

kunst.3/2003.ee

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri | estonian quarterly of art and visual culture | *partly in english*



John Smith, Marko und Kaido, 2003

Kunstihariduse eri art education special

Veneetsia biennaal / Edward Lucie-Smith
Eesti maal / Tegevuskunst / Academia Grata
Lavastusfoto / Identiteetid / Andrus Joonas
Boonus: Graafilise disaini lisa #9

Rahvusvaheline autsaiderite ja *art brut* kunsti näitus **SOLVATES MEDUUSI**



Näitused:

Tallinna Kunstihoone 10. oktoober – 9. november 2003,
kuraator Sigrid Saarep.

Kullo Galerii 6. – 28. oktoober 2003.

Eesti Tervishoiu Muuseum 7. oktoober – 8. november 2003.

Konverents:

Tallinna Kunstihoone 17. oktoober 2003, algus kell 10.00:

Andrei Gnezdilov, (Peterburi, psühhiaatria haigla terapeut);

Erkki Pirtola (kunstnik, filmide autor, literaat, ITE-näituste kuraator Soome);

Anders Härm (kunstiteadlane ja kuraator);

Sigrid Saarep (kunstiteadlane ja kuraator);

Anneli Säre (kunstiõpetaja, Puuetega Inimeste Kunstiühing);

Natalja Zenevitš (neuroloog, Viimsi haigla);

Vaino Vahing "Loovus ja Hullumeelsus" (kirjanik ja psühhiaater);

Katrin Kivimaa "Kunstnikumüüt ja hullumeelsus" (kunstiteadlane, Leedsi Ülikooli doktorant).

Filmiprogramm:

Sakala Keskuse väike saal 18. oktoober

Loengud kell 13.15 (sünkroontõlkega)

Prof. Roger Cardinal, Kenti Ülikool: "Kahtlasest sümptomist suurepärase väljenduseni: Kunsti öitsemine psühhiaatriainstituut-sioonides";

Mihály Hoppál, Euroopa Folkloori Instituudi direktor: "Šamaanid kunstnikud ja kunstnikud kui šamaanid: Kes on väljaspool?"

Filmide algus kell 15.00

Liina Kuller, Harri Aer. "Maailm nagu muster", Eesti, VHS, 30 min.
Erkki Pirtola. Soome ITE, VHS.

Erkki Pirtola. "Adelbert Juks", 2002, Soome VHS, 20 min.

Veli Granö. "The Imaginary Life of Matias Keskinen", 1991, Soome DVD, 58 min.

Alan Governar ja Bob Tullier. Prantsuse kunstnik Jaber, Prantsuse–USA, VHS, 16 min.

Bruno Decharme. "Aleksander Pavlovitch Lobanov", Prantsusmaa, DVD, 7 min.

Pacskovszky Joseff. "Kunstnik Schekner Mihaly", 2001, Ungari, 29 min.

Ocsenas Tamas, Kremsier Edit. "Doctor Andras Petö'st", 2001, Ungari, 52 min.

Esikaanel: John Smith. Marko und Kaido. Õli, lõuend, 2003. Veneetsia biennaali Eesti ekspositsioon 2003.

Cover: John Smith. Marko und Kaido. Oil on canvas, 2003. Estonian exposition at Venice biennale 2003.

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!

Enamikku varasemaid kunst.ee numbreid on tagantjärele võimalik toimetusest osta.

- 3 Editorial
- 4 Varia, raamatud
- 7 Vastukaja

maal

- 8 Jaan Elken. Maaliaasta 2003
- 11 Jaan Elken. Year of Painting 2003

13 Linnar Priimägi. Lavastaja Subbi

14 Hanno Soans. Kohtumispaik
Euroopa Liit

16 Raul Meel. Eriväljakutsega
Veneetsias

20 Raul Meel. In Venice by special
invitation

performance

23 Raoul Kurvitz. Eesti *performance*'i
saladus

25 Raoul Kurvitz. The secret of
Estonian performance

26 "Mohni 2003"

27 Kaire Nurk. Kunsti inimlik pale

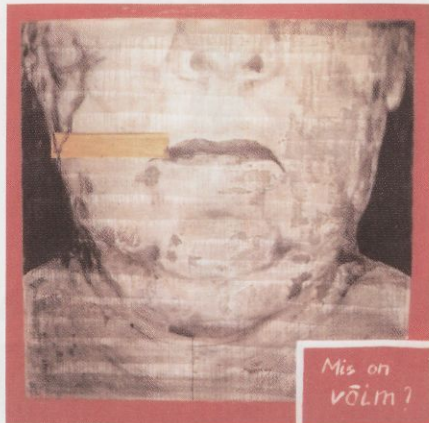
28 Gert Hatsukov. *Balik Loob, Kilos
Labas*

29 Reinhard Viola. Non Grata –
mittesoovitav?

intervjuu

32 Edward Lucie-Smithi intervjuu
Harry Liivrannale. "Erotitsism on alati
mänginud suurt rolli kaasaegse kun-
sti ajaloos"

36 Edward Lucie-Smith and the exhi-
bition "Naked Before God" he curat-
ed in Pärnu



Tjika Rebane. Küsimused väikekodanlastele –
võim. Õli, akrüül, l., 2003.

Tjika Rebane. Questions to the petty bour-
geois – power. Oil and acrylic on canvas,
2003.

37 – 64 KUNSTIHARIDUSE ERI 37 – 64 ART EDUCATION SPECIAL

Koostas Raivo Kelomees.
Artiklid: Raivo Kelomees, Peeter
Linnap, Keiko Sei, Thomas McEvilley,
Chris Hales, Robin Dance, Katrin
Kivimaa, Ants Juske, Al Paldrok,
Heiko Unt, Kaja Lepja ja Mari
Sobolev, Rael Artel.

identiteedid

65 Heie Treier. Aafrika ehk AICA
seminar Dakaris

69 Roger-Pierre Turine. "Dak'art"

69 Summaries

70 Anneli Porri. Leninitest flaamlaste
kaudu etnofuturismi

ego

72 Andrus Joonast intervjuerib Rael
Artel. Iga kunstnik on nii suur, kui
suur on tema koletis

74 Andrus Joonas interviewed by
Rael Artel. Every artist is as great as
his/her beast

teooria/theory

77 Peeter Linnap. Eesti fotolavastus
ja teatrisemiootika I

81 Peeter Linnap. *Photographic mise
en scene* and the semiotics of
theatre: An Estonian case study I

85 andreas w. vabalennu peapööri-
tus

kadrioru aarded

87 Oliver Orro. Oleme kui Emmause
jüngrid

algatus/initiative

93 Eesti litograafiakeskus

94 Estonian Lithography Centre

galerii

94 "PostsovkhoZ 3"

95 Karin Laansoo. "Habras distants"
Londoni – Tallinna teljel

95 Margaret Tali. Karmini miinimöö-
bel toidab müüte

viimane lehekülj

96 Saksa auto kalender

Graafilise disaini lisa # 9

Positiivne

René Fischer. Räägime disainist
Art Directors' Club Estonia
Kauneim teatriplakat
Näitus Rahvusraamatukogus
Europlakatid
Varia

Toetajad/Supporters

Eesti Vabariigi
Kultuuriministeerium

EESTI
RAHVUSRAAMATUKOGU



SIRP

EESTI KULTUURILEHT

infotelefon 640 5770
faks 640 5771
e-post: sirp@sirp.ee

MÕTLEJAD LOEVAD –
LUGEJAD MÕTLEVAD



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Uue etapi algus

Selleks ajaks, kui see ajakirjanumber ilmub, on Eestis toimunud rahvahääletus Euroopa Liiduga ühine-mise teemal. Mida algav etapp meie riigi arengus kaasa toob, ei oska praegu ilmselt keegi ennustada. Kõik maailmas muutub, ka Euroopa Liit ise, mis pole tulevikus ilmselt enam seesama mis varem.

Siinses kunst.ee-s mõtiskleb võimalike kultuuripoliitiliste muutuste üle Hanno Soans, tehes järeldusi ühe konkreetse euronäituse kogemuse põhjal. Ta kiidab näituse "Kohtumispaiik" organisatoorselt tugevat alust ja rahalist kindlustatust, mis võimaldab noortele kunstnikele nii vajaliku rahvusvahelise näitusekogemuse. Ja samas hoiatab Portugali näitel suurtest rahadest sõltuvusse langemise eest. Praegusedki märgid näitavad, et Euroopa Liit toob kaasa kunsti-elu veelgi suurema bürokratiseerumise ning orienteerituse peamiselt suurtele projek-tidele. Äkki hakkame üha bürokratiseerivas kunstimasinas veel taga nutma 1990-ndate vaba otsustamist, kus probleemid taandusid peamiselt laharvamustele isiksuste vahel?

Kunst.ee ERI fookuses on seekord kunstihariduse probleemid, teema-osa on kokku pannud Raivo Kelomees. Läbi terve põhiosa jooksevad teemaliinidena maalikunst, *per-formance*, identiteedid, foto ja teater. Graafilise disaini lisas # 9 esitleb aga šveitslane René Fischer välisvaatleja värsket pilguga head eesti graafilist disaini – et veidigi leeven-dada siiani siseriingis käinud kunst.ee ülikriitilisi debatte.

The advent of a new phase

By the time this magazine comes out in print the popular vote on accession to the European Union will have been held in Estonia. Evidently, none is presently able to predict for sure what the advent of this new era has in store for us, for the development of this country. Everything is in a flux in this world of ours, and so it is in the EU. In the years to come the Union will not be what it used to be.

In this kunst.ee, Hanno Soans speculates about the potential cultural policy changes, drawing on his experience of a concrete euro-exhibition. "I refer to the observation of the exhibition "Meeting place". On the one hand, there is a positive aspect to such projects, because they enjoy a stable financial background, enabling us to decently present young artists also. On the other hand, there is a clear danger that the co-operation rhetoric necessarily indulged in by the artists and curators, who want to survive in competition, will produce platforms, boringly uniform... Even Sirje Helme, always ready to co-operate acknowledged in a recent interview with the Latvian curator Andris Brinkmannis, that the Estonian Centre for Contemporary Art was getting hundreds of obscure offers to co-operate, similar beyond recognition, basically motivated by the deadline of the applica-tions for grants. This onslaught of letters even makes it impossible to turn the offers down, in a civilized manner." Hence the question – how might we keep our art life from contamination by bureaucratization?

The kunst.ee SPECIAL focuses, this time on problems of art education, the topical section being composed by Raivo Kelomees. In the principal part, running as topical lines, are the art of painting, per-formance, identity, photography and theatre. In appendix # 9 of graphic design the Swiss creative director René Fischer presents good Estonian graphic design, as perceived by the fresh eye of an observer from outside – with the aim of somewhat alleviating the acerbity of highly critical debates recently held in inner circles and in Estonian only, as printed in earlier issues of kunst.ee.

VALLO KRUISEER



Hele Treier

kunst.ee

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

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 **Hele Treier** (heie@sirp.ee) Assistent / Assistant **Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)
Korrespondendid / Correspondents Helsingi: **Kaija Kaitavuori** London: **Mare Tralla** Leeds: **Katrin Kivimaa** Tartu: **Kaire Nurk** Pärnu: **Rael Artel**
Tõlkija / Translator **Ants Pihlak** Proofreading **Paul Rodgers** Kujundaja / Designer **Tõnu Kaalep**
Esikaanel / Cover: **John Smith (Marko Mäetamm & Kaido Ole)**. Veneetsia biennaal 2003.
ERI koostaja / Editor of SPECIAL **Raivo Kelomees** ERI kujundajad / Designers of SPECIAL **Lidia Vägi, Heiko Unt**

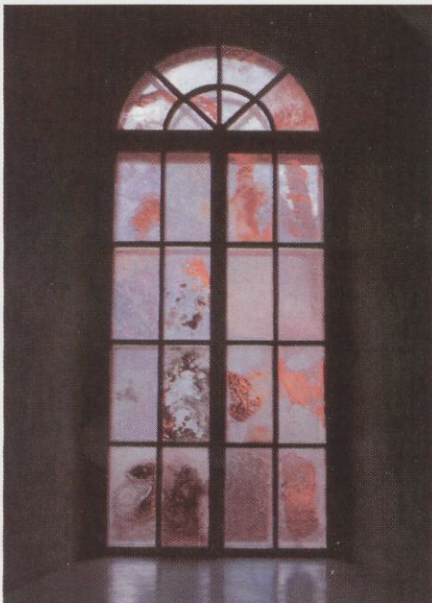
Keeletoimetaja **Aili Künstler** Raamatupidaja **Maret Rospel** (maret@sirp.ee)
Tellimisindeks **00648** ©**kunst.ee 2003**
Reprintõid ja trükk **AS Printon Trükikoda**.

Kunsteoste reproduktsioonid / EAÜ 2003

[varia]

Eesti foto uus kodulehekül

Noor Leipzigi kunstnik Friedmann Hoerner viibis sel suvel tööreisil Eestis, et koguda informatsiooni eesti foto kohta. Koostöös Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse, Tartu Kõrgema Kunstikooli ja Eesti Kunstiakadeemia fotoosakonnaga valmis internetilehekül "Fotogarten – Estonian Plants", vt. www.fotogarten.de, kus võib vaadata fotosid ning tutvuda kunstnike elulooliste andmetega. Intervjuud on enamikus teinud Hoerner ise. Väljaspoolne pilk meie kodustele asjadele mõjub, nagu ikka, värskendavalt.



Urmo Raus. Vitraažid Kuressaares.

Urmo Raus. Stained glass windows (13 in all). Laurentius Church, Kuressaare. 2003.

Urmo Rausi kirikuvitraažid

07.08.2003 avati Kuressaare Laurentsiuse kirikus 13 vitraažakent, mis valmisid Urmo Rausil kolme aasta kestel. Aknad koosnevad ligi 200-st kullaga maalitud abstraktsest klaasdetailist – sedavõrd kaasaegne visuaalne mõtlemine mõjub meie üldiselt konventsionaalses vitraažikunsti enneolematult moodsana. Päevavalges mõjub töö tušimaalinguna, valguse kahanedes muutuvad aknaklaasid aga kuldseks. Kuld on Laurentsiuse kiriku nimipühaku Püha Laurentsiuse üks sümbolitest.

Suuremahuline kunstiteos valmis täies ulatuses eraannetuse abil. Vitraažidega üheaegselt restaureeriti kiriku peauksed ja vahetati välja kooriakende puitraamistused.

Monument to Kalevipoeg, the hero of Estonian epic. Statue by Amandus Adamson restored by Ekke Väli.



Kaks uut monumenti

Eestis on 2003. aasta suvel valminud kaks uut patriootilist monumenti – Tartus taastas Ekke Väli Amandus Adamsoni "Kalevipoja" ning Torile püstitati iseseisvuspäeval 20.08.2003 Mati Karmini dünaamiline "Püha Jüri võitlus lohega".

Sagadi 2003

Eesti Kujurite Ühendus ja RMK Sagadi mõis korraldasid IV rahvusvahelise puuskulptuuri sümposiumi "Sagadi 2003" (27.07. – 01.08.2003). Osalesid skulptorid Tom Gilhespy (Suurbritannia), Jakob Vogel (Holland), Juan Carlos Mercurio (Argentiina), Kamen Tonov (Bulgaaria), Zigmunds Vilnis (Läti), Urs Twellmann (Šveits), Fabiola Rohas (Tšiili), Lea Armväärt (Eesti), Lembit Palm (Eesti), Urmas Rauba (Eesti), Mari-Liis Tammi (Eesti), Ivan Zubaka (Eesti), Tiiu Kirsipuu (Eesti).

Hansapank jätkab kunsti toetamist

30.07.2003 sõlmisid Hansapank ja Eesti Kunstiakadeemia koostöölepingu, mille järgi hakkab pank toetama edukate bakalaureuse-taseme tudengite õppimisvõimalusi ülikoolis. Igal aastal saavad kaks EKA bakalaureuseõppe üliõpilast 15000-kroonise Hansapanga-nimelise stipendiumi.



Kai Kaljo.
Greetings
from La Jolla.
Video. 2002.
www.wvfv.ne

Kai Kaljo välisnäitustel

Kai Kaljo on endiselt välismaal nõutum kunstnik kui Eestis. 2003. aasta suvel näidati tema videoid Viinis, Salzburgis, Hannoveris, Lahtis ja Klaipėdas, samuti festivalidel Torontos ning Genfis. Amsterdami toimunud *world wide video* festivali (vt. kunst.ee 2/2003) netilehekülje tunnuspildiks (vt. www.wvfv.ne) on kaader Kai Kaljo tööst "Greetings from La Jolla"!

10.–24.06.2003 toimus Kai Kaljo personaalnäitus "Halfway to Venice" Zagrebis Horvaatias. Eksponeeriti 7 videot: "Keeled" (1999), "Siin" (2001), "Greetings from La Jolla" (2002), "A. D." (2003), "There is a God?" (2000), "Kai Kaljo" (2002), "Miraaž" (2002). Näituse puhul trükiti buklett Heie Treieri eessõnaga. Ajalehes "Zarez" ilmus Iva R. Jankovici pikk intervjuu kunstnikuga; ajalehes "Vjesnik" (04.07.2003) avaldati Sandra Križic Robani artikkel.

Oktoobris ja detsembris 2003 on oodata Kai Kaljo kaht küllalt mainekat välisesinemist – Knollgalerie-s Viinis ning Sprengel Museum'is Hannoveris.

Salzburger Kunstvereini rahvusvahelisel grupinäitusel "Sound Systems" eksponeeritakse 14.08.–12.10.2003 Kai Kaljo videot "Pathetique". (Samal näitusel jookseb ka 2001. a. Veneetsia biennaalil Läti ekspositsioonis näidatud film.)

Kondase keskus Viljandis

Viljandis Jaani kiriku pastoraadis töötab juba alates 25.04.2003 Kondase keskus, kus eksponeeritakse püsiväljapanekuna Eesti tuntuima naivisti Paul Kondase 14-15 maali ning samas toimuvad ka vahelduvad näitused. Keskuses töötab kunstiteadlane Mari Vallikivi. Samas on ka Kilpkonna kaasaegse kunsti galerii ning Anu Raua tekstiilgalerii.

Eesti tarbekunst Ungaris

16.08.2003 avati Budapesti lähedal Szentendre moodsa kunsti keskuses Kunstiveskis eesti tarbekunsti näitus "Ülestähendused", korraldajaks Eesti Instituut koostöös rühmitusega F.F.F.F, kuhu kuuluvad Kristi Paap, Maria Valdma, Ketli Tiitsar ja Kaire Rannik. Näitus hõlmab ligi 200 tööd rohkem kui 60-lt autorilt, trükitud on kataloog.

Ketli Tiitsar: "Ületähenduste" idee sai alguse 2000. aastal, kui Szentendres oli meie rühmituse F.F.F.F. näitus. Eesti videokunstinäitus Ludwig muuseumis Budapestis (2002) algatati alles hiljem.

Kaire Rannik: Näitusel on kunstnikke, kes on Ungaris ka varasemast tuntud, esimese hooga tulevad meelde Signe Kivi, Eve Kask, Kadri Viires, varem on seal esinenud ka Leo Rohlin ja kindlasti veel mõned...

K. T.: On nii uuenduslikku kui traditsioonilisemat laadi kunsti, nii sellist, mis on tarbekunst nagu tarbekunst ikka, aga on ka sellist, mis harjumatumale silmale klassikalise tarbekunsti piiridesse ei mahu. Viimaste hulka võib parima näitena nimetada Kadi Estlandi tööd.

*

Erialaselt toetab eestlasi Ungari Tarbekunstiülikooli tekstiiliprofessor Anna Pauli, kes korraldas Péter-Pál'i galeriis ka Anu Raua tekstiilnäituse.

K. R.: Anu Raua loomingus võiks näha võimalikku kokkupuutepunkti sellega, mis Ungaris väga levinud on – traditsioonilisem rahvakunsti pool. Aga Anu Raua puhul pakub ungarlastele huvi vana ja uue seostamine, ehk siis see, mida Ungari kunstis niiväga pole.

[preemiad]

Preemia Mark Soosaarele

Mark Soosaare film "Anu Raud – elumustrid" (2002) võistles Itaalias Bergamo (asub Milano lähedal) kunstifilmide festivalil Kuldmüüri auhinnale ja sai kolmanda koha. Festival toimus teist korda, näidati nii mängu-, dokumentaal- kui eksperimentaalfilme. 23-minutilise dokumentaalfilm Anu Rauast valmis Viljandimaal Kääriku talus.

Saksa pank premeeris Eve Kaske

Deutsche Bank'i auhind läks graafikule ning Tallinna Graafikatriennaali eestvedajale Eve Kasele digitaalrüki "Üks küla" (1,8 x 1,5 m) eest, mis oli eksponeeritud Krakovi graafikatriennaalil (19.09.–10.10.2003). Eve Kask võttis lähtekohaks oma aastatepikkuse fotoprojekti "Käsmu inimesed", milles ta on süstemaatiliselt pildistanud nii kohalikke elanikke kui ka suvitajaid. Vt. ka Eve Kase raamatut "Käsmu – inimesed ja majad 1999–2003" (2003).



Anna Kaarma, Eve Kask, Jüri Kaarma.
Käsmu, Tambe talu. Foto Kalev
Kesküla 21.03.1999.

Ervin Pütsepa preemia Heie Treierile

Stockholmi arhitekti ja kunstiajaloolase Ervin Pütsepa (1921–1995) kunstiteaduse aastapreemia pälvis Heie Treieri monograafia "Pärsimägi. Võrumaa – Tartu – Pariis" (EKA, 2003).

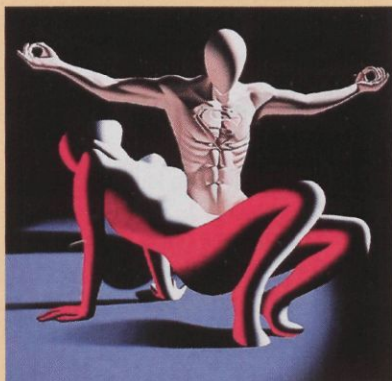
Praha biennaal

Pärast Veneetsia 50. biennaali avamist 12. juunil 2003 avati juba 26. juunil esimene Praha biennaal. Telgitaguses võib aimata rahvusvahelise kunstimaailma keerulisi inimsuhteid: kui Veneetsias valiti peavastutajaks Francesco Bonami, endine Flash Arti kunstikriitik, siis Prahast on peakorraldajateks Flash Arti väljaandjad Gioncarlo Politi ja Helena Kontova. Viimane on pärit Prahast. Kohalikest institutsioonidest tehti koostööd Veletrzni lossi Rahvusgaleriiga.

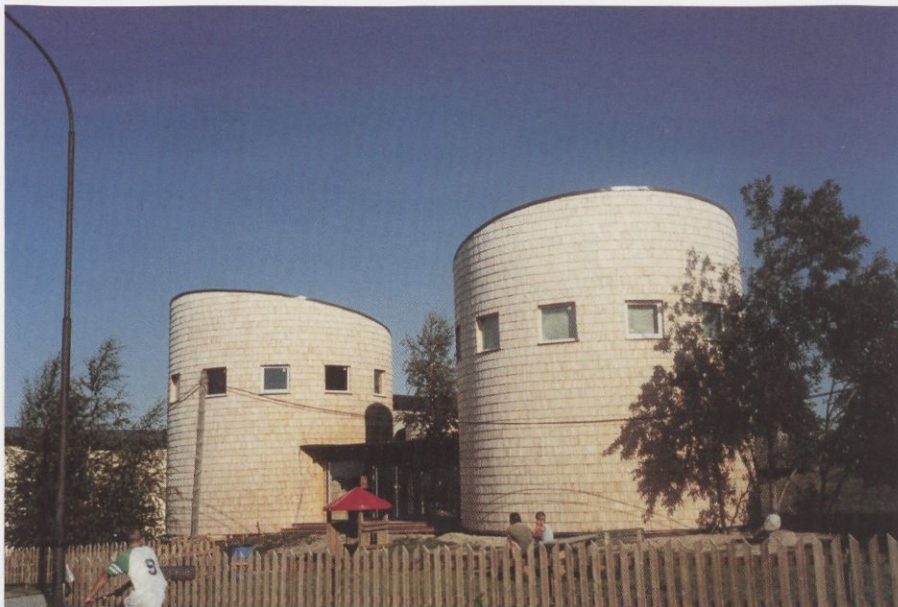
Umbes 30 kuraatorinäitust ja 200 kunstniku koondav biennaal hajutab vastutuse ühelt või paarilt inimeselt tervele suurele kuraatorite meeskonnale, kus mitte kellelgi pole käes liiga suurt võimu. Minimaalse budžetiga biennaali ambitsioon on tõusta esimeseks suureks endise postkommunistliku bloki biennaaliks.

Luca Beatrice ja Giancarlo Politi kureeritud näitusele "Italy: Out of Order" ("Itaalia: korralagedus") on valitud ka Rooma-New Yorgi kunstnik Mark Kostabi, kelle installatsioon esitab maalistuudiot ning videot tema stuudios toimuva tööprotsessiga. Nelja päeva jooksul toimus ka *performance*, kus neli tšehhi kunstniku maalisisid Kostabi maale. Nende müügitulust (5000 dollarit) pool läheb biennaali toetuseks.

Praha biennaali näituste ideed näivad üsna inspireerivad: "Laatsaruse efekt: uus maalikunst kaasajal" (kuraatorid Helena Kontova, Lauri Firstenberg, Mika Hannula, Luca Beatrice), "Kui perifeeriast saab keskus ja keskest perifeeria" (kuraator Jens Hoffmann), "Gloaalne tagahoov" (Dorothee Kirch), "Anna edasi" (kuraator Raimundas Malasauskas) jpt. Lähemalt vt.: www.praguebiennale.org.

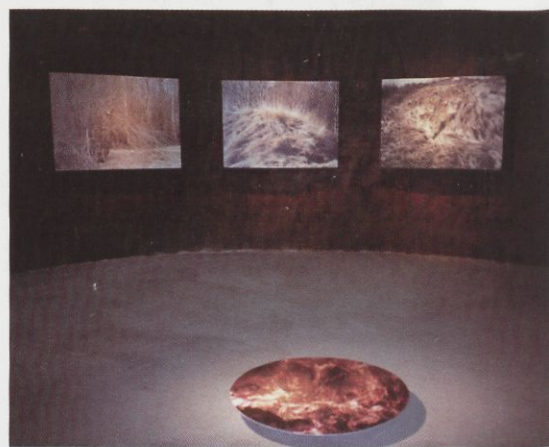


**Mark Kostabi (Kostabi World).
Disconnected.
Oil on canvas, 2002.**



Viinistu kunstimuseum laieneb

Jaan Manitski asutatud erakunstimuseum laiendab Viinistus oma tegevust nii kvalitatiivselt kui ka kvantitatiivselt. Sel aastal renoveeriti Emil Urbeli projekti järgi kaks industriaalset "tünni" näitusesaali (vt. ülemine foto), mis annab kunstnikele võimaluse kohaspetsiifilisusega arvestamiseks. Ly Lestbergi suvine maastikufoto näitus koos muusikaga oligi timmitud just sellisesse keskkonda. 5. juunil toimus Viinistu kunstimuseumi ruumides, samuti ümbritsevas tühjades tööstushoonetes ja Mohni saarel Jaan Toomiku ja Paul Rodgersi kureeritud rahvusvaheline sündmus "Saar 2003", mis osutus oodatust publikurohkemaks.



Ly Lestberg. Näitus "Elyson" Viinistus. Suvi 2003.



Kunst Karepal

Põhjaranniku kalurikülas Karepal on tekkinud Richard Sagritsa majamuuseumisse väike kunstikeskus. Romantilises kohas Selja jõe ääres asuv maja on suviti kuni septembri lõpuni avatud külastajatele iga päev. Sagritsa ateljees eksponeeritakse püsiväljapanekuna kunstniku maale ja maalimiskeskkonda, eluruumides eksponeeriti sel aastal karepalase Valli Lember-Bogatkina akvarelle "Kuumast Kuubast", rehe all pani aga klaasikunstnik Erki Kannus välja oma installatsioonid-muusikariistad.

Erki Kannuse installatsioon-muusikariist.

**Richard Sagritsa
majamuuseum
Karepal.**

[raamatud]

Kunstiteaduslike uurimusi

Eesti Kunstiteadlaste Ühingu artiklikogumike sari "Kunstiteaduslike Uurimusi" on muutnud formaati ning ilmub alates käesolevast aastast eelretsenseeritava teadusajakirjana. Toimetuskolleegiumisse kuuluvad prof. Mart Kalm, prof. Jaak Kangilaski, prof. Krista Kodres, dr. Altti Kuusamo, prof. Lars Olof Larsson, dr. Kersti Markus ja dr. Virve Sarapik (kolleegiumi esimees). Ajakirja tegevtoimetaja on Eva Närpea. Ilmunud on "Kunstiteaduslike Uurimuste" esimene uuenenud number, mis koondab Jaak Kangilaski, Sirje Helme, Ene Lambi ning Virve Sarapiku realismi probleeme käsitlevat artikleid.

Kersti Markus, Tiina-Mall Kreem, Anu Mänd. Kaarma kirik.

Sarjast: Eesti kirikud I. Muinsuskaitseamet, Tallinn 2003. Värviliste illustatsioonidega, 240 lehekülge. ISBN 9985-9371-3-9; ISSN 1736-0196

Eesti muuseumid. Estonian Museums. Guidebook.

Koostaja / Compiler Mariann Raisma. Eesti Muuseumiühing, 2003. ISBN 9959-10-154-9



Eve Kask. Käsmu inimesed ja majad 1999–2003. Käsmu, its people and houses 1999–2003.

Kujundanud Jüri Kaarma. Salu5, 2003. Must-valge, 96 lehekülge. ISBN 9949-10-159-X

[vastukaja]

hi Tõnu!

Thanks for the publication and article [kunst.ee 2/2003, # 8]! In my opinion – cool, fresh magazine although I read only the English part.

Andrei Girich

July 15, 2003

Tuleb suurendada lugemust!

Viimases EE Areenis loetud intervjuu kunst.ee peatoimetaja Heie Treieriga ärgitas mus taas huvipisiku, mida olen aegajalt ajakirjade leti ees tundnud, et millega õigupoolest tegu. Panin endale kogunisti meeldetuletuse, et uuriks tellimisvõimalusi. Tööl leidis P. aga endal hunnikust eelmise aasta ühe numbri (3/2002). Hakkasin teda kodus lappama ja jõudsin lõpuks osani, mis mulle kohe palju huvi pakkus. Tegu siis graafilise disaini lisa #5-ga, millest suure osa moodustab Kristjan Mändmaa jutt teemal, kuidas Eesti graafiline disain on sitt. Kuna tegu on juba pea aasta vana jutuga, siis tuli hull tahtmine samalt pätsilt lugeda, kuidas aastaga asjad arenenud on. /.../ Igatahes soovitan lugeda seda kunst.ee lisa, kui kätte peaks juhtuma, minuarvates huvitav. Kui ma oleks rikas (here we go again...), siis ma hakkaks kunstimiseeniks. Sai vist õige sõna.

Siim Teller, 22. juuli 2003

Internetipäevik, <http://teller.diip.ee/>

Suur tänu kunst.ee-le ning Udo Kultermannile tema loenguseeria "Naise keha. Performance'i-kunsti naispioneerid" avaldamise eest. Kultermann esitab justkui põhikonstruktsiooni, millele tänapäeva kunstimaailm üht jalga pidi toetub. Ta annab vajalikku informatsiooni, kusjuures rikkalik valik reprodid muudab suurepärase teksti hästi haaratavaks ka meie eesti katkestatud välissuhtlusega kultuuriruumis. Ida-Euroopale eriomases sotsiokultuuris on sellelaadsed baastekstid nii ideekunsti kui ka naiskunsti adekvaatseks mõistmiseks ja praktikaks hädavajalikud. Rääkimata kõrgtasemel inglise-eesti paralleeltekstide üllitamise tänuväärsest missioonist. Selline kõrgetasemeliste teooriatekstide tõlkekultuur, millesse kunst.ee järjepidevalt panustab, on tohtu väärtus nii eesti kunsti kõrgprofessionaalile, teoreetikule, tudengile kui ka algajaile, kelleks allakirjutanugi end ehk lugeda julgeb.

Heli Sarapuu

Tallinn, 27. aug. 2003



[maal]

Maaliaasta 2003

Jaan Elken teeb vahekokkuvõtte.

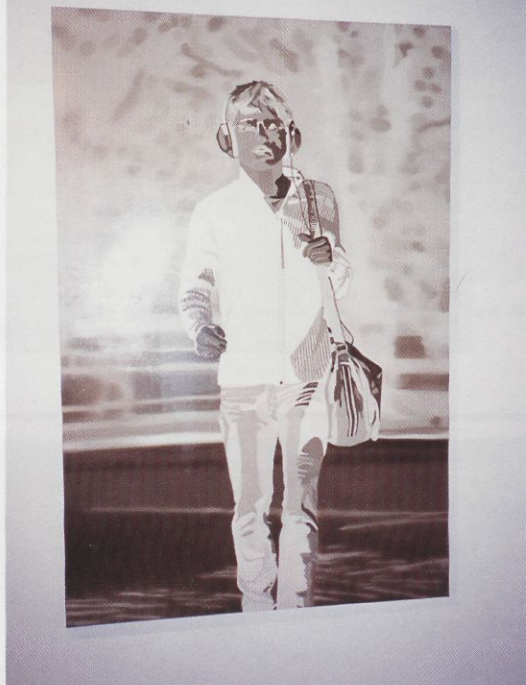
Mida arvata Eesti maalikunsti hetke-
seisust? Kas peaks see sissevaade
objektiivsuse huvides (kahtlasemaigu-
line väljend kunstikriitika puhul)
tulema pigem väljastpoolt? Kellele
läheb korda Eesti maalikunsti toi-
muv, mõtlen siin laiemat ringi, väl-
jaspool tegijaid endid? Kas leidub
Eestis kedagi, kellel on piisav ülevaa-
de tehtust ja eksponeeritust? Seda
enam et vähemalt viimased paar aastat
näitavad, et maalikunstist, endi-
sest kunsti esindussaalide püsielanik-
kust, on saanud vaat et marginaalne
nähtus, mida alternatiivkunsti kõigi
reeglite järgi kohtab pigem ajutistes,
heakorrastamata ja ilma institutsio-
naalse toeta paikades? Viimase all
pean silmas Viru keskuse Sokose
kaubamaja ruumides 2003. aasta
kevadtalvel tegutsenud projektigale-
riid 008. Sealsel hiigelpinnal, ilma
spetsiaalvalgustuseta, ülimalt ebasõb-
ralikes eksponeerimistingimustes
toimiski eneseabi korras viimaste
aastate maalijate suurem ülevaatenäi-
tus. Keskkond, mis sundis etableeru-
numa seltskonna üritusest distantsee-
ruma, tõi ometigi kokku rekordarvu
esinejaid, teiste seas Evald Okas, Ants
Viidalepp, Malle Leis, Toomas Vint,
Sigrid Uiga, Lemming Nagel, Lola
Liivat, Lauri Sillak, Uno Roosvalt,
Andres Tolts, Mari Roosvalt, Miljard
Kilk, Marika Meschin, Tõnu Mäsak,
Aimar Kristerson, René Kari, Peeter
Kaasik, Einar Vene, Lylian
Mosolainen, Lembit Sarapuu, Kaarel
Vulla, Kadi Kängsepp, Urmas Muru
jpt., lõpetades EKA ja Pärnu Non
Grata kunstioopilaste ning Toompea
tänavakunstnikega. 7. märtsil avatud
žüriivaba hiiglekspositsioon pealkir-
jaga "Maaliparadiis" oli kaubamaja
kahel korrusel, idee poolest vastas see
tüüpilise maalija ihalusele "olla mitte
kureeritud". Paraku (mida korraldajad
Erki Kasemets, Toomas Tõnissoo,
Andres Koort, Jaan Elken jt. väärata ei

saanud) jäi kõigest 13. märtsini
avatud ekspositsioon kaunis kaootili-
seks, rääkides pigem kriteeriumide
devalvatsioonist ja haihtumisest,
kriitikud teritasid keelt teatud
peataolekust maalijate leeris.

Olulisim kogemus oli vast see, et
ilma kadudeta eesti maali enam ühe
mütsi alla suruda ei anna. Rääkida
kindlatest kriteeriumidest pärast
"kunsti lõppu" – see kehtib ka maali
korral – on nonsenss, vähemalt on
vältja kas piiratud või silmakirjalik.

Imitatsiooniprintsiip, mille järgi
Euroopa kunstiakadeemias sajan-
deid õpetus käis, piiritle tegelemise
natuuriga suhteliselt kitsalt, vaid olu-
lisim ja ilusaim pälvis jäädvustus-
väärilisena tähelepanu. Nüüd, kus
ollakse lahti rebunud mitte ainult
looduse imiteerimisest, vaid ka kunsti
imiteerimisest, n.-õ. maalimise
maalimisest, tegutseb maalikunst
samadel platvormidel kui uued mee-
diad, "avastades" uusi territooriume,
eksides, komberdades, kukkudes ja
jälle rivis olles. Kolmemõõtmelise
maailma tõlkijate seas tasapinnaliseks
on maalikunstnikel nüüdiskunsti
reamehe roll, kusagil alateadvuses
säilinud usk pintsli tõmbe tähendus-
likkusesse ja äravalitusse (ja usk mitte
ainult tegija, vaid ka vastuvõtja poole
pealt) tagab representatsiooniprotses-
si. Religiooniga nüüdismaailmas on
aga nii, et regiooniti-kultuuriti on
seda kord liialt, kord ebapiisavalt.

Dekonstruksiooni mõistet (mille
abil siiski hea protsesse grupeerida)
maalis võib laiendada kasvõi
dadaaegsetele suundumustele, prak-
tikas tähistatakse sellega tavaliselt
mõnede maalile olemuslike kompo-
nentide hülgamist, näiteks värv
(Kaido Ole monokroomsed
fotomaalingud), eksperimenteerimist
maaliostustega, tahtlik saamatus/*bad
painting*, kuni parema-vasaku-käe-
vahetuseni, kõiksugu manipulat-



**Tõnis Saadoja (ülal) ning
Maarit Murka (all).
Maalid sarjast "Eesti
poiss ja eesti tüdruk"
galeriis Vaal, juuli 2003.**

**Paintings by Tõnis
Saadoja (above) and
Maarit Murka (below).
Series "Estonian boy
and Estonian girl".
Vaal Gallery, July 2003.**



sioonid maalimaterjalide ja tarvikute-
ga, maalipinna vigastused, “tulis-
tamised ja rebestused” (Urmo Raus,
Peeter Pere), ebatraditsioonilised
alused, ebatraditsioonilised meediu-
mid värvi asemel (Chris Ofili [vt. lk.
65] näitel elevandisõnnik, meie
Kurvitzi puhul metssea väljaheidet),
senise maaliikonograafia täielik
revideerimine (Eesti radikaalseim on
Marko Mäetamm, kes maalimateeria
tekstisõnumite ja piktogrammidega
asendas) jne., jne. Ainuüksi see
lühike loetelu veenab, et kunstimaail-
ma (nii seal, suures maailmas, kui
meil kodus) kõrgendatud tähelepanu
on saanud just maali “piiriületajaid”.
Ehk on maali aktsiate tõus, millest
juba teist aastat räägitakse, mõneti
seletatav (siiaamaani) virtuoossust ja
spetsiifilist erialast treenitust nõud-
vast olümposlikust kõrgusest maa-
peale laskumisega?

Kui aastanäituse juurde naasta,
siis nii degradeeritud miljöös, kogu
Viru keskust täitvate rekonstruk-
sioonieelsete lõpumüükide kollaste
bännerite piiramisrõngas, pole Eestis
maalikunsti veel näidatud, samas tõi
galerii 008 aeg ja ruum maali juurde
täiesti uue, valdavalt noore vene-
keelse publiku. Seega põhjustas ilma-
jäämine Kunstihoone näitusepinnast

**Tiina
Tammetalu.
Pühitud tänav.
Tallinn,
Komandandi
tee. Öli,
email, akrüül,
pinnas,
2001. 200 x 300 cm.**

**Tiina
Tammetalu.
Street swept.
Tallinn,
Commandant
Road. Oil,
enamel,
acrylic, soil
on canvas,
2001. 200 x
300 cm.**

2003. aastaks sotsiaalse eksperimendi
järgi lõhnava käitumisahela. “Nature
Morte/Surnud loodus” Kohtla-Järve
põlevkivimuseumis viis selle aasta
juunis traditsioonilise maali valiku
tööstuspiirkonda, järgnes “Hiiumärk”
Kärdla kunstikeskuse galeriis. Need ja
edaspidised aktsioonid meenutavad
tõepoolest juba peredvižnikute või,
kui soovite, Eesti Kunsti Seltsi tege-
vust kunsti viimisel vaatajani.
Maalikunstil on siin iseenesest kõige
vähem muretseda, publiku kestev
huvi maalinäituste vastu on jätkuvalt
suur. Maali aastanäituse järgmine
etapp, Elin Kardi kokku pandud
kolme osaline maalimaraton “Chart”
EKL-i Hobusepea galeriis 9. juulist
kuni 4. augustini katsetas edetabelite
võimalikku rakendamist maalikun-
stis, hääleõiguslikud olid kõik 1512
näitusekülastajat, kellest 1336 ka
osales. Üllatuslikult pälvis esikoha
Alice Kase sümbolistlik kaksikportree
kahest istuvast maskis mehest (261
häält), järgnes Meiu Mündi igatsus-
est, millegi puudumisest ja ootusest
rääkiv kleit riidepuul; kolmandaks jäi
traumeeriva ikonograafiaga Liina
Kalvik, neljandaks must-valge *snap-
shot*’i järgi maalitud Tõnis Saadoja
hüperrealistlik lõuend. Tulemust
võiks ju ignoreerida, samas on see
pea ainuke sotsioloogilise eksperimendi
vormis katse uurida kunsti-
publikut, tolle eelistusi. Realismi
eelistamine ennekõike, samas kalluta-
tus asjatundlikult professionaalse
kontseptuaalsuse poole – kes ütles, et
rahvas ei saa aru?

Maali aastanäituse raames 7.
augustil avatud “Lõuna-Eesti
maastikud” Viljandi linnagaleriis üri-
tab kaardistada olukorda maastikuga
tegelevate kunstnike jaoks, samas
näitlikustada kunstimõistete evolutsiooni:
mis õieti on kliše kaasaegse
kunsti kontekstis, mis on sellest
loobumise hind? Sõnapaar “Lõuna-
Eesti maastik” oli omal ajal pea kogu
Tartus tehtava kunsti sünonüüm ning
kutsub veel nüüdki allergilisi reakt-
sioone esile. Maalijate liidu intse-
neeritud näituste ahela taga on veen-

dumus, et ilma vaatajata ja tegeliku
näituseprotsessita ahel katkeks.

Aasta noored tegijad

Tiina Tammetalu (s. 1961, maalija-
aktiivsuse põhjal antud käsitluse järgi
noor kunstnik) abstraheritud mulla-
maalid on kosmopoliitse elutun-
netuse ilming. Pikka aega iselaadses
“ikonograafilises identiteedikriisis”
viibinud kunstnik sünteesib nüüd
kiefierlikku postapokalüptilisust *color-
field*’i kogemusega, puudu jääb veen-
dumuse jõust, mis idee poolest sellis-
te enesehävituslike käikude mootor
peaks olema. Viljandis eksponeeritav
kaheosaline panoraam jääb oma
saneeritusega alla eelmisel aastal
Tartu Kunstimajas “Reaalsel abstrakt-
sionismil” väljas olnud maalipaarile.

Uute aegade saabumisest ves-
tavad “kapitalistliku realismi” keeles
kõige täpsemalt ehk uusfiguraalses
kunstis ennast leidnud Kaarel Vulla
(s. 1974) sümbolistlikud allegooriad
ja Maris Palgi (s. 1974) saksa uuseks-
pressionismi vaimus maalitud
“Koolimaja” ja “Tütarlaps žiletiga”.
Vulla ramedalt uusasjalik, veidi
porine reaalteet veab seni välja ane-
doodisarnaste süžeede varieeruvu-
susega, kohati lisanduv metafüüsika
näitab ka teisi võimalikke arenguid.

Mentaliteedilt erineb ta siiski
Pärnu Non Grata radikaalsusest, seal-
se maalistuudiumi läbinuid kummitab
enim professionaalsete oskuste
nappus, Ku galerii hiljutisel Pärnu
Arjergard näitusel eksponeeritud
Mila Balti hiigelformaadis uusfigurat-
sioonides (näiteks vt. kunst.ee
4/2002, lk. 13) on siiski näha
otseütlemise veenvust ja ka erinevus
artikulatsioonides, kui koolkonna
ideoloogide Sorge, Peeter Alliku ja
Andrus Joonase loominguga võrrelda.

Kadi Kängsepa (s. 1976) “Eetika
kirurgia kliinik” Haapsalu
Linnagaleriis oli pressiteksti kohaselt
pühendatud “julgetele ja vapratele”.
Kuigi Agur Kruusingu artikkel koha-
likus lehes otsis vabandusi pürjerliku
linnakodaniku võimaliku mittemõist-

**TEGUTSEB MAALIKUNST SAMADEL PLATVORMIDEL
KUI UUED MEEDIAD, “AVASTADES” UUSI
TERRITOORIUME, EKSIDES, KOMBERDADES,
KUKKUKES JA JÄLLE RIVIS OLLES.**

mise pärast, üllatab just keeruliste teemadega kunstitlemise kompromissitus. Teistsugune ettevalmistus Tartu ülikoolis (kui mõelda kasvõi sotsiaalteaduste ja semiootika ainekursusi) on loomas uut kunstnikutüüpi, palju korratud aforismike “loll nagu maalija” ei kehti. Maal on noorte käsitluses tehnika tehnikate seas, sisu määrab väljendusvahendid igal konkreetsel juhul. Kängsepp jätkab Toomiku-Rodgersi kuraatorinäitusel “Sõltuvussõltumatus” tutvustatud, juba 2002. aastal alustatud *Matrix*’i sarja, mida iseloomustab käre sotsiaalsus, otsekui mingi tühermaade esteetika kombineerituna üldinimlike suurte narratiividega – ja nii hollywoodlikult banaalsete pop-klišeedeni välja. Kängsepa maalimaneer on kujunemisejärgus, kus plakatlilik, figuraalne otseütlemine otsib tuge maalilistest, abstraktsetest värvilaamadest.

Alice Kase (s. 1976) programmi-line figuraalsus leidis tunnustust juba üliõpilasena. Viimane, 2003. aasta augustis Ku galeriis eksponeeritud “Maalid” on järg Vaalas toimunud “Oleks poleksile”, üleelusuuruste figuuride üldistusaste on tõusnud: anonüümsed, karaktersetes poosides meesfiguurid ähvardavad oma painava füüsilisusega, ugrimugrilikeks sugupuudeks rivistuvate tööde alusmaterjaliks on räsitud vineer, mis loob meeldiva kontrasti osa maalide lausa kliinilise, kaidooleliku esteetika-ga. Analoogses võtmes (mõtlen siinkohal tinglikku üldistust, kus tööde alusmaterjal ehk impulsidki oleks nagu pärit vahendatud meediarealsusest), samas piisavalt loomutruus laadis figuraalsusest lähtub Karl Nageli uuem maaliseeria, mis oli hiljuti eksponeeritud Hobusepea ja Eesti Panga galeriis. Vietnami temaatika libisemine noore kunstniku huviorbiiti tegi esialgu nõutuks, tark sekkumisvajadus ennast kopeerivasse maailmaajalukku on igal juhul näiliselt absurdseesse žesti sisse programmeeritud. Nagel, kel kaasasündinud värvimeel ja rafineeritult räme, klaniitud kunstimeelega publikule vaevalt apetiitne pintsli tehnika, näib teadvat, mida ta tahab. Tema tekstimaalide näitusel, mida paar aastat tagasi Linnagaleriis näha võis, oli jennyholzerlike sõnumite vägi ristatud teostuse ekspressiivse toorusega ja tulemus oli mõningasele rabeledusele vaatamata veenev. Tijka Rebane, veel üks “juht-grupp” pürgiv noormaalija, oleks



Alice Kask.
Kaks seisvat
figuuri. Õli, I.,
2002.

Alice Kask.
Two upright
human fig-
ures. Oil on
canvas, 2002.

otsekui Nageli poolt läbihekseldatud “sõna kui märgi” meetodit üle võtmas. Selle aasta kevadsuvisel Hobusepea galerii rühmanäitusel sünteesis ta hooletult maha maalitud must-valge dokumentaalfoto poliitiliste tekstisõnumitega – ja meeldis.

Noorte maalijate nn. Tallinna grupeeringus on tajutat teatud maailmavaateline küpsus, tundub, et illusioone kapitalistliku reaalsuse ja maalikunstnik olemise riskide suhtes siin ja praegu ei omata, odavalt ennast ei müüda, nii otseses kui ülekantud tähenduses.

Inglise neopopi lainetel, peaaegu *new neurotic realism*’i eesti vastena on meie maali prantsatanud August

Künnapu (s. 1978), kelle esimene suurem etteaste oli mäletatavasti Johannes Saare kureeritud Rotermani soolalao näitusel “Aids kultuuris. Immuniteedi kadumine”. Arhitektiharidus ja kõrvaltulija ind on kandnud vilja, ta on üks kriitikute ja kuraatorite poolt enim *push*’itud noorkunstnik, kelle temaatikat ja suhtumist võiks pidada 100% *wannabe*-kultuuri ilminguks, kui mitte see filmitähtede, seebiooperite, trendiarhitektide ja -sisekujundajate maailm viimase kümnendiga ka mitte meie endi (meedia)reaalsuseks ei oleks saanud [vt. lk. 15]. Kunstnik, kes kindlasti on hästi arusaadav “esimesele Eestile” ning kellest me kindlasti

veel palju kuuleme, oli oma esimese retrospektiiviga hiljuti väljas Eesti Panga galeriis. Rotermanni soolalao Põhjamaade noortekunsti valiknäitusel "Kohtumispaik", mis maali osas üllatavalt kahvatuks jäi, oli Künnapu portreesari trendiarhitektidest üks pilgupüüdjad.

"Vanemaks nooreks" võib tinglikult pidada ka Laurentsiust (kodanikunimega Lauri Sillak, s. 1969), kes pärast "loomingulist lahutust" A. D.-st on vahepealsest madalseisust tublisti kosunud. 2003. aasta jaanuaris Tartu kunstimuuseumis säranud "The End" oli kõike muud kui lõpp, trügitud metallist ikoonilaadsete hiigelaltarite kõrval olid väljas ka uued, nn. rebitud posteritehnikas dekolleaažid. Krakleetatud pinnaga klassikalises õlimaalitehnikas "The End/negatiiv ovaal mix", tuumaseen 2003. aastast, oli ovaalsetele palakatele maalitud, mis omakorda puitlaudisele kinnitatud ja metalli needitud. Pillava luksuse ja armetu vaesuse sunnitud kooselu ühes (kultuuri?)ruumis näib Laurentsiuse leitmotiiv olevat juba kohe algusest. Mitte kunagi plakatlikult osundav, pikivad maskuliinne nukrus ja *misery* ometi kogu ta loomingut: eksklusiivsele käsitöömahukusele vaatamata oleks see veregrupilt juba algusest peale otsekui hävinguteel.

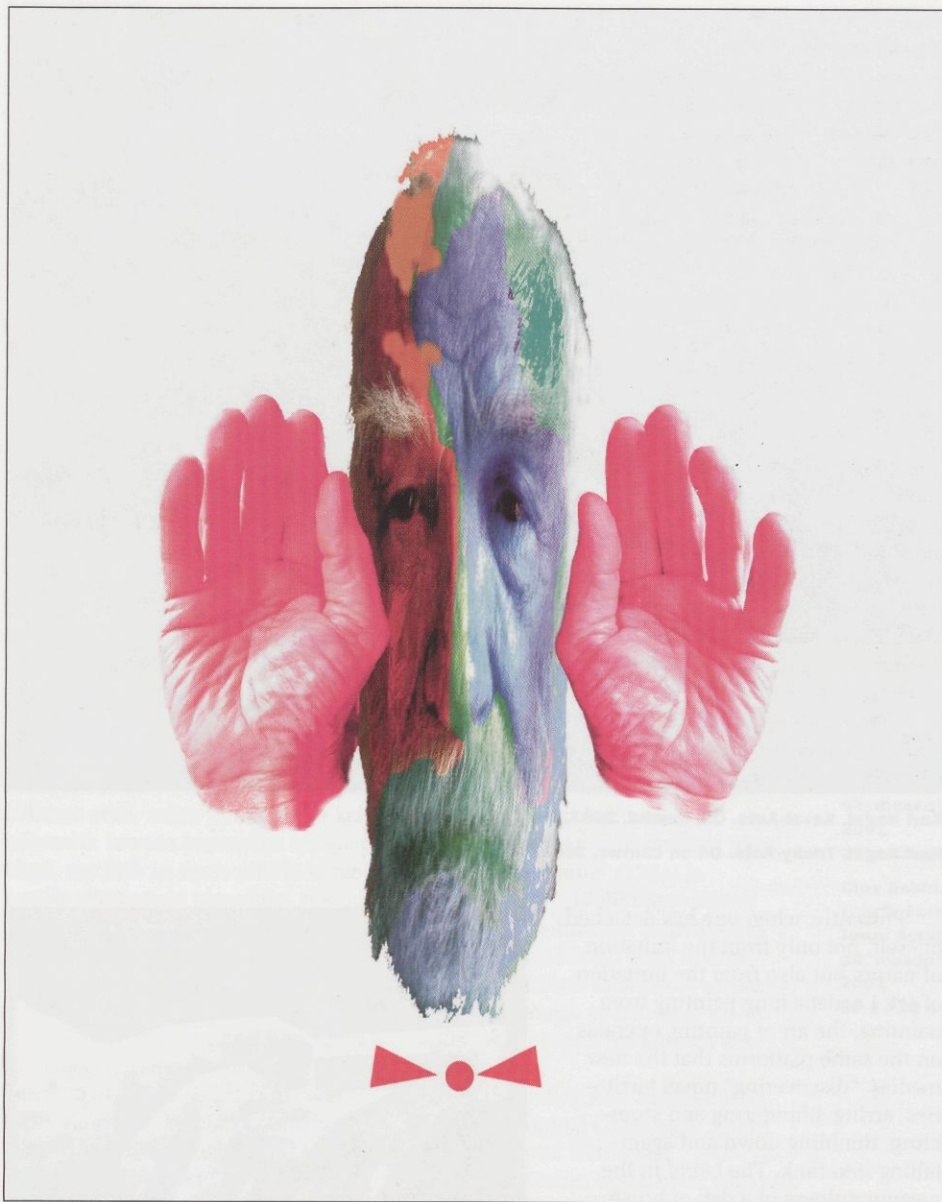
Eesti kunsti jätkuvalt volavate noorte andekate maalijate tulv on tegelikult selle põhjuseks, et üha harvemini on kriitikal võimalik rääkida maali taandumisest, kriisist või stagnatsioonist, just noore põlvkonna valik on lootustandev.

Lõpetuseks

Kui kõik, mida inimsilm ja mõistus vastu võtab, on nii või teisiti ainult pilt, ja meie teadvus vaid tõlgib ning akumulereib kogetut teadmisteks, siis mis on pildi taga? Kas me saame usaldada pilte? *Matrix*-i-põlvkonna jätkuv huvi tulla õppima piltide tegemist ja piltide vaatamist viitab olemuslik-põhjuslikule seosele käsitsi piltide tegemise kunsti ja maailma tunnetusprotsesside vahel.

Mis puutub juttudesse "maali-kunsti tulemisest ja minemisest", siis need on vältimatu osa kunstimaailmasisesest retoorikast viimasel kolmel kümnendil, ei enam. Kõigele jätkub ruumi.

Jaan Elken õpetab noori maalijaid nii



Tartu ülikoolis kui ka Eesti Kunstiakadeemias, ta on Eesti Maalikunstnike Liidu endise esimehena ja Eesti Kunstnike Liidu praeguse juhina initsieerinud paljusid maalinäitusi nii Eestis kui ka välismaal. Maalijana esineb ta ka näituserühmituse "Ruum 312A" väljapanekutel.

Year of Painting 2003 Jaan Elken

In the artistic landscape of recent years painting has become, in a literal sense a marginal phenomenon. The annual exhibition "Paradise of Painting" was held in the spring in

the Tallinn Viru Centre, in the vacant premises of the Sokos supermarket. Then there was "Nature Morte" in June in the Kohtla-Järve Oil Shale Museum, followed by "Hiiumärk" in Kärdla. The interest of the public in exhibitions of painting continues unabated. The painting marathon "Chart" proposed by Elin Kard in Tallinn at the Hobusepea gallery 9.07.-04.08.2003 subjected to test the possibility of implementing a ranking list in painting. Surprisingly, acknowledged as the best was Alice Kask's symbolic twin portrait of masked men (winning 261 votes). That was an almost singular attempt, in the form of sociological experiment to study the preferences of the art audience.

