooseFlesh" in Rakvere, 2001.

modern art, while the section of gastronomy, the art and science of food has been included in the official schedule of some art festivals. As from 1998 culinary art has been peddled by the French leading arts magazine *Beaux Arts*. The ambition of the rubric *Gout* is to reach out "as near as possible to the society and its evolution" (Fabrice Bousteau, *Beaux Arts*, no. 172).

In the Estonian artistic space the meeting of food and modern art is much of a coincidence. Pregnant with meaning and most ironic is the series of photos by Marko Laimre, from the installation "Fat Collection", with Barbie-dolls stumbling across pig fat; anorexia, sloth, indolence, and birds' feeding houses. To add, Paul Rogers' performance with unleavened bread at the festival "GooseFlesh" (2001) and a wittily funny series by the young photo-artist Reio Aare "My breakfasts".

Surprisingly, the private gallery Haus was pioneering in the linkage of food and art. In collaboration with the Club of Gourmets of Tartu, the said gallery held an event in this autumn titled "Painting from the Plate!"

As compared to warm and abundant southern countries, in the Protestant North the food enjoys a different reputation. The diet of a Nordic man is frugal, the eaters are tallied, and the palette of tastes and savours is in a tight squeeze of mean climate and, in case of an Estonian man, a slim purse. Eating is a drab routine affair, rather than the ritual of relishing the food, for hours on end. Having a dinner has become a procedure, performed at the double; it is not planned or anticipated

with pleasure. Indulging oneself, giving free rein to a taste seems out of place, the abundance is treated with scorn and considered as prodigality.

Whereas the concept "you are what you eat" is becoming more topical in mass media, subject to a discussion. Routinely, on agenda are dietary issues and weight watching, anorexia nervosa (pathological aversion to food) and bulimia (an abnormal and constant craving for food). In the backwash of aggressive marketing of capitalist society, our teenager girls are struggling to survive. In the daily rush of this era of unstable human relations food has become a source of emotional and psychological gratification, i.e. "food combating stress". Ever cropping up in books shops are recipe manuals of health maniacs, the special menus for vegetarians. The epidemic of junk food, originating in America is effectively ousting traditional social rituals. The insipid promotion campaign of gigantic food concerns, obnoxious to the point of vomiting is polluting both the physical and visual environment. The bread-breaking ceremony offering gourmet and social delights has become an asset per se. Why doesn't art assume the role of its protector?

Hea maitse, kits ja mood

Ingrid Lillemägi tähelepanekuid Jukka Gronowi raamatust "The Sociology of Taste".

Maitse üle ei vaielda – seda kulunud ütlust kasutatakse sageli argumendina, mis lubab igaühele täieliku vabaduse oma maitse-eelistusteks. Kellegi maitseotsustuste vaidlustamine näib võrdsustuvat isikuvabaduse piiramisega. Unustatud on tõik, et varasemas tähenduses viitas ütlus maitseotsustuste vaidlustamatusele mitte liberaalsuse, vaid vastupidi, arusaamade üldkehtivuse mõttes. Hea maitse oli enesestmõistetav kategooria, mille lisaks esteetikale oli ka moraalne tagapõhi. Lähemal vaatlusel võib hea maitse osutada aga ideaalmõisteks, fantoomiks, mille eksistents on enam kui kahtlane. "Hea maitse" alt paljastub lihtsalt ajas muutuv mood.

Hea maitse

Klassikalises euroopa traditsioonis on head maitset ja moodi alati vastandatud. Moe keerdkäike järgivat isikut peeti stiilituks imiteerijaks, tõeliselt stiilne inimene võttis otsuseid vastu aga omaenese heale maitsele tuginedes. Just sellist seisukohta jagas ka Immanuel Kant oma "Otsustusvõime kriitikas", kus ta formuleeris nn. maitse antinoomia – kuidas saab miski, mis põhineb subjektiivsel maitseotsustusel, olla samal ajal universaalselt kehtiv? Kant ei kõhelnud ilu, seega ka hea maitse universaalsuses, samas ei saanud ta eitada, et see ei ole loogiline ega kontseptuaalne universaalsus, sellel puuduvad aprioorsed tunnused ja põhjused. Maitseotsustusel ei saa olla loogiliselt põhjendatavaid standardeid – Kanti enda sõnul asendab neid mittekontseptuaalne subjektiivne universaalsus. Ideena on puhas ilu aga kahtlemata olemas.

Väljapääs Kanti sõnastatud ummikust peitus klassikalise mõtte kohaselt maitsekasvatuses – hea maitse oli nn. *Bildungsbegriff*. Hea maitse oli õpitav, seega hariduse ja emantsipatsiooni küsimus. Maitsekasvatus on tee, mille läbi saab võimalikuks ka Kanti *sensus communis* ehk ülddiktsepteeritav arusaam maitseküsimustest. See on nagu nõiarõng – *sensus communis*'e olemasolu muudab

Miks just Jukka Gronow ja maitse sotsioloogia?

Eelmisel aastal võis ajalehtedest lugeda arhitektuurikriitilisi artikleid, kus mitmed lugupeetud kunstiteadlased kutsusid rikkureid korrale ehitama selliseid eramaju, mis vastaksid heale maitsele.

Hea maitse argument on olnud eesti kunstimaailmas väga tõsine asi, eriti tõsine oli see kuni 1980-ndate aastate lõpuni. Head maitset õpetati Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis ja sellest saadi aru nii, nagu kirjutab Jukka Gronow varasemate sajandate kohta – maitse üle ei vaielda (*De gustibus disputandum non est!*), sest arusaamad heast maitsest on sedavõrd üldkehtivad, enesestmõistetavad.

Väidan, et maitsekategooria toimus Nõukogude Eestis omalaadse poliitilise filtrina – kirjutamata seadusena valitses arusaam, et "meil" (eestlastel) on kaasasündinud hea maitse ja "neil" (üleliidulisel seltskonnal) halb. See lõi kindla eraldusjoone rahvuslikul pinnal ning andis eesti kunstintelligentsile teatud üleolekutunde, mis oli väikerahvale sel ajal enesekaitse seisukohalt ilmselt erakordselt vajalik.

Hea maitse alusel tekkisid nähtamatud eraldusjooned ja rinded aga ka kunstimaailma sees. Huvitav oleks tagantjärele otsida varasematest kunstiajandustest ja intervjuudest sõnapaari "hea maitse" ning tähendust, mida selle all mõeldi. Ega ometi "maitsekat" pruuni koloriiti, hillitsetust ja viisakust? Paradoks on selles, et nõukogude ühiskonnas puudusid ametlikult ühiskondlikud klassid, tõeline "hea maitse" on ajalooliselt olnud aga kõrgklassi tunnus. Seda massitasandil jäljendades tekkis nii kits kui ka "nõukogude luksus", mida Gronow analüüsib.

Eesti kunstimaailmas hakkas suhtumine muutuma 1990-ndatel sellesama ERKI (praeguse kunstiakadeemia) sees. Registreerida võib vähemalt kaks ilmekat juhtumit.

Kõigepealt asusid "universaalse" hea maitse diktaati kõigutama fotograafid – kunstiakadeemia fotolabori uksele ilmus 1994. aastal, vahetult enne Saaremaa biennaali, sõnamänguline silt "Faculty of Taste". See viitas ühelt poolt Immanuel Kanti terminile, mis võeti omakorda pragmatistliku teoreetiku Thomas McEvilley inglisekeelsest kirjutistest, ja teiselt poolt tähendades irooniliselt "maitse teaduskonda".

Teine universaalse hea maitse üle ironiseerija oli Inessa Josing, moekateedri lõpetanu, kes avaldas Eesti Ekspressis "Halva maitse manifesti" [Eesti Ekspress 04.07.1997] ning (köver)peegeldas ka oma aknakujunduste vahendusel kõikjal "halba maitset". See on tema loominguga üks paljudest tasandeist.

Kui 1990-ndatel tekkis kuskil "hea maitse" ideefiks selle halvimas tähenduses, siis kindlasti ajakirjandusse palgatud ennasttäis trendiinimeste-moekunstnike peas.

Nemad teostasid end jooksvas ajakirjanduses tõsimeelsete maitse ülemkohtunikena. Asi vaibus pärast seda, kui Peeter Maria Laurits andis nähtusele nimeks "moekirik".

Jukka Gronowi raamatu refereering püüab tugevdada arusaama, et "hea maitse" pole mitte universaalne taevast antud enesestmõistetav kategooria, vaid rahvuslikult, poliitiliselt, sotsioloogiliselt, hariduslikult, ajalisel jne. determineeritud nähtus. Hea maitse iseenesest kahtlemata eksisteerib, kuid seda ei tohiks käsitleda "süütult" ega manipulaatiivselt, vaid teadlikkusega, millele järgnev tekst püüab kaasa aidata.

Heie Treier

kogukonna maitseotsustused sarnaseks, samas nende sarnasus ühtlasi konstitueerib selle kogukonna. Suletud ringina taastoodab selline kogukond iseennast. Jean-François Lyotard'i järgi kuulub Kanti selline mehhhanism aga taas ideaalsete süsteemide valdkonda. Tema arvates on *sen-*

sus communis pelgalt regulatiivne idee või pigem lubadus, mis ei saa kunagi täituda, loodetud konsensus horisont. Ilu üle ühiselt otsustav kogukond ei saa reaalsuses eksisteerida, samas sisaldab iga üksik maitseotsustus endas universaalsusetootlust. Maitseotsustust saab ainult üle-

jäänutele ühinemiseks välja pakkuda, eeldamata kõikide konsensust. Omandatud hea maitse hakkab instinktiivselt suunama edaspidiseid hinnanguid samamoodi nagu toimuvad instinktiivsed otsustused hea ja halva üle. Iseloomulik ongi, et klassikalises mõtlemises ei tehta olulist vahet ilusa ja hea vahel, esteetiline ja moraalne ühinevad. Seega saab väliselt avalduvast heast maitsest ka moraalsuse garantii.

Kuigi õpitav hea maitse peaks olema seega ühtemoodi omandatav kõigi jaoks, peitub siin Kanti seisukohtade mõnetine elitism, mida on kritiseerinud näiteks Pierre Bourdieu. Kanti puhas esteetika varjab Bourdieu arvates oma klassipäritolu ja -huvide pealtnäha objektiivse ja huvivaba fassaadi taha. Tema arvates ei ole olemas iseenesest head maitset, vaid sellena kehtib ühiskonnas valitseva klassi poolt aktepteeritud maitse. Maitse ja hea maitse on Bourdieu' sotsiaalsete erinevuste teoorias kesksed mõisted: "Maitse on kõige aluseks, sellel põhineb inimese minapilt ja see, kellel seda klassifitseerivad teised." Maitse on sotsiaalsete vahede tegemise mehhanism.

Mood

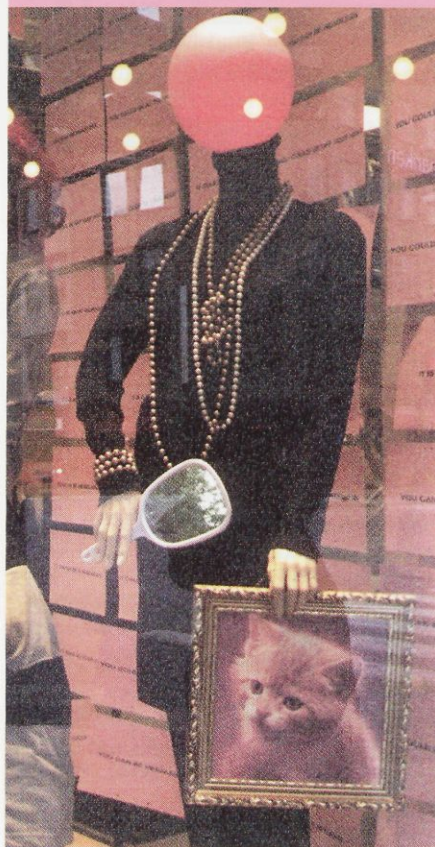
Maitse esteetikas sisaldub probleem, mida ei ole võimalik teoreetiliselt lahendada. Colin Campbelli arvates lahendab aga selle *de facto* mood. Maitse on olemuslikult privaatne nähtus, "hea maitse" ideaal eeldab aga universaalse aktepteeritud standardi olemasolu. See on ideaal, mida kõik peaksid järgima. Maitse standardi asendajana funktsioneeribki mood, samas seda sisuliselt olemata. Eelkõige täidab mood seda sotsiaalset rolli, mis traditsiooniliselt on kuulunud "heale maitsele". Mood mõjutab ja suunab indiviidi tarbimisvalikuid, olles samavõrd siduv ja kohustav.

Nii Charles Baudelaire'i kui Georg Simmeli arvates on mood – olemuselt juhuslik ja põgus – modernismikogemuse oluline osa. Simmeli järgi on mood sotsiaalse eristuse ja identiteedi loomise mehhanism, mis aitab inimesel tulla toime võrdsuse ja sõltumatuse vastuoludega ühiskonnas. Oma teoses "Metropolis and Mental Life" (1950) kirjeldab Simmel kaasaegset suurlinna kui olemuslikult vastuolulist: põrkuvad võrdsusel põhineva demokraatliku kogukonna ja üksikisiku unikaalsuse idee. Need on teineteist välis- ja vastandlikud ideed, mis argielus aga põimuvad ja toimivad üheaegselt. Samamoodi teenib mood kaht vastandlikku eesmärki: ühelt poolt sotsiaalsesse gruppi integreerumine teiste imiteerimise kaudu ja teisalt enda eristamine teistest, oma individuaalsuse



Inessa Josing. Aknakujundus Polarn O. Pyret' rõivapoele Stockholmis Roots. Projekt Moderna Museeti näitusele "After the Wall", 1999/2000.

Inessa Josing. Window decoration for the Polarn O. Pyret's shop in Stockholm, Sweden. Project for the exhibition "After the Wall" of Moderna Museet, 1999/2000.



simuleerimine/eksponerimine millegi uue kaudu. Sellest vastandlikkusest tuleneb moemehhanismi sisemine dünaamika – teiste poolt omaks võetud uus pole enam

uus, seega tuleb leida uuem ja tõelisem.

Üldiselt arvatakse, et sellisel kujul sai moemehhanism alguse renessansiajal koos õukonnahiskonnaga alanud individualiseerumisprotsessiga. Mood on nartsissistliku isiksuseesteetika peamine instrument, mis on teinud "üleliigsest" "lunastuse", eksistentsi eesmärgi. Sellega tihedas seoses on uudsusekultus, iha, mis ei saa kunagi rahuldatud. Kaasaegses ühiskonnas on moe sotsiaalne mõju ja ulatuvus oluliselt suurenenud, sellega seoses on järjest suurem ka uudsuse maania. Uued kollektiivsed maitseid sünnivad ja surevad järjest kiiremas tempos. "Heale maitsele" järgneb kiirelt uus "hea maitse", korrastades üha individualistlikumat ühiskonda. Mida kiiremad on muutused, seda ahvatlevam näib uus. Teadlik, institutsionaliseerunud moetööstus muudab aga moe formaalseks. Kui ajalooliselt sündis mood teatud eesmärkidega sotsiaalse käitumise kaasproduktina, siis institutsionaliseerunud mood on eesmärk iseeneses. Kaovad subjektiivsed otsustusmotiivid, ihast võib saada kohustus. Valitseb pidev defitsiit uutest "vajalikest" esemetest ja puuduvad kriteeriumid, mille alusel tõmmata piisava piiri. Moodsa tarbija hedonism on seega illusoorne. Nagu märkis ka Michel Foucault, on fookuses tahtmine, mitte saavutamine ja rahuldus. Mood väidab end rahuldavat iha uue järele üha uuesti ja uuesti, hoolimata sellest, et sageli seisneb see eelnenu varieerimises ja kordamises. Moes puudub progress, pigem on see ringmäng.

Pierre Bourdieu' arvates iseloomustab selline pidev igatsus millegi uue ja senikogematu järele eelkõige uut keskklassi ehk uusrikkaid. Tahetakse kõike korraga ja kohe, ilma midagi selle heaks ohverdama – see on "naudingueetika", mida tavaliselt seostatakse noorusekultuse, vaba aja rohkuse ja traditsioonilise "kohustuste eetika" kadumisega.

Juba 18. sajandi Inglismaal toimus aktiivne diskussioon liigse tarbimise ja luksuse kui moraalse allakäigu põhjustaja üle. See ei tähenda, et luksuse sellist mõju esmakordselt oleks märganud – kristlikus moraaliõpetuses on see algusest peale olemas. Kuid kui varem arvestati selles suhtes ainult kõrgklassiga, kelle iha uute luksuseesemete järele viis laostumiseni nii moraalset kui majanduslikus mõttes, siis 18. sajandil hakati sellest rääkima ka liht-rahvaga seoses. Vaevalt, et lihtrahvas senisest külluslikumalt elas, ihad muutusid aga neilgi kõrgklassi tarbimismaania eeskujul järjest suuremaks. Siiski määratles nende ihade piiri kõrgklassi elustandard. Alates 1950. aastatest kadusid vähemalt USAs sellised piirid – väidetavalt said

sellest ajast kõik ameeriklased valida oma elustiili suhteliselt vabalt. Bourdieu' järgi toobki sealtpaale kujunenud uusriikaste klass endaga kaasa nn. hedonismi eetika, mis põhineb laenamisel ja raiskamisel.

Uusriikaste klass on ideaalsed tarbijad, kuna neid ei kammitse traditsiooniline moraal. Nad tõmbavad tarbimisvõidujooksu ka need, kellest nad end seeläbi eristada püüavad – massi. Uus klass paigutub väljapoole seniseid sotsiaalseid hierarhiaid, iseloomulik on seegi, et sageli müüvad nad sümboolseid kaupu ja teenu-seid, tootes sõnu, mitte kaupu. Oma tarbimismaanias ei taotle nad konkreetse (olemasoleva) stiili järgimist, vaid huvitumist stiilidest kui sellistest. Sotsiaalse staatuse taotlemisel ei järgi nad seniseid reegleid, vaid paigutuvad väljaspoole neid, luues uued standardid.

Uut, staatusesümboleid ihalevat keskklassi on kirjeldanud ka Thorstein Veblen oma teoses "The Theory of the Leisure Class" (1961) ja Vance Packard raamatus "Status Seekers" (1960). Uue keskklassi peamiste iseloomujoontena toovad nad välja oma isiksuse väljendamise sümboolite kaudu – käitumismaneerid, riietus, omand – ning järjest suureneva mure selle pärast, mida teised inimesed neist ja nende staatusest arvavad. Staatusesümbooliteks saavad kaubad, mis viitavad kuulmisele mingisse kindlasse staatusgruppi, samas töötavad need sümboolitena ainult seni, kuni nende "petlik" kasutamine on piiratud – kuni on kindel, et teatud sümbooli omaja seda ka väärrib.

Veblen leiab, et kuna inimesed väärtustavad rikkust, on staatusesümboolitena hinnatavamad asjad, mis maksavad rohkem. Mida rohkem kaugeneb töö oma algsest tähendusest, kus tubli töömees paistis selgelt välja ja oli ära teeninud respekti, seda olulisemaks muutub rahal põhinev respekt. Nii määrab ka inimese moraalse ja esteetilise väärtuse ühiskonnas tema materiaalne rikkus. Selle hindamiseks peab rikkus aga olema nähtaval.

Traditsiooniliselt on jõukust näidanud jõudeaja olemasolu, seejärel ka teenrite hulk. Kaasaegse keskklassi puhul on teenrite olemasolu asendunud naisega, kes kodusena näitab mehe jõukust ja tolle võimet teda üleval pidada. Staatuse seisukohalt on jõudeaja olemasolul ka kaudsem tähendus: jõudeaeg võimaldab tegeleda mitteproduktiivse tegevusega, ning see – kõik, mis puudutab kunsti, sporti ja muid

harrastusi, etiketi järgimist ja muud – viitab samuti jõukusele. Hea maitse ja kommete tundmine näitavad kvaliteeti, mida on võimalik saavutada ainult piisava jõukuse ja selle võimaldatud vaba aja olemasolu korral. Mida aeganõudvamad on hobid või sotsiaalsed rituaalid, seda kõrgem on nende ühiskondlik reputatsioon.

Vebleni arvates muutuvad inimesed kaasaegses ühiskonnas järjest anonüümsemaks ning nende kohtumised juhuslikumaks. Jõudeelu jääb aga kogu mitmekesisuses tähelepanuta ning seetõttu püütakse omandada vaid sellele viitavaid väliseid märke. Ostmine ei garanteeri siiski veel midagi – lisaks staatusesümboolite omamisele peab ka teadma, kuidas neid kasutada. Järjest raskem on välja paista kvantiteediga. Siis muutuvad sotsiaalse eristatuse näitajaks väikesed kvaliteeditunnused. Just see on see, kus uusriikaste end paljastab.

Kitš

Pierre Bourdieu', Georg Simmeli ja Vance Packardi klassimoe teooriad põhinevadki eeldusel, et kaupu kasutatakse peamiselt staatusesümboolitena. Sealjuures on tavaline just nende "petlik" kasutamine – liiga rangelt piiritletud sümboolid ei hakka ühiskonnas tööle. Bourdieu' järgi kirjeldab just staatusesümboolite pidev liikumine mööda sotsiaalset redelit allapoole kõige paremini kultuuriliste muutuste ja moe dünaamikast – kui ühiskonna madalamad klassid on "hea maitse" omaks võtnud, peab kõrgem klass taas leidma eristatuse näitamiseks midagi uut. Kui Bourdieu (võiks isegi öelda Euroopa koolkond) keskendub sellele, kuidas ühiskondliku tunnustatuse püüdlus viib maitse kultiveerimisele ja nn. aristokraatliku esteetika sünnile, siis Veblen vaatleb sama protsessi teiselt poolt – hea maitse standardite vulgariseerumist mööda sotsiaalset redelit allapoole ja kitši teket. Kitš sünnib siis, kuid esemete toimimine staatusesümboolitena on järjest suurem, samas võivad neid kõik osta. Nii kaob algne seos elustiili ja seda väljendavate sümboolite vahel. Kitš on elegantseks peetud originaali odav ja masitirazeeritud koopia.

Eriti kitšiküllasena mõjub 19. sajandi teine pool, mil keskklass muutus jõukamaks ja hakkas järjest enam imiteerima eliiti. Kogu viktoriaanlik Inglismaa on kitšimaiguline, kitš loksas ka maailmanäituste suveniirirohkuses. Suveniir objektina

seostub alati kitšiga. Kitši võib selles suhtes defineerida kui estetiseeritud kaupa, mis on toodetud keskklassi kodude jaoks, kuid suurte institutsioonide nimel nagu kirik, riik, monarhia või kodumaa. Kitšobjektid vastavad ajutisele, järsku tekkivale vajadusele, nad on suveniirsed või dekoratiivsed objektid, mis iseenesest üleni kasutud. Mälestades mingit sündmust, madaldab suveniir samal ajal selle sündmuse tähtsust, muutes ta kaubaks.

19. sajandi teise poole kitširohkuse taustal võib sajandivahetuse kunstireformijaid vaadelda ka tarbimise kritiseerijatena. Nende eesmärgiks oli parandada nii disainerite kui tarbijate maitset ning muuta tarbimine demokraatlikumaks. Tööstusdisain ja tarbeesemete kujundamine kunstina pidi kogu argielu estetiseerima. Samal ajal vastandus see külluseihalusele ja varasemale arusaamale estetiseerimisele. Tööstuskunsti liikumine oli oma olemuselt sotsiaalne – uus hea maitse pidi teenima ühiskondliku õigluse eesmärki. Ilu pidi olema kaasaegne, funktsionaalne ja demokraatlik. Eelkõige pidi tarbimine vabanema väikekodanlikust mentaalsusest, mille kohaselt prestiiži tähistas vaid eliidi imiteerimine. Adolf Loosi "ornament kui kuritegu" viitab just maitse sotsiaalsele rollile esteetilise kõrval.

Funktsionaalsuse tõstmine kõrgeimaks esteetiliseks printsipiiks ei andnud aga vähemalt esialgu soovitud tulemusi. Suurem osa inimestest eelistas ideoloogide suureks pettumuseks moodsale disainile ikkagi kitši. Lisaks muutus paljude uue disaini objektide tähendus, kui neist said igapäevase kasutuse asemel hinnatud kollektsiooniobjektid. Hea maitsestena propageeritud modernistlik disain sai elitaarse kaastähenduse, muutudes nii omakorda tavakasutajale kättesaamatuks luksuskaubaks. Tavatarbijad võtsid selle omaks seejärel, kui nendeni jõudis arusaam, et see on moodne, mitte tööstusdisaini ideoloogide kujutletud põhjustel.