Enn Põldroos. Kuulataja. Digitrükk, 2003.

Enn Põldroos. Listener. Digital print, 2003.

Kohtumispaik. Rotermanni soolaladu, 23.07.–17.08.2003. Põhjamaade noorte kunstnike näitus. Kuraatorid: Truls Olin (Rootsi), Anna Roos (Norra), Catherine Aiha (Soome), Hanno Soans (Eesti), Ieva Cinite (Läti), Konstantinas Bogdanas (Leedu).

“Kohtumispaikal” eksponeeritud eesti kunstnikelt Jasper Zoovalt, Marili Sokult ja Ulvi Tiidult (projektiga Tiit Sokk), Laura Kallasveelt, August Künnapult ja Tarmo Salinilt ei tasu minu arvates ka tulevikus oodata kollektiivset *statement*’i. Eksisteerib küll mingi mõtteline ühisosa, kuid see ei sõltu otseselt sellest, mis toimub kunstiaarenil. Kunstimaailm ja poliitilis-institutsionaalsed mängud on *out*. Ja tööpoolest, miks pingutada? Baltimaadel ju pole kunstiturgu. Galeriidesüsteem, mis on traditsiooniliselt esimene filter uustulnuka ja talle kunstiväljal avanevate võimaluste vahel, on siin välja kujunenemata. Soovi keskenduda üheksakümnendate suurte teemade – identiteedi, soo ja subjektivisatsiooni asemel argipäevameeleoludele tajume praeguste noorte kunstnike eelistusena ka Põhjamaades, kuigi hoopis vastupidistel põhjustel. Nimelt on seal väheste väljavalitute globaliseerunud karjäär võtnud sellise kõrge lennukaare, mis on isegi kohalikest suurepärasest tootmisvõimalustest lähtudes kujuteldamatu. Ja tööpoolest, milleks pingutada? On ju juba üks Eija-Liisa Ahtila ja üks Aki Kaurismäki, kes alati esindavad soomlasi. Paar võimsat häält kostab globaalses kunstiparlamendis ka teistest hästi toidetud Põhjamaadest. Mõningad ambitsioonid näivad liiga väsitavad adekvaatsetele uustulnukatele Põhjamaadest, ka nende kunstis tuleks rääkida teemadest, mis on kunstimaailmavälised. Rahvusvaheline kunstiturism on kunstielu ainuke tõmbenumber, mis töötab ühtviisi hästi mõlemas leeris, nii Läänemere põhja- kui ka idakaldal. See on meie ainus kohtumispaik.

Eesti noored kunstnikud on pärinud rea üheksakümnendate alguse postsovetliku ja varakapitalistliku ühiskonna suhtumisi; kõik sõltub sellest, kuidas need on omaks võetud, sisse harjutatud, alla surutud ja nihestatud. Suhtumised, millele vihjan, toimivad samavõrd ka spordis ja kinisvaraäris – sealt need pärinevadki. Kaasaegne kunst pole meil mõistagi



Kohtumispaik Euroopa Liit

Hanno Soans arutleb konkreetse kogemuse näitel meie kultuuripoliitika väljavaadete üle Euroliidus.

mitte kõige japilikum võimalikest tegevusaladest ja potentsiaalne väärtus, mis omistatakse “edukusele”, sellele kahekümenda sajandi teise poole kõige abstraksemale kunstiliigile, on mõistagi otseses sõltuvussuhtes konkreetse distsipliini ühiskondliku positsiooniga. Selleks tondiks, mis käib Eesti ühiskonnas ringi, paljunedes pidurdamatult nagu viirus, on kujutlus lotovõitjast, superstarist ja miljonärist või kellestki, “kes on elus läbi löönud”. Isegi kui kunst pöörab selle kummitusliku kujutise irooniliseks ikooniks, tuletab see nii meelde ühe järjekordse ver-

siooni Horatio Algeri loost. Tiit Soku tühjade võitjaikoonide, Laura Kallasvee filmipanoraamsusega lavastatud staariperede ja August Künnapu kuulsate arhitektide portreede ainuvõimalik ühisosa on vaikselt välise erinevuse vahelt pinnale immitsev suhtumine: kui sa pole kuulus, pole sind olemaski. Võib-olla on just siin seletus paradoksile, et Jasper Zoova jätkab jonnakalt videote, maalide ja joonistustega, kuid lisab ääremärkusena:

Art is crime
Stop it

Fredrick Raddum (Norra).
Fredrick Raddum (Norway).



Just be silent
Information is crap
Go home
Or better do nothing
And stay there

Art is crime
Everybody knows that:
Curators, critics, art historians
Even artists

Art is crime
So, stop it!

Mõtleme nüüd korraks tulevikule, mil erinevused, mis praegu Põhja- ja Baltimaadest lahutavad, on ehk tasandatud. Kujutlegem heauskselt, et see juhtub kümne järgmise aasta jooksul. Tänaused uuustulnukad on siis oma karjääri tipul. Muidugi on see üks järjekordne tüüpiline idaeurooplase unistus, lubrikaat, mida tarvitatakse EU-sse sisenemisel. Kummalisel kombel ei lase just sellised unistused meil omaks võtta ei moraalsid otsuseid ega ka majandusajalugu, mis seisab healuühiskondade arengu taga. Selle unistuse kohaselt seisneks ainus aktsepteeritav erinevus Läänemere ida- ja läänekalda kunstnike vahel milleski, mis

toimub idakate ajudes. See oleks justkui vaim varastest üheksakümnendatest, mil igal eestlasel oli vähemalt üks kauge sugulane, kellel oli parasjagu käsil otsustava tähtsusega plutooniumidiil vene maffiaga. See "auk Ida-Euroopa kunstniku peas" on jälg ebakindlusest, mille jättis ühiskondliku vaakumi periood. Sellest on mõned aastad tagasi, kui Tallinna-Riia maanteel eksponeeriti Jasper Zoova suurt välireklaamialusele tehtud maali, mis kuulutas igale möödujale "Zoova – Universumi kuningas". Sõnum oli ehk enamgi kui kahemõtteline mõttetus. Juba see oli kibestunud repliik iseenda jõuetuse kohta.

Iseasi on see, kuidas võiks siinset psühhokliimat mõjutada liitumine Euroopa Liiduga. Toetun "Kohtumispaiga" kogemusele, mis on minu esimene kokkupuude eurorahaga. Positiivsema poole pealt võib öelda, et sellistel projektidel on hea kindel rahanduslik taust, mis võimaldab ka noori kunstnikke korralikult esitada tasuta jagamiseks mõeldud sajad kataloogid ja rändnäitusega kaasa ostetud tehnika ning osalejate külluslik reisiraha. Meil ei saa sellise kohtlemise osaliseks ka suurimad

Maalid: August Künnapu, sari "Arhitektide portreed". Tadao Ando ja Le Corbusier, Nicholas Grimshaw, Konstantin Melnikov (kõik 2002).

Näitust "Kohtumispaik" avab Hanno Soans.

Paintings by August Künnapu. The series "Portraits of Architects": Tadao Ando and Le Corbusier, Nicholas Grimshaw, Konstantin Melnikov (all 2002).

The exhibition "Meeting place" being opened by Hanno Soans.

staarid. Teiselt poolt on aga europrojekti ilme oht selles, et konkurentsipüsimeks vajalik koostööretoorika toodab tüdimuseni ühelaadseid küprokplatvorme, mis paneb põõna kunstnike niigi haprale koostöövalmidusele ja asendab tegeliku koostöövajaduse tühiretoorikaga. Isegi alati koostöövalmis Sirje Helme tunnistas ühes hiljutises intervjuus läti kuraatorile Andris Brinkmannisele, et nende keskus saab häguseid, tundmatuse sarnaseid, põhiliselt granditaotlustähtajast motiveeritud koostööpakkumisi sadade kaupa, nii et viisakaks äraütlemisekski pole enam mahti. Enamusel osavõtjatest jääb "Kohtumispaiga"-sarnastest näitustest ja nende lisaprogrammidest siiski tunne, et kõik on tore ja lõbus, kuid eksistentsiaalsel tasandil teps mitte meie oma asi. Aga see on kaasproduktseid jõuetu retoorika. Tegelikult tuleb meil endal, vastavalt kohalikele vajadusele need rahad sealt välja nõuda ja need asjad siin ise ära teha, koos omavalitud koostööpartneritega. Ja see võimalus on meil juba praegu olemas.

Praegusel hetkel on oluline veel üks asi, mis eurodiskussioonidesse pole suurt jõudnud. Kõige selle potentsiaalse paueri (loe raha) ülekaalumise kõrval, mida me lähiajal liitumise korral kasutusse saame, peame hoolega kaaluma nende riikide kogemust, kes on just sama asja eelmistel kümnenditel läbi teinud. Üks paremaid näited on Portugal, mis on saanud rahvusvahelisel areenil tuntava süsti üheksakümnendatel – selleks, et arendada oma logistilist ja kultuurilist infrastruktuuri. Juba tänavu on käivitusprojektide eurorasid kärbitud poole võrra, mis viimase kümne aasta suurejooneliselt haardel tiibu kärbib. Institutsioonid, nagu näiteks Museo Serralves Portos seisavad nüüd suure probleemi ees, kuis euromõõtmetes hiiglaslikke kunstikeskusi, mis toetussummade eest ehitatud, Portugali enda rahadega käigus hoida. Tõenäoliselt elame ka meie läbi suurejoonelise joovastusperioodi. Oluline on sealjuures säilitada külma närvi ja mitte unustada koduseid produktsioonivõimalusi ja kohalikku mõõtkava. Ning kui vähegi võimalik, mõelda läbi mitte ainult kümne, vaid ka viiekümne aasta plaanid. Suurest rahast võib sõltuvusse jääda.



Eriväljakutsega Veneetsias

Raul Meel oma missioonist ning Veneetsia biennaali muljetest.

2001 sügise alguses helistasid mulle USA-st Emilia ja Ilja Kabakov. "Süüdi" olid lätlased, kes Riias kavatsesid korraldada Ilja näitust; Lätis keegi rikkur kolleksioneerivat Ilja Kabakovi kunsti.

Iljale meeldiks tulla oma näitust tegema enne Tallinna ja alles pärast seda minna näitusega Riiga, võib-olla edasi Rootsi, Taani, Saksamaale... Ilja ütles, et Eestist alustades austab ta Ülo Soosterit ja teisi eesti kunstnikke, kellega ta nõukogude ajal sõbrustas. Ta tegi mulle ettepaneku, et teeksime kahekesi ühisnäituse.

Kabakovi peetakse üheks maailma parimatest installatsioonikunstnikest. Lähen talle vastu installatsioonidega. Ilja idee järgi teeme kumbki teisega võrreldes ligikaudu võrdse suurusega näitusepoole, mis loodetavasti sünteesuvad teineteist võimendades. Ta kinnitas, et usub minusse.

Läksin Anu Liivaku jutule. Küsisin, kas ta sooviks korraldada Ilja Kabakovi ja Raul Meele ühisnäitust oma haldusalas: Tallinna Kunstihoones, Kunstihoone galeriis, Linnagaleriis ning Kunstihoone ees haljasalal? Anu innustus võimalikust suurnäitusest.

Seoses meie kavandatava näitusega kirjutab või telefoneerib mulle enamasti Emilia, kuna "Ilja aina hõljub loomingulistel pilvedel" –, joonistades ja kirjutades, projekteerides aastas veerandsada ekspositsiooni eri näitustele. Ilja loominguliste ideede ja lahenduste esimene hindamine, superstaarist mehe elu argipäeva korraldamine, kunstiprojektide teostamise organiseerimine, paljude muude tegevuste ja sündmuste koordineerimine – need jäävad Emilia lahendada. Viimastel aastatel tiimina esineva Ilja ja Emilia Kabakovi näi-

tuste teostamisel töötavad pidevalt 6–8 oskuslikku töolist-kunstnikku, väga suurte näituste rakendamisel lisaks 30–40 abitöölisi...

23. märtsil 2003 sain kirja, milles Emilia teatas, et nende näituste kavas leidub sobiv aeg: 3. november 2004 – 2. jaanuar 2005. Samas kirjutab ta, et nad viibivad Veneetsias 5. maist 15. juunini ja et Ilja sooviks, et tuleksin sel ajal Veneetsiasse meie näituse ettevalmistamise üle nõu pidama.

Eesti Kultuurkapitali abiga lendasin Veneetsiasse.

14. juuni hommikul kuumab päike peaaegu pilvitus taevast. Lagunenid ja kanalite veest tõusva, silmale muidu nähtamatu auru tõttu ei ole ta kiirgus väga ere, päikesepillid pole vaja. Kunstibiennaali avamisele kokku sõitnud rahvusvahelise festivaliliku megakunstielu juhtide ja kunstnike ning kunstihuviliste turistide kirevad

Emilia ja Ilja Kabakov. Veneetsia, juuni 2003.

Emilia and Ilya Kabakov. Venice, June 2003.

hordid on täitnud luitunud halli, endisaegade mereröövlite ja padurikaste kaupmeeste rajatud vana linnasüdame (roiskuva kulla!) ning uuemal ajal rajatud kultuuriturismi alad. Palavusest vaevatud inimesed kannavad kaasas veepudeleid, millest aegajalt rüüpavad ühe lonksu ja teise... Minu kehas annab veepuudus endast märku nii, et süda jätab lööke vahele, säärelihastesse ilmuvad ühest kohast teise liikuvad valuklimbid ja selga ähmaselt hajuv valupilveke. Siis rüüpan lonksu vett ja minuti pärast on mu enesetunne peaaegu häa.

San Marco väljaku servalt San Marco Valleressoni jõudmiseks kulub sada sammu. Bauer Grünwaldi hotelli varjuseinal näitab termomeeter pluss 43 kraadi Celsiuse järgi. Kell on üksteist; öösel oli minu kloostri pansionaaditoas üle 30 kraadi sooja, Baueri hotelli avaras fuajees on mõnusalt jahe, ligi 22 kraadi. Siin võiks nahktugitoolidel mõnusalt puhata! Anders Härm, meie näituse Eesti poolne koordinaator-kuraator, jääbki sinna ootama, kuni mina Kabakove otsin.

Leian Ilja ja Emilia hotelli söögi-saalist hommikueinet lõpetamas. Mind märganud Ilja hüüatab, tuleb mulle vastu, kallistame. Ta ütleb mulle vaikselt, et ta ja Emilia on just lõpetamas kohtumist Art News'i omaniku (?) ja peatoimetajaga. Ilja tutvustab mind artnewslastele ja palub end vabandada.

Tutvustan Iljale oma näitusepoole projektikausta: näitan skeme ja seletan tekstisid. Kui kirjeldan installatsiooni, mille kavatsen püstitada Kunstihoone ette haljasalale, kiljub ta innustunult. Kui jõuan jutujärgiga Kunstihoone suure saalini, siis saabki selgeks, milleks eelkõige oli mul vaja Veneetsiasse tulla. Iljal on väga hea idee valguse ja muusika installatsiooni jaoks ja seda oleks võimalik teostada Tallinnas lihtsalt ja odavalt. Ta seletab, et kui ta võtab (meie esimese kava järgi) teha installatsiooni Kunstihoone "kitsastes pikkades koridorides", siis tuleb tal lähetada New Yorgist Tallinna laevaga suur konteineritais mitmesugust peent pudipadi, ning et see transport läheb maksma palju raha. Mõtlen sellele, et ta ei küsinud Eestilt stardiraha. Ilja haarab pliatsi ning paberi ja püüab joonistada...; ta peab minema prille tooma.

Kui Ilja prillidega tagasi tuleb, siis ütlen, et olen valmis näituseruumide

ümber jagamiseks. Et tulen toime, et mu põhilise installatsiooni kujund võib "töötada" kahju kannatamata, rakendatuna piki kaht teineteisele järgnevat pikka kitsast saali; et nõnda mulle lisaks tulnud väikese kõrvalsaali jaoks mõtlen midagi välja. Ilja kohmetub ja tänab mind. Oleme mõlemad uue kokkuleppega rahul. Emilia, kes on saanud vabaks artnewslastest, tuleb nüüd Ilja, Andersi ja minu juurde. Ilja teeb talle ülevaate sellest, milliseid probleeme oleme jõudnud arutada ja milles kokku leppinud. Peame veel tund aega nõu. Ilja visandab paberile joonistades ja seletab meile oma kava. Installatsiooni Tallinna Kunstihoone galeriis tahab ta pühendada (meie ühisele) nõukogude kunstnike minevikule. Kui konkreetne töönoupidamine ammendub, siis lahkub Anders kombekalt.

Ilja pärib Tõnis ja Mare Vindi, Malle Leisi ja Villu Jõgeva, Jaan Klõšeiko, Leo Lapini, Villu Plingi ja Janno Bergi elu ja kunsti kohta. Küsib, kas Eestis on toimimas visionäärseid kunstiteoreetikuid, ja kui neid leidub, siis kas neilt töötavaile kunstnikele abi tuleb? Kas mu ümber liigub noort kunstirahvast? Kas tean lähemalt Juri Sobolevi haigusest ja surmast?...

Räägin, et Vene kultuuriministri asetäitja Josef Bakšteini püüdis Anders Härmi ja minu kaudu saavutada, et nõustuksime meie näitust esitama ka Moskvas. Ilja ütleb selle peale kohe kindlalt: "Ei!" Lisab pärast pikka pausi: "Minu seisukoht on, et praegu on meie näituse esitamine Moskvas põhimõtteliselt võimalik, kuid reaalselt mitte! See tähendab: ei! Praegu." Küllap ta oskab kaaluda, kuidas, millal ja millistel tingimustel ta võib Venemaal oma kunsti esitada. Küsin, kus ta oma 70ndat sünnipäeva kohtab? Ilja vastab, et rakendab selleks ajaks Saksamaal suurt näitust, ja naerab rõõmsalt... Mobiiltelefon heliseb, Emilia räägib telefoni. Meenutab Iljale, et kohe-kohe algab neil uus kohtumine; vaatan kella – meie oleme rääkinud juba neli ja pool tundi. Tulevad Groys'id. Räägime mõned viisakuselased, meenutades Borisi Tallinna külastust; Boris küsib, kuidas läheb elu Tõnis Vindil ja Leo Lapinil. Ilja saadab mu hotellist välja. Kui olen üksi jäänud, tuleb meelde, et oleksin võinud ju teha Iljast ja Borisist ning ka meist kolmest-neljast viiest mõne fotopildi.

Kohtun Ilja ja Emiliaga uuesti

juba järgmisel hommikul. Käime vaatamas maalikunsti näitust "Rauschenbergist Murakamani, 1964–2003". Musei Civici Veneziani koridoris tuleb vastu Flash Arti peatoimetaja, kes peatub sõbralikuks vestluseks Iljaga ja Emiliaaga.

Veneetsia Rahvusvaheline Kunstibiennaal EXTRA esitab Querini muuseumis Ilja ja Emilia Kabakovi installatsiooni "Where is our place?" – üheksas saalis, millel põrandapinda kokku üle poole tuhande ruutmeetri. Kabakovide näitus on üllatavalt mitmeplaaniline installatsioon, vormiliselt-visuaalselt ning intellektuaalselt-kontseptuaalselt on ta ühtaegu emotsionaalne-poeetiline ning kummastavalt elegantne. Seal on ruumikunst, skulptuur, maalikunst, joonistused, fotod, trükitekstides esituvad sõnalised ajaloolised luuletused või poemid... Ühtekokku: voogav võimas 20. sajandi Venemaa jutustus!

*

Minu erilise ülesande täitmise kõrval muu Veneetsia biennaal muudkui toimus hoogsalt.

Selleks, et paljudele ruutkilomeetritele levinud biennaalisündmustest ülevaadet saada, tuleb huvilisel alustuseks osta suur Veneetsia kaart, käepäraselt õhuke näituste ja muude sündmuste gidraamat ning peaaegu täis veepange raskune paljude tekstidega ja piltidega lahmakas kataloog. Seejärel tuleb lehitseda, vaadata ja lugeda informatsioonihulkasid; valida järgnevateks päevadeks välja huvitavamana ja tähtsamana tunduvaid näitusi, performansse, pressikonverentse, teatrilavastusi, kontserte, loenguid... koostada ühelt sündmuselt teisele liikumise otstarbekas kava. Järgmisel päeval selgub, kas meie kunstihuvilisel jätkus vastupidavust oma ette plaanitud 50% täitmiseks. Ülejäärgmisel päeval –, kas jätkus jõuvarusid ja innustumist 30%-liseks plaanitäitmiseks.

Mulle valmistas 50. (ma polegi enne muid näinud) Veneetsia Kunstibiennaal mõningase pettumuse. Kõigepealt sellepärast, et peaaegu põrgukuumuses ja muidu ka liiga napi ajaga ei jaksanud ma tast ilma suurte aukudeta ülevaadet saada. Lisaks tegi tuska sagedane (poliitiline) pretensioonikas lamedus, millega esitati maailma kunstiavalikkusele primitiivseid ideoloogiliste karkudega lavastusi. Ühtaegu rõõmustan, et seal oli võimalik kogeda mind/vaatajat-kuula-

John Smith. Marko und Kaido. Eesti ekspositsioon Veneetsia biennaalil 2003.

John Smith. Marko und Kaido. Estonian exposition at Venice Biennial, 2003.



HEIE TREIER

jat kaasa haaravat kunsti.

Kõige-kõige kummastavama poeetilise elamuse sain Giardinis Šveitsi paviljonis, vaadates-kuulates Emmanuelle Antille'i "Angels Camp'i", kus mõnusalts hull seltskond elab päikeselisel suvel kaunis mägede vahelises orus mingi järve kaldal rohus ja võsas oma imelikult, peaaegu juba imeliselt nihestatud elu. Kolmel (tinglikult neljal) ekraanil edastatud film võimendas iselaadset psüühilist pinget väga mõjukalt: nii, et see rezoneerib minus veel praegu, kuus nädalat hiljem.

Kilomeetri pikkusel rännakul Arsenale'i saalides ja õuedel vaimustas mind eriti horvaadi kunstniku Mladen Stilinovi installatsioon "Dictionary pain", 2000–2003, mis koosnes 523st väikesest pildist, igaüks 13x18 cm. Need on väga peenelt tasakaalustatud, erilisel lihtsalt tundlikud temperamaalid lõuendil & joonistused ning trüki-graafika & kontseptuaalne poeetiline tekst paberil (mis on liimitud maalitud lõuendi peale) – üheskoos igas üksikus pildis; terve installatsioonikompleks tundus ülimalt läbi-paistva, õhuliselt elava visuaalse luuletamisena. Ühtaegu teravalt kaasaegsena ja ajas kaugele tagasi ulatuvana: võin, näiteks, vabalt kujutleda, et see teos tehti juba 35 aasta

Jaan Toomik. Peeter ja Mart. Video, 2001. Eksponeeritud Veneetsia biennaalil Arsenale's. 13. juuni, 2003.

Jaan Toomik. Peeter and Mart. Video, 2001. Exposed at Venice Biennial, Arsenale. June 13, 2003.



eest.

Prantsusmaal elava poola kunstniku Roman Opalka 1960-ndatel genereeritud individuaalset süsteemi näitavas boksis Arsenale'is hakkas mulle tunduma, et võib-olla esitub Opalka teostega parim (mulle tähtsaim) maalikunst, mida Veneetsias näha sain. Kas ehk sellepärast näisid minul Opalka pildid nõnda häädena, et nende väga tundlikult maalitud tonaalseid ja kujundlikke sügavusi ei ole kuidagi võimalik albumilehtedel näiliselt piisavalt adekvaatselt repro-

dutseerida? Seal ei võimendu kunstniku igavikuline lõpmatuse mõõtmise nostalgia, mis ta maalidega vahetult suhtlejale veenvalt toimib.

Arsenale'i videotest jäi mus tüütuvõitu intriigina edasi kestma rumeenia päritoluga prantsuse kunstniku Mircea Cantori "Double head matches", 2000–2003, kus näidatakse, kuidas tikuvabrikus toodetakse kahe süütepeaga tuletikke. Selles samas, director/peakuraator Francesco Bonami enda koostatud valikus "Dream and conflicts" esineb Jaan



Yoko Ono. Kujutle rahu. New York, 2003. Külastajad võisid Veneetsia biennaalil tembeldada maailmakaarti.

Yoko Ono. Imagine Peace. New York, 2003. The visitors were invited to imprint stamps on map of the world at Venice Biennale.

Toomik videofilmiga “Peeter ja Mart”, 2001. Tahtsin seal seda näha-kuulata, kuid 13. juuni hommikul oli Jaani ekraan pime ja tumm ning kolm elektrimootori otsisid elektrivoolu katkestuse põhjust; kui ringiga tagasi jõudsin, ei toimunud Jaani video esitus veelgi.

Venetsueelas sündinud hispaanlase Meyer Vaisman'i teost “The survival of structure, not soul”, 2003, (Bonami “Dreams and conflicts”) mõistsin vist palju erinevalt autorist. Tema punastest kärgtellistest, tavalise halli tsemendibetooniga liidetud väikest püramiidi tajusin otsekuu hästi kõlavat haikut, ülla klassikalise puhta vormiga objekti. Alles hiljuti olin ise kujundanud oma erilist püramiidi. – Ideed/kujundid hõljuvad õhus kõigi huviliste jaoks!

Maalikunsti näitusel “From Raushenberg to Murakami, 1964–2003” oli esil pilte 50 kunstniku loomingust. Kellele nostalgiline minevikumeenus, kellele jätkuvalt elava ja uueneva ühe kunstiligi hitide paraad ja manifestatsioon, kellele ainuke tõeline...

Seal oli endise nõukogude moskvalase, nüüd pariislase Erik Bulatovi õhuline-kõrge “New York”, 1989, mille väiksemat sugulast mäletan Brežnevi ajalt.

New Yorgis elava lätlase Vija Celminsi väike maal “Night sky, #11”, 1995, pidanuks minu meelest olema “sügavam” või suurem, et sellel näitusel veenvamalt mõjuda.

Eialgu võlus mind vist enim itaallanna Margherita Manzelli otsekuu modelli ja vaataja hingepõhja süüviv “Nottom”, 2000, mille väärtomadustest repro kataloogis jällegi üldse aimu ei suuda anda.

Newyorklase Peter Halley geomeetrilist sümbolistlikku maali “Black cell with conduit”, 1986, peatusin vaatama mitu korda eriti ta kujundite ja värvuste vahekordate erilise energeetika pärast.

Nautisin nostalgiliselt (jah!) 1960-ndate Bridget Riley sisukat op-kunsti, Robert Rauschenbergi ja Cy Twombly romantilist abstraksionismi, Alberto Burri, Daniel Buren ja Robert Rymani minimalismi, Andy Warholi, Richard Hamiltoni ja Roy Lichtensteini poppi; 1970-ndate Enrico Castellani konstruktivismi, Ed Ruscha kontseptualismi, Gerhard Richteri ja Franz Gertschi sotsiaalselt kõnekaid staaride portreid; 1980-ndate Julian Schnabeli, Anselm Kieferi, Georg Baselitzi ja Michel Basquiat' realismihõngulist ekspressionismi, Agnes Martinini minimalismi, Francis Baconi ja Sigmar Polke sürri; 2000-ndate Chuck Close'i

modifitseeritud hüperrealismi.

Maalikunsti noorima tähe, jaapanlase Takashi Murakami (1962) kahest suurest maalist “Superflat jellyfish eyes”, 2003, ma eriti ei innustunud. Stiiski: üsnagi värskena mõjuv ja karm värk!

*

EESTI kunsti riiklik näitus (Palazzo Malipiero, San Marco 3780) oli Rauschenbergist-Murakamist loomulikult tänapäevasem, arvestades kogu biennaaliga – suhteliselt hea. Sünteesitud kunstniku John Smithi installatsioon “Kaido and Marko” oli välja arendatud küllaldaselt mastaapse hulluseni, mis veenvalt mõjukalt võis resonanceerida inimeste maailma üldistatud, võib-olla hukuslike toimumistega.

Veneetsia kesklinna mingi räämas vana kitsuke korter sobis kontseptuaalselt suurepäraselt meie tsivilisatsiooni-kolkaliku püüdlemisega suuremasse maailma: raketiga kosmosesse lendamise kavatsuse profaanliku teoks tegemise ürituse paigaks. Meie poiste, Kaido Ole ja Marko Mäetamme kontseptualism on kahtlemata tänapäevaselt tunduv ja vägevam paljude teiste kunstnike (vanamoelisematest) kontseptualistlikest teostest, mida esitatakse Arsenale'i “Utopias”. Eialgu rõõmus-tasin Eesti nõnda silmahakkavalt hää esindusprojekti üle, kuid peatselt juba tutsatesin. Meie kunstnike teos ju ei esitu metropolide esinduste seas kõigile hõlpsasti külastataval kohal. Kahjuks mõjukad maailma festivalikunstiülu juhtivkujundajad (kuraatorid, sponsorid, kunstikriitikud, kultuuriajakirjanikud) tulevad Veneetsiasse biennaali avamise aegu kolmeks-neljaks päevaks ja austavad oma külastustega vaid eelarvamuslikult valitud kõige tähtsamaid kunstisündmusi –, tegelikult väheseid paljudest. Nad ütlesid (meie kujuteldavalt) või võivad öelda: “Teie, eestlased, tulete ju kaugelt Euroopa provintsist, teid on väga vähe ja te olete liiga vaesed ning tutvunud vaid sekundaarse informatsiooniga. Teil lihtsalt ei saa olla väga head kunsti!” Tänavuse Veneetsia biennaali juht Francesco Bonami ei tulnud Eesti näituse avamisele ega ole sinna sattunud ka hiljem.

Meie ei või säärastest kogemustest lasta end ära ehmata. Maailm võib toimuda ja toimubki Eestis niisama tõeliselt kui Veneetsias, New Yorgis, Londonis,



Pariisis või ükskõik kus mujal. Ei ole milaanolastel, pariislastel, newyorklastel kahte pead õlgade üle, et oma elu pädevamalt juhtida.

30. juuli 2003

In Venice by special invitation

Raul Meel is discoursing on his mission in Venice, to meet Ilya and Emilia Kabakov.

At the beginning of autumn 2001, I got a phone call from Emilia and Ilya Kabakov from the USA. "Blame" for that call was to be laid at the doorstep of artists of Latvia, who were intending to organise an exhibition in Riga, with the participation of Ilya Kabakov. Besides, a certain nouveau riche in Latvia was reportedly collecting Ilya Kabakov's art.

However, Ilya said he would rather come and stage his exhibition in Tallinn, as the first leg of his trip, and then move his exhibition to Riga, and later possibly on to Sweden, Denmark, and Germany... Ilya also said that the beginning of his tour in Estonia would be a token of respect to his friend Ülo Sooster, and to other Estonian artists with whom he used to be friendly in the Soviet period. He suggested that the two of us should stage a joint exhibition.

After Ilya's idea, we would both stage a part of the joint exhibition, of

Ilya ja Emilia Kabakov. Kus on meie koht? Kavand näitusele Veneetsias, Fondazione Querini Stampalia, 2003.

Ilya and Emilia Kabakov. Where is our place? Drawing for the installation at the Fondazione Querini Stampalia. Venice, 2003.

roughly equal size. The combining of two parts into a coherent whole would produce a synergistic effect.

In connection with our contemporary exhibition, it is basically Emilia who writes me or calls. As she puts it, "Ilya is ever soaring on creative puffs of cloud", designing a score of exhibitions in a year for different exhibitions. The regular exhibitions of Ilya and Emilia Kabakov, in recent years performing in tandem, call for permanent employment of 6-8 skilled artist-workers. For special exhibitions 30-40 extra personnel are taken on...

There was a letter to me from Emilia on 23rd March 2003, in which she advised me that a suitable time period for the exhibition at the Tallinn Art Hall had been found in their schedule of exhibitions. Namely, 3rd November 2004 – 2nd January 2005. She also wrote that they would sojourn in Venice from 5th May – 15th June and that Ilya would appreciate it, if I could arrange my arrival in Venice at that time, for discussion of matters relating to our exhibition.

The Estonian Culture Foundation shouldering the costs of the trip, I took a flight to Venice.

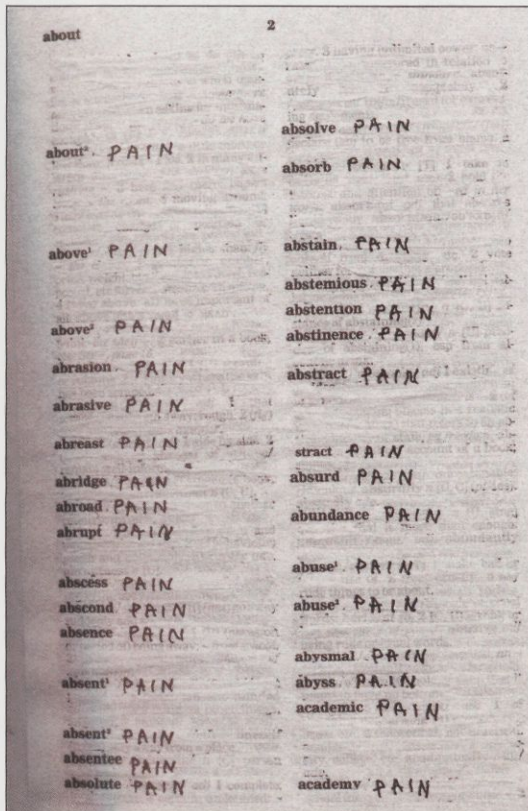
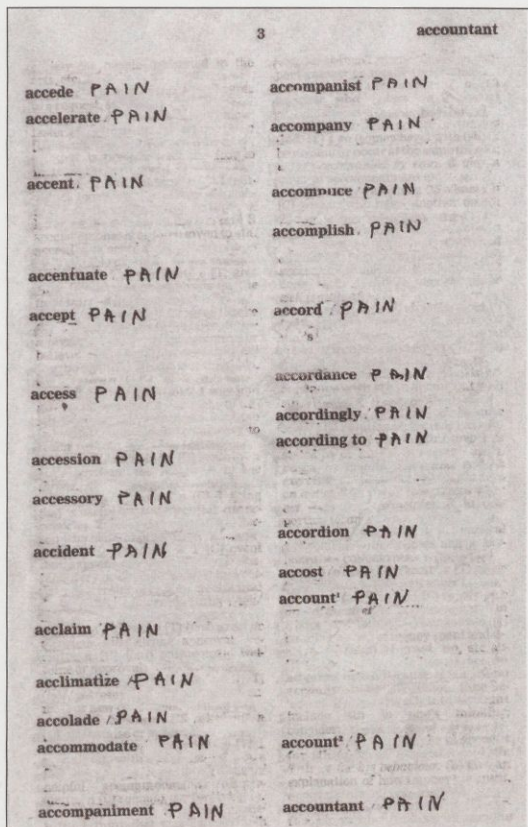
In the morning of June 14, the sun was blazing hot in an almost cloudless sky. Thanks to the invisible vapour rising from the water of lagoons and canals, the sunshine was not very bright and I did not even need sunglasses. It took a hundred steps to get from the edge of San Marco Sq. to San Marco Valleresson. On the shaded wall of the Bauer

Grünewald hotel, the thermometer read +43°C. It was only 11 am and it was pleasantly cool in the spacious foyer of the hotel, just below +22°C. An excellent place to sit back in a leather armchair! Anders Härm, curator of the Art Hall chose to wait for me there, while I went out in search of the Kabakovs.

I asked Ilya to have a look at the folder with designs of my part of the exhibition. I showed him my schemes and explained the meaning of the texts. When I described the installation, which I was planning to put up on the greenery in front of the Art Hall, he hollered enthusiastically. Ilya had developed an excellent idea for fitting in place devices to perform specific functions of light and music. It could all be implemented in Tallinn easily and cheaply.

Both quick in the uptake, ready to take the hint, we were soon agreed about the new arrangements. During the next hour, we delved into some more important details. Ilya jotted down on a piece of paper his sketches and outlined his plan. He said he intended to dedicate the installation in the gallery of Art Hall to the (our joint) past of Soviet artists.

Ilya was eager to know how Tõnis and Mare Vint, Malle Leis and Villu Jõgeva, Jaan Klysheiko, Leo Lapin, Villu Plink and Janno Berg get along, and what art they did. He wondered whether there were visionary artists active in Estonia, and if so, whether they were of help and assistance to practicing artists? Was there a new crop of artists on the rise, keep-



Mladen Stilinovic. Sõnastik valu. 2000-2003. Tempera trükipaberil. 523 lehte (13 x 18 cm).

Mladen Stilinovic. Dictionary pain. 2000-2003. Tempera on printed paper. 523 pieces, 13 x 18 cm each.

ing in touch with me? Did I have any intimate knowledge of the ailment and eventual departure of Juri Sobolev?

I told him that the Deputy Minister of Culture of Russia Josef Bakstein doggedly attempted to seek, through me and Anders Härm, our consent to stage our joint exhibition in Moscow also. Ilya's reaction was an adamant "No!" After a long pause he added: "My view is that the staging of our exhibition in Moscow now, is possible en principe, however not en pratique! That amounts to an unequivocal No! For the time being, that is." I asked him how he planned to celebrate his 70th birthday. Ilya joyfully replied that he would then be engaged in staging a large exhibition in Germany. Then the Groys turned up. We made some small talk, recalling the visit to Tallinn of Boris; Boris asked how Tõnis Vint and Leo Lapin were doing.

At the Venice International Art Biennial EXTRA, staged in the Querini museum, was the installation of Ilya and Emilia Kabakov "Where is our place?" The Kabakovs' exhibition was surprisingly polyphonic. In form and visually, intellectually and in concept it was permeated with emotions and poetry, yet remaining conspicuously elegant. It combined spatial art, sculpture, painting, drawings, photographs, literal historic poetry or poems presented in printed texts... In all: a cluster of disparate elements constituting a powerful life story of 20th Century Russia!

*

To me personally, the 50th Venice Art Biennial was somewhat disappointing. In the first place, in the infernal heat and in a far too short period of time I could not get a good view of it. Besides, the frequent (political) pretentious platitudes, making excessive claims to being original were vexatious. I am happy, nevertheless that I also experienced some art which could carry me along.

I experienced the most disturbing poetical feeling in Giardini, the Swiss pavilion, watching and listening to Emmanuelle Antille's "Angels Camp", where a pleurably crazy bunch with gusto lived its strangely, or rather wondrously dislocated life, in a summer full of sunshine in a beautiful valley amidst hills on the bank of a lake in the grass and undergrowth. The film presented on three

(four with reservations) screens amplified the peculiarly electrifying psychic tension so that it resounds in me even now, six weeks later.

In the halls and courtyards of Arsenale I was particularly impressed by the installation of the Croatian artist Mladen Stilinovic "Dictionary pain", 2000-2003.

In the box of the Polish-born artist living in France, Roman Opalka, in Arsenale, I came to think that perhaps the works of Opalka represented to me the best (i.e. for me the most important) art of painting which I happened to see in Venice. The eternal nostalgia of the artists yearning to take stock of the infinite world, cannot be recognized in reproductions, however there is a persuasive touch to that craving for a person in direct contact with the paintings.

Among Arsenale's videos, "Double head matches", 2000-2003 by the French artist Mircea Cantor of Rumanian descent persists in my memory as a somewhat tedious intrigue. The same selection "Dream and conflicts" composed by Chief Curator Francesco Bonami himself, also featured Jaan Toomik's video "Peeter and Mart", 2001.

The exhibition of the paintings "From Raushenberg to Murakami, 1964-2003" had on display works by 50 artists. To some of the viewers it was a nostalgic recollection of the past, to some - the hit parade of an evergreen and constantly renovating type of art, to some - the only true thing...

There was the airy-towering "New York", 1989 of the former Soviet muscovite, presently a Parisien Erik Bulatov, the lesser relative of which I remember from the Brezhnev era.

The small painting "Night sky, #11", 1995 by the Latvian Vija Celmins, currently residing in New York should have been "deeper" or larger, in my mind, to touch the right chords.

Wistfully yearning for the past (and I mean it!) I enjoyed the meaningful op-art of 1960s by Bridget Riley, the romantic abstractionism of Robert Rauschenberg and Cy Twombly, the minimalism of Alberto Burr, Daniel Buren and Robert Ryman, the pop of Andy Warhol, Richard Hamilton and Roy Lichtenstein; the constructivism of 1970s by Enrico Castellani, Ed

Ruscha's conceptualism, the socially evocative portraits of stars by Gerhard Richter and Franz Gertsch; the realism-flavoured expressionism of 1980s by Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Georg Baselitz and Michel Basquiat, the minimalism of Agnes Martin, the surrealism by Francis Bacon and Sigmar Polke; the modified hyperrealism of 2000s by Chuck Close.

The two large paintings "Superflat jellyfish eyes", 2003 by a young star ascending in the artistic firmament, the Japanese Takashi Murakami (1962) did not seem to catch my fancy. Still, admittedly his work is fresh stuff, causing a prickly sensation!

*

The state exhibition of Estonian art (Palazzo Malipiero, San Marco 3780) was quite naturally more modern than Rauschenberg-Murakami, when compared to the whole biennial – it was relatively good. The installation "Kaido und Marko" of the fictitious artist John Smith had been fluffed up to a sufficient scale of madness, which could with resounding cogency resonate with the generalised, possibly calamitous happenings of the world.

The foul and narrow cubicle in downtown Venice was in excellent accord conceptually with the aspirations of our parochial civilisation to reach the outer world: the scene where the esoteric intention to fly into space with a rocket was debased by an unworthy use. The conceptualism of our art makers Kaido Ole and Marko Mäetamm undoubtedly looks more modern and mightier than the conceptualist works by many other artists. In the beginning I rejoiced about the outstandingly good representative project of Estonia, however I soon fell moodily silent and sulked. As it is, the work of our artists was not staged in a venue easy to visit, among the representations of the metropolises. Deplorably, the influential figures making the day in the festival art life of the world (curators, sponsors, art critics, journalists in cultural affairs) arrive in Venice for three-four days only at the time the biennial is opened, paying homage to the reportedly most important art events, selected by personal prejudice, with the tendency of an estimate to deviate in one direction from a true value. Those gurus can be

imagined nodding to us deprecatingly: "You Estonians come from a distant province of Europe, you are few in number and much too dispossessed. You are acquainted with tertiary information, only. You simply cannot have excellent art!"

I firmly believe that we should not renounce faith in ourselves and be discouraged by such experience. The world will turn around and it does do so, as tangibly in Estonia, as it does in Venice, New York, London, Paris or anywhere else. The Milanese,

the Parisien, the New-Yorkers do not have two heads on their shoulders to cope with life.

30 July 2003

Raul Meel has co-operated with Ilya Kabakov in earlier projects – the exhibition and publication "Tallinn – Moscow" (Tallinn Art Hall, 1996) documenting in retrospective the underground art of the Soviet period.



Hollandi paviljoni avamine Veneetsia biennaalil. Alicia Framise kollektsioon.
Alicia Framis. Collection Anti-dog. Opening of Holland's pavillion at Venice Biennale.

Eesti performance'i saladus

Raoul Kurvitz küsib: mis spetsiifiline Eesti fenomen see on, et performance'i populaarsus aina tõuseb?

Seoses performance'i-kunstiga Eestis on nii kõrvaltvaatajaid kui tegijaid endid juba üle aastakümne vaevanud üks seni kõigile mõistatuseks jäänud asi: kuidas on see võimalik, et niisugune, Lääne avangarditraditsioonide üks elitaarsemaid ja igas mõttes "hämaramaid" kunstižanre just Eestis sedavõrd laiahaardeliselt on läbi lõõnud, et "performance" kui kunstiga seonduv mõiste kuulub pea iga koduperenaise, algklasside õpilase ja põldude vahel toimetava talutaadi leksikasse? Kuidas on võimalik, et siseturu tingimustes õnnestub kunstnikel performance'it sõna kõige otsesemas mõttes jätkuvalt müüa tunduvalt hõlpsamini ning kallimaltki kui traditsioonilist maali, graafikat või skulptuuri? Et seda tellivad kindlustusfirmad ning pangad, rääkimata kõikvõimalikest klubidest, muuseumidest, haridusasutustest *etc.*? Et tuntud ühiskonna- ning äritegelased

on nõus maksma küllaltki suuri summasid, kui vaid saaks ka ise neis etendustes osaleda? Kuidas on võimalik, et performance kui Läänes siia maani ettemääratult *nonprofit*-iseloomuga kunstnikulõbu on Eestis saanud kõikvõimalike tootepresentatsioonide, reklaamikampaaniate ja asutusepidude enesestmõistetavaks koostisosaks, kuid samas ei näi huvi selle žanri vastu ka pealekasvavate "noorte ja vihaste", antikommertsiaalselt meelestatud tegijate seas kaugeltki mitte kahanevat? Ja miks toimub see kõik just Eestis, aga mitte näiteks Lätis või Leedus, samuti mitte Soomes, kui mainida geograafiliselt ja kultuuri ajalooliselt lähimaid naabreid? See, et performance kuulub nimetatud riikides vaid mõningate üksikute kunstnike avalikult tähelepanemata marginaaltoimetamiste valda, on fakt.

Ent võib küsida ka teistpidi: miks,

vaatamata selle žanri sedavõrd põhjanevale enesekehtestusele Eestis ja lähinaabrite hämmingust läbi tembitud imetlusele on Eesti performance laiemas rahvusvahelises kontekstis siia maani vaid järjekindlat ignoreerimist kohanud? Pole ju saladus, et näiteks Eesti performatorite (Annus, Toomik, Kurvitz) etteaste Veneetsia biennaalil (1997) leidis kajastamist vaid mõnes üksikus, radikaalvasakpoolse suunilusega Kesk-Euroopa väljaandes, ja Rose-Lee Goldbergi, rahvusvaheliselt tunnustatuima performance'i-uurija uusimateski üllitistes pole Eesti performance'i kohta sõnagi. Kas polegi siis järelikult tegemist millegi spetsiifiliselt eestilikuga, mis on määratud toimima vaid lokaalses kultuuriruumis?

*

Küsimusi on rohkem kui vastuseid, mida minagi siinkohal suudan

Raoul Kurvitz ning Jaan Toomik munkadena. Tipp-pankurid Rein Otsason, Vahur Kraft ja Siim Kallas aitavad kirstu tassida. Eesti Panga tellitud performance. 19. juuni 1998.

Raoul Kurvitz and Jaan Toomik dressed like monks. Top bankers Rein Otsason, Vahur Kraft and Siim Kallas helping them to carry the coffin. Performance commissioned by the Bank of Estonia. 19 June, 1998.

pakkuda. Eestlased kui muule maailmale mõistetamatu šamaanirahvas? Ürgperformaatorid oma olemuselt? Arvan siiski, et nagu sellistel puhkudel ikka, on tegemist hulgikomponendilise võrrandiga, milles nii mõnigi muutujatest on šamaanitrummi maagilisest kõlast paraku tunduvalt proosalisem.

1980-ndatel *performance*'i kui kohalikes oludes millegi "niivõrd ennekuulmatuga" lagedale tulles ei astunud ei mina, Siim-Tanel Annus ega teisedki tegijad kindlasti mitte täiesti tühjale kohale. 1970-ndate õpilas- ja üliõpilasmalevates oli ligi 15 aasta jooksul jõudnud levida arusaam happeningist kui ühest toredast ja süüdimatust, samal ajal piisavalt absurdsest, üldrahvalikust ning noortepärasest pullitegemisest, mis oli võimeline kaasa haarama laiemaidki masse, tuginedes suures osas ka toona populaarsele anekdootlikule absurdihuumorile. Ja siinkohal peab ütleva, et eestlane on absurdihuumorile silmatorikavalt aldis. Rahvuslik eneseiroonia kui ajaloolise surutise sublimatsioon eluterve irvitamise näol, selle asemel et masohhistlikust enesehävitamistungist hulluks minna? Esineb seda teist variantigi meie rahvuslikus käitumises kõvasti, kuid õnneks pole see üldomane ja ajalugu näitab, et mõnusalst must või "juhett kokku laskev" huumor on kriitilistes situatsioonides eneseipiisutajalikust tuha päheraputamisest siinkandis ikka enamasti võitu saanud. Kas see küll alati nii on olnud, seda ei julge väita, kuid kindlasti on välja arenenud absurditaju iseloomulik iseäranis sellele põlvkonnale, kes just Laulva revolutsiooni paiku peaaegu kõikidel ühiskondlikel rinnetel löögirusika rolli sattus.

Meie, 1980-date performatoreid olulisim samm oligi ehk tolle üldrahvaliku irratsionaalsustaju professionaaliseerimine, sellest anekdootlikkuse kaotamine ning nähtuse viimine eksistentsiaalsele tõsiseltvõetavuse tasandile. Mudel, millisena oma etteasteid vaimusilmas nägime, oli muu hulgas sarnane ka rock-bändide kontsertidega, kus sõnum ei esine mitte otseselt deklaratiivsetes tekstides, vaid on pigem kodeeritud mäsumeeliselt kõlavasse helipilti koos selle juurde kuuluva lavalise käitumisega – ja just sellises võtmes noorem, rock- ja iseäranis punkmuusika kogemusega publik

meie tegevust ka mõistis. Teiselt poolt oli tegemist ka üsna põhimõtteliste ümberkorraldustega suhtekolmnurgas "autor-teos-publik", mida teadlikult Roland Barthes'i "autori surma" teooriale toona vastandades pean oma *copyright*'iks ja mida siinkohal ka taas kord tsiteeriksin: "*Performance* meie esituses on autori surma transformatsioon kunstiteose surmaks – ning selle uuestisünniks kunstniku ning publiku vahetu energiaülekande tulemusena" (R. K., 1986).

Selliste seanssidena, kus võrdselt olulised nii autorite kui publiku energia, ning teos kui meedium seal vahel on ära kaotatud üleüldse, need etendused tõepoolest toimisidki ning ükskõik kumma poole osaluse või suhestumiseta poleks neist sündmustest kui kunstiteostest rääkida võimalik. Sellest ka kogu tegevustikku kodeeritud eeldused nähtuse muutmiseks üldrahvaliku teadvuse koostisosaks.

Saatuslik murdepunkt, *performance*'i kandumine kunstiringkondadest ning rock- ja punkrahva teadvusestki kaugemale, kohaliku üldpopulismi tasandile, toimus siiski mõnevõrra hiljem uue ja vaba meedia plahvatusliku enesekehtestuse paiku 1990-ndate alguses. Söandaksin väita, et paljude muude paradigmaatiliste muudatuste seas tegi selle asja ära Eesti Ekspressi kultuurilisa Areen, kujundades pikema aja jooksul nii arenenud riikidega kui ka lähinaabritest saatusekaaslastega võrreldes mõneti erineva meediavälja. Sellele on iseloomulik intellektuaalse diskussiooni ülalhooldmine niisugusel populismi tasemel, mille peale saksa, inglise, aga ka soome, läti või leedu vindunud intellektuaal põlglikult nina kirtsutab, kuid mis üliolulise saavutusena on suutnud ära hoida intellektuaalse diskussiooni pöördumatu marginaliseerumise – sellesama ninakirtsutamise teise poole, mille tulemuseks oleks süvakultuuri-teemade kadumine nädala- ja päeva-lehtedest üleüldse.

Just niisuguse, populismi ja süvakultuurilise kvaliteedi vahel kompromissi otsiva meediamudeliga sobis *performance* kui nähtus ideaalselt, ühendavaks asjaoluks intrigeerivus ja nii sedalaadi meedia kui ka *performance*'i üheaegne uudsus konkreetse ajas ja kohas. Saatuslik ja harv moment, mil uudsus siinsetele laiematele rahvahulkadele veenva argumendina ehk "magneedi-

na" (*sic!*) mõjus, sai ületatud, edasine on eestlase kollektiivsele psüühele hoopis üldomasema hoiaku, kord juba omaks võetud ning faktina aset leidnud nähtuste tunnustamise või lausa absolutiseerimise vili. Võib tuua paralleele eestlaste hämmastavalt põhjalike teadmistega niisuguse marginaalse spordiala nagu kümnevõistlus kohta tänu Erki Noole tegevusele, ka Lennart Mere kui kirjaniku, seega marginaalist "luuluvenna" poliitilise karjääriga, kuid isegi mitte meetrid või medalid, mitte konkreedid saavutused pole siin argument, vaid see, kuidas ühe või teise marginaali tegevus on just üldarusaadavat ja samas piisavalt soliidset tüüpi meedias oma tõsiseltvõetavuse kehtestanud. On öeldud, et eestlane on meediausku. Aga on ka öeldud, et eestlane on mammonausku: hinnatavaks saab otsemaid mis tahes, kui seda on võimalik osta või müüa, kasudega *performance*'it osta ja müüa ON võimalik, samuti on võimalik seda mitmelgi muul moel kasuvankri ette rakendada. *Show*, mainekujunduslikud finesid, kurioosumite kaudu tähelepanu püüdvad reklaamistrateegiad jne. Niisiis: *Media meets money, belief meets pragmatism*.

Siinkohal oleks sobilik teemale joon alla tõmmata, kuulutada mitte ainult *performance* kui žanr Eesti tingimustes lõplikult kommertsialiseerunuks, vaid ka kogu eesti rahva, kui selle žanri tellija ning publik lihtsalt üheks kasuahnete ning lollide pragmaatikute kambaks, kes jõlgub meedia lõa otsa. Sõnaga: rehpepapi-rahvaks. Siiski aga ei seletaks see uute "noorte ja vihaste", põhimõtteliste antikommertsialistide jätkuvat huvi selle žanri vastu, samuti ei seletaks see ka minu enda mõistusevasteid, aeg-ajalt ikka ette tulevaid performatiivseid ülesastumisi, mis isegi mitte mingite sissetulekute ega tähelepanuvajaduse ega seotud pole. Kas mitte just siinkohal ei tule ikkagi mängu see šamaanirahva värk – ürgne vere pulsi ja sootulukeste kutse ning loitsude rituaalne lummus?

Üks on küll selge: kui ka mitte mingisugust loitsude lummust ja šamaanitrummi kõminat meie südantuksetes ei peaks ei ajalooliselt, geneetiliselt ega muul moel tõestatavalt olema – meile MEELDIB end selliselt kujutleda. Meile meeldib olla ürgperformaa-

torite hõim ja ajada šamaanide rituaalstlikku rida – muuseas, see ei pea väljenduma ilmtingimata mingisugustesse sarvikukostüümidesse riidetatuna lõkke ääres ringitammumises, vaid hoopis ajakohasemates ning ambivalentsemates variantides. Ja see, et meile nii meeldib, ON argument. Sõltumata sellest, kas see kellelegi väljaspool meie “hõimu” korda läheb või mitte.

¹ Laupäeval, 05.07.2003 toimus Eestis üheaegselt koguni kaks rahvusvahelist *performance*'i festivali – ootamatult publikurohke “Saar” Mohni saarel ja Viinistus, mida kureerisid Jaan Toomik ja Paul Rodgers, ning “Aeg. Ruum. Liikumine” Paides. Aasta lõpul kureerib Gert Hatsukov video-*performance*'ite festivali “INPORT” Tallinnas.

The secret of Estonian performance Raoul Kurvitz

The performance artist Raoul Kurvitz is posing a question: how come performance as a concept is part of the lexis in Estonia of nearly every housewife, junior school student, and an old peasant? How come that in the domestic market a performance actually fetches a higher price and is easier to market than traditional paintings, pieces of graphic art or sculptures? How come performance is commissioned by insurance companies and banks, to say nothing of clubs, museums, educational establishments etc.? How come that well known social figures and business tycoons are ready to cough up significant amounts of money for the opportunity to participate in those presentations? Furthermore, there is no sign of diminishing interest in the said genre by the “young and angry” anti-commercial minded practitioners. Why does all that happen in Estonia precisely, not in Latvia or Lithuania, nor in Finland, just to mention our next-door neighbours?

Why then has Estonian performance in the wider international context been met with disregard? Is there a specifically Estonian aspect to Estonian performance, dooming it to linger on the fringes of world, in the local cultural space?

When coming out of the closet in 1980s with performance, neither I nor Siim-Tanel Annus or other actors were pioneers, originating the development of that specific kind of art.

Even in 1970s school students and undergraduates were quite familiar with the “happening” as a jolly good and irresponsible, reasonably absurd and youthfully ludicrous outrageous act. That concept was underpinned, too by the then popular humour of the absurd. It may well be that this national self-irony was actually the sublimation of historical depression – instead of going mad under masochist self-destructive pressure, one preferred to wisely sneer and make fun of things.

The most essential step of the performers of the 1980s seems to have been conveying a touch of professionalism to that national irrational perception. How I saw my presentations in my mind's eye was similar to the concerts of rock-bands, containing a “spiritual” message, riotous sound picture and theatrical conduct.

To add, it was also a matter of rearrangement of the triangle “author-work-audience”: “Performance in our presentation is transfiguration of the author's demise into the demise of the work of art – and its rebirth as a result of a direct energy transmission between the artist and the audience” (R. K., 1986).

Performance only transferred fully into the level of local general populism at the beginning of the 1990s, when the new and liberated media rushed into its own. I dare say the brunt of that feat was borne by the cultural supplement “Areen” of the weekly “Eesti Ekspress”, striving to keep the intellectual discussion on a certain level of populism, to prevent intellectual discussion from marginalizing. By now, the topics of deep culture have more or less made their exit from other weeklies and dailies of Estonia.

Parallels may be drawn to the amazingly thorough knowledge Estonians have about the marginal sports area of decathlon, thanks to the activities of Erki Nool. It is astounding how the activity of a certain marginal person may impinge on a media of national circulation. The Estonians are said to trust in the media. They have also been claimed to trust in Mammon, the filthy lucre-value attaches to everything sellable at a profit. Surprisingly, it IS possible to buy and sell a performance. Show, image-making finesse, the advertising strategies attracting attention through



curiosities, etc. Hence the maxim: Media meets money, belief meets pragmatism.

This however fails to account for the interest of an ever increasing number of the “young and angry” displayed to that genre (Estonia witnesses, every summer at least two international performance festivals – “Time. Space. Movement” in Paide and “GooseFlesh” or “Island” in small towns; there are more festivals coming; included in this list must be the Pärnu-based performance school Academia Grata). Nor does it account for my own performative presentations, unrelated to my income or need for attention.

Perhaps it is at this juncture that the stuff of our being, the shaman-folk enters into play – the primeval call of the blood and the will-o'-the-wisp, and the ritual bewitchment of the chants? One thing is clear: we LIKE to pose as such. This is a sufficiently valid argument, as it is, regardless of whether or not anybody outside our “tribe” gives a damn about it.

Jaan Paavle astub põlevast kirstust välja, käes rahakohver. Eesti Panga tellitud performance 19. juunil 1998. Maardu mõis.

Jaan Paavle stepping out of the coffin, carrying the suitcase with money. The performance was commissioned by the Bank of Estonia. 19 June, 1998. Maardu manor near Tallinn.

“Mohni 2003”

Video-, *performance*'i, ja installatsioonikunsti sündmus (jätk Rakvere “Kananahale”).

Aeg: 05. juuli 2003 õhtupoolik.

Koht: Lahemaa Rahvuspark – Mohni saar ja Viinistu.

Kuraatorid: Jaan Toomik ja Paul Rodgers.

Fookus: Kohaspetsiifilised projektid.

Osalejad: 31 kunstnikku rohkem kui 40 kunstiteosega. Rühmitus Forest Camp (Soome), Anne Bevan (Šotimaa), Dolores Wilber ja Frances Whitehead (USA), Georg Janthur ja Uwe Schloen (Saksamaa), Kristen Ronnevik (Norra), Steven Cohen ja Elu (Lõuna-Aafrika), Calin Dan (Holland), Tatjana Goloviznina (Venemaa), Hulda Hakon (Island), Calin Dan (Rumeenia), Erik Alalooga, Kaija Kesa, Kristiina Kraft, Riina Uisk, Jane Saks, Jüri Ojaver, Leonhard Lapin, Jaan Toomik, Paul Rodgers, Jaan Paavle, Mihkel Kleis, Lassi Virtanen, Silja Saarepuu, Hanno Soans (Eesti).

Külastajaid: ca 700.

Sponsorid: Viinistu Kunstimuuseum ja Jaan Manitski, Frederik “Bear Beer”.

Toetajad: Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium, Eesti Kultuurkapital, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, EKA, A-visioon, Ameerika Ühendriikide Suursaatkond.

Silja Saarepuu
performance
Viinistus.

Silja Saarepuu's per-
formance in Viinistu.
5 July 2003.



Kunsti inimlik pale

Kaire Nurk fokuseerib pilgu "Mohnil 2003" (5. juulil) esinenud sakslastele.

Joseph Beuysi õpilase õpilane Uwe Schloen osales käesoleval suvel projektis "Mohni 2003" koos Georg Janthuriga, kaaslasega grupist Neopathetiker (loodud 1998). Meil oli võimalik osa saada Beuysi mõju kompromissitusest ja järjepidevusest ehk õelgem siis – teatud olemuslikust saksapärasusest.

Joseph Beuysi peetakse 20. sajandi teise poole tähtsaimaks kunstnikuks Euroopas. On räägitud Beuysist kui ravijast. Kui šamaanist. On viidatud tema sünni- ja elupaigale Reinimaal kui "ekstreemmüstitseerimise kodule juba eelkristlikel aegadel". Kui Kölnis sundisin end, ilma erilisi üllatusi lootmata, üles otsima Käthe Kollwitz muuseumi, sain tasuks äratundmise, et saksa kunsti ekspressiivsust toidab üdini inimlik, lakkamatu, halastamatu, eksistentsiaalne seisukohavõtt. Kollwitz pole ses osas sugugi vähem intensiivne kui Beuys. Albrecht Dürer ja Matthias Grünewald samuti mitte. Keda teistest renessansi nimedest nende kõrvale asetada, keda annaks võrrelda positsiooni dramaatilisuse poolest? Itaallaste "Mona Lisa" muutub põhjamaise vaheduse foonil vigurväntlikuks! Jne.

Beuysi tuleks mõista eelkõige sügavamalt saksa kultuuri kontekstis, mitte pelgalt rahvusvahelise modernismi diskursuse raames.

Kui Beuys nõudis 1972. aastal kõigi soovijate vastuvõtmist Düsseldorfis Kunstiakadeemiasse, sai ta koos oma 125 "üleliigse" üliõpilasega akadeemiast hundipassi.

Uwe Schloen, Georg Janthur (Neopathetiker). Installations on Mohni island. Estonia, 5. July, 2003.



Schloen on oma kunstniku-intentsioonina deklareerinud: "Otseselt kriitiline hoiak ühiskonna suhtes, inimeste suhtes; isikliku vaatepunkti rõhutamine üldkehtivate hoiakute suhtes; nähtu, kogetu, tuntu võimalikult vahetu reaalseerimine loomingus".

Sakslaste duó süüvis Mohni kohaspetsiifikasse eetilise-pühhooloogilist liini pidi, liigse butafooria ja šokivõtteta. "Avati" saarel asuv kunagine kalmistu, kuhu olid maetud mungad(?) või "inimesed, kes hülgasid ideaalid ja allusid kurja külgetõmbejõule" (kalmistule lisati uusi haudu, mida esitati lahtikaevatuna). Kaks ühisinstallatsiooni Viinistu kaldapealsel jätkasid ahista-va keskkonna tunnetust: "Breath" ehk "Obsession" (janusse "uppuja" kujuke mereäärsel jäätmaal, ülimalt kaitsetu, võimetu end kuidagigi aita-ma) ja "Faster ever faster" (video, mis kujutab saare ahtast sfäärilist välja joosta pingutajat; eksponeeritud kitsukeses konteineris). Loeksin neid kohapeal loodud teoseid ühtedeks universaalsemateks ja tähelepanelikumateks konkreetse paiga "tõlgeteks".

"Neopateetikute" projekt Ida-Euroopas ei piirdu aga ainult Eestiga. Kunstnikud rändavad läbi kõik Vahe-Euroopa maad, mis liituvad peatselt Euroopa Liiduga, püüdes fikseerida igal sammul oma vahetuid muljeid. Kokkuvõtte neist 1999.–2004. aasta reisidest vormistatakse näitusepakkumiseks ka Eestis.

Lõpetagem sententsiga Beuysilt: "Kunst võib näidata ka oma inimlikku palet, see tähendab – näidata oma evolutsioonilist mõtet."

I am Filipino, born, raised and living in the Philippines.

I am not backward, barbaric or warlike.

Balik Loob, Kilos Labas*

Gert Hatsukov osales "Tupada"1", Filipiinide performance'i-kunsti festivalil.



A Filipino girl

I am Filipino, born, raised and living in the Philippines.
I am not backward, barbaric or warlike.
My house is not open to all.
I don't readily open my door to strangers.
I am not always hospitable.
I am kind and respectful and I expect the same treatment from others.
I am not rich.
I work hard to earn a living. It is my right to be paid my dues.
Doing domestic chores, manual labor, and working as a babysitter in a foreign land aren't the only things I am cut out to do.
Whenever/ If ever I save money I like to travel, to see the world and learn about new cultures.
I didn't apply for and get my visa to the United States with the intention of going there to land me an American citizen.
I have no intention of being an illegal alien in the US.
I like to travel, that's it.
I don't wash my clothes in the river.
Neither do I live in a tree.
I am not Catholic. I am not Protestant, Born Again, Opus Dei, El Shaddai or Muslim.
I do not belong to an organized religion.
I firmly believe in religious freedom and tolerance. I am not evil.
I do not eat dogs.
In fact I do not eat meat.
I am vegetarian because I don't have a taste for killing.
I am not adept at handling a balisong or inclined to dance the tinikling and I don't have a penchant for singing.
I don't know everything but I am not ignorant, naïve or uninformed.
I read books. I study. I analyze issues.
I am not pliant, meek or docile.
Finally,
My country may be economically poor but I don't like being called provincial, or referred to as an exotic being from the islands and a third world citizen.

And, I suppose, neither do you.

Augusti keskel toimus Filipiinidel Metro Manilas (pealinn, koosneb kümnekonnast erinevast City'st) 20. tegevuskunsti üritus "Tupada". Tupada tähendab koloniaalajastutel (neid on olnud kolm: Hispaania, Jaapani ja USA) keelatud olnud traditsioonilist kukevõitlust, mis on oluline osa Filipiinide kultuuris ja on kohalike seas väga populaarne. Aasta tagasi, kui "Tupada" sarjaga alustati, oli üheks eesmärgiks tutvustada Filipiinidel kohalike ja teiste Aasia regioonide kuuluvate riikide tegevuskunstnike loomingut, millele viimasel ajal on lisandunud ka Euroopa kunstnike etteasted.

"Tupada" korraldajate Mideo Cruzi ja Ronaldo Ruizi (kohalikud kunstnikud) sõnul on selle eksperimentaalkunsti ürituste sarja peamiseks eesmärgiks kaotada kunstiliikide (uus meedia, maal, skulptuur, kirjandus, teater jne.) piirid ja luua "uus", loova ja progressiivse väljundiga kunstisuund kaasaegses väljenduses ning selle propageerimine. Pikemas perspektiivis peaks see looma Filipiinidel multiorientatsiooniliste kunstnike generatsiooni. Idee on igati tore, sest enamus noori, kes on otsustanud oma tuleviku kunstiga siduda, läheb õppima maali, mis tagab põhimõtteliselt ainukesena Filipiinidel äraelamise kunstnikuna. Seetõttu oligi enamik galeriisid, mida mul õnnestus külastada, täis igavaid klassikalisi natüürmorte. Üks korraldajate eelistus on olnud ürituste korraldamine avalikes kohtades (kohalikud pargid, tänavad, sillad jne.), kaasates sedasi mööduvad inimesed automaatselt performance'i-publikuks ja vahel ka osalejateks.

Avalik ruum on tegevuskunstnike alati väljakutse, kuna piir kuntniku ja vaataja vahel peaaegu puudub. Toimub mõttele territoriumide jagamine, mis tihti lõpeb füüsilise sekkumise ja performance'i lõpetamisega. Seekordne "Tupada" toimus Pasigi (üks Metro Manila City'dest) muuseumis, mis oli hea koht kohaliku publiku testimiseks, arvestades selle kunstivormi noorust kohalikus kultuuriruumis ja mõnede kunstnike "radikaalset" väljendusviisi. Tegevuskunstis ei ole vastuka-

jaks ainult üks pikk aplaus, nii nagu see on tavaline näitekunsti puhul, vaid oluline on ka dialoog publikuga. Väitlus ja suhtlemine on teretulnud, interaktsioonid keskkonnaga on vältimatud. Mitmed kunstnikud, nagu näiteks Mideo Cruz, kaasasid publiku efektselt oma töösse. Nimelt etendas ta oma poliitilise alatooniga performance'is "Unistus" lõunamaiselt temperamentset ja valjuhäälselt tänavakaupmeest, kes pakkus inimestele müügiks Kapten Ameerika (tuntud USA koomiksikangelane) logoga varustatud seemulli puhumise komplekte, juhtides sellega tähelepanu Filipiinide teismeliste hüsteerilisele ameerikaliku elustiili (McDonald's, Hollywoodi filmid, Nike tossud jne.) jälgendamisele. Kuigi mitte iga "koostöö" ei saanud inimestelt positiivset vastukaja. Näitena võib tuua Mark Loui Gonzalezi "Vendluse", kus ta võttis inimestelt veeniverd ja segas need suures ampullis kokku. Palju ei puudunud, et mõned nõrganärvilised publiku seast oleksid minestanud. Ürituse tugevaim töö oli Ronaldo Ruizi "Täpid", kus ta kõigepealt kattis punaste täppidega (ilmne vihje tuulerõugetele, haigusele, mille eurooplased omal ajal kohalikele pärismaalastele "importisid") oma näo ja hiljem ka enda ette laotatud Filipiinide Vabariigi lipu; antud kontekstis tähendavad tuulerõuged globaliseerumist.

Paljusid performance'eid oli kohalikul publikul raske jälgida, mis on tingitud selle kunstisuuna noorusest ja kogemustepagasi nappusest. Eks oma osa mängis ka mõnede kunstnike liialt isiklik temaatika, millest laiemal publikul on raske aru saada. Eesti auditooriumil on võimalus Filipiinide tegevuskunsti lähemalt tutvuda novembris Tallinnas toimival rahvusvahelisel video-performance'ite festivalil "INPORT".

* *Balik Loob, Kilos Labas* – vaadates sissepoole, tegutsedes väljapoole (kohalikus keeles).

Sõit Filipiinidele sai teoks tänu Eesti Kultuurkapitali toetusele.



Non Grata – mittesoovitav?

Reinhard Viola soovides ja mittesoovitavusest nongratalaste puhul.

Non Grata 336-tunnine *performance*.
Galerii 68-11. 4. Kölni Öögaleriide festival.

NON GRATA – ühe Eesti kunstnike rühmituse nimi. Nimed on püsitud nagu suits ja uduline, välja öelduna kaovad nad tühjusse. Mõnikord on need aga nagu puljongikuubikud, on vaja palju vett, et need lahustuksid, või parem oleks öelda, et neis on kokkusurutult esindatud rohkem kui kirjatähtede kombinatsioon esmapilgul mõista annab.

Nii juhtus minuga, kui ma 4. Kölni Öögaleriide festivalil Galerii 68-üheteistkümnmesse sisse astusin. Välja oli kuulutatud 336-tunnine *performance*, mis oli juba alanud ja pidi kestma kogu Öögalerii vältel. See kõlas küll väga vägevalt, kui ehk mõned natuke palju, vahest isegi ülearu palju (?) oma kunstilistele loosungitele polnud kirja pannud???

Alguses alati ebamugavustunne, kui rahvamassid läbi ruumide tunglevad ja kõik iseäranis kunsti mõistvat muljet jätta tahavad, üksnes lapsed ja koerad moodustavad siin erandi. Haritud täiskasvanu "on" juba kord kunsti mõistev inimene, maailmale avatud ja eelarvamustest prii ning seda kõike mängitakse välja siiralt ja otsekohele, (muide, ega autor ise pole ses suhtes erand), ja kui peegel on/ei ole parasjagu käepärast, näeme me iseend kujuteldava Teise kriitilise pilguga, mille omakorda ise enestele loome.

Ühes valgeks lubjatud ruumis domineerib üleelusuurune foto poolalasti, mähkmetaoliste niudevöödega varustatud meestest-naistest, käes sildid, millel seisavad ühesilbilised sõnad, niisiis miskit laadi vastuvõtukomitee...

Toa keskel laud, sellel kartulid, porgandid, sibulad, kastrul ja nuga, kalakonservid ja klaasid. Kõik kõr-

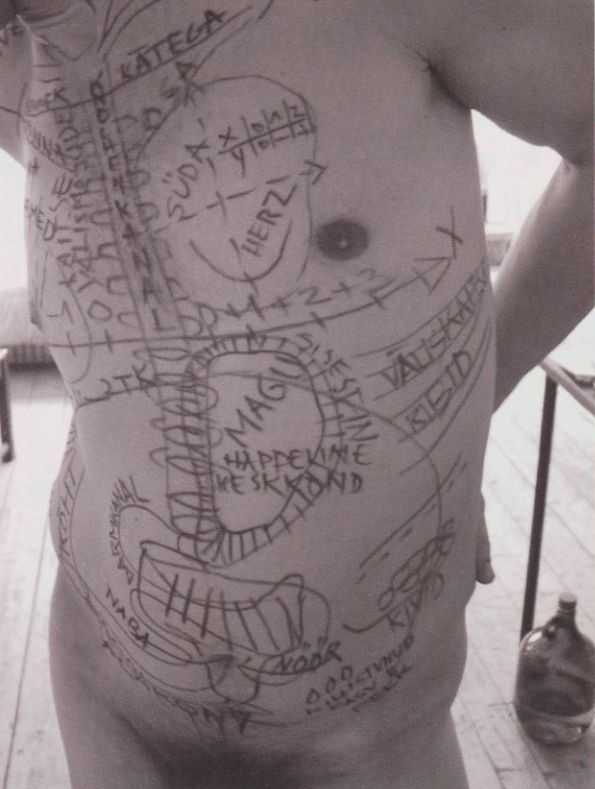
getesse hunnikutesse kuhjatud, kõik valmis millekski... ja misjaoks... valmis seatud ja valmis seadmata, avatud ja avamata, tarvitatud ja tarvitamata – nõnda üksteise otsas hunnikus... kavakindel ja puhtjuhuslik... see võiks olla mõne talumaja köök... ettevalmistused peoks, kogu kraam on juba kohale tassitud... protagonistid kaovad... tähelepanuväärsel viisil haakuvad üksteisesse ettevalmistuse märgid, koorimata juurvilja kuhilad, teiste tundemärkidega, et miski on juba toimunud: kasutatud klaasid, kalakonservid ilma kalata, pott, mis sisaldab keedetud teravilja jäänu-seid...

Siis võtab üks külastaja porgandi pihku... kamp jaapanlasi karjub kastrulisse, hirmukarjed, tulpinud näoilmed, nad lasevad end pildistada, porgandid, kartulid ja sibulad käes, naeravad, pead kuklas, järgmine galerii?...

Üks noormees küsib, misasja see

Non Grata 336-tunnine *performance* Kölnis.

The 336-hour performance of Non Grata in Cologne. "There is a rubber penis attached to the needle-holder of a sewing machine set upside down. Step on the treadle of the machine, and the length of rubber will jerk in unison with your effort. Young people will laugh their heads off watching the cock pulsate, the throbbing prick is so idiotically comic."



laud siis peaks, et kas see ka peaks mingi mõttega seotud olema? Mõtte leidmise vaevused on talle näkku kirjutatud... Ikka ja jälle tuleb ette inimesi, kes vajavad "kindlaid tõendeid", kuigi osalevad ise õnnemängus...

Nurgas monitor piraka valjuhääldiga, mis valju mürinat hääldades endast parima annab, sinna juurde virvendab mustvalge?haigla?-pilt valukarjete, varjamatute ketšupipudelitega, mis laiade plärakatena "VERD" pritsivad, asjalikult toimetavad "arstid" oma igapäevast tööid tehes, kisenavad "patsiendid", kellele topitakse hammaste vahele puutükke, et nad keelde ei hammustaks... viivitavate galeriiküllastajate trügimine näib äkitselt pagemisena häda ja viletsuse ning "meditsiini ohvrite" otsese armetuse eest.

Väike seltskond pöörduv vaatama stendi, millel alati äratuntavad võõra-ained ametlikud dokumendid, koos erinevate nuga-dega ja anatoomilistelt kaartidelt pärinevate mitmesuguste punasega markeeritud kehaosadega lüümetesse kilekottidesse pakitud. Mingi ametitalituse serialisatsioon ja variatsioon või tõendid millegi säärase kohta, suurlinna sadism, vägivald-teod, kehavigastused, kuritegude asitõendid ja vastavad kehaosad, millest antud nuga on läbi tunginud?...

Teisel vastasseinal: massiliselt Eesti vapi lövisid, selle kohal pruuni teibiga kinnitatud lühike tekst, mis

annab tunnistust eestlaste tunnustamise kohta Euroopa poolt... neil näikse koguni huumorimeelt olevat... ma hakkam aimama, et see, mida algul vahest liiga surmtõsiselt mõista anti, hakkab tagaplaanil tasapisi huumorisest suubuma, tõsine ja naljakas segunevad avaramas, huvitavamas perspektiivis, mida kindlasti tasub lähemalt uurida.

Väikeses koridoris fotod seintel ja tool, mis seisab ukse ja monitori ees, ekraanil kaks inimest mingis toas. Esiplaanil laud veepudeliga, kastrul elektripliidil, üks valab kulbiga suhkru potti, segab, uuesti vett, sellest saab aina paksem mass... tagaplaanil peab keegi paks mees võõrkeelset kõnet, see kõlab, nagu tahaks ta kedagi milleski veenda... ukse kõrval silt, mis keelab siseneda... monitori juhe kaob ukse taha... Siin toimub niisiis *performance*, reaajas teleülekanne otse keldrist... üksnes kiired pilgud läbi saalide tunglevalt küllastajate voolult, üürikesed mõt-tepausid, küsimärgid vöbelema peade kohal... keegi vanem härra peatub ja tahab teada, misasja see kõik, selgitan talle, et ekraanil peaks olema reaajas *performance*, mis tegelikult toimub keldris ja see siin peaks olema selle toimumise tõendus, aga see võib ka vabalt olla võltsing, varasem salvestus... Segi on tõelisuse ja ebatõelisuse tõendid... Ekraanil nähtu ei ole mingi tõendus, vaid viide, juhe

osutab hoomamatusele, mis asub keldris, ent mida *ad hoc* meile näidatakse... Uks avaneb ja paks mees astub välja, ta paistab olevat väga väsinud ja üleni higine... tõeliselt hoomatav viide, et see kõik pole sugugi võltsing, sedasama meest nägin just praegu ekraanil, kui ta kõnet pidas, ja nüüd kõnnib ta minust mööda ja kaob rahvahulka.

Vanahärra on vahepeal klaasi veini saanud ja ta paistab kogu tegevusest juba mõndagi meeldivat leidvat, ta silmad pilguvad plikk-plakk ja ta tal on tarvidus kellegagi oma segadust jagada, talle meeldiks jälle kogu ürituse mõttekusest rääkida... tundub nõnda, et tõi vaevarikas on mitte mingit mõtet leida ehk teisisõnu: "Mis on siin öieti PELK TAUST ja mis ESMASELT OLU-LINE?" Teeviidad ja viiped osutavad vastassuunda, tegu on perspektiiviga või õigemini perspektiivide vahetusega, mis jätab kogu väljapakutu kahevahel... kas see, mida mingil ekraanil nähakse, on tõeliselt tõeline?

Mulle tuleb meelde Baudrillard, "Reaalsuse agoonia", simulatsioon on vaba igasugusest realiteedist, ta osutab üksnes iseenele ilma tegeliku suhteta "tõesse" või konkretsesse "materjali", üksnes segadusseviival on õigus ja võimalus olla järele kontrollitud.

Mis on virvendavas telepildis tõeliselt tõeline? Aga on ju ka olemas

Non Grata 336-tunnine performance Kölnis.

The 336-hour performance of Non Grata in Cologne. Gallery 68-11.



dokumentaalkaadrid ja reaajas ülekanDED (!), kaamera peab lihtsalt seisma ja talletama kõik, mis on!... Kuid vaataja ei saa seda tagantjärele kontrollida ja kuidas see kõik avaramas vaateviisis välja näeb? Kui tegelikkus on midagi niisugust, mis eksisteerib ainult enese jaoks, eksisteerib ta samas ainult millegi läbi, täpselt, vaatleja jaoks ning see avaram vaade erineb samas alati mingis mõttes kaasinimeste tegelikkuseks pidamistest. Juba praegugi, kui inimesed nii lähestikku üksteise kõrval seisavad, leidub erinevusi... ja peab ju nüüd ometi edasi... oleks ju väga põnev... on ju ometi niiiii palju veel vaadata!

Vedel suhkur valatakse ämbrisse, ämbri keskel pikk jäme kett... neil inimestel on sihukesed naljakad hõlstdid ja nad jooksevad palja ülakehaga läbi kaadri... *watchin'* TV... seega siis sihuke "ART-SOAP"... uus suhkur kastrulisse ja korralikult läbi segada... midagi painavat on selles aina paksemaks muutuvas massis, mida üha uuesti ja uuesti läbi solgutatakse... vedeldatakse, paksemaks vedeldatakse... *ad infinitum*... mingil hetkel aga on see valmis, ämber tõmmatakse kuhugi üles, kaamerasilma eest ära – oli seal veel muudki sees, puuvilju, juurvilju, kust mina tean? Aga kõik on nüüd mõnusalt värviline, mustvalgest oligi juba pärl... See läheb koos ämbriga galerii esimesele kor-

rusele, hämmastavate masinate ja seadeldistega tuppa.

Mu pilk langeb tagurpidi pööratud õmblusmasinale, mille nõelahoijda külge on teibiga kinnitatud must kummipeenis, mis püstloodis kõrgusesse sirutudes kogu asjanduse kohal kõigub. Astu masina tallalauale ning selle kummijunni vahvad sirgultongi liigutused võivad pööraselt kiireneda vastavalt tallamise kiirusele. Selle riista juures võivad noored end lolliks naerda, nii idiootlikult koomiline on see pulseeriv peenis, alati valvel ja alati valmis... Kui see ei pea tähendama meie kultuuriruumis otsekohe ette tulevat seost seksuaalsusega, siis ma ei tea, mis see on. Puudub vaid naiselik kehaosa, mis vaatajat lakkamatu iharusega silmakirjalikult petab, näides pidevalt ihar, märg ja erutatud... (H-E-L-I-S-T-A M-U-L-LE!!!! K-E-P-I M-I-N-D!!!!) Aga sellele asjale otse otsa vaadata ei maksa... Hirmuga võib viirastusi näha...

Jälle alla ning meeldivamat ringi tehes järgmise monitori juurde, video käib ja teatab "NO". Alguses kirjeldatud "mähkme hullud" üritavad ühes taktis tantsu rügada, esitantsija liigutusi korratakse kõhklevalt-hilinenult ja jupiti (mitte tervenisti) lühendatult. Igal tantsijal on seega omad ja isiklikud etteantud liigutused, mida ta järele teeb või ei tee ning see kõik paistab tohutult nal-

jakas olevat, kuigi pidevalt püütakse ikka tõsimeelset tantsuetendust esitada. Mingil hetkel rahustab vaatajat mõte, et auahnuse okas, mis sunnib TASEMEL OLEMA ja KÕIKE ÕIGESTI tegema, on siin murtud ja naljaks keeratud ning rõõmsa rahuldusega võib mõelda, kuidas teised ennast ära väsitavad, ise seejuures teades, et see on ju AINULT MÄNG, millel samuti pole mingit pistmist tegelikkuse või argieluga.

Ja mis on NON GRATA juures öieti *non grata*?

Tõsiste asjade naljaga käsitlemine, täpsed lähivaated ja jäljendused ning vaatajale peegli nina alla seadmine, hulganisti peegeldusi, petlikud tausta/esiplaani, ehtsa/võltsi rollivahetused või kõige alla peidetud huumor, mis selle seltskonna kõiki tegemisi ja tehapüüdumisi alaliselt saadab ja mis millegi ees tagasi ei kohku? Vahest on see ka nimede nimetamisest hoidumine, NON GRATA on anonüümne ja nii see ka jääb, olgugi... Nimed on ju teatavasti püsitud nagu suits ja udivine.

Dipl. psych. Reinhard Viola kirjutas artikli ajakirjale hocTempus (kunst ja teadus, Köln).

Saksa keelest tõlkinud Aulis Erikson.



“Erotitsism on alati mänginud suurt rolli kaasaegse kunsti ajalooos”

Harry Liivrand küsitleb inglise kunsti- teadlast, kuraatorit ja fotograafi Edward Lucie-Smithi, erootilise kunsti spetsialisti seoses tema kureeritud näitusega “Alasti jumala ees” Pärnu uue kunsti muuseumis (01.06.–31.08.2003).

Harry Liivrand: Esmalt tahaksin teilt küsida, miks te teete Eestis näitusi ainult Pärnus? Mis põhjusel teid Pärnu kütkestab ja miks te pole midagi teinud Tallinnas?

Edward Lucie-Smith: Lihtne tõde on, et Pärnu palus mul näitust teha, aga Tallinn mitte. Minu sidemed Pärnuga said alguse minu sõprusest prantsuse maalikunstniku Jean Rustiniga. Rustini kunsti austaja Mark Soosaar tahtis Eestis tema näitust teha ning Rustin ja Rustini Fond tegid mind temaga tuttavaks. Nii see juhtuski. Liinid jooksevad Pariisi kaudu.

Olete erootilist kunsti ja seksuaalsust kunstis uurinud üle 40 aasta. Mis põhjustel erotitsism kunstiajalooos teie tähelepanu üldse pälvis?

Erotitsism on alati mänginud suurt rolli kaasaegse kunsti ajalooos, osaliselt sellepärast, et kaasaegne kunst tähendab midagi šokeerivat, ja seks on jäänud endiselt millekski sel-

Edward Lucie-Smith. Tallinn, juuni 2003.

liseks, mis šokeerib inimesi. Ühesõnaga, kaasaegse kunsti ajalugu seotub tihedalt seksuaalsuse representatsiooni ajalooa. See on asja üks põhjus. Teine põhjus on, et üha väheneb nende teemade arv, millest kõik eeldatavasti ühtemoodi aru saavad. Minevikus teadsid inimesed peast Piiblit, teadsid antiikmüüte. Kaasajal ei saa sama üheselt millelegi toetuda. Leidub muidugi üldtuntud teemasid, nagu 11. septembri katastroof või Iraagi sõda. Tuleb otsida baasteemasid ja seks on vast kõige põhjapanevam neist üldse.

Järgmine põhjus, mis on ühendatud teistega, on, et seksuaalsust on mitmel viisil poliitiseeritud ja see on ise muutunud poliitika teemaks. Iseäranis ilmneb see kahel alal: need on feministlik liikumine ja võitlus homoseksuaalsete õiguste eest. Minu eluajal on mõlemas vallas toimunud väga suur areng.

Euroopast kõneldes, kas eriti Inglismaal?

Ma siiski ei ütleks nii. Üks minu lähemaid naiskunstnikest sõpru on Judy Chicago, kes on kõige olulisemaid USA feministlikke kunstnikke [vt. ka intervjuu Griselda Pollockiga, kunst.ee 1/2001]. Ma olen tema karjäärile palju kaasa aidanud ning ma ütlesin Judyle, et kui kunagi hakatakse uurima tema loomingut, leitakse iroonilise paradoksina, et tema karjääri on toetanud valge meessoost eurooplane!

Kas sellist näitust nagu kureerisite Pärnu uue kunsti muuseumis, oleks teie arvates võimalik teha USAs või Inglismaal?

Lihtne vastus on: ei. Me võiksime öelda, et sellise näituse saab teha mõnes kohas Euroopas. Ma ei näe mingit probleemi teha seda Hollandis või Saksamaal, kuid näeksin suurt probleemi seda teha Belgia prantsuskeelses osas, sest see on tugevalt katoliiklik. Ma ütlesin, et üks väga huvitav asi tänapäeva eks-kommunistlikel maadel on seksuaalsuse ja seksuaalse representatsiooni asetumine ühiskondliku tähelepanu keskpunkti. Vene kommunism oli seksuaalselt "süütu", vaene. Mõningatel sotsialismisüsteemi kuuluvatel maadel seostus nüüd aga rahvusliku identiteedi uurimine väga sageli ka erootiliste küsimustega. Näiteks Jugoslaavias Miloševići režiimi lõpu ajal võis olla kõik seksu-

aliseeritud, sest režiimil jagus küllaga poliitilisi tülisid ega olnud tahtmist tekitada probleeme privaatsfääris. Tahtsin Pärnus väga näidata ühte videot, mille autoriks jugoslaavia kunstnik Zoran Naskovski, kuid kahjuks ei õnnestunud seda Pärnu jaoks laenutada. Nägin Naskovski videot Belgradis ühes galeriis ainult kuus kuud enne Miloševići langemist. See on animatsioon Courbet' kuulsast maalist "Uni", mis kujutab kahte teineteise kaisus lamavat naist. Mis juhtub videos? See algab nagu maalirepro, siis muutub see elavaks naiseks. Naine masturbeerib orgasmini ja videopilt moondub tagasi maalik. Videot saadab filmi "Elvira Madigani" muusika. Küsisin pärast video nägemist kunstnikult väga ingaslikul moel: "Ega teil ei olnud probleeme video näitamisega sel ajal?" "Ei, ei, üldsegi mitte," vastas Naskovski. Siin tuleb esile küsimus lubatavusest minevikus ja poliitilisest orientatsioonist.

Kui alustasime vestlust, ütlesite, et te ei tunne Eesti erootilist kunsti, et te pole seda siiani näinud. Kinnitan teile, et erootilist kunsti esineb Eestis juba laias skaalas: pornograafilist, erootilist fantaasiat, camp'i elementidega, homoerootikat, kits-süžeenä.

Hüva, rääkigem homoseksuaalsest erootikast, sest Pärnu näitus on osaliselt ka homoseksuaalse kunsti väljapanek, kuigi see polnud eesmärk omaette. Tahtsin näidata erinevaid lähenemisi seksuaalsusele. Näiteks Paola Gandolfi on itaalia sürrrealist-feminist, kes kujutab naise keha, aga ka mehe seksuaalseid fantaasiaid.

Võrdlemisi väike osa väljapanekust kujutab naise seksuaalsust. Enamus neist kunstnikest on ameerika feministid. Kogu feministlik diskursus, nn. kontrolliva silma diskursus, on väga keeruline ja alasti naise kujutus viis väga tõsine. Alasti naise kujutamine on peaaegu alati langenud kitsi tasandile ja sisaldab peaaegu alati naise solvamist. Dialoog alasti mehekehaga on alati palju komplitseeritum. On huvitav, et kui küsida alasti meest maalivalt kunstnikelt nende seksuaalse orientatsiooni kohta, selgub, et väga kõrge protsent neist pole homoseksuaalid, mõned muidugi on, mõnest me ei tea aga midagi.

Üks asi, mida peab silmas pidama, on, et homoseksuaalid peavad end siiani tagakiusatud vähemuseks ning identifitseerimine toimub kunstisüžeede kaudu. Nagu Pärnu näituse pealkirigi osutab, on selleks seksuaalsus ja religioon. Tüüpiline näide on siin ameerika homoseksuaalne kunstnik Delmas Howe, kelle maale näeb Pärnus slaidiprogrammina. Ta kujutab Kristust ristil ja flagellante ning kui te vaatate Howe' maali piitsutajatest, mis on tähtsamad motiive kristlikus kunstis, on seal väga vähe erinevusi sellega, kuidas teemat barokk-kunstis käsitleti. Üks tema tegelasi kannab moodsat sadomaso fetišlikku nahkrõivastust, aga rist on täiesti uus. Me näeme ainult kahte väikest erinevust. See töö sarnaneb väga ühe Ludovico Carracci maaliga Prantsusmaal Caeni muuseumis. Kui küsin iseendalt, kumb pilt on erootilisem, füüsiliselt märgatavalt sensuaalsem, valiksin Carracci.

Mark Soosaar. Püha valgus. Foto, löuend, 2003.

Mark Soosaar. Holy Light. Photograph on canvas, 2003.



Aga kuidas suhtute nn. Warholi-kamuflaazi: ta ei tahtnud kunagi välja näidata, et on gay.

See on ajalise konteksti küsimus. Ärge unustage, et Andy sai kuulsaks 1960. aastatel ja suri 1987. Pealegi pean ma Andy töid siiski vuajeristlikeks, mitte niivõrd puht homoseksuaalseks. Tõenäoliselt kõige erootilisem Andy töö on tema film "Blowjob" ja igauks teab, mida see kujutab, sest seda ütleb pealkiri. Filmis näed aga ainult ühe noormehe ekspressiivset nägu, mis on filmi ainus pildiline subjekt!

Väga tähtis aspekt kunstiteose publiku retseptioonis on kuulujutul, mida publik on ühe või teise töö kohta kuulnud, ja publiku ootustel, sellel, mida publik otsib. Väga, väga hea näide on Andres Serrano kõige vaieldavam töö "Pissed Crist", plastikust krutsifiks kollases mullivees, mida töö nimes nimetatakse uriiniks. Tekib küsimus, kas pole see vedelik hoopis mitte limonaad!

Niisiis, väga tähtis ja huvitav küsimus on: mida me näeme, mida me arvame nägevat ja mida me usume nägevat pärast seletuse ärakuulamist?

Homoerootika asub oma getos. Kui te vaatate Foundation of Tom of Finlandi saiti, näete, et nad edendavad gay-erootilist kunsti. Sel kunstil pole midagi tegemist kaasaegse kunstiga, see eksisteerib omaette kategooriana, spetsiifilise fantaasiana. Inimesi ei solva aga mitte homokunstnikud, vaid homokunsti ambitsioon. Feministliku kunstiga juhtus sama. Feministlik kunst ei kütkestanud muuseas eriti ka feministlikku kogukonda! Feministlikud *performance*'id 1970. aastate keskel olid mõnikord üsna agressiivsed, näiteks Judy Chicago etendus "The Cock and Cunt Play". Chicago installatsioon "Õhtusöök" osutus 1979. aastal nii radikaalseks, et see peideti muuseumikeldrisse ning avalikkus nägi seda paljude aastate jooksul vaid fotoreprona.

1980. aastaid on Läänes üldiselt peetud erootilise kunsti laiema levimise ja tunnustamise kümnendiks. Ka tollal puhkenud AIDS-i epideemia andis kaudselt tõuke arutelu puhkemisele erootilise kunsti ja pornograafia piiride üle. Millal teie arvates hakati erootilisse kujutamisse tõsisemalt suhtuma kaugemas minevikus?



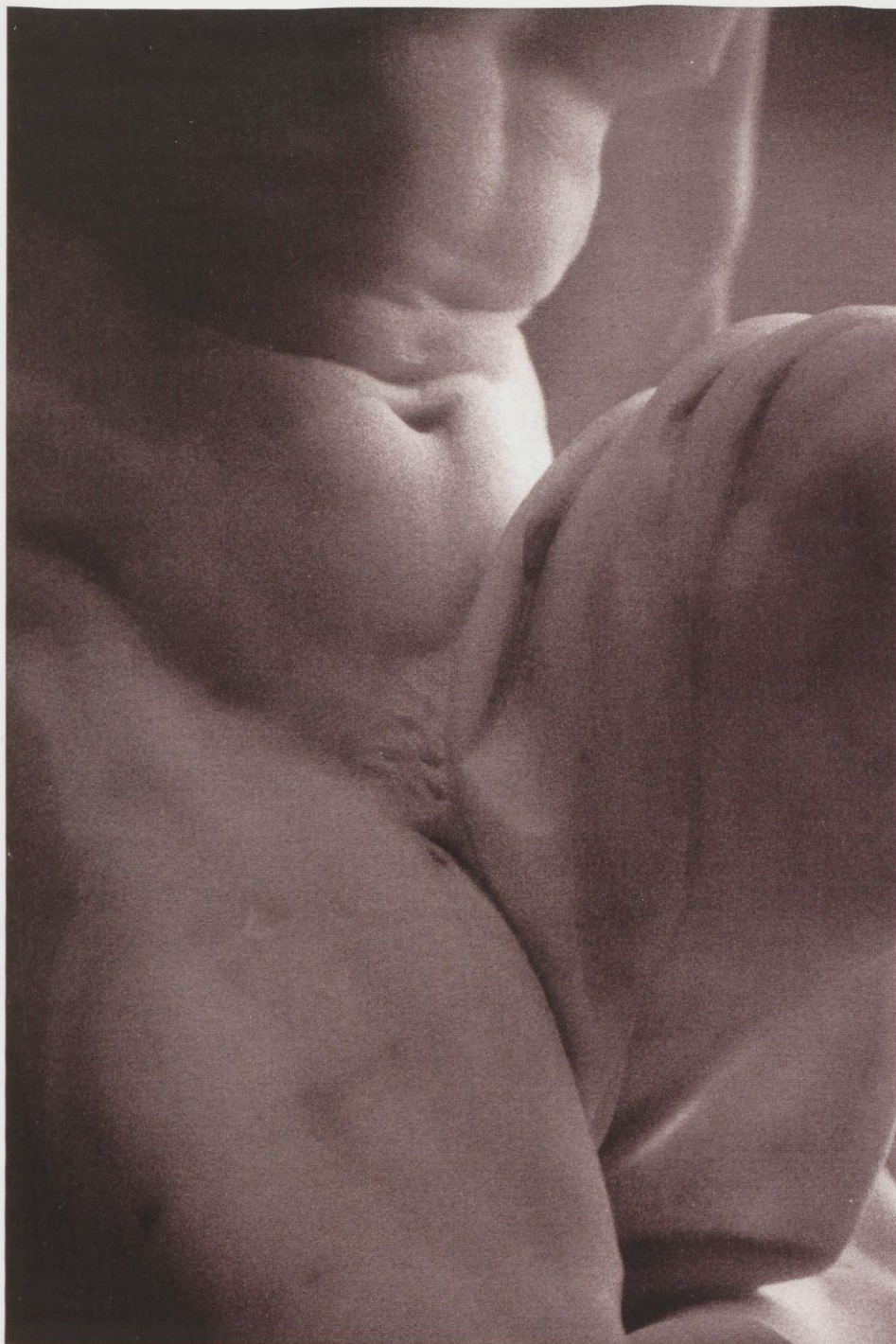
Edward Lucie-Smith. Louvre VII. Foto, kromograafiline trükk, 2003.

Edward Lucie-Smith. Louvre VII. Photo, chromograph print, 2003.

Siin on olnud mitu perioodi. Kui räägime erootilisest kujutamisest, peame alati mõtlema fotograafia ajalooli. Põhjus oli fotograafia spetsiifilistes vahendites ehk see, mida kujutas foto, oli leidnud ka aset. Kui on tegemist nn. pornograafiliste fotodega, näiteks paarike vahekorras... Teadmine, et kusagil on mingi mees mingi naisega vahekorras või et mingi mees vägistab naist, ei šokeeri

meid eriti. Kuid me oleme tööpoolest šokeeritud, kui näeme fotot kopuleeruvast paarist, sest foto annab garantiid, et see tõesti toimus ning et nad olid vahekorras tunnistaja ees.

Periood 1880–1910 oli pornograafilise foto esimene õitseage, väga fastsineeriv. Siis tulid polaroid ja video ja lõpuks digitaalkamera. Kõik need on pornograafia arengus erakordselt tähtsad, sest võimaldasid



ise valmistada pornograafilisi fotosid ja filme iseendast, ilma tunnistajateta. Viimaseks tehniliseks uuenduseks oli internet, sest internet teeb võimalikuks publitseerida erootilisi kujutusi absoluutselt anonüümselt. Nii on tehnoloogiline areng muutnud kardinaalselt ühe ala *attitude*'i. Ma ei ütle, et see on hea, ma ei ütle, et see on halb, ma kirjeldan eksisteerivat situatsiooni.

Tehnoloogia ütleb meile, et oleme totaalselt uues situatsioonis, ja see tähendab, et esimest korda publitseerimise ajaloos pole trükipilt kontrollitav.

Siin astub mängu tsensuur.

Tsensuuri areng sõltub samuti tehnika arengust. See on kõik Gutenbergi "süü". Mida Gutenberg tegi? Ta võttis teksti eliidi käest ja andis selle

paljude kätte. Mis oli tulemuseks? Protestantism. Otsene kontakt jumalaga. Pärast seda algab trükitud raamatute tsenseerimise ajalugu. See muutub järjest komplitseeritumaks, sest ka raamatutrükkimine muutus järjest mitmekesisemaks. Ajalehe trükkalitel on füüsiline asukoht, tele-saadetel telestuudio, aga internetist teksti või pilti tõmmates sa väga kindlalt ei tea, kust saadeti tuleb, või ei oska leida isikut, kes selle on saanud.

Tuleksime tagasi maalikunsti juurde. Kuidas avalduvad muudatused erootilises kunstis kaasajal?

See on väga huvitav küsimus. Ütleksin, et näen kahte erotitsismi varianti maalikunstis. Üks on äärmiselt akadeemiline, 19. sajandi akadeemilise maali laadis. Ilusad neiud, lillebuketid, avalik mäng kitšiga nagu norra maalijal Odd Nedrumil. Teiselt poolt on meil kunstnik nagu Jean Rustin, kes maalib inetuid alasti vanamehi onaneerimas ja paljaid koledaid vanamutte. Need "inetud maalid" tulevad meelde vanu prostituute Die Brücke ekspressionistlikelt maalidelt, sotsiaalseid ja psühholoogilisi olukordi ühiskonnas, mis kunstnikke ümbritses.

Millest praegune erootilise kunsti areng ühiskonnas sõltub? Kas see suhestub kuidagi sotsiaalsete küsimustega, etableerunud kunstieluga jne.? Või elab oma sõltumatut elu?

Kõik sõltub ikkagi kontekstist, ühiskonnast endast. Näiteks on maid, mille puhul ei kujuta valitsevate eelarvamuste pärast hästi ette, et seal võiks eksisteerida seksuaalsuse kujutamist, näiteks islamimaad. See pole tösi, islamimaadel on seksuaalsus kodeeritud. Võtame näiteks Iraani naisfotograafi Afshan Ketabchi sümbolistlikud videod sünnitamisest. Või iraani fotograafi Fereydoun Ave.

Hiinast, mille ametlik moraal on samuti seksuaalsuse kujutamise vastu, võib leida arvukalt kunstitöid, mis käsitlevad seksuaalsust ja surma. Tean hiina *performance*'i-kunstnikke, kes on teinud etendusi verega, mida absoluutselt ei kujuta ette lääne maailmas. Või ühte naiskunstnikku, kelle fotodel on ta ise menstruaalsiooniverega. Menstruaalsiooniveri assotsieerub aga hiina mütoloogias lillega ja lill omakorda mingi kuuga.

Edward Lucie-Smith. Herakles, Ermitaaž. Foto, kromograafiline trükk, 2003.

Edward Lucie-Smith. Hercules, Hermitage. Photo, chromograph print, 2003.

Olete palju kirjutanud rassi ja seksuaalsuse vahekorrast erootilises kunstis. Kuid kas näete ka erinevust anglo-ameerika ja romaani maade erootilise kujutamise traditsioonis?

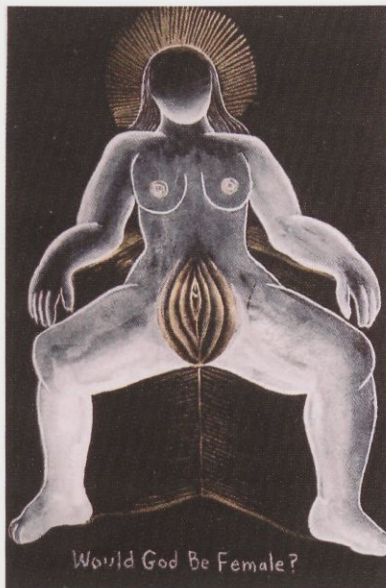
Kõigepealt, te peate eristama Inglismaad ja Ameerikat. Ameerikas on võimalik publitseerida materjale teise nime all, kuid seksuaalne representatiivsus jääb geto tasandile. Inglismaal võib avaldada õige nime all. Aga hind, mille sa maksad avaliku diskussiooni tekitamise eest, asetab sind USA-s vabatahtlikult getosse. Ma kuulun feministlikku getosse, ma kuulun gay'de getosse, ma kuulun lesbigetosse, ma kuulun neegrite getosse etc. Nii et Ameerikas identifitseerid sa ennast getoga. Huvitav asi on aga, et geto ise on jõuetu. Kui ma avaldasin oma fotoalbumi kahe aasta eest Ameerikas, teatas üks gay-ajakiri mulle, et nad teavad ja austavad mind küll, ent ei saa trükkida sellest raamatust ajakirjas fotosid, sest nad peavad olema kohutavalt ettevaatlikud avaliku arvamusga jne. See tähendab, et Ameerika vähemuste kogukonnad on läinud iseenda tsenseerimise teed! Kui näitasin samu fotosid Iisraelis, maal, millelt ei saa just eeldada suurt seksuaalset tolerantsi, kirjutati ja avaldati näituse kohta ajakirjanduses palju artikleid ja mitte vaid homoseksuaalsest vaatepunktist. Mu tööd said väga informeeritud mõttevahetuse osaliseks ega saanud ühtegi negatiivset vastukaja.

Ka Barcelonas polnud mul mingit probleemi oma näitus välja panna. Ka Peterburis ja Kuala Lumpuris läks kõik kergesti.

3. juuni 2003, Tallinn

Edward Lucie-Smith and the exhibition "Naked Before God" he curated in Pärnu

On 1 June 2003, the exhibition "Naked before God" curated by the British art critic Edward Lucie-Smith opened in Pärnu, in the Museum of New Art. Exhibited were works by 37 artists coming from 15 countries, many of them being personal friends of Lucie-Smith. It is not often that a coryphaeus of his stature co-operates with a museum of a small town.



Judy Chicago (USA). Kui naised juhiksid maailma. Värvitinditrukk, 2003. Töösarja kinkis kunstnik Uue Kunsti Muuseumile.

Judy Chicago. If Women Ruled the World. Color ink print, 2003. The series were presented to the Museum of New Art, Pärnu.

Therefore the first question by Estonian art critic and curator Harry Liivrand asked him, in his interview was why this curator exhibition was staged specifically in Pärnu, not elsewhere, for instance in Tallinn?

Edward Lucie-Smith: "Well, the simple truth is that Pärnu asked me and Tallinn did not. My connection with Pärnu is through a mutual friendship with the French artist Jean Rustin. Mark Soosaar, the director of the Museum of New Art in Pärnu was a great admirer of Rustin and wanted to show him in Estonia. Rustin and the Rustin Foundation introduced me to Mark. That's how it happened. So the line runs through Paris."

The choice of the topic of the exhibition stems from the long research done by Lucie-Smith in representation of sexuality in art and various cultures. Sure enough, "eroticism has always played a large part



Jean Rustin (Prantsusmaa). Ecce Homo. Õli, lõuend, 2003.

Jean Rustin. Ecce Homo. Oil on canvas, 2003.

in the history of contemporary art. Partly because contemporary art longed to be about shock. And of course sex has still remained shocking to people. So the history of contemporary art and the history of sexual representation are pretty close... That's one reason. Another reason which we have seen in art is a diminution of the number of subjects which everybody can be expected to know..."

Lucie-Smith answered in the negative to the question whether the same exhibition could have been made in the USA or England. Nor could such an exhibition be staged in the French-speaking part of Belgium, strongly influenced by Catholicism. Yet there are countries, Holland or Germany, for instance where this would create no problem. In modern, ex-communist countries sexuality and its representation have found themselves in the limelight of public attention. It is sort of a counter-reaction to the sexual "virginity" and poverty practiced by Russian communism.

3 June, 2003, Tallinn

Mitmed aktinäitusel "Alasti jumala ees" osalenud kunstnikud annetasid oma teosed Pärnu Uue Kunsti Muuseumile: Michal Chelbin (Iisrael) kinkis "Pietà", fotograaf Ivan Pinkava (Tšehhi) "Pietà", fotograaf Lee Wagstaff (Inglismaa) kõik tema autoportreedilised kehamaalingupildistused, Judy Chicago terve graafikasarja. Kaugeimalt saabunud kingitud on pärit Argentiinast, Malaisast ja Jamaicalt. Maalikunstnik Michael Kvium'i (Taani) kingitud kolmeosalise õlimaali "Umbteed" turuväärtus Taanis on üle poole miljoni eesti krooni. Kuulsaimad nimed Pärnu kunstimuseumi kollektsioonis on senini Pablo Picasso, Marc Chagall, Yoko Ono, Kalev Mark Kostabi, Jean Rustin, Corneille, Joel Peter Witkin, Edward Lucie-Smith. Kolme kuu jooksul vaatas näitust "Alasti Jumala ees" üle 18 000 inimese.

Kunstihariduse ERI

Koostaja **Raivo Kelomees**

Kujundaja Liidia Vägi (TKK - Meedia- ja reklaamikunsti eriala, II kursus), juhendas Heiko Unt

38	Uus meedia — vanad probleemid Raivo Kelomees
40	Uuest postsotsialistlikus kunstikõrghariduses Peeter Linnap
42	Mõtteid meediaharidusest Ida-Euroopas. Isiklike kogemuste alusel Keiko Sei
42	Some Thoughts on Media Education in Eastern Europe that came out of my experience Keiko Sei
43	Muutused kunstihariduses. Rahvusvaheline kontekst Thomas McEvilleyt intervjuuerib Heli Sarapuu
45	Changes in Art Education. The international context Thomas McEvilley interviewed by Heli Sarapuu
47	Piiride ristamine Chris Hales
49	Intersecting Boundaries Chris Hales
50	Fotoharidus — mõningad tähelepanekud Robin Dance
52	Photography education — some reflections Robin Dance
55	Milleks kunstnikule teooria? Katrin Kivimaa
56	Hunst kui looming, kunst kui õpetus, kunst kui mõistmine Ants Juske
58	Hujutava kunsti alase hariduse probleematika Eestis Al Paldrok
60	Aruka egoismiga digitaalkunsti Heiko Unt
62	Joonistamistund — jeeee! Ajudega provintsikunstiõpside manifest Kaja Lepla ja Mari Sobolev
64	Valgus on algus ja tühjus on põhjus Rael Artel retsenseerib Leonhard Lapini raamatut "Tühjus. Void"

Kunsthariidus täna

Raivo Kelomees

Kirjutajatele väljapakutud teemad, nagu kunsthariidus 21. sajandil, uued tehnoloogiad ja kunsthariiduse traditsioonid, rahvusvahelise kunsti trende järgiv hariidus metropolis ja provintsis, "kujutavkunsti" ja "rakenduskunsti" keskne hariidus, kunsthariiduse kvaliteedi mõõtmine ja kvaliteedi kriteeriumid, "puhtad" ja "hübrüidsed" kunstierialad ning nende õpetamine, "stabiilsed-traditsioonilised" ja "fluidsed-muutuavad-ajast-arenevad" erialad ning nende õpetamine, üliõpilase kunsti emotsionaalne/tehniline kvaliteet võrrelduna professionaalse kunstniku loomingu kvaliteediga, kunsthariidusametuste rivaliteet ja asutuste võrdlemise kriteeriumid on andnud tulemusel allpool kirjeldatud autorite ja teemade valiku. Need on seotud 2002.

aprillis Tartu Kõrgemas Kunstikoolis peetud uue meedia ja fotohariiduse konverentsilt "Sharing the Future" valitud ettekannetega, mida esinavad Keiko Sei, Robin Dance ja Peeter Linnap.

Kirjutajate mõtted varieeruvad üldistuslikest arvamusalaldustest kuni konkreetsete juhtumite uurimiseni ja otsese kriitikani. Kunstipraktika ja teooria vahekord on kunsti olukorda alati puudutanud, erinevatel ajastutel on sellele tähelepanu osutatud. Praegune kunsti-pilt on taustatekstide silmaspidamise mõttes kindlasti koormatud. Thomas McEvilly vaatnurk annab pildi kunsti teooriasisalduse muutustest USA-s. Samadest teemadest kirjutab Katrin Kivimaa toetudes Inglismaa kogemusele. Ants Juske toodud näited osuta-

vad kunsthariimatusele lastehariidate endi hulgas ja võrdlemise suurele löhele, mis kunstiinimeste ja Eesti haritlaskonna vahel eksisteerib. Raivo Kelomees kirjutab kunsthariidusega seotud igihaljastest teemadest.

Konkreetsemad juhtumite või valdkondade-vaatlused sisenevad kitsamatesse probleemilahtritesse. Rahvusvaheliselt tunnustatud meediapraktik Chris Hales jagab kogemusi oma interaktiivse digitaal-filmi kursuste põhjal. Al Paldrok analüüsib raevukalt akrediteerimisega seotud probleeme. Heiko Unt, kes on ka lisa kujundaja, kirjutab plagiaatorlusest digitaalses disainis. Kaja Lepla ja Mari Sobolev juurdlevad üldhariiduskoolide kunstiõpetuse ja vajaduse üle siduda professionaalne kunst kunsti alghariidusega.