Universaalne hea maitse kuulub idealismi valdkonda. Reaalselt funktsioneerib selles rollis mood, millelt ehk ekstravagantsused maha taandatud. Omaette süsteemi loovad ideaalmõisted on taustana vajalikud, kuid võib-olla polegi traagikat selles, et nad on reaalsest maailmast lahus. Oluline on pigem teadlikkus ühiskonnas toimivatest mehhanismidest, millest üks on kahtlemata mood, mis mõjutab kõigi alateadlikke hinnanguid ja igapäevaseid otsustusi.

Refereeritud raamatust: Jukka Gronow. The Sociology of Taste. Routledge, London and New York, 1997, reprinted 2001.
Jukka Gronow on Helsingi ülikooli sotsioloogia õppejõud.

**ILU ÜLE ÜHISELT OTSUSTAV KOGUKOND EI SAA
REAALSUSES EKSISTEERIDA.**

Kunsti ja koomiksi vahekorrrast

Mari Laaniste kaitseb rikkaliku koomiksikunsti võrdõiguslikkust "suure kunstiga".

Kaasaegne koomiks on takerdunud määratlusprobleemi. Selle huviväärseimat ja loominguilisemat osa ei saa juba mõnda aega adekvaatselt käsitleda kommertsliku meelelahutusilminguna, põhjusel, et kunstkoomiksi kaubastatavus on üpris piiratud. Samas ei ole koomiksi käsitlemine iseseisva, oma eksistentsi puhtkünstlerise väärtusega õigustava loomevaldkonnana seni eriti aktsepteeritav. Põhjus peitub vähemalt osalt selliseid määratlusi suunava "tõelise kunsti" väljakujunenud (ehkki nüüdses olukorras aegunud) koomiksitudutavate arusaamade edasikestmises.

Koomiksi enesemääratlemisele "koomiksikunstina" ei vaielda küll kuigi võrd vastu, ent kahjuks pole see tingitud mitte koomiksi väärilisest hindamisest, vaid postmodernistlikul ajastul jälgitavast kunsti mõiste devalveerumisest. Selles, et koomiks on loomevaldkond, ilmselt siiski ei kahelda. Tõsi, loominguilise pingutuse vormistamine mõnes väljavalitud loome-meediumis ei tee tulemustest veel kunsti-teost. Kõigi loomevaldkondade kvantitatiivses läbilõikes domineerib ebahuvitav ja kehv keskpära. Ometi teadvustavad nii akadeemiline kultuuriuurimus kui ka suur osa lihtnimestest kirjanduse, filmi ja kõrgkunsti selletaolisi nähtusi väärtusena iseeneses, kunstina, mille tunnustamise aluseks on vastavate valdkondade hiilgavaimate teoste seatud standardid. Abstraktne väljend "maalikunst" jagab automaatselt Leonardo da Vinci ja Picasso teoste pühalikku oreoli.

Koomiksi maineparadoks seisneb selles, et tolle valdkonna puhul peetakse väärtusstandardina silmas midagi muud. Nagu Prantsuse Koomiksimuuseumi direktor Thierry Groensteen sedastab: kogu koomiksitud, sealhulgas parimatest parimate



Veiko Tammjärv. Still-life. 2001. Detail koomiksist.

Veiko Tammjärv. Still-life. 2001. Detail of the comic strip.

koomiksikunstnike tippteoseid, võetakse ühe mõöduga, madaldatakse kogu valdkond selle kommertslikemate ja keskpäraseimate (mis paraku tähendab, levinuimate) näidete väärtustasemele ning ignoreeritakse selle tippsaavutusi. Koomiksikunst kogu oma rikkalikkuses ja mitmekesisuses kannatab haruldaselt kitsapiirilise imidži all. (Groensteen 2000: 29) Visalt püsiv eelarvamus, mille kohaselt on koomiks ainult infantiilne ja piiratud kommertsnähtus, on põhjuseks, miks institutsionaalne kõrgkunst pole selle aktsepteerimist valdavalt kaalunudki, vaid on käsitlenud seda oma oponentina.

Koomiksi kui kunstilise tegevuse ja tõsikumunsti vahekorra küsimus tõusis esmalt päevakorda 20. sajandi varastel kümnenditel. Tollased avangardsed Euroopa kunstiringkonnad mõistsid parasjagu omaette valdkonnana välja kujunevat ameerika ajalehekoomiksitud millegi radikaalse, põneva ning kunstiliselt innovatiivse (see väljendus huvis, mis võttis tihti ka ideedelaenamise ja omapoolse katsetamise vormi – Inge 1990: xvii). Teoorias saavutas klassikaline modernism oma mõjujõu aga mõnevõrra hiljem, ajaks, mil koomiks oli kujunenud standardseks ajakirjanduse meelelahutuslisaks, ehk

omandanud kommertsnähtuse tunnused. Seetõttu liigitas modernistlik teooria selle oma hierarhilises kunstikäsitluses juba vääramatult "tõelisele" kunstile vastandatava madala massikunsti hulka.

"Ülev" ja "madal" kunst eksisteerisid modernismi väärtussüsteemis polaarsete, ent ometi teineteisest sõltuvate vastanditena. Kogu modernismi paradigma elujõudu kandis suuresti üks selle põhijoon, n.-ö. "modernistlik eitus", mis seisnes just prestiižhierarhia loominguilises segiajamises, "kõrge" ja "madala" häirivas võrdustamises, mis läbi seati küsimuse alla kogu hierarhia. (Crow 1995: 33) Provokatiivne flirt hierarhia põhjakihiga kujunes avangardistliku kunsti progressi võtmeks ja peamiseks energiaallikaks, ent see ei tähenda, et "madal" ise, millest pidevalt ainest leiti, oleks seeläbi väärtuskaalal põrmugi tõusnud. Kogu "uuenemise" omaksvõtmise ja tunnustamisega kaasnev prestiiž jäi vastavale "-ismile". Koomiksile sarnaselt odavadi, meelelahutuskäsitluse ning massilise levikuga nähtusi tauniti nende avaliku kommertslikkuse ettekäändel, vaatamata asjaolule, et modernistliku kõrgkunsti enese varjatud kommertslikkus ajapikku üha süvenes. Viimase hoiaku kestmine on adutav ka modernismijärgsel etapil.

Koomiksi ja kõrgkunsti tõukuva suhetumise teiseks võtmeks näib olevat narratiivsuse küsimus. Modernism käsitles narratiivsust labasuse tunnuseks, vaatamata sellele, et "ülev" kunst ise on olnud enesemääratlemisest peale narratiivne. "Kaunite kunstide" ajastul seisnes narratiivsus kujutise otsesest seostamisest ja põhjendamises müütilise taustaga. Nüüdne kunstiteos ei pruugi ise palju öelda, ent selle toimimise aluseks on ikkagi tekst, kas lugu, eeldatavalt eksisteeriv põhjenduslik teooria, mida levitab kunstnik ise, või mida loevad teosest välja kriitikud. (Manninen 1996: 46) 20. sajandi modernistliku kunsti ikonoklasmist taustaks on visuaalia eitamine ja ületamispüüd. (Kangilaski 1998: 285) Selle üheks põhjuseks on kujutatavuse ja visuaalia kahtlustamine narratiivi kandmises. Ent isegi kõrgabstraktne või kontseptuaalne kunst pole tegelikult kunagi eksisteerinud anti-narratiivses vaikuses. Seda saadavad meta-tekstid, publiku pidev tähenduste- ja tõlgendusteotsimine ning kõrgendatud kirjautor-geeniusega seotud legendide järele.

Väärtusparadoks seisneb mõistetavuses. Standardse kaasage (nii modernistliku kui modernismijärgse) kunstiteose ja koomiksi meetodid oma tähenduse ehk autori poolt sellesse kätkevad informatsiooni edastamiseks on polaarset erinevad. Põhiline kogemus, mida modernism

lais publikus tekitab, oli mõistetamatus ja segadus. Läbi kogu modernismi ajaloo ja kõigi "-ismide" usku avalik arvamus seetõttu, et modernistlik kunst on eba- siiras või koguni publikut mõnitav. (Weiss 1994: 89-105) Sama ilming kestab märgatavalt ka pärast modernismi lõppu. Põhjuseks on kõrgmodernismist peale kunstis jälgitav sihilik mittennarratiivsus. Kunstiteos on krüptiline vaatlusobjekt, mille sõnum tuleb keeruliste taustteadmiste baasilt lahti mõtestada, mida aga kõik teha ei suuda ning ka "arusaajate" tõlgendused erinevad. Koomiksi primaarseim funktsioon seevastu on narratiivsus, selle sisu peab olema visuaalselt selge ja võimalikult hõlpsalt loetav. (Inge 1990: xix) Koomiksi toimimise võtmeks on arusaadavus, info selge, täpne ja ökonoomne edastamine. Ent arusaadavust tõlgendatakse kunstis tavakohaselt üheplaanilisuse ja kitsliku labasusega. Tõsiasi, et massid ei mõista kõrgkunsti, äratub aukartust ja tagab sellele elitaarsuse. Koomiks, mida mõistavad lapsedki, on selle loogika järgi aga primitiivne ja väärtusetu.

Oluline põhjus, miks popkunst pani aluse modernismi mudeli murenemisele, oli see, et kõigest varem nähtust šokeerivamalt avalikult kultuuriväärtusetuks peetavat ainest kasutatav, ent kõrgkunstile sobivalt "taiesteks" vormistatud pop suhtus oma toormaterjali ilma hinnanguteta. (Roy Lichtensteini sõnastuses: "Ma lihtsalt portreeterin ühiskonda. Kommenteerimine mind ei huvita." – Bocola 1999: 422) Pop laenas "madalusest" nii ühemõtteliselt ja massiliselt, et see elimineeris akti senise provokatiivsuse (mis kujunes muidugi provokatsiooniks omaette). Prestiižihierarhia loominguilise küsimuse alla seadmise asemel ignoreeriti seda tervikuna. See šokeeris kogu modernistlikku kunstisüsteemi. John Bergeri 1971. aastast pärinevas sedastuses paljastas pop seeläbi senise "kunsti müstifikatsiooni", väärtuse institutsionaalse kujundamismehhanismi, tõsiasja, et kunst ei teki mitte loomise, vaid nimetamise läbi. (tsiteerinud Herkman 1996: 33)

Paljastus viis ajaloolise murranguni ning järgnenud postmodernismis ilmnes loogiline püüd väärtustada "madalat" ennast kui tegelikku ideedebaasi. Ent selle parimate kavatsustega püüdluse tegelik toimimine on viimasele kolmekümnele aastale tagasi vaadates kaheldav. Varased postmodernistlikud koomiksinäitused USA-s, nt. "The Comic Art Show" Whitney muuseumis 1983. aasta augustis, tegelesid rehabiliteerimise eesmärgil kõrgkunsti ning vastavat vaimu või vormi kandvate koomiksiilmingute mehaanilise "kõrvutamise"ga", mille tulemuseks oli

vaid koomiksi eripära ja teistsuguse toimimisloogika eiramine. (Deitcher 1984: 100-106)

Näitusesaaliväärtuse katsetuste luhtumise järel jätsid kunstiinstituutsioonid koomiksi tolle endist massikultuurset eksistentsi jätkama ning tegelesid edasi eesmärgipäraselt "kõrgkunstiliseks" vormistatud materjaliga. Koomiksi staatus pole seetõttu postmodernistlikul ajajärgul masside ega kunstikirjutuse valdava osa silmis kuigivõrd muutunud. Uusimates ja kapitaalsetemateski 20. sajandi kunstiajalugudes mainitakse "koomiksi" märksõnaga seoses ikka ja ainult Lichtensteini, kes polnud iialgi koomiksikunstnik, vaid ainult tsiteerija. Postmodernistlikku kunstiajaloo revideerimist võib küll nimetada koomiksile suunatud akadeemilise huvi tekkepõhjuseks, ent vähemalt samavõrd oli selle põhjuseks koomiksis eriti 1980. aastatel võimust võtnud sisuline mitmekesisus, kunstilise haarde kasv ning valdkonna samaaegne hääbumine ärilises plaanis.

Ehkki meediaajastul ei käsitle "päris" kunst end enam otseselt kommertsliku meelelahutuse vastandina, pole kunsti-hierarhia praktikas kadunud. Uus akadeemiline kaanon kritiseerib küll jõuliselt modernistliku kunstikäsitluse kitsarinnalist elitismi, ent modernistlik kunst, eeskätt just selle kõige elitistlikum ja heroiseeritum osa, on nüüd jõudnud masside teadvusesse kui klassikaline ja hinnaline. Seda ei peeta mingil juhul popkultuuriilmingutega võrdselt, kui teoreetikud ka midagi säärast tõestada püüavad. (Crow 1995: vii) Teoreetikute vastavad hääled omakorda jäävad olukorra silmakirjalikkust tajudes aina nõrgemaks, kuna anti-hierarhilise ja solidaarse "pankunsti" tekstest pole mingeid märke. Toimivad kunstistruktuurid on end sisse töötnud modernistliku mudeli kehtimisaajal, ning jätkavad oma mõtteviisi, ehkki ametliku "madala" ehk oponendi kadu ning kõiki suuri vastandusi hajutat fragmenteerumine on nende mõjujõudu kahandanud.

Koomiksikunst omakorda, mille "madalaks" nimetamine oleks kõrgkunsti poolt nüüd poliitiliselt ebakorrekne, pole opositsiooni leevenemisele vaatamata suutnud üksi väärtuse probleemi ületada, ning on isoleerunud kunstiliselt tähenduselt millekski spetsiifilise käsitööliigi sarnaseks. Kommertskõrge tähtsuse kaole ning kunstitaotluse esiplaanile tõusmisele vaatamata näib sel olevat rohkem seost rakendusliku graafilise disaini kui "päris" kunstiga. Koomiks, põhimõtteliselt kunstiline ning vastavat võimekust nõudev tegevusvaldkond, seisab ka kaasajal "tõelise" kunsti süsteemist ja huvialastki väljaspool.

Bibliograafia

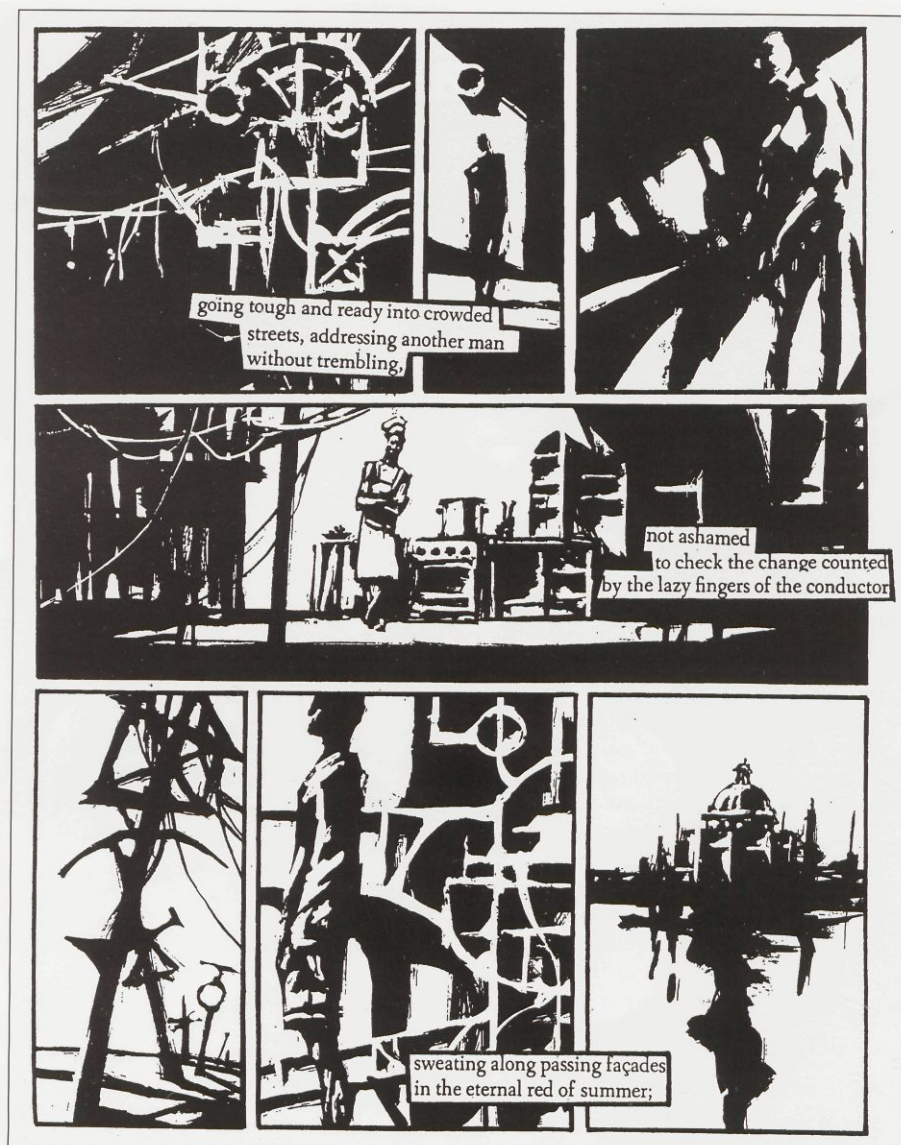
- Bocola, Sandro, 1999: *The Art of Modernism. Art, Culture and Society from Goya to the Present Day*. Prestel; London, München, New York.
- Crow, Thomas E., 1995: *Modern Art in the Common Culture: essays*. Yale University Press; New Haven, Connecticut.
- Deitcher, David, 1984: *Comic Connoisseurs. – Art in America*, 4, lk. 100–106.
- Groensteen, Thierry, 2000: *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization. – Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* [toim. Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen]. Museum Tusulanum Press; University of Copenhagen.
- Herkman, Juha, 1996: *Miten sarjakuvasta tuli yliopistokelpoisia? – Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. [toim. Juha Herkman]. Tampere University Press.
- Inge, M. Thomas, 1990: *Comics as Culture*. University Press of Mississippi; Jackson & London.
- Kangilaski, Jaak, 1998: *20. sajandi ikonoklasmideelidest allikatest – Kunstiteaduslikke uurimusi 9. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, Teaduste Akadeemia kirjastus; Tallinn*.
- Manninen, Pekka A., 1996: *Whammo! Sarjakuvan kieli ja sarjakuvajulkaisut länsimaisesa kulttuuris-sa. – Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. [toim. Juha Herkman]. Tampere University Press.
- Weiss, Jeffrey, 1994: *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp and Avant-gardism*. Yale University Press; New Haven, Connecticut.

The relationship between art and comic strip

Mari Laaniste

Modern comic book has stuck with the problem of indeterminacy. Its creative part can not any longer, for some time already be treated as a phenomenon of commercial entertainment – the commercial viability of art comic is rather restricted. The self-determination of comic as art is no longer disputed. Deplorably though this does not result from due appreciation accorded to comic. Rather, the cause is the devaluation of the concept of art in our post-modernist age.

As acknowledged by Director of French Comic Museum Thierry Groensteen: the whole comic is measured by one yardstick, the whole area is brought down to the level of extremely commercial specimen, with the top achievements ignored. Comic art in its diversity has been straitjacketed in a peculiarly tightly fitting image. (Groensteen 2000: 29) For the comic to work, it must be understandable. The message it carries must be lucid, easily brought home to the reader. However, the clearness, intelligibility in art is usually interpreted as trivial kitsch. The fact that masses can not understand the top art breeds awe-struck veneration and provides for its elitism. Comic understandable even to the little ones is primitive and valueless, by this logic.



Danijel Žeželj (Horvaatia). *Koomiks Pasolini luuletuse ainetel*. 2001. Detail.

Danijel Žeželj. *After the poem by Pasolini*. Detail of comic strip, 2001.

The early postmodernist comic exhibitions in the USA, for instance “The Comic Art Show” in Whitney Museum in August 1983 were engaged with mechanical “contrastive” juxtaposition of manifestations of top art and comic, bearing the analogous spirit or vested in similar form. Far from rehabilitation of comic, this approach resulted in ignoring the alternative logic of workings of the comic. (Deitcher 1984: 100–106) In the most recent 20th century histories of art, the entry word “comic” seems to be associated with the name of Roy Lichtenstein only, who had never been a comic artist. Rather, he was the one

who quoted the others.

The new academic canon, though vigorously criticising the narrow elitism of this treatment of art, has nevertheless planted in mass awareness the understanding that modernist art, mainly its elitist and heroic part, is classic and valuable. It is by no means considered equal to manifestations of pop culture. (Crow 1995: vii) Comic, the area of activity calling for considerable artistic capabilities still finds itself outside the “true” mainstream art and the domain of its concern.

[kadrioru aarded]



Johann Joachim Kändler. Veenus vankril. Meisseni portselanimanufaktuur, 1772–1774 (ilmselt kordus). Mikkeli muuseum.
Johann Joachim Kändler. Venus on a carriage. Meissen china manufacture, 1772–1774 (evidently a repeat). Mikkeli Museum.

Paraad keisrinna auks: portselan ja poliitika

Kersti Kuldna mõistab portselanidiplomaatia keelt.

Mõistega “poliitiline portselan” seostuvad eelkõige nõukogude agitatsioonilised taldrikud 1920. aastatest oma revolutsiooniliste loosungite ja uue võimu sümbolitega. Ent portselan ja poliitika on olnud seotud juba palju varem. Mikkeli

muuseumi kogusse kuuluvad Meisseni figuurid “Veenus” ja “Saturn” on harukordselt hea näide portselani rakendamisest võimu teenistusse 18. sajandi Venemaal.

Kaudselt on portselan Euroopas olnud kogu aeg riigi prestiiži sümboliks. Algul

hiina ja jaapani, seejärel lääne enda “valge kulla” omamine näitas valitseja rikkust ja kunstimaitset. Seepärast püüdis iga kuningas või vürst pärast ehtsa ehk kõva portselani leiutamist Euroopas 1709. aastal rajada omamaise tootmise. Nii oli



Johann Joachim Kändler. Saturn vankril. Meisseni portselanimanufaktuur, 1772–1774 (ilmselt kordus). Mikkeli muuseum.

Johann Joachim Kändler. Saturn on a acriage. Meissen china manufacture (evidently a repeat). Mikkeli Museum.

18. sajandil eriti palju portselanivabrikuid Saksamaal, kus peaaegu igas riigikeses oli oma portselanimanufaktuur.

Portselani väärtus ning seega tema poliitiline tähendus tulenes lisaks eksklusiivsetele materjalomadustele – õrnus, haprus, läbipaistvus – ka portselanesemete rollist, mis 18. sajandil oli märksa suurem kui tänapäeval. Suurte vürstlike vappidega serviiside olulisus on enesestmõistetav, vähem on tuntud portselanfiguuride funktsioon. Nimelt ei olnud need rokokoo- ja klassitsismiajastul passiivsed iluasjakesed vitriinis, vaid neil oli laua- ja ruumikaunistustena aktiivne osa seltskonnaelus. Öhtusele pidusöögilauale asetati kujud vastavalt päevasündmustele, näiteks ooperi- või teatrietendusi meenutasid kostümeeritud lauljate ja tantsijannade figuurid; jahilkäiku figuurid jahikos-tüümis või loomade kujukesed jne. Nii andsid temaatilised kujukesed ainet seltskondlikule vestlusele õukonnaelu tähthetkedest ning selle kaudu nende sündmuste korraldaja ehk valitseja kiitmisele. Üldisemad allegoorilised ja mütoloo-gilised kompositsioonid ülistasid aga tihti

kuninga voorusi ning riigi võimsust. Seega ei ole üllatav, et vürstid tegelesid sageli isiklikult niisuguse esmapilgul tühise asjaga nagu lauale portselankaunistuste valimine.