Viimatimainitud valdkond oli põhi-teema selle aasta augustis toimunud kunstiõpetajate kongressil "INSEA on Sea" Stockholmis-Helsingis-Tallinnas. Siiski tahaks rõhutada, et käesoleva kunsthariiduse eri eesmärk on pöörata tähelepanu kunsti kõrghariiduse küsimustele, kõike ei saa haarata. Tekstivaliku lõpetab Rael Arteli arvustus: Leonhard Lapini raamat "Tühjus. Void" sisaldavat ka selle autori seisukohti kunstiõpetamise küsimustes.

Sel kombel on kunsthariiduse küsimusi kajastatud erinevatest geograafilistest ja kultuurilistest areaalidest, teoreetikute ja praktikute seisukohalt, üldistuste ja üksikujuhtumite tasemelt, psühholoogilisi, professionaalseid ja sotsiaalseid aspekte silmas pidades.

Uus meedia — vanad probleemid

Raivo Kelomees igihaljastest teemadest seoses uue meediaga.

Mida pidada silmas probleemide all? Probleemid on psühholoogilised, professionaalsed ja sotsiaalsed ning tekivad kunsthariiduse ja kohaliku kunstimaailma kontekstis seoses uue meediaga.

I

Psühholoogilised probleemid

Küsimus on kunstniku identiteedis. Missuguses ulatuses on kunstniku kujutus ja mõttemaailm "uus" seepärast, et ta tegeleb "uute" meediumidega? Kas saame ütelda, et kunstniku mõtlemine uueneb uute väljendusvahendite mõjul, et tehnoloogia mõjutab kunstilist väljendust? Kas saab üt-

da, et kui keegi on andekas, siis pole vahet, missugust meediumi ta kasutab? Kas talent võib olla meediumispetsiifiline või on see univerversaalne? Kas kehtib tõdemus, et andekas inimene lööb läbi mis tahes tingimustes või on iga ande puhul vaja kindlat tingimuste ja vahendite konfiguratsiooni, et see õitsele lööks?

Kunstniku valitud meedium mõjutab seda, kuidas kunstnik mõistab iseennast. Kunstimeediumid erinevad neid kasutava autori enesepresenteerimise seisukohalt, vahe on selles, kuidas nad "võtavad sisse" ja esitavad autorit. Ühed sobivad rohkem välismaailma vaatlemiseks ja "pildistamiseks" ning teised rohkem kontemplatsioonivahendina, enesevaatlemiseks. Aeg-

ajalt omandavad mõned kunsti-meediumide kasutusviisid maania või voolu mõõtmed, tekib teatav trend ja liikumine, mille käigus haaratakse mingi õhus hõljuv ilming kunstnike gruppide poolt ja see levib kui viirusnakkus. Oma-moodi maania võiks mõista 1970-ndate enesekeskseid videosid, mida kunstnikud esitasid kaamerate ees, nautides oma pilti monitoril.

Selliseid ilminguid võis täheldada 1990-ndatel, kui kunstilavale tuli uus meedia/digitaalne tehnoloogia. Kunstnikud olid erutatud ja produktiooni hulk oli enneolematu. Mõned tööd, mis üllatasid 5–7 aastat tagasi, on nüüd naeruväärised. Kuid mõned tööd, mis tundusid tavalisena, liiga lihtsana, kus

kõneks "igavad inimlikud probleemid", paistavad nüüd põnevad: nad on talletanud aja ja inimesed, näidates meile, et ajastust ja meediumist olenemata tegeleb kunst ikkagi inimlike, eluliste – eksistentsi küsimustega.

Meediumivaimustus on loomulik esimeses staadiumis, kui kunstnikud on erutatud vahendite tehnoloogilisest loomusest. Subjektiviivne erutus uutest vahenditest on sarnane naudinguga, mis kaasneb uute riiete, raamatute, auto või maja saamisega. See on aeg, kui asjad tunduvad uutena, reaalsus tundub uutena ja kogu elu paistab uutena.

Faktiliselt leiabki see aset: meedium, vahend, loomekeskkond, mida kunstnikud kasutavad, ei

muuda ainult neid ega seda, kuidas nad näevad iseennast, vaid ka seda, kuidas nad näevad maailma. Siin võime meenutada McLuhanit, kes kirjutas, et igal ühiskonnal ja ajal on oma dominantne meedium, kas audiitiivne, kirjalik või visuaalne. Meediumid mõjutavad seda, kuidas inimesed mõtlevad iseendast ja maailmast. Kui inimesed hakkasid lugema raamatuid, tekkis võimalus põgeneda varasemast kollektivistlikust maailmast, kus oldi ühendatud heli ja pilguga. Raamatud, uus meedia nendel aegadel, tõmbasid nad füüsilisest maailmast kujutlusse ja mentaalsesse maailma.

Selles mõttes on kunstimeediumid vahendiks maailma ja iseenda tõlgendamisel, nende kaudu kirjeldavad kunstnikud, kes nad on ja mis on maailm nende ümber. Kunstilised meediumid võivad olla mõistetud kilbina, omamoodi ekraanina ja ka tunnelina, mille kaudu kunstnik vaatab välismaailma. Meediumi ambivalentne funktsioon on enese-refleksiooni vahendina ilmne – kunst kui peegel ja aken. Sellest vaatenurgast võime kirjeldada peaaegu iga meediumi kunstiajaloo: kunstnikud kasutasid neid meediume enese peegeldamiseks ja välismaailma vaatlemiseks.

Siiski tundub, et kunstniku identiteedi olulisim parameeter on motivatsioon, tahtmine oma alal nähtav ja tegev olla. Omandada oskusi, et midagi ütelda, on alati võimalik, kui omandada tahtmist midagi ütelda pole võimalik. See kas on või mitte. Äkki see ongi "andekus", ilma milleta ei saa autorit ette kujutada. Autorimotivatsioon on see "autoriveri", mille alusel on võimalik loojaid eristada nendest, kes seda pole.

II

Professionaalsed probleemid

Kerkivad igavesed küsimused: kui kvalifitseeritud peaks kunstnik olema meediumi tehnilise valdamise mõttes? Kui palju ta peaks oskama kasutada tarkvara, tundma arvuteid, et töötada kunstniku ja uue meedia autorina?

Sama võime küsida ka traditsioonilise kunsti puhul. Kui hea joonistaja peab olema maalija, et

olla hea maalija? Paralleelselt saame küsida: kui palju oskusi ja teadmisi peab uue meedia kunstnikul olema, et teda võiks nimetada uue meedia professionaalsiks, "väga heaks"?

Kui palju peab kunstnikul olema oskusi, et väljendada ennast vabalt ja unustada tehnoloogia "raskus"? Vastuseks küsimus. Skaala ei ole paika pandud. Ja kindlasti ei ole kriiteeriumid objektiivsed. Oskuste kasutamist juhib kunstniku vaimne ettevalmistus, mis juhib oskuste "doseerimist" loomingulisest vajadusest olenevalt.

Nimetus "uue meedia professionaal" on omamoodi mõttetus, kuid seda võib mõista ka kitsamas tähenduses, omistamata persoonile asjatundlikkust igas alalõigus.

Ideaaljuhtumil on tegu multispetsialistiga – ja neid on vähe. "Multi"-valdkonda kuuluvad elemendid nagu heli, video, graafika, hüpertext, programmeerimine ning kui lisada kultuuriline kompetentsus ja majanduslik asjatundlikkus, saame III aastatuhande kunstniku atribuudid.

Uue meedia ja tehnoloogilise kompetentsuse küsimustes on mitmeid seisukohti. Esiteks, palju häid töid on loodud lihtsa unikaalse sõnumiga, mis ei ole niivõrd "riietatud" uue meedia vahenditesse, kui võrd sündinud uue meedia vahendeid väga lihtsal viisil kasutades. Uus meedia ei ole pelgalt infokandja, vaid ka orgaaniline keskkond, kus see kunst on sündinud. Näiteks Olia Lialina ja Nelli Rohtvee projektid.

Imeväärseid kunstiteoseid on loodud aga ka tehnoloogiliste tipposkajate ja lausa töөрühmade poolt, teoseid, mis "kõnetavad" universaalset ja üldnimikku ega ole hermeetilised, asjatundjate ringile määratud. Sobiv näide on Char Daviese "Osmoos" (1995).

III

Sotsiaalsed probleemid

Seda teemat olen käsitlenud artiklis "Meiilisti "Latera" kõnelemisruum" (vt. kogumik "Eesti kunsti sotsiaalsed portreed", KKEK, Tln. 2003), kuid siinkohal võiks rõhutada kunstiharidust puudutavat osa ning sotsiaalses ümbruses toimu-

nud muutusi, mis kunstiharidust mõjutavad.

Kui poliitilises ja majanduslikus plaanis on kombeks käsitleda viimast 15 aastat "vabanemise" ja "uuenemise", siis mentaalses ja sotsiaalses plaanis on toimunud ühe reeglistiku vahetumine teisega. Ja igaviku seisukohalt ei ole siin võimalik näha mingeid hinnangulisi valentse. Peamised parameetrid, mis sotsiaalset reeglistikku iseloo-



Pilt > Laur Tiidemann "Piano", 2000. Internetiprojekt.

mustavad, on kolm valdkonda: info-, ressursi- ja mainejaotus.

Kõiki neid võisime näha ka varem, kuid praegune ühiskond erineb ehk selle poolest, et need on kunstiharidusega erakordselt tihedalt läbi põimunud. Sama on toimunud ka kunstielus tervikuna. Nende läbipõimumine tähendab, et võitlus sellel väljal on omandanud olemusvõitluse tähenduse. Saavutuste olulisim eesmärk on kõhutäie ja ellujäämise garanteerimine. Eemaltvaatajale paistab see aga kui erialane, professionaalne või pedagoogiline aktiivsus, kui äärmiselt rafineeritud, mõtestatud ja kultuuriline tegevus.

Infohankimise ja maineloomise maastikul võideldakse selle nimel, et garanteerida oma tegevusele maksimaalsed ressursid. Seos on kindlasti otsene, kuid mitte absoluutne. Piirid on olemas, kuna mis tahes tekkiv ja kõrge mainega pe-

dagoogiline initsiatiiv ei teeni automaatselt maksimaalseid ressursse, ei leia ühiskonnalt autasu ega eluruumi, kui selle eksistents kaudselgi viisil või isegi oletamisi kahjustab juba olemasolevate tegijate või valdkondade huvisid ja territooriume. Ruumi justkui on, aga seda ei anta. Ja mingil hetkel kujuneb jõumängu olukord – kes keda? Kellel on kõvem hää, parem lobitöö, sellel on võiduvõimalused. Sisu on teisejärguli-

ne. Üldsuse ja otsustajate veenmine enda eelistes teistega võrreldes on mängu olulisem tuum. Aktiivsuse ja agressiivsusega on sellel tasemel võimalik palju ära teha.

Sel kombel on uute loomevahendite kunstihariduse maastikule sisenemine iseloomustatav kolme igihalja sfääri ja probleemivälja kaudu, kus muutusi/muutumatus on võimalik tähele panna: psühholoogiline, professionaalne ja sotsiaalne aspekt. Need on autori enesemääratlemise küsimused, kutselise tegevuse taseme määratlemise küsimused ja sotsiaalsel tasandil toimuva mõju eelmistele. Sotsiaalsel tähendusloome maastikul peetavad defineerimislahingud mõjutavad otseselt kunstniku identiteedi ja tema tegevuse kvaliteedi määramist.

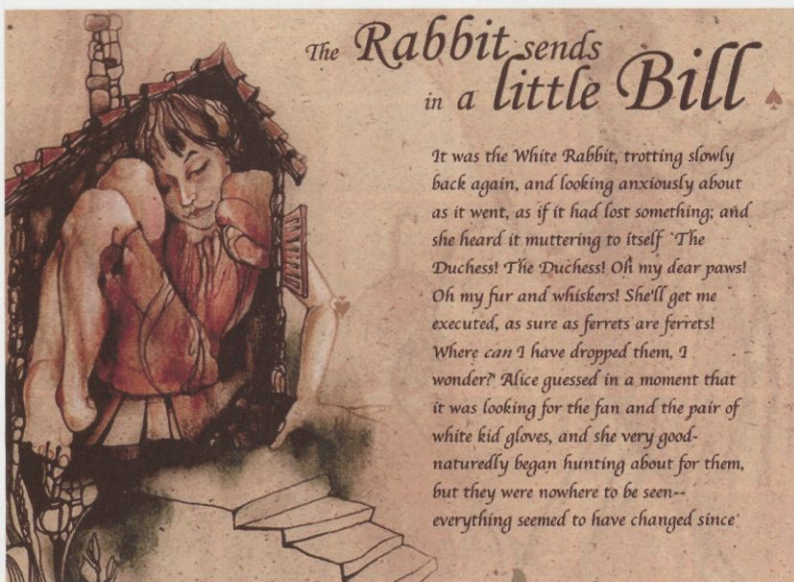
— Raivo Kelomees on Tartu Korgema Kunstikooli professor.

Uuest postsotsialistlikus kunstikõrghariduses

Peeter Linnap analüüsib "uue" mõistet.

Lev Manovichi analüüsi kohaselt on iga kujutamise vahend vähemalt korra uus. Nii võime fikseerida ajaloolise hetke, mil uus vahend oli isegi nahakunst; samuti

uudsuse nõue kunsti valdkonnas on suuresti tehnoloogiliste revolutsioonide järelkaja, insener-tehnilise arengurütmika järgimine, isegi kunsti- ja tehnilise evolutsiooni rütmide samas-



Pilt > Jelizaveta Fraiman. Fragment CD-ROMilt "Alice's Adventures in Wonderland".

perioodi, mil revolutsiooniliseks peeti mõnda maalimisviisi või formaati. Nii näiteks tegi just tahvelmaali süünd võimalikuks kunstiäri ja kunsti kui omanduse, õlivärvide kasutuselevõtt aga tähendas olulisi laiendusi kujutamise võimalustes jne. "Uue laine" maania vallandus aga eriti märgatavalt just siis, kui omavahel said kokku tööstus ja kunst: tulemuseks disain, ka foto- ja kinematograafia. Viimasest kahest alates muutus "uudsus" kunsti paradoksaalselt igapäevaseks nähtuseks – nii nagu ka arvutite tulekuga hakati digitaalset pilditehnoloogiat üldistavalt nimetama koguni uueks meediaks. Siit palendub loogiline ja seaduspärane rida, mille ajalooliselt vanemas otsas on *new vision*, *neue sachlichkeit* ja *neues sehen* (fotograafias), "uue laine kino" (filmis) ning mille uuemas otsas on praegu toimuv pildilise kujutise digitaaliseerimine. Oluline on siin see, et

tumine. Selline arusaam kunstist, haridusest jne. on defineeritud ja kehtestatud Lääne-Euroopa progressi-idee vaimus; kuid mis puutub sellises arenguskeemi endine Ida-Euroopa – ja mida on sellel kõigel tegemist kunsti haridusega?

"Uue" tasandid

Uue fenomen avaldub kunstis mitmel eri tasandil: esiteks võime rääkida tehnilises mõttes uutest vahenditest, teiseks võib täheldada uute kunstiliikide teket ja kolmandaks on täheldatav uute institutsioonide teke, mis on seotud kahe eelmise muutusega. Kõigil tasanditel ja eriti nende vahel on oluline "piiri" mõiste. Kunstiliigi väljakujunemise ja institutsiooni teke vahel teravat piiri ei ole – tihti saamegi uue liigi kujunemise peaaegu et samastada selle institutsionaliseerumisega teatud tasemele.

1. Uued pildilise kujutamise vahendid sünnivad vastavuses ühiskondlike vajadustega. Enne kui need kunsti sfääri satuvad, on nad ITP valduses. Kunsti valdkonda sisenedes töid foto- ja kinosalvestus ning digitaalsed vahendid kaasa teatava kõrgendatud tähelepanu, aga ka kahtluste ja ebakindluse ajastu. Tüüpilised on siin vaidlused vahendi-kunstiliigi pingeteljel; ja harilikult muutub vahend "liigiks" siis, kui selle ümber tekivad autoriteetsed teooriad, prestiizikad inimesed, galeriide ja muuseumide tähelepanu ja lõpuks ka spetsiaalne kõrgharidus.

2. Kunstiliigi tekkeks on vaja seda muudest liikidest eristada, s. t. pildilise kujutamise vahend, tehnoloogia vms., peab olema läbinud modernse perioodi ja nähtavale toonud oma liigimase spetsiifika. Tavaliselt kaasnevad liigi tekkega ka oma väljaanded ja diskursiivne leksika: kujuneb välja spetsiifiline kõneviis, diskursiivsed koodid ja toimub eriomane (klannisine) kommunikatsioon.

3. Institutsionaalne uuening toimub kunstis kõige aeglasemalt: enamasti eeldab see tehniliste innovatsioonide piisavat väljakujunemist; samuti küllaldase tegijaskonna koondumist uuenduslike vahendite ümber ning omaette kommunikatiivse diskursuse kujunemist.

Institutsionaalse uueninge probleemid

Kui tehnoloogiline uuening on dünaamiline ja uute kunstiliikide teke vähemalt reeglipärane nähtus, siis kõige problemaatilisemad ja keerulisemad on nende kahega korreleeruvad protsessid institutsionaalses ruumis. "Uue teadmise" teke ja levik kaasab endaga rohkesti protsesse, mis saavad nähtavaks teadmise – võimu pingeväljal. Üldi-

selt on uute nähtuste institutsionaliseerumine probleemne sedavõrd, kuivõrd see kaasab endaga ohu senisele institutsionaalsele korrale ja võimuvahekordadele väljakujunenud struktuuride sees. Uus teadmine toob kaasa potentsiaalse ebastabiilsuse senises staatilises ja väljakujunenud süsteemis, mis esialgu uusi nähtusi haarata ei suuda. Edasises arengus on võimalik kohata kahte põhilist stsenaariumi.

1. On võimalik, et uue kujutamise vahendi ümber koondub täiesti uus tegelaskond, kes loob oma institutsioonid, mis eksisteerivad ja toimivad paralleelselt senistega; seejuures puuduvad vanade-uute suhted peaaegu täiesti.

2. Toimub nn. infiltratsioon, kus olemasolev institutsionaalne süsteem aegamööda inkorporeerib endasse uue nähtuse ja selle tegijaskonna. Ja vastupidi – initsiatiivi korral on mõeldav ka vastupidine: uus tegelaskond infiltrerub senisesse süsteemi ning kujundab selle aegamööda, kuid järjekindlalt oma vajadustele vastavalt ümber.

Viimasel juhul võib täheldada vähemalt kahe suguseid stsenaariume. A) Kui eksisteeriv süsteem on tugev ja elujõuline, uus diskursus aga nõrk ja välja kujunemata, siis surub suur süsteem uuele lihtsalt oma reeglid peale. Nii juhtus näiteks fotograafiaga muuseumi diskursuses, kus sarnaselt graafika traditsiooniga hakati fotograafidelt nõudma limiteeritud tiraaže, koopiade signeerimist jmt. ja kus fototeoseid käsitleti varem kehtinud arusaamadest lähtuvalt. B) Kui uus diskursus on vanast elujõulisem (ja antud epohhil "akuutsem") ega lase endale kohaldada seniseid reegleid, siis võib täheldada muudatusi ka institutsionaalsel tasandil. Siinkohal pean ma ma silmas selgelt ühesuunalisi arenguid olukorras, kus res-

tauratsioon, naasmine süsteemi senise oleku juurde, pole kuigi täiuslikult enam võimalik. Just sääraсте hulka kuulub ka situatsioon endise nn. Ida-Euroopa kunstis ja kunstihariduses. Et sellest paremini aru saada, peaksime vaatlema erinevaid piire ja piiriületuste iseloomu äsjases 1990-ndate aastate kunstis.

Piirid: nähtavad ja nähtamatud

Viimasel üleminekuperioodil elas Ida-Euroopa läbi mitmeid sotsiokultuurilisi, sh. ka institutsionaalseid piiririkkumisi. Ühelt poolt hakkas lagunema riigipiirist hoopis olulisem eritlusvöönd Ida-Lääne vahel. Ent infoliiklus kujunes vaatamata Lääne ootustele Ida nn. "kolmanda tee" suhtes üsnagi ühesuunaliseks. Iseenesest oodati vabanevad riikidest küll midagi säärast, mis andnuks kapitalismi-sotsialismi kõrvale veel ühe uue arengustenaariumi, kuid tegelikkuses kujunes olukord võrdlemisi lamedaks, sest Ida-Euroopa kunst, kunstiteadus ja kunstiharidus asusid hoolega kopeerima Lääne-Euroopa kogemusi ja "importima" sealseid tehnoloogiasid, väärtussüsteeme ning ka konkreetsemaid teadmisi.

"Impordirežiimis" kujunesid endistes Ida-Euroopa riikides omalaadseteks võtmetegelasteks need, kes seisid Lääne kogemusele kõige lähemal: uued kultuuri-emissarid jmt. orbitaalsed kultuuritegelased. Sellega paralleelselt kujunesid kohalikud institutsionaalsed kriisid kõigil tasanditel; piirideks vastuolud vana ja uue; tagurliku ja innovatiivse; samuti kodu- ning välismaise vahel. Et ühiskond liikus laial rindel ühes kindlas suunas Idast – Läände, siis hakkas jõudude vahekord tasapisi muutuma nende kasuks, kes olid seotud just sellisuunalise liikumisega ja kes kuulusid "lõppu" vanale ning ülistasid uut. Ometi ei vahetunud kunsti ega kunstihariduse kaader mitte samasuguse probleemitu hoogsusega, sest uus tegelaskond kippus oma idealismis unustama nähtamatut piiri majanduslike ja ideoloogiliste võimaluste vahel. Nii kujuneski paljudes Ida-Euroopa kultuurides juba

hetk hiljem välja olukord, kus äjased revolutsioonärid olid võhmal – ja end seni kriisi varjus majanduskult kindlustanud endised institutsioonärid kohanesisid pikkamööda uue olukorraga ning ilmusid üksteise järel tagasi institutsionaalsetele võtmepositsioonidele.

Tunnetuslik erosioon ja kriitilise hoiaku puudumine

Niisugusel taustal ongi toimunud kunstihariduse uuenemine endistes Ida-Euroopa riikides, sh. ka Eestis. Kaasavara, millega näiteks Eesti kunsti kõrgharidus oma uuenemist alustas, oli igati masendav. Riigis oli kuni 1990. aastate keskpäigani vaid üksainus(!) ülikooli staatuses õppeasutus, Eesti Kunstiakadeemia, mille õpetajakond kujunes välja N. Liidus, õppurid aga olid pahatihti akadeemilise verepilastuse ja väikese külakogukonna põhimõttel nendesamade "vanakeste" võsud. Sisuldasa oli tegemist suletud, iseenast taastootva surunud süsteemiga, mis saigi muutuda vaid väliste jõudude toimele. Säärasteks jõududeks kujunesid rahvusvaheline monitooring akrediteerimise vormis, uute erialade (fotograafia: Tartu 1997/ Tallinn 1998; elektrooniline kunst: Tartu 1997/ Tallinn 1999; interdistsiplinaarne kunst: Tallinn, 1998) avamine ning Eesti Kunstiakadeemia monopoli-staatuse lõpp 2000. aastal, kui asutati Tartu Kõrgem Kunstikool. Just kunstihariduse maastiku korrastamine oligi kõige olulisemaks sammuks, mis muutis senise, võrdlemisi skisoidse olukorra kommunismijärgses Eestis pisut kaas-aegsemaks. Õeldust ei tasu aga järel-dada, et Eesti kunsti kõrgharidusega on nüüd asjad parimas korras. Saavutuseks on küll see, et läbi suurte raskuste on senise tarbe-kunsti dominandiga (ja moraalselt vananenud) erialade struktuuri istutatud fotograafia, elektroonilise kunsti ja interdistsiplinaarse kunsti valdkond. Kuid samaaegselt ilmneb süsteemis juba praegu teatav immuunsupuudulikkus, mis kaitseks Eesti kunstiharidust uute, nüüd juba "avatud ühiskonna" kultuuri-bürokraatlike totruste eest.

Üheks ohtlikumaks tobeduseks on igasuguse "innoveerimistegevuse" abstraktnete (vahettegematu) tunnistamine positiivseks. Nii näiteks oli meil varem 4- või 5-aastane kunsti diplomiope, millele järgnes tõsine kraadide kaitsmine. Hiljuti ülevõetud Bologna konventsiooni kohane "3+2" õppesüsteem muudab näiteks mõttetuks *undergraduate* hariduse – ja hakkab massiliselt tootma bakalaureuse tasemel poolharitlasi. Tundub, et ka M. A. ja Ph. D. kraad on väga kergeti kättesaadavad ja reedavad tihti, et lähitulevikus hakkab meilgi eksisteerima midagi "doktorite kombinadi" taolist. Näib, et praegu täheldatav protsess on küllaltki dramaatiline. Et "uuendamine" on juba bürokraatlikes ringkondades moondunud täiesti maniakaalseks, siis on ka ülikoolide administratsioonid jõudnud neurootilise ja katkematu ümber-struktureerimise seisundisse. Erilist ärevust tekitab see, et niisuguste süsteemide liidrid ennekõike simuleerivad "uuendamist" – oma eksistentsi õigustamiseks. Tagajärjeks on igasuguse kindlustunde puudumine õpetajaskonnas ja pidev "lahtilaskmise" õhustik, mille pikaajalise jätkumise korral võib oletada, et läbipõlevate õppejõudude kaader aina suureneb. Kultuurides, kus kvalifitseeritud kaadrit on niigi vähe, võib sellega seoses tekkida olukord, kus kateedrijuhatajaid, professoreid jmt. tuleb hakata "importima" suurematest riikidest. Seda enam, et meid valitseb endiselt kriitikavaba Lääne ajude automaatne paremakspidamine kohalikega võrreldes.

Kokkuvõtteks

Nagu artiklis vaatlusime, toob uue idaeuroopalik tõlgendamine endaga kaasa rea muutusi, mille hulgas on nii edumeelseid kui ka negatiivseid. Positiivsete hulgas võib loetleda järgmisi teisenemisi:

- > uute, kaasajal oluliste erialade järkjärguline teke
- > monopoli kadumine kunstihariduses

- > uue erialateabe senisest sünkroonsem levik
- > õpetava personali ja üliõpilaste aktiivsem rahvusvaheline vahetus
- > levima on hakanud uusi õpetamise meetodeid ja uut didaktilist materjali, mille pakutud rahvusvahelised kogemused muutuvad massiliselt kättesaadavaks jne.

Ilma kriitilise hoiakuta uue omaksvõtmine kaasab ka negatiivset:

- > formalistlike konventsioonide põhjendamatu/ pealesunnitud omaksvõtt
- > kohaliku õpetajaskonna väljakurnamine, kaadri tihti irrealne töö- ja positsioonikaotus uue bürokraatlikult formaalse tõlgendamise tõttu
- > kunstihariduse kiire rahvusvaheline standardiseerumine (üheülbustumine)
- > akadeemiliste ja kutsekraadide devalveerumine jmt.

Elav rahvusvaheline kommunikatsioon kunstihariduses toimub ainult niikaua, kuni eksisteerivad erinevused. Hetkest, mil meie kunstiharidus sarnaneb *jäädigitult* muu maailma omaga, muutub ka piirkondadevaheline kreoliseeriv suhtlemine uuesti passiivseks ja hakkab sarnanema omaaegsete liiduvabariikide vahekorraga. Globaalse kapitalismi- ja multinatsionaalsete korporatsioonidega kaasnev entroopia, vajadus maailm endale mugavalt unifikseerida, on kunsti ja kunstihariduse seisukohalt erakordselt laastav jõud.

Professor Peeter Linnap on Tartu Kõrgema Kunstikooli õppejõud. Materjal on kokkuvõtte TTK-s 2002. aasta aprillis toimunud rahvusvahelisel konverentsil "Sharing the Future" ja Eesti Rahvusraamatukogus 5. augustil 2003. aastal toimunud rahvusvahelisel INSEA konverentsil peetud ettekannetest.

Mõtteid meediaharidusest Ida-Euroopas. Isiklike kogemuste alusel

Keiko Sei muljed meediakunsti õpetamisest Ida-Euroopas.

Kommunismiaja haridussüsteemi pärand annab Ida-Euroopas siiani tunda, niihästi akadeemilistes institutsioonides kui ka endise aja vaimus elavate inimeste mõtlemises.

Kõige silmanähtavam on tudengite passiivsus. See on tunda just Kesk-Ida-Euroopas, kus kommunistlik minevik kombineerub veel Austria-Ungari bürookraatliku traditsiooniga. Tudengitelt oodatakse vaid autoriteetsete professorite või suurte meistrite ärakuulamist. Küsimuste esitamine ja arutamine ei kuulu hea tooni juurde. Nii õpivad paljud tudengid vaid selleks, et saada kätte oma diplom ja tiitel. Kartust võimu ees olen täheldanud nii tudengite kui ka õpetajate puhul.

Meediakunsti õpetamisel ilmneb sellises olukorras nii eeliseid kui ka tagasilööke. Eelis on see, et video ja teised meediad võivad tudengitele saada efektiivseks tööriistaks iseenda väljendamisel – kaugele rohkem kui maal ja skulptuur. See on hea ka õpetajate seisukohalt, sest andes ülesandeid *à la* videopäevik või videokiri, saavad nad tudengitest palju rohkem teada. Ta-

gasilöögi annab aga sõltuvusse sattumine uuest meediast: see võib viia iseenda peitmise või varjamiseni, eriti kui "elatakse" üksnes kompuutrites. Tudengid võivad kompuutrikraani ees istuda tunde, ilma et tunneksid vajadust minna toast välja ja suhelda kaaslastega. See on kerge juhtuma.

Seetõttu teen ettepaneku, et kõigepealt peaksid tudengid saama ikkagi inimlähedase hariduse, mis põhineb vestlemisel, arutlemisel, ühistel kogemustel ning koosveedetud ajal. Ning alles pärast algab kokupuude masinatega. Õpetajad ju näevad, et tudeng vajab inimest, keda usaldada ning austada, kellele rääkida oma ideedest ja probleemidest.

Teiseks teen ettepaneku, et õpetajad annaksid tudengitele ülesande minna kooli seinte vahelt välja ja praktiseerida meediat tänavail tegelikes olukordades, mitte nii, et jäädakse üksnes kompuutriklassi nelja seina vahele. Kokkupuude reaalsusega on KOHUSTUSLIK.

Kolmandaks tuleb igale tudengile kasuks reisimine ja välismaal õppimine. Julgustatagu tudengeid leidma endale mõni tudengivahe-

tuse programm, mis viib ta mõnese teise kooli ja riiki. Õppe-ekskursioonid rahvusvahelistele meediakunsti festivalidele on olulised. Organiseerida tuleks rida ühisüritusi teiste maade tudengite ja kunstnikega. Ida-Euroopa tudengitele on väga tähtis tõsta oma enesekindlust just suheldes maailmaga.

Jääda üksnes kunstimaailma kitsastesse piiridesse peaks olema meediakunstnikule tabu. Tudengid peaksid silmad lahti hoidma ka selle suhtes, mis toimub maailmas. Meedia on kõikjal kohal, mõjutades lakkamatult ühiskonna kõiki sektoreid. Tudengid peaksid olema teadlikud sellest, kuidas meediat kasutatakse, et mõista meedia olemust ja osata seda ka ise targalt ära kasutada. Igasuguseid selleteemalisi mõttevahetusi tuleks julgustada. Samamoodi tuleks julgustada arutelusid selle üle, mis asi on üldse kunst ja mida saab kunstnik ära teha. Just meedia valdkonnas valitseb suur segadus tulemuse hindamise küsimuses: kas tegemist on kunsti- või kommertsprojektiga jne., seda eriti maades, kus kommertslik massimeedia ja reklaamin-

us on väga uued nähtused. Kui tudengitele on esitatud palju konkreetseid näiteid ja juhtumeid ning saanud neid isekeskis ka arutada, siis kultiveerivad nad oma silma asju eristama. Konservatiivsus on meediakunsti takistuseks, kuid massimeedia mittemõistmine on väga tõsine probleem. Sellest hoidumiseks peavad ka õpetajad vaatama televisiooni, muusikavideoid, filme jne., et neist paremini aru saada.

Lõpuks – ja see pole mitte vähem tähtis ettepanek – tuleks õpetajaid julgustada looma häid meediakunsti arhiive, mida tudengid saaksid kasutada.

Mai 2002, Praha

Keiko Sei on jaapani päritolu kunsti-pedagoog ja videopraktik, kes on elanud Ida-Euroopas 1990-ndate algusest peale. Ta on juhatanud Brno Tehnilise Ülikooli (Tšehhi Vabariik) kunstikateedri video osakonda. Käesolev ettekanne pärineb Tartu Kõrgema Kunstikooli meedia- ja fotoosakonna hariduskonverentsilt "Sharing the Future". Tartu, 19.–20. aprill 2002.

Some Thoughts on Media Education in Eastern Europe that came out of my experience

Keiko Sei

Because of the educational situation in the communist era, academic institutions as well as people's mind are still af-

ected in Eastern Europe and people are still living with the legacy of the former time.

The most noticeable legacy is

the passive attitude of students. This is mostly overt in the students of Central/Eastern Europe where the communist past is combined

with the traditions of Austro-Hungarian bureaucracy. Students are to listen only to all that the authoritative professors or the big masters say.



Pilt > Keiko Sei

Questions and discussions are discouraged. Many students study mainly with the purpose of receiving a diploma and a title. Fear of authority is a problem that I noticed in students as well as teachers.

There is an advantage and disadvantage for educators of media art to tackle this problem. The advantage is that video and the other media tools are an effective way for the students to express themselves even more so than painting and sculpture. It is also good for

the teachers to get to know more about the students, by way of giving tasks to students to make personal works such as a video diary and a video letter. The disadvantage might be when the students use on the media only to hide themselves in a shelter, especially when they are too much engaged in computers. They might spend hours and hours in front of computers without feeling it necessary to go out and communicate with others. This can easily happen.

Therefore I propose that human education, such as talking, discussing, sharing experience and time, must come first before the students start touching equipment. The teachers will realize how much the students need somebody trustworthy and respectful to talk to about their ideas and problems.

Secondly, I propose that teachers let the students go out of the school and practice media on the street and in real social situations and not just in front of a computer in a classroom. Touching reality is a MUST.

Thirdly it is very useful for students to travel or study abroad. Encourage students to look for any exchange program between different schools out of their country. School excursions to international media festivals are efficient. Organize lots of joint media events with the students and artists in other countries. It's very important for students in Eastern Europe to feel confident about themselves by communicating with the world.

It's taboo for media artists to stay only in the fine art arena. Students should always look around and see what's happening in the world. Media is omnipresent, and is constantly influencing all sectors of society. Students should be

aware of how media is used in order for them to understand the nature of media and to understand how to use it cleverly. Frequent discussion about this subject is encouraged. At the same time, discussion about what art is and what artists can do should happen. Especially in the media field there is a lot of confusion if some particular productions are art or commercial activity, and so on, especially in a place where commercial mass media and advertising is fairly new. If students can see many examples and conduct good discussions, they will cultivate a critical eye. Conservatism is an obstacle to media art but misunderstanding mass media is a serious problem. To avoid this, teachers should also watch TV, music videos, films, etc., to understand them more.

Lastly but not least, teachers are encouraged to set up a good media archive for students.

Prague May 2002

Keiko Sei, former head of atelier video, Faculty of Art, Technical University Brno, Czech Republic
Media Et Photography
Educators' Conference "Sharing the Future"

Tartu Art College, Estonia 19-20
April 2002

Muutused kunstihariduses. Rahvusvaheline kontekst

Thomas McEvilley intervjuerib **Heli Sarapuu**.

Heli Sarapuu: Milliseid lähiajal toimunud muutusi peaksite kunstihariduses oluliseks?

Thomas McEvilley: Kunstitegemises kujunes suurimaks muutuste perioodiks ajavahemik 1960-ndate ümber. Kunst enne 1960-ndaid oli peamiselt ühiskonda toetav. Kunst pärast 1960-ndaid on olnud aga peamiselt ühiskonda kritiseeriv. Nii et kui noori kunstnikke harida üksnes pärast 1960-ndaid maksnud mudeli järgi, siis ei pruugi nad

mõista, et kunstil on kritiseerimise või dekonstrueerimise kõrval täita ühiskonnas ka positiivne roll. Hea kunstiharidus peaks olema võimeline andma mõlemat tüüpi tudengeid.

Enne 1960-ndaid baseerus kunstiharidus esmajoones joonistamisel, see omakorda figuratiivsusel. Noore kunstniku andekust mõõdeti natuuriga sarnase kujundi loomise järgi. Pärast 1960-ndaid on kunstihariduses joonistamisest aga põlatud, kuna on märganud, et

enamik joonistamisgeeniustest töötab reklaamibüroodes jm., kus pole kriitilisuse või dekonstruktiivsusega midagi peale hakata. Kuid ikkagi – praegugi leiame me erinevaid koole: on neid, kus asetatakse põhirõhk endiselt joonistamisele ja figuurile, ja on sääraseid, kus joonistamisest põlatakse.

Kateedrites, kus järgitakse pärast 1960-ndaid maksnud mudelit, rõhutatakse kunstniku mõtlemisvõimet – võimet juurelda kriitiliselt

ja analüütiliselt ennekõike omaenese kunstitegemise eesmärkide üle. Manuaalseid oskusi tähtsustavates kateedrites ei rõhutata mõtlemisvõimet, vaid põhirõhk asetatakse kunstniku tundlikkusele ja oma ande järgimisele, kuhu iganes see teda ka ei vii. Vastupidise suunaga kunstiharidus tõlgendab niisugust suhtumist aga teatava elitaarse enesehellitusena, mis viitab "väljavalitute" privileegidele traditsioonilises klassiühiskonnas. Näiteks

püüdsin kunagi õpetada Yale'i ülikoolis mõtlemist, pannes üliõpilased hetkeks unustama "tundlikkuse", talendi jms. metafüüsilise – ja me püüdsime juurelda ühiskonna ja kunstiprotsessi olemuse üle, samuti selle üle, kuidas need üksteisega suhtestuvad.

Radikaalne muutus, mis toimus Lääne-Euroopas ja USA-s 1960-ndate paiku, jõudis muu maailma kunstiprotsessidest isoleeritud riiki-

tunnete väljendamist, mida kantiaanlikus traditsioonis nimetatakse esteetiliseks tundmuseks; mõtlemist peeti tunnetamise suhtes aga antagonistlikuks.

Kui kunstnik demonstreeris 1950-ndatel oma võimet mõelda, siis ta diskrediteeris end, kuna tema teosed polnud sel juhul sündinud tõeliselt puhtast ja süütust tundmusest. Sellisesse põlvkonda kuuluvad näiteks Jackson Pollock jt. Kui

mist on talle juba teada, mida teha.

Muide – Reagani ajal, kui õpetasin paljudes USA kunstikoolides ja ülikoolide kunstiosakondades, tekkis taas olukord, kus manuaalsusele ja puhastele tunnetele rajatud mudel oli reinkarneerumas. 1960-ndatel läbi elatud vastasseis tuli korraks tagasi. Ja ma arvan, et seda põhjustas maali tagasitulek 1980-ndatel ning enneolematu kunstituru buum.

1960-ndatel veidi, 1970-ndatel juba rohkem ning 1980-ndatel eriti nakatus kunst nagu popmuusikagi staarikultusest. Kunstikooli õppimine hakkas paljudele tähendama rock-staari staatusesse pürgimist. Kunstikoolid kasvasid jõudsasti, kõik tahtsid särada, sest kunst oli ühiskonnas prestiižikas. Ja see tõi kaasa taseme languse koolides. Ilmus palju üliõpilasi, kes sealsamas ka areenilt kadusid.

Rääkides tänapäevast kunstist, peab konstateerima teatud madalseisu, ütleme umbes 1990-ndate keskpaigast peale. Seda võib seostada nii Jaapani majanduslangusega 1992. aastast alates kui ka n.-ö. kolmanda maailma aktsiaturgude kollapseeumisega 1996.-97. aasta paiku. 1980-ndatel tegid paljud Lääne kunstitegelased panuse valdkonnale, mida tunneme multikultuurilise nime all. Kui kapitalism hakkas palendama oma seemise probleeme ja Aasia turg kollapseeus, siis hakkas oma tähendust kaotama ka multikultuurilisus. Vanad läänekeskse kunsti ideaalid olid tugevasti kannatada saanud, uued, multikultuurilised ideaalid aga ei hakanud ootuspäraselt toimima. Nii et praegu oleme minu arvates olukorras, kus eksisteerib galeriide, muuseumide, turgude, ajakirjade, kriitikute jne. hii-gelsuur infrastruktuur, kuid mida pole piisavalt, see on huvitav kunst, mis kogu selle infrastruktuuri täidaks. Me lootsime, et multikultuurilisuse ajastul voolab ülejäänud maailm oma kunstiga nendesse infrastruktuuridesse, kuid tundub, et tulemuseks on hoopis madalseis.

On avaldatud mõtet, et meie Ida-Euroopas oleme n.-ö. kaotanud ligi 50 aastat ja peame selle

nüüd oma arengus kuidagi viisi tasa tegema, et järele jõuda.

On riike, kus tuntakse, et olles kaotanud 50 aastat, tuleb püüda nüüd tagantjärele modernism tasa teha, olgugi et meile siin Läänes tundub modernism lõppenud ja selline püüdlus arhailine. Kuid on ka sääraseid maid, kus tehakse teistsugune valik: ignoreeritakse fakti, et ollakse kaotanud 50 aastat, ja sukeldatakse otsejoores kaasaegsesse postmodernsesse kunsti-maailma, ilma modernismile fokuseerumata. Küsimus ongi selles, kas peab end tingimata traditsioonist "läbi töötama" või on võimalik ka traditsiooni ignoreerida, hüpata kaasaja kunstipraktikasse ilma selletagi.

Mulle isiklikult sümpatiseerib see teine tee hulga rohkem. Kindlasti jäädakse nõnda millestki küll ilma, kuid mis läinud, see läinud. Ka Eestis on olemas seltskond, kes ütleb [kunstihariduse kohta], et "magasime modernismi maha, kurb küll, kuid me peame edasi elama teadmisesega, et seda enam tagasi ei saa".

Kuidas suhtute võõrkeelte oskusesse kunstihariduses?

Maailmas on hakatud üha enam aru saama, et kohalikust keelest ei piisa selleks, et astuda kaasaegse kunsti diskursusesse, s. t. kohaliku keele kasutamine ei pruugi kaasaegses kunstidispuudis olla esmatähtis. Siin tuleb mängu "teine keel", milleks praegu on inglise keel. Kuid olukord võib ka muutuda. Näiteks võib aastaks 2050 saada "globaalseks teiseks keeleks" hiina keel. Samas on näiteks Aafrikast kostnud häält, et aafrika poeet peaks kirjutama vaid omaenese keeles, vastasel korral kirjutatakse kolonisaatorite keeles. Nüüd õpetab seesama poeet New Yorgi ülikoolis ja on oma seisukohti suuresti muutnud. Tundub, et oma keele natsionalistlik hindamine on tänaseks väga vananenud. "Teine keel" kipub rahvusvahelise suhtluse kasvades tähtsam olema, kui see kohalik.

Kas te ei näe ohtu, et välismaale õppimaläinud võivadki kodunt igaveseks lahkuda?

Ei, ma ei näe laias mastaabis



iseegi mõtlemise võimalust ühiskonna muutmise kohta.

Pilt > Professor Thomas McEvilly

desse – võtame näiteks kasvõi Eesti – 1990-ndate alguse paiku. Mulle tundub, et samalaadne kriis nagu Läänes 1960-ndatel, võis tabada Eesti seni manuaalseusekesket kunstiharidust minu sealviibimise aegu, s. o. 1995. aastal. Analüütilisele mõtlemisele rajatud kunstiõpetus sai alguse kontseptualismi populaarsusega, ükskõik, kas 1960-ndatel USA-s või 1990-ndatel teil Eestis. Praeguses Ameerikas on see tendents eriti tugev CalArts'is, kus valitseb seisukoht, et pelgalt joonistamisokusega saab töötada vaid reklaamiagentuurides.

Edasi võiks küsida, miks oli mõtlemine näiteks veel 1950-ndatel põlu all? Mitte, et kunstnikke poleks õpetatud mõtlema, aga neil lihtsalt ei eeldatud mõtlemist. Ühiskonnas valitses arusaam, et kui kunstnik mõtleb liiga palju, siis pole tema tööd enam nii väärtuslikud. Seega oodati kunstnikult üksnes

sellistelt kunstnikelt küsiti, mida ta oma teostega taotleb või mida silmas peab, siis kunstnik ei pidanudki oskama niisugusele küsimusele vastata. Kunstnikult oodati tüüpiliselt vastuseks, et "ma olen väljendanud üksnes oma tunnet" ja kõik. Minu puhas tundeväljendus ongi minu kunsti mõte. Praegu, vastupidis, peetakse kunstniku niisugust vastust väga ebaadekvaatseks. Praegu oodatakse kunstnikult valmisolekut intellektuaalseks ja analüütiliseks seletuseks oma töö intentsiooni ja isegi tähenduse kohta. Kui Jackson Pollocki põlvkonna kunstnik seisib oma *action painting*'u protsessis silmitsi tühja lõuendiga, ilma mingigi eelkontseptisiooni või tegevusplaanita tulevase töö suhtes, ta üksnes "valas" eksistentsialistlikult lõuendile oma ehadaimad tunded, siis nüüdise kunstnik peab hoolikalt läbi mõtlema, mida ta teeb. Enne lõuendi ette astu-

sellist ohtu. Traditsioonid nii kergelt ei sure ja inimesed kalduvad olema pühendunud omaenda traditsioonile ja päritolumaale, pöördudes varem või hiljem koju tagasi, et rikastada oma kogemustega kohalikku kultuuritraditsiooni.

Kui tähtsad on kunstihariduses nn. teoreetilised ained?

Astakümneid tagasi sai kunstiharidus läbi ilma filosoofiata või kriitilise teoreetilise mõtteta. Kuid nüüdisajal tuleks noortele kunstnikele õpetada filosoofiat ja kriitilise teoreetilise mõtlemise aineid. Isegi juhul, kui nad ei õpi otseselt filosoofiat, peaksid nad olema suutelised mõtestama oma tööde rolli vähemalt selles traditsioonis, milles

nemad elavad ja tegutsevad.

Milline on Euroopa ja USA kunstihariduse põhiline erinevus?

Mulle tundub, et Euroopa kunstiharidus on endiselt keskendunud kantiaanlikule traditsioonile, mille Kant arendas nii briljantselt välja oma "Otsustusvõime kriitikas". Ja USA-s antav haridus tundub sellest väljunud olevat. Kuigi eurooplase silmis võib see olla ka üsna suur kaotus, annab see "väljumine" ometi omad eelised.

Kas näete mõnda olulist probleemi kunstihariduses, mis jäi küsimata, aga millele sooviksite viidata?

Kui algas periood, mida kutsutakse postmodernismiks, siis üks esimesi asju, millele me mõtlesime, üks esimesi sõnu, mille abil seda perioodi kirjeldasime, oli "pluralism". Mullegi on see mõte tundunud oluline: et üheaegselt eksisteerib palju suundumusi, millest igaüks tundub OK niikaua, kuni see ei haara endale teisi alla surudes hegemooni positsiooni, nagu see juhtus modernistlikus kantiaanlikus traditsioonis. Heas ülikoolis ei peaks keegi end tundma allasurutuna või antagonistlikuna mingi "üldise" tõekspidamise suhtes. Hea, kui noor inimene saaks astuda kooli, kus talle võimaldatakse mitmesuguste traditsioonide praktiseerimine. Tegelikuses jagunevad kuns-

ti- ja ülikoolide osakonnad enamasti ikka "klikkideks", millest mõni hakkab domineerima ja teisi alla suruma. Kateedrijuhataja vm. liider peaks olema selline, kes suudab hoida õpetuse balansis.

New York, det. 2000.

Professor Thomas McEvilley on õpetanud kunstiteadust ja filosoofiat New Yorgi Ülikoolis ja Rice'i Ülikoolis Texas. Ta külastas Eestit 1995. aastal ja pidas Saaremaa biennaalil Kuressaare kolmetunnise loengu.

Heli Sarapuu lõpetas Eesti Kunstiakadeemia nahakunstnikuna ning kirjutas seejärel kunstihariduse teemalise lõputöö EKA kunstõpetajate koolituse raames.

Changes in Art Education. The international context

Thomas McEvilley interviewed by Heli Sarapuu.

Heli Sarapuu: What changes evidenced recently do you consider of primary importance, in art education?

Thomas McEvilley: In the pre 1960s, types of artmaking were primarily in support of society. Post 1960s artmaking has been primarily critical of the society. So that if you educate young artists only in post 1960s artmaking then they tend not to understand the positive role of art in society but only the negative or deconstructive role. You have to produce young artists of both types. Obviously some young artists are just temperamentally more blind to one or the other and art education should be able to nurture both types.

Well, again you get back to the same dichotomy that is that traditional art education, let's say before the 1960s was based on drawing primarily, the tradition of drawing is based upon the art of the figure. Post 1960s art has tended to be

contemptuous of drawing. In traditional pre 1960s art it was highly regarded that artistic talent was shown primarily by a young artist's ability to draw. But post 1960s art education has contempt for to this ability, they feel, something that I myself feel strongly also, that most of the great draftspeople of the world or drawers in the world work in advertising agencies and that's the type of talent that does not have much to do with the critical or deconstructivist purpose of art. So that what we find is art departments where there is still the emphasis on drawing and the art of the figure, and we find other departments where there is contempt for the skill of technical drawing and figurative art. In post 1960s types of art departments what is emphasised is the young artists' ability to think critically and analytically about the purpose of his or her art. Whereas in traditional art departments drawing and the figure is still emphasised. Thinking

tends to be de-emphasised. In pre 1960s art education young artists were not really taught to think, they were taught to express their sensibility, to follow their talent where ever it leads them. And in post 1960s art education the idea of expressing your sensibility and following your talent where ever it leads seems like a kind of elitist self indulgence that had to do with class hierarchies in traditional societies. I once, for example talked in a graduate program in Yale where I just attempted to teach the students how to think, to deemphasize technique and talent and sensibility altogether and just tried to get them initiated into critical and analytical ways of thinking about society and the art process and how they relate to one another. This is very much a post 1960's approach.

There was this radical change in the approach to the purpose of art which happened in Western Europe and the United States around the

early 1960s. In the countries that were sheltered or withdrawn from the art discourse like Estonia the same type of crises arose maybe in the early 1990s. I think that I saw it happening in Estonia when I was there in 1995. In many serious art schools there is a great emphasis on thinking. This has to do with art schools and art departments that emphasise conceptualism. In Cal Arts in the USA you find that all advanced students are working with conceptual art, none of them are practising drawing or using the figure.

Previously artists were not supposed to think. It was not just that they were not taught to think, they were not supposed to think. If an artist thought too much, let's say in the 1950s, this was regarded as a diminishment of their works, creating scepticism about the value of the work. The artist was supposed simply to be expressing feelings which the Kantian tradition calls the esthetic and thinking was un-

derstood as inimical or antagonistic to feeling. So that when an artist demonstrated an ability to think this essentially discredited him. Indicating that if he is thinking so much, he must not be feeling in a really pure and innocent way. An artist of the generation say of Jackson Pollock was not supposed to think, he was just supposed to feel. But since about the 1960s, when the emphasis on drawing and sensibility gave way to an emphasis on analysis and criticism, artists now are expected to be able to think. In the 1950s and earlier if one asked an artist what the point of this or that work was, the artist was not supposed to reply in an analytical discourse involving conceptualisation. He was really just supposed to say, "Well that's just my feeling, I just purely express my feeling, that's all". Purity of feeling is the whole point of it all. Now that is regarded as a very inadequate response by an artist. Today an artist, if you ask him or her what the point of the work is, is expected to be able to intellectually and analytically describe in ideas what the meaning of the work is, why he or she did it. In other words, in Jackson Pollock's day, and he is the great example of this, in action painting, the artist was supposed to confront the empty canvas without any pre-conception or any pre-made plan about what he was going to do and then he would existentially feel the purity of his feelings and then transfer these feelings to the canvas without any pre-made plan about it at all. Whereas now the artist is expected to think through what he or she intends to do before doing it so that when an artist even approaches the canvas he or she already knows what to do.

In the United States for example in the Reagan years as I travelled around different art schools and university art departments one could see that there was this old guard which was committed to the idea of sensibility and draftsmanship and pure feeling

and they were taking over the students' souls. There were other departments that attempted to continue the emphasis on analysis and criticism. What happened in the Reagan years was that the crisis between feeling and sensibility and figurative art on the one hand and analysis, criticism and conceptualisation on the other hand, that this crisis which we had already lived through in the 1960s and thought was over, came back for a while. And I think that had something to do with the return of painting and the extraordinary emphasis on the art market that happened in the 1980s.

In the 1960s and even more in the 1970s and even more again in the 1980s artists who were especially fortunate began experiencing a type of celebrity adulation that had been associated with rock stars previously. So the profession of artist for a while became extremely popular again because a young person interested in a creative career could think that by going into art they could become a kind of rock star. What really happened was that art schools grew enormously at that time and I think that this led to a kind of decline of art students. It did not really last. Even art departments and schools grew enormously, it led to a kind of decline of quality. Art has been in a kind of a low for some years now, maybe since the mid 1990s, it starting with the decline of the Japanese economy around 1992 and the collapse of third world stock markets and also the result that shocked Western stock markets starting in 1996 or 1997. In the 1980s a lot of us put our hopes and our convictions in the area that is now multiculturalism. And when capitalism began to show internal problems such as the collapse of the Asian stock markets in 1997 then multiculturalism began to lose its appeal. At that point a lot of Western galleries and critics had become very enthusiastic about the idea of multiculturalism and globalism in the arts and when that dream crashed temporarily then a low entered the art world

because the old ideals had pretty much been destroyed and the new ideals were not holding up so well. So that I think that we have a situation now where the Western art world has this huge infrastructure of galleries, museums, auction houses, magazines, markets and critics without a whole lot that's exciting going on to fill in this infrastructure. And we had expected I think in the era of multiculturalism that the rest of the world would kind of flow in and fill this infrastructure but now that's not happening because multiculturalism is temporarily stalled and this vast infrastructure for the arts is waiting now in a period that I have described repeatedly as a kind of a low.

The thought has been vented that we East Europeans have, literally speaking lost nearly 50 years and must now fill in the gaps, make up for the gaping lacunas in order to catch up.

There are many countries that feel that they've lost fifty years and who attempt to take up those fifty years and enter modernism even though to us in the West it seems that modernism is over, still there are many countries that want to enter modernism even though it seems an archaic ambition from our point of view. And there are other places that confronted with the fact that maybe they've lost fifty years and just choose to ignore it and to dive in right now at the contemporary level and immediately become postmodernist without ever having gone through modernism. So again we always come back to the same question whether they try to work through the tradition or whether they try to ignore the tradition and leap into the contemporary practice of today.

I personally have felt most sympathy with places that attempt to step directly into postmodernism today. Even though I think they lose something if they don't have a grip of tradition, nevertheless I think it is very necessary to get into the contemporary discourse.

Do you see a chance that those leaving this country to enrol in colleges abroad will opt to stay?

Traditions don't die easily. People, even if they study abroad tend usually to retain a commitment to their own tradition and their own homeland and want to transplant their new experience back into the homeland.

How important are the so-called theoretical subjects in art education?

A generation ago art education got along without philosophy or critical theory. Now I don't think it should. It's important now that young artists and art students be educated with an eye on philosophy and critical theory. Even if they don't study philosophy directly they still have to have a sense about what the critical meaning of their work is in relation of the tradition they live in. I think that European art education is still more deeply committed to the Kantian tradition, the tradition of aesthetic feeling that Kant explained so brilliantly in his *Critic of Judgement*. And in the United States art education has pretty much gotten beyond that. From the point of view of European art educators it might be a great loss, but you have to get beyond it.

Do you perceive a challenging problem in art education, which I failed to ask but which you would nonetheless like to refer to?

One of the first things that we thought about when this era that we call postmodernism began to happen, one of the first words that was used to describe it was pluralism. And I've always felt personally committed to pluralism. That there should be a variety of approaches and that any one of these variety of approaches should be regarded as OK as long as none of them attains a hegemonic position and represses others because that happened in the Modernist Kantian tradition...

New York, Dec. 2000.

Piiride ristamine

Chris Hales jagab pedagoogilisi ideid kunsti õpetamiseks uues meedias.

Kunsti ja disaini (ja uute tehnoloogiate) õpetamine kompuutrite abil on ikka osutunud problemaatiliseks, kuna äärmastavad traditsioonilised piiritlused ja segunevad omavahel näiliselt vastandlikud oskused ja kontseptid. Kunstnikku on enamasti iseloomustatud – või esitatud stereotüüpelt – kui kedagi, kes oma tehnofobias ja unikaalsuse püüdes sõltub "traditsioonilistest" meetoditest ja tehnikatest. Minu esimene õpetamiskogemus ühes traditsioonilises kunsti ja disaini ülikoolis Bristolis (Inglismaal) näitas, et selles olukorras võiks sobida kaks väga erinevat pedagoogilist lähenemist. Ühelt poolt leidis õpetajaid, keda rahuldas täiesti see, kui tudeng oskas kätte võtta hiire või arvutiga ühendatud joonistamislauda ning õppida kasutama selliseid programme nagu näiteks Adobe Photoshop, lootes, et pilditegemise võimed kanduvad traditsioonilistest meediatest üle nn. "uutesse" meediasse. Teised jälle väitsid, et tudengid ei peaks suhtuma kompuutritesse nagu salastatud "mustadesse kastidesse", vaid neile tuleks kas või natukenegi õpetada kompuutrisisemist loogikat ja programmeerimist. Nimetatud vaidluse sõjataner viis "multimeedia" tekkeni, algatuseni, mis ei taotle traditsiooniliste meediate abil saavutatut koopeerimist. Seda iseloomustavad mõneti programmid Macromedia Director ning (arhailisemat sorti) Apple's Hypercard. Peagi sai selgeks, et kuna nimetatud programmidel on oma seesmine programmeerimiskeel, saavad nende abil loomingulist tegevust edukalt arendada need, kellel on kasvõi algeline teadmine loogikast, matemaatikast ja programmeerimisest. Vaba disainikollektiiv Antiorom (Westminsteri ülikooli tudengid koos oma õpetaja Andy Cameroniga, hiljem üle läinud ettevõttesse Tomato Interactive ja RomandSon)

oli siin teerajaja, eriti Inglismaal, demonstreerides, et lihtne programmeerimine võib viia multimeedia palju omapärasematesse suundadesse kui see, mida pakub poest ostetud tarkvara.

Kui spetsialiseerusin interaktiivsele filmile/videole, kutsusid mitmete maade mitmed institutsioonid mind tegema selleteemalisi lühikursusi, kus viimati mainitu saigi üheks neist teemadest, millele tuli tähelepanu juhtida. Teiseks selgus, et on väga palju inimesi, ja mitte üksnes kunstnikke ja disainereid, kes on huvitatud teadmisest, kuidas lisada filmidele ja videotele interaktiivsust. Seetõttu pidin korraldama laiemale publikule suunatud õpikodasid, kus osalejate huvid ja ettevalmistus olid väga erinevad.

Viimase paari aasta jooksul olen juhtinud enam kui 30 spetsialiseeritud õpikoda, mis on kestnud kolmest päevast kolme nädalani. See kõik on toimunud Euroopa maades, õppijateks nii kunsti ja disaini kolledžite/ülikoolide (näiteks Tartu Kõrgema Kunstikooli ja Tampere Polütehnikumi) tudengid kui ka avatuma osalejaskonnaga programmeerimise "SAGAS Writing Interactive Fiction" Saksamaal või "ACTeN projekt" suvekool Lõuna-Böömimaal. Kõikides nendes väga erinevates õpikodades on esiplaanil interaktiivsuse seostamine videoga, seda on käsitletud kui isiklikule kogemusele ja eksperimenteerimisele avatud kunstivormi.

Neid õpikodasid ühendab veel nõue, et tudengid kombineeriksid minu loengutest saadud teoreetilisi teadmisi interaktiivsest narratiivist ja esitatud näidistoid omaenda "kätsi tehtud" praktilise lähenemisega. Teiste sõnadega, nad peavad kujundama isikliku arusaama interaktiivsest filmist ning tegema ka reaalselt ühe "demo" versiooni. Mu enda kunstnikupraktikast lähtudes (olen juba aastaid eksponeerinud interaktiivseid filme ja töötan praegu

selles suunas, et esitada neid laiale auditooriumile) sai selgeks, et interaktiivsete filmide disaini metodoloogia sõltub väga palju publiku tagasisidest, seega sõltub filmide

puks on kunstitegemine sageli isiklik ja üksinduses toimuv protsess, samas kui meeskonnatöö kuulub rohkem multimeedia tööstuse valdkonda). Need tudengid võivad vajada



Pilt > Chris Hales ja üliõpilane Triin Tuvikene "Interaktiivse digitaalfilmi kursusel" Tartu Kõrgemas Kunstikoolis 2003. a. veebruaris.

edu enamasti öhkõrnadest faktoritest, mida pole võimalik ette ennustada. Seetõttu võimaldab töötava "demo" loomine tudengitel testida nii oma valitud interaktiivse struktuuri paikapidavust kui ka *interface'i* ja interaktsiooni peenemaidki detaile. Samas on sellel ka sekundaarne funktsioon, see toob tudengi lähemale kogu tootmisprotsessi praktilisele kogemusele: pärast loengute "kuivtrenni" esitab iga tudeng oma individuaalse kontsepti, millele järgneb *storyboard'i* loomine, kujundus, filmimine, digitaaliseerimine ja autoriseerimine. On selge, et ressursside hulk paneb protsessile oma piirid ning teostada saab vaid vähe töid. Nii valin projekti ühte gruppi koos töötama tudengid, kellel on sarnased ettekujutused, kuid – ja see on tähtis – jätan alati ukse lahti ka individuaalsele töökogemusele (lõppude lõ-

isikliku abi ja lähenemist, kuid lõpptulemus võib olla pingutust väärt.

Interaktiivne kunst on žanrina eksisteerinud juba aastaid, nii nagu (päevselgelt) video ja filmgi, kuid minu õpikodad uurivad nende kahe valdkonna kattuvusi. Mullegi üllatusena on traditsioonilise "filmikooli"-haridusega tudengid kõige vähem paindlikud ega julge eksperimenteerida, välja paistab fikseeritud metodoloogia ajupesuga liikuvate piltide kasutamisel ja loomisel. Kunsti ja disaini tudengid on kohanimisvõimelisemad selle suhtes, mida interaktiivne film oma võimalustega pakub.

Mis puutub riistvarasse ja ressurssidesse, siis olen algatanud tootmise "kompaktlahenduse", kasutades mini-DV-kaameraid (varem HI-8) ja lauaarvuteid (eelistan Apple Macintoshi baasi). Julgustan tudengid videostseene kompres-



Pilt > Joosep Volk ja Martin Eelma interaktiivne digitaalfilm "Items of Doom" - 2003.

seerima nii, et neid võiks mängida CD-ROM-ilt näiteks poole ekraani suuruses. See võimaldab palju kiiremat andmeesitust ja hoiab kettal faili suuruse sellel tasemel, et DV kvaliteet veel säilib. Pealegi, õppe korras tehtud tööd on mõeldud algideede vettpidavuse ja nende interaktiivsuse testimiseks; täiskvaliteedis versioon võib järgneda ju hiljem. Mis puutub tarkvarasse, siis püüan hoiduda tudengeid koormamast keeruka tipptasemel videotöötlus-tarkvaradega (Apple Maci baasil naudin "iMovie" programmi

lihtsust) ning olen alati kasutanud Macromedia Directorit. Olles teadlik paradoksist, mida loo algul kirjeldasin, leidsin, et Director loobki kõige parema potentsiaali nii programmeerimata kui ka programmeeritud autoriseerimiseks, võimaldades tudengeil edasi minna omaenda (või oma projekti grupi) kogemuse alusel. Teiste sõnadega, tehniliselt võimekamaid tudengeid ei hoita Directori pärast tagasi, samas kui "algajad" saavad interaktiivse filmiga hakkama ikkagi, vaevamata end programmeerimisega.

Üliõpilastele abiks pakutava näidise lõppu kirjutasin lihtsa "käitumisjuhise", mis katab enamiku vajalikest juhtumitest videostseenide linkimiseks, see võimaldab väga kiirelt autoriseerida ka väikese kogemusega isikul, millega saab hakkama isegi "noviits". Minu seisukoht on, et tehnoloogiline meisterlikkus iseenesest ei anna eeliseid kütkestava produkti tegemiseks, ehkki mõningad teadmised lihtsa programmeerimise vallas avavad struktuurilisi ja käitumuslikke võimalusi, mida ei saavuta ühegi teise meetodiga.

Samas on filmid, mida nendes õpikodades luuakse, sageli mõneti elementaarsed ja ebatäiuslikud, seda mitmel põhjusel, pealegi tuleb mõista, et paljud tudengid on alles oma "interaktiivse filmi" õpingute alguses. Enne, kui luua üldse midagi ning luua midagi põhjapanevat ja erilist, tuleb läbida terve pikk teekond. Funktsionaalse teadmise omandamine on esimene samm selle žanri arenguks tulevikus ja mina tunnen rõõmu, et suudan panna tudengid nägema kõiki neid võimalusi, mis nende ees avanevad.

Intersecting Boundaries

Chris Hales

Teaching art and design with computers (and other technologies) has always been problematic because it blurs traditional boundaries and combines together seemingly contradictory skills and concepts. Artists were very often characterised – or stereotyped – by a technophobic and idiosyncratic dependence on "traditional" methods and techniques. My first teaching experience, in a traditional art and design university in Bristol (UK), showed that in these circumstances two very different pedagogical philosophies could exist. On the one hand, there were those who felt satisfied if the students could pick up a mouse or drawing tablet and learn to use a program like Adobe Photoshop, hoping that imagemaking abilities could be transferred from traditional media to so-called "new" media. The others argued that the students should not treat the computer like a secret "black box", that they should be taught some of the logic and programming from which all computer operation is carried out. The battleground of this dispute turned out to be the authoring of "multimedia", an activity that did not seek to replicate

what could already be carried out in traditional media, and is somewhat typified by application programs such as Macromedia Director and (more archaically) Apple's Hypercard. It became clear that since these programs had internal programming languages, the creative possibilities could be greatly enhanced by those who had even a rudimentary knowledge of logic, mathematics and programming. The loose design collective "Antirom" (students from the University of Westminster along with their tutor Andy Cameron – later to migrate to Tomato Interactive and RomandSon) were influential – in the UK – in demonstrating that simple programming could take multimedia in more unique directions than those provided by the off-the-shelf functions of the software itself.

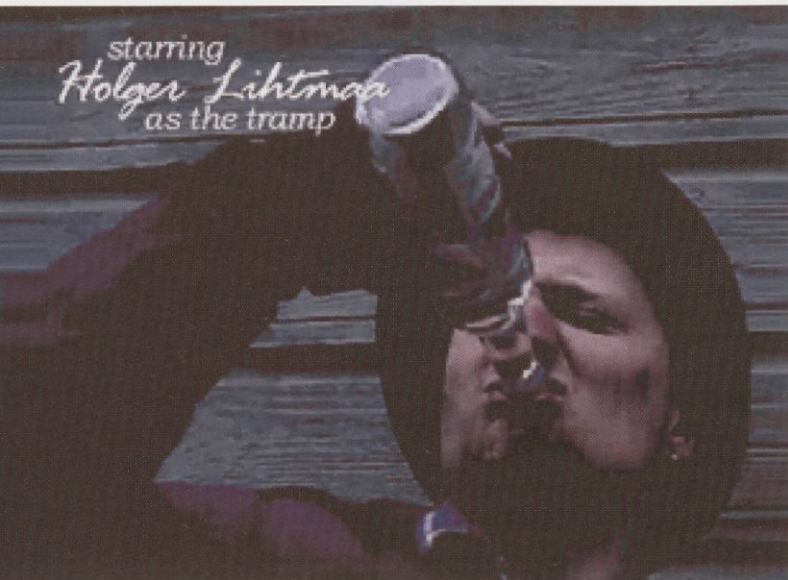
As I myself began to specialise in the area of interactive film/video and was invited to teach short courses about the subject in various institutions internationally, this was one issue amongst many others that needed to be addressed. Another was that many individuals, not just artists or designers, are interested in the possibilities of adding interactivity to film and video

and I therefore had to design "workshops" which appealed to a wide audience with varying expectations and widely different skillsets. Over the course of the last few years I have run more than 30 specialised workshops of varying length, from 3 days to 3 weeks, in a variety of locations in Europe, some to "internal" students in colleges/universities of art and design (such as Tartu college of Art, Estonia, and Tampere Polytechnic in Finland) and some to more openly recruited courses such as the 'SAGAS Writing Interactive Fiction' program in Germany or an 'ACTeN project' Summer School course in Southern Bohemia. But whatever the type of student group, all my workshops emphasise the creative aspects of combining interactivity with video, and consider it an artform open to personal expression and experimentation.

Another common thread in these workshops is my insistence that the students combine my lectures of interactive narrative structure and my case-studies of existing products with a "hands-on" practical approach. In other words, they will form their own concept for an interactive film and will actually make a 'demo' version of it.

From my own artistic practice (I have exhibited interactive artfilms for several years and am more recently involved in performing interactive films to a large audience) it became apparent that design for interactive films has a methodology that depends so much upon feedback from the audience that the success of such a film depends on subtle factors and is inherently unpredictable. Therefore making a working "demo" enables a student to test the viability not only of their chosen interactive structure but also the fine detail of the interface and interaction. But it also serves a secondary function, because it opens the student to practical experience of the entire production process – after attending formal lectures each student will present an individual concept, followed by storyboarding, screen design, filming, digitising and authoring. Clearly in terms of resources alone only a limited number of projects can be made so I combine together students with similar proposals into project groups, but – importantly – always leave the door open for individual working (after all, making art is often a personal and solitary activity whereas teamwork belongs more to the multimedia

starring
Holger Lihtmaa
as the tramp



Pilt > Holger Lihtmaa, Heiko Unt, Maiken Urmet, Ingrid Väärsi interaktiivne digitalfilm "Sleepy Tramp".

industry). These students might need more individual help and attention but the results, at the end, could be worth it.

Interactive art has existed as a genre for many years, as (obviously) has video and film, but my workshops explore the crossover of these two areas. To my surprise, those students with the least flex-

ibility and experimentation are those with a traditional "film school" education, something that seems to brainwash a fixed methodology in the use and production of moving image. On the other hand, art and design students seem inherently more adaptable to the broader possibilities of what interactive film might be.

In terms of equipment and resources, I have pioneered a "desktop" approach to the production, using mini-DV cameras (previously HI-8) and desktop computers (I prefer the Apple Macintosh platform). I encourage the students to compress their video scenes so that they can be played from CDROM at perhaps half-screen size, this enables much quicker production processing and lower storage demands than trying to maintain DV quality. After all, these are meant to be prototypes to test the validity of the concept and its interactivity, a full-quality version could be made later. In terms of software, I try to avoid confusing the students with the complexities of high-end video editing software (on the Apple Mac platform I enjoy the simplicity of the "iMovie" program) and have always used Macromedia Director as the authoring tool. Aware of the paradox explained at the beginning of the chapter, I realised that Director offers the potential for both non-programmed and programmed authoring, enabling students to proceed on the basis of their own (or the project group's) experience. In other words, the more technically capa-

ble students will not be held back by Director, whereas the 'beginners' can still author an interactive movie without worrying about the programming. To this end I wrote a simple set of "drag-and-drop" behaviours that cover the most useful cases for linking video scenes together, this allows a very fast authoring with a short learning curve that even a novice can comprehend. I have always maintained that technological prowess is no precursor for making an engaging product, although some simple programming opens up structural and behavioural possibilities that just cannot be made by any other method.

But for various reasons the films that result from the workshops are often somewhat basic and incomplete, and one must accept that many students are at the beginning of their 'interactive film' education. There is a lot of territory to be covered between successfully making anything at all, and making something substantial and different. Achieving a functional version is a first step towards taking the genre further, and I feel satisfied to be able to open the student's eyes to the possibilities that lie in front of them.

Fotoharidus — mõningad tähelepanekud

Robin Dance analüüsib kaasaegse (foto)hariduse plusse ja miinuseid.

Minu kujutus fotoharidusest? Oma kunstiõpingute ajal – kuigi "õpingud" pole just õigeim sõna, sest mind õpetati minimaalselt – spetsialiseerusin graafikale, kuid otsides söövitude, litograafiate ja siiditrükkide jaoks allikmaterjali jõudsin fotograafiani. Kooli lõpetamise järel eksperimenteerisin juba fotograafia kui iseseisva väljendusvahendi, mitmesuguste lähenemiste ja teemadega. Viimaks jäin pidama põhiliselt nn. maastikufotograafia juurde.

Usun, et parimaid fotosid teevad need, kes suudavad oma töös

tervete oskuste ja teadmiste spektrit omavahel kombineerida ja tasakaalustada ning loovad siis visuaalselt efektse pildi, mis väljendab midagi maailma kohta, kus me elame, ja kannab teatud püsiväärtust. Pean siinkohal silmas Bernd ja Hilla Becheri, Don McCullini, Chris Killipi, Mary Ellen Marki, Arno Fischeri ning Roger Palmeri äärmiselt erinevat lähenemist fotole.

Minu kui fotograafiat kasutava kunstniku ja õppejõu huvi kaldub kujutava või visuaalse kunsti poole. Muidugi võib fotograafiat õpetada ka teistmoodi, spetsialiseerumisega

näiteks reklaamfotole või meditsiinilisele fotole, aga mind see ei huvita.

Milliseid oskusi ja omadusi peaks siis nõudma siinkohal jutuks olevalt fotograafilt ning kas neid oskusi-omadusi on võimalik üldse õpetada?

Enamiku arvates on pildistamine midagi nii lihtsat, et seda oskavad kõik – ja tõepoolest, inimesed harrastavad pildistamist –, aga teisel poolt on see ka ääretult keeruline kunst, mida tavakasutaja ei valda ning mis on kättesaadav vaid tehnikaspetsile. Tõde jääb ilmselt kahe äärmuse vahepeale.

Heade fotode tegemiseks vajalikud tehnilised oskused võib minu arvates omandada iga piisavalt motiveeritud isik, juhul kui tal on parajalt kätesavust, elementaartasemel matemaatilist taipu, kui ta töötab süstemaatiliselt, kui tema mõtlemine on korrastatud ning ta suudab tabada põhjuse-tagajärje seoseid. Moodne tehnika ja materjalid sobivad omavahel üldjuhul kokku ja tulemused on ette teada, nii et kui panna paika valgus, ei tohiks minna kaua ka vajaliku säritusaja ning fookuse paikapanekuks. Täpselt samamoodi saab edukalt ka

filmi ilmutada, kui selleks on adekvaatsed tingimused: usaldusväärne ja puhas aparatuur, õigesti valitud värsked kemikaalid, vastav aeg ja koht. Sama jutt kehtib trükkimise kohta, nii analoog- kui digitaaltrüki puhul.

Järgnevalt tõuseb oluliseks fotode analüüsimise oskus, olgu analüüsitavateks kas tudengi enda või kaastudengite fotod. See tuleb omandada järjepideva kriitilise arutelu käigus, ideaaljuhul peaks sellest osa võtma just kursusekaaslast, kelle reageeringud ja arvamus on sama olulised kui õppejõudude omad, vahel isegi olulisemad. Minu kogemus näitab, et analüüsi- oskus pole loomulikult teel "kaasa antud" võime, vähemalt mitte briti kultuuris, mistõttu seda peab hakkama õppima nullist peale ja harjutama nii kaua, kuni sellest saab inimese loomuse osa, mis käib tema tööga automaatselt kaasas.

Fotograafilise produktsiooni mõõdapääsmatu aspekt on karm toimetajatöö ja selles osas aitab tudengit kõige paremini just eelmainitud analüüsi- oskus. Samas, kui tudeng tahab tõusta keskpärasest tasemest kõrgemale, peab ta oma fotodele esitama ka sisemise visuaalse võimekuse nõude. Kas kaasasündinud võimekus on olemas või mitte, see selgub vastuvõtteksamitel. Tudengikandidaati ei tohiks ilma nimetatud omaduseta üldse kursusele vastu võtta. Ütlen seda täie veendumusega, kuna olen näinud paljude tudengite valulist heitlust, kui nad alustavad fotograafia mõningate üldiste baasväärtuste nagu ruumilisus, tonaalsus või koloriit tundmaõppimist.

On oluline vallata ka fotograafia suhteliselt lühikest, kuid lõputult vaimustavat ning informatsioonirikast ajalugu. Mäletan omaenda tudengiaegset ärritust ja vimma, kui küsisin õppejõult, milleks meile kunstiajalugu, ja sain vastuseks: "Aga selleks, et te ei hakkaks leiutama jalgratast". Ilmselt mõtlesin tookord, et jalgratast oleks täitsa vahva leiutada. Tegelikult põhjustas mu ärrituse kunstiajaloo õpetamise viis. Kõige mõttetum kunstiajaloo õpetamise meetod on kronoloogiline ülevaade, mida esitatakse kui- valt ja pedantselt koos lõputute ni-

mede, voolude ja kuupäevadega, ilma igasuguse kireta. Mis tahes ajaloo esitus mõjub palju inspireerivamalt, kui teha pidevalt viiteid kaugemasse minevikku ja praegusesse kaasaega. Hiljuti Londonis avatud Tate Moderni külastajad oskavad hinnata sealset dünaamilist ekspositsiooni, kus tööd pole ritta seatud mitte kronoloogilisel või koolkondlik-stiililisel printsüübil, vaid teemad kaupa kõige laiemas tähenduses (näiteks maastik või keha), nii et eri kunstnike, elavate ja surnud kunstnike, eri taotlustega ja eri rahvusest kunstnike tööd on kõrvuti.

Fototudengitele on tähtis ka fototeooria valdamine. Muidugi võib sedagi ainet esitada kuidvalt, akadeemiliselt ja eluvõõralt, millest hoidumiseks peaks aga pidevalt seostama teooriat ja praktikat. Esineb ka reaalne oht, et teooria ületähtsustamine pärsib tudengit, kes tahab oma silmade ja kaamera ees avanevat maailma jäädvustada avatud ja intuitsiivsel viisil, kuid teooria kõrgpilootaž paneb ta jäätuma. Pole harvad juhud, eriti meie kultuuris, kus valitseb pigem sõna kui pildi ülemvõim, et tudeng topitakse teooriat võimsalt täis ning ta loob siis töid, mis on pigem teooria illustatsioonid. See on aga kaariku rakendamine hobuse ette! Iga õige kogenud fotograaf teab, et parimad fotod tehakse situatsioonis, kus fotograaf "sõlmib olukorraga lepingu"¹, see on protsess, mis nõuab kunstnikult intelligentset improviseerimist, mitte iial aga illustreerimist.

Lisaks kõigele käin välja idee, et parim fotograafia on informeeritud fotograafia, s. t. ilmutab sügavat teadmist teema kohta, on tulvil teravat, intelligentset ja sügavuti maailmamõistmist – "maailma" all mõtlen nii konkreetset kui ka üldist tasandit.

Muidugi ei saa sellist tarkust õpetada ega õppida kolledžis, kuid õpetajad võiksid julgustada tudengeid seda tegema. Minu enda meetodiks pikaajaliste projektide fotograafina on pidev uurimistöö. Näiteks seeria "Jäänused", mis tegeleb 1991. aastal ja jätkub siiamaani. Teadmised, mida olen sellel teemal hankinud, on pärit väga erinevatest allikatest nagu kirjandus, film, tea-

ter, omaegne dokumentatsioon, ellujäänute mälestused, isiklik vaatus ning viimaks fotografeerimise akt ise. Tegelikult toimivad töö eri faasid, nii uurimine kui ka fotografeerimine (kohapeal pildistamine, pikikus istumine, toimetamine, järeletoetus), enam-vähem simultaanselt, millest tekibki informeeritud lõpptulemus. Aga mismoodi panna fotograafia näiliselt erinevad aspektid selliselt kokku, et need moodustaksid tasakaalustatud, teraviliku, tähendusliku ja kasutuskindla pedagoogilise baasi?

Üks probleem, mida olen kõrghariduse süsteemis töötades täheldanud, puudutab Inglismaa kunsti-, kutse- ja ülikoolides antava eritasemelise fotohariduse sobimatust õieti millekski (olukord, mis peegeldub teatud määral ka laiemas kontekstis, vähemalt Inglismaal, näiteks Tate Gallerys paigutati foto võrdväärsele positsioonile ülejäänud visuaalse kunsti- ga alles hiljuti, sedagi katseliselt).

Üks asi on selge: see fotograafia, millest mina räägin, pole puhttehniline valdkond, ehkki tehnilised oskused on nõutavad, samas pole see ka lõtvust ega lahtisi otsi väärtustav valdkond, kui määratleda niimoodi praegust kujutatavat kunsti, mille sisemised piirid on üha kiiremini hajumas. Kuigi siinkohal silmas peetav fotograafia sisaldab mõningaid n.-õ. akadeemilisi elemente – ehkki väidan endiselt, et teooriat ei tohiks kunstnikele õpetada traditsioonilisel, akadeemilisel viisil, pole tegemist kohe kindlasti mitte akadeemilise valdkonnaga. Tegelikult on fotograafia üsna praktiline aine, mis ühendab endas nii tehnilist, organisatoorset kui ka intellektuaalset rangust ja samas ka täielikku avatust, loovust ning kujutusvõimet; tegemist on omaette eripärase ainega, millel oma kindlad nõuded nii nagu filmi- või teatrikunsti, kus on vajalik suur annus autonoomiat. Selle all ei mõtle ma isolatsiooni. Mitte ükski fotograafiakool ega -osakond, mis on asutatud minu ettepanekute kohaselt, pole kordagi kannatanud isolatsiooni all – õpetajad ja tudengid suhtlevad ju vahetult laiemal maailmaga.

Sellisena pole fotograafia kohe kindlasti bürokraatide tööpõld, ne-

mad vastanduvad oma mõtlemise ja tööviisi poolest otseselt kunstnikele. Kui ametnik järgib (õigemini peab järgima) reegleid ega tohi (õigemini talle pole ette nähtud) neid küsimuse alla seada, siis tõeline kunstnik teeb reeglid endale suuresti ise ega tea midagi allumisest. Ka kunstniku enda loodud reeglid ei tohiks olla kitsarinnalised, piiratud ega pitsitavad, tuleneda mingite akadeemiliste nõuete, õppejõudude või juhendajate survest, mida võib teiste sõnadega nimetada hindamiseks ja inspekteerimiseks (need sõnad kõlavad eemale- tõukavalt, vähemalt kaasaegse Inglismaa kõrghariduse sõnavaras).

Eelistatavam ja kergemini teostatav süsteem, mis vähem aega raiskab, on aga selline, kus hoolega valitud tudengitele antakse suhteline vabadus katsetada, eksida ja avastada – kõike, mis puudutab maailma ja ka oma võimeid luua maailmale artikuleeritud ja poeetilis visuaalseid kommentaare. Kui pidada hindamissüsteemi endiselt vajalikuks, siis asja ajaks täiuslikult ära üsna lihtne süsteem, milles projekte hinnatakse 1 – 6 ja 6 tähistab läbikukkumist. Ja neil, kes sellise erakordselt soodsa õppesüsteemi juures pidevalt läbi kukuvad, palutakse lahkuda, et teha ruumi teistele, kes sellist õpet rohkem väärivad. Kõige lõpus nõutakse kursuse läbimise kohta ühtainust sõna, kas "sooritatud" või "mitte-sooritatud". Selline süsteem oleks vähemalt aus ning seda ka käsitataks sellisena, erinevalt praegu kehtivast. Viimane võimaldab näiteks, nagu olen seda juba oma silmaga näinud, väikelinna ajalehe toimetajal saada lõputunnistuse kohalikust kunstikoolist, millel oli karjuv vajadus soodsa meediafooni järele planeeritava juurdeehituse alustamiseks. Sama häbiväärselt on praeguse korruptiivse süsteemi tõttu kaks vanemat kunstikolledži administraatorit saanud professoriks, mis on meie kõrghariduse süsteemis kõrgeim aunimetus! Mille professorid nad on, küsite. Bürokratia professorid?

Ühtki minu kujutletavat ega sellega sarnast mudelit praegu Inglismaal muidugi ei eksisteeri ja pole ka näha, et midagi sellist lähitulevi-

¹Ian Jeffrey. Raamatus: *Portraits of Artists by Nicholas Sinclair. Lund Humphries, London 2000.*

kus tekis. Siinkohal tsiteerigem üht artiklit A-N Magazine'ist, mis käsitleb Briti haridusmudeli hülgamist Küprose kunstikolledži poolt pärast 20-aastast lojaalsust. Artiklis ütleb Michael Paraskos, kooli Inglismaa-poolne esindaja:

"Inglismaal ei ole enam süsteemi, mis vääriks järgimist. Seda valitsevad liigselt *manager*'id, ametnikud ja inspektorid, jättes vähe ruumi kunstnikele ja tudengitele. Meie eesmärk Küprose kunstikolledžis on luua uusi haridusvorme, mis asetab kunstnikud keskele kohale." Artikkel jätkub: "...halvim asi, mis on kunsti õppeasutustes juhtunud, on nende kinnijäämine akadeemilise respektaabluse taha, mis tuleneb ülikoolide süsteemi laiensemise kunstiharidusele. Inglismaal on see kaasa toonud katastroofi ning Küprose kunstikolledž ei taha seda järele teha."**

On selge, et ülikoolide kui sellistega pole iseenesest midagi valesti. Kuid meie kaasaegsetes kõrgmoduleeritud ülikoolides pole kohta enam vahetel kontaktil, otsesuhtlemisel laiema maailmaga, sest kanaliks on vahelduvad loengupidajad,

samuti jääb puudu ebaformaalsest läbikäimisest, autonoomiast ja paindlikkusest. Selle asemel näeme ülimalt pingelist programmikeskset õpet, milles jääb vähe ruumi loovusele, arengule ja õitsemisele (tihe õppekorraldus esitab ebainimlikult suuri nõudmisi ka osalise tööajaga õppejõududele, kellel on õpetamise kõrval palju lisakohustusi).

Töötades lepingulisena, mõistisin juba ammu ning võtsin selle vastumeelselt ka omaks, et väga laastav on suunata kogu oma energia ja entusiasm ja iha ühesse nendest institutsioonidest, pidades dialoogi tudengitega, et juhtuks midagi huvitavat. Muidugi ootavad kõik tudengid sinult just seda ning leidub ka meetodeid sellise õppe läbiviimiseks, kuid ametkonna institutsionaliseeritud liikmed seda sinult ei oota, kuna siis tuleks päevavalgele väga ebameeldiv ja murettekita tõi asi (kõigile asjassepuutujale), et kabinetides valitseb laiskus, enesega rahulolu ja mugandumine.

Hiljutine nõue võtta kõrgkoolidesse vastu üha rohkem tudengeid on iseenesest ju õilis, kuid see ei vasta finantseerimise süsteemile ja

toob kaasa olukorra, kus õppejõud on sunnitud raiskama olulise osa oma energias masside distsiplineerimisele. Pean silmas auditooriume, kus istub kuni 80 tudengit. Siin on õppeprotsess teisenenud tootmisliiniks, selle asemel et arendada individuaalset võimekust ja annet.

Üha suurema hulga tudengite surumine ühele kursusele toob kaasa pinget ning paratamatult tagajärjena taseme languse. See on mõõdapäasmatu etapp mis tahes kõrgkoolis, mis võtab järjekindlalt vastu üha rohkem sobimatuid üliõpilasi (kes muidugi maksavad) kuni sinnamaani, et ülikoolidest saavad tugevasti bürokrateerunud asutused, kus tooni annavad mittekvalifitseeritud või vähe kvalifitseeritud isikud, muidugi ebakompetentsed *manager*'id ja nn. raamatupidajad. Nende institutsioonide eetilist taset dikteerib aga nõue, mida nimetatakse aruandekohustuslikkuseks – ja seda kõike üha vaieldavamas kultuurikontekstis, mis kõik kaalub üles võimaluse pöörduda tagasi vanade heade aegade juurde, mida ülalpool kirjeldasin.

Siiski on lootus veel säilinud. On võimalik – teie siin Ida-Euroopas peaksite olema parimad eksperdid, kes oskavad öelda, kas see on õige või vale –, et teie siin Euroopa nn. esilekerkivates riikides võtate õpust meie, nn. arenenud postindustrialsete, postimperialsete riikide kõrhariduses tehtud edusammudest ja vigadest.

© Robin Dance Brighton, *England and Tartu, Estonia 2002.*

Käesoleva ettekande pidas Robin Dance Tartu kõrgemas kunstikoolis kunsti hariduse konverentsil "Sharing the Future", mis toimus 19. ja 20. aprillil 2002. aastal. Robin Dance on inglise kunstnik, kes on kunsti hariduse saanud Londonis 1970-ndate alguses. Tema viimased olulisemad väljapanekud on olnud "Mõistuse uinumine" Norwichi galeriis (2000) ja "Naturstücke – Photographien 1850 to 2000" Staatsgalerie Stuttgartis.

Robin Dance on lepingulise ja külalisõppejõuna õpetanud fotograafiat alates 1986. aastast paljudes Inglismaa, Eesti, Leedu ja Šveitsi kunstikoolides ja ülikoolides.

Photography education - some reflections

Robin Dance

What is my perspective, my angle of view, on photography education? During my fine art training - though training this is not quite the right word for it, since I was given very little instruction - I specialized in printmaking, which led me to making photographs for use as source material for my etchings, lithographs and silk-screen prints. Later, after graduation, I began to use photography as a medium in its own right, experimenting with various approaches and various subjects, eventually becoming mainly concerned with what we call landscape photography.

I believe that the best photographs are made by people who are able to bring together and carefully balance a range of particular skills and knowledge to produce works which are visually engaging, which are revealing of the world in which we live, and which are of enduring value.

Here I am talking about photographers as diverse as Bernd and Hilla Becher, Don McCullin, and Chris Killip, or Mary Ellen Mark, Arno Fischer and Roger Palmer.

My own particular interest, my own bias - as an artist using photography and as a teacher of photography - lies within the field of

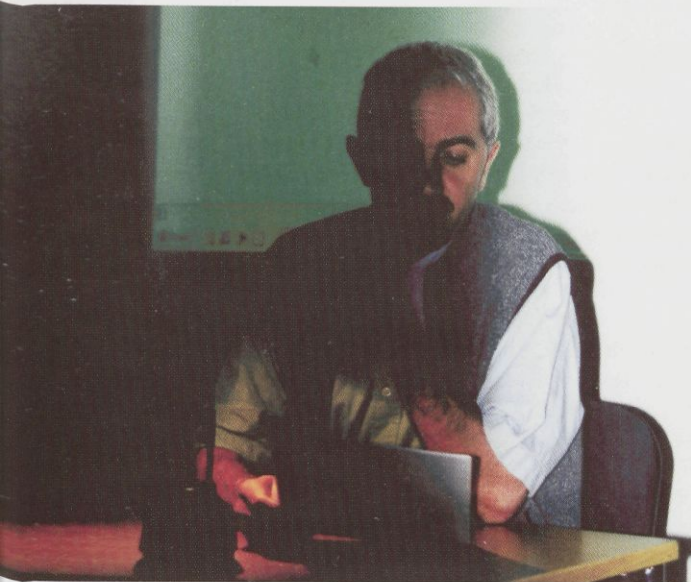
fine art, or visual art, just described. Of course there is a place for teaching other kinds of photography, for example advertising or medical photography, but these do not interest me.

What, then, are the skills and attributes required to be the kind of photographer I have been talking about, and is it possible to teach these skills and attributes? Whilst there is a widespread belief that on the one hand photography is something simple, something which anyone can do - indeed, most people do actually do it - and on the other hand that it is something infinitely complex, far beyond

the reach of all but a few exceptionally technically-minded people, I think the truth actually lies somewhere in between these two extremes.

The basic technical skills required to produce readable photographs are, I would argue, within the grasp of any motivated person who is reasonably dexterous, who has a grasp of simple mathematics, who is systematic and orderly in their thinking and is able to work out the relationships between cause and effect. Modern equipment and materials are in general so consistent, so predictable, that it shouldn't take long for such a per-

**A-N Magazine (A-N Publications, Newcastle-upon-Tyne, November 2001).



Pilt > Robin Dance - Tartu 2002.

son working in reasonable lighting conditions to work out, say, how to obtain a reasonable exposure or how to achieve critical focussing. Likewise, the task of processing film is one which, given adequate facilities - reliable, clean equipment and fresh chemicals of the appropriate type - and sufficient time and space, can be carried out successfully. And the same can be said for printing - analogue and digital.

The ability to critically analyse photographs - the student's own work or the work of others - is also essential. This is a skill which must be acquired through sustained exposure to the critical process, ideally a group process involving peers, since their reactions and opinions are as valid as those of the teachers, sometimes more so. In my experience critical analysis is not a skill which comes naturally to many students, certainly within British culture, and it is therefore one which must be learned from scratch by many of them, and practiced by all of them repeatedly until it becomes second nature and is automatically applied to their own work.

Rigorous editing is an essential aspect of photographic production, and is one which is best informed by the skills of critical analysis just discussed. Innate visual ability in the student of photography is,

however, an essential requirement if she or he is to rise above a mediocre level of achievement. Whether or not this ability is present can be assessed prior to admission. A prospective student should not be admitted to any undergraduate level photographic course without this ability. Having attempted to share the pain of many such students struggling against all odds to even begin to evaluate some of the most basic photographic values - for example spatial, tonal or colour values in a print - I can say this with total conviction.

A broad awareness of photography's relatively brief but endlessly fascinating and informative history is also essential. I recall my own irritation and resentment when, as a young student, I asked a lecturer why it was necessary to study the history of art, he replied "so that you do not reinvent the wheel". I think at the time I thought that it would be rather interesting to reinvent the wheel! However what really lay behind my irritation was the way art history was being taught. The least effective way, in my view, is the traditional, strictly chronological approach, which so easily and so quickly can turn into a dry, pedantic exercise, replete with endless names, movements and dates, and is devoid of any

passion. A much more stimulating and effective way of presenting any kind of history is to constantly relate the past to the present. No visitor to the recently opened Tate Modern in London can fail to appreciate the dynamic effect of seeing art arranged not chronologically or according to particular schools or movements but according to very broad subject matter (for example landscape, or the body), so that the works of diverse artists, living and dead, and of many different persuasions and nationalities are seen side-by-side.

A knowledge and understanding of photographic theory is also important to the student of photography. However this can also far too easily become dry, academic and irrelevant, and it should therefore be presented in such a way that a direct link is constantly maintained between theory and practice. There is also a real danger that an overemphasis on theory will inhibit the student who wishes to respond in an open and intuitive way to the world in front of her or his eyes and the world in front of the camera. Under these conditions students can freeze up completely. And it is not uncommon for students who are fed on a heavy diet of theory, especially those working within a culture such as ours, which is predominantly more comfortable with words than with images, to then make work which simply illustrates theory. This is really putting the cart before the horse! And every experienced photographer of the type I am discussing knows that all the best photography emerges from a situation in which the photographer makes a "contract with circumstance"*, a process which has everything to do with intelligent improvisation and nothing to do with illustration.

I would also argue that the best photography is informed by what I would call deep knowledge of subject, in other words a sharp, intelligent and in-depth understanding of the world in particular and the world in general - using, if you will excuse the phrase, the greatest possible depth of field.

Obviously this actual knowledge is not something which can be taught or learned at college, but the means of acquiring it can and should be encouraged. My own approach, as a photographer engaged at any one time in several long-term projects, is one of continuous research. For example with *Remains*, my series reflecting on the landscapes of the Holocaust, begun in 1991 and still continuing, the knowledge I have gained of this subject derives from a mix of sources including literature, film, theatre, contemporaneous documentary evidence, encounters with witnesses, direct observation and the act of photographing itself. Actually it is the (more-or-less) simultaneity of these activities - research and actual photographic work (location work, darkroom work, editing, post-production) - which informs the final outcome in the most significant way. So how can the seemingly diverse aspects of photography described be brought together into a balanced, cohesive, meaningful and useful educational whole?

One problem I have encountered in my meanders through the higher education (H.E.) system is that photography - which is taught variously in Great Britain in art colleges, further education colleges and universities - does not fit at all comfortably anywhere (a situation which is also to some extent mirrored in the wider world, at least in Great Britain, where the Tate Gallery has only very recently, and still somewhat tentatively, begun to place photography on an equal footing with other visual art media).

One thing is clear: the kind of photography I am talking about is neither a purely technical subject, though of course it does demand a high degree of technical skill, nor does it have the looseness, the open-endedness, if you like the messiness of what we call fine art, in particular fine art right now, a period in which its internal boundaries are rapidly dissolving. And although the kind of photography I am talking about has some

* Ian Jeffrey, in *Portraits of Artists* by Nicholas Sinclair (Lund Humphries, London 2000)

so-called academic elements within it - though I have argued that it should not be taught in traditional, academic ways - it is definitely not an academic subject. Rather, at its best, photography is an intensely practical subject which combines rigour - technical, organizational and intellectual - with genuine openness, creativity and imagination, and as such, as a subject as peculiarly distinct in its demands as, say, film-making or drama, it requires a large degree of autonomy. By this I do not mean isolation. No school of photography or department of photography set up according to the requirements I am proposing could ever suffer from isolation, due to the degree of interconnections with the immediate and the wider world maintained and developed continuously by the activities of its teachers and students.

And as such, it very definitely does not belong in the hands of bureaucrats who are, in their ways of thinking and working, in direct opposition to artists. For whilst the bureaucrat follows (or should follow) and does not question (or is not supposed to question) rules laid down by superiors, the genuine artist to a large extent makes her or his own rules, and knows no subservience. Nor should it be hidebound, restrained and constricted by the demands of obsessive academic measuring - by teachers and by those who watch over them - activities otherwise known as marking and inspection (terms which have at least an unpleasant resonance, if not something far worse, within the lexicon of contemporary British H.E. teaching).

More preferable, and infinitely easier and less time-consuming, is a system in which rigorously selected students are given relative freedom to explore, to make mistakes and to make discoveries - about the world, and about their ability to make articulate and eloquently visual reflections about that world. If a marking system is considered necessary, a simple system, for example one in which

completed projects are marked 1 to 6, with 6 being a failure, is perfectly adequate. And those who consistently fail to take advantage of the extraordinary privilege which such an education offers should be asked to leave, to make space for someone else more deserving. Finally a simple pass or fail is all that is required on completion of the course. This system of awarding degrees would at least be an honest one, and would be recognized as such, unlike the current system. Under this system it is possible, for example, and as I have witnessed myself, for the editor of a small-town newspaper to receive an honorary degree from the local art college, which desperately desired favourable publicity for a proposed extension. And, just as shamefully under this corrupted system, I have seen how it is possible for two senior art college administrators to become professors, the highest academic position within our H.E. system! Professors of what, you may ask? Of administration? Of bureaucracy?

However as far as I know no such model as the one I am proposing, or anything resembling it, exists in Great Britain at this time, or is likely to emerge within the foreseeable future, and here I would like to quote an article published recently in A-N Magazine, about the abandonment of the British model of art education, after twenty years of loyalty, by Cyprus College of Art. In the article Michael Paraskos, the college's UK representative, says:

"Britain no longer has a system worth emulating. It is too dominated by managers, bureaucrats and inspectors, leaving little room for artists and students. Our aim at Cyprus College of Art will be to create new forms of education that will place artists at the centre of things". The article goes on: "...the worst thing that has happened to art colleges has been their obsession with academic respectability, resulting in the take-over by universities. In Britain this has been a disaster and a mistake that Cyprus College of Art is not keen to repeat**

It goes without saying that there is nothing wrong with universities per se. However the intimacy of contact, the directness of communication with the wider world, via the conduit provided by the mix of lecturers referred to earlier, and the degrees of informality, autonomy and flexibility required, cannot be found within our present day, highly modularized universities, with their excessively tight programming, which leaves little empty space for creativity to develop and flourish (and this rigidity of scheduling also makes unreasonable demands on part-time staff, who have many other commitments to fulfill, beyond teaching).

As a part-timer I long ago realised, and very reluctantly accepted, that it can be very threatening to breeze into one of these institutions full of energy and enthusiasm and a desire, through interaction with the students, to make something interesting happen. Of course this is what the students want, and there are ways of bringing it about, but it is definitely not what the institutionalised members of the staff team want, because it illuminates in the most uncomfortable and embarrassing way - for everyone concerned - the extent to which they have become lazy, complacent, resentful and set in their ways.

The recent demand for massive increases in the number of young people entering H.E., itself a worthy aim, but unmatched by the required funding, means that lecturers must direct substantial amounts of their energy towards crowd-control - I am talking here about year groups, within a photography department, of up to 80 students. Here the educational process has become a production line, rather than a situation in which individual ability and talent are carefully nurtured.

This squeezing in of more and more students and the pressures it creates, together with one of its inevitable consequences - the lowering of standards - unavoidable in any H.E. institution which tena-

ciously holds onto large minorities of untalented, unsuitable students to make up the numbers (i.e. bring in the income), the extent to which the universities have become heavily bureaucratized, dominated as they are by unskilled, or poorly skilled, and certainly incompetent managers and so-called accountants, and the degree to which the ethos of these institutions is indeed dictated by the demand for what is known as accountability - within an increasingly litigious culture - rule out any possibility of a return to those heady days of the two decades just described.

However there is perhaps hope. It is possible - and those of you from eastern Europe are the best judges of whether or not this might be true - that within the so-called emerging countries of Europe, lessons can be learned from a critical examination of the higher education systems of neighbouring, so-called developed countries - the post-industrial, post-imperial countries - lessons about their successes and their failures.

©Robin Dance Brighton, England and Tartu, Estonia 2002

Media & Photography Educators' Conference "Sharing the Future" Tartu Art College, Estonia 19-20 April 2002

*Robin Dance is an English artist who was trained in Fine Art in London in the early 1970s and now uses mainly photography to produce works for exhibitions and publications. His most recent group exhibitions include *The Sleep of Reason at the Norwich Gallery in 2000*, and *Naturstücke - Photographien 1850 to 2000 at the Staatsgalerie Stuttgart*. In 2000 he was *Kamiyama Artist in Residence, Japan*, and in July 2002 he will be exhibiting at *The Portside Gallery, Yokohama*. Since 1986 he has taught photography, as a Part-time Lecturer and a Visiting Lecturer, in numerous art schools and universities in Great Britain, Estonia, Lithuania and Switzerland. Robin Dance's presence at this conference is supported by South East Arts.*

**A-N Magazine (A-N Publications, Newcastle-upon-Tyne, November 2001)

Milleks kunstnikule teooria?

Katrin Kivimaa jagab Leedsi ülikooli kogemust.

Paar aastat tagasi paigutas inglise kvaliteetleht *The Guardian* Leedsi ülikooli kujutava kunsti, kunstiajaloo ja kultuuriuringute osakonna Ühendatud Kuningriigi ülikoolides kunsti õpetavate osakondade nimekirja tippu. Siinkirjutaja on õppinud pea neli aastat sama osakonna kunstiajaloo doktorantuuris ning – nagu sealmail kombeks – ühtlasi juhendanud bakalaureuseõppe seminarid. Et Leedsi kunstiopetuse üheks eripäraks on kõrgetasemelised teooriatunnid, millel põhineb eelkõige ka sealse kunstihariduse üleriiklik tunded, siis jagunesid minugi üliõpilased kunstiajaloo- ja kunstiuiliõpilasteks. Üldlevinud eelarvamus seminarijuhendajate ja õppejõudude seas näis olevat, et kunstitudengid ei ole reeglina teoreetiliselt/kunstiajalooliselt samal tasemel kui nende kunstiajaloolastest kaaslastest ning et nad ei peagi seda tingimata olema. Samas maksis üldine nõue, et kõik selle osakonna tudengid kunstiteaduse ja kultuuriuringute teooria tundide kadalipust läbi käiksid. Siinne mõtteavaldus põhineb peamiselt Leedsi õpetamiskogemusel, kuid sellele lisanduvad ka Eesti Kunstiakadeemiast saadud kogemused, mis võimaldavad kahte lähenemist võrrelda.

Võib-olla ma eksin, kuid üsna tähelepanuväärne osa eesti kunstitudengitest kipub endiselt olema arvamusel, et kunstnikul on vaja vaid tunnetust ja annet ning et teoreetiliste tekstide lugemine ei pea kuuluma kujutava kunsti hariduse hulka. Eriti bakalaureuseõppes jääb akadeemiliste esseede akadeemiline pool unustusse ning esseed pehme kiputakse esitama poolilukirjanduslikke mõtisklusi. Tihti peetakse kunstiajaloo ja konteksti tundmist pigem luksuseks kui kunstnikule vajalikuks n.-õ. olmekeskkonnaks, milles tema looming sünnib.

Leedsis kuulub esimese kursuse kunstiuiliõpilaste kohustuslike kur-

suste hulka loengusari "Sissejuhatuse visuaalkultuuri", mille eesmärgiks on tutvustada 20. sajandi kunstimõtet mõjutanud teoreetikutekriteetikute tekste ning – mis kõige tähtsam – seminaride käigus need tekstid üheskoos läbi analüüsida. Kursusega käivad kaasas kaks hirmutavalt mahukat lugemikku ning nende omamine ja läbitöötamine on kursuse eduka läbimise eeltingimuseks. Julgen öelda, et tekstide valik võib isegi kunstiajaloo doktorandile veidikest peavalu tekitada ning on esmakursustele seega paras väljakutse. Kriitik Greenberg ja kunstiajaloolane Pollock või prantsuse semiootik Barthes ja filosoof Foucault on suhteliselt kerged lugeda võrreldes teadusfilosoof T. Kuhni ja postmodernismi kriitiliselt analüüsiva F. Jamesoniga. Kuid nende tekstide lugemise eesmärk ei ole kõigi esitatud mõttekäikude detailne päheõppimine; pigem pööratakse tähelepanu sellele, milliseid keerdkäike on kunsti mõistmine teinud ning kuidas see omakorda kunsti tegemist ja kunsti tajumist mõjutab. Et need üliõpilased, kes Leedsis kunstioppe kasuks otsustavad, on teadlikud sealsetest teoreetilis-kontseptuaalsetest eelistustest, siis ei teki neil reeglina põhimõttelisi eriarvamusi teooria õppimise vajaduse kohta. Mõõdu- nuid õppeaastal aga lisandusid neile teisest kolledžist pärit kunstiuiliõpilased, kellel oli teooria kasulikkuse kohta eriarvamus. Brettan Halli kolledž, mis ühendati Leedsis ülikooli kunsti- ja kunstiajaloo osakonnaga, on traditsioonilisem asutus ning sealse tudengid ei osanud oodata sellist teooria raskekahurituld, mille tulemuseks olid huvitavad mõttearendused teemal, miks tulevas-tele kunstnikele teooriat üldse õpetada. Kuigi enamik tudengitest nõustus, et kunstnik peaks tundma eelkõige kaasaegse, aga ka ajaloolise kunsti tegemise ja

kunstist mõtlemise konteksti ning suutma arusaadavalt ka omaenda kunstipraktikat seletada ja mõtestada, jäid paljud neist seisukohale, et teooriatunnid on ajaraiska-

pärast kipuvad eriti n.-õ. puhta kunsti õpetamise kaitsjad või teoreetilise ülemuse pooldajad tähelepanu juhtima kunstiteooria ja -praktika näiliselt ületamatute eri-

wa-ter (wá'tér), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *walō*, water, also to Gr. *ὕδωρ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*¹, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the waters of Aix-la-Chapelle").

Pilt > */ Joseph Kosuth. 'Titled (Art as Idea as Idea) [Water]', / 1966.*

mine. Nad oleksid eelistanud selle asemel oma ateljeedes maalida või keraamikatöökodades objekte valmistada. Iseenesest on see loomulik, et kunstiajaloolased-teoreetikud või teoreetilisema-kontseptuaalsema kallakuga kunstnikud peavad teooria õpetamist vajalikumaks kui traditsioonilisema kunstiopetuse pooldajad – eks igaüks lähtub ikkagi iseenda vajadustest-eelistustest. Küll aga ei oska kummagi leeri esindajad tihti näha, et nende positsioon põhineb ajalooliselt väljakujunenud teooria ja kunstipraktika, sõna ja pildi vastandamisest ning et vaidlused teooria õpetamise vajalikkuse või mitte-vajalikkuse üle järgivad tihti paratamatult selle olemuslikuna näiva vastandlikkuse loogikat. Lõhe teooria ja praktika vahel on ammune ning detailselt uuritud teoreetikute-kunstiajaloolaste ja kunstipraktikute vaheline erimeelsus. Millegi-

nevustele selle asemel, et sarnasustele tähelepanu pöörata. Leedsis osakonna kunstiajaloo professor Gríselda Pollock on üks neist, kes eelistab ühendavat ja mitte eristavat lähenemist: saab ju kunsti vaadelda spetsiifilise keele ja mõtlemisprotsessina; teisalt aga on iga-sugune teoreetiline mõtteavaldus ja analüüs samuti praktika – millegi loomine, tegemine, oskus. Loomulikult ei tähenda see ei kunstipraktika ega -kirjutamise eripärade ja erinevuse eitamist, küll aga aitaks selline lähenemine paremini mõista erisuguste loomeprotsesside sarnasust ning nende dialoogi vajadust.

Iseenesest mõistetavalt lihtsus-taks selline vaatenuk nende õpetajate ülesannet, kes siiralt usuvad, et tekstide lugemine-analüüsimine ei pruugi olla kriitikute-teoreetikute pärusmaa, vaid et kunstimõtte arengu ajaloost on ka igal loov-kunstnikul midagi õppida.

Kunst kui looming, kunst kui õpetus, kunst kui mõistmine

Ants Juske kunstniku pühaduse müüdist ja kunsti prestiižist ühiskonnas.

Kunstist kirjutamine on juba iseenesest õrn teema, rääkimata kunstiopestusest. Paraku on nii, et kunsti ümbritseb siiamaa-ni romantismist pärit oreool, et

koolijuhina seda endale lubada ei saa, vähemalt pean ma seda hoolikalt maskeerima. Küll aga võib kunstnik, kes samal ajal võib olla pedagoog, lasta rihma lõdvaks – ta

kordse loomingulise potentsiaaliga kõrgemat kunstikooli – sõnaga, arvan, et minu kogemuste baas võiks pakkuda huvi mõningateks üldistusteks nii kunstnik olemise kui ka kunstnikuks õppimise suhtes. Seda enam, et võin lisaks kriitiku ja kuraatori ametile panna CV-sse oma-enda kümnekond kunstiprojekti.

Kogu kunsti ja kunstihariduse problemaatika algab meie valdkonnas väärtustamisest ühiskonnas. Kõik olulised otsustused lähtuvad konsensusel. Paraku on siin suured vastuolud. Ma ei tea, kas mingist inertist või millest on kunsterialadel jätkuvalt suur konkurs. Nii nagu omal ajal, mil lavakasse või instasse oli väga popp õppima minna. See andis sellesama eelise: ühelt poolt olla meedias ja, kui vaja, võtta sõna ka ühiskonna valupunktide kohta, teiselt poolt vabadus suhtuda üldkehtivatesse normidesse boheemlikumalt.

Midagi on siiski varakapitalismi tulekuga muutunud. Omaaegne boheemlus oli mõistagi tüüpiline noorte epateerimine, kuid nõukogude ajal lisandus sellele veel dissidentluse maik. Nüüd on aeg märksa pragmaatilisem. Asja teeb segasemaks seegi, et võidelda pole nagu millegi vastu. Heie Treier on väga tabavalt märkinud, et kui meie põlvkond püüdis veel kuidagi murda nõukogudeaegset kunstimudelit, siis praeguste noorte puhul ei saa kuidagi aru, mille pärast nad lärmi löövad. Ainus seletus on see, et nad tahavad end institutsionaalselt maksma panna.

Siiski on meil, kunstiinimestel ja kunstiopetajatel, üks ühine vaenlane, mille võib-olla olema ka ise tekitanud. Kunst on viimase 15 aasta jooksul muutunud nii kiiresti, et ühiskond pole lihtsalt järele jõudnud. Kunst on taas avangardis, kuid kahjuks peegeldub see kunsti väärtustamises ja finantseerimises. Kui juba üleminekuajal kahtlasel teel rikastunud tümikäst rahandusmi-

nister teatab, et uue kunstimuseumi ehitamine on "rahva raha raiskamise musternäide", siis on midagi tõsiselt lahti. Järgmine samm oleks haridusministeeriumi avaldus, et aitab nende installaatorite ja purkisittujate koolitamisel.