Arvestades portselani suurt osatähtsust 18. sajandi elus, ei ole imekspandav, et sellest materjalist esemetel oli oluline osa ka valitsejate omavahelises suhtlemises ning riikidevahelises diplomaatias. Kuningad saatsid üksteisele kingituseks portselani oma riigi manufaktuuri toodangust nii mõne tähtpäeva puhul kui ka sooviga kindlustada teise poole toetust või väljendada tänulikkust soosiva suhtumise eest. Näiteks Preisi kuningas Friedrich II kinkis Katariina II-le 1772. aastal suure Berliini portselanivabriku nõudest ja figuuridest koosneva serviisi, et tänada Venemaad toetuse eest Seitsmeaastases sõjas ning hiljem Poola jagamisel [vt. foto lk. 84]. Lisaks oli niisugune kingitus heaks reklaamiks kingi saatnud riigile – esindusteosed demonstreerisid maa portselanitööstuse kõrget taset ning teosed, mis valminud tihti valitseja enda poolt kinnitatud kavandite alusel, andsid tunnistust

kuninga (heast) kunstimaitsest.

Venemaal oli portselanidiplomaatia eriti aktiivne Katariina II ajal (1762 – 1794). Keisrinna valitsemisaja peamine eesmärk oli Venemaa muutmine võimsaks euroopalikuks riigiks nii poliitiliselt kui kultuuriliselt. Ka õukonnaelu hiilgus Venemaal pidi olema võrdne Versailles' omaga.

Seetõttu on loomulik, et Katariina II huvitus portselanist kui ühest valitseja prestiiži näitajast. Ta toetas aktiivselt kodumaist, juba 1744. aastal asutatud Peterburi Keiserlikku Portselanimanufaktuuri, omandades vabrikust õukonna tarbeks suurte summade eest esemeid. Kuid on tähelepanuväärne, et Katariina II ei tellinud sealt diplomaatilisi kinke välismaale saatmiseks – võib-olla ei pidanud Euroopale soodsa mulje jätmise pärast muretsev keisrinna koduse vabriku taset piisavalt kõrgeks, kuigi esindusserviiside valmistamise kogemus oli keiserlikul manufaktuuril selleks ajaks juba olemas.

Nii pidid Katariina II head maitset ning ka piiramatuid rahalisi võimalusi Läänele demonstreerima keisrinna suured tellimused Euroopa portselanimanufaktuuridest. Et Katariina oli hästi kursis uue-mate suundadega tarbekunstis, näitab fakt, et telliti mitte ainult portselanitööstuse tippudelt, Meisseni ja Sevres'i vabrikutelt, vaid ka uuendusmeelselt Wedgwoodi keraamikatööstuselt Inglismaal.

Üheks selliseks tellimuseks oli Peterburi lähedal asuva Oranienbaumi (praegu Lomonossov) nn. Hiina lossikompleksis asuva Kelgumäe (vn. k. Katalnaja Gorka) paviljoni ühe ruumi kaunistuseks tellitud grupp Meisseni figuure, mille hulka kuulusid Mikkeli muuseumi “Venus” ja “Saturn” [fotod lk. 82 ja 83]. Aastatel 1772 – 74 valminud figuurid kavandas vabriku juhtiv kunstnik Johann Joachim Kändler, kellele see jäi viimaseks suuremaks tööks. Ent need esemed on ka tunnistus Katariina II maitsest, kuna töösse läksid kavandid alles pärast seda, kui need olid Saksimaalt Venemaale saadetud ja valitsejanna oli need isiklikult kinnitanud.

Spetsiaalsetele seinakonsoolidele mõeldud 40-esemeline komplekt oli otsese poliitilise tähendusega, olles määratud ülistama Venemaa võitu sõjas Türgiga aastatel 1768 – 1774 ning Katariina II kui valitseja võimsust ja hiilgust. Seetõttu kuulusid sarja näiteks kaubandust, mere-sõitu, arhitektuuri, luulet, muusikat süm-boliseerivad allegoorilised kompositsioonid. Venemaad ennast esindasid Volga ja Dnepri jõe kehatavad grupid. Palju oli antiikmütoloogiat, eriti selle kangelaslikku poolt illustreerivaid grupe, näiteks Heraklese ja Perseuse figuur. Merejuma-



Katariina II troonil. Osa serviisist. Berliini Kuninglik Portselanimanufaktuur, 1772. Peterburi, Ermitaaž.

Catherine II on the throne. Part of a china set. Royal Berlin China Manufacture, 1772. St. Petersburg, Hermitage.

latega kompositsioonid pidid viitama Vene laevastiku võitudele. Seega võib siin portselankujukesi käsitleda kui keisrinna triumfi tähistamiseks püstitatud miniatuurseid monumente.

“Veenus” ja “Saturn” erinevad teistest, staatilistest kompositsioonidest, kuna neid on kujutatud liikumises, sõitvatena. Sisu poolest tunduvad nad esmapilgul olevat siiski ühes reas teiste klassikalise mütoloogiategelastega. Ent lähemal uurimisel leiame komplektist veel teisigi nendesarnaseid figuure, vankris istuvaid jumalusi: Apollo Päikese kehastusena, kuujumalanna Luna, Merkuuri, Marsi, Jupiteri. Seega kuuluvad meie Veenus ja Saturn ühte ritta taevakehade personifikatsioonidega. Ühendavaks kujunduslikuks elemendiks neis kompositsioonides olid jumalate vankreid vedavad tiivulised olendid, mis Mikkeli muuseumi figuuridel – Veenusel luiged ja tuvid ning Saturnil lohe – on paraku kaotsi läinud.

Ent mida teevad planeedid keisrinna ja Venemaa võitu ülistavas kompositsioonis ning miks on neid kujutatud just liikuvatena? Vastuse sellele annab juba antiikajast tuntud triumfiringkäigu idee, kus kõik taevased ja maised jõud ülistavad võitjat. Eriti renessansist peale muutusid populaarseks valitsejate pidulikud sissesõidud linna, kus rongkäigust osavõtjad olid riietatud kuninga või vürsti vooruste allegooriana ning kõrval etendati tema kangelaslikkust sümboliseerivaid stseene antiikmütoloogiast. (Mikkeli muuseumis asub Jacques Philippe Le Bas’ ofort, mis kujutab Prantsuse kuninga Louis XV pidulikku sissesõitu Strasbourgi linna 1744. aastal.) Tihti osalesid niisuguses triumfikäigus ka maailmajagude ning taevakehade allegooriad.



Natalja Danko. Malemäng portselanviguritega “Punased ja valged”, 1922. Peterburi Linna Ajaloo muuseum.

Natalja Danko. Chess play with china chessmen “Reds and Whites”. 1922. Museum of the History of the City of St. Petersburg.

Sarnased paraadid olid tuntud Vene maalgi. Asjakohane on siin Katariina II enda kroonimispidustuste kirjeldus: “Moskva tänavail käis maskeraad. Apollon, muusad ja graatsiad kihutasid kõrgete kaarikutega omatehtud Parnassile. Tähtsalt troonis täies sõjavarustuses Mars. Pallas Athena kiiver ja oda särasid.”¹ Nii ei ole meie Veenuse ja Saturni figuur mitte ainult monumendid, vaid nad moodustavad koos teiste taevakehadega aktiivse triumfiringkäigu sõjas võiduka keisrinna auks.

Mikkeli muuseumis asuvad kaks kompositsiooniosa ei ole siiski originaalskulptuurid Oranienbaumist, vaid ilmselt kordused. Katariina II-le saadetud figuurid osutusid niivõrd populaarseks, et kogu komplekti ning tõenäoliselt ka üksikuid figuure eraldi toodeti hiljemgi.

*

Valitseja ning riigivõimuga seotud portselani loodi nii 18. kui 19. sajandil. Seetõttu ei olegi Nõukogude agitatsiooniline portselan nii erandlik, kui esialgu tundub. Selles võib näha Katariina II esindusportselani järeltulijat, sest see polnud mitte ainult sama programmi – valitseva võimu ülistamise väljenduseks, vaid kasutas kohati selle esitamise vormigi – paraadi. (Pole juhuslik, et 1920. aastate revolutsiooniline

kunst võttis klassitsismi kaudu antiigist üle ka armastuse sama ideed kehastavate tribüünide ja triumfikaarte vastu.)

Selle esitusvormi heaks näiteks on agitportselani üks huvitavamaid teoseid, Natalja Danko kavandatud malekomplekt “Punased ja valged”, kus tavapärase mustade ja valgete malendite asemel on revolutsiooni ja kontrevolutsiooni värvides figuurid [vt. fotod ülal]. Punased malendid on võidukad töölisel ja talupojal, valged aga pimeduse jõud eesotsas kuningas Surma figuuriga. Ei ole mingit kahtlust, kes pidi selle malemängu võitma. Ka nendes figuurides võib näha omalaadset võitjate ja võidetute triumfiringkäiku valitseva korra auks.

Kirjandus:

Karl Berling. Die Meissner Porzellangruppen in Oranienbaum. Dresden: Verlag C. Heinrich, 1914.
Irmela Franzke. Kunst für eine neue Gesellschaft – Das sowjetische Porzellan der zwanziger und dreißiger Jahre. Russisches und sowjetisches Porzellan im Umbruch 1895 – 1935. Badisches Landesmuseum Karlsruhe: Edition Braus, 1991.
Claire Le Corbeiller. German Porcelain of the Eighteenth Century – The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Spring 1990.

¹ Larissa Vassiljeva. Vene kroonitud peade naised. Teine osa. Tlk. Vilma Matsov. Tallinn: Huma, 2001, lk. 202.

Vardi (1901–1983)

Kaire Nurk äratav ellu kunsti, kus on tähtsad värv, valgus ja hingestatus.

FOTOD MALEV TOOM

Impressioon ja abstraktsioon. Koostaja Kersti Koll. Adamson-Ericu muuseum, 23.03.–13.05.2001.

Nägu ja figuur. Maal. Monotüüpia.

Joonistus. Koostaja Enn Lillemets. Sebra galerii, 04.09.–25.09.2001.

Vardi Hinge Ruumis. Aleksander Vardi maalid Rene Kuulmanni ja Mart Lepa kogust. Põlendruumi galerii, 10.10.–24.10.2001.

Aleksander Vardi 100. Koostaja Krista Piirimäe. Tartu Kunstimuseum, 19.10.–02.2002.

Teoseid ja publikatsioone Mart Lepa kogust. Eesti Akadeemiline Raamatukogu, detsember 2001.

Impressionism

Aleksander Vardist on räägitud kui "impressionismist lähtuva laadi esimesest järjekindlast, stiilipuhast viljelejast" eesti kunstis (Lumiste). Sotsrealismi foonil võis iga maalilisem laad impressionism näida. Või oli see puhas rõõm "sula"-impressionist? Kakkümmend aastat hiljem ollakse rangem: "Küllaltki suur ajavahe põhjendab, miks stiili suhteliselt puhtakujulisedki esinemisvormid eesti kunstis on algupärase impressionismi mugandatud, arendatud, igal juhul tugevasti modifitseeritud variandid" (Abel). Aga milline siis oli klassikaline impressionism, kui ei olnud prantsuse algimpressionistidki omavahel kuigi sarnased!? Kui palju takistavad aja- ja ruumivahe sisseelamist, kontakti? (Kui pealegi on vahetult nähtud originaale ja motiive.) "Ta jalutas Eduard Viiraltiga värvikireval Montmartre'i bulvaril, lehitses Seine'i kaldal bukinistide kunstiraamatuid, nägi ooperiväljakut Pissarro kuldkollases valguses, sai impressioone päikesetõusust Montparnasse'ilt", paigaldab paralleele algimpressionistidega Martti Soosaar. "Valitses järelimpressionistlik ajastu. Puhast muljete maalimine oli kõrvale jäänud. Prantsuse maal köitis oma



Aleksander Vardi. Sinililled. Õli, I. 1961. TKM.

Aleksander Vardi. Flowers. Oil on canvas. 1961. Tartu Art Museum.

värskusega /.../ Tulin Pariisi saksa kunsti järelkajadega. Saksa kool oli asjalikum ja konkreetsem. Prantslased kujutasid ikka muljeid, meeleolusid ja tundeid", meenu- tab Vardi (vt. Raitar). "Vardi kõrgeriitöödes on kindlasti just seda teravust, mis sunnib "impressionismi" ette kirjutama "uus-" ja mitte "hilis-"" (Hirv).

Võib-olla teevad Vardi aegumatud "prantsusepärased" (Abel) Montmartre'i vaated teda rohkem kui kedagi teist eesti impressionistidest sarnaseks algimpressionismiga? Inspireeritult Paul Smithi sotsiaal-ajaloolistest, psühhoanalüütilistest ja kultuurantropoloogilistest "sissevaateist" impressionismi, esitan alljärgnevalt mitmeid küsimusi-kõrvutusi.

Ilmutus

Alustan ilmutusest. Smith kirjeldab, kuidas Claude Monet'd tabas ilmutus: ootamatult, planeerimata, hetkel, kui kunstnik vaatles Giverny tasandikul üht teda köitnud heinakuhja. Ta ei olnud kavandanud maalisarja, kuid saadud elamuse mõjul valmis kiiresti 30 maali, mis kõik müüdi Durand-Rueli galeriis, "ainult heinakuhjade" näituse kolme päevaga maha (lk. 105 jj.). Smith rõhutab, et erinevalt Millet' religioosusest "Sügisestest heinakuhjades" puudusid Monet'l igasugused metafüüsilised allusioonid. Ent Monet' muu loomingu kõrval tunduvad valguses ja värvis lõõskavad heinakuhjad täiesti eraldiseisvad!

Müstilised.

Võin siia kõrvale tuua ühe isikliku kogemuse maalipraktikast keskuuli Käärikut: kaugvaated puudusid, tunne oli nagu padurohelise kausi põhjas – võtsin kreedoks “Vastutustundetud värvi suhtes!” – jahedad ilmad, vihm, sõitsime autoga mööda lähikonna motiive, uhasin kõikvõimalikke värve, vaid tunde kontrollil, peatoiduseks värske raudrohuürdi tee. Ja ühel päeval muutus roheline maastik värviliseks, silm seletas kõikjal salapäraseid pooltoone. Ma nägin seda kõike seal – maastikus! See oli ootamatu!

“Näljasena ma õppisin Cézanne'i hoopis paremini mõistma ja nägin alles siis, kuidas tema maastikud tegelikult on maalitud” (Hemingway tsitaat, Soosaare Vardi-loo moto). Kuigi Soosaar ei kirjuta seda motot lahti – ja mida konkreetselt mõtles Hemingway? –, me teame, et Vardil on üks abstrakt pealkirjaga “Rõõm minus eneses”. PIDU SINUS ENESES. Niipalju seoseid. Ja Soosaarele aitäh moto eest.

Füsioloogiaga jätkates: milles seisneb KUNSTNIKU SILMA fenomen? Nagu sportlase muskliste hapniku- ja verevarustus on rikkalikum kui tavainimesel, nii on midagi hoopis muud ka kunstniku värvinägemise kanalid. Päevast päeva värvisse puuriv silm ongi-ongi äärmiselt värvitundlik. Maastiku värvidesse maalijale ilmutuvad värvid – nagu mõnele teisele kunstnikule olendid fantaasiamaailmast.

Ent kuskohast pärineb see värv, mis “ilmutub”? Silmast? Motiivilt? Paletilt? Mälust? Käsilolevalt maalilt? Käestpandud maalilt? Õeldud sõnast? Kuuldud “võluflöödist”? Puudutatud pinnalt? Degas'l olevat olnud kombeks silitada modelli keha, et tunnetust edasi anda (Smith, lk. 81). Või hommikukakaost? Või viimase puudumisest?

Kunstnikul on peale professionaalselt arendatud ja praktikas lihvitud nägemismeele alles muide ka kõik teised meeleorganid, ja sageli on mõni neist teistest meeltest otseühenduses silmaga. Kombinatsioone ja võimalusi on kindlalt määratlematu hulk. See hulk suureneb tänu olustiku- ja olmemuutustele.

Kas Vardi maastikud on nägemuslikud? Kas Vardi maastikud on individuaalsed, subjektiivsed muljed või on nad eelkõige kunstitehniline illusiooniloome? Või ehk väljendub neis elukreedo? Kuivõrd kajastub “impressionistide deklaratiivne intuiitiivsus” (Abel) Vardi enda sõnavõttudes? On kunstnik ehk heaolutunnet sugereeriv nautleja – flanöör – looduses ja Emajõe kaldal? Kõidab teda vaid “nähtu kaunis maaliline ilming” (Pihlak)? On ta enam kujutav või väljendav? Ons Vardi vaid “eesti kunsti ilusai-



Aleksander Vardi. Raudteel. Õli, vineer. 1946. TKM.

Aleksander Vardi. On the Railroad. Oil on plywood. 1946. Tartu Art Museum.

mate Pariisi-vaadete” autor ja “Tartu linna meeleolukaim jäädvustaja”? (Tartu linn aga oli teadagi Pallase-aegsete jaoks väike Emajõe-Pariis.) Ons ta vaid “realiteedi värvirikku ja ilu edasiandja” (Lumiste)? Mis on “realiteedi värvirikkus”? Objektiiivne kategooria?

Portreefilmikeses (A. Kutai, H. Lepa, I. Perelmutter, 1971) on küll üpriski palju jäetud aega kaamerale jälgimaks mööda Tartut uitavat kunstnikku, siiski märksa rahutumal-tõtlikumal sammul, kui Pariisi flanöörid Renoir', Manet' või Degas' maalidel. Aga võib-olla oli see lihtsalt kombeks tollastele filmidele kunstnikest? Samuti, nagu stseeni “kunstnik molberti taga”, millest võib igasuguseid ebaolulisi muljeid jääda, etendamine?

Formuleeringud “spontaanselt siiras looduselamus” (Raid), “rohkem huvitab kunstnikku looduse seisund kui motiiv” (Pihlak 1977), “vahetult emotsionaalne looming” (Ratnik) jäävad eritluse tegemiseks pealiskaudsks.

Kuid Pihlaku samas öeldu – “tulvava elutundega suvemeeleolu”, “sügav sisemine soojus ja hingestatus”, “palju sensuaalsust, tunde puhtust” – on juba avavam. Inimlikust soojusest ja südamlikkusest räägivad paljud, alates Endel Kõksist oma memuaarides ja Hanno Kompusest ning lõpetades küllaselt Evi Pihlaku Vardi-albu-

miga (1977).

E. Pihlak markeerib veel ühe olulise aktsendi: “Ta nagu näeks kõike, mida kujutab, väga lähedases kontaktis”. Kas sama lähedalt kui Claude Monet' heinakuhje? Kas ilmutused on maastiku-maalija igapäevane pärisosa? Smithi raamatust väidab Monet, et on (lk 105). Kuid Monet' “Heinakuhjad” tunduvad siiski lähemalt nähtud kui näiteks tema vesiroosid. Heinakuhjad – kui ülimalt pretensioonitu motiiv!

Lilled

Pihlak paneb ka tähele, et Vardi natüürmordid on lilledega (lk. 7)! Kas eranditult kõik mordid? Kas ei tee selline järjekindlus lillest sümboli väärtusega kujundit!

Tartu Kunstmuuseumis oli kunstniku juubeliaasta ülevaatlikeimal näitusel (koostaja Krista Piirimäe) suure, värvides lõõskava “Sügise”(1960) kõrval väike diskreetne tähelepandamatu mitteilus pilt “Sinililled” (1961). Sinililli leiab ühe komponendina ka paljudelt Vardi natüürmordidelt. Isegi palju reprodutseeritud “Natüürmort kalaga” (1960), millelt alati mäletatakse esiplaanile üle taldriku visatud haugi, on geomeetrilises keskmes hoopis suur sinilillepuhmas.

Sinililled – ülimalt lihtsad lilled.



Aleksander Vardi. Kompositsioon sinirohelises. Sünteetiline email, lõuend. 1969. TKM.

Aleksander Vardi. Composition in blue and green. Synthetic enamel on canvas. 1969. Tartu Art Museum.

Ent Pihlak resümeerib: "Ajäl (1960-ndail), mil meie kunstis rõhuasetus nihkus mõtteprobleemidele, sümboolsele alltekstile ja teiseplaanilisele tähenduslikkusele, moodustas Vardi maalilisest nägemismuljest lähtuv ja vahetu kujutamisaad neile tendentsidele omapärase vastukaalu" (lk. 9). Artiklis "Pallase" kunstnikud" liigitab Pihlak 1930-ndate Vardi tüüpiliseks kujutavaks kunstnikuks – markeerides saksa ekspressionismist mõjustatud "elamuskunstihulgamist".

Filmis ütleb kunstnik lillede maalimisest: "Mina kui maalija pole küll ühtegi roosi suutnud maalida. Ilu kopeerida – see ei ole kunsti ülesanne. Seda ilu ja kõike, mis seal juures on, tuleb ikka ise luua". Mis "seal juures" on?

"Muidugi olen teinud palju ja meeeldi ka natüürmorte, maastikke ja lilli, kuid nende puhul kõnelevad pisut kaasa ka äraelamismured" (vestlusest 23. juunil 1980; Ratnik). Toob see igasuguse kõrgelennulise Vardi-tõlgenduse taas maa peale prõmdi tagasi?

Freudi järgi tasub psühhoanalüüsi

rakendada enim just "ebateadlikel" juhtumitel, kui kunstnik "ei /.../ taotle sisemise maailma nähtavakstegemist" (Ruus).

Läbi võiks pädevalt kirjutada kasvõi lihtsama, puhtpsühholoogilise lähene-mise. (Sest millegipärast tundub, nagu ei oleks psühhoanalüüsi kaasamiseks meie kultuurikiht ikka veel küllalt paks.)

Huvitav oleks koguda andmeid Vardi kui isiksuse, ta elutõlgenduste kohta laiemalt, mitte ainult kunstniku natüürmordidega lilled ilust ja maastike õhulisusest rääkida. Temaga vahetult suhelnutelt. Rääkides kunstnikest, rääkida mitte ainult kunsti(loomingu)st. Nn. antropoloogiline lähenemine?

Iseloomulik on ses osas Martti Soosaar: peajasalikul räägib tekst värviprobleemidest, koloriidiivaistust, Pariisi sümpaatses atmosfäärist, hästi kätte saadud joonistamisest, kõvast realistlikust alusest, töökusest, kehal ja maastikul mängivast päikese sillerdusest, pintsililöögist, peenest värvilimast ja nüansseeritud koloriidist – seega maalitehnilistest asjaoludest, mille foonil

viimase lause psühholoogiseeriv resümees on üsna ootamatu: "Inimlike tunnete maastik on varjundirohke nagu valguse ja värvi lõputu muutlikkus. Aga ikka tervitame päikesepaistelist päeva". Ühtlasi on see lõpulause vastuolus paar lõiku eespool esitatud, ilmselt Mare Ruusist mõjutatud hinnanguga: "Aleksander Vardi kunst ei püstita suuri ülesandeid ega lahenda keerukaid probleeme". Või milliseid probleeme pida-da keerulisteks? Kuldaväärt on ent Soosaare tähelepanek: "Kompositsiooni südames on laseerivalt hõõguvpunaseks maalitud rätik laual. Taoline aktsent on paljude Vardi lillepiltide tsentris". Ja meil, paljudest tõlgendusvõimalustest tiibas-tatud tõlgendajail, hakkavad plinkima kaks sõna: "süda" ja "punane"! Vaid kompositsioonitehnilise võttena nende käsita-mine oleks ju igav.

Abstraksionism

"Ka abstraktne kunst võib väljendada neidsamu looduse ürgrütme, milleks võib pidada korra ja kaose üheaegset ja vastandlikku toimimist looduses. Kui me tunnetame seda reaalsusena /.../ ja väljendame vahetult kujundis, siis on tulemuseks reaalsuse kujund. Seega kuulub abstraktne kunst realismi alla", defileerib Olav Maran intervjuus Katrin Kivimaale. Kas samasugune tunnetuslik ja/või arutlev käik oleks võinud ka Vardil varuks olla? Kas vajas ta abstraksionismi vedamist realismi liistule?

Kui pikk ja mis laadne on öieti vahe-maa Vardi 1920/30ndate vahetuse "plastilisest esemekäsitlusest", samuti n.-õ. impressionistlikust (natuuri)maalist tema 1960-ndate abstraktideni? Sten Karlingu saatesõnadest Vardile 1939. aastal, tollal maaliuendusliku "Kuue maalija näituse" puhul – "moodne panteism", "tunnetab atmosfääri, maastikku, figuure kosmilise tervikuna" – ei näi 60-ndate abstraktid sugugi kaugel viibivat. On leitud kahe suundumuse lähedust sellisel, et kunstnik "ei sea komplitseeritud sisulisi eesmärke ega taotle sisemise maailma nähtavakstegemist" (Ruus) – omadused, mis nagu iseloomustaksid nii impres-sionismi kui abstraksionismi!