Märke sellest on, võtame vaid mõned tsitaadid Õpetajate Lehelist (kirjaviisi muutmata). "Olen ka ise näinud Toomiku videoinstallatsiooni. Kõlbelisuse seisukohalt on see moraalitu [jutt on Toomiku videost "Mees" – mehest, kes on aheldatud genitaalidega nõõri otsa]. "Šokeerivaid etusi on sellel teemal olnud liiga palju. See ei ole enam uus. Kunst, see on looming, mina isiklikult ootan, et kunst oleks esteetiline, midu pööran selja." Edasi: "Küll aga võin subjektina tõdeda, et panen koduseinale vaid kunstiteosed, mis kannavad minu kogemuses harmooniat, ilu või tähendust." Või siis selline dialoog: "Just nii ongi! Kui teil õnnestub 5-aastase lapse töö ka maha müüa, oletegi kunstnik, kui müüte kallilt, olete suur kunstnik." Vastus: "Lollus. Seda kunsti, millest jutt käib, ei tehta müügiks. Seda ei tehta isegi mitte oma loomingulise ängi väljendamiseks. Peaasjalikult tehakse sedasorti kunsti teiste inimeste šokeerimiseks." "Ma ei näe sellist kollektsionääri, kes tahaks endale kalli raha eest soetada videofilmi, kus Toomik palja p...ga põllul tam-mub või siis mõnd vanast võimlemiskitsist, jalgarattasadulast ja elektrimootorist erakordselt halvasti kokkukeevitatud orgasmotroni". Arutluse jätk: "Kui selle rämpsua autor on juba vana ja joodik ka, varsti paneb kõrva peale alla. See on selline jama, et kindlasti hinnad tõusevad, ostan ära! Kõvasti ütleb: "Jaa, see on tõeline kunst! Mina mõistan ja ostan!". "Kunstigaleriis lebas põrandal surnud külastaja. Lamas tükk aega, teised kunstinautlejad pidasid teda väljapaneku hulka kuuluvaks. Sedasorti signaa-



Pilt > Viktoriaanlik joonistamistund.

kunstnik olla on midagi püha ja puutumatu, kunstnikule on lubatud paljud asjad, millest lihtsurelik võib vaid unistada. Tõeline kunstnik kõnnib Clement Greenbergi vaimus avangardis, vähe sellest, ta on kanaarilind, kes hoiatab kaevandust ähvardava varingu eest. Kui ühiskonnas on midagi mäda, siis koguneb loominguline intelligents kokku ja kirjutab kirju ning peab maha pleenumi. Kui vaja, siis lähevad isegi maalikunstnikud, luuletajad ja humoristid parlamenti.

Teisalt on kunstnikul suuri vabadusi. Esiteks tuleb teda kätel kanda ja igati toetada, siit ka kultuurkapitali toetused maksumaksja raha eest. Nii suurt hulka vabakutselisi, kui meil Eestis, pole vist kusagil maailmas. Kui kunstnik joob, liiderdab ja laaberdab, on see igati normaalne nähtus ning omamoodi kuulubki tema imidži juurde. Mina näiteks kriitiku, kunstiteadlase ja

on ju kunstnik! Kunagi hakkas kindlasti nagu Enn Põldroos mälestusi kirjutama. Sissejuhatavalt aga üks õpetlik lugu. 1991. aastal käisime esimest korda Stockholmis seoses näitusega "Struktuur ja metafüüsika". Mina pidin "kureerima" üht kunstnikku. Pean tunnistama, et see oli päris lõbus ja saime headeks sõpradeks. Sümpomaatiline oli aga, et kaasas olnud tollane kauaaegne kunstimuseumi direktor Inge Teder suhtus asjasse emalikult ja pigem manitses mind, et mina end kontrolliks. Selge, kunstnik on ju kunstnik, mina mitte.

Sellest ajast on palju vett merre voolanud, kuid stereotüübid töötavad edasi. Olen lugenud kunstiajaloo loenguid kolmes kõrgkoolis, töötanud mõlemas meie kunstimuseumis, kunstnike liidus, kirjutanud üle 2000 artikli, sel kevadel viibisin kokku ligi sajalt kunsteriala kaitsmistel, lisaks juhin Tartus era-

lid lubavad oletada, et eesmärgile ollakse päris lähedal. Mis võiks olla küll eesmärk? Eesmärk on raha teha. Lihtne." "Kangro ja Pukk on muidugi levikunstnikud, kuid väldi- da tuleks ka olukorda, kus kunstni- kud teevad ainult üksteisele ja kä- putäiele kriitikutele, sest nimetatud ringkond on ainus, kes kunstist aru saab". Ja veel põhimõttelist: "Kuidas peaks käituma sellises olukorras õpetajad? Lõppkokkuvõttes on see ju ükspuha, kui põhjalikult mate- maatika valemid või fotosüntees 12 aastaga selgeks saavad, hoopis olu- lisem on õpilase isiksuse väljakuju- nemine. Meedia kaudu tulev sig- naal on ühene ja selge – kunst on see, mida teevad Toomik, Semper, Non Gratalased jms. Rahvas, kirjan- dus on see, mida esindavad Kender, Kõusaar, Rakke ning korralik ühis- konnakriitika on see, mida teevad Ken ja Tolk. Praeguses ühiskondlik- poliitilises situatsioonis oleks hä- dasti tarvis eeskujuks pigem ehita- jaid kui lammutajaid. Kahju, et higi- sed maadlejad üksi seda rasket koormat vedama peavad."

Vast aitab. Kuidagi kahju on vaid sellest, et tegemist pole tavalise plära- listiga, siin esitavad oma seisukohti lugupeetud pedagoogid, kellest mõned istuvad riigikogus, muretsedes kunsti esteetilise kas- vatusliku rolli pärast. Ma tõesti ei tea, äkki peaks ajalooõpikutest välja rookima ka sellised lapse esteetilist ja kõlbelist arengut frustrerivad lõigud, kus Kristusel lüüakse naelu läbi käte- jalgade ja kus giljotineeri- takse revolutsioonikangelasi. Või siis puhastaks meie kirjandusloo sellistest koletistest nagu tapja- va- ras- maastikureostaja Kalevipoeg, vastik Oru Pearu, suitsiidne Katku Villu või varganägu Väljaotsa Jaan.

Me ei tea siiani, mis sunnib keskkooli lõetanud last viima pabe- rid kõrgemasse kunstikooli. Kas on motivatsiooniks endiselt kunstni- kuks saamise- olemise eriline staa- tus, kas on see ettekujutus, et kunstnikuna olen ma midagi erilist ja saan enda probleemid loomingu- liselt välja elada, või lihtsalt page- mine materiaalsest maailmast ele- vandiluutorni?

Aeg on teinud oma korrektiiv- e ja teeb neid veelgi. Meie, õppejõu-

dude ja koolijuhtide raske ülesanne seisneb selles, et ühendada kunsti õilsad eesmärgid praktiliste oskus- tega, liita laste vaba loominguline eneseväljendustahe visa tööga ja anda neile ka tugev teoreetiline et- tevalmistus. Olen seoses uue tööga koolijuhina käinud paljudel hari- dustemaatilistel seminaridel. Täp- selt nagu ÕP-lehe listis aetakse seal nii elukaugest teoreetilist juttu, et sellel pole reaalse koolieluga mida- gi pistmist. Pean end ka otsapidi kunstiteoreetikuks, kuid antud ametis pole mul kasu sellest, kuidas keegi haridust ja haritust definee- rib. Meie asi on koolitada lapsi,

anda neile eluks vajalik läbilõõgi- võimeline haridus. Tartu Kõrgem Kunstikool kuulub nn. rakendusli- ke kõrgkoolide sekka ja selles ongi tema tugevus. Meie ülesan- ne on anda lastele nii tugev vaimne põhi kui ka oskused mi- dagi omaenda kätega peale haka- ta, on see siis arvuti kasutamise oskus või mööbli ja naha restau- reerimine.

Lõpetuseks olen jätkuvalt veen- dunud, et kunst ja kunstiharidus ei kao kuhugi, isegi siis, kui ühiskon- nal on muud pakilisemad problee- mid lahendada. Samas peab kunsti- haridus olema hajutatud, st. ei to-

hiks olla vaid ühte keskust, igasu- gune mitmekesisus peab säilima ja seda peab ka riik toetama. Mis puutub riigikogulaste, haridusmi- nisteeriumi, koolijuhtide ja teiste ametnike koolitamis- kaasaja kunsti küsimustes, siis nii kunsti- akadeemial kui kõrgemal kunsti- koolil on piisavalt ajupotentsiaali nende küsimustele vastamiseks, ilma eriliste pretensioonideta kuns- ti erilisele privilegeeritud-ideoloogi- lisele positsioonile riigi ja ühis- konna elus.

Ants Juske on Tartu Kõrgema Kunstikooli rektor.



Pilt > Jackson Pollock maalimas.



Pilt > Paldrok ukseel.

Kujutava kunsti alase hariduse problemaatika Eestis

Al Paldrok

NB! Artiklis tähendab kunst kujutatavat kunsti, kui teisiti pole mainitud.

Eesti kunstihariduse põhiprobleemid

1. Eestis puudub kunstihariduskontseptsioon. Kunstiharidus kui valdkond on jäänud unarusse. Haridusministeeriumis ja pedagoogilistes ringkondades ei suudeta määratleda kunstihariduse ja kunstiharidussüsteemi kaugemaid eesmärke, ei soostuta tegelema kunstihariduse ja -hariduse teooriaga.

2. Kunstihariduse käsitlemise juurest tõrjutakse eemale erialaspetsialistid. HM-is ei tööta ühtegi kujutava kunsti erialaspetsialisti ega selles valdkonnas sisuliselt orienteeruvat inimest.

3. Eestis puudub kaasaegne kunstihariduse õpetamise metoodika, üle-eestiliselt toimib aegunud nõukogudeaegne õppemetoodika algkoolist kõrgkoolini.

4. Haridusasutuste rahastamine sõltub suuresti suhetekeemia ta-

sandil sündinud kokkulepetest, parteikuuluvusest ja lobitööst, mitte õpetuse sisulisest kvaliteedist.

5. Suhtlemisel valitsuse liikmete, haridusametnike, munitsipaalvõimu ning kohalike ja rahvusvaheliste fondidega on taasislnenud fenomen, et tõelise loometegevuse ja selle eelduste säilitamiseks (seda nii uuenduslike õppekavade, pedagoogiliste meetodite kui struktuuri rahastamise osas) tuleb kohandada õppetöö väline vorm vastavaks valitseva ametliku demagoogiaga.

6. Eesti kunstnik(haritlas)kond on loobunud tegutsemast vastavalt oma tegelikele soovidele ja ideaalidele, trende võetakse kui ainuvõimalikke ja nendega püütakse pääniliselt kohaneda. Kunstiringkondades tervikuna ei olda huvitatud sisulisest tegevusest, valdav osa kunstiharidusasutuste energiast kulub struktuuri bürookraatlikuks ülalhooldamiseks ja sellega kaasneva formaalseks tegevuseks.

7. Humanitaarhariduse eesmärgi kapitalistlikus Eestis pole kunstiha-

rijate kõrgkiht ja haridusametnikud endale siiani selgeks teinud.

8. Kunsti prestiiž on varakapitalistlikus ühiskonnas madal ja kunstiõppeasutusse satuvad enamasti need, kes mujale ei kõlba.

Kõik punktid vajaksid omaette artiklit, kahjuks ei võimalda seda etteantud maht.* Lähtun seetõttu kõige universaalsemast ja võtan aluseks mõõtmise, s. t. kvaliteedi hindamise.

Kunstikõrghariduse kvaliteedi mõõtmine ja kvaliteedi kriteeriumid

Teadupärast saab iga asja mõõtmise teel hinnata, kui on teada, mida mõõdetakse, kuidas mõõdetakse, miks mõõdetakse ning mida tahetakse lõpptulemusena saavutada.** Kokku tuleb leppida vaid hindamise kriteeriumides. Siin ilmevadki kohe käärid.

Mida mõõdetakse?

Esimeses punktis esitatud tõttu ei teadvustata HM-is ja kõrgharidust hindavas Kõrghariduse Akrediteerimiskeskuses kujutatavat kunsti eraldi valdkonnana. Seetõttu ei kasutata selle hindamiseks ka mitte kujutava kunsti spetsialistide, vaid rakendus- ja tarbekunstnike abi. Sama hästi võiks saata liharaiujad akrediteerima veterinaare: mõlemad tegelevad loomsete kehadega – järelikult sama valdkond. Kindlasti tekib hulk küsimusi protseduuride keerukuse osas: esimestele jääb kindlasti selgusetuks viimaste liigne keskendumine pisiasjadele – peekonid ja karbonaadid annab luudest eraldada ka märksa lihtsamal meetodil. Või kuidas suhtuda baleriine hindavaise rahvatantsijaisse? Filosoofe hindavaise ajakirjanikesse? Loetelu võiks jätkata ja see oleks kindlasti lõbus abstraktsioon, kui tegemist poleks reaalse idiootsusega.

Seni, kuni EAK ei orienteeru kujutava kunsti problemaatikas ega

ole nii rikas, et palgata adekvaatseid erialaspetsialiste kultuurriikidest, on alati võimalik mõõta igasuguseid muid faktoreid, mis ei ole hariduse kvaliteedi juures sugugi vähem tähtsad: õppekeskkonna mõju tudengi vaimsele ja füüsilisele tervisele, näiteks ohutustehnikat, õhupuhtust, ehituse konstruktsioonide, arengukava eelarvelist katet, asjaajamise korrektsust. Selleks oleks vaja aga korralikku tehnilist komisjoni, kes mõödaks luumeneid, ampmeid, ruut- ja kuupmeetrid, numbreid ja kroone.

Kuidas mõõdetakse?

Kui on selgeks saanud, mida akrediteeritakse, saab siirduda akrediteerimise viiside juurde. Eestis toimiv akrediteerimisviis põhineb õppeasutuse juhtide kirjutatud ingliskeelse eneseanalüüsil ning vestlusel, mille pikkus varieerub asutusest olenevalt tunnist paari-kolme tunnini. Sellesse mahub jutuaamine kooli administratsiooni, osakonna professuuri, õpetajate ning tudengitega. Igaühele nimetatud gruppidest jagub aega keskmiselt pool tundi, kusjuures ühelegi osalejale pole räägitav keel emakeel (viimane kord olid komisjonis vaid tugeva aktsendiga soomlased ja lätlane, ülemöödunud kord täiesti umbkeelsed prantslased ja belglane). Hindajad akrediteerivad paari päeva jooksul nelja-viit õppeasutust/osakonda, mistõttu komisjonil on eelnevaks läbitöötamiseks kokku keskmiselt 400 lehekülge võõrkeelset materjali oma muu igapäevatöö kõrvalt. Sellises toredas keelte paa-beli tingimustes toimuv lühiajaline ringkäik on EV kõrghariduse ülim otsustusorgan, mille tulemusena määratakse antud eriala/valdkonna õpetuse tulevik Eestis.

Ükski kohalik kultuuriekspert, kes orienteeruks regiooni kultuuri eripäras ja hariduselus, selles protsessis kaasa ei räägi. Nii peab kevadine raport liigseks luksuseks õpetada maali nii Tartus kui Tallinnas, sest Eesti-sarnasele väikeriigile piisavat ühestki***. Lisaks peab eks-

pertgrupp "kunstihariduse eesmärgina igakülgsest arenenud isiksuse kontseptsiooni iganenud stereotüübiks"!

Isiklikes vestlustes kinnitavad kõikide Eesti kunstikõrgkoolide juhid rahvusvaheliste akrediteerimiskomisjonide saamatust ja ebapädevust, ometi on nad kõik sunnitud pragmaatilistel kaalutlustel (riiklik koolitustellimus) sellest lollusest lähtuma.

Miks mõõdetakse ja mida tahetakse lõpptulemusena saavutada?

Ilmutades täielikku vähiklikkust ja pealiskaudsust küsimustes "mida ja kuidas", ilmutavad haridusametnikud siin üllatavat selgemeelsust. Tseremoonia toimub PHARE juhenddokumentide alusel ja eesmärgiks on idaeurooplaste haridussüsteemi EU-standardiseerimine. See tegevus on ametnikele tänu-lik ja lõputu siblimine, milles kindlasti ei jõua tekkida eksistentsiaalseid küsimusi.

Nõukogude ajal oli laialdaselt käibel tüüpiline sakslase-venelase-eestlase anekdoot, kus eestlane oli kõige lollim, täites rumalaid vene seadusi saksa täpsusega. Valitsev on süsteem vahetunud, kuid harjumuspäraselt ei ole eestlane oma asendit p...lakkujana muutnud. Samal ajal kui Pariisis, Roomas ja Berliinis turistidele kebab aknalaual, koni hambus, kokku keerutatakse, on ugrimugrilased sulgenud vaeste supiköögidki kui "euronõuetele" mittevastavad. Kui juhuslikult Brüsselis mapid segi läheksid, siis täidaksid usinad aborigeenid pudrumägede lootuses ka eskimote vaalapüügikvoodid.

Tulemus

Eesti kolmest BA-tasemel kujutava kunsti õppeasutusest on Tartu ülikooli maaliosakond ja Pärnu interdistsiplinaarne Academia Grata viimaste akrediteerimiste tulemusena kaotanud riigieelarvelised kohad

(Tartu 2000–2003, Pärnu 2003–...). EKA-s on need säilinud vaid tänu valdavate tarbekunsterialade tekitatud üldmahule ja bürokraatiama-sinale, mitte sisulisele kvaliteedierinevusele. Näiteks on akrediteerimiskomisjonid parimaks pidanud varjusurmas skulptuuri kateedrit. Kas varsti lastakse albaanlastel ja türklastel siinmail kunstõpetus kullatud mõõgapidemete puudumisel üldse kinni panna?

Kõrgkoolid mõönavad oma käed olevat seotud, sest "pealesunnitud" standardite juurutamine olla ainus viis integreerumiseks suurde süsteemi ja pääseda kohutavast saatuses "kõrvale jääda"! Tahaks teada, kes on kuulutanud selle lauspragmaatilise praktika tunnetatud paratamatuseks, mida eri valdkondade kõrgeimad õppeasutused/spetsialistid nii truuult järgivad. Ministrid on Eestis ametis nii lühidalt, et nemad nii pikaajalisi protsesse ei suuna. Ei ole kohanud sel teemal ühtegi HM-i arvamusi-liidrit erialakirjanduses ega meedias teoretiseerimas. Nii ongi see vaid oma hariduskontseptsiooni puudumist korvav enesetsensuur, millega arvatakse EU-le meele järgi olevat. Aastatuhandeid pika kultuuriloo-ga Euroopa vaevalt ootab oma rüppe prostituutidele imbetsillide, kelle ainukeseks stiimuliks on äärealadele pudenevad materiaalsed hüved. Imestama paneb, kui ruttu on eesti "intelligents" rahuldunud mutrikese osaga vähese õlitamise nimel. Indiaanlasi mäletab kogu planeedi Maa elanikkond tänu viimase meheni võidelnud sõdurpealikele. Lootusetu võitluse tulemus oli füüsilise surm ja igavene mälestus. Eestlane on valinud vastupidise mentaliteedi: olemasolevaga kohandumine ja selle kaval ärakasutamine on kindlustanud omariikluse ja pop-siseisuse maailmamastaabis. Kotkana lennata ei ole eestlane suutnud, ussikesena roomamine on võimaldanud säilitada füüsilise eksistentsi. Ja selle üle on Eestlane uhke.

Professor Al Paldrok töötab Eesti Kunstiakadeemia Academia Gratas.

* Põhjalikumast selgitusest huvitatud võivad pöörduda autori poole.

** Prof. Ülo Vooglaidu on tsiteeritud vabalt.

*** Väijavõtte originaalilt. Joint Final Report: "That begs a question whether it is really necessary in a small country like Estonia to teach painters in two cities... But why not concentrate this teaching in one place?"

Aruka egoismiga digitaalkunsti

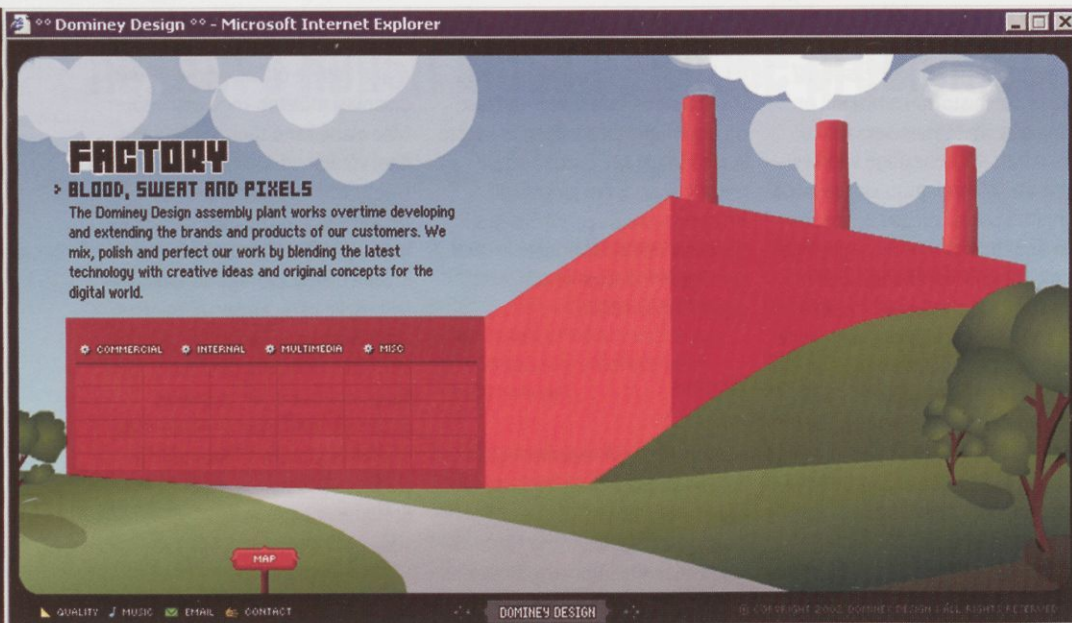
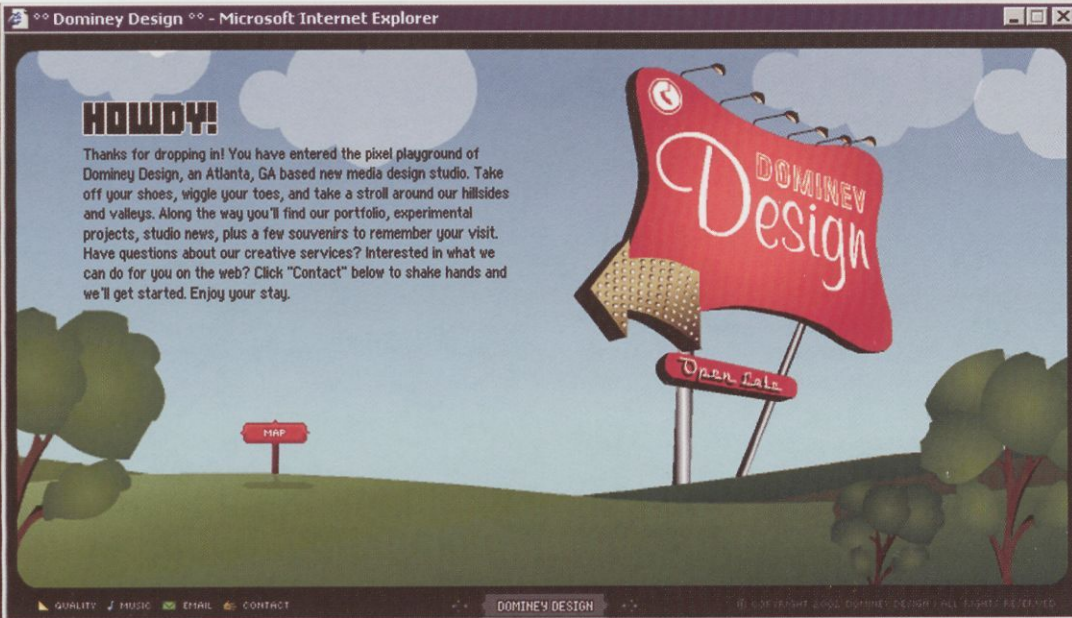
Heiko Unt originaalsuse ja plagiaadi vahelkorast digikeskkonna disaineri praktikas.

Vastukaaluks feodaal-kristlikule asketismile 18. sajandil levima hakanud Helvétiusa ja Holbachi äruka egoismi teooria on eetilise õpetuse, mille kohaselt isiklikku kasu silmas pidades tegevuse ka ühiskonnale kasulikult. Iga üksikindiviid tahab olla austatud ja hinnatud, s. t. üldjuhul tegevuse ta nii, et ta oma tegevusega seda pälviks. Inimene tahab elada puhta südametunnistusega ja ilma hirmudeta, selle tagab talle laitmatu suhtumine kaasinimestesse. Nii-sugusest teooriast lähtudes on ebapraktiline "laenata" võõraid

ideid ja ka materiaalselt vara. Nii üks kui teine toovad kaasa häbi ja kaasinimeste suhtumise muutuse. Meie egole mõjub hästi, kui saame olla uhked iseenda üle. Üks võimalus seda saavutada on tegutseda ausalt nii iseenda kui kaasinimeste suhtes.

Tänapäeva graafilises disainis töötava disaineri hariduse aluseks on lisaks üldisele kunstiharidusele elementaarne tüpograafia ja küljenduse põhitõed. Küljendamine on kõige selgemini õpetatav suund, lähtub kindlaks kujunenud reeglitest. Layout'i tehes ei ole vaja nuputada midagi uut, vaid tuleb enamikul juhtudel silmas pidada algmaterjali mahtu ja põhimõtet: mida loogilisem ja loetavam, seda parem. Küljendustarkvaras ei ole viimase kümnendi jooksul revolutsioonilist arengut toimunud, võttesõnadeks on endiselt "stylesheet" ja "masterpage". Kvaliteetse lõpptulemuse seisukohalt pole tähtis, et oleks kasutatud tarkvara viimast versiooni. Endast loogipidava kujundaja töid eristab massist pigem väikeste lohusvigade puudumine ning korrektne poolitus. Orienteerudes küljendamises, ei eksi disainer lihtsate tööde vastu ka teistes meediumides, näiteks internetilehte või interaktiivset CD-d kujundades. Tehniliselt keerulisem on neil, kes peavad töötama multimeedia programmidega, tarkvara on pidevas arengus – aastaga võib uustulnukast saada standard. Uuenduste rakendamine on tihti edu võti. Ainult küljendamis- oskus ei aita püsida konkrentsis, kui puudub kogemus ja pidev valmisolek juurde õppida. On vaja laia kunstilist silmaringi, et olla originaalne ka trende järgides.

Kui kahel trükise layout'il on sarnasusi: sama font, sama paigutus, sama arv veerge jne, ei pruugi seda vähem kogunud vaataja isegi märgata. Kopeerimine torkab häirivalt silma just visuaalselt ilmekama meedia juures. Fototöötlus ja illustreerimine on Eestis üldjuhul sekundaarne, siiski võib eristada mõningaid plahvatuslikke trende nagu 1970-ndate stiilis vektorjoonistused või samarüütlilikud kritselused. Võib eristada teerajajat ja tema jäungreid, ent siin ei ole tegemist plagiaadi-



Pilt > Dominey Design

ga, pigem üritatakse sarnast stiili viljeldes üksteist üle trumbata. Sama skeem, aga tunduvalt tooremate vahenditega, kordub veebis.

Ameerika Ühendriikides on tõstatatud autoriõiguse probleem koodi tasandilt à la kas minul on õigus võtta neti.ee esilehekülje html-kood (...<link rel="SHORTCUT ICON" href="http://www.neti.ee/favicon.ico"> <style type="text/css"> ...) ja kaunistada sellega oma särgi rinnaesist või mitte. Meie banaanivabariigi asi niikaugel paraku ei ole, silma ei pilgutata isegi siis kui tegemist on jõhkra visuaali kopeerimisega. On teada juhuseid, kus kuulutatakse välja konkursid ideede saamiseks, võetakse meeldivaim kujundus (selle õigusi omandamata) ja tellitakse teostus kellelki kolmandalt (odavamalt, tuttavamalt vms). Miks varastatakse ideid kolleegide tagant? Kas ollakse ise nii küündimatu või puudub lihtsalt vajalik kunstiline enesekindlus?

Ja üldse, kes vastutab? Artiklit illustreerivad veebilehtede screenshot'id: Krooning vs. Dominey Design. Kopeeritud on terve lehekülg, üritamatagi jälgi segada või midagi lisada. Lehekülje valmistanud firma kommentaar: "Meilt sooviti, et Krooningu leheküljel tehakse piltidel toodud saidi järgi". Selge, et sooviti, ent tekib küsimus: kui ostja soovib täpselt samasugust autot nagu tema naabril, siis kas müüjal on õigus see varastada, edasi müüa ning süüdimatu näoga (kellegi teise tehtud töö eest raha taskus) väita, et selline olevat olnud ju kliendi soov. Tahtliku, isikliku kasu eesmärgil sooritatud autoriõiguste rikkumise eest on näiteks Soomes ette nähtud kuni kaks aastat vanglakaristust.

Mis on meie kujundajate probleem? Tellija tahab midagi kaasaegset ja enneolematut. Ta käib ja surfab ja arvab, et miski sobib tema stiiliga, tema mõtete ja vajadustega. Nüüd peaks mängu tulema usin projektijuht, kes selgitab tegelikud veebi ülesanded, sihtrühma ja kliendi ootused leheküljele, koos disaineriga luuakse ehk kliendi soovitud sarnases stiilis, kuid siiski kordumatu ja unikaalne lahendus. Modernsel kujundajal peaks olema

jõudu ja tahtmist keelduda kopeerimisest, julgust öelda "ei"! Kas tõesti on koolitatud graafikutel hirm kaotada heapalgaline töökoht või minnakse lihtsama vastupanu teed ja unustatakse oma teostatamata ideed? (Nii antakse käest võimalus oma töö ilma häbenemata signeerida ja selle üle uhkust tunda.)

Kas graafiliste disainerite koolitamisel peaks põhirõhu nihutama sellele, et disainer kõigest genereerib realselt teostatavaid ideid? Programmide tundmine oleks vajalik üksnes selleks, et ta teaks kind-

lalt, et väljapakutu on teostatav. Tööturul liigub hulk keskkoolipoise, kes on valmis programmeerima, kopeerima ja genereerima arvstataval tasemel töid kellegi ideedest, omamata seejuures ise kujunduslikke algteadmisi. Ehk oleme niikaugel, et andekas tööjõud omandab programmid ise, vaja on just haritud arukalt egoistlike ideede generaatoreid, kes julgevad eristuda ja olla omanäolised. Kui disainer saab tervikliku kunstihariduse, siis piisaks lisaks ainult erialasest algõppest, tüpograafiast, komposit-

sioonist ja pealiskaudselt tehnilisest tarkvaraõppest – või pole sedagi vaja, piisab võimalusest ja inimene omandab ise vajaliku. Kas on mõtet kontrollida kellegi teadmisi käskude või tööõpete tasandil, kui need uuenevad pidevalt? Kas raisata aega trendidele, mis jõuavad meile hiilnemisega ja vananevad kuu-odega? Pole mõtet koolitada ajudeta masinaid, copy-paste roboteid.

Heiko Unt on Tartu Kõrgema Kunstikooli erialainete lektor ja reklaamifirma Cirkus AD.



Pilt > Krooning

Joonistamistund — jeeeee!

Ajudega provintsikunstiõpside manifest

Kaja Lepa ja Mari Sobolev

Üldhariduskooli kunstiõpetuse sisu on kirjade järgi kujutatav ja kujundav kunst (mis need küll võiksid olla, eriti sellises koosluses?), joonestamine, geomeetria, stereomeetria, arhitektuuritehnika, värviteooria, šrift, foto- ja videokunsti alused, ülevaade kultuuriloost koos kinnistavate loovülesannetega, tegevuskunst ja kunstiteoste analüüs.

Aeg, mis sellele popurriile on ette nähtud, on kenasti ühe tunni kaupa nädalas läbi aasta pudistatud ja ministereium ei luba aega ratsionaalsemalt jaotada – kunst olevat nagu lõõgastuseks teiste tööstise asjade juures.

Olukorda komplitseerib õpilaste arv tavakooli tavaklassis, mis on 30–36. Toogem elust paralleeli: kui lähed baari lantima, kas loodad oma sõnumi edastada korraga 36 vastassoo esindajale?

Kas keegi on kohanud inimest, kes tavakooli hariduse baasil teaks midagi stereomeetriast ning tegevuskunstist või kes oleks koolis õpinud korralikult joonistama või maalima? Ilmselt mitte, järelikult kaunikõlaline süsteem ei toimi.

Oskusainena peaks üldhariduskooli kunstiõpetus eelkõige kasvata adegvaatset kunstipublikut ja -tarbijat, kes suudaks elementaarselt orienteeruda kunstielus (nii kaasaegse kui ajaloolise kunsti näitustel) ning omaks algteadmisi kujundusest kompetentse teenusetelija tasemel. Kes teaks, et kui ise ei tea, tuleb targematelt küsida, ja kes oskaks otsida kunstialast informatsiooni ning seda mõista.

Isiksust üldarendava ainea peaks kunstiõpetus looma eeldused ootamatute seoste märkamiseks elus ja loovate lahenduste leidmiseks meie info- ja probleemiküllases maailmas. Kunsti laiem eesmärk nagu filosoofialgi on lahendada eksistentsiprobleeme, millest

heitas Schopenhauer 100 aastat tagasi ja mis passib ka tänasesse multikultuursusesse.

Suvaline mäng kunsti vahenditega, millel puudub selge eesmärk, on soperdise tunnus.

Läbi ajaloo on kunsti õpitud meistrite juures, lahendades samu ülesandeid, mida meistergi. Kooliprogrammides on aga ülesanded püstitatud mingi abstraktse metoodika alusel, mida ei kasuta ükski kunstnik tegelikkuses. Mingit sisulist sidet sellega, mida õpitakse kunstitunnis, ja mida võib näha näitustel ning tehiskeskonnas, õpilaste peas ei teki ega saagi tekkida, sest see puudub.

Kui üldharidus kunsti alal oleks adekvaatne, siis me (parimad meie seast, kes jõuavad vajalikesse koridoridesse) ei peaks selgitama ministritele ja rahvasaadikutele, miks on vaja kunstimuseumi, miks on vaja kunsti ja milleks me üldse elame. Ministrid teaksid seda siis juba vähemalt sellisel tasemel, nagu normaalne keskharidusega inimene oskab ükskordühte.

Järelikult on tarvis õpetada kunsti kuidagi teistmoodi

Enne, kui kool jaole saab, mõjutavad õpilast (tähtsuse järjekorras) kodu, meedia ja ümbrus. Kooli tähtsus väheneb silmnähtavalt, sest kooli seos reaalsusega ei puudu ainult kunstiõpetuses, vaid üleüldse. Kus on ainus koht, kus te saate meie kiirel ajal kas-küsimusele vastuseks pooletunnise monoloogi, kuid ei saa vastust? Õige vastus: õpetajate toast. Milline on ainus maja, mida ei ole remonditud alates aastast 1988? Õige vastus: kool. Mis on ainus register, mis ei ole elektrooniline ja mida peetakse pastakaga kaustikus? Õige vastus: õpilaste register.

Õppekava areng on viimasel 50 aastal läbinud suurema muudatuse 1970. aastatel, kui kujundati Jaapani praktika järgi ühendatud kunsti ja tööõpetuse kava I–IV klassile. Enam-vähem selline on see tänini. 1988. aastast laienes n.–õ. joonistamine 1 tunniga nädalas IX klassini ja gümnaasiumisse 1 tunniga kultuuriloo näol.

Kunstiõpetus on valdavalt vormi-, mitte sisukeskne. Kunsti puhul ei ole aga vormil ilma sisuta tähendus. Kunst on ajalooliselt vormikeskne olnud ainult lühikesel, ca sajandipikkusel modernismiperioodi vältel. Pealegi ei ole võimalik seda võrd väikese ainemahu juures nagoonii mingeid vormilooeostusi omandada.

Kunsti ajaloo õpetamisel on põhiohk faktidel, aga kontekst, millel see rajaneb, on kõrval jäetud. Kui aga faktidel puudub sisu, ei jää need meelde. Ei tule ju keegi näiteks matemaatikas selle peale, et lasta lastel pähe õppida kõigi tehet vastused, õpetamata lahenduskaiku. Kunsti ajaloo peetakse sellist lähenemist aga millegipärast normaalseks.

Nii polegi midagi imestada, et publik kunstist, eriti kaasaegsest kunstist aru ei saa. Kaasaegse kunsti õpetus koolides tegelikult puudub, seda nii kunstiõpetuse kui kunsti ajaloo õppekavades.

Õpetaja

Juba Lenin ütles, et õpetaja on eriline lüli, mille kaudu saab kogu keti kätte. Pedagoogiline protsess on eriti vastutusrikas ja selle praak halvim; arhitekti oma ei paljune, arsti oma läheb heal juhul mulda, kuid õpside oma vohab kõikjal meie ümber.

Õpetamine on juhtimine ja ei saa juhtida, kui ei tunne protsessi-

de olemust, kui ei tea, mis juhtub, kui neisse sekkuda või kui eesmärgid sootuks unustada. Kahjuks ei saa ka kunstiõpetaja ilma nende oskusteta hakkama.

Õpetaja peab pidevalt loomingu- ja liikumises olema. Õpetaja peab suutma:

- > määratleda oma kõlbelised ja maailmavaatelised seisukohad, vastasel korral ei ole tal kunsti- ja mitte midagi pistmist;
- > armastada oma õpilasi, aga ka ennast, kunstnikke ja õppealajuhatajaid just sellisena, nagu nad on;
- > olla kursis kunstis parajasti toimuvaga;
- > koostada konkreetse programmi vastavalt sellele, keda, milleks ja kui kaua ta õpetab;
- > valida konkreetseid ülesandeid, arvestades õpilaste või rühma eripära;
- > aidata õpilastel leida erinevatest allikatest infot;
- > õpetada õpilastele neid meediu- me ja tehnikaid, mida ta ise valdab, ja vajadusel leidma võimalused muude tehnikate õpetamiseks;
- > *last but not least* ise kunsti teha vastavalt oma võimalustele.

Kahtlemata nõuab see ka paljuski teistsugust haridust ja täiendus- õpet, kui see on kunstiõpetajatel praegu. Eraldi kunstiõpetajaid koolitada ei ole tegelikult mingit mõtet. Pigem võiks koolitada rohkem kunstnikke, anda neile ulatuslikumad teadmised pedagoogikast ja

paljud neist leiaksid paratamatult rakendust õpetajana.

Kunsti, mitte kunstipedagoogikat õppides harjuksid nad kunstimaailmaga, püsiksid paratamatult kursis kaasaegse kunstiga ja omandaksid laiemapõhjalise hariduse, mis võimaldaks neil vahelduseks leida ka muud rakendust kui õpetamine. Õpetamine on äärmiselt pingeline tegevusala ning oleks äärmiselt teretulnud, kui seda ametit ei

peetaks väga kaua järjest. Kui elada ainult koolis, siis varsti lihtsalt ei ole enam, mida õpetada.

Moraal

Mis te arvate, miks me kirjutame seda kõike ajakirjas kunst.ee? Õige vastus: sest kunstnikud ja kunstiteadlased, kes on kunst.ee sihtgrupp, peaksid rohkem huvi tundma, mis toimub üldharidus-

kooli kunstioptetuses. Professionaalsetest kunstiinimestest ei murrakegi pead, kes ja mille alusel on koostanud praegused programmid, kuidas toimub õpetajate täienduskoolitus jne. Aga kes siis veel peaksid töötama kunstioptetuse ja päris kunsti kokkupuutepinna suurendamise nimel, kui mitte professionaalid?

Kas kellelgi ei ole siis lastest kahju? Ja kunstist? Kus on kunsti-

õpetuseemalised magistri- ja doktoritööd kunsti- ja kunstiteaduse erialadel? Kauga me veel koolitame sügavtrükimagistreid heietamise lisaerialaga, samas kui kunstiõpetajad ja lapsed piinlevad?

Kaja Lepla, Viljandi Paalalinna gümnaasiumi kunstiopetaja

Mari Sobolev, Viljandi maagümnaasiumi kunstistuudio õpetaja



Pilt > Liis Saar - Striptiis.



Pilt > Kaisa Soot - Carlos.

Valgus on algus ja tühjus on põhjus

Rael Artel retsenseerib Leonhard Lapini raamatut "Tühjus. Void".

TÜHJUS VOID

Eesti Kunstiakadeemia kirjastatud Leonhard Lapini "Tühjus. Void" (2003) on kompositsioonikursuse õppematerjalina suunatud eelkõige kunstiakadeemia üliõpilastele. Toetudes zen-budistlikule mõtlustraditsioonile, iseenda elutarkusele ja oma üliõpilaste esseele, on professor Lapin koostanud raamatu eimillestki. Iseäranis intrigeerivalt mõjub "Tühjuse" teemavalik kaasaja varakapitalistlike tõekspidamiste ning ainlise ilma vaieldamatu prioriteetsuse taustal.

Lapin alustab kõige lihtsamast, looduse ja tühjuse vahetuse mõtestamisest, ning kulgeb kõiksuse erinevate vormideni, absoluutse ja suhtelise tühjuseni, valge ja musta sümboolika ning tühjuse ja ajaloo suhteni. Lõppsõnas vaatleb autor tühjuse ideoloogia rakendusvõimalusi argielu praktikas, heites eespool esitatud mõttekäikudele profaanset ja kasutuslikku valgust.

Kõige võluvam ja vahetum, kuid samas ka kõige küsitavam osa teosest on tsitaadistik üliõpilaste es-

seedest. Need siirad ja väga meelelisel mõttemõlgutused on kindlasti huvitavad lugeda, kuid hakivad ära Lapini ühtlaselt voolava tekstimas-siivi. Kas poleks olnud targem esseeõikudele lihtsalt viidata või paigutada kogu üliõpilaste kirjutatu eraldi plokina põhiteksti lõppu? Samuti pole ma päris kindel, kas õpperaamatu veergudel on paslik rakendada muidu ääretult sümpaatset zen-budistlikku ideed, mille järgi pole algajaid ja edasijõudnuid, sest tühjusega võrreldes oleme kõik samavõrd tühised (lk. 19).

Rohked ebaühtlase rütmiga tühjuse esmaanalüüsi katsed, mis lükitud vaheliti mõne Lao-Zi ideega ja autori mõttekatketega, teevad teksti äärmiselt ebaühtlaseks ja hütavad lugeja tähelepanu. Kui Lapini enda tekst on lihtne ja selgelt struktureeritud, siis anonüümsed tsitaadid kõiguvad nii stiililiselt kui keeleliselt laial skaalal. Keeleliselt ei ole raamat sedavõrd nauditav kui autori "Tühjus ja ruum" (1998), kontrast suureneb veelgi võrdluses väljaandega "Kontseptsioonid. Protessid" (1997). Ilmselt on käesolev raamat pigem ühiselt kogetud õppeprotsessi produkt kui Lapini ainuautorsusele pretendeeriv teos, aga see võiks siis kaanel kirjas olla.

Lisaks viitevale (lk. 20) ja rumalale Caspar David Friedrichi ap-sule (lk. 35) jättis küsitava mulje ka teose ainus, eestikeelse teksti algusesse paigutatud illustatsioon, 18. sajandist pärit Kose saanitekk. Mil-leks just see muustriline tekk, ei saanud ma raamatu lõpuni teada. Samas oleks kasvõi informatiivsuse huvides võinud illustreerida vi-suaalkultuuri praktikat, millele tekstis viidatakse, näiteks Kaug-lda klassikalist maastikumaali (lk. 35) või James McNeill Whistleri loom-ingut (lk. 33). Läänemaa kunsti-ajaloo kursuse läbinuna pole mul

eriti aimu jaapani arhitektuurist või keraamikast. Loomulikult võib siin-kohal kahelda minu eruditsioonis, kuid õppematerjal ei saa eeldada esimese kursuse kunstiõpilasel eruditsiooni idamaade kultuuriloo alal. Samuti oleksin emotsioonide kõrvale oodanud ka informatsiooni. Mitte isegi selleks, et teada, vaid et selgemalt tundma õppida. Teema on ju intrigeeriv ja vajanuks võib-olla enam konkreetsete teadmiste-ga toestamist.

Soovitava kirjanduse nimistu puudumist teose lõpust pean küll autori möödalaskmiseks. On ju maakeeli üht-teist ilmunud: võta-me või needsamad Sangharakshita raamatud, Eugen Herrigeli "Zen vi-bulaskmiskunst", Okakura Kakuzo "Teeraamat", Masingu kirjutatu ja Mälli tõlgitu. Ja arvestades teose sihtgrupp, miks mitte ka valik autoriteetset muukeelset kirjan-dust. Aga see selleks.

"Tühjus" on raamat avatud meele ja teatud tasakaalutunde saavutanud inimesele. Või vähe-malt otsiva hoiakuga inimesele. Sellele ei saa läheneda kõrkuse ja üleolekuga, kirjutatu sisuni on või-matu jõuda iroonia või künismiga. Kui enamalt jaolt õpetavad igasu-gused kursused manipuleerima millegagi, kas asjade, materjalide, ideede või teadmistega, siis "Tühju-se" eesmärgiks on õpetada nagi-veerimist eikusagil, jõuda sammuke lähemale mittemillegi mõistmisele, lähemale elu olemusele tühjuse olemuse tundma õppimise kaudu. See on iseendasse vaatamise raa-mat, mille põhiküsimusteks on ise-endaks olemine ja enese tunnetamine kõiksuses. Vaid nende olemis-viiside pinnalt võib hakata looma, ainult see tunnetus saab olla punk-tiks, millest alustada komponeerimist.

Tühjusest rääkides on autor ko-hati väga isiklik ning samas jälle

ääretult üldine. See mikro- ja mak-rokaadrite rütmiline vaheldumine kannab lugeja kergesti kaasa autori otsingutega. Samas pole raamat intellektuaalse naudinguga allikas, meisterlik mõistuslikkuse koreo-graafia, nagu seda kirjasõnal ikka oodatakse. Sellest raamatust saa-dud teadmine ei "tooda" midagi, sellest saadud "kasu" on tühjusega võrreldes tühine. Pigem on see raa-mat vaimule ja inimesele, kes ihkab toitu oma seesmisele olemisele. Lasta vabaks oma mõte ja tahe, tean omast käest, on väga keeruli-ne situatsioonis, kus ühiskond ja meedia eeldab kõigilt pidevat ees-märgipärast ja mõtestatud tootlik-ku tegevust. Seepärast on väga ter-vitav, et keegi veel tegeleb nähta-matuga, püüab õpetada mitte mi-dagi ja samas seda kõige tähtsamat asja olemises üldse. Mida võiks üld-se veel tahta, kui vabaneda hirmust ja eesmärkidest, tahtest ja iseen-dast ning lihtsalt end kulgemas hoida?

Arvan, et see Lapini tekst pole ainult õppematerjal, millele peaks tähelepanu pöörama komposit-sioonikursust läbivad üliõpilased. Pigem on see teejuht puhastava-teks mõtlusharjutusteks, mis mõ-juks värskendavalt igale lääne-maa siirdeühiskonna kultuurilis-est tõekspidamistest pimestatud inimesele. Meditatsioon, mis toi-mub selle enda pärast, kuluks meile kõigile kuhjaga ära kui ar-gisest vabastav ja meeli avardav kogemus.

Igaüks võib tühjusest oma ko-gemuste põhjal kirjutada. Tühjusele lähenemiseks on ääretu hulk või-malusi. Vaatamata paljudele tehni-listele puudustele on see tekst oma siiras universaalsuses pretensiooni-tu. Tühjuse kõrval loomulikult tühi-ne, kuid sellest aimu saamata ole-mise veelgi tühisemad.

Aafrika ehk AICA seminar Dakaris

Heie Treier kirjutab Aafrika näitel ka meie probleemidest: kumba rohkem järgida, kas globalistlikku Läänt või iseenda häält?

AICA (kunstikriitike rahvusvahelise assotsiatsiooni) aastakongress plaaniti 2002. aasta sügiseks esimest korda Aafrikasse Elevandiluurannikule. Kahjuks toimus seal riigipöördekatse, mistõttu väiksemamõõduline kunstiteaduslik seminar korraldati 2. ja 3. juulil 2003. aastal Senegali pealinnas Dakaris. Tänu biennaalile "Dak'art" (järgmine toimub 2004) näib see riik olevat Aafrika kunsti üks koondumispunkte, millele aitab muuhulgas kaasa Senegali reputatsioon Aafrika ühe demokraatlikuma ja stabiilsema riigina (vt. ka Eesti Ekspress 24.07.2003 ja 07.08.2003).

Valge mees ja must mees

25.–28. juunini toimus mustanahaliste eelseminar, kus arutati "omade vahel" Aafrika kunsti probleeme. Valged polnud kutsutud, vähemalt Rootsi AICA esimees Christian Chambert oli pettunud, et teda hoiti aruteludest lausa eemal. Hiljem võis siiski järeldada, et eelseminar jättis osalejad kohati nõutuks, kuna probleemid on liiga suured, et lahendada neid paaripäevase jututoaga. Nagu ma aru sain, puudub kunstikriitiku profession Aafrikas peaaegu üldse, meedias katavad kunsti teemasid ajakirjanikud. Vaidlused käivad isegi selle üle, mida üldse pidada aafrika kunstiks ja milliste väärtuskriteeriumidega seda siis mõõta. Aafrika (kunsti)ajalugu on veel kirjutamata, kunsti institutsionaalne ja finantsiline baas on nõrk, informatsiooni süstemaatilise dokumenteerimisega ei tegeleta, mistõttu kunstinike looming hajub. Potentsiaalselt huvitavatelgi nähtustel pole väljundit, kui need just mõnele Lääne galeristile või muuseumile huvi ei paku.

Tõepoolest oleksin tahtnud näha aafrika kunsti, mida kohapeal peetakse heaks, aga nägin vaid üht väikest väljapanekut, kus kunstilaadid ulatusid tavapärasest keraamikast kuni etnograafilise skulptuuri ja moder-

HEIE TREIER



Eddie Chambers. Mustanahaliste Inglise lipp. Foto tehtud 2000. aastal Bristolis Arnolfini keskuses, näitusel "Duchampi kohver".

Eddie Chambers. The Union Jack of the blacks. Photograph taken in Bristol, at Arnolfini Centre in 2000, at exhibition "Duchamp's Suitcase".



David Hammons. Mustanahaliste USA lipp. Foto tehtud 1998. aastal New Yorgis.

David Hammons. The Stars and Stripes of the blacks. Photograph taken in New York in 1998.



Chris Ofili. Afro Jezebel. Segatehnika, 2003. Inglise paviljon Veneetsia biennaalil 2003.

Chris Ofili. Afro Jezebel. Mixed media, 2003. British pavillion at Venice biennale, 2003.

nismimõjulise abstraktse maalikunsti. Dakari tänavakunstis domineerinud trend lähenes sürrealistlikule maalikunstile, mida ilmestasid etnograafilised detailid. See, mida minusugune aga tõepoolest imetles, oli Dakari visuaalkultuur kõige laiemas mõttes: naiste ja meeste tekstiilid (à la Kiasmas nähtud Yinka Shonibare), etnograafilised finessid (ehted, nikerdatud puust toolid, maskid jm.), inimeste liikumine ja olek, kogu ehitatud keskkond, täismaalitud autod, telesaated jne.

Põhiseminaril esinenud värviliste teoreetikute vahel tekkis korraks ka ootamatuid vaidlusi, mida on meilgi õpetlik teada. Kogu üritus kandis pealkirja "Minorities and Majorities", teema, mida prantslane Jacques Leenhard, AICA ekspresident, nimetas kaasaja kunstiteaduse peavoolu-temaks (*mainstream*). Filosoofilise tausta moodustavad muidugi Julia Kristeva arutelud "Teisest", Foucault võimuteooriad, märksõnad "postkolonialism" ja "multikultuurilisus" jne., ühesõnaga leksika, mis on saanud postmodernse kunstiteaduse aluspõhjak. Aafrika esindab ses mõttes "puust ja punaseks" juhtumit, et siin joonistuvad võimuvahekorrad lausa visuaalselt välja: neegrid' kui kunagised koloniseeritavad *versus* valged kui kunagised kolonisaatorid. "White man" on termin. "Valget meest/valget inimest" mõistetakse postkolonialistlikus diskursuses negatiivse kangelasena. Asjaolu, mille sunnil korraldati Whitney muuseumis New Yorgis 1994.–95. aastal postkolonialismi diskursuses märgilise tähendusega näitus "Must mees" ("Black Male"), kus analüüsiti valge mehe rassistlikku alateadvust: ühelt poolt tema välist võimukust musta rassi suhtes (Senegalis Goreé saarel sai külastatud orjanduse muuseumi!) ja teiselt poolt tema alateadlikku hirmu musta mehe ees, sest see kui võimekam võib üle lüüa tema eraomandi, valge naise.

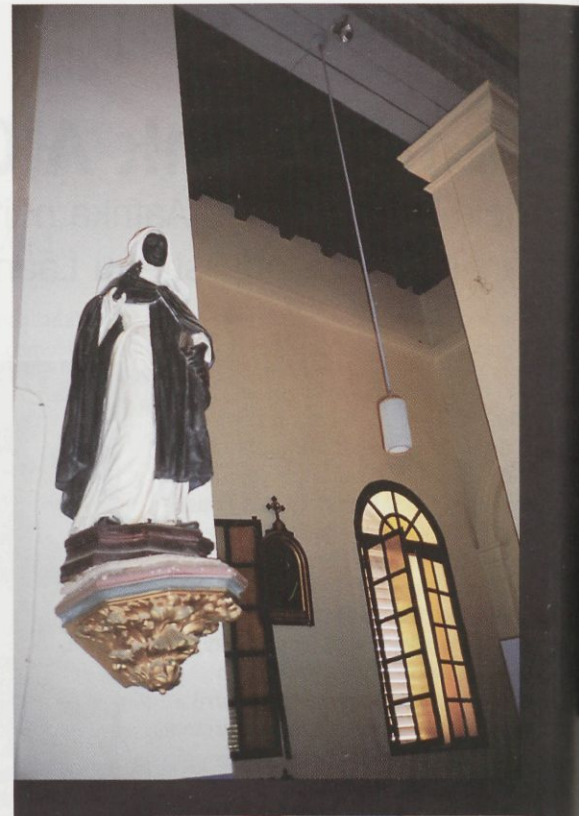
Eestis on need mured aga võõrad ja seetõttu tundsin kohustust alustada oma etnofuturismiteemalist ettekannet märkusega, et kuigi meie ka oleme "valged mehed", on meie rahvast pidevalt koloniseeritud. See tegi kõikidele palju nalja. Kuid tõepoolest, kaasaegsed Lääne filosoofid tegelevad peamiselt immigratsiooni probleemiga, olukorraga, kus värviline minoriteet elab keset valgete urbanistlikku ühiskonda ja on visuaalselt kaugelt eristatav. Mida aga

teha siis, kui näiteks valge udmurdi rahvas on keset valget vene rahvast omaenda ajaloolisel kodumaal minoriteet? Kuna filosoofid sellise juhtumiga ei tegele, pole ilmselt tegemist probleemiga.

Rassism filosoofias

Tulgem tagasi ootamatult tekkinud vaidluste juurde. Peakõnelejana oli seminarile kutsutud india päritolu kunstnik-teoreetik Rasheed Araeen Londonist, kes annab välja ajakirja Third Text. Tema näibki olevat üks peamisi autoriteete, kelle isikus on esindatud "värviliste endi hää" keset valgete ühiskonda. (Tema oli NIFCA aastal kutsutud ka Helsingisse 2001. aastal konverentsile seoses nimetatud diskursuse jõudmisega Soome ja näitusega "Ars '01" Kiasmas.) Rasheed Araeeni paatos oli suunatud väga tugevasti Hegeli vastu. Teadagi, Hegel kui kurja juur, rassist ja kolonialismi õigustaja, modernistliku progressiajastu alusfilosoof. "Mina küll keeldun viitamast oma tekstides Hegelile ja Kantile!" tegi Araeen teatavaks oma karmi seisukoha. Ent Senegali mõtleja Iba Ndiaye Diadji ütles, et tema jälle õpetab oma tudengitele justnimelt Hegelit ja Kanti, ka Heideggeri, kes esindasid rassistlikku diskursust. Ilmselt oli tema mõte selles, et "vaenlast peab tundma", et aru saada kolonialismi tagamaadest. Muidugi toimus koloniseerimine ammu enne Kanti ja Hegelit, selleks pole filosoofe vajagi, kuigi filosoofia või teooria võib kinkida vägivallale "üleva" maski ja õigustuse.

Kuna Aafrikas on selgeks vaidlemata ka küsimus, mida pidada aafrika kunstiks, siis lähtutakse väitest, et üks osa kohalikust kunstist räägib "oma keeles" ja teine osa räägib "omandatud keeles". Vastavalt sellele jagunevad siis ka kohalikud teoreetikud. Ühed kaitsevad "omakeelset" kunsti (st. traditsioonilise käsitöö baasil etnograafias ja antropoloogiast lähtuvat loomingut, mille taustaks sageli kohalikud uskumused) ja teised kaitsevad "omandatud keeles rääkivat" kunsti (st. kaasaegsemat laadi loomingut, mis on imporditud Euroopast). Veelaha näis olevat kohati ikka väga tugev. Noor senegallane Pierre Hamet Bâ, kes õpib Pariisis kunstiteooriat, väitis end olevat radikaali ja otsivat interdistsiplinaarset lähenemist aafrika "omakeelsele" kunstile sotsioloogia, etno-



Euroipiitse näoga must pühak kristlikus kirikus keset valdavalt islami-usulist Senegali.

The black saint in a Christian church amidst predominantly Muslim Senegal.

Vaade kaasaegse kunsti näitusele Dakaris. Juuni, 2003.

A look at an exhibition in Dakar.



graafia ja antropoloogia kaudu, kuigi selline uurimissuund on alles uus ja puuduvad autoriteedid, kellele toetuda. Tema paatos oli tegelikult sama nagu Kauksi Ülles, ilma et ta oleks midagi teadnud Kauksi Üllest või võru identiteedist või soome-ugri



AICA Dakaris, 3. juuli 2003. Keskel Senegali esimene leedi Viviane Wade ja AICA president Henry Meyric Hughes. Paremal ääres Rasheed Araeen.

AICA in Dakar, 3. July 2003. In the middle, the first lady of Senegal Viviane Wade and Henry Meyric Hughes President of AICA. On the right hand side Rasheed Araeen.



Tarrvi Laamann. Black Africa Star. Segatehnika, lõuend, 2003. (Maalisari valmis Beninis ja Togos.)

Tarrvi Laamann. Black Africa Star. Mixed media on canvas, 2003. (Series of paintings completed in Benin and Togo.)

väikerahvaste olukorrast Venemaal, kuigi probleemid on väga sarnased: kas hoida omaenda algupärase kultuuripärandi või domineeriva kultuuripärandi poolele, kusjuures need võivad olla ka läbipõimunud. Pierre Hamet Bâ osutas ka teisel pool lauda istuvalle Elevandiluuranniku filosoofile Yacouba Konatéle, kelle ta väitis esindavat teise poole vaateid, st. too olevat (tsiteerin) "Euroopa mallide järgija ning aafrika kunsti vastane". Konaté ettekandest seda otseselt küll järeldada ei saanud, temagi valutas südant aafrika kunsti hea käekäigu pärast. Kuid samas võib kujutleda vastuseisudest tulenevaid ägedaid vaidlusi.

Kui veel veelahkmetest rääkida, siis maalikunst on aafrika traditsioonistide silmis importkultuuri esindaja, mistõttu lause "maaliga on nüüd asi lõpetatud" omandab Aafrikas veel poliitilise tähenduse (ehk: "kolonialismiga on nüüd asi lõpetatud"). Üks näide. Olo Oloidi näitas 19.-20. sajandi vahetusel elanud Nigeeria kunstniku tööde slaide. Ristisin ta mõttes Nigeeria Ants Laikmaaks. Ta sai kunstihariduse Inglismaal ning joonistas ja maalis korralikult realismi kaanonite järgi. Piltide alusel poleks iial osanud tuvastada, et tegemist on mustanahalise kunstnikuga, sest ta oli drillitud väga meisterlikuks "valgeks" kunstnikuks. Modernismi ajastu väärtused (Kant ja

Hegel!) olidki universalistlikud, kus erinevused pidid saama trügitud siledaks.

Kuid nüüd on meil postmodernism, erinevuste ajastu. Nüüd esindab tollesama kurikuulsas Euroopa silmis kõige väärtuslikumat osa aafrika kunstist nende "omakeelne" ehk "primitivistlik" suund. Keda peaks tänapäeval huvitama Aafrikast pärit kunstnik, kes kopeerib truult neidsamu malle, mille järgijaid on Euroopas niigi jalaga segada? Selle aasta Veneetsia biennaalil eksponeeriti Briti paviljonis Chris Ofili mustanahaliste maapealset paradisi kujutavaid hiigelmaale, armunud paarid, kaunitarid jne. Euroopa ja USA kontekstis tunduvad need maalid oh kui autentsed, vähe sellest, kunstnik võib maailmalinna isegi šokeerida (pean silmas elevandisõnnikuga madonnapilti, mis tekitas New Yorgis meediaskandaali). Aafrika kontekstis pole neis maalides aga midagi liiga erilist. Kui sealsed kunstnikud saaksid kätte sama suured lõuendid ja rahad, teeksid nad ilmselt niisama väelisi töid või isegi väelisemaid. Kui nad üldse tahaksidki lõuendeid kasutada.

Samas annavad Aafrika teoreetikud endale aru, et kolonialism pole kaasajal endiselt kuhugi kadunud, vaid on muutnud vormi. Poliitilisest avalikust kolonialismist on saanud majanduslik varjatud kolonialism. Minagi tahtsin Senegalist kaasa osta

kohalikku suupistet või toodet, aga supermarket pakkus ühtainust "made in Dakar'iga" sildistatud kaupa – ingverisiirupit. Kõik ülejäänud oli rahvusvaheline tüüptoodang, mida esindasid tüüpkaubamärgid. Supermarketis ringi liikudes oli võimatu aru saada, kas viibin Poola, Eesti, Soome, USA või Itaalia territooriumil.

Identiteedi probleem

1990-ndate kunstis tegelesid Läänes elavad värvilised kunstnikud väga palju identiteedi probleemiga – ja üsna valuliselt. Toogem kaks sarnast näidet. USA mustanahaline David Hammons eksponeeris näitusel mustanahaliste USA lippu, Inglismaa mustanahaline Eddie Chambers eksponeeris mustanahaliste Briti lippu. Lipp tähistab võitu, lipp tõstab vaimu. Lipp võetakse välja siis, kui kollektiivne ego on nõrk ja vajab tugevdamist. Ka Ameerika katusel pärast 11. septembri terrorirünnakut Ameerika lippudega.

Identiteedi probleemid huvitasid 1990-ndatel enamasti väikerahvaste või suurriikides elavate minoriteetide kunstnikke (identifitseerigu need minoriteetid end siis soo, nahavärv, rahvuse, seksuaalse sättumuse vms. alusel). Ka soome-ugri kunstnikud Venemaal peavad siamaani oma ränka võitlust selle nimel, et säilitada keset venestunud kultuuri oma iden-

titeeti, klammerdudes maausu, arheoloogilise materjali, keele, etnograafia jms. külge. Neid püüab Eestis toetada etnofuturismi liikumine, mis on meie kontekstis aga ise üks minoriteet.

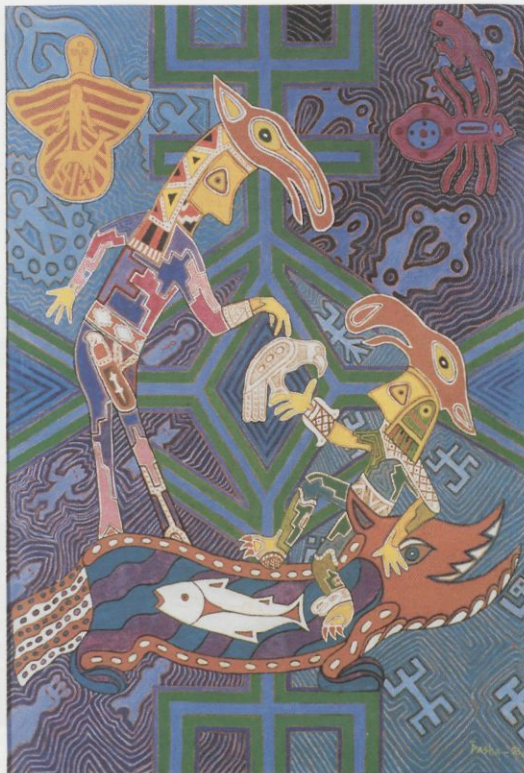
Suurrahvaste kunstnikel on olnud seevastu privileeg mängida oma identiteediga, mõeldes endale välja mingeid võõraid rolle. Näiteid ei peagi kaua otsima. Saksa kunstnikud Eva ja Adele kehastavad Maa peale laskunud ingleid, venelane Oleg Kulik aga koera, inglise paar Gilbert & George anonüümse riigi anonüümseid kodanikke ehk n.-ö. mutrikesi riigi masinavärgis, ameeriklanna Cindy Sherman muundab end fiktiivseteks filmikangelannadeks jne.

Siiski on asjad pidevalt muutumises. Kõige uuemas värviliste loodud kunstis võib täheldada identiteedile lähenemisel juba nihet: küsimus on kaotanud oma raskuse ja asi keeratakse ootamatult huumoriks. Eluterve nihe märgistab seda, et probleemi teravus on kohati hakanud hajuma.

Londonis elav mustanahaline Yinka Shonibare žongleerib oma installatsioonides ja lavastustes üksteisele vaenulike identiteetidega, mille aluseks ajalooline rass- ja klassiviha. Ta keerab rollid ringi, mängides ise lavastusfotodel mustanahalist Dorian Grayd, kõrgaadlikku, dändit, keda valged ümmardavad. Muide, samast loogikast lähtus Veneetsia biennaali kuraatorinäitusel installatsioon, mille autor jäi mul kahjuks tuvastamata (teda on võimatu isegi kataloogist leida – kui raske on installatsiooni ja videot suruda kataloogi formaati!). Lavastatud oli ajalootunni õppevideo, kus näidati Uus-Meremaa või Okeania saarel esile kerkinud võimsa valitseja vallutusi Euroopas, konkreetsemalt tema kolooniat Austrias. Pseudodokumentaalfilm ehk *documentary* esitas stseene Austria kurvast ajaloost, kus kõik kohalikud olid muudetud orjadeks, valged naised rügasid värviliste isandate heaks, ja seda kõike tõendasid “autentsed” kaadrid vanast heast Viinist.

Muide, samal elutervel, asja huumoriks keeramise tendentsil on olemas ka oma eesti versioon. Veneetsias sel aastal eksponeeritud John Smith esitab eneseiroonilist naeru mis tahes krampliku identiteedihoiu üle [vt. foto lk. 18].

Samas õpetavad postmodernsed teooriad, et identiteet on kõigest konstruktsioon, mitte taevast antud igavikuline konstant. Me konstru-



Pavel Mikuševi (Komi) etnofuturistlik maal “Kaks šamaani” (hea ja halva šamaani võitlus). 1990-ndad.

Pavel Mikushev (Komi). Two Shamans. 1990s.



Mäng identiteediga: Eva ja Adele (Berliin) kui inglid. Foto tehtud Luxembourgis, “Manifesta 2”. 1997.

Play with identities: Eva and Adele (Berlin) as angels. Photograph taken in Luxembourg, Manifesta 2, 1997.

eerime oma identiteeti iga päev ja me esindame väga erinevaid identiteete üheaegselt. Kui kunstnik otsustab, kellena teda peab võtma, siis sellel otsusel on, võiks öelda, määrav kaal ka kunstikriitikute jaoks. (Lisaksin juurde, et hea, kui üldse lastakse identiteeti ise konstrueerida, mitte ei panda näiteks püssitoru abil fakti ette, et kellelegi on võimusuhte maatriksis ette nähtud näiteks isetu teenindaja või orja identiteet.)

Senegali kunstnikul võib aga samuti olla raske oma identiteetidel

vahet teha. Sealne põlisrahvas on mustanahalised, riigikeel on prantsuse keel ja valitsev usk islam (Prantsuse ja Araabia kolonisaatorite pärandina). President on must senegali moslem ja presidendi naine valge prantslannast katoliiklane, poliitiline võim kuulub “omadele”. Kohalikke hõimusi ja keeli on ligi 30, suuremaid 7, aga ühelgi kohalikul keelel pole kirjakeelt, niisiis antakse “omakeelne” kultuur edasi vaid suulise pärandina. Naiste soengutes ja riietuses eristuvad nii läänelikud kui



Mäng identiteediga: Vladik Mamošev-Monroe (Moskva) on kehastunud Leniniks, Monroeks ja Hitleriks.

Shuffling of the identities: Vladik Mamyshev-Monroe (Moscow) is impersonating Lenin, Monroe, and Hitler.

ka kohalikud mallid, üks ja sama mees võib kanda hommikul rätsepa-ülrikonda ja öhtul värvikirevat rahvuslikku ürpi. Valged turistid on hullud just neegrite "oma" käsitöökaupade järele, samas kui globalistlikud supermarketid on kohalikele enamasti kättesaamatud kõrgete hindade pärast. Identiteetide tohuvabohu näibki valitsevat üha suuremat hulka kultuure, "puhtaid" juhtumeid vist enam polegi. Loomulik, et samad protsessid tunneb ära ka kunstis.

¹ Sõna "neeger", kaasaegses läänemaailmas üks suuremaid tabusõnu, kõlab Lääne-Aafrikas vägagi legitiimselt tänu Senegali poeedist presidendile Leopold Sédar Senghorile (võimul aastail 1960–1981), kes propageeris mustade enesehinnangu tõstmiseks "neeger olemise filosoofiat". 1966. aastal toimus Senegalis "Neegri kunstifestiival", millele nii mõnigi kõneleja AICA seminaril viitas kui teetähisele sealses kunstiloos.

AICA seminar in Dakar

Heie Treier writes about the AICA seminar "Majorities and Minorities" held in Dakar, the capital of Senegal, and about the identity issues coming to the fore there. The African theorists seem to have divided into two camps, some of them going all out to support national art in the "idio-ethnic language" while the others advocate an international art, made in "acquired languages". Similar disputes have been aired, from time to time in the Estonian art world. During the last two decades the artists of big nations have found it easier to base work on strategies of art, where can they juggle with identities. The artists of small nations and minorities have been forced to painfully search for their identity.

The same dilemmas are touched upon by **Roger-Pierre Turine** (Belgium) in connection with the biennial of African art "Dak'art" in Dakar (p. 69).

Anneli Porri brings into focus, on pp. 70-71 the Erza (Mordvinian) artist Pjotr Rjabov (born 1910), who is considered to be the founder of professional art of that small nation of Russia. Recurrent in his otherwise idyllically painted still-lives, is the knife menacingly left on the edge of the table.

"Dak'art"

Roger-Pierre Turine Aafrika biennaalist.

Mul on olnud õnn osaleda neljal Dakari aafrika kunsti biennaalil ja tunnistan, et ootan kannatamatusega järgmist, 2004. a. maikuu kohtumist, täis naeratusi, värve, lõhnu ja ettearvamatusi, millele on raske leida võrdset mujal maailmas. Üllatused, sarm ja ainulaadsus iseloomustavad kõike, mida Aafrikal on uudishimulikule inimesele pakkuda, ja kuna paradoksid on siin tava, siis pole ime, et mu Musta Mandri kaasaegse kunsti vastu alanud huvist kasvas välja kirg selle maa traditsioonilise loovuse vastu. Viimase võlust ja väest kantud mitmekesisus on niisama hämmastav kui kontinenti asustavate etniliste gruppide arvukus.

"Dak'art 96", esimene eranditult Aafrikale pühendatud kunstibiennaal, mida juhatas rõõmsameelne ja tulemuslik Remi Sagna, sarnanes käsitööstusliku kaosega, nagu seda võib kohata Karmeli või Sandaga turgudel. Natuke kõike, palju eimidagit, ja peadpöörivaid tõdemusi sellest, et kõigest kättesattuvast võib puhkeda kunsteos, millest andis märku eelkõige leidlikkusest pakatav Disainisalong. Koolikirjandi mustandit meenutav nn. Rahvusvaheline Salong kätkes siiski ka väga tõsiselt võetavaid kunstnikke, nagu Malist pärit *grand prix'* saanud Abdoulaye Konaté, kelle installatsioon sidus esivanemate kultuse jõu ja Aafrika tuleviku küsitavuse.

"Dak'art 98" oli paremini struktureeritud, rõhutas kontseptuaalset leidlikkust. Achille Bonito Oliva juhitud žürii andis esimese auhinna Senegalist pärit Viyé Dibale, kes puhkes tõeliselt õitsele kaks aastat hiljem: tema skulptuurne gri-grisid,

inimhäält ja näitlejate liikumist *in situ* ühendav installatsioon kujutas endast selle žanri tippteost.

Aastaks 2000 olid asjad paika läinud, kusjuures Šveitsis elavale tuneeslannale antud peaauphind tunnistas maailma musta diasporaa kandvust. Kaasaegseid rahvusvahelisi trende peegeldav biennaalitööde valik oli tugev ja ühtlane, kuigi patustas mujal nähtust tuttava *dejà-vu'*ga.

Alates 2002. aastast juhatab biennaali rahulik ja intelligentne Ousseynou Wade [vt. lk. 67: grupifotol seisab presidendiproua Viviane Wade kõrval], kes heitleb kahe ilmselgelt vastandliku tendentsi lepitamisega: ühelt poolt aafrikalikkust eirav, kaasaegset internatsionalismi rõhutav trend ja teiselt poolt traditsioonile ja sellest lähtuvale identiteedile toetuv suundumus. Senegallasele Ndary Lôle määratud peaauphind näitas, et viimasest lähtuvad kaasaegsuse otsingud on ka rahvusvahelise žürii silmis viljakamad ja tõsemad. 2002. a. biennaalil esinenud kunstnikud nagu Koko Bi Elevandiluurannikult, Kamerunist pärit Dominique Zinkpe, egiptlane Moataz Nasr jt. on samuti tegijad, kellest võib loota Aafrika kunstile tulevikku.

Prantsuse keelest tõlkinud Tamara Luuk.



Vaade aafrika skulptuuri näitusele "Ilu ja vägi" Rakvere Linnagaleriis 04.08–27.09.2003. Tööd Roger-Pierre Turine'i kollektsioonist.

View of the exhibition of African sculpture "Beauty and Might" in Rakvere City Gallery. Works from the collection of Roger-Pierre Turine.

Pjotr Rjabov. Natüürmort sinise tee-kannuga. Õli, löuend 1953.

Pidulik natüürmort. Õli, l., 1987.

Pjotr Rjabov. Still-life with a Blue Kettle. Oil on canvas, 1953.

Festive Still-life. Oil on canvas, 1987.



Leninitest flaamlaste kaudu etnofuturismi

Anneli Porri ersa kunstniku Pjotr Rjabovi identiteedi probleemist.

Ersa-mokša kunstist on keeruline rääkida. Esiteks puudub materjal soome-ugri juurtega kunstnike kohta kas üldse või on nende loomingut raske eristada muust vene kunstist. Teiseks toimib endise Nõukogude Liidu väikeste vabariikide kunst kui "väike" või Teine, see on olemas, aga ei saavuta kunagi nii suurt tähelepanu kui ükskõik milline Moskvas tegutsenud vool. Esimese ersa maalijana akadeemilise koolituse saanud ja hiljem rahvuslikule maalikoolile aluse pannud Pjotr Rjabovi (s. 1910) määratlemine pendeldab kõikide defineerimisprobleemide vahel.¹ Millisel hetkel saab Kemljas sündinud ersast äkki vene kunstnik? Kes ta ise olla tahab?²

Ersa-mokša kultuur toimib rahvakultuurina. Riiklik kultuurimudel järgib inertsist üldist sissetöötatud nõukogude joont, kus on tähtsal kohal loomeliidud koos venelastest juhtivtöötajatega. Kultuurisemiootika järgi on kultuur heterogeenne kooslus, kus rahvuse ja kultuuri identiteet kujuneb intertekstuaalses ruumis, vastanduses "meie" ja "nemad". Kõige raskem on identiteedi säilitamise juures leida tänapäevane "meie", millele toetuda, seevastu "nemad" on selgemini eristuvad ja äratuntavamad. See kajastub näiteks ersade ja mokšade omanimetamise segaduses ning võõra mõiste "mordvalane" rohkem kasutuses.³

Väikeste soome-ugri etnograafiliste rühmade piirid on muutunud häguseks, nõukogude homogeniseerimisbuldooseri saavutused ja sotsiaalsete garantiide puudumine väljendub mokšade-ersade puhul mordva keele rääkimises ja selles, et ollakse sünnist saati mordovka. Kibekiired järeleaitamistunnid peavad taastama aastakümnetega tehtud vigastused: Eesti ja Soome abiga käib entsüklopeedia tõlkimine udmurdi keelde, mis tähendab udmurtidele oma teaduskeele loomist. Mordva Vabariigis ametlikult midagi sellist juhtuda ei saa, sest ehkki teatmeteos on venekeelsena koostatud ja trükitud, levib see vaid leti alt poolsalakaubana. Müügi peatamise põhjus on juhtivtöötajate vastuoludes – kes sai sisse, kes jäi välja –, kirjastus on aga huvitatud oma finantside tagasisaamisest.

Postmodernistlik pilk vaatab identiteeti kui konstruktsiooni, suunavat ja juhivat omalemist. Kunstnik Pjotr Rjabov püüdis ennast määratleda referentsgrupi otsimisega

kunstis, samastades ennast maailmisviisi kaudu. Tekib omamoodi lacanlik peeglifaas: kunstnik püüab leida enda maalitud eri stiilis piltidel iseennast, konstrueerida enda illusoorset ühtset ego. Kogu kunstniku looming jääb aga rahvuse kogemuseks, milles samastumiste, väärte ja kestvate samastumiste kaudu toimub pidev iseenda korrigeerimine ja identifitseerimine.

1931. aastal "kirjakultuurist"⁴ puhta lehena Vene kunstiakadeemiasse astununa oli Rjabovil valida vaid üks maali keel. Püüdes adapteeruda etteantud normidega, läbis kunstnik oma kohustusliku Leninite ja sotsialistliku töö kangelaste etapi. Külma akademistlik sinine koloriit ja vääramatu realistlik perspektiiv oli Rjabovi jaoks ilmselgelt kõverpeegeldus. Naasnud 1946. aastal Saranskisse, püüdis ta järgmisena leida mingit traditsiooniuhtsust Euroopa meistritega. Pika aja vältel katsetas ta nii portreedes kui natüürmortides 17. sajandi flaami ja hollandi võttestikku. Natüürmorte vaadates tekitab minus alateadlikku hirmu ja liigutamiskartust ilmselt Rjabovi armastatuim, signatuurlaadne motiiv, ohtlikult ja vägivaldselt üle laua serva asetatud raske metallpeaga nuga.

Kindlama jalgealuse nii kunstilises kui tollal mitte vähetahtsas ideelis-poliitilises mõttes sai Rjabov külaelu olustikupilte maalides. Grupistseenid on ilmselgelt sotsrealistlikud. Sotsrealism kui teine internatsionaalne stiil andis väikevabariigi kunstnikule suurema kindlustunde ja tegevusvabaduse, ehkki Rjabov jäi ikka kunstihierarhia madalamate žanrite, olustikumaali ja natüürmordi juurde.⁵ Maalitud rahvariides naised on ilus näide rahvusliku pärandi rõhutamisest, mis suurriigi kontekstis viitas multikultuurilisusele. Paljukultuurilisus tähendab ju eelkõige poliitilist võttestikku, mis tagab etniliste vähemuste ja kultuuride eluõiguse suurema kultuuriruumi taustsüsteemis. Kultuur politiseeritakse nimelt etnilise kuuluvuse kaudu, nii on värvilistes mokša rahvariides naised Punaarmee ja sotsialistliku töö võistluse teemalistel piltidel asendamatu võtmekomponent – siin toimib rahvuslik kultuur vaid ideoloogiliselt kontrollitud keskkonnas.

Lõpuks, pigem ideelises ja vähem kronoloogilises mõttes, jõudis Rjabov loomuliku kogemusele maalimise juurde. Klassikaline kompositsioon

kaob, värvid muutuvad metsikuks ja perspektiivi pole ollagi – naivism ja diletantlus kõige paremas mõttes. Ajal, mil mujal maailmas oli popp identiteetidega mängimine ja topeltminade fabritseerimine, oli üks kunstnik (ja suur kamp koos temaga) just leidnud õige mina-kujundi. Nendes töödes peegelduvad loomulikult 1990. alguse vabamaks muutunud olud ja infovahetuse tekkimine teiste soomeugrilastega kas väheste publikatsioonide või ülevenemaaliste näituste kaudu.⁶ Selle pilguga võib vaadata ka Rjabovi mitterealistlikke vaikelusid kui etnofuturismi väljendust, sarnaselt Andrei Aljoškini, Ljudmilla Koltšanova, Juri Dörini või Vjatšeslav Libanovi loominguga. Nood lähevad oma loomingus tagasi eelaega, et välja tuua ürgset peidetut, varjatut ja hämarat.

Artikli aluseks on Anneli Porri ettekanne XXV soome-ugri uurimisreisi konverentsil 04.04.2003 Eesti Kunstiakadeemias.

¹ Aipov, Vladimir. Pjotr Rjabov. Živopis. Grafika. Saransk, 1994.

² Soome-ugri kunstnike identiteedi küsimusest vt. Treier, Heie. Identiteedi otsinguil. – Ülbed üheksakümmend. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Tallinn, Kaaseagse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 216–228.

³ Hõimude geograafilisest ja poliitilisest ajaloost vt. Taagepera, Rein. Soomeugri rahvad Venemaa Föderatsioonis. Tartu, Ilmamaa, 2000, lk. 167–217. Sarv, Heno. Kommunismi teostamine Venemaal ja soome-ugri rahvaste saatus. – Akadeemia, nr. 1, 2003, lk. 130–137.

⁴ Taagepera, R, lk. 196–202.

⁵ Golomstock, Igor. Sotsialistlik realism kak "vtoroi internatsionalnoi stil". – Bildende Kunst in Osteuropa in 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Hans-Jürgen Drengenberg. Berlin, Berlin Verlag A. Spitz, 1991, S. 153–185.

⁶ Aljoškin, Andrei. Tie juurille. – Ugrikulture 2000. Suomalais-ugrialaisten kansojen nykytaiteet. Contemporary Art of Fenno-Ugrian Peoples. Gallellan Museo, 2000, lk. 95.

Pjotr Rjabov. Küla kultuuritöötajad. Öli, I., 1965.

Pjotr Rjabov. Village cultural workers. Öli on canvas, 1965.



Nimetamisest: kas mordva, ersa või mokša?

Kokkuleppele, kuidas kutsuda Mordva Vabariigis elavaid soomeugri hõime, ei ole jõudnud nad ise ega ka mitte nende uurijad. Nimetäpsuse peamine funktsioon on võõrast eristamise ja omaga kokkukuulumise märkimine. Olukorra teeb raskeks see, et Mordvas elavad lisaks ersadele ja mokšadele ka soksad, venelased ja katarid, kusjuures soomeugrilased ei moodusta nappi kolmandikkugi. Nime "mordvalased" kasutamise vastased näevad selles nimes suurriigi ülemvõimu tööriista ja rahvusliku identiteedi purustajat. Väljapääsuna on Rein Taagepera pakkunud nimekuju mokšerslased, tuginedes Merja Salo ettepanekule 1993. aastal ja I. Ivanova soovitusel ajalehes Erzjan' mastor (12.08.1995). Põliskeeltes kõlaks see vastavalt Mokšerzjan' või Erzjamokšon' respublika ja vene keeles Erzjano-Mokšanskaja või Mokšano-Erzjanskaja respublika. Nii on kirjas Mordvas näiteks riigiasutuste nimetahvleil.

1978. aastal alahindamatu ekspeditsioonitööga alustanud professor Kaljo Põllu on kategooriliselt selliste nimekujude vastu ja soovib kasutada rangelt eristatud "ersa" ja "mokša", üldvormina "mordvalased". Samuti käibib keeleteaduses koondnimetus "mordva keeled", väljendamata mingeid poliitilisi või etnilisi kitsaskohti. Nii et – ühest seisukohta ei ole.

[ego]

Iga
kunstnik
on
nii
suur,
kui
suur
on
tema
koletis

Rael
Arteli
intervjuu
Andrus
Joonasega.



Juba õige mitmel kevadel, enamasti mais, helistab mulle Andrus Joonas ja kutsub külla. Tavaliselt just sel ajal avab ta Pärnu-Tõstamaa maantee ääres oma järjekordse maanteemaali näituse. Sel aastal kandis maanteenäitus "Aledoia 73" üheksandat järjekorranumbrit ning tegemist oli Joonase viimase maanteemaaliga. Traditsiooni otsustavat katkestamist võib pidada mingis mõttes pöördepunktiks, sellest ka jutuajamine kunstnikuga.

Rael Artel: Mis on sind sundinud pilti maantee äärde vaatamiseks välja panema?

Andrus Joonas: Üheksa aasta eest alustasin seda lihtsalt põhjusel, et teeperv oli vaba igasugustest institutsionaalsetest piirangutest ja ainus võimalus ennast vabalt väljendada. Sellise meediumina on maanteemaal ennast piisavalt tõestanud. Kehtestasin enda jaoks kindlad reeglid, mis pidid saama täidetud: pilt pidi vähemalt nädal aega üleval olema ning korralikult ära jäädvustatama, pärast tulgu mis tuleb, torm või vandaalid.

Kui võrdled oma esimest ja viimast maanteenäitust ja neid, mis sinna vahele jäävad, siis kuidas sa ise vaatad oma kulgemist läbi üheksa aasta ja üheksa näituse?

Juba peale esimest näitust "Suvi maal" ma ei tegelend ainult maanteemaali kui sellisega. Idee maali tee ääres näidata ammendas end juba esimesel aastal, edasi olen tegelend pigem enesearendamisega. Hilisem oli lihtsalt poliitiline mäng, kõik need "Kiiruse" näitused jne. Mingit otsest kasu pole ma sellest saanud. Maanteemaal on kujunenud vabaõhumaaliks, installatsioonimaaliks, perfokamaaliks.

Palun räägi tegevusmaali tehnoloogiatest.

Tegevusmaali puhul on kõige olulisem maalimisprotsessi ja teosega samastumine. Protsess on olulisem kui käsitööoskus. Viimane tuleb paratamatult siis, kui asjaga tõsiselt tegeleda. Kunst ei jäta sind maha, kui seda tõsiselt teha ja kui on midagi öelda – siis asi lihtsalt tuleb välja ja see on paratamatus. Nii et tööpõhimõtteks on samastumine. Seda on raske õpetada ja kohati on see lausa eluohulik, kuid see töötab. Isiklikult kasutan praegu ainult sellist

protsessiga samastumise viisi asjade tegemiseks. Kõike, mida kujutan, olen ise läbi elanud.

See võtab väga palju jõudu, kujutan ette.

Võtab küll, kuid see on ainus kunsti tegemise vorm, pole lihtsalt muud võimalust. Kunst on üldse tohutult pealiskaudseks läinud. Teine äärmuslik tendents on konkreetne sado-masohhism ja ekshibitsionism, millega on väga kerge peale minna ja silma paista. See ei võta palju jõudu. Olen sellega ise kokku puutunud ja tean, milline on vahe.

Oma viimase maanteemaali võtsid paar tundi pärast avamist maha. See koht, kus ollakse harjutud suvaliselt maali nägema, on tänava tühi. Mis siis juhtus?

Seda on varemgi juhtunud ja mitte ühe korra. Maale on seal lõhkunud tormid ja vandaalid, neid on tahetud ära varastada. Maali võtsin maha kõige kogusumma pärast: seda lõhuti korduvalt ja teadlikult. Näha oli, et on kindel grupp, kes tahtis oma püüdlusi lihtsalt kindla asja kallal realiseerida. Siis lihtsalt otsustasin, et rahvas pole kunsti väärt. Seda pilti on liiga kerge lõhkuda, kolme aastaga materjalid amortiseeruvad ja sellist kolmeaastast protsessi ma vaevalt viitsin enam kunagi ette võtta. Muidu oleks sinna iga nädal jälle paar auku sisse löödud, praegu ta jääb alles. Teine asi on see, et Pärnus mind niikuinii kunstnikuks ei peeta ja püüan ka sellistele suhtumistele viidata.

Viimasel ajal on hoogsalt levimas arusaam kunstnikust kui meelelahutajast. Vastupidiselt avalikule arvamusele oled sa otsustanud, et vat ei tee enam nalja ja ei lahuta meelt. Vähemalt mulle tundub nii...

Jah, üheksa-aastane tegevus, mis muutus juba Pärnu kaubamärgiks, vajaks suuremat toetust kui paar tuhat krooni kohalikust kulkast. Oleks asja eelarve 15 000, oleksin teinud sellise töö, mida ei saa lõhkuda, või palganud valvuri. Püüan viidata sotsiaalsele probleemile, kuna keegi lihtsalt ei viitsi sellise küsimusega tegeleda. Mul oli seda seesmiselt vaja teha. Mingi hetkeni peab igaüks vastu, aga põhimõtte pärast. Mitte et ma maanteemaali kunagi enam ei teeks, aga ma teen seda mujal. Maali mahavõtmine on kõige õigem vastus või karistus Pärnu rahvale. Politseisse helista-



mine või peksaandmine ei lahendaks küsimust. Ma lihtsalt ei näita neile kunsti, siis nad võib-olla saavad aru, et midagi on puudu, millega nad muidu harjunud. Minu meeleheitlik tegevus on muutunud liiga endastmõistetavaks. Tegemist on ju suht haruldase asjaga. Lõpetasin näituse, et mitte ainult iseennast, vaid üldse kunsti väärtustada. Keegi ei arvesta, et minul on pildi taga paari kuu töö, poole aasta elujõud ja suured rahad. Pean oma tegevuse ümber hindama!

Või liikuma siis äkki mingitele teistele territooriumidele?

Maanteemaal on juba ammu välja kasvanud vabaõhumaaliks ja selliseid kohti on piisavalt, kus seda teha, isegi Eestis. Seal ei pea seda tegema, kui see muutub enda jaoks nii hävitavaks. Lõpetasin näituse ka selle pärast, et mitte lasta kunsti mõnitada. Muidugi oleksin võinud selle sinna protestiks jätta, las lõhuvad auklikuks, aga ma ei usu, et see oleks eriti väärikas lahendus olnud.

Viimane maanteemaal "Aledoia 73" sündis kolmandat korda ühe ja sama maali peale. Räägi sellest protsessist.

Lihtsalt kujunes nii ja mitte majanduslikel põhjustel. See on jah selline protsessmaal, kus kolme aasta jooksul kasvas üks idee teisest välja varasema maali põhjal. Jätkasin seeriat, kuni jõudsin sinna, kuhu tahtsin jõuda. Esimene pilt on pisut isegi näha. Piltide ülemaalimine on suhteliselt raske tegevus – peab ennast ületada suutma. Ühtegi tööd ma pole enne teinud nii pikalt.

Kas mõte või materjal kuidagi vanaks või väsinuks ei muutuu?

Ei muutu ja samas muutuvad ka. Kohustusest kunsti ja enesearengu ees tuli see ära teha. Oleksin võinud ju käega lüüa ja midagi lihtsamat teha. Tegelikult pole need ammu juba maanteemaalid – need on mitmekihilised ja plakatlikkusest on asi kaugel. Materia väsis küll. Kuigi suureformaadiline vabaõhumaal võib

MAALI MAHAVÕTMINE ON KÕIGE ÕIGEM VASTUS VÕI KARISTUS PÄRNU RAHVALE.

siis, kui see ei satu sõna otseses mõttes orkaani või järjekindlate "kunstiarmastajate" kätte, õues aas- taid seista. Nii nagu näiteks Lätis Pedvale vabaõhumuuseumis.

Kuidas need teeärsed Aledoiad suhestuvad Punase majaga, mis oli su diplomitöönaitus Vaala kõhus?

Aledoia on kokkuvõttes minu kunsti nimi. Võib-olla saavad huntmehe asjad ka kunagi Aledoiadeks – mingid asjad peavad lihtsalt ühes punktis kokku saama. Punane maja ja Aledoiad on nn. küpse perioodi tööd. Tegeledes mitmes liinis ja erinevate väljendusvahenditega, tegeled ikkagi sama asjaga.

Maanteemaali ja Punase maja kõrval tahaksin teada, et kuidas elab kollane huntmees? On ta elus?

Kollane huntmees hakkab peale pikka puhkust vist jälle elama. Kindel on see, et kollase huntmehe *performance*'id ei saa teha liiga tihti ja õllekannu kõrvale ja tellimustööna. Praegu lähen Riiga *performance*'i- festivalile ja üritan teda elus hoida välismaal. Eestis ma huntmehena enam nii palju ei esine. Kindlasti on huntmees minu kunsti üks küsitavamaid osi. Tihti on tulnud juurde toonis, et andekas inimene ja hea kunstnik, aga miks sa seda kollast huntmeest teed? Just sellepärast teen, et see on kohutavalt raske. Ma olen kollane huntmees: see pole dekoratiivne kaubaartikkel, vaid ülisuur väljakutse arendada järjekindlalt mingit teiste jaoks võib-olla idiootset teemat, kusjuures see teema on arendatav. See teema areneb edasi vastavalt enda arengule. Huntmees sündis maaliga "Kunstnik ja koletis" ju varem kui maanteemaal. Teen seda seni, kuni see inspireerib. Kui tulevad uued osad, siis arendan seda edasi. Huntmehest on plaanis teha loodusfilm, õigemini loodusfilmi stiilis videofilm, nagu neid tehakse näiteks lõvide elust või nii.

Kunst liigub järjekindlalt kunstivälis- sisse ruumi, mida ei valva ei gale- riimutt ega kunstnike liit. On see lahendus kunsti jaoks – liigutada see vööralt territooriumile?

Kõike, nii skulptuuri, *perfor- mance*'it kui installatsiooni, saab teha väljaspool kontrollitavat ruumi ja keskkonda, isegi väljaspool regulaarset vaatajakonda ja fännklubi. Kunst on teise mõõtme asi ja kui

paned selle kõigile vaatamiseks välja, siis enamus seda ju ei vaata. Sõidavad sellest mööda kui tavalisest puust või postist. See on pigem midagi ebatavalist harjumuspärasest keskkonnas. Olen alati ikkagi püüdnud liikuda galeriist välja, isegi galeriiesi- nemiste puhul. Näen selles moodsa kunsti põhikohustust – selle puhul peab muidugi olema kindel sõnum ja tegevusel moraalne alus. Moodsa kunsti areng on kahjuks jõudnud faasi, kus kõik on kunst. Seda on ümberingi päris palju. On tekkinud näiteks bürokraatkunstnikud. Neil on kogemusi paberimajanduses ning neil on ressursse, infot jne. Näen tule- vikukunsti ohtu selles, et eksis- teerivad vaid bürokraatkunstnikud ja ülejäänud on lihtsalt alternatiivsed.

Kunst ja bürokraatia. Kas ja kui, siis kuidas on omavahel seotud bürokraatkunstnikud ja biennaal- likunstnikud?

Biennaalikunstnikest on vähemalt mõned kunstnikud. Mitte palju, kuid on. Bürokraatkunstnike seas kunst- nikke pole. Nad on lihtsalt avastanud enese jaoks mõnusa äraelamise viisi kunsti arvelt.

Kuhu asetad enda Eesti kunsti- maastikul?

Ajaloolises perspektiivis olen sajandi- vahetuse üks suurematest kunstni- kest, ideoloogilises mõttes ja tänases päevas olen veidrik, keda paljud aus- tavad ja paljud kardavad ja paljud vihkavad, keda eriti tihti näha ei tahe- ta ja kui tahetakse, siis mitte idealis- mi, vaid hullumeelsuse näitena. Igaüks arvab, mida tahab, ja ega mina ka ülejäänuid hästi ei arva. Samas ei vihka ma ka kedagi, kui aus olla. Arvan, et tervikul peavad olema erinevad osad. Eesti kunsti kõrge tase ongi sellest, et siin on nii leige suhtu- mine heasse kunsti ja novaatorlikesse ideedesse. Eesti kunst on mitmekülge, nii väikese maa kohta on see hea tase igas valdkonnas. Keskmise eesti kunstnik on mujal superhea kunstnik. Totaalne mitmekülgus just, kuigi väidetakse midagi muud. Kriitikud võivad rääkida kunsti ja maalikunsti surmast, mõni aasta tagasi oli see ajakirjanduses põhiteema.

Näib, et saab sellise surnud asjaga ikkagi tegeleda?

Ükski asi pole surnud, kui sa seda teed. Alati tuleb uus põlvkond, kes huvitub täpselt samadest prob-

leemidest, mis eelminegi. Kuivõrd inimkond pole oma probleeme lahendand, jääb kunsti mõte ikka alles seni, kuni inimkond eksisteerib edasi nii, nagu ta seda praegu teeb. Sest kui koletis on tapetud, kunsti enam vaja ei ole. Siis peab hakkama tõsisemate asjadega tegelema. Iga kunstnik on nii suur, kui suur on tema koletis. Arvan, et kunst on osale teenäitajaks selle nn. oma tee leidmiseks.

Ja võib-olla ka ellujäämiseks?

Jah, kunst annab paljudele lihtsalt ka elu mõtte. Vastasel korral on elu tühi.

Every artist is as great as his/her Beast

Andrus Joonas inter- viewed by Rael Artel – regarding the sense of doing art, institutional- ism and idealism.

For quite a few springs now, mostly in May, Andrus Joonas has called and invited me to come and see him. It is the time he usually opens, beside the Pärnu-Tõstamaa highway, his regular exhibition of highway paintings. This year, the highway exhibition "Aledoia 73" was the ninth in sequence. It was the last of its kind, staged by Joonas. The decisive disruption of the nine- year tradition is to be regarded as a turning point, in a sense. Hence the conversation with the artist.

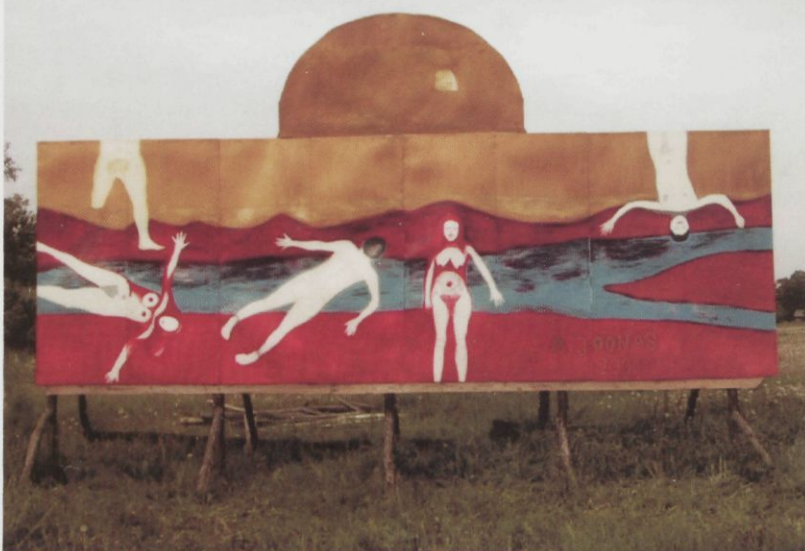
Rael Artel: *Revenons à nos moutons*: why did you start exhibiting the pictures on display at the side of high- way altogether?

Andrus Joonas: I did that, nine years ago for the simple reason that the wayside was unobstructed by any institutional restrictions; it was the sole opportunity to give free rein to my yearning for self-expression. As a medium, the highway painting has won sufficient credence. In respect to my paintings, I established rigid rules for myself, which I pledged to abide by: the picture was to stay exhibited for a week, at least, until it was properly noticed by the community and etched into their consciousness. Later, it would matter little if a storm or vandals swept it away.



Andrus Joonas. Aledoia 53 (2001), Aledoia 56 (2002) ja Aledoia 73 (2003). Maantee-maal Pärnu-Tõstamaa maantee 7. kilomeetril.

Andrus Joonas. Aledoia 53 (2001), Aledoia 56 (2002), Aledoia 73 (2003). The highway painting on the Pärnu-Tõstamaa highway 7th km.



When comparing your first and last highway exhibitions, and all others compressed between those dates, how do you appreciate your progress over those nine years and through nine exhibitions?

After the first exhibition "Summer in the countryside" I was no longer involved in highway painting only. The idea to display a painting on the edge of a road exhausted itself in the very first year; from there on I have rather been engaged in self-education. I have not gained any direct benefit from those activities. The highway painting has evolved into an open-air painting, installation painting, performance-painting.

Would you please elaborate on technologies of the performance painting.

With the performance painting, the most essential thing is your identification with the process of painting and the work completed. The process is more important than the craftsmanship. The latter will develop by itself, if you tackle the job in dead earnest. Art will not fail you, if you do it seriously and if you have a message to give. You will just succeed in the end, whether you wish it or not. Therefore, identification is the working principle. It is a thing hard to teach to others, sometimes being outright hazardous to life, however it works. I have experienced all the things I present in my art.

This must be very exhausting, I presume.

It is, but this is the only way to do art, there are just no other options. Generally, art has become awfully shallow and perfunctory. The second extremist trend is concrete sado-masochism and exhibitionism, which makes it easy to stand out. It does not take much effort to do. I have dabbled in that sort of art and I should know the difference.

You dismantled your last highway painting a couple of hours after the opening of the exhibition. What happened?

It has happened earlier, more than once. The paintings have been wracked by storms and wrecked by vandals, one has even attempted to steal them. Evidently there was a group on the go, desirous of putting into effect their murky aspirations. I

decided, there and then, that the local grassroots did not deserve my art. Furthermore, I am not considered much of an artist in Pärnu, anyway, therefore my conduct was implicative of my scorn of such an attitude.

Lately, the conception of the artist as an entertainer has been gaining wide prevalence. In defiance of public opinion, you seem to have decided: "From now on I will quit cracking jokes, diverting and amusing." At least this is how I see it...

The dismantling of the painting is the most adequate response or retribution for the folks of Pärnu. A call to the police or giving someone a good hiding would not solve the issue. I just withdrew my art from them. They might now become painfully aware of something habitual missing. My desperate thrashing about to bring home to them a message has become too commonplace. As a matter of fact, my actions were not in the least commonplace. I terminated the exhibition, in order to add value to the art in general, not only to bring myself into the lime-light. Nobody seems to want to know that I had put in a couple of months' effort into the picture, my half-year sap and quite a considerable amount of money. I must reassess my activities!

Or perhaps move over to new ground?

The highway painting has long evolved into an open air painting. There is plenty of space where to do it, even in Estonia. It need not be done in places where it becomes destructive to oneself. I also terminated the exhibition, in order to make it impossible for morons to jeer at art. I could have left the picture there, by way of protest, to let it be cut and pierced, but I do not think that would have been a wise move, worthy of me.

The last highway painting "Aledoia 73" was born, for the third time on

YOU WILL JUST SUCCEED IN THE END, WHETHER YOU WISH IT OR NOT.

one and the same painting. Could you be more specific about the process.

It just happened so, not for reasons of saving money. Repainting of the pictures is a relatively hard job – one has to surpass oneself. I have never taken so long to do a job.

How does the yellow lupine man fare? Does he thrive?

I am presently getting ready for the Riga performance festival, to attempt to keep him alive abroad. In Estonia, I do not perform as the yellow lupine man, as often as I used to. The lupine man is certainly one of the most controversial parts of my art. I have not infrequently been asked earnestly, in a pleading tone, why a talented person and a good artist like me should bother with that yellow lupine man? I do it just because it is so awfully hard. The yellow lupine man is what I am, essentially. It is not a decorative trade article, but an overpowering impulse to push forward a theme, which develops inasmuch as I myself advance. The lupine man was born earlier than the highway painting, it was born with the painting "The Artist and the Beast". I plan to shoot a nature film of the lupine man, or rather a video film in the style of a nature film. Like those made of the life of lions or so.

Art is consistently moving over to the extra-artistic space, not supervised by the gallery attendant or the artists' union. Is this the solution – moving art onto strange ground?

Everything, sculpture, performance and installation can be made outside the controlled space and environment, even outside the regular audience and the fan club. Art is a matter of another dimension; when you display it for everybody to see, the majority will not look at it. They travel past it, as they would an ordinary tree or a post. Art should rather be something extraordinary in habitual surroundings. I have always strived to drift out of the gallery, even in the case of gallery performance. In this I perceive the basic obligation of contemporary art – but of course, in that case one needs a definite message and moral underpinning for activity. Deplorably though, the development of modern art has landed at the stage where everything is art. There is quite a lot of it around and about. For

instance, there are the red-tape artists on the rise. They are skilled in paperwork and they have resources, information etc. available. I see the future danger to art in that only the red-tape artists will prosper, while the rest of us will be just alternative artists. There are no true artists among the red-tape artists. They just have discovered a way, to leisurely while away their time, on account of art.

Where do you place yourself, on the Estonian artistic landscape?

In the historical perspective, I am one of the greatest artists of the turn of century, in the ideological sense and as of today, I am an eccentric, revered by many, feared by quite a few and hated by a lot; I am mostly unwelcome in person and if welcome, then only as an epigone, not as a bulwark of idealism. But then, everybody entertains opinions as befit their mental capacity. Nor do I hold an overly great esteem for my fellow men. Yet I don't despise or scorn anybody, honestly. I think the integral whole needs to be constituted by different parts. It is due to the lukewarm attitude to both the excellent art and the innovative ideas in this country that Estonian art is of high level. Estonian art is many-sided, for a county of midget size, and that means a good level in every area.

Nothing is extinct if you are still doing it. There will always crop up new generations which will be keen on exactly the same problems as their forerunners. Insofar as human kind has not solved its problems, the need for art remains vibrantly topical, provided humanity proceeds like it is doing now. Because no sooner has the Beast been slain, than the need for art withers away. One will have to tackle more serious matters then. Every artist as great as his/her Beast. I think art is a guide for the perplexed, to find their own path.

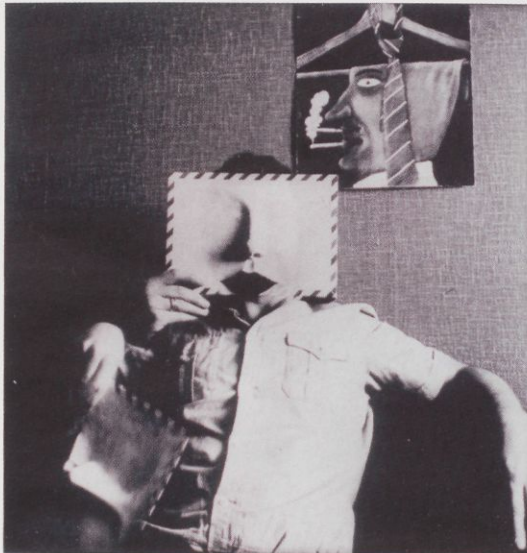
Perhaps also a guide for survival?

Right. Art supplies a meaning to many a life. Otherwise those lives would be a wasteland.

Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika I

Peeter Linnap

Teater ja fotograafia on loomuldasa väga erinevad maailmad: üks neist liigub/ liigutab/ häälitseb ja elab katkematult oma tihendatud poliüfoonilist väljenduspiirkerka; teine on vangistatud vaid kujutisena, toimunu jäljena, kus želatiini tardunud ja hääletu universum viitab pigem balsameerimise rituaalile kui praegu elavale ja rõõmsale. Mälu ja mineviku agendina kirjeldab foto enamasti vaid nähtava välist ilmet, andes oma tasapinnalises "laval" edasi vaid liikumise ühtainust faasi, žestide ja miimika teatavat seisundit. Ometi pole foto ja teater teineteisest kaugeltki lahutatud maailmad. Ka teater kasutab pilti, tegeleb kujutisega õige mitmes tähenduses. Nii iidne varjuteater kui multimeedia-etendus toetuvad seigale, et kujutis on laval samasugune "tegelane" kui kõik muudki *actor*'id; see, mida teater pildile atribuueerib, ongi "tegemine": varjud liiguvad kujutiste-etenduses, 19. sajandi Pariisi *diorama*'s animeeris valgus pilte, muutes need vaatamängudeks. Teatri visuaalsele aspektile viitavad selgesti ka mõisted "pilt" ja "vaatus"; omakorda on foto teatriprintsipi palendusteks poseerimine või "tehtud nägu", kuid ka foto seotus "sündmuse" jm. ajaliste kategooriatega. Ent sääraustes samasuseotsinguis ei tohi minna liiale. Kuigi Roland Barthes'i arvates põhineb teatriprintsipiil' kogu fotografeerimistegevus, olles arranžeringute ehk sättimiste (kadreering, pildiruumi organiseerimine jmt.) ja näitlemise pildiline lava, ei huvita meid siinkohal siiski mitte niivõrd mütoloogilisse teadvusesse kuuluvad valdkondadevahelised seosed, vaid pigem vormid ja viisid, kuidas lavastusfotos kasutatakse vähem või rohkem teatri(keele) märgisüsteeme. Nii jäävad siinkohal vaatluse alt välja "sõjateatri" ja "kaamera-kui-relva" õõnsalt paatoslikud metafoorid – tagaplaanile jätaaksime ka ebamäärased väited igasugusest pildistamis-tegevusest kui teatraalsest aktist.



Enamiku kultuurinähtuste ja -formaatide analüüsimiseks on traditsiooniliselt välja kujunenud oma uurimisvaldkonnad. Nii on semiootika piirideski omaette distsipliinideks teatri- ja visuaalsemiootika, mis arenevad ja avalduvad teemade osalisele, kuid siiski märgatavale katsumisele vaatamata eri autorite ning erinevate väljaannete raames. Nõnda kohtame teatrisemiootika probleemaatika Erica Fischer-Lichte, Patrice Pavis'e, Ernest Hess-Lüttichi jpt.² käsitlustes ilma vähimagi vihjeta visuaalsemiootika saavutustele. Sama kehtib ka teiselt poolt vaatamina: kuigi visuaalsemiootikud Gunther Kress, Carey Jewitt või Theo van Leeuwen³ räägivad oma suurepärasest pildianalüüsides "dünaamilistest" ja "narratiivsetest" struktuuridest või isegi pildi "näitlejatest", ei heida nad vähimatki pilku teatriuuringute valdkonda, kus need teemad on läbi mängitud ehk nüansseeritumaltki. Käesolev kirjutis püüabki niisugust olukorda põgusalt ära kasutada ja analüüsida mõnedest teatrisemiootika põhimõtetest lähtuvalt fotolavastust, mis kuulub tavakohaselt hoopis visuaaluuringute valdkonda. Loomulikult peame seejuures arvestama teatri väljendusvahendite ja

eriloomuliste märgisüsteemide tunduvalt suurema hübriidsuse ja heteroloogiaga. Samuti sellega, et ühel juhul on tegu nn. etenduskunstiga, kus terviku summeerumine kulgeb ajas, teisel juhul aga ruumikunsti teostega, mille enamik omadusi/tähendusi/väärtusi avaneb vaatajale suhteliselt simultaanselt (täpsemalt "vaataja ajas").

Mis on lavastuslik fotograafia?

Lihtsustatult võib ruumi fotografeerimise aktis jagada objektiruumiks ja kujutisruumiks. Piiriks, mis võetud seesuguse ruumijaotuse aluseks, on fotograafia keskne instrument objektivi, mille läbimisega muutubki "füüsiliste" asjade maailm kujutiste maailmaks ja millel säilib vaid osa füüsilise maailma omadustest. Sellest lähtuvalt saabki esimeses korraldatud ja pildistamiseelseid arranžeringuid vaadelda lavastusena, teises sooritatud manipulatsioonide aga käsitleda montaažide-kollaažide jmt. laboratoorse võttestiku raamides. Kuna viimatinimetatud strateegiad fotokeeles olen juba varem ulatuslikult käsitletud⁴, pööraksin siinkohal tähelepanu just fotograafia lavastuslikule aspektile. Laiemalt võttes on "lavastuslik" küll igasugune fotografeerimisprotsess, sest reaalsuse "korraldamise", kohandamise, arranžerimise aspekte sisaldab juba kaamerakasutus ise: kadreering, kaamera märkamisest tulenev "teatraalne" käitumine, füüsilise reaalsuse transkodeerimine teatava struktuuri- ja kujuga materjalidele jne. Kuid õigustagem end erisuste tegemiseks siinkohal etimoloogilise terminiga "üles võtma", mis meenutab pigem korilust kui dirigeerivat tegevust, ja pöörakem seepärast tähelepanu vaid neile juhtumitele, kus just viimane eriliselt rõhutatud ja intentsionaalne on.

Käsitledes fotolavastust kui mee-

Tõnu Tormis.
Avioportree
Priit Pärn.
1980-ndad.

Tõnu Tormis.
Avioportrait
Priit Pärn.
1980s.

toedit, on saksa uurija Michael Köhler loonud klassifikatsiooni⁵, kus pilditeater on jaotatud järgmistesse kategooriatesse:

– **Eneseinstseneeringud**, kus fotolavastuse autorid asuvad ise erinevatesse rollidesse ning lavastavad nõnda erinevaid (mina)osi ja -identiteete.