"Lühike eesti kunsti ajalugu" hindab 1960-ndate ühiskondliku sula mõju järgmiselt: "Eestis toimuvaid protsesse (erinevalt Prantsuse kunstist – KN) ei saanud suunata muutused filosoofilistes või teaduslikes teooriates, siin sai edasi arendada vaid formaalset kujutamiskeelt, mis samuti mitmete kunstnike puhul abstraksionismi suundus, eeskätt Aleksander Vardi ja Elmar Kitse loomingu"; "polnud enam ohtlik väärtustada

VARDIST ON RÄÄGITUD KUI "IMPRESSIONISMIST LÄHTUVA LAADI ESIMESEST JÄRJEKINDLAST, STIILIPUHAHAST VILJELEJAST" EESTI KUNSTIS. SOTSREALISMI FOONIL VÕIS IGA MAALILISEM LAAD IMPRESSIONISM NÄIDA.



Aleksander Vardi. Dünaamiline. Tempera paberil. 1967. TKM.

Aleksander Vardi. Dynamic. Tempera on paper. 1967. Tartu Art Museum.

kunsti formaalseid esteetilisi väärtusi, taas ilmusid lõuenditele artistlikkus ja spontaansus" (lk. 142).

"Katsetasin abstraktsete, ainest vabade värvilahendustega. Mäng meeldis, oli isegi vajalik, vabastas teatud rutiinist, kuid ei saanud kaua kesta. Sisemised kahtlused muutusid ülepääsmatuks", räägib kunstnik ise 1977. aastal (Soosaar). Mislaadsed "sisemised kahtlused"?

Kui kunstnik ise nimetab oma abstrakte katsetusteks, kas võime meiega nüüd neid millekski muuks hakata nimetama? Kahtlused abstraksionismi "ehtsuses" takistasid näiteks Vardist hiljem kunsti sisenenud Alfred Kongol üldse abstraksionismi "mänguni" jõudmast (Kivimäe). Juta Kivimäe räägib "julgustuse" puudumisest. Kui küsisin Lola Liivatilt tema suhtumist Vardisse, sõnas 1957. aastal Moskvas pollocklikku abstraksionismi nakatunud kunstnik: "Mulle muidugi meeldivad tema abstraktid". Õigupoolest, kas pole see paradoks, et nauditakse töid, mida kunstnik ise justkui ei teinudki täie veendumusega! Ainult palja kunstimeisterlikkusega?

(Tartu) traditsioonilise näituseavamispubliku seas on ikka enim käibel tees abstraksionismist kui kergemast vastupanust. Ehk lõpetas Vardi 1970-ndail abstraksionismiga mitte niivõrd "sisemisest kahtlustest" ajendatult, vaid eelkõige

seepärast, et aja ja koha märk...

Asetame kõrvale pallaslastest Välis-Eesti kunstnike kogemuse... Milline on üldse eesti kunsti(elu ja olu) suhe abstraksionismiga? Tuleks avada Eesti abstraktse kunsti muuseum.

Stiilia endastmõistetav kord Vardi abstraktsetes töödes (nii alguse vabades ekspressioonides monotüüpiaal kui järkjärgult tugevnenud geomeetriselises struktureeringus) on vägagi genereeriv, olenev mata sellest, et neid on peetud (seniajani) eelkõige "katsetusteks".

Kunagi olla Jaan Tõnisson ühel Pallase liikmete teoste näitusel jalutanud ühe maali juurest teise juurde ja langetanud otsuseid: "Katsetus!" ja "Katsetus!" ja "Katsetus!" (Kõks). (Seal näitusel ei olnudki abstrakte!)

"Ekspressionism levis meil põhiliselt pärast Esimest maailmasõda, tuues kaasa futurismi sugemeid ja abstraktseid katsetusi" (Levin). Tõesti, siis oli päris algus – siis on ikka katsetused. Pärast Ado Vabbe 1914. a. "Parafraase" on aga abstraksionism "naasnud" Eestis kunsti korduvalt. Iga kunstniku jaoks on tema esimesed tööd katsetused.

Kunstniku iga töö on katse.

Kas Vardi abstraktid on siis vaid "katsetused värvis"?

Vardi abstrakte on vastu võetud (juba 60-ndail) kui "muusikat" (Haamer).

KUNSTNIK EMIGREERUB SÜGAVALE OMA SISIMASSE JA KOHTAB SEAL TERVIKLIKKUST. VARDI ON ÜKS NEID, KES SELLENI ON JÕUDNUD.

Muusika – mis see on? Tähtis pole mitte virtuositeet, vaid muusika. Hinge muusika?

Kui püüda mõtestada seda ülimalt silmatorkavat n.-ö. auku värvis (vähemalt Tartu Kunstimuseumi ekspositsiooni põhjal), mis Vardile valdavomase sinise-punase-kollase rõkkava kooskõla foonil mõjub kui monokroomne sordiin (melanhoolne ja jõuetu), mis tabas kunstnikku sõjaaastail ja kestis kuni 1956-ndani, siis nähkem värvi taga eelkõige sotsiaal-psühholoogilisi allusioone ja mitte puhtkunstilisi (nt. küps meisterlikkus). Vardi ajastundlikkus, tema ajastukroomika vahendub värvi kaudu. Ärgem nautigem seda lihtsalt kui ülipeeneid värvikooskõlaid. See on Vardi ajalookirjutus, mis 1990-ndate üldises Pallase kunsti tembeldamises puht iluloomeks on üpriski värvijõudu kaotanud.

Meil ei ole võimalik minna tagasi prantsuse algimpressionistide juurde, kes konstantselt viljelesid enam-vähem üht ja sama laadi, küsimisega, milliseid abstrakte töid ja millistel asjaoludel nemad oleksid teinud. Teisalt paneb see taas mõtlema, millised kõigesõjad on ikka Eesti kunstnikud olnud 20. sajandi ideoloogiate ja aegade keerutustes! Ja kuidas sealt leida üles kunstnik kui inime-ne? Ikka on nende loomingulugu pigem ajastu poliitiliste pöörete stenograaf. Jäljendajate kunst? Kord haaravad nad üht, kord teist, ise loomata OMA orgaanilist laadi? Või Picasso-tüüpi loojad? (Ühel fotol on Vardi muide väga ühte nägu Picassoga!) Aga Picasso oli emigrant. Kunstnik-emigrandid!?

Aknavaade

Ühe kõneka erinevusena prantslastest on impressionismiga seostatavas eesti traditsioonis üpris sage nn vastu valgust aknamotiiv (Kitsel, Kongol, Pärsimäel jt., eriti aga Vardil). Kas ainult kui maalitehnikline superpilotaaz? Vaatame tubast Vermeer van Delfti: unistaja-ootaja, kiri käes, aknal. Ja Magritte'i aknad kui illusionistlik trikk. C. D. Friedrichi aknad kui igatsus kontaktiks spirituaalsega. Ka Jüri Arrakul on kaarjad avaused, mis läbi paksu müüri lasevad miraaži näha. Aken kui kahe reaalsuse eraldamine siinpoolseks ja sealpoolseks – kas ka Vardil?

“Vardi maalib meeleldi ateljees”, nendib E. Ratnik. Aga vabaõhumaal? Kuid Smithilt loeme, et ka algimpressionistide loomeprotsess oli märksa sünteetilisem, motiivil alustatud maaliti ateljees edasi. Ons tegemist harjumusega? Või lihtsalt palja olmelise faktoriga – mugavuse, otstarbekusega, tulenevalt kasvõi kohalikust kliimast? Erinevalt Prantsusmaast on Eestimaal väljas maalimine liiatigi üsna sessoonne võimalus. Või oli väljas maalides hajutatud Vardi kui kinnise natuuri kontsentreerumine?

Ja siiski tahaks jätkata seoseid sotsiaalse kliimaga. Sellest, et 1930-ndate kunsti pöörded olustikrealismi/sotsiaalsuse suunas ei läinud Vardi kaasa, järeldab E. Ratnik: “Ilmselt ei huvita A. Vardit mitte niivõrd suhe inimene-ühiskond, kuivõrd inimene-loodus”. Prantslased läksid väljasõidule rohelusse, looduse enese keskele. Vardi nautis vabaõhuväljasõite – ateljeeaknast. Ta vaatas vaba(loo)dust (vabu võimalusi?) läbi akna? Ülo Sooster – läbi lukuauku! Aken kui suletud keskkonna märk Vardil contra prantsuse impressionistide flanöörlik viibimine vabaühiskonna vabas õhus?

Vardil voogab see “vaba õhk” paljudel aknamotiiviga maalidel lausa erilise intensiivsusega siseruumi ehk – vaatajale vastu. Eriti aknamotiivides lilledega (aga kas üldse on Vardil aknamotiivi lilledeta!). Ja siiski tekkis üht reprot vaadates kahtlus, et valgus lilledele aknalaul ei lange mitte väljast, vaid – ateljeesisemusest. Või õhkub hoopis lilledest endist? Eelmainitud “Sügisel” õhkavad lõkendavad õied lausa kuuma. Tahaksin näha näitust, kus on

koik Vardi vastu valgust aknavaated.

Kui hollandi natüürmort väljendas varakapitalistliku ühiskonna rikastuva kodanluse esimeste põlvkondade tarbimisihte, siis prantsuse impressionism kajastas vana (dekadentliku! prantslasliku!) kodanluse päikese(kuninga)likku elutunnet. Smith annab viimase kohta termini – *joie de vivre*, elurõõm, mis püüab maksimaalselt ära kasutada olevikku, sh. olles aldis igale kogemusele (lk. 105). Eesti 1930-ndate kunst näis neid kahte sünteetivati! Eriti Vardi impressioon-natüürmortides saavad need kaks kenasti kokku. (Prantsuse algimpressionistid teadupärast morte ei maalinud.)

Ühtlasi oli algimpressionism kunstisiseselt realismi n.-õ. päikeseline arendus (ehk vastandumine) ja teisalt sümpaatia-avalduks vanaisale, s.o. romantismile, olles sealjuures minetanud viimase protestivaimu. Impressionistlikud maali(ja)persoonid ei lahkunud kaugele maadele, nad veetsid aega Prantsusmaal healoolises Pariisis ja selle ümbruses. (Smith avab küll Pissarro anarhismi, kuid kunstiajalukku on enim jäänud Pissarro Pariisi-vaated, pealegi mõelgem siinkohal enam Monet'le ja Renoir'le ja Degas'le.)

Kuidas seda suhestada Eesti 1930.–1980. aastate oludega? Kuidas ei anna tunda, et tegu on impordiga? Vardi 1930-ndate lõpu äärmiselt ehedad Montmartre'i vaated lasevad mängida ideega, et kunstnik oli Pariisi emigrant. Tema Pariisi-vaated olid kui tükk Pariisi-kodumaad, mis tal kui talisman siin varuks oli ja millelt pärines valguse juurdevool kogu järgneva loomingu kestel. Pariisi-vaadete ülim perfektsus rõhutab nende fundamentaalset tähtsust kunstniku jaoks. Vardi pidi olema Pariisi emigrant, muidu oleks ta loomingu ju tajutav prantslasliku impressionismi ja kohaliku (sotsiaalse) elutunde konflikt! Lisaks: ka teater – ehk ümberkehastumine – on üks viis leevendada emigratsiooni ja Vardit teame mitmel eri viisil läbi elu teatriga seonduvat.

NB! Siinkohal ei jõudnud ma välja loodetavalt mitte Tartu kunstnike elevandilootorni-looni. Pigem on asi isiksuse tunnetuslikkus (meditatiivses) terviklikkuses, mis varjub siseemigratsiooni, ja milles vahetud impulsid on tabatavad olemasolemise keste-tungilise loomusena.

Kuivõrd oli Vardi impressionist? Ta ei maalinud ju muljeid!? Tema töödel on tugev psühholoogiline mõju. Neid ei iseloomusta mitte lihtsalt Vardiga enimseostatud epiteet – “meeleolukas” (meelelahutuslik?), vaid valguse väljavool. Karling on seostanud Vardi olemust barokiga ja rääkinud “panteismist”. Adamson-Ericu muuseumis Vardi abstraktide tihendatud ruumis (näituse koostaja Kersti Koll, kujundaja Olev Subbi) oli mõju tõesti panteonlik. Religioosne.

P. S.

Kui Vardi jõudis 1925. aastal Pariisi, küsinud kolleegid, kas ta Pierre Bonnard'i maale on juba näinud. Bonnard'i salapära, justkui efemeersus. Nabiid, kui ühenduslii sümboolismi (ja laiemalt postimpressionismi) ning 20. sajandi alguse “puhta” kunsti vahel. Nabiide religioosus. See ei kadunud ju jäljetult nende hilisemas puhata värvi maalisk? Vardi side Bonnard'iga?

“Põhjalikult läbi tuntud ja elatud töö ei jookse kunagi tühja. Temas tekib tõeline elu. Looduse teine elu, sügavalt läbituntud elu. Ta peab hingama ja on õieti ükskõik, kuidas seda nimetada – eluks või kuidagi teisiti. Elu mõisteid on ju lõpmata palju” (Vardi vestluses, 1981).

Ja lõpuks pole ka see enam tähtis, et valgus Vardi maalidel oli pärit Montmartre'ilt. Nagu seegi pole tähtis, et Olev Subbi 1960-ndate – 70-ndate maalid on tegelikult pärit Bernt Notke “Surmatantsu” foonist.

Kunstnik emigreerub sügavale oma sisimasse ja kohtab seal terviklikkust. Vardi on üks neid, kes selleni on jõudnud.

Abel, T. 1983. Impressionism eesti kunstis. Sirp ja Vasar 06.05.

Haamer, K. 1969. Aleksander Vardi. Kataloog. Helme, S., Kangilaski, J. 1999. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn, Kunst.

Hirv, I. 2001. Hellenurme kakk ja professor Vardi. Postimees, Arter 28.04.

Juske, A., Kangilaski, J., Varblane, R. 1994. 20. sajandi kunst. Tallinn, Kunst.

Karling, S. 1939. Adamson-Eric. Aleksander Bergman. Jaan Grünberg. Kaarel Liimand. Karl Pärsimägi. Kristjan Teder. Maalide näitus. Kataloog. Kivimaa, K. 1994. Intervjuu Olav Maraniga. Kunst, 2.

Kivimäe, J. 2001. Alfred Kongo, intiimse laadi meister. Sirp 19.10.

Köks, E. 1962. Kilde Tartu profiilist. Tulimuld, 2.

Levin, M. 1984. 1920.–1930. aastate kunst läbi stiiliprisma. Sirp ja Vasar 19.10.

Lumiste, M. 1962. Aleksander Vardi. Kunst, 1.

Pihlak, E. 1977. Aleksander Vardi. (Esseeline lühimonograafia.)

Pihlak, E. 1971. “Pallase” kunstnikud. Sirp ja Vasar 14.05.

Raid, N. 1961. Prof. A. Vardi. Kataloog.

Raitar, M. 1981. “Rõõm peab eneses ikka olema”. Edasi 04.09.

Ratnik, E. 1982. Aleksander Vardi. Kunst, 2.

Ruus, M. 1979. Tartu maalijad.

Smith, P. 2000. Impressionism. Tallinn, Kunst.

Soosaar, M. 1983. Ateljee-etiüüde. Tallinn, Kunst.

NAGU SPORTLASE MUSKLIHAPNIKU- JA VEREVARUSTUS ON RIKKALIKUM KUI TAVAINIMESEL, NII ON MIDAGI HOOPIS MUUD KA KUNSTNIKU VÄRVINÄGEMISE KANALID.

Kunstituru tendentsid 2001. aastal

Hanna Milleri kokkuvõte saksa ajakirjanduse põhjal.

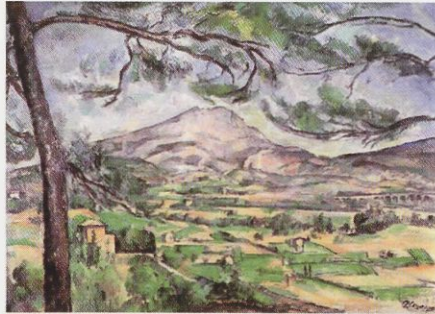
Vaatamata möödunud septembris maailma vapustanud terroriaktile USA-s ja selle tagajärgedele börsil ning maailmamajanduses, peab ajaleht Die Welt eelmise aasta rahvusvahelist kunstiturgu igati kordaläinuks ning näeb positiivseid arengutendentsi ka käesolevaks aastaks.

Sotheby'si eksperdi Philip Hooki hinnangul on selgelt märgata rahvusvahelise kunstituru avardumist ja kunstikogujate huvide väljumist vaid kodumaise kunsti piiridest. Kui näiteks kümme aastat tagasi läks Sotheby'si oksjonile toodud saksa kunst pärast oste tagasi Saksamaale, siis nüüdseks on olukord muutunud. 2001. aasta oktoobrikuu Christie's oksjoni põhjal tehtud uuring annab ülevaate ostjate päritoluriikidest: 24% oli pärit Austriast, 17% Saksamaalt, 17% Ameerikast, 15% Šveitsist, 12% Suurbritanniast, 15% ülejäänud riikidest, sealjuures enim Iisraelist.

Christie's ekspert Jussi Pylkkanen väidab, et nimetatud ostjate puhul pole tegu "ühapäevaliblikatega". Kunstiostu rahvusvahelisemaks muutumise tendents on selgelt tajutav juba kaks viimast aastat. Kui siiani otsid näiteks saksa kunsti peamiselt sakslased, heal juhul ka prantslased ja itaallased, siis nüüd on juurde tulnud uusi ostjaid USA-st, enim Clevelandist ja Milwaukee'st. Pylkkanen näeb põhjust selles, et uued kunstikogud on mõistnud, et nad saavad impressionistide teoste hinnaga hoopis rohkem kõrgetasemelist saksa kunsti. Tasapisi süveneb tõdemus, et Euroopa kunstipealinnadeks aastail 1910–1935 olid Berliin, München ja Frankfurt.

Parimaks müügikohaks hinnatakse praegu Londonit, kuigi tippindu pakub ka New York. Üldiselt oli kunstiturg aastal 2001 edukas nii Saksamaal (Kölnis), Austrias kui Šveitsis, kuigi viimases osteti siiski eelkõige omamaist kunsti. Kõrges hinnas on aga juhtivalt vanameistrid, sealhulgas Rubens ja Poussin.

Lisaks oksjonitele on kunstituru näitajateks messid. Ka messide osas ei tõdetud pärast 11. septembri katastroofi erilisi tagasilööke. Suurimaks löögiks oli vaid fakt, et Miami Beachile planeeritud suurejooneline Art Baseli messi esmaesitus jäi ära ning lükati edasi käesolevale aastale. Saksamaa messidest tõusis nii kunsti kui



5 kõige kallimalt müüdüd tööd aastal 2001

Paul Cézanne, "La montagne Saint-Victoire" ("Saint-Victoire'i mägi"). Philips New York, 35 miljonit dollarit.

Vt. ülemine repro.

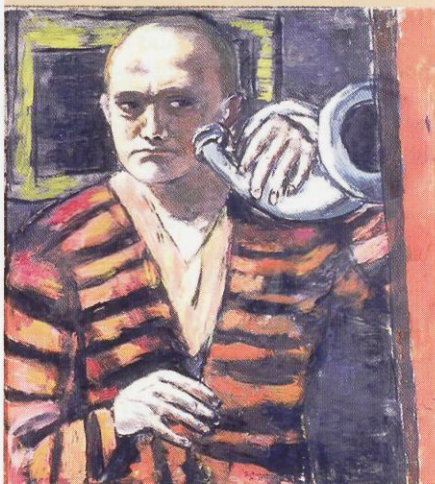
Max Beckmann, "Selbstbildnis mit Horn" ("Autoportree metsasarvega"). Christie's New York, 20,5 miljonit dollarit.

Vt. alumine repro.

Fernand Léger, "Le moteur" ("Mootor"). Christie's New York, 15,2 miljonit dollarit.

Paul Cézanne, "Fillette a la poupe 'e". Philips New York, 15 miljonit dollarit.

Joshua Reynolds, "Portrait of Omai" ("Omai portree"). Sotheby's London, 13,25 miljonit dollarit.



antiigi müügiga esikohale München.

Põhja-Saksamaal tuntakse puudust ühest tugevast messist – kunstiringkondade sõnul võiks rohkem töötada koos ja mitte üksteisele vastu. Päikseline seis valitseb endiselt Pariisi ja Maastrichti messidel, ka Baseli "Cultura" on rahvusvaheliselt tugevamalt kanda kinnitamas.

Viimaste aastate jooksul on stabiliseerunud klassikalise moodsa kunsti ja kaasaegset kunsti pakkuvate messide "reastus". Kindel number 1 on "Art Basel" ja tinglik 1b "Art Cologne", mõlemal on ühesugune profiil. Neile kahele järgneb "Art Frankfurt", mis pakub eelkõige 1960. aastate kunsti, ja "Art Forum Berlin", mis pakub eranditult kaasaegset, isegi nn. *cutting-edge* ehk uusimat kunsti. Teematiliselt peetakse liigest ekspluateerimisest väsinuks kunsti, mis esitab keskkonnaprobleemide kriitikat, linnastumise kõledust, varjamatut emantsipatsiooni ja laste ja noorte teemalist sotsiaalkriitikat, mis ilmestas saksa kunsti 1980-ndail – 90-ndail aastail. Ostjate huvi kasvu täheldatakse figuratiivse maali vastu, samuti kunsti vastu, mis keskendub tseenidele, müütidele, meeleoludele, tunnetele.

Kunstimüügi rahvusvahelisteks tippudeks olid 2001. aastal ekspressionistid ja kaasaegne kunst. Sama tendentsi hinnatakse stabiilselt jätkuvat. Suuremate oksjonite vahel eeldatakse "võitlust" raskesti kättesaadavaks muutuvate ekspressionistide, impressionistide, romantike ja vanade meistrite tööde vahel. Suuroksjonite võitlus käib mitte ainult üksikute tööde, vaid tervete pärandkogude pärast. Kuna nimetatud segment huvitab ka muuseumi, on konkurents ostu nimel tihe. Üldiselt hinnatakse kunstituru arengutendentsi headeks, kuna raha kunstiostuks on rahvusvahelisel areenil olemas. Ostuhuvi on tõusnud kaasaegse väärtkunsti vastu. Sotheby'si hinnanguil täheldatakse nimetatud osas nõudluse tõusu 25% ulatuses. Nii galeristid kui ostjad on tõdenud suurenenud infovajadust ja loodavad enam hoolikust ning koostööd nii kogujate, kunstnike kui galeristide vahel.

Refereeritud ajalehest Die Welt (23.01.2002).

Eesti kunsti oksjonipeegel, sügis-talv 2001

Pekka Erelt

Möödunud aasta sügis-talv oli oksjonirohke, neid korraldati neli, müüki läks ühtekokku 135 taise. Mida võis täheldada? Positiivne on see, et huvi kunsti ostmise vastu kasvab ning et seda huvi rahuldab kolm galeriid, mitte üks. Eluterve konkurents on kunstistja võit. Negatiivne on see, et ehk liialt ollakse mõjutatud varasematest ostudest. Mille muuga seletada näiteks Vardi hinna kõrgeajamist juba teisel Vaala oksjonil järjest. Kui eelmisel Vaala oksjonil osteti tõepoolest Vardi tippteos "Pariisi vaade", siis seekord ostetud "EÜS-i maja Tartus" oli kaunis keskpärase maal. Valik tehti ilmselgelt mitte töö, vaid autori nime järgi otsustades.

Vaala galerii V kunstioksjon, 18. oktoober 2001

Enampakkumisel oli 39 tööd, neist müüdi 30. Tugev valik, kuid ettevalmistus oli ilmselgelt puudulik. Miks muidu sattus oksjonile graafikaoriginaali pähe ajakirjast pärit repro (Voldemar Kangro-Pooli kompositsioon). Sügise hinnarekordid on pärit Vaala oksjonilt, kus Aleksander Bergman-Vardi maal "EÜS-i maja Tartus" (1939) müüdi 147 000 krooni eest (alghind 85 000) ning Johannes Võerahansu "Maastik puudega" (1944) 116 000 krooni eest (alghind 54 000).

Hausi galerii IX kunstioksjon, 25. oktoober 2001

Enampakkumisel oli 36 tööd, neist müüdi 18. Tööde valik oli tasemelt ühtlane, täheldada võis korraldajate keskendumist Tallinna vaadetele, mida oli seitse. Mõneti üllatav, et kaks huvitavamat taise – Elmar Kitse "Naine lapsega" ja Alfred Kongo "Kaljune maastik" – jäid müümata. Kitse puhul sai määravaks ilmselt liiga kõrge alghind, 24 000 krooni; analoogsete tööde alghind jääb tavaliselt allapoole 20 000 piiri. Kiita tuleb oksjoni kataloogi, kus müügitööde kohta olid obligatoorsed andmed korrektselt esitatud. Kõrgeima hinnaga müüdi Kristjan Tederi "Lillekimp



Elmar Kits. Naine lapsega. Tempera, 1968. (Hausi oksjonil alghind 24 000 krooni.)

Elmar Kits. Mother with child. Tempera, 1968.



Carl Timoleon von Neff. Daami portree. Akvarell, 1857. (Riiose oksjonil alghind 20 000 krooni.)

Carl Timoleon von Neff. Portrait of a lady. Watercolour, 1857.

moonidega" (1942; alghind 12 000 krooni, lõpphind 27 000 krooni).

Riiose galerii VII kunstioksjon "Tuntud meistrite tundmatud tööd", 20. detsember 2001

Enampakkumisel oli 21 tööd, neist müüdi viis ning pärast oksjonit veel viis. Mind on alati imestama pannud Riiose mitte-eestlastest galeristide suisa fanaatiline pühendumine eesti kunstile. Seekord koostas galerii temaatilise valiku, mida eesti klassika kõrval ilmestasid ka väliskunsti taised. Oksjoni pärliteks olid Adamson-Ericu elegantne joonistus "Õu Hispaanias" (1931), Andrus Johani kavand tema tuntud tööle "Saunas" (1933) ning baltisaksa kunstniku (tõenäoliselt August Pezoldi) peen "Daami portree" (1830.–40. aastad). Kõrgeima hinnaga 60 000 krooni müüdi Aarne Miiikmaa maal "Istuv akt" (1930. aastate II pool).

Eesti Sportlaste Ühenduse II heategevuslik kunstioksjon, 18. detsember 2001

Enampakkumisel oli 39 tööd, neist müüdi seitse. Oksjoni valiku koostas Riiose galerii. Pakutavate tööde tase oli hea, autorite seast ei puudunud ka eesti kunstiklassika suurmeistrid: Andrus Johani, Elmar Kits, Konrad Mägi, Karl Pärsimägi, Ado Vabbe. Informatiivsuse eest tuleks kiita Riiose mõlema oksjoni katalooge. Selle oksjoni põhjal jäi mulje, et eesti kunstistjad pole veel "raskemate" taise omandamiseks küpsed. Müümata jäi Karl Pärsimäe "Käsi-põsakil naise portree" (1934–37). Kõrgeima hinnaga müüdi Voldemar Haasi maal "Viru hotell Tallinnas" (1977; alghind 22 000 krooni, lõpphind 24 000 krooni).

Kunstisõber Pekka Erelt töötab Eesti Ekspressis ajakirjanikuna.

Septembrijärgne muuseumimaastik maailmas

Maria-Kristiina Soomre

Kuigi riiklik kultuuripoliitika ja finantseerimisskeemid on maailma eri paigus väga erinevad, võib täheldada siiski küllaltki sarnaseid tendentse kultuuritööstuse ja kitsamalt muuseumide vallas, mille ühisteks põhimuutujateks turism ja globaalsed majandusolud. Hea uudis on, et septembri tragöödia järgne muuseumimajandus on kannatanud kardetust vähem ning tuleviku suhtes ollakse suhteliselt optimistlikud. Omad korrektiivid tuleb aga šokist raputatud maailmas teha kõigil. Terroriakti oluliseks järelkajaks kunsti-instituutioonide rahakotis on näiteks kujunemas üha tõusvad kindlustushinnad.

Kümne viimase aasta jooksul on USA muuseumide fondid kasvanud 113% ning kapitalimahutused muuseumisektoris üldiselt on suurenenud 483%. 2001. aasta lõpp tõi aga uudisteveergudele järjestikusel teatel USA muuseumimaailma suurtegitajate rahalistest raskustest ja personalikärbetest. Suurimad kannatajad on loomulikult New Yorgi muuseumid, seda eelkõige turismi tuntava vähenemise tõttu linnas, kus see septembrieeselt oli rahanduse järel teine olulisim sissetulekuallikas. Guggenheim, muuseum, mille eelarvest moodustab piletiraha erakordselt suure osa (25%), on saanud ka kõige valusama tagasilöögi. Lahti on lastud suur hulk töötajaid, suletud näitusepindu ning esialgu on külmutatud ka kõik kaugemad näituseplaanid. Olulisi muudatusi tulevikuplaanides oli samadel põhjustel sunnitud ette võtma ka Whitney Ameerika Kunsti Muuseum. Siiski, ülejäänud USA muuseumide puhul näitas statistika 80% juhtudest koguni külastatavuse samaksjäämist või isegi kasvumist möödunud aasta teisel poolel. Rahastamisskeemides pole pidanud muudatusi tegema pooled ja laianemisplaanid pidavatest muuseumidest koguni 99% jätkab nende muudatusteta elluviimist.

Kriitilised noodid kõlavad ka rea "muuseumlinna" Pariisi muuseumide tulevikuproгноosides, ikka ülemaailmse turismi märkimisväärse kahanemise tõttu.



KALEV KESKÜLA

Guggenheimer muuseum Bilbaos ja Jeff Koonsi "Kutsikas".

Guggenheim Museum in Bilbao and "The Puppy" by Jeff Koons.

Möödunud aasta oli paljude prantsuse muuseumide jaoks finantskatastroof – külastatavus langes kuni 30%, muuseumipoodide läbimüük kahanes olematuks ning eelarved kärbiti miinimumini. Külastatavuse vähenemise oluliseks põhjuseks olid turismimajanduse languse kõrval ka möödunud aastal prantsuse muuseumides toimunud lõputud töötajate streigid. Näiteks Louvre, mille külastajatest 67% moodustavad välis turistid, oli möödunud aastal erakorralistel põhjustel suletud kokku 39 päeval (rahapuudusel on pidevalt avatud nagunii vaid 3/4 muuseumi galeriidest), pileti ostmud külastajate arv langes eelnenud aastaga võrreldes seetõttu koguni 25%. Vaid Pariisi moodsa kunsti muuseum võis möödunud aastal edu üle rõõmu tunda, kasvatades külastajate arvu eelkõige Pompidou ja Orsay streikide arvelt.

Briti muuseumides külastatavus kasvab – hoolimata 11. septembri sündmustest ning hullu lehma tõvest, mis aasta esimesel poolel turistide saareriigist eemale hoidis. Suurbritannias muudeti nimelt 2001. aasta lõpul kõigi riiklike muuseumide

sissepääs maksuvabaks, mispeale külastatavus automaatselt kahekordistus. Olulisima hüppe tegi Victoria & Alberti muuseum Londonis, kus tasuta sissepääsuga koos avati ka uus Briti kunsti väljapanek, mis muuseumi tavapärase külastajate arvu neljakordistas. Suurbritannia valitsuse jõulisel "avatud uste poliitikal" on aga ka vastulööke: Briti Muuseum, mis on nüüdsest 5 miljoni naelaga miinustes, on sunnitud ajuti sulgema 23 galeriid. Teiste seas võib ka seitsme maailmaime hulka kuuluva Halikarnassose mausoleumi väljapanekut külastada vaid 3 tundi päevas. Saalide osaline sulgemine, töötajaskonna vähendamine ning näituseplaanide ümbervaatamine on paljudes maailma muuseumides tuttav must stsenaarium.

2001. aasta positiivsemale poolele langevad kindlasti suurmuuseumide arvukad hittnäitused. Juba teist aastat järjest oli maailma külastatavaim muuseuminäitus vana kunsti vallast. New Yorgi Metropolitan muuseumis käis näitust "Vermeer ja Delfti koolkond" vaatamas keskmiselt 8033 külastajat päevas. Sama näitus oli vaadatuim ka Londonis. New Yorgis jõudis teisele kohale "Jaqueline Kennedy: aastad Valges Majas", samuti Metropolitanis, ning sellele järgnesid kaks Guggenheimeri "monograafilist" näitust: "Frank Gehry" ja "Giorgio Armani". Kitsalt vana kunsti näituste edetabelis järgnes Vermeerile itaalia renessansskunsti näitus Tokyos, mis ilmselt näitab jaapani kunstiteru huvikeskme nihkumist 19. sajandi lõpu prantsuse maalikunstilt vanemate meistrite suunas. Kaasaegse kunsti edukamatest toimusid koguni kaks näitust Guggenheim Bilbaos, esikoha saavutas selles vallas aga New Yorgi MOMA "Gursky".

2002. aastat alustab vähemalt Euroopas üleüldine sürrealisminäituste buum (Metropolitan Museum of Art, Louvre, Pompidou ja Tate Modern suurematest), millest loodetakse mõistetavalt publikumagnetit.

Tunne ja takt

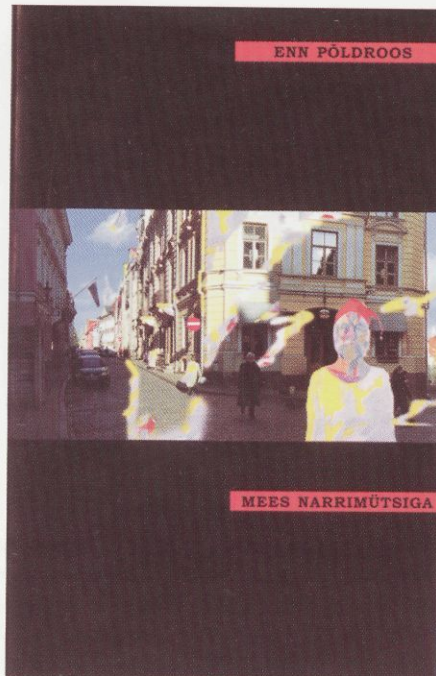
Ene Lamp

Enn Põldroos. "Mees narrimütsiga".
Kujundaja Tiiu Allikvee. Kirjastus Kunst, Tallinn 2001. 282 lk.

Enn Põldroosi mälestusteraamat ei hooli klassikalise memuaristika reeglitest. Teistmoodi kirjutamine püüab lugejat veenda toimunu illusoorisuses ja seada kahtluse alla mälu usaldatavust. Ülesehitus, kus toimub pidev ajas edasi-tagasi liikumine, kus mälestuspildid, lühikesed arutluskatkendid ja tarkuseterad vahelduvad, süvendab toimunust eemalduja, lahtituleja, väljast vaatava hoiakut. Raamat õigustab, kiidab ja kritiseerib autorit, sest Põldroos on silmapaistvalt hea ja intelligentne eneseanalüüsija. Tundub, et ta oskab olla eetilisel enda vastu karm nii ühiskondlikes kui intiimsetes küsimustes. Luges koorub aga pikkamööda tõdemus, et lahkavate vaatluste annustamine on oskuslik, keerukamates kohtades libiseb sisetsensuuris treenitud kirjutaja üldistes fraasidesse või lõpetab jutu.

Autori hoiakut iseloomustab respekt ja mõista püüdev suhtumine erinevatesse inimtüüpidesse, keda minevikust elustatakse – stalinismiaja kunstiinstituudi õppejõud, vene kaasüliõpilased, hiljem tegelased kunstnike liidust. Pahad ja rumalad jäävad üldjuhul anonüümseks. Aegade süngust on üldse leevendatud. Killud lapsepõlvest on traditsiooniliselt kaunid ja hästi kirjutatud. Kas ta peab neid silmas, kui ta, kriitiline nagu on, räägib siiski klišeede reastamisest? Ajaloo fooni luuakse siia-sinna pikitud kirjandusliku vaistuga, 1941. aasta kohta pudeneb näiliselt juhuslikult sõnapaar "ära viima", millel ju süнге tähendus. Lapsepõlvest saab kirjutaja isiksus kaasa selle, et nii tähenduslikult imponeerivad kuulsus ja kangelaslikkus, ning sideme ekstravertse teatrimaailmaga.

Oma paljudest armastatud naistest kirjutamisel, alustades emaga, jagub Põldroosil tunnet ja takti. Sensuaalsena on tal mäletada erinevatest naistest enamasti erootilist. Erootiline laeng sisaldub ka liht-



sas lähestikkuolemise meenutamises. Iroonilise põike teeb natuke pikem arutlemine vaimsusest naise näos ja tuharates, nähtuna portretisti ja aktimaalija pilguga.

On üllatavalt haruldane, et kunstnik oskab ise valida oma parimaid pilte väga vanade piltide hulgast. Põldroos meenutab eksimatult 1968/69. aastal maalitud irratsionaalsuse sugemetega akte ja kuule. Ta mainib korduvalt oma ideaale maailmaklassikast – need on vastandid, renessanss ja barokk. Vastandlik isiksus on ta isegi – mässaja ja kokkuleplane, tribuun ja hall eminent.

Stalinismi aeg kajastub mälestustes masendusena kaotatud aastate pärast, mida hakati tajuma alles tagantjärele. Info erakordsust mõõdab romantiline kujundlikkus, kui ta kõrvutab Herbert Readi 1930-ndatel ilmunud "Moodsa kunsti" lugemise võimalust hulkurpoisi ellujäämise imega nälgival Venemaal.

1960-ndate kirjeldamisel on Põldroos kõige rohkem sisemiselt vaba ja innustunud. See osa on ka vastutulek nende ootustele, kes on selle aja läbi elanud ja kes hakkavad heldinult noogutama: oli tõesti nii. Äsjaste tudengite avastusretked muuseumifondidesse, ettekandeõhtud, noortenäitused koos näitusega Tantsutares, millel dramaatiline avamislugu – kõik see moodustab kümnendi energia kogunemise õhkkonna, kus Põldroos sai rakendada oma korraldaja-, kõnemehe- ja kirjutajatalenti, mis rollides oli ta tõesti hea. Ta ei jäta seda rõhutamata. Toonaste noorkunstnike tegemisi on meie kunstiajaloo juba

mõnevõrra fetiseeritud, muuseum kohtab ka Põldroosil kanoonilisi mainimisi – Jaak Kangilaski peab loengut.

Oma tegevusajast kunstnike liidu erinevates ametites piirab Põldroos enamiku konkreetseid mälestuspilte eraelu ringiga. Eestvõitleja ja diplomaatiline vahendaja astus nüüd ka ise võimuesindaja ossa. Süsteemile, kelle funktsionäär ta oli, ei heida ta kahjuks seestpoolt süvenenumalt uurivat pilku. Tulevad arutlused asjadest, mis enam-vähem kunstiringkondades teada olid, tõketest möödahiilimise taktikatest, tekstidesse varjatud sõnumi poetamisest, mille tähendusrikkus haihtus koos ajaga. Ta peab eesti kunstipoliitikas siis suletud ukse kõrval nutmisest eelistatumaks jalg-ukse-vahele asendit.

Võimalust prõmmida uksele ta ei tunnista. Meil summutatigi pahanused viisakalt ja leebelt. Postulaat, et konfliktisena poleks Eesti küll olnud lääne jaoks nõukogude loominguvabaduse näidisvitriin, on vaieldav. Aga pingestatud õhkkond oleks pannud häbenema nn. temaatilise kunsti loojad ja tühjade tekstide kirjutajad. Risustatud kultuur vormis samuti rahva vaimu, mille ülevalhoidmisele püütakse tagantjärele suureõnaliselt uhke olla.

Mälestustes on selgelt tunda, et see aeg on kirjutajasse jätnud paineid, vaatamata karjääri edukusele. Alustades rääkimist, katsub ta painetest korduvalt vabaneda, märksõnadeks kahestumine, kriis iseendas, pimesikumäng. Kuid kokkuvõtteks jääb nii, et kollaboratsioonism oli ajas aktiivsele inimesele ainuõige eneseteostamise tee. Arutluste fraseoloogia ja mõttekäigud on Laulva revolutsiooni ja Rahvarinde ajast tuttavad. Palju on õige sinnamaani, et vähegi olusid tunde vastuaidleja riskib ise olla variser. Aga ikkagi on see väänatud eetika. Tänane hinnang peab olema teistsugune.

Võimu ja kunsti vahendajana oli Põldroos kummaski nii sees kui väljas. Topeltroll murendas isiksust ja väsitas. Imekspandav, et tal jätkus seejärel tahet suurde poliitikasse minekuks. Lugeses selgub, et poliitikakarjäärist loobumine tuli valutumalt kui kunstitegemisest loobumine. Kas maalimata jäänud parimad pildid ja rahuldamatud olid hind aktiivse ja eduka, kuid siiski poolikuks osutunud eneseteostuse eest? Arvustaja mõistab, et temast on ülbe lugeda tegusast ja pühen-dunud elust välja niisugust kokkuvõtet, aga eks kass või ka kuningale otsa vaadata.

Põrandavaas

Põrandavaas kui objekt. Eesti Keraamika Liidu aastanäitus. Hansapanga galerii, 4.12.2001–10.01.2002. Osales 40 autorit 103 tööga. Kujundas Urmas Puhkan.

Aastanäitus tõestas eesti keraamika kõrget taset ja kunstnike individuaalset mitmekesisust. Paistis silma suur arv noori kunstnikke, ka üliõpilasi. Kujundaja Urmas Puhkan oli eraldanud eksponaadid vaataja-st punase ja sinise nööriga, nagu Ariadne lõngaga, suunates vaataja liikumist mööda ebasümmeetrilisi saale.

Keraamika on ala, mis võimaldab eriti palju väljendusviise – vormilisi, maalilisi, tehnoloogilisi jne. Tõstaksin näitusel esile viit kunstnikku.

Leo Rohlin on tuntud kui liigendamata siluetiga suurte vormide looja oma peenekoelise glasuuristruktuuri mänguga, mida võis kogeda ka sellel näitusel. Uudsenäidised ta ülisihvakad kõrged prismavormid, mida pingestab erineval kõrgusel toimuv tahulaiune keerd, rõhutades liikumise nüansse.

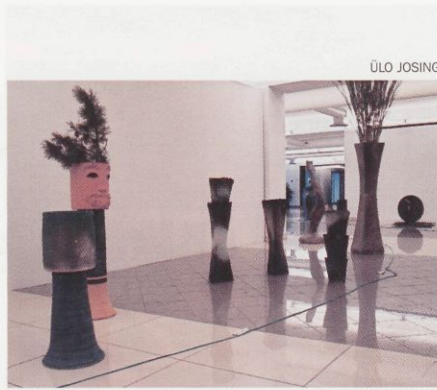
Hoopis teist mõju avaldavad Helle Videviku massiivsed, kandilised, Käsmu kivirahne meenutavad vormid, mille raskepärast leevendab kunstnikule omane hele-tumedusega mänglev maalings.

Anu Rank-Soans oli teinud täispöörde oma loomingu laadis: ta esitas madala kausi ümber liikuvat seitset jalga. Väga realistlikult ja tundeliselt modelleeritud labajalgades võlus liikumise väljendusrikkus: tegu polnud niivõrd sammumise, kui puudutusega, sedavõrd kergelt puudutavad varbaotsad põrandat.

Kontseptsioonilt ülalmainitu vastandiks võis pidada Urmas Puhkani suurimat eksponaati näitusel – suurtest glasuuritud vormidest komponeeritud figuuri, mis lõpeb väiksema valge terrakota peaga. Figuur on loodud põlise ümarplastikana, mis imponeerib pidevalt vahelduva vormide rütmiga!

Peatuksin ka Ülle Rajasalu põrandavaasil. Tumeda savimassi, glasuuri retseptuuri ja värvioksiidide koosmõjul tekib sellele eraldi suunatud tippvalguse puhul särav kuldne pind, milles võis veenduda kunstniku isiknäitusel Pirital möödunud aastal. Julgen öelda, et selle tööga avas kunstnik uue peatüki 21. sajandi eesti keraamika tehnoloogias.

Maalitud tööde juures ei jõua peatuda, kuid maalitud dekoori ja vormi vahelkord väljendab nii mastaabi kui liikumise osas



**Põrandavaasid Hansapanga galeriis.
Floor vases in Gallery of Hansabank.**

suurt mitmekesisust ja professionaalsust.

Näitusel esitatud ei saa kokku võtta lühikeses artiklis, see vajaks brošüüri. Mainiksin vaid, et A. Gunter ajalehes *The Baltic Times* (10/16.01.2002), analüüsis Balti riikide kunstielu, teeb seda Riia ja Vilniuse puhul kujutava kunsti näituste najal, Tallinna puhul peatub aga pikema illustreeritud artikliga just antud keraamikanäitusel.

Helene Kuma

Analogue TV presenteerib eesti kaasagset videot

Analogue TV. 45 tundi. "ArtGenda", Helsingi, Lasipalatsi meediakeskuse vestibüül, mai 2000.

Analogue TV, Troubleproductions. 2 tundi. Turu, Wäinö Aaltonen muuseum (WAM), 05.10.–11.11.2001.

International Communities. Osales Analogue TV, Troubleproductions. 2 tundi. Kaasagse Kunsti Keskus (CAC), Vilnius, 28.11.2001–13.01.2002.

Eesti uueast videot kunstist teab laiem publik üpris vähe. Siin ja seal ilmuvad üksikud klipid, Tallinna Kinomajas jookseb midagi ja kord aastas näidatakse ühteist ka Pöffil*. Lünka on asunud mõneta täitma kunstnikud-kuraatorid, kes ka ise sellel alal tegevad.

Analogue TV programmi kontseptsiooni töötasid välja ja panid "ArtGenda" ehk Läänemeremaade noorte kunstnike biennaali (alapealkirjaga "Alive in the City") tarvis 2000. aastal kokku Hanno Soans, Andres Kurg, Indrek Leht ja Marko Raat. Olgugi, et Eesti publikuni on Analogue TV jõudnud vaid katkendlikult, on see tänuväärne ettevõtmine uuema ja alternatiivse

videokunsti tutvustamisel. Linnakultuurifestivali raames näidati 2000. aastal Analogue TV programmi osaliselt ETV-s, selle käigus toimus ka projekti presentatsioon Tallinna Kunstihoone galeriis.

Helsingi "ArtGendalt" kutsuti Analogue TV Turusse, näitus sai teoks novembris 2001. Varasemast materjalist kokku pandud videoteeki eksponeeriti iseiseiva projektina mainekas Wäinö Aaltonen muuseumis. Ja detsembrikuus eksponeeriti programmi Vilniuse kunstikeskuses näitusel "Intentional Communities". Uuema Analogue TV versiooni panid kokku Hanno Soans ja Anders Härm.

"ArtGendal" keskendub videote valik Eesti ja Soome kultuurivahetuse iroonilistele aspektidele, mis tulenevad peamiselt turismist ja televisiooni vahendusest (kahe pealinna suhted ja omavaheline mitmepalgeline läbikäimine – meedia, viited prostitutsioonile, turism jm.). Kui nõukogudeaegne ideede marsruut kulges põhiliselt liinil Helsingi–Tallinn (valge laev ja Soome TV kui vabaduse sümbolid tallinlaste silmis), siis nüüd toimetati liinil Tallinn–Helsingi nõukogudeaegsed informatsiooni kõverpeeglid soomlastele tagasi. Helsingis mõjus projekt värskena ning hakkas tööle kogu läbimõelduses. Videoteek moodustas kujundliku terviku, mida täiendasid video vaatajatele istumiseks pandud Eero Aarnio vale-"konjakti toolid" – 1970-ndatel toodeti neid autori teadmata Nõukogude Eestis, kus rahvusvahelised autoriõiguse seadused lihtsalt ei kehtinud¹. Aarnio toolid rõhutasid analoogi kontseptsiooni veelgi, olles nagu ümberpööratud suunaga *broadcasting*'u idee.

Täna on 45-tunnisest arhiiviprogrammist – lühivideod, *performance*'id, vanad telesaated, ettekanded, millest osa läks Soomes eestrisse ka *live*'is – koostatud paaritunnine täiendatud ja parandatud versioon. Turus eksponeeriti Analogue TV-d iseiseiva näitusena, kuhu on arhiiviprogrammist valitud kandva sõnumiga ja kokkukõla poolest paremini sobivad tööd, mille valmimisaeg mahub viimase viie aasta raamidesse. Ometi tähendas kontekstist lähtuvalt Analogue TV Helsingis, isegi hoolimata sisulisest nihkest, midagi hoopis muud kui Turus või Vilniuses.

Kui Helsingis oli kandvaks ideeks Soome peegeldus Eestis ja selle omakordne import Soome, siis näituseformaadis võib Analogue TV-d võtta kui Eestis viimastel aastatel valminud videote presentatsiooni. Sest kuigi autorid ei soovi-



Analogue TV, Troubleproductions (2001):

Intro to Analogue TV 2000.

Raivo Kelomees. Homeland News, 1996.

Marko Raat. The Premiere of Illegal Databanks, 1998.

Kiwa. Graffiti Patrol, 1998.

Katrin Kivimaa. On Spoiling Innocent Citizens, 1998/ 2000.

Mari Sobolev. Freedom of Speech, 1999.

Esto TV doing investigative journalism (dir. Andres Maimik) 2001.

Andres Maimik. Bullerby, 1998/ 2000.

Arbo Tammiksaar. Macbeth, 2000.

Ene-Liis Semper. Money, 2000.

Kiwa. Da Girl is Rocking, 1998.

Marko Raat. For Aesthetic Reasons, 2000.

Marko Laimre. Cure Control, 2001.

Closing Arguments. YBa: How to spend it? 2001.

nud oma algset ideest loobuda, jääb see Turus nii ajalise kui geograafilise distantsti tõttu kaugeks. Mõjule pääsevad programmi üksikud tugevad videod nagu Marko Raadi "Esteetilisel põhjustel" (2000), Arbo Tammiksaare "Macbeth" (2000) ja Katrin Kivimaa "Süütute linnakodanike rikku-misest" (1998/2000). Lisaks sellele dokumenteerib videoteek endist formaati ja algset ideed, esitades omal moel ka siinset sotsiaalset olukorda, mis antakse edasi meediakriitika kaudu. Analogue TV on oma autorite nägu. Nagu Soansi ja Härmi varasem suurprojekt yBA-gi, pakub see väljakutse korras vaatajatele justkui dokumentaalsetest faktidest moodustuva mõtelise terviku, irriteerides ja nõudes seisukohavõttu.

Helsingi "ArtGenda"-ks valmistatuna on Analogue TV suunatud eelkõige välispublikule. Tänu sellele jõuavad eesti noorkunstnike videod ringkondadeni, milleni nad muidu vaevalt teed leiaksid.

Margaret Tali

Margaret Tali on kunstiteaduse üliõpilane, kes õppis sügissemestril 2001 Turu kunstiakadeemias.

* Pimedate Ööde filmifestival.

¹ Paulus, Karin. Nagu kaks tilka vett. – Eesti Ekspress 16.08. 2001. Karin Paulus kaitses cum laude sel teemal magistratöö Eesti Kunstiakadeemias 2001.



Hanno Soans ja Marko Raat Helsingis näitust installeerimas. Toolideks on ENSV vale-konjakitoolid 1970-ndatest. Mai, 2000.

Hanno Soans and Marko Raat mounting up the exhibition in Helsinki. May, 2000. Chairs are the imitation cognac-chairs of the Soviet Estonia period, 1970s.

Analogue TV presents contemporary Estonian video

Analogue TV. 45 hrs. ArtGenda, Helsinki, hallway of Lasipalatsi Media Centre, May 2000.

Analogue TV, Troubleproductions. 2 hrs. Turku, Wäinö Aaltonen Museum (WAM), 5.10–11.11.2001.

International Communities. Participating Analogue TV, Troubleproductions. 2 hrs. Contemporary Art Centre (CAC), Vilnius, 28.11.2001–13.01.2002.

The concept of Analogue TV programme was worked out and constructed in 2000 by Hanno Soans, Andres Kurg, Indrek Leht and Marko Raat, for ArtGenda, i.e. Biennial of Young Artists of the Baltic States. Analogue TV was then invited to Turku. The shortened version of the videotheque was combined by Hanno Soans and Anders Härm and exhibited in the reputed Wäinö Aaltonen Museum. In December the programme was also exhibited in Vilnius.

*

On ArtGenda, the videos and documentaries selected focused on ironic aspects of Estonian and Finnish cultural exchange. The traffic of ideas, in the Soviet period run basically along the Helsinki-Tallinn line – the "white knight" from Helsinki and the Finnish TV acting as symbols of freedom, in the eyes of citizens of Tallinn – was reversed. The Soviet period distorted

mirrors of information were trafficked back, now on the line Tallinn-Helsinki. In Helsinki the project produced an invigorating effect and worked well. For the "value added" the viewers of videos were seated on copies of the famous "cognac chairs" by Eero Aarnio. Which were manufactured in 70s in the Soviet Estonia, where the international copyright just did not apply, with the author himself unaware of the fact¹. Aarnio's chairs ever more accentuated the concept of analogy.

In Turku, the Analogue TV was demonstrated as an autonomous exhibition, for which the works carrying message and compatible with one another were selected. Viewed in the exhibition format, Analogue TV may be regarded as the comprehensive presentation of videos completed in Estonia in the recent years, which tend to represent the local social situation and the criticism of media. Analogue TV takes after its authors. Like Soans' and Härm's earlier grand project, the pseudo-yBA exhibition in Tallinn, this project too challenged the viewer to take position.

Analogue TV is oriented to international audience. However, when presented by bits and morsels over domestic TV, the programme offers an excellent crosscut of contemporary Estonian video.

Margaret Tali

Margaret Tali is student of art history. She was enrolled for the autumn term 2001 in Turku Arts Academy.

¹ Karin Paulus defended cum laude a MA thesis in Estonian Academy of Arts, on that topic (2001).

[viimane lehekülg]

Gert Hatsukov. Fotod (2001) näituselt "About Estonian Art".

Viljandi Kilpkonna galerii. Veebruar, 2002.

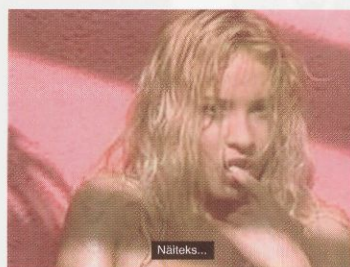
Tekst pärineb Latera listilt Mari Sobolevit.



Eesti kunst on tühjaks jooksnud



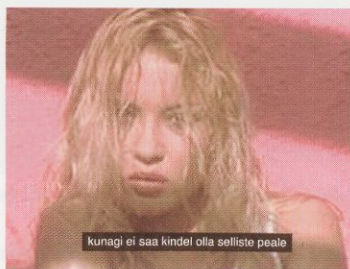
sest kõigil Eesti kunstnikel on midagi viga



Näiteks...



Mõni on teinud elus ainult paar head asja - ebastabiilsus,



kunagi ei saa kindel olla selliste peale



Osad on lihtsalt laisad.



osad on nii etableerunud ja pretensioonikad,



et nendega on väga raske koostööd teha



Osadel on teostus tasemel, aga pointi pole.



teistel jälle on hea point, aga teostus ei tule järgi.



Mõnel on nii inside-local sõnum, et keski kurat ei saa aru.



Mõni on täielikult kaotanud enesekriitika ja arvab



et iga liigutus, mis ta teeb on geniaalne.



Mõnda on sidevahendite puudumise või teises reaalsuses



viibimise tõttu võimatu kätte saada...



Kunstitegemine ei ole hobi!



Tehke endale eesmärgid selgeks!



Kunstnikud, olge täiuslikud! Be professional!

Eesti kunst on tühjaks jooksnud, // sest kõigil Eesti kunstnikel on midagi viga. // Näiteks...//

Mõni on teinud elus ainult paar head asja – ebastabiilsus, // kunagi ei saa kindel olla selliste peale. // Osad on lihtsalt laisad, //

osad on nii etableerunud ja pretensioonikad, // et nendega on väga raske koostööd teha. // Osadel on teostus tasemel, aga pointi pole, //

teistel jälle on hea point, aga teostus ei tule järgi. // Mõnel on nii inside-local sõnum, et keski kurat ei saa aru. // Mõni on täielikult kaotanud enesekriitika ja arvab, //

et iga liigutus, mis ta teeb, on geniaalne. // Mõnda on sidevahendite puudumise või teises reaalsuses // viibimise tõttu võimatu kätte saada. //

Kunstitegemine ei ole hobi. // Tehke endale eesmärgid selgeks! // Kunstnikud, olge täiuslikud! Be professional!

//

Kunstitegemine ei ole hobi. // Tehke endale eesmärgid selgeks! // Kunstnikud, olge täiuslikud! Be professional!

//

Gert Hatsukov. Photos (2001) from the exhibition "About Estonian Art". Turtle gallery, Viljandi, Feb. 2002. Text by art critic Mari Sobolev (Latera mailing list).

Estonian art has become dry // because there is something the matter with all Estonian artists. // For instance... //

Some of them have made, in their life only a couple of excellent strokes – this means loss of credibility. // You can never rely on such individuals.

Some of them are just too lazy. // Some are so established and so loaded with pretence // that you will have to take too much initiative. //

With some of them, the performance is fine but the point is lacking. //

The others are making a fine point, yet their performance is found badly wanting. // The message some of them try to convey is meant for insiders only, so that the outsiders cannot grasp the fuck of it. //

Some have completely lost self-criticism, to the point of believing // that everything they do is a stroke of genius. //

Some are impossible to get hold of // either for lack of means of communication or because they stay in a different dimension...// Doing art is no mere hobby! // Make a clear-cut claim of your goals and objectives! // Artists be perfect! Be professional!

//

Kunstnikud, olge täiuslikud! Be professional!

//

#4

kunst.ee graafilise disaini lisa

Koostanud Tõnu Kaalep ja Ivar Sakk, kujundanud Ivar Sakk / edited by Tõnu Kaalep and Ivar Sakk / designed by Ivar Sakk / Grotisque MT ja Clarendon / paber Kaskad 15 110 g



See on tuntud tõsiasi, et koerapidajad valivad looma oma näo järgi, kuid et see kehtib ka tüpograafide ja fondiloojate puhul, tundus mulle esialgu kummaline, kui silmitsesin meie kunstiakadeemia saalis tuntud hollandi tüpograafi Gerard Ungerit. Pikk, elegantne, eatu, 60 eluaastast võib välimuse põhjal vähemalt 10 maha võtta – ka kirjatüübid, mis ta on loonud, on sama välimusega. Pigem saledad kui jõulised, elegantseid ja ajatud, tehnikalistlik korrektsus pikitud mõne arvutiajastu moodsa nipiga. Tõsimeelse kirjakunsti klassiku kohta liiga moodsad, samas radikaalsele noorukile liiga isikupäratud. See ongi tõenäoliselt nende edu saladus, sest neid kasutavad sajad trükiväljaanded üle maailma.

Tallinnas viibis Gerard Unger 2002. aastal 17.–19. jaanuarini kolleeg Kristjan Mändmaa kutsel ja isikliku organiseerimistöö tulemusel, rahastamine kaasa arvatud. Kristjan oli esimene eestlane, kes õppis Amsterdami Rietveldi akadeemias graafilist disaini. Sellest ajast pärinesid head muljed korüfee loengutest ja mõte midagi samalaadset kuulata ka Tallinnas. Ega meil ju keegi tüpograafiast suurt ei räägi, eriti veel sellisel moel, kus veetaks elegantseid paralleele aabitsas kasutatavate fontide ja riigi kuritegevuse taseme vahel. Järgneva intervjuu Ungeriga on teinud inglise ajakirja Eye peatoimetaja John L. Walters ja see on ilmunud Eye 40. numbris 2001. aastal. Kunst.ee avaldab selle ajakirja Eye lahkel loal.

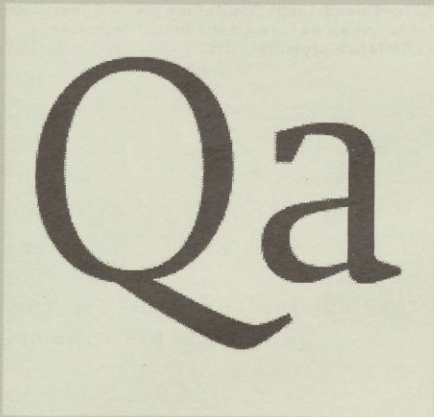
Ivar Sakk

Korrektne klassik

John L. Watersi intervjuu Gerard Ungeriga

FOTO EVE KASK





Gerard Unger font Swift, mille algversioon on valminud 1984–1986, on saanud 20. sajandi klassikaks.

Amerigo BT
Amerigo BT Italic
Amerigo Bold
Amerigo Bold Ita
Amerigo Medium
Amerigo Medium
Italic

Gerard Unger font Amerigo aastast 1986.

Gerard Unger on tagasihoidlikult ambitsioonikas tüpograafiadisainer, kelle fondid on kõikjal kasutatavaina saavutanud populaarsuse, millega võivad kiidelda vaid üksikud tippdisainerid. Sündinud 1942. aastal Hollandis, on ta olnud tegev digitaaltrükkisaini vallas 1974. aastast peale ning teostanud töid trükindusele (Dr-Ing Rudolf Hell GmbH, praegu Linotype Library), kontoreite tarbeks (Oce Nederland, Venlo), ning ekraanile (Philips Data Systems). Unger õppis Amsterdami Gerrit Rietveldi Akadeemias aastatel 1963–67 ning on seal õpetanud üle 30 aasta. Alates 1994. aastast on ta tüpograafia ja graafilise disaini külalisprofessor Inglismaal Readingi Ülikoolis.

Tema kujundatud arvukate kirjatüüpide hulka kuuluvad Hollander (1983), Flora (1984), Swift (1984–86), Swift 2.0 (1996), Amerigo (1986), Oranda (1986), Argo (1991), Gulliver (1993), Paradox (1998), Coranto (1999) ning Vesta (2001), uus *sans serif*. Paljud neist on leidnud kasutust ajalehtedes ja ajakirjades üle terve maailma: näiteks Corantot kasutab The Scotsman ja Brasilia ajaleht Valor alates 2000 a.; fonti Gulliver kasutavad USA Today ja Stuttgarter Zeitung. Swift (vt. Eye, nr. 3, aastak. 1) on omandanud lahkunud kahekümnenda sajandi klassika staatuse.

Ta on samuti kujundanud mitmeid kirjatüüpe signaalsüsteemide tarbeks, sealhulgas Amsterdami metroos kasutatav ning 1996. aastal, koostöös Leidenis asuva firmaga n/p/k tööstusdisain andis ta Hollandi turismiorganisatsiooni ANWB tellimisel uue näo Hollandi teeviitadele. Ta on andnud oma isikliku panuse avaliku kirjatüübi kujundamise süsteemi loomisesse Roomas, osaledes Rooma linna orientatsiooni ja infosüsteemi arenduse projektis seoses Rooma linna juubeliga 2000. aastal. Ta juhtis kuuest disainerist koosnevat meeskonda ning seda jällegi koostöös n/p/k-ga. Ühe osa nimetatud projektist moodustas uus kirjatüübi perekond Capitolium (1998), mida kasutatakse seitsmes keeles ning erinevate tehnoloogiate puhul, sealhulgas avalikel ekraanidel.

Unger loob firmastiili, kujundab ajakirju, ajalehti ja raamatuid, avaldab regulaarselt graafilist disaini ja tüpograafiat käsitlevaid kirjutisi ning peab loenguid välismaal. Ta väidab, et jääb uhkusega "vanamoeliseks disaineriks, kes rahuldab kliendi soove ning lahendab nende probleeme", jätkates Hollandi lugemiseks mõeldud teksti kujunduse traditsioone. "Viimase kümnendi jooksul," räägib ta, "mil hollandi disainerid tootsid poststrukuralistlikke, postindustriaalseid, dekonstruktiivseid töid ning ... olid enam huvitatud sellest, kuidas asjad välja näevad, kui nendes peituvast sõnumist, huvitusin mina ennekõike sisust."

Tema auhindade hulka kuuluvad H. V. Werkmani auhind (1984) ja Maurits Enchede auhind (1991). Ta kuulub Association Typographique Internationale (Atypi) juhatusse ning on Alliance Graphique Internationale (AGI) liige. Tema hollandikeelse lugemisprotsessi käsitleva raamatu "Terwijl je leest..." ["Kui sa loed..."] avaldas 1997. aastal De Buitenkant Amsterdamis.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ

Light Roman

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ

Regular Roman

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ

Bold Roman

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ

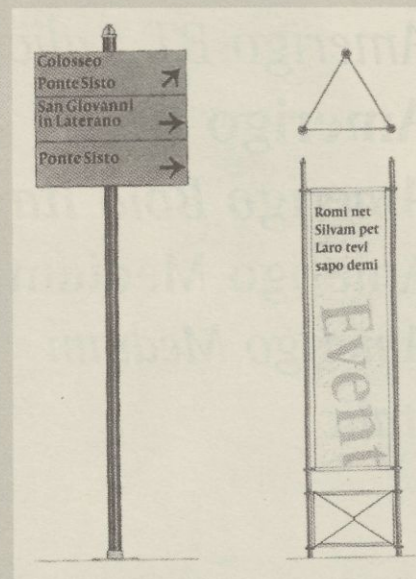
Regular Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ

Road

Gerard Unger font Capitolium, mille Rooma linn tellis temalt kasutamiseks juubelitrukistel ja linna infosüsteemis.

Rooma linna juubeliks valminud visuaalse informatsiooni süsteem sisaldas nii paberipõhist kui ka digitaalset infograafikat, linnainfo väikevorme nagu liikluse ja jalakäijate viidad, stendid trükiste ja linnaplaanide jagamiseks, videoekraanide ja monitoride postamente jm.



Klassikalise Rooma jälgedes: Traianuse samba raidkirjade pealt peaaegu üksüheselt kopeeritud fondi Trajan löi Carol Twombly 1989. aastal. Järgneval kümnendil saavutas see kirjatüüp tohutu populaarsuse. Gerard Unger väitis, et ta vältis teadlikult oma fondi Capitolium kujundamisel lähtumist liiga otsestest eeskujudest.

ABCDEFGHI
JKLMNOPQ
RSTUVWXYZ

Millal hakkasite esimest korda tähele panema tähti ning tähtede vorme?

Gerard Unger: Minu isa töötas tekstiiltootja Rayoni juures ning seega kasvasin ma üles, kuulates jutte disaineritest ning nähes nende töid – näiteks Otto Treumani¹ teostatud Rayon Revue.

Kas teie isa oli koolitatud kunstnik või kujundaja?

Ta oli koolitatud trükiladuja poeg. Minu isa oli ärimees, kes huvitus iseisestvalt kujunduse ja kunsti küsimustest. Reklaam oli osa tema tööst.

Kas teised teie perekonna liikmed olid andekad?

Minu vanem õde tegeleb maalikunstiga. Vanem vend, kes õppis kunstiajalugu, pidas ühendust sõbraga, kellest on nüüdseks saanud kuulus raamatu-kujundaja ning kes annab välja oma koomiksiajakirja.

Mina sündisin sõja ajal. Pärast Arnhemis lahingut 1944. aasta septembris hävis meie maja ning suurem osa selle sisustusest, sealhulgas isa raamatukogu. Mulle anti hulganisti raamatute fragmente, sealhulgas mõned, mille oli trükkinud Plantin², Arts et Metiers graphiques eksemplarid ning Piet Zwarti³ PTT jaoks kujundatud publikatsioonid. Mäletan, kuidas ma ohtralt parandasin tema töid pliiatsiga.

Te kasutasite neid kritseldamiseks?

Jah, ma kritseldasin Piet Zwarti täis (see oli juba lõhutud eksemplar). Mu isa tõi asju koju: Sandbergi⁴ kujundatud katalooge ja raamatuid, põhiliselt prantsuskeelseid, kuna ta oli frankofiil.

Kas te leidsite ka teisi kujunduse ja šrifti näiteid, mida soovisite "täiustada"?

Üks raamatufragmentidest oli atlas.

Uurisin tundide viisi, kuidas oli näidatud mägesid. Saanud inspiratsiooni väljaandest Arts et Metiers graphiques, kujundasin terve suvevaheaja pangatähti kõigi maailma riikide jaoks – ainult musta ja valgega. Olin siis arvatavasti üheteist- või kaheteist-aastane.

Millal otsustasite hakata kujundajaks?

Oma erakordselt õnnetul keskkooli ajal: kujundasin plakateid, programme ning foone enamiku koolilavastuste tarbeks.

Kas koolis oli raske?

Kannatasin kerge vaeglugemise all. Eriti rasked on minu jaoks numbrid. Seega kui olin läbinud sõjaväeteenistuse, polnud mul erilist valikut. Läksin otse Rietveldi akadeemiasse. Olin juba alustanud šriftide joonistamist, pärast seda, kui olin näinud Van Krimpeni⁵ Dutch PTT tarbeks teostatud tööde näitust: lihtsad pliiatsiga paberile kantud joonised. Mõistsin, et on vaja vaid pliiatsit ja paberit ning sa oledki asja sees. Minu karjäär algas klassikalisel viisil, meistri jäljendamisega.

Mida te Rietveldis õppisite?

Te peate mõistma, et õpetamine on viimase 30 kuni 35 aasta jooksul tohutul muutunud. Minu lõputöö koosnes plakatist, aastaaruandest, menüüst, margist, muudest samalaadsetest asjadest ning ühest või kahest eriprojektist. See oli praktilist laadi haridus. Praegusel ajal esitavad üliõpilased lõputööna ühe projekti, mis on täielikult personaalne... Mõned neist on imelikud, kummalised, ilusad, kuid kõik nad on väga vähe seotud graafilise disainiga.

Seega leian, et minu koolituse kõige väärtuslikumaks osaks oli, et see sundis mind olema paindlik. Pärast 1960. aastat toimusid graafilises disainis

tohtud muutused, seega leian ma, et selline õpetus oli otstarbekas.

Kas praegused üliõpilaste õpetamise meetodid ei valmista tudengeid piisavalt muudatusteks ette?

Tänapäeval pannakse palju enam rõhku personaalsele väljendusele, kui see oli meie ajal, ning ma ei ütle, et see on hea või halb, ma maadlen sellega. Kui ma näen võimalust teha objekti, mida ma kujundan, personaalsemaks, siis ma teen seda kindlasti, kuid see ei ole minu põhieesmärk. Olen pärit põlvkonnast, kes nägi graafilises disainis probleemide lahendamist ning mina olen siiamani jäänud probleemide lahendajaks. Minu esimene küsimus on: "Milles seisneb teie probleem?"

Juba ainuüksi Hollandis esineb tohutul erinevusi. Kolleeg, kes õpetas Utrechti kunstikoolis ja Rietveldi akadeemias, palus oma tudengitel kujundada brauser. Utrechti tudengid ütlesid: "OK, mis asi see brauser täpselt on, mis sellega tehakse, kelle jaoks pean ma brauseri tegema...". Rietveldis ütlesid tudengid: "Brauser? Milleks meil brauserit vaja on? Mis asi suudab täita samu funktsioone mis brauser?" Rietveld on anarhistlikum.

Kas see oli 1960-ndatel samamoodi?

Palju vähem. Sellel ajal öeldi: "Graafiline disain on hea. Reklaam on halb. See on kommertslik ning kommertslikkus on räpane värk." Minu arvates oli see mõttetud ning ma tahtsin kuulda pool- ja vastuargumente ning seetõttu kuulasin kahe vastandlike seisukohtadega õpetaja tunde. Üks neist oli Haagi koolkonna Piet Zwarti disaini suuna järgija, teine aga traditsioonilise suuna esindaja. Nimetatud kahe erineva vaatepunkti kokkupõrge minu sees oli väga õpetlik.

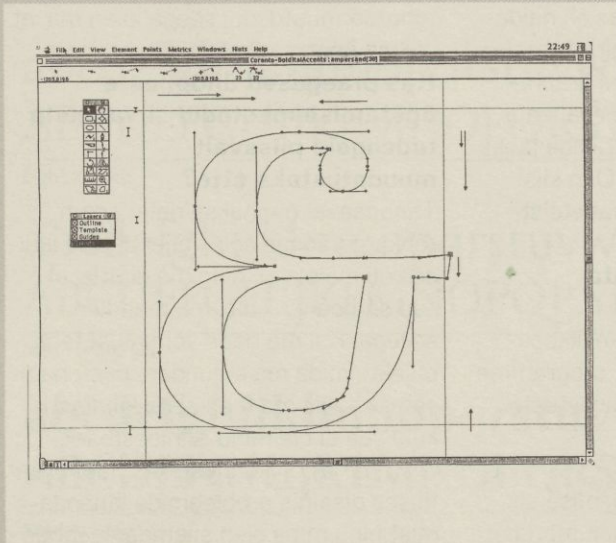
1 Otto Treumann (1919–2001), hollandi graafiline disainer, Bauhausil põhineva modernistliku stiili viljeleja.

2 Christophe Plantin, kuulus 16. sajandi II poole tüpograaf ja raamatutrükikal.

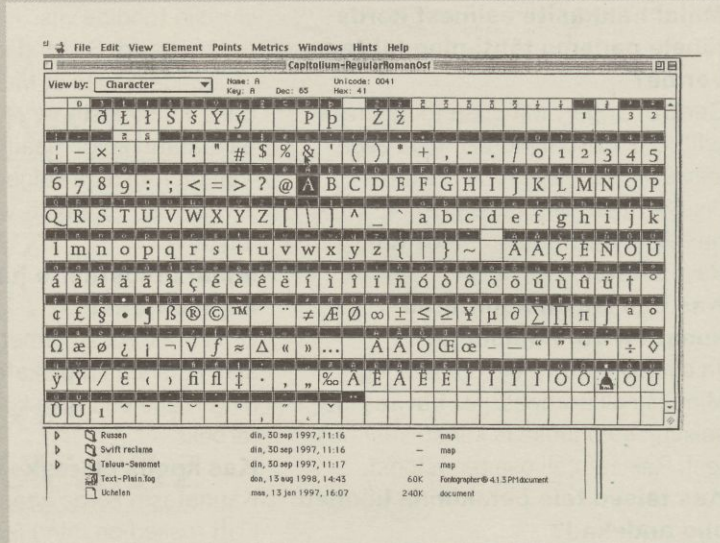
3 Piet Zwart (1885–1977), hollandi tüpograaf, fotograaf ja tööstusdisainer. Oli lähedalt seotud rühmitusega De Stijl.

4 Willem Sandberg, Amsterdami Stedelijki Muuseumi endine direktor, disainer ja kunstnik.

5 Jan van Krimpen (1892–1958), hollandi tüpograaf, kalligraaf ja raamatukujundaja.



Lehekülg Gerard Unger'i fondist Coranto (1999).
Tüpoograaf kasutab programmi Fontographer 4.1



Täielik tähemärkide komplekt Gerard Unger'i
fondist Capitolium, mis on loodud 1998. aastal
Roma linna tellimisel.

Nad suhtusid töösse erinevalt?

Jah, alates defineerimisest, kuid mina püüdsin alati teha seda, mis tundus minu arvates õige. Ma ei ole püüdnud kummalegi meele järele olla.

Kas tänapäeval õpetatakse täiesti teistmoodi?

Absoluutselt, kuigi mõningad probleemid pole kadunud, nagu näiteks üldine suhtumine brändi küsimusse. Ikka veel tehakse vanaviisi vahet kommertsil ja mittekommertsil: osa inimesi tunneb, et nad on rohkem kunstnikud ega soovi olla korrumppeerunud. Olen alati pidanud seda küllaltki rumalaks seisukohaks, sest niipea, kui võtad millegi eest raha vastu, olgu see siis kas maal või mitte, ongi see juba äri – sa oled midagi müünud.

ÕPETAMINE

Milline on teie põhiroll õpetajana Readingis?

Ma tahtsin kombineerida õpetatud keskkonda Rietveldi akadeemia anarhistliku atmosfääriga. Readingi tudengid peavad kirjutama hulgaliselt esseesid, tegema palju eksameid. Rõhk on asetatud disainile, mis toetub kindlalt teooriale, mis on informatsioonidisain. Seega puhast graafilist disaini vormide, värvide, teemade jne. vaba käsitlusega Readingis ei

eksisteeri. Rietveldis on kõik absoluutselt vastupidi. Vaevalt on olemas teooriat, mis oleks puhtalt Hollandi oma. Ma ei taha sellega väita, nagu ei teaks mu kolleegid midagi teooria ja ajaloo kohta, kuid nad tegelevad sellega väljaspool klassiruumi.

Seega kannan ma osa Readingi haridusest üle Rietveldi ning vastupidi. Pidasin Rietveldis ühe loengu, mille olin valmistanud ette Readingi jaoks, ning kui küsisin, kas on küsimusi, tõusis üks tudeng püsti ja ütles: "See pole küsimus, vaid rohkem käsk. Kas me saaksime kuulata veel selliseid loenguid". Suur kompliment.

Kas teie arvates lahkuvad tudengid nimetatud õppeasutustest piisava graafilise disaini alase ettevalmistusega nagu teiegi?

See on koolituse üks suuremaid imesid üleüldse. Niipea kui suunate need inimesed reaalsesse ellu, läheb kõik oma kohale! Tundub, et tudengid, kellele pole kunagi räägitud, et graafiline disain kujutab endast probleemide lahendamist, mõistavad esimesel kohtumisel kliendiga, et tegemist on nimelt sellega. Neil pole probleeme selle mõistmisega ega sellega toimetulemisega.

TÜPOGRAAFIA JA LUGEMINE Kui intervjuueerisime Graphic Thought Facility't (Eye, nr. 39, aastak. 10), rääkisid nad huvi puudumisest tüpograafia vastu üliõpilaste hulgas.

See on üleüldine probleem. Üks meie Hollandi üleriigilistest ajalehtedest kurdab, et nad ei suuda leida kogemustega tüpograafe. See on samamoodi Saksamaal. Tudengid otsustavad veebidisaini, mitte ajalehe kasuks. Minu arvates on see ajutine nähtus. Halb on see, et (õppe)asutused lähuvad vooluga kaasa ning püüavad olla oma tudengite meele järele.

Kas näete selles ohtu, et õppeasutused lähuvad kaasa tudengite nõudmistega, selle asemel et õpetada neile seda, mida vaja?

Jah, kümme aastat tagasi oli tüpograafia õpetamine enesestmõistetav. Nüüd pean oma kolleegidele tõestama, et tüpograafia on vajalik õppeaine ning veenma selles ka tudengeid. Halb pole mitte see, et ma pean kaitsma oma nišši, vaid see, et nišši peaaegu pole enam. See on halb. Tegin ükskord tunni sellest, mida pildid ei saa rääkida. Ma palusin oma Rietveldi tudengeil joonistada jahikoera. Siis ütlesin: "Nüüd joonistage mulle pilt, mis küsib, mis liiki koer see on.

Oranda Normal
Oranda Normal Italic
Oranda Bold
Oranda Bold Italic
Oranda Condensed
Oranda Bold Condensed

Gerard Unger font Oranda aastast 1986.

Joonistage mulle pilt küsimusest." Ning siis joonistasid mõned sama koera koos küsimärgiga. Mina ütlesin: "Ei, küsimärk on tüpograafia valdkonda kuuluv asi. See ei ole pilt, vaid täielikult abstraktne sümbol." Selgub, et midagi nii selget nagu täpne küsimus pole võimalik panna pilti. Te võite öelda, et lugejad ei tea mitte midagi tüpograafiast, seega võime teha nii, nagu meile meeldib, kuid niipea, kui te muudate midagi ajalehes, tõuseb nurin. See oli üks aspektidest, mida ma tahtsin oma raamatus kajastada. Selles püütakse jõuda selgusele, mida lugejad teavad ning mida saab fondi kujundaja selle teadmisega peale hakata. Ajaleht on laialt levinud tüpograafiline objekt. Alates 1950-ndatest on ajalehtede trükikirja suurus järk-järgult kasvanud 8 punktilt mõningatel juhtudel kuni 10 punkti, mis on tohutu kasv. Olen rääkinud sellest paljude inimeste, ajalehetegijate, uurijatega. Keegi pole osanud mulle selgitada selle põhjust. Kui vaatate teisi mõjureid: paremat valgustust kodudes, kvaliteetsemaid prille ja kontaktläätsesid, paberi kvaliteeti – oleks ootuspärane vastupidine tendents. Mul oleks hea meel, kui mõni uurija ütleks mulle: "Kuule, sa oled teinud

mõningad ilusad tähekujuandused, kuid oled selles osas läinud vales suunas. Kui sa tõesti soovid täiustada kirjatüüpe, peaksid tegema midagi drastiliselt erinevat." Seda sorti informatsiooni praegu veel ei ole. On olemas võrdlev uurimus, mis käsitleb näiteks kolme fondi disaini erisusi, mille põhjal võib üksnes öelda, et ühe kuju on paremini loetav kui kaks ülejäänud. Olen lugenud palju aju funktsioneerimise kohta. Hollandis on suurepärase instituut, kus viiakse läbi keelega seonduvaid neuroloogilisi uuringuid. Esimest korda ajaloo jooksul avaneb neuroloogidel ja keeleteadlastel võimalus heita pilk inimaju sisse, et näha, kuidas aju keelt töödeldes funktsioneerib.

Kas te arvate, et neuroloogilised uuringud avavad disaineritele tulevikus uusi võimalusi?

Jah, kuid informatsioon, mis oleks mulle vajalik edendamaks kirjatüübi kujundust ning parandamaks loetavust, ei ole kättesaadav. Seega koban ma pimeduses. Olen eksperimenteerinud Coranto ning isegi enam Gulliveriga, et näha, kas minu tehtud muudatused mõjutavad kirjatüübi loetavust. See on siiski puhtalt empiiriline.

AJALEHED

Gulliver on kasutusel nii U.S. Today kui ka Stuttgarter Zeitungis, kuid see erineb vägagi palju.

See ongi kõige hämmastavam. Tundub peaaegu, et nad kasutavad kaht erinevat kirjatüüpi. Ameeriklased kasutavad Gulliveri Ameerika moodi – nad on võtnud ära tähe-märkidevahelise ruumi, tihendanud tähemärke, paisutanud neid ning vähendanud reavahet.

Kuidas see teile meeldib?

Nad läksid sellega liiga kaugele ning astusid siis ühe sammu tagasi – kui nad alustasid, oli see veelgi puhitatum. Sakslased on lähenenud palju mõistuslikumalt. Üks karjub sulle näkku, teine on reserveeritum, hoiab distantsi. Mulle meeldib Stuttgarter Zeitung rohkem, kuid see, mida U.S. Today on minu kirjatüübiga korda saatnud, pakub pinget. See on midagi sellist, mida ma ise kunagi poleks teinud, ning nad väidavad, et see töötab – kolm miljonit eksemplari päevas.

Millise väljaande puhul kasutati esimest korda Gulliveri?

NBLC, Nedelands Bibliotheek en Lectuur Centrum [Riiklik Raamatukogude ja Lugemisvara Instituut] ostis Gulliveri oma aastaraamatu

Gids voor de informatiesector tarbeks ning palus mul teha uue kujunduse. Säastsime umbes kakskümmend protsenti ruumi ning tulemus oli palju selgem ning loetavam.

Niisiis oli teie eesmärgiks säästlikkus ja selgus.

1993. aastal käiku lastud Gulliveri puhul kujunes pettumuseks avastus, et kujundajad ei olnud eriti huvitatud paberi säästmisest. Mina esitasin Gulliveri ökoloogilise kirjatüübina, kuid see ei huvitanud kedagi. Kuid parem loetavus äratas siiski suurt tähelepanu.

Kas see pidi lahendama mingi probleemi?

Ma nägin selleks vajadust. Gulliveri abil kujundasin ma midagi sellist, mis siiani puudus. Seda tahan ma alati. Selleks kulus aega paar-kolm aastat, mis ei ole väga pikk aeg. Mäletan, et ühel päeval hakkasin katsetama paari naljakat eksperimenti, seadistades väikeseid tekstiblokke üheksa punktiga ning seejärel seades sama tekstibloki veidi vähendatud, kuid kergelt laiendatud fondisuurusega. Kui vähendada tähemärgi kõrgust ning teha seda veidi laiemaks, säilib valge pind kirjamärgi sees ning font ei näi väiksemana.

Millist tehnoloogiat te selleks kasutasite?

Katsetasin kordamööda Fontographerit ja QuarkXpressi. Sel hetkel, kui teil on paar eksperimentaalset tähemärki Fontographeris, võite muuta need fondiks ning rakendada neid QuarkXPressis ja teha mitmesuguse suurusega väljaprinte... See on tohtu uuendus – see lubab teil hoida algidee ja lõpptulemuse vahe peaaegu minimaalsena. Te võite teha

kõik pähekaranud mõtted nähtavaks ühe hommikupooliku jooksul.

Kas kahetsete vanade meetodite kadumist?

Tegelikult mitte. Paberi ja pliatsi eeliseks oli see, et aeglase protsessi käigus oli palju aega mõelda ja analüüsida.

Kas fondi väljatöötamine võtab ikka sama palju aega?

Absoluutselt. Kui teete seda õigesti, uurides kõiki uue kirjatüübi kujundamise võimalusi, võtab see ikkagi umbes kaks aastat aega. Kuid selle kahe aasta jooksul jõuate palju edasi.

Milliste ülesannetega puutusite kokku Corantot kujundades?

Coranto alusideed on vähem revolutsioonilised kui Gulliveri puhul. Ajalehti trükitakse nüüd nii palju paremini, et lehes saab anda palju rohkem õhku kui varem, on vähem moonutusit.

Mis mõttes õhku?

Ajalehtedes on ühele leheküljele paigutatud igasugust informatsiooni: väga ängistavat ja väga rõõmsat, vähemat ning üldist huvi pakkuvad asjad, mingid faktid ja kuulujutud. Mina tahtsin tuua midagi sellest paljususest, sellest kirevusest kujundusse.

Millest alustate uue fondi kujundamist?

Eelmiste kujunduste kohta on palju informatsiooni, sealhulgas tagasiside ajalehetegijatega, lugejatega vesteldes saadud info... nii tekib mõnikord mõte, et vajatakse midagi muud. Siis sunnib see mõte mind ühel päeval maha istuma ning selle kallal tööle hakkama. Kui kujundus on algstaadiumis, näitan seda ning kogun reaktsioone.

Kas The Scotsman tellis Coranto?

Ei. Ally Palmer, tolleaegne The Scotsmani kujundaja, nägi Corantot aja-lehekonverentsil Kopenhaagenis ning soovis seda endale. Ally töötas sel ajal Simon Estersoni ja John Bellknapiga uue Brasilia ajalehe Valor kallal. Sain brasillastelt igat liiki vastukajaid. Simon ja John helistasid mulle lausa keset ööd ning ühendasid mind toimetajaga, kes selgitas, et minu diakriitilised märgid ei ole õiged. Samuti: "Me ei soovi mingeid ligatuure – f ja i peavad olema eraldi tähemärgid. Palun kujundage oma font taoliselt ringi, et need kaks kohtuksid ning ei tekitaks probleeme." Ajalehetegijatele ei meeldi ligatuurid. Nad tahavad tugevat aluskujundust, mis ei sisaldaks ilutsevaid elemente.

Ajalehekujunduse puhul eksisteerib teatud jäikus, kuigi eelpoolmainitu on äärmiselt elegantne leht.

Kuidas suhtute klientide kriitikasse?

On olemas inimesi, kes ütlevad mulle, et nad ei kasutaks kunagi minu kujundust. Mõnikord jälle on raske öelda, kuidas tõlgendada saadud tagasisidet. Üks ajalehtedest, mis esimesena kasutas Swifti, oli Amsterdami Het Parool. Neile meeldis see tekstina, kuid nad ei kasuta seda iialgi pealkirjades. Nad ütlesid, et suures mõeldus on näha, kuidas Swift on kokku pandud ning nad ei soovinud seda. Siis paar aastat hiljem mainis Jeff Level jutuaajamise käigus, mis toimus Society of News Design konverentsil Arizonas, Swifti. Üks naine tõusis püsti ja ütles: "See on väga tore, et te räägite Swiftist, kuna me kasutame Swifti oma pealkirjade kirjatüübina

Gerard Unger font Flora aastast 1984

The quick brown fox ju

BUY ITC Flora® Bold
US\$25.99

The quick brown fox j

Gulliver
Gulliver
Gulliver
Gulliver
Gulliver
Gulliver
Gulliver
Gulliver

Gerard Ungeri font Gulliver aastast 1993. Tüpoograaf lõi selle kui "ökoloogilise" kirjatüübi, mis pidi mahutama teksti väiksemale pinnale kui iga teine font ja sellega säästma paberit. Seda kasutavad näiteks U.S. Today ja Stuttgarter Zeitung.

TRAFFIC VIOLATIONS

State trooper did not take kindly to my interpretive driving style

FAST LANE

Rush hour drivers become more and more frantic

CONSTRUCTION AHEAD

ROADS ARE TORN UP & PLOWED UNDER

Work crews play catch with gobs of hot asphalt

Southbound Traffic

Full of honking, yelling and shouting

DECREPIT MUFFLER IN TOW

Font Interstate, mille Tobias Frere-Jones kujundas 1993–1994 Ameerikas kasutusel olevate maanteeviitude kirjatüübi põhjal.

Gerard Ungeri kujundatud Hollandi maanteeviit on leidnud tee postmargile. >



ajalehes Arizona Republican." Jeff ütles: "See rõõmustab Swifti kujundajat, kes istub otse teie kõrval." "Mida! Mina arvasin, et ta on juba aastaid surnud!" pahvatas naine. Vastukajad Gulliverile olid samuti vastuolulised. Erik Spiekermannile¹ see meeldis, kuid ta ütles, et kui ta peaks seda kunagi kasutama, lisaks ta ruumi kahe tähemärgi vahele (+2 rada Quark Xpressis). Aasta hiljem helistas keegi Der Tagesspiegelist ning küsis, kas nad võiksid võtta ära veidi ruumi tähemärkide vahelt ning seada see 2 rajale. Seega on olemas selline asi nagu individuaalne maitse.

Kas olete näinud oma fontide kasutust, mida te absoluutselt heaks ei kiida?

Jah. Kuid ei ole võimalik tegelda oma fontide kasutuse ühtsete reeglite kehtestamisega.

Chris Vermaasile² see meeldiks!

Jah – tema tahtis luua organisatsiooni nimetusega Kirjapolitse! (Vt. "New Yorgi suhtumine", Eye, nr. 40, ak. 10).

Miks tuli luua uus Swifti versioon [Swift 2.0]?

Esimene Postscripti versioon konverteeriti Ikaruse andmestikust [URW tähekujude kirjelduse süsteem digitaalikonuuridena]. Konversiooni-

programmid olid ideaalsest kaugel. Selle tulemuseks olid matsakad fondid paljude puudujääkidega, mis olid eriti nähtavad suuremate mõõtude ning TrueTypes'i puhul. Esines palju kaebusi.

Milliseid probleeme oli Hollandi liiklusmärkide kujundamisel?

Põhiprobleemiks oli nõudmine kujundada ümber vanad kirjatüübid (põhimõtteliselt samad, mida kasutatakse Põhja-Ameerikas) nii, et keegi ei märkaks erinevust. Koos lisanõudmistega ökonoomsuse ja loetavuse parandamise osas osutus see võimatuks. Kui font oli peaaegu valmis, avastasin, et olin muutnud seda nii palju, et sellest oli peaaegu saanud uus kujundus. Otsustasin astuda sammu edasi ning see ungerifitseerida: avasin loendurid rohkem, kui ma olin juba teinud (üks loetavuse parandamise saladusi). See töötas ning klient ei maininud seda kunagi!

Nii liiklusmärgid kui ajalehed suhtlevad "inimesega tänavalt"... Kas kahe füüsiliselt erineva meedia kirjatüübi kujundamises on midagi ühist?

Ei, need on erinevad. Üksikute sõnade lugemine kaugel maa tagant (nagu ma seda nimetan) erineb põhimõtteliselt

¹ Erik Spiekermann, kunstiajaloolane, tüpoograaf ja disainer. Tüpoograafiaalaste raamatute autor. Asutanud Saksamaa suurima disainibüroo MetaDesign.

² Chris Vermaas, Hollandi tüpoograaf ja disainer.

ajaleheveergudest silmadega ülelibistamisest.

Kas otsustasite juba varakult olla üksiküritaja?

Disaineritest, kes hakkavad grappe juhtima, saavad pigem *managerid* kui disainerid. Ma tulen juhtimisega küllalt hästi toime, kuid ei soovi teha seda kogu aeg. Näiteks Rooma juubeli projektiga seoses töötasin kuueliikmelises grupis.

Kui kaua see aega võttis?

Viis kuud, kusjuures töötasime nii öösel kui päeval. Mulle meeldib töötada üksinda, kuigi minu naine ütleb, et olen palju meeldivam inimene, kui mind ümbritsevad teised. Mul ei ole midagi teiste inimeste vastu, aga ma leian, et see ei kiirenda tingimata töö kulgu. Juttu on palju rohkem ning mitte ainult teoksil olevast tööst.

Ükskord heitsite nalja Rooma projekti üle (Rooma linna 2000. a. peetud juubeliga seotud orientatsiooni ja infosüsteemi aren-

1 Neville Brody, inglise disainer. Kujundanud ajakirju *The Face* ja *Arena*, asutanud firma *FontShop International*, annab välja tüpograafia-ajakirja *FUSE*.

2 David Carson, ameerika disainer. Sai tuntuks dekonstruktivistliku tüpograafia rakendamisel ajakirjakujunduses (*The Surfer*, *Ray Gun*).

3 Wim Crouwel, hollandi disainer ja õppejõud Madalmaade kunstikoolides.

duse projekt), et see on nagu "söö vedamine Newcastlelisse".

Ma ei tahtnud taastada Rooma kirja või teha selle täpset koopiat nagu *Adobe Trajan*. Nii seadsin eesmärgiks jätkata Rooma avalike kirjade traditsiooni kaasaegsel moel.

Kuidas jõudsite oma viimase projektini, milleks on Hollandi psühhoneuroloogilise asutuse tunnusgraafika?

Nad lugesid Rooma projekti kohta Itaalia ajakirjast. *Zwolve Poort* on psühhiaatriaiaigla [*poort* tähendab linna väravat], metsa peidetud tsentraliseeritud organisatsioon, kus käib praegu detsentraliseerimise protsess ning ollakse pöördumas tagasi ühiskonda. Need patsiendid, kes on selleks valmis, hakkavad elama humaansemates tingimustes koos normaalse naabritega, vastava järelevalve all.

Ma alustasin Dekooderist (*Fuse 2*) ning tegin neile kuvandi selle mõttega, et nad asuvad nüüd mitmes kohas, olles samal ajal üks organisatsioon. Nimes oli kolm "o" - tähte, mis on peaaegu heraldiline. Viimase ülesande tarbeks, milleks olid vahelehed nende aastaaruandes, võtsin sellest logost välja erinevaid tükke. Siis leidsin ma ühe vana kataloogi, mis sisaldas kõige ebatavalisemaid fotosid 1950-ndate aastate keskpaigast. Mõtlesin, et on kevad, varasuvi, nad vajavad midagi, mis nende tuju tõstaks: valin lilled.

TIPPDISAINERID

Te olete kord öelnud, et olete näinud David Carsonid tulemas ja minemas! Mida te sellega silmas pidasite?

Neville Brody¹ ja David Carson² saavutasid midagi sellist, mida graafilises disainis ja tüpograafias enne neid ei eksisteerinud, ning see oli tippdisaineri staatus. Küsimus pole selles, et ma neid kadestan, kuid paljude inimeste jaoks eksisteeris vaid see. Kõik üliõpilased soovisid Carsonit oma CV-dele ning tahtsid, et nende töö näeks tema tööde moodi välja. Oli samuti olemas Neville Brody mõjuvõis näha teisejärgulisi Brody plakateid kõigi Brody elementidega, kuid ilma Neville'i lähenemiseta. See teda eriti ei kahjustanud. Millest ma kuidagi aru ei saanud, oli see, et nii paljud inimesed olid valmis rakedama oma loovust kellegi teise värvides. Et nad kasutasid valmiskoostisosi, valmistoitut selle asemel, et ise midagi luua.

Me peame harjuma tippdisainerlusega. Mina alustasin oma professionaalset tegevust Wim Crouweli³ assistendina ning Wim on karismaatiline liider. Ta on šarmanne ja otsekohene ning kui ta selgitas disaini põhimõtteid, mõtlesid sa: "See on just see, see on lahendus, just nii tuleb seda teha." Mul oli väga raske vabastada end võõrast mõjust, end veenda selles, et mul on olemas oma ideed. Pidin leidma isikliku seisukoha.



Eye

Ajakiri *Eye*, mille 40. numbrist on tõlgitud eelolev intervjuu, on Suurbritannias ilmuv visuaalse kommunikatsiooni ajakiri, mis nägi ilmavalgust 1990. aastal Rick Poynori algatusel. Praeguseks on jõutud 42 numbrini, ilmumissagedus on kord kvartalis. Kvaliteetajakirjas publitseeritakse artikleid oma ala juhtivatelt teoreetikutelt ja disaineritelt. Autorite hulka kuuluvad Richard Hollis, Steven Heller, John O'Reilly, Barbara Usherwood, Tomato, Vince Frost, Gavin Bryars jt. Viimati ilmunud ajakirjas käsitletakse post-situatsionismi tagasivaadetega 1960. aastatele, Londoni psühhedeelilisi siiditrukis plakateid 60ndate lõpust, Stephen Byrami CD-plaatide ümbriseid jm. Ameeriklane Stefan Sagmeister on koostanud vaimuka ülevaate New Yorgi tänavanurkadel müüdavatest T-särkidest, mis kujutavad WTC torne. Number lõpeb ülevaatega hiljuti ilmunud disainiraamatutest.

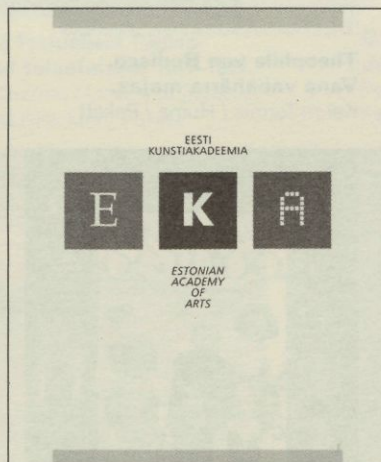
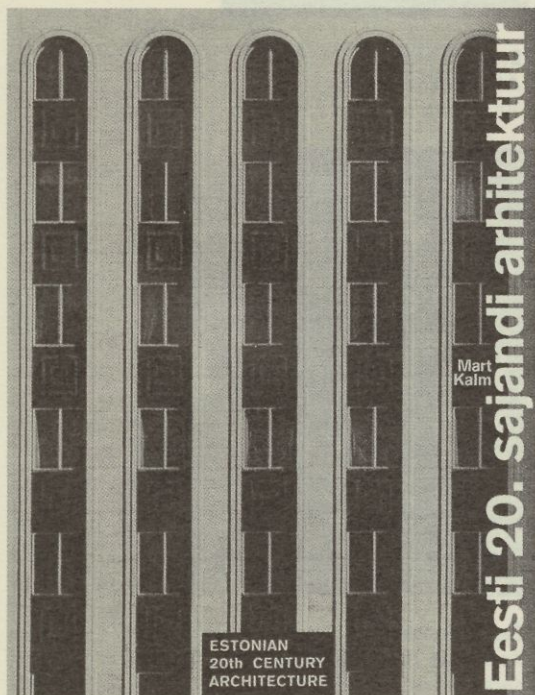
25 parimat 2001

1. veebruaril 2002 avati Rahvusraamatukogus näitus 25 kaunimast raamatust, mis Eestis 2001. aastal välja anti. Eesti Kujundusgraafikute Liidu, Eesti Kirjastajate Liidu ja Rahvusraamatukogu koostööna toimuvale konkurssnäitusele saabus 154 raamatut 45 kirjastuselt. Neist valiti välja 25 paremat, mis eksponeeriti ilma pingeritta seadmata. Eraldi vaadeldi lasteraamatuid: 29 konkursile saabunust valiti välja 5 kaunimat. Valiku teinud komisjoni eesotsas oli Viive Noor. 25 parima hulka tulnud raamatuist oli seitse Jüri Kaarma kujundatud ja 11 neist oli trükitud trükikojas Pakett. Võitnud raamatud saadeti Leipzigi raamatumessil toimunud maailma parimate raamatute konkursile, mis leidis aset 15.–16. veebruaril. Seal oli välja pandud 35 riigi trükised, enamik neist Euroopast. Saksamaa hindamiskomisjoni kuulus 7 liiget: neli sakslast, ameeriklane, hispaanlane ja, esmakordselt nende konkursside ajaloos, eestlane, Jüri Kaarma. Tema kommentaari kohaselt ükski Eesti raamat valikus teise vooru ei jõudnud. Kuluarvestlustes selgusid ka mõned põhjused, miks nii. Kui ettevalmistusprotsessis on kasutatud laserprinterist välja trükitud kilesid, siis pole selleks lootustki. Kahjuks enamik Eesti kirjastusi vaid sedamoodi talitabki. Selle põhjused on ka selged: väikesed trükiarvud, mille tõttu trükikuludest võtab ettevalmistus küllalt suure osa, ja hinnatundlik ostja. Samuti pöörati tähelepanu ka materjalidele, näiteks sellele, kas paber on poognast õigesti lõigatud ja murdub loomulikult jne. Samad 25+5 raamatut moodustavad ka ekspositsiooni, mis rändab eri maades ringi. Esimene näitus avatakse 22. märtsil Ungari Rahvusraamatukogus.

Mart Kalm.

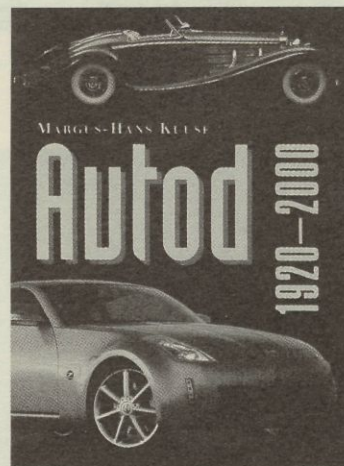
Eesti 20. sajandi arhitektuur.

Andres Tali / Prisma Prindi kirjastus / Prisma Print



Eesti Kunstiakadeemia juubelialbum.

Jüri Kaarma / EKA / Pakett



Margus-Hans Kuuse. Autod 1920-2000.

Kersti Tormis / Valgus / Tallinna Raamatutrükikoda



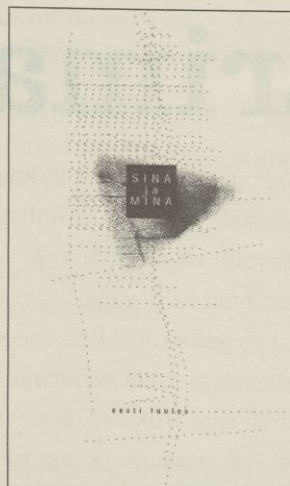
Kadrioru loss.
Väliskunsti muuseum.

Andres Tali / Eesti Kunstimuuseum / Pakett



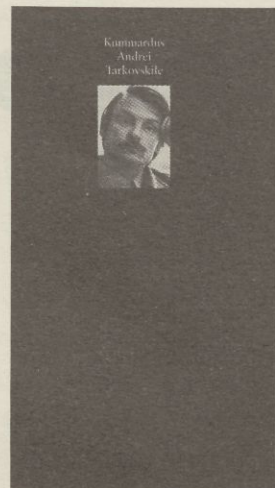
Indrek Hirm.
Liblikate õhkkeerge veri.

Asko Künnap / Tänapäev / Pakett



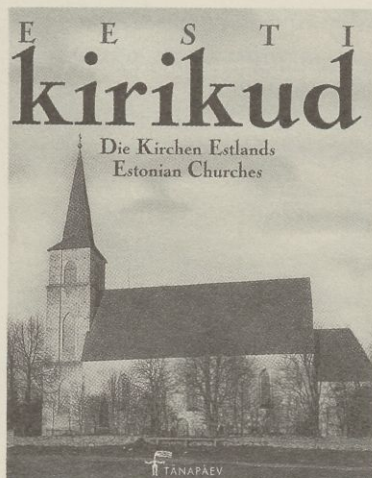
Sina ja mina eesti luules.
Koostanud Doris Kareva.

Kersti Tormis / Huma / Pakett



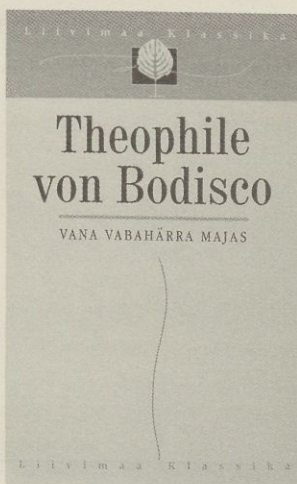
Kummardus Andrei Tarkovskile.

Jüri Kaarma / Püha Issidori
Õigeusu kirjastuselts / Pakett



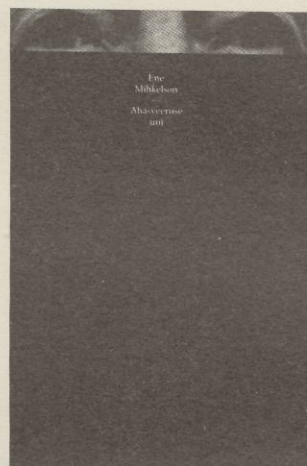
Eesti kirikud.

Andres Tali / Tänapäev / Pakett



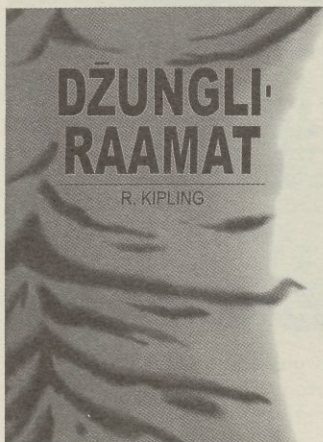
Theophile von Bodisco.
Vana vabahärra majas.

Kersti Tormis / Huma / Pakett



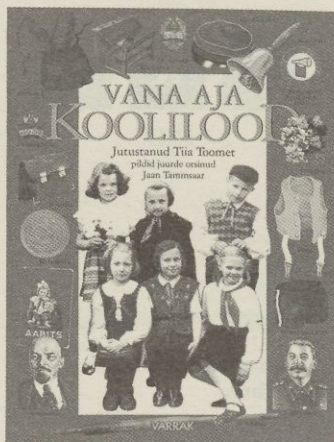
Ene Mihkelson.
Ahasveeruse uni.

Jüri Kaarma / Tuum / Pakett



Rudyard Kipling.
Dzungliraamat.

Tiina Reinsalu / Varrak / Greif



Tiia Toomet.
Vana aja koolilood.

Jaani Tammsaar / Varrak / Greif

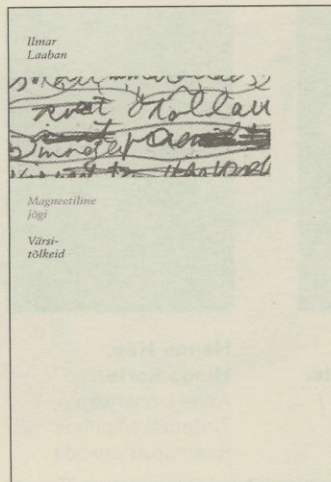


Eesti elusloodus.
Kodumaa looduse teejuht.

Kersti Tormis / Varrak / Greif



Krista Kodres.
Ilus maja, kaunis ruum.
 Andres Tali / Prisma Prindi kirjastus / Prisma Print



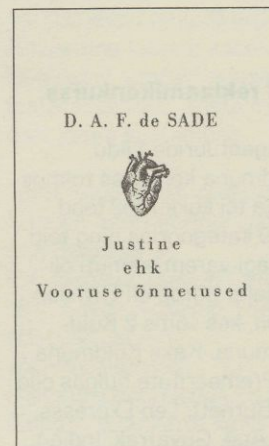
Magneetiline jõgi.
Koostanud Ilmar Laaban.
 Jüri Kaarma / Eesti keele sihtasutus / Pakett



Vardo Rumessen.
Eduard Tubin.
 Andres Tali / SE&JS / KO Ofset



Elo ja Freidebert Tuglas.
Kirjad teineteisele 1917-1947.
 Jüri Kaarma / Underi ja Tuglase kirjanduskeskus / Pakett



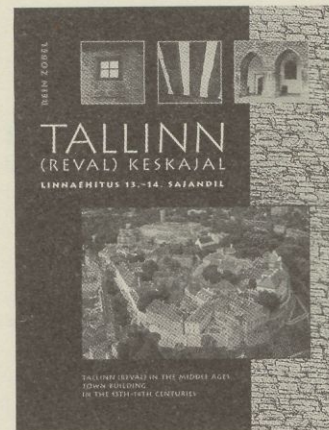
D. A. F. Sade.
Justine ehk vooruse õnnetused.
 Peeter Laurits / Eesti keele sihtasutus / Pakett



Ago Rullingo.
Muhumaa. Loodus, aeg, inimene.
 Endla Toots / Eesti Entsüklopeedia- kirjastus / Tallinna Raamatu- trükikoda



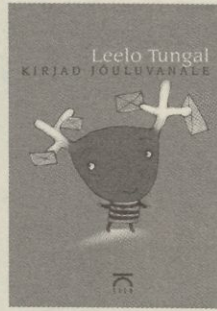
Tere, kool.
 Regina Lukk, Anu Kalm, Kalle Toomper / Varrak / Greif



Rein Zobel.
Tallinn (Reval) keskajal.
 Piret Niinepuu-Kiik / Eesti Entsüklopeedia- kirjastus / Prisma Print



Eno Raud.
Kukest, kurest, konnast ja karust.
Juss Pihho / Tiritamm / Tallinna Raamatutrükikoda



Leelo Tungal.
Kirjad jõuluvanale.
Kirke Kangro / Sild / Tallinna Raamatutrükikoda



Henno Käo.
Hinge korter.
Anne Linnamägi / Tiritamm / Tallinna Raamatutrükikoda



Meie lapse lauluraamat.
Tiiu Allikvee / Kunst / Tallinna Raamatutrükikoda



Aino Pervik.
Sari Tähenärija.
Piret Raud / Tiritamm / Tallinna Raamatutrükikoda

Konkursid

Kuldmuna 2001 reklaamikonkurss

Eesti Reklaamiagentuuride Liidu korraldatud Kuldmuna konkurss toimus neljandat korda ja tõi kokku 552 tööd. Võistlus toimus 9 kategoorias ning töid oli enam kui kunagi varem, samuti oli tase kõrge. Edukaim büroo oli Division McCann Erickson, kes võitis 2 Kuldmuna ja 2 Hõbemuna. Kaks Kuldmuna sai ka Idea AD. Premeeritute hulgas olid ka Kontuur Leo Burnett, Leo Expresss, Vatson&Watson, Age, Guvatrak, Indigo, Tank, Kolm Karu, Zavod, First Media, Trio ja Dexler.

Auhinnad jagunesid järgnevalt:

Otsepostitus

Rahvuslik toppevahend
Leo Express, klient Hansapank / Plasto

Pakend

Konjak
Division, klient Estonian Air

Firmagraafika

Bocca
Division, klient restoran Bocca

Digitaalreklaam

Karu jõulutervitus
Kolm Karu, klient Kolm Karu

Sotsiaalreklaam

Põllumajandusloendus
Age reklaam, klient Statistikaamet

Radioreklaam

Sari loodushääled
Indigo, klient Rademar

Trükireklaam

L'artiste
Idea AD, klient Reval Hotels



Välireklaami Kuldmuna: Idea AD reklaamikampaania Atlas ADSL-ile, tellija Eesti Telefon.

Telereklaam

ETV (puder, De Niro, Monroe, vaip)
Kontuur Leo Burnett, klient ETV

Välireklaam

Atlas ADSL
Idea AD, klient Eesti Telefon

Worth a Thousand Words

Tähtaeg: 15.4.2002

Teatriplakatite näitus, mis toimub suvel Stratfordi Gallery's (Ontario, Kanada). Koduleheküljelt saab täiendavat infot ja PDF formaadis osavõtuandeedi.
www.gallerystratford.on.ca

Pan European Poster Design Competition Europe 2020

Tähtaeg: 29.4.2002

Horvaatia eurointergratsiooni-ministeeriumi korraldatav plakati-konkurss kutsututele, osaleda soovijad peavad saatma taotluse oma maa disainiassotsiatsiooni toetuskirjaga. I preemia 6000 eurot, II ja III vastavalt 3500 ja 2000 eurot. Formaat 70x100, plakat peab olema varem publitseerimata. Töödest korraldatakse näitus ja antakse välja kataloog.
e-mail: gorana.dojcinovic@mei.hr

7th Young Package Competition

Tähtaeg: 3.5.2002

lcograda toetatav pakendikonkurss noortele disaineritele.
www.designcentrum.cz

18. BIO

Ljubljana disainibiennaal

Tähtaeg: 30.6.2002

Regulaarselt toimuv biennaal, mis hõlmab kõiki disainivaldkondi: vormidisaini, interjööri ja graafilist disaini.
e-mail: aml-bio@guest.arnes.si

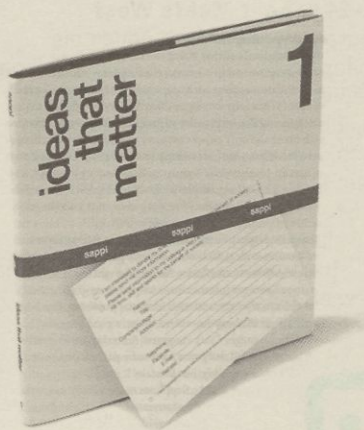
Konkursid

Ideas That Matter

Sappi ideekonkurss
Tähtaeg: 31. mai 2002

Sappi, maailma üks juhtivaid kaetud paberite tootjaid, on alates 1999. aastast korraldanud ideevõistlust sotsiaalse teemaatikaga trükireklaamikampaaniate finantseerimiseks. Ideevõistluses võivad osaleda disainerid, grupid, reklaamibürood, õpetajad ja üliõpilased. Konkursi olemus on selles, et osalejad valivad teatud sotsiaalse teema või mittetulundusühingu, mille kohta nad soovivad planeerida kampaania ning saavad Sappi regionaalkontoris selle projekti kirjelduse (eskiisid, väljatrüki, A4 mahus seletuskirja ning ligikaudse eelarve, mittetulundusorganisatsiooni puhul selle kirjelduse ja umbkaudse teostamise ajakava). Sappi valib välja loomingulised / ühiskondlikult olulised ideed ning maksab kinni nende teostamise 50 000 euro ulatuses. Väljalititud disainerite või büroode töödest antakse välja kataloog ning korraldatakse näitus. Tähtaeg: projektide kohalejõudmise aeg kuni 31. maini 2002. Valiku tulemused teatatakse augustis 2002.

Aadress ja lisainfo:
Sappi Mitteleuropa GmbH
Sibylle Hajostek
Kirchberggasse 33-35
1070 Wien, Austria
tel +43-1/526 7675
e-mail: Sibylle.Hajostek@eu.sappi.com
e-mail: ideas.that.matter@eu.sappi.com
www.ideaexchange.sappi.com

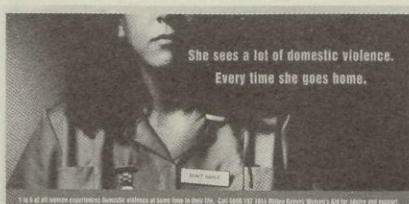
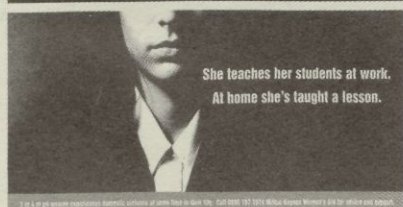


Sappi Ideas That Matter 1999. aastal valitud viis kampaaniat on publitseeritud kataloogis, mille on kujundanud Mervyn Kurlansky.



Hollandi büroo Heijdens Karwei kampaania partneriks oli Amnesty International Netherlands. Slogan 'u man write' kutsus kodanikke teada andma kõigist kogetud inimõiguste rikkumistest.

Inglise büroo Creative Medialab kavandas sarja plakateid Inglismaa suurima mahavaikitud kuriteoliigi – koduvägivalla – teemadel.



Nagoya Design DO!

The Power of Fragility
Tähtaeg: 18. aprill 2002

Kolmandat korda toimub Jaapanis Nagoya linna korraldatav konkurss, mis hõlmab kõiki disainivaldkondi, graafilise disaini kaasa arvatud. Osa võivad võtta üksikesinejad või grupid, kelle vanus on alla 40 aasta. Seekordne teema, mida võib tõlkida "Hapruse jõud", hõlmab laia skaalat alates haavatavast, kuid ometi kõikvõimsast inimesest lõpetades keskkonnaga, nii et tegemist on küllalt kontseptuaalse konkursiga. Võistlus lõpeb näituse ja võitjate korraldatava workshopiga. Töid võib saata kolmel viisil: slaididena (1), flopidiskina (2) või e-mailina (3). Antakse välja mitmeid auhindu: Grand Prix 2 miljonit jeeni (ca 16 000 USD), kolm kuldauhinda, igaüks 500 000 jeeni, viis hõbeauhinda, igaüks 200 000 jeeni, ning 20 ergutusauhinda. Hindamine toimub kahes voorus. Esimesest voorust edasipääsejad teatatakse 2002. aasta mai lõpus, teine voor lõpeb septembris.

Tööd tuleb saata postiaadressil Nagoya International Design Competition Secretariat
IDC Nagoya, Design Center Building
18-1, Sakae 3-chome, Naka-ku, Nagoya
460-0008 Japan;
või meiliaadressil
overseas@idcnagoya.co.jp
Osalemisblankette saab koduleheküljelt
www.idcnagoya.co.jp/compe/e/form.html
Konkursi tingimused on kirjas
koduleheküljel
www.idcnagoya.co.jp/compe/

Signs of the time

Designing the third-millennium appointment book
Tähtaeg: 30. mai 2002

Konkursi korraldaja on Hangar Edizione, disaini- ja kirjastusettevõtte Itaaliast Treviso provintsist. Välja pakutakse 3 teemat: kalenderpäevik-ajaplaneerija, telefonimärkmik ja taskukalender. Igas kategoorias antakse välja peaauid 1000 eurot ja II auhind 500 eurot. Valitud tööde trükkimiseks sõlmib lepingu Hangar Edizione.
e-mail: presidenza@hangar.it
www.hangar.it

Tulemas



Brno 2002

Graafilise disaini ürituste nädal

17.6. Icograda regionaalkoosolek.

Icograda on maailma graafilise disaini assotsiatsioonide katusorganisatsioon, kuhu kuulub üle 70 liikme 45 riigist.

18.-19.6. Identity / Integrity

Rahvusvaheline sümposium.

Ettekandjad on Earl Powell, Vaughan Oliver, Ralf Schraivogel, Uwe Loesch jt. Osalemistasu 250 dollarit, enne 31. märtsi gruppidele 50 dollarit.

18.6.-20.9. 20. Brno rahvusvaheline graafilise disaini biennaal.

Esinduslik väljapanek maailma graafilise disaini paremikust hõlmab laia skaalat tunnusgraafikast plakatini. www.moravska-galerie.cz

20.-21.6. Icograda

haridussümposium Creating an International Network

20.-24.6. East Meets West

Icograda workshop üliõpilastele 5-päevases workshopis saab osaleda 60 üliõpilast, koolituse viivad läbi Jan Rajlich Jr., Michel Bouvet, Rasmus Koch, Adrian Tackman, Wladyslaw Pluta ja Ahn Sang-Soo. Osalemistasu on 50-100 dollarit, elada saab Brnos ühiselamus, ca 150 kr. öö. Online-registreeerimisel saavad kohad kiiremad. www.brno2002.cz www.icograda.org



Varssavi 18. Plakatibiennaal

8.6.-22.9.2002

Wilanow'i Plakatimuuseum

Varssavi, Poola

Esinduslik ülevaade maailma kaasaegsest plakatist, mis on avatud läbi suve. Ekspositsiooni valisid välja Anderi Logvin, Frieder Mellinghoff, Peret, Wladislaw Pluta ja David Tartakover.
E-mail: biennale@mnw.art.pl

Grafist 6

6.-11.5.2002

Istanbuli graafilise disaini nädal

Kuuendat korda toimuv üritus on organiseeritud Mimar Sinani ülikooli poolt ja mõeldud eelkõige üliõpilastele. Loengud, näitused, *workshopid*, peod. Korraldaja Sadik Karamustafa, e-mail: sadik@turk.net



map

your paper guides

MAP Eesti AS
Viadukti 42
11313 Tallinn

tel 655 6130
faks 655 6133
www.map.ee

Järgmine

kunst.ee

**ilmub juunis 2002 ning sellega
koos filmi-eri, mille paneb
kokku Mari Laaniste (Hiram).**

**Põhiosas saab lugeda
käsitlusi Ene-Liis Semperist,
interneti listidest Syndicate,
Nettime ja Latera ning
Piranesi tõlgendusest
Igavesele Linnale jpm.
Johannes Saar paneb ette
Bourdieu' prillid.**