– **Narratiivsed fotod**, milles modellid etendavad sündmusi argielust, mütoloogias või režiid juhtiva kunstniku fantaasiast.

– **Minilavad ehk fotolavastused**, kus modellid esitavad sündmusi nagu eelmiseski jaotuses, kuid teevad seda väikeses miniruumis (näit. laual) ja kasutavad “tegelastena” nukke, mänguasju jmt.

– **Vaikelud**, kus fotoseade arranžering on rajatud tähenduslikele esemetele ja nende kooslustele.

– **Fotoskulptuurid ja -seaded**, milles põhirõhk on objektidel või nende kooslustel ja mida esitatakse fotodena kasvõi näiteks nende püsivuse tõttu.

Kuigi selles süsteemis ei puudu teatav meelevaldsus, on selgesti näha, kuidas fotolavastused asetuvad kahte suuremasse rühma: on neid, mis koonduvad ruumikunstide mõiste ümber (seaded, vaikelud jmt.), samuti selliseid, mida saab vaadelda tegevuskunstide mõisteparatuuri abil. Et siinses käsitluses on esmaoluline nn. teatriprintsip, siis pakuvad meile edaspidises arutluses huvi ennekõike eneseinstseneeringud, narratiivsed fotod ja mõnevõrra ka minilavad. Uudsuse ja avastamisrõõmu huvides piirduksime oma uuringutes ainult Eestis tehtud lavastusliku fotograafia-ga, mida seni pole eraldi käsitletudki.

Teema piiridest: fotolavastus ja teatrifoto

Esmalt tuleks fotolavastuse mõistet siiski piiritleda külgnevate valdkondade suhtes. Üheks sääraseks on teatrifotograafia, teiseks aga kindlasti dokumentalistika ehk praeguses kontekstis mittelavastuslik foto. Esimese piiri tõmbamine on suhteliselt kerge, sest kui teatrifoto puhul on tegemist sõltuva tegevusega, mille keskseks sihiks on vahendamine, siis fotolavastus on ennekõike autonoomne tegevus. Arranžeringud on viimasel juhul loodud spetsiaalselt kaamera jaoks, neil puudub eksistents väljaspool pilti, samuti



Villu Järmut, Enn Kärmas. Kauamängu- ja plaadi (LP) kujundus ansamblile “Ruja”. 1982. 31 x 31 cm.

Villu Järmut, Enn Kärmas. Design of LP record to ensemble “Ruja”. 1982. 31 x 31 cm.

Toomas Huik. Pilt komsomolipiletile. 1987.

Toomas Huik. Picture to the Comsomol card. 1987.

vaatajaskond, kes oleks saanud jälgi-da lavastuse kulgu. Olukord on siin mõneti sarnane nn. foto-performance'iga, mida on kirjeldatud järgmiselt:

Ajaloolises perspektiivis saavad meid huvitavad asjad alguse sealt, kus foto ja performance'i sõltuvussuhe muutus foto kasuks. Nagu on näha 1960. aastate “tegevuskunsti” puhul, kaasati foto tollal happening'ide, sündmuste ja tegevuste dokumenteerimisse. Seejuures ei peetud nõnda tehtud fotosid omaette teosteks, ehkki kunstnikud neid signeerisid – artefakti staatus oli ikkagi vaid “etendustel”. “Foto-performance'ite” puhul aga säilis kunstniku kontroll ülesvõtte üle, sest tegevused kaamera ees olid seatud spetsiaalselt fotosid silmas pidades. Omakorda

performance'id, mis olid fotode aluseks, pakkusid nüüd huvi vaid sellest küljest, millistena nad pildil välja nägid.⁶

Sarnane autonoomsuse kriteerium eristab ka fotolavastust teatrifotost. Pildid mitte ei vahenda siin teatrirežissööride lavastusi ega “dokumenteeri” etenduste üksikuid (ilmekamaid) momente, vaid režissööri rollis on siin fotograaf ise. Neid kahte žanri eristab ka pildiloomise põhimõte ise. Fotolavastus, erinevalt teatrifotost, on tervik, mitte aga pelgalt teise kunstiliigi muljet loov osa. Siit tuleneb üsna otse ka pilditüüpide erinevus: klassikalised teatrifotod kuuluvad pigem “dokumentalistika”, isegi reportaaži fragmentaarsesse maailma; fotolavastused on seevastu ise terved “etendused”, mis eksisteerivadki ain-

ult pildi kujul. Seega saame liikumist teatrifotolt fotolavastuseni vaadelda ka kui ühe kunstižanri iseseisvumist.

Teiseks peaksime me eristama lavastusliku pildistamistegevuse fotograafia muudest meetoditest ja žanritest, mis on tunduvalt keerulisem kui esmapilgul paistab. Kuigi puht "ontoloogilises" võtmes võiksime julgelt väita, et igasugust tüüpi reaalsuste või väljamõeldiste pildiks tegemine – reaalsuse kadreerimine/ seadmine/ astendamine/ tihendamine/salvestamine on olemuslikult lavastuslik, ja lisada, et dokumentalistika on seega vaid lavastuse erijuhtum – eitaks säärane arusaam ometi olulisi ühiskondlikke harjumusi tähenduste konstrueerimisel⁷. Just seetõttu leppigem siinses piiritlemiskatses intentionaalsuse kriteeriumiga ja nimetagem "pildilavastusteks" sääraseid juhtumid, kus reaalsuse arranžeerimine ja (ümber)korraldamine on nähtavalt esiplaanil või rõhutatult eesmärgiks omaette.

Pilt kui performance: puuduvad ja erinevad märgisüsteemid

Helid	Akustilised	Lühiajalised	Ruumiga seotud
Muusika			
Lingvistilised märgid	Visuaalsed	Püsivad	Näitlejaga seotud
Paralingvistilised märgid			
Miimilised märgid			
Miimilised märgid ja žestid			
Prokseemilised märgid			
Maskid			
Soengud			
Kostüümid			
Lavakontseptsioon			
Lavakujundus			
Rekvisiidid	Ruumiga seotud		
Valgusreži			

Allikas: Fischer-Lichte, 1992.

Võttes aluseks Erica Fischer-Lichte märgisüsteemide klassifikatsiooni teatris⁸ ja Patrice Pavis'i⁹ tuntud küsimustiku teatrietenduse analüüsimiseks, peame märksüsteemide arvu pisut redutseerima, samuti revideerima nende ulatust ja tähendusvälja fotolavastuse valdkonnas. Üsna selgesti langevad viimase puhul mängust välja nn. audiaalsed/



Mari Kaljuste. Siim-Tanel Annuse performance. 1980-ndad.

Mari Kaljuste. Performance by Siim-Tanel Annus. 1980s.

akustilised märgisüsteemid (juhul kui piltide fooniks ei kasutata just mõnd helitausta). Ka lingvistilised märgid tulevad fotolavastuses arvesse vaid siis, kui pilte kasutatakse koos tekstiga (nt. subtiitrid jmt.). Lihtsamal ja levinumal juhul on fotolavastuse või lavastuste seeria ainsaks tekstiliideseks peal- või allkiri, mille suhteid piltidega on juba üksikasjalikumalt käsitletud¹⁰. Nii võime märgisüsteemide klassifikatsiooni fotolavastuslikes töodes visualiseerida ja kasutada järgmise skeemina:

Miimilised märgid	Visuaalsed	Püsivad	Näitlejaga seotud
Žestid			
Prokseemilised märgid			
Mask			
Soeng			
Kostüümid		Ruumiga seotud	
Lavakontseptsioon			
Lavakujundus			
Rekvisiidid			
Valgusreži			

Siit nähtub, et fotolavastuse puhul saame edukalt rääkida ruumilisest olukorrast, valgusrežiist, stsenograafiast, kostüümidest, butafooriast, rekvisiididest, maskidest ja näitlejatest ning nende kehakeelest, miimikast, žestidest jmt. Tegelikult ei puudu ka dialoog pildi(teatri)tegelaste vahel – erinevuseks vaid, et see ei toimu mitte kõne, vaid (panto)miimiliste võtete ja pildiprokseemilise keele vahendusel. Omavahel suhestub kehade prokseemiline käitumine, kineesika, miimika jne., pildil olemise viisid on üksteisest tingitud, üksik-tegelase koha/asendi/oleku pildil määrab fotolavastuses ära režissööri (fotolavastaja) tahe ja näitlejate interaktsioon, mis määrab iga üksikfiguuri oleku ennekõike teiste suhtes. Veidi järele mõeldes pole siin tegemist mitte kuigivõrd pretseedenditu näitlemisolukorraga: fotolavastus sarnaneb oma kehakeelsetelt märksüsteemidelt kasvõi pantomiimiteatri, veelgi rohkem aga tummfilmiga. Ka ei tähenda lingvistiliste, akustiliste jmt. audiaalsete märksüsteemide mittekasutamine fotolavastuse oluliselt piiratamat väljendusarsenali – seda enam, et verbaalse suhtlemise osakaalu hinnatakse enamasti vaid 35%-le, mitte-verbaalse oma aga moodustab ca 55% kommunikatsiooni "mahust".

Et pildinäitlejate tegevus on stopitud või külmutatud fotoomadustest



tulenevalt üksikuteks tarretunud kaadriteks, siis johtub siit üsna otse ka näidendi ja pildilavastuskoosluse erinev struktuur: kui teatri-*performance* koosneb stseenidest, piltidest, vaatustest jne., siis fotokoosluse kontinuumi moodustavad kaadrid, (in)variandid, di- ja triptühhonid, seeriad, sekventsidsid ja piltjutustused. Ehkki mõlemal juhul on selgesti tuvastatavad nii tähenduslikud “ühikud” kui ka teose-terviku koosnemine sääraestest üksustest, erinevad märgatavalt nende ühikute tähendusmaht ja suhtestumise viis teiste omataolistega. Detailidesse laskumata võib vist öelda, et teatris annab stseenile ja vaatuksle tähenduse positsioon teiste samasuguste vahel, st. eelnevus- ja järgnevusprintsii. Fotolavastustega, mida samuti tihti seeriatena esitatakse, on lood teisiti. Enamasti arvestatakse ka üksikfoto tervikkuse printsii biga (v.a. otseselt protsessi/ progresseerumist kujutavad visuaalsed jadad), kus iga pilt on

muust kooslusest nimme eraldi võetav (omaette näidatav, müüdav, avaldatav jne.) entiteet, iseseisvalt käituv universum. Ka ei pruugi seriiaalsetesse moodustistesse paigutatud fotod formeerida narratiivi: sageli esitavad üksikpildid hoopis variante, tüpoloogiaid (nn. “võrdlev fotograafia), protsessi eri (ajalisi) staadiume jmt. – ja vaid haruharva leiame siit assotsiatiivsetele seostele rajatud narratsioone, mis on tüüpilised nii filmile kui ka lavastusele. Ja vastupidi: võrreldes “pilti” kui etenduse ühikut teatris ja samasugust paberil, selgub enamasti, et viimasel on iseseisvana võttes märgatavalt suurem tähendusmaht.

Järgneb.

1 Vt. R. Barthes. *Camera Lucida*. Flamingo, London, 1981, p. 89. Huvitavaid kommentaare Barthes'i “teatriprintsii” totaalsuse kohta leiab ka kogumikust: *Writing the Image after Roland Barthes*. Ed. J.-M. Rabate. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p. 179 jj.

2 Vt. E. Fischer-Lichte. *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press, 1992; P. Pavis. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge, London, 1998; E. W. B. Hess-Lüttich. *Multimodal Communication*. Vol. II: *Theatre Semiotics* jpt.
3 Vt. G. Kress ja T. van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, London, 1996 ja T. van Leeuwen/ C. Jewitt. *Handbook of Visual Analysis*. Sage, London, 2001 jt.
4 Vt. P. Linnap. *Modernsus Eesti Fotos. – kunst.ee*, 2000, nr. 1 ja 2001, nr. 1.
5 M. Köhler. *Das Konstruierte Bild*. Stemmler, 1989.
6 M. Köhler, *ibid.*
7 P. Linnap. *Pilt ja Tõde*. Raadiosaate “Ööülikool” loeng 05.10.2002. Kokkuvõtet vt. *Eesti Ekspress*, 12.12.2002.
8 E. Fischer-Lichte, *ibid.*, p. 15.
9 Rmt.: E. Aston/G.Savona. *Theatre as Sign-System*. Routledge, London, 1991, p. 110.
10 Vt. V. Sarapik. *Keel ja kunst*. Underi ja Tuglase kirjanduskeskus, 2000. *Oxymora*.

Johannes Pääsuke.
x x x. 1913-1914.

Johannes Pääsuke.
x x x. 1913-1914.

Photographic *mise en scène* and the semiotics of theatre: An Estonian case study I

Peeter Linnap

Theatre and photography are worlds inherently different: while the first moves / sets in motion / utters sounds and thrives unabated on its compressed polyphonic revelry of expressiveness, the second is transfixed as an image, being a flimsy trace of events past, sunk into oblivion. In it, the dumb universe imprisoned in gelatine suggests the ritual of embalming, rather than characters living, kicking and ebullient, as they are, here and now. The agent of memory and of past, the photograph mainly describes the external look of the visible phenomena, conveying on its one-dimensional planar "stage" a single phase of the movement, a certain state of gestures and mimic. Still, the photograph and the theatre are not altogether separate entities. Theatre too uses the picture, handling the images in several hypostases. Both the ancient shadow play (a show in which shadows of puppets, flat figures, or live actors are projected onto a lighted screen) and the multimedia performance are making use of the fact that on the stage, the image is as much an "agent" as are the other actors. It is the "process" which the theatre conveys to the picture, the shadows moving in performance of the imagery. For instance, in the 19th C. diorama of Paris the light used to animate pictures, transforming them into spectacles. The visual aspect of theatre is clearly emphasized by the concepts "sight" and "act"; of its own part, the photograph has borrowed, from the rules of theatre the posing or the setting oneself up, pretending to be what one is not, however also the relation of the photograph to temporal categories of events and occurrences. Yet one need not go too far, when trying to establish similarities here. Roland Barthes has ventured to say that taking photographs is totally based on the theatrical principle¹, being as it is the pictorial scene of arrangements (setting frames, organisation of space for picture etc.) and acting. Yet, we are not interested in

relations between the domains belonging to the mythological conscience: rather, we are focusing on forms and ways, how the photographic *mise en scène* uses more or less conscientiously the sign systems of (the language of) theatre. Therefore we will omit from consideration the metaphors with hollow pathos of the theatre of war, including the theatre of operations and the zone of the interior, and the camera as a bludgeon – we would also rather shift into the background the vague allegations that any photograph-taking activity is a theatrical act.

For analysis of the majority of cultural phenomena and formats, their specific research areas have evolved, by tradition. In the confines of semiotics too, the semiotics of theatre and visual semiotics are separate disciplines. The partial, however noticeable overlapping of their topics notwithstanding, they develop and manifest themselves within the framework of specific discourses and different publications. As a result, we witness the problem-area of semiotics of theatre in the treatments by Erica Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Ernest Hess-Lüttich and many others² without a single reference to the achievements of visual semiotics. The same holds, when looking from the other end. Although experts in visual semiotics Gunther Kress, Carey Jewitt or Theo van Leeuwen³ deliberate, in their excellent analyses of pictures about "dynamic" and "narrative" structures or even "actors" of the picture, they do not cast a single glance into the domain of theatrical research, where those topics have been delved into, apparently in greater nuance. The present piece of writing attempts to make some use of such an opportune situation and to analyse, based on some principles of theatrical semiotics, the photographic *mise en scène*, which traditionally rather belongs to the area of visual research. Quite naturally, we cannot dismiss the significantly greater hybridity and heterology of the means of expression of theatre, and of a variety of sign systems, and also the fact that on the one hand we have the so-called performing arts, where the whole is aggregated in the progress of time, on the other hand however, there are works of "spatial arts", the majority of characteristics / meanings / values of which are revealed to the viewer relatively

simultaneously (to be more precise – "in the viewer's time frame").

What is *mise en scène* photography?

Speaking in broad outlines, the space may be divided, in the act of taking photographs, into the object space and image space. The borderline taken as a basis for such distribution of space is the central instrument for photography – lens of the camera, upon passage through which the world of "physical" things transforms into the world of images, retaining only a part of the characteristics of the material world. Therefore the arrangements organised in the first field, preliminary to taking pictures may be considered *mise en scène* or staging, the manipulations conducted in the second field may be treated in the framework of the laboratory-based image production of montages-collages etc. Because I have extensively studied the latter strategies in photographic language⁴, I would in this connection focus attention on the *mise en scène* aspect of photography. In the wider perspective, any process of taking photographs is "*mise en scène* or staging", because the use of the camera involves aspects of "organisation", adoption and arrangements of reality: the framing, the "theatrical" behaviour of individuals induced when they notice the camera, the transcoding and translation of the physical reality to materials of certain structure and shape etc. I would justify however, my making differences in this connection with the etymological term "take the picture", reminiscent of 'gathering' rather than 'directing', and would only pay attention to those events where the latter is especially emphasised and intentional.

Handling the photographic *mise en scène* as a method the German researcher Michael Köhler created the classification⁵, where the pictorial theatre breaks down into the following categories:

- Self-presentations, where the artists of photographic *mise en scène* themselves assume the different roles, and stage in that way, different (Me) parts and identities.
- Narrative photographs, where the models playact events from everyday life, mythology or directions from the fantasies and phantasms of an

artist-director.

– Miniature stages i.e. photographic *mise en scène*, where the events are playacted as in the previous subdivision, however it is done in a miniature space (e.g. on a table), the “actors” being dolls, playthings etc.

– Still lives, where the arrangement of the photographic *mise en scène* is based on meaningful items and their aggregates

– Photographic sculptures and *mise en scène*, laying the main stress on objects or their aggregates, which are presented as photographs, for instance for their transient nature, for that matter.

Somewhat arbitrary as that system may seem, the photographic *mise en scène* clearly distribute into two larger groups: those concentrating round the concept of spatial arts (*mise en scène*, still lives etc.), and those which can be considered with the help of the conceptual apparatus of performing arts. Because in this treatment the so-called theatrical principle is of primary importance, we will focus further on, in the first place on self-dramatizations, narrative photographs and to some extent the mini-stages. For the sake of novelty and the joy of discovery we would confine ourselves in our case-studies to *mise en scène* photography produced in Estonia, which has not been subjected to specific study yet.

Focus of the topic: photographic *mise en scène* and theatrical photography

First, the concept of photographic *mise en scène* should be laid out in respect of contiguous domains. One of these would be theatrical photography, the other documentary or the non-*mise en scène* photography. Drawing the first line of demarcation is relatively easy, because with theatrical photography we have a dependent or contingent activity, whose central goal is agency or intermediation, while the photographic *mise en scène* is first of all an autonomous activity. Arrangements have been created, in the latter case especially for the camera; they lack existence outside the picture, as well as the spectators involved to observe the process of staging. This situation is not unlike so-called photographic



Heiki Sirkel. - - -. 1987.

Heiki Sirkel. - - -. 1987.

performance, described as follows:

In historical perspective we will look at which juncture the relations of interdependence between photography and performance changed, to the benefit of the photograph. As it is evident with the “performing art” of the 1960s, the photography was then involved in documenting happenings, occurrences and events. Whereas the photographs made in that manner, were not considered works in their own right, although the artists initialled them – the status of artefact was assigned to the “plays” themselves. In the case of “photographic performances”, however the control of artist over the picture taken was not relinquished – the activities in front of the camera were set specifically, with a view to taking photographs. Of their own part the performances, being the basis of these photographs, were now of interest exclusively for what they looked like in the picture.⁶

The criterion of autonomy like that also differentiates the photographic *mise en scène* from theatrical photography. Here, the pictures do not mediate the setting on stage by the theatre directors nor “document” the isolated (more expressive) moments of plays, the role of the director being assumed by the photographer himself. Also different, in case of those two genres is the very principle of creating pictures. The photographic *mise en scène*, unlike theatrical photography, is an integral entity, not just the impression-creating part of another form of art. Arising from it is quite directly the difference of types of picture: the classic theatrical photographs belong to the fragmentary world of “production of documentaries”, even that of the running commentary – on the contrary, the photographic *mise en scène* are whole “plays”, which exist

only in the form of the picture, unlike the conventional theatre. As it is, the movement from theatrical photography to the photographic *mise en scène* can be treated as the process of gaining independence by a certain artistic genre.

Secondly, we should keep apart the photography, relating to the taking pictures for *mise en scène*, from other methods and genres – an undertaking more complicated than it may seem at first glance. Although in the plainly “ontological” key we could boldly claim that rendering into picture any whatsoever type of realities and mental constructs – framing / setting / fragmenting / compression / recording of reality is inherently the art of directing the production of a play and add that production of documentaries is just a special case of staging – yet, such a conception would negate the essential social conventions in constructing meanings⁷. It is for that reason we would better stay with the intentional criterion, in the present attempt at drawing distinctive lines and call as “*mise en scène* of the picture” such cases where the arrangement of reality and (re)organisation are conspicuously in the foreground or pointedly the objective per se.

Picture as performance: sign systems missing and differing

Sounds	Acoustic	Transient	Space-related
Music			
Linguistic signs			
Paralinguistic signs			
Mimic signs			
Gestural signs	Visual	Long-lasting	Actor-related
Proxemic signs			
Mask			
Hair			
Costume			
Stage concept			
Stage decoration			
Props			
Lighting	Space-related		

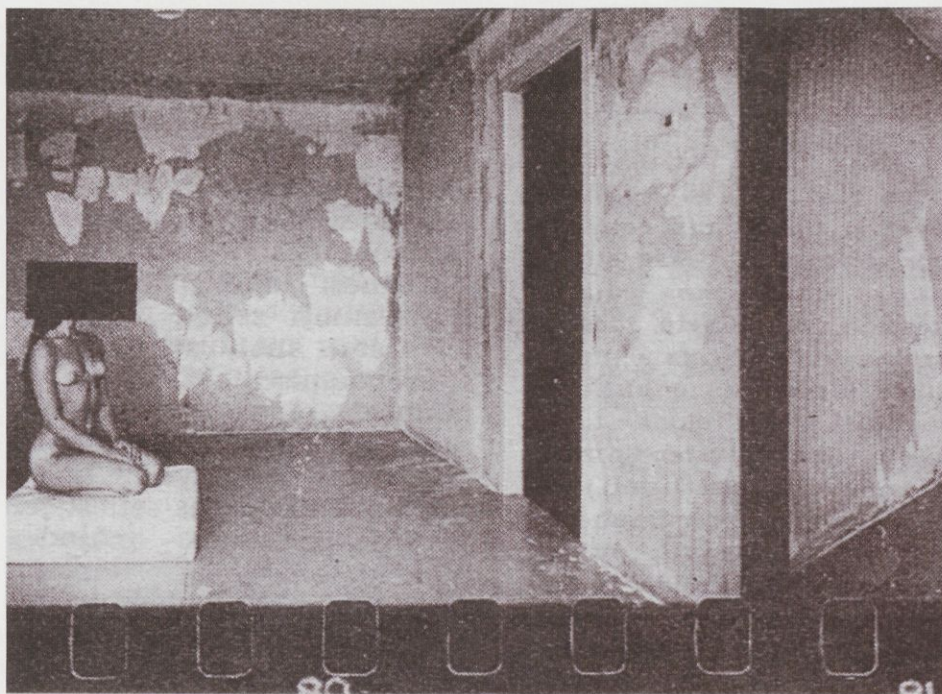
Source: Fischer-Lichte, 1992.

With reference to the classification by Erica Fischer-Lichte of differ-

ent sign systems in theatre⁸ and the known questionnaire by Patrice Pavis⁹ for analysis of theatrical plays, we are to reduce a little the number of sign systems, and also revise their scope and semantic field in the domain of photographic *mise en scène*. Quite clearly, in case of the latter, the so-called audio / acoustic sign systems drop out of the game (unless an acoustic background is used to accompany pictures). Linguistic signs too will be taken into account with photographic *mise en scène*, provided only the pictures are used together with text (e.g. subtitles etc.). In a simpler and more recurrent case the only textual interface of the photographic *mise en scène* or series of *mise en scène* is the caption, whose relations to the pictures have been scrutinized in great detail¹⁰. Hence the classification of sign systems for works of art of directing the production of a photographic play can be visualised and used in the ensuing deliberations as the following scheme:

Mimic signs	Visual	Proxemic signs perpetuated on the photographs	Actor-related
Gestures			
Proxemic signs			
Mask			
Hair			
Costumes		Permanent	Space-related
Stage concept			
Stage design			
Props			
Lighting			

It appears that in the case of the photographic *mise en scène*, we can effectively talk about spatial circumstances, about lighting (the art of using and arranging lights on a stage), scenography (the art of drawing in perspective), costumes, properties or props (any of the movable articles used as part of the setting or in a piece of stage business, except the costumes, backdrops, etc.), theatrical paraphernalia, masks and actors, and their body language, mimics, gestures etc. Actually, the dialogue between the actors of theatre (of pictorial *mise en scène*) is there too – the only difference being that it is effected, not vocally, but through mediation of (panto)mimic shots and the proxemic language, eloquent about the structure of the space and spatial arrangement and how they are used in the picture. The proxemic behaviour of

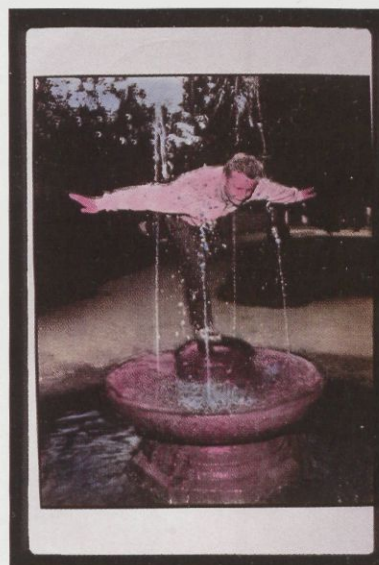


Tõnu Tormis. 81/82. 1982.

Tõnu Tormis. 81/82. 1982.

bodies becomes meaningful, in their interrelation, the kinesics (bodily movements, facial expressions, etc. as ways of communication or as accompaniments to speech), mimics and other manners of being in the picture are contingent on one another, the place / position / state of the individual actor in the photographic *mise en scène* is put in place by the will of the director (producer of photographic *mise en scène*) and the interaction of actors, assigning a status to every given party, in the first place in respect to the others. On second thoughts, this is by no means an unprecedented situation in play-acting: the photographic *mise en scène* is quite similar, by its body-language sign systems, to pantomime, even more to silent film. Nor is the failure to use in photographic *mise en scène* the linguistic, acoustic and other auditory sign systems, the token of a significantly more restricted expressive arsenal – the more so because verbal communication is claimed to account for as little as 35% of total “volume” of communication, with the non-verbal accounting for ca 55%.

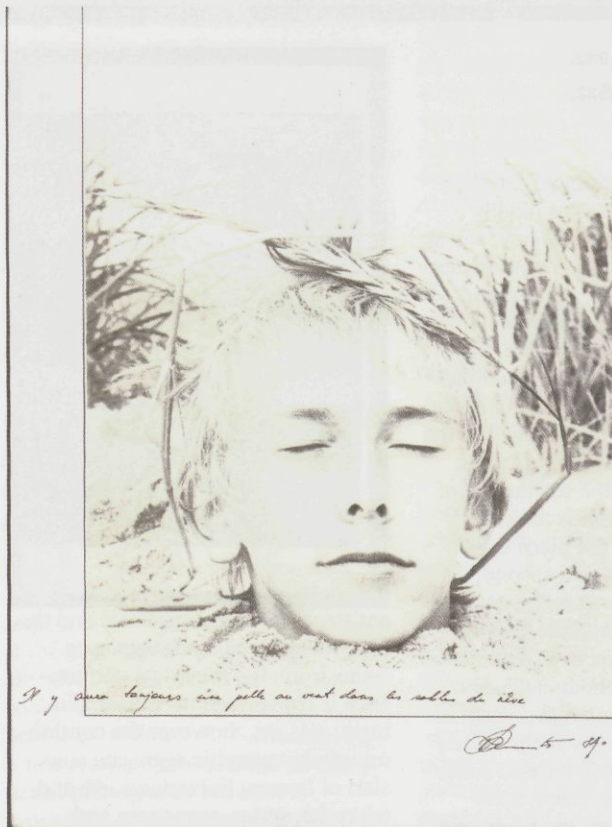
While the activity of pictorial actors is stopped or frozen into separate still frames, due to the nature of photography, this is where the differ-



Jaak Veiderma. Poiss fontäänil. 1983.

Jaak Veiderma. Boy on fountain. 1983.

ent structure of the spectacle and the pictorial *mise en scène* aggregate stems from: the theatrical performance is constituted by scenes, pictures, acts etc., however the continuum of photographic aggregate consists of frames, (in)variants, di- and triptychs, series, sequences and comic strips. Although in both cases, both the meaningful “pieces” and the build-up of the composite work of such constitutive units stand out and are easy to notice, the volumes of meaning of those pieces, and their ways to enter into relationship with their homologues are clearly different. Without investigating for details, we can assert that in the theatre the



Jaan Rõõmus. Inimpuu. 1975/90.

Jaan Rõõmus. Anthropomorphic tree. 1975/90.

Peeter Laurits. On ikka üks labidas uneliivades... 1984.

Peeter Laurits. And yet there is the sandman's shovel for dusting sand in the eyes of children... 1984.

scene and act acquire their meaning, first and foremost through their interstitial position between their homologues, i.e. through the principle of precedence-subsequence. With the photographic *mise en scène*, which is also often presented as series, the matters stand differently. Namely here, the principle of integrity of the individual photograph is taken into account, more often than not (except the visual strings directly representing the process / progressing), where every picture is an entity specifically standing apart from the remaining aggregate (can be displayed, sold, published etc. in its own right), being a universe of independent stature. Neither need the photographs inserted in serial aggregates form a narrative: quite the opposite, the individual pictures often represent variants, taxonomies, typologies (so-called "comparative photography"), different (temporal) stages of the process and so on – and we extremely rarely find here the narrations built on associative links, which are typical both for cinematography and for relations between different acts of the theatre, and *vice versa* – when contrasting the "picture" as a unit of a spectacle in theatre and its homologue on paper, it tends to turn out that the latter has a significantly larger volume of meaning, when taken in isolation.

To be continued.

¹ Cf. R. Barthes. *Camera Lucida*. Flamingo, London, 1981, p. 89. There are interesting comments on the totality of Barthes' "theatrical principle" also in the compendium: *Writing the Image after Roland Barthes*. Ed. J.-M. Rabate. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p. 179 and further.

² Cf. E. Fischer-Lichte. *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press, 1992; P.Pavis. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge, London, 1998; E. W. B. Hess-Lüttich. *Multimodal Communication*. Vol. II: *Theatre Semiotics and many others*.

³ Cf. G. Kress and T. van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, London, 1996 and T. van Leeuwen/C. Jewitt. *Handbook of Visual Analysis*. Sage, London, 2001 and others.

⁴ Cf. P. Linnap. *Modernity in Estonian Photography*. – *kunst.ee*, 2000, no. 1 and 2001, no. 1.

⁵ M. Köhler. *Das Konstruierte Bild*. Stemmler, 1989.

⁶ M. Köhler, *ibid.*

⁷ P. Linnap. *Picture and Truth*. Lecture on air in radio program "Night University" on 05.10.2002. Cf. the summary in the weekly *Eesti Ekspress*, 12 Dec. 2002.

⁸ E. Fischer-Lichte, *ibid.*, p. 15.

⁹ Volume: E. Aston/G. Savona. *Theatre as Sign-System*. Routledge, London, 1991, p. 110.

¹⁰ Cf. V. Sarapik. *Language and Art*. Under and Tuglas Literary Center, 2000. *Oxymora*.

«mood-performance-happening-tants». tartu kõrgema kunstikooli moeetendus, korraldanud signe vilde ja jaanika terasmaa. 01.05.2003. tartu sadamateater.

alguses oli fotograafia. ja fotograafia oli jumala juures. see tähendab: kusagil ära. siis tuli fotograafia maa peale. see juhtus 19. sajandi keskel. pärast seda ei saanud kunst enam endist viisi jätkata. kuigi püüdis.

eesti on kompressseeritud kultuuriga koht. siin on püütud lühikese aja jooksul läbi elada kõike, mille läbielamiseks maailmal on olnud sajandeid aega. kõige muu hulgas tähendab see suurt hulka sisepingeid ja purunemispunkte. ja kõigest hoolimata: ka pidevat mahajäämist. kõiges. mõtlemises, keeles, kunstis. purunemispunktidest saavad katkestused ja mootorid. mahajäämusest ei saa mitte midagi.

fotograafia on tehnoloogiakeskne kunst. tehnoloogiakeskus eeldab lakkamatut invasiooni sinna, kus pole varem olnud. vaevalt jõuavad mingid printsiibid kehtestuda, kui nad juba lootusetult vananenukt kõrvale visatakse. kehtib printsiip, et selle aja jooksul, mis kulub oma mõtte väljütlemisele, teeb keegi teine selle juba ära.

agraar-provintsliku backgroundiga ja käsitöõnduslikule lähenemisele keskendunud eesti kunstile on selline ülekiirendus närvesööv. pole mingit vahet, kas vaadata tartut, tallinnat või setut. ülekiirendusest tingitud sümptomite maht on erinev, iseloom on sama.

aga juba 90ndatel algas kohanemine selle ülekiirendusega. fotokunst, mis niikuinii sisaldas ülekiirenduse keelt, tuli selles kohanemisprotsessis eriti vabalt pinnale. ühtlasi sai ta tollases tartu kunstikoolis ka täieõiguslikuks õppeaineks: ja enam mitte kui käsitöö, vaid kui iseseisva väljendusloogikaga kunstiharu.

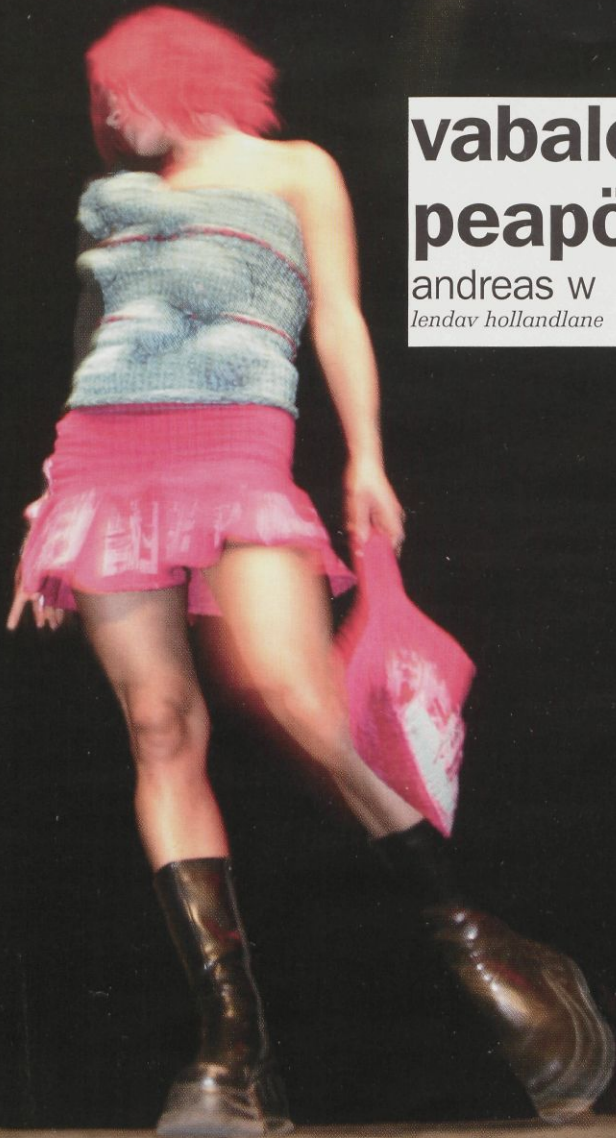
uue sajandi nullindad on juba mõnevõrra maailma kunstiarengutega sünkroniseerumas ja mahajäämist unustamas. kui nüüd vaadata tartut kui näidet, siis fotograafia eriala tartu kõrgemas kunstikoolis oma tugeva teooriakaldega ja peeter linnapi kohaloluga on selgelt üks tulevikku suunatud sünkroniseeriv mehhanism.

mingit moodi puutub see asjasse kui rääkida signe vilde ja jaanika terasmaa korraldatud tartu kõrgema kunstikooli moeetendusest «mood-performance-happening-tants» (toimus 1. mail sadamateatris). fotograafilisel mõtlemisel (ja selle taga oleva teoreetilisel lainefrondil) on moekunsti arengute ja survepunktidega rohkem pistmist kui ainult toestaval ja eksponeerival viisil.

nävalt on moekunstil palju ühist teatrikunstiga. see torakas silma ka tkk moeetendusel, kus lavastuslikkus moodustas ühe põhidominandi. aga see kooskõla on näiv: moekunst ja teatrikunst ainult laenavad üksteise tagant, peaaegu kunagi ei moodustu sellest hambumisvigadeta funktsioneerivat sümbioosi. oma valdavas osas on teatrikunst täiesti ebateadlik sellest, milliseid esteetilisi lahendeid eelistatakse seal, kus kultuuri nägu kujuneb ilma reglementeerivate institutsioonide ja poolsur-

vabalennu peapööritus

andreas w
lendav hollandlane



Madis Palmi fotod Tartu Kõrgema kunstikooli üliõpilaste moeetenduselt Tartu Sadamateatris 1. mail 2003.
Photographs by Madis Palm, taken at fashion show of undergraduates of Tartu College in Port theatre, Tartu, on May 2003.

nud traditsionalismi sekkumiseta. ja moekunst on sellise süütu ebateadlikkuse suhtes ülitundlik. võiks öelda: ta jälestab seda.

fotograafia, vastupidi, on oma teadlikkuses moekunstiga vabalt kommuniqueeruv süsteem. aga tema hoiakute tagant on pidevalt kuulda kõrgteooria vaikset ja läbitungivat häält. ta mõjutab temaga samades pingeväljades asuvat moekunsti, ilma et ta vähimalgi määral sekkuda üritaks. see on sümbiootiline vastasmõju ja teatril ei ole nende kahe vahele midagi asja.

sümbioosist teatrikunstiga ei räägi ma ka tkk moeetendust kirjeldades. see tõepoolest oli haare teatrikunsti traditsioonilistele asualadele. aga mitte sümbiootilises mõttes. lavastuslikud aspektid ja teatraalne attituded töötasid pigem iseenesesse suubuva visuaalide kompressioonina. neist moodustusid ekspositsiooni kontuurjooned. kusjuures kõigis kohtades, kus teatriliku konstruktsiooni võimalusi oli üle hinnatud, tekkis struktuuri lagunemine. narratiiv, mille taga ei seisa tunnetuslikku arusaamist tema reaalsest rakendatavusest, muutub väga kiiresti tüütuks ja piinlikuks narratiiviks. ka seda juhtus.

õnneks ei pääsenud sellised asjad kiviõrd mõjule. sest dominant oli algusest peale muus. kogu etendus oli pigem visuaalne ekstaas kui ettenäitamine, pigem vabalenu peapööritus kui katse demonstreerida oma teadlikkust mõne imperatiivse trendiharja nõudmistest. fotograafiliselt vaatava ümbruse pidev kohalolek pingestas detailide ja mikro-rütmide esiletuleku. foto- ja videokaamerad olid osa esitusruumist, mitte lihtsalt vastu-telelik reproduktseerimismehhanism.

päris ilmselt kõige tugevam töö oli liisi eesmaa aeronautika- ja kosmosekollektsioon «supernova lennukid». selle esimene, kõige kergetemini eksponeeruv kiht näitas meile säravaid ja veatuid inimesi, kes elavad tuuletunnelites disainitud asjade keskel ja kelle näolt naeratus ei lahku isegi magades. maailm, mis oli üle küllastatud puhastest selgetest värvidest. maale laskunud inglid, kelles kehastus hugo gernsbacki ideaalne voolavate vormide utopia.

aga see ei olnud kõik. pealmise, sädeleva kihilt koorus välja teisi, varjatult assotsiatiivseid kontaktpindu. lõuna-ameerika indiaanlaste tootemammaste värvigammad ja kandiline graafika, popkultuuri süütuse aega kuuluvad kangelasfiguurid, kergest ülepingest vibreeriv ja endast vägagi teadlik teatraalsus. kõik need kihid avanesid samaaegselt ja ei jätnud võimalust haakuda ühe või teise eraldi oleva aspekti külge. eesmaa kollektsiooni dominant oli totaalselt eneseküllane, omaenda servadelt maha voolav ekstaas.

sellele oli olemas kontra. ekstaas, mis ei kat- senudki kuhugi voolata. tagasihoidus, pidurdatus, mille all oli selgesti tunda visuaalse pinget kumuleerumist. maru modellide koomiksilik lakoonilisus (rasked saapad, lühikesed seelikud, jalalihaste eksponeeritud pinged) ja kollektsiooni trükimustrite rõhutatul ruumi vältiv graafika andsid kokku pigem anime kui teatri. maarja



Madis Palmi fotod.

Photographs by Madis Palm.



habichti «the rainbow army» tegi suitsupäasukesest ja nõretavast rahvusromantismist häirimatu rahuga minimalismi. jaanika terasmaa ütles lihtsalt ja selgelt: less is more. ilma less'i liigselt üle rõhutamata.

kogu atribuutika opereeris pidevalt mänguruumi defineeriva dekoratsiooni ja sellesse lahustuva butafooria piirimaadel, ilma kohustusliku ilmu- misalgoritmita. tagasipööre ajaloo romantilise looristusega kihtidesse (piret sootla «victoria») ei olnud millegi poolest tagurlikum kui vormi(riietuse) terror ja nauding selle ahitusest britt samosoni «lahingus langenute» kergelt morbiidses ekspositsioonis. kalbed unenäod ja tsüanootilised unenäod, rütmide organiseeriv toorus ja liikumisruumi kvadratiseerud ettemääratus, kõik need asjad asetisid õigetele kohtadele ekstaatika masinlikus vallandumises.

seda vallandumist pingestas ja kordistas fotograafilise silma kohalolek sündmuse lähiruumis, võimalus pääseda modellide keha pinnale ja võimalus kontaktida värvide, materjalide ja dünaamikate ekstaasiga enne, kui kaugus selle välja suretab. live-kaamerate üksteisest läbi sulav kohalolek (peeter talvistu, taavi warm, edvard slavlin) oli mõistagi normaalsus, aga sealjuures normaalsus, mille puudumisega poleks saanud leppida. protsessi live-ülekanne ei olnud siin lihtsalt lisanduv vaateaken. pigem oli ta garantii, et ekstaas ei neeldu enne kohalejõudmist, et meile antakse näha rohkem, kui me oma jõuga suudaksime. võibolla isegi hoiatus, et meid ujutatakse üle visuaalia lainetega, mille üle meil ei ole mingit kontrolli, mis on lõplikult dominantsed ja ülekül- lastatud. see töötas. me saime ka selle, mida ei osanud oodata.

kas sellest üritusest kujuneb fotograafilist nägemist ja moekunsti sünteesiv traditsioon? ma ei saa seda öelda. see protsess alles käib. tal on tugev potentsiaal tulla üha enam nähtavale, üha rohkem ennast kehtestada. tema kohal ei ole kohustusliku vormi survet. ja ma ei tahaks ka, et see sinna ilmuks.

jah, mulle meeldivad asjad, millest ma ei tea, millisteks nad arenevad.





[kadrrioru aarded]

Oleme kui Emmause jüngrid

Oliver Orro valgustab ühe maalisüžee tagamaid.

Kadrriorus Mikkeli muuseumis asuv maal "Kristus Emmauses" torkab teiste seast silma nii suurte mõõtmete kui ka kompositsiooni monumentaalsuse poolest. Johannes Mikkeli suurejoonelise annetusena saadud koondkogu teosena, on selle atribueerimine ja dateerimine paraku enam kui keeruline. Kunagi annetaja poolt Diego Velázquezze loominguks peetud töö on täna omistatud tundmatule Utrechti koolkonna meistrile, kuid arvatud on ka, et tegemist on pisut hilisema, 17. sajandi lõpu maaliga Utrechti koolkonna järgi. Välistatud pole aga ka 19. sajandi autor. Kuidas reageerida, kui maali hindamise ja käsitlemise traditsioonilised kriteeriu-

mid nagu selle autorsus, vanus või koolkond on kõik sattunud küsimärgi alla? Üheks võimaluseks on vaadata, millise sisulise sõnumiga see maal meie poole pöördub. Seda ongi püütud alljärgnevalt teha.

Mis toimus Emmauses...

Emmauses aset leidnud asjaolude kirjeldust võime lugeda piiblist üksnes Luuka evangeeliumi 24. peatükist 13.–24. salmini. Rohkem Emmause nime piiblitekstis ei esine¹. Luukaski mainib vaid ühe lausekäänuga "... ja mille nimi on Emmaus". Tuleb märkida, et piibli säilinud vanade käsikirjade tekst langeb siinkohal erandlikult peaaegu üheselt kokku, suuremate

erinevusteta, mistõttu võib oletada, et antud kirjakoht on meieni jõudnud oma autentses alg sõnastuses või vaid üsna väikeste moonutustega². On siiski üks väike oluline lahknevus ühe arvu märkimisel, millest tuleb juttu allpool. On arvatud, et Luukas on ülestõusmisjärgsetest ilmumislugudest just seda kõige enam rõhutanud, kuna ta oli sellest kõige usaldusväärsemalt informeeritud. Ta teab koguni ilmumise täpset päeva ja kohta, ühe tunnistaja nime ja tsiteerib täpselt mitmeid toona lausunud repliike. Ise ta siiski seal kohal ei olnud, kuid ta on imelise juhtumi otseste tunnistajatega ilmselt isiklikult vestelnud. Informatsiooni on ta kogunud

Utrechti koolkonna meister(?). Kristus Emmauses. 17. saj. lõpp või 19. saj. EKM, Mikkeli kollektsioon.

Master of the school of Utrecht(?). Christ in Emmaus. End of 17th c. or 19. c. Art Museum of Estonia, collection of Johannes Mikkeli.

siiski palju hiljem, arvatavasti 58–60 p. Kr, Pauluse vangistuse ajal Jeruusalemmas ja Kaisareas³. Kuna lugu on oma esituse ilu poolest õigusega kuulus, olgu see ka siin lühendatud ümberjutustusena veel kord ära toodud:

* Kaks Kristuse jüngrit (tekstis algul nimedeta “kaks nendest”, mis, nagu hiljem püüan ka pisut seletada, on tekitanud piibliuurijaile palju peamurdmist) on päikeseloojangul teel Emmause külla. Nad tulevad ilmselt palverändureina Jeruusalemmast, kuigi teksti põhjal seda päris kindlalt öelda ei või. Sündmus leiab aset ilmselt Kristuse ülestõusmispäeval või sellest järgmisel päeval. Tuleb teada, et paasapäha ei pidanud kõiki palverändureid tingimata kaheksa päeva linnas kinni, mõned, antud olukorras ilmselt ka Jeesuse jüngrid, lahkusid juba 16. niisani hommikutundidel⁴ (see on meie mõistes lihvatteppühapäev). Nad vestlevad omavahel “kõigest, mis on juhtunud”, antud kontekstis Kristuse passiooniloost.

* Nende juurde astub ootamatult “Jeesus ise” ja kõnnib nendega kaasa (hilisema arusaama kohaselt pikal, lagedal väljal kulgeval) Emmause teel. Teda ei tunta ära, sest jüngerite “silmad peeti” (see tõlkekoht annab eesti keelse üldteada väljendi “silmi pidama”, mida kasutavad sageli näiteks lapsed peitusemängus. Originaaltekstis on ka siinkohal kasutatud umbisikulist vormi, seega on “silmade pidamine” tingitud vaid inimlikust võimetusest Jeesust tema üleloomulikus ilmumises ära tunda, s. t. ei saatan ega muu kõrgem jõud arvatavasti ei ole kaasatud⁵).

* Jeesus küsib neilt justkui üllatunult, millisest erakordsest juhtumist nad küll räägivad (“Mis lood need on, mida Te omavahel veeretate teed käies?”). Seepeale jutustavad jüngrid talle kõigest toimunud, alustades Jeesuse ristilöömisega ja lõpetades ülestõusmisega, pidades viimast sündmust hämmastavaks ja kaheldavaks, nad on sellest kuulnud eelkõige ülestõusmise hommikul hauale jooksnud naiste suust. Nad on imestunud, et nendega kõnelev tundmatu võõras ei tea sündinust midagi.

* Jeesus sõitleb mehi selle eest, et nad ei oska asetleidnud õigesti tõlgendada (“oh te mõistamatud ja südamedel pilkased!”, ingliskeelses piiblis aga: “How foolish you are and how slow!”) ja näevad vaid selle välist

vormi. Ta seletab neile oma martüüriumi olemust lunastusõpetuse ja Vana Testamendi prohvetite ennustuste kontekstis. Jüngrid peavad teda haritud kirjatundjaks ega tunne temas ikka veel ära Issandat. Külale lähenedes kutsuvad nad võõra endaga kaasa õhtusöögile, sõnades: “Jää meie juurde, sest õhtu jõuab ja päev veereb” (väljend, mis esines sel kujul juba A. Thor Helle kureeritud 1739. aasta piiblitõlkes ja on leidnud eesti kultuuris rohkesti taaskasutust).

* Kristus istub nendega koos lauas, murrab leiba ja õnnistab seda (ilmselt sõnatult), nagu ta oli teinud viimisel söömaajal, jagab selle ning annab neile. Ühtäkki tunnevad jüngrid nüüd ta ära (“ja nad tundsid tema ära”), silmad avanevad, mispeale Jeesus kaob nende silmist müstilisel viisil. Jüngrid ütlevad üksteisele: “Eks põlenud süda meie sees, kui ta meile kirju selgitas”, heites endale ette, et nad oma õpetajat juba varem ära ei tundnud. Nad pöörduvad kohe (tekstis “selsamal tunnil”) tagasi Jeruusalemma ja leiavad seal eest üksteist muud jüngrit. Järgneb juba uus stseen, mis pole enam siinkohal meie huviorbiidis.

Personalia – kes on Emmause jüngrid?

Küllalt problemaatiline on küsimus, kes on need inimesed Emmauses, kes erakordsest sündmusest osa saavad. Kirjeldusele eelnevate piibli tekstiosade põhjal on püütud järeldada, et üks Emmauses olnud jüngeritest oli Kristuse salajane järgija Kleopas. Kleopas oli arvatavasti abielus püha naise Maarjaga (neitsi Maarja samanimeline poolõde või täditütar, vaata näiteks Johannese 19:25), kes oli üks nende daamide seast, kes leidsid püha haua hommikul tühjana. Seega oli Kleopas üks esimesi, kes sai teada ülestõusmise imest. Kleopast on, nagu juhib tähelepanu kirikuisa Eusebios, ühe versiooni kohaselt peetud ka püha Joosepi vennaks, seega oleks ta nagu mingis mõttes Jeesuse onu.⁶ Ta peaks olema antud sündmuse toimumise ajal üsna eakas mees. Teine stseenis osaleja saab lõpuks, Emmause-stseenile järgnevas tekstiosas, määratletud kui Siimon (“...on end ilmutanud Siimonale”), kuigi see seisukoht on usuteadlaste ja ikonograafide seas esile kutsunud ka vastuvaidlemist. Ilmumine Siimonale võib olla tõlgendatav ka kui mingi

varasem, piiblis kirjeldamata, kuid laialt tuntud ilmumine Peetrusele. Pealegi ei aita Siimoni nimi kui niisugune meid stseenis osalejate leidmisel kuigi palju, sest sellenimelisi isikuid leidub piiblis koguni üheksa. Tuntuim neist – Siimon Peetrus, siia ei sobi, kõrvale jäävad ka variser Siimon ja Siimon Kureenest. Ilmselt on tegemist näiteks mässumeelse seloodi (üks tookordseid juudi äärmusrühmitusi) Siimonaga, kes oli üks kaheteistkümnest algapostlist ning Kleopasega kuidagi sugulane. Kleopasel oli ka poeg Siimon (piiblis ei mainita), kes sai hiljem pärast Jaakobuse kividega surnukspildumist 62. aastal II Jeruusalemma piiskopiks. 7. sajandi traditsioon peab just teda Emmauses olijaks. Sageli ei teata, et Kristusel oli ka paar aastat noorem vend (poolvend) Siimon. Tema viibimine selles stseenis oleks ju ülimalt intrigeeriv ja nii on mõned kunstnikud olukorda tõlgendanudki, kujutades nooremat jüngrit Kristusega sarnaste näojoontega.⁷ Ka on pakutud, et “kaks jüngrit” teel on hoopis tundmatu abielupaar, mees ja naine, selle maja pererahvas, kus ilmutus aset leiab.⁸ Veel on arvatud, et mees oli sel juhul Kleopas ise, et Emmauses oli Kleopase kodumaja, seetõttu ta kutsuski nii julgesti võõra sisse: “jää meie juurde...”.⁹ Piltidel Emmause õhtulauda või selle lähedusse sageli kujutatud “lisategelased”, ilmselt teenrid (või majapere naine ja teener), on pigem märgilise tähenduse kandjad, mitte kindlad isikud. Arvatakse siiski, et ka nende kohalolek põhineb mingil meile tundmatul, kuid veel varasel uusajalgi tuntud konkreetset allikal, näiteks suulisel ristiusulis-folkloorisel pärimusel, ja ilmselt olid kunagi teada ka nende nimed (analoogiliselt näiteks kolme idamaa targa nimega, mida piiblis ei esine, aga mis kristlikus kunstis on ometi laialt tarvitusel).¹⁰ Kuna kujutatavad isikud pole seega täpselt teada, ei esine Emmause stseeni visualiseeringutes enamasti konkreetseid ikonograafilisi pühakute

**ÜHTÄKKI TUNNEVAD JÜNGRID
TA ÄRA, SILMAD AVANEVAD,
MISPEALE JEEBUS KAOB
NENDE SILMIST MÜSTILISEL
VIISIL.**

äratundmise atribuute ja see on põhjuseks, miks ka tegelasi on näidatud sageli vaid selja tagant, poolpöördes või hämarusse varjununa. Meie Mikkel muuseumi Emmause stseen on küllalt erandlik, sest jüngrid on kujutatud üsna selgelt, üks neist aga pöördub lausa otseselt vaataja poole, "vaatab pildist välja".

Kujutamise traditsioon. Caravaggio

Emmauses juhtunu annab maailma kunstikultuuri kaks iseseisvat stseeni: "Emmause teel" ja "Õhtusöök Emmauses". Kumbki kannab ka täiesti omaette kunstilist ja teoloogilist tähendust, kuid süžeele seotuse tõttu käsitletakse ja ka kujutatakse visuaalselt (eriti keskajal) neid sageli siiski paarina. Kuigi meil on Mikkel muuseumis maalina vaid õhtusöögi-stseen, nimetan mina siin ka jutustuse esimest poolt käsitlevaid kujutisi. On avaldatud arvamust, et ka Mikkel muuseumi Emmause õhtusöögi maali juurde pidi algselt kuuluma paarikpilt "Emmause teel". Harvem tuntakse kunstis ka episoodi "Tagasitulek Emmausest", kus kaks jüngrit räägivad teistele kogetust ning Kristus ilmub veel kord.

Emmauses toimunu kujutisi on kunstis säilinud küllalt suurel hulgal. Raamatutes toodud nimestikke¹¹ vaadates tundub neid olevat lõputult palju, kuid mõnede veel populaarsemate teemadega võrreldes polegi see nii märkimisväärne. Varasemaid selle-sisulisi pilte on oletatud katakombide seinamaalides, esimene kindlalt teada Emmause stseen on San Apollinare Nuovo varaste mosaiikide hulgas, Monreale'i toomkirikus leiame juba 1182–92 valminud freskotsükli Emmause teemadel, üks varaseid kujutisi on reljeef Sto Domingo de Silose kloostri Põhja-Hispaanias. Chartres'i katedraali Kuningavärava ühel skulptuurigrupil võib näha Kristust jüngritega Emmause teel. San Vincent'i kloostri Chalons-sur-Saoni leidub kapiteelireljeef Emmause söömaajaga, kusjuures jüngritele on lisaks tulnud ka teenrid. Seda stseeni tunneb suur hulk illumineeritud evangeeliumikäsikirju, enamasti on kujutatud nii Emmause teed kui õhtusööki. Hiliskeskajal stseeni populaarsus taandus, ent see tõusis taas ülioluliseks teemaks hilisrenessansis ning barokis. Emmause teed kujutasid juba Duccio ja Fra Angelico,



Caravaggio. Õhtusöök Emmauses. Õli, I. U. 1600–1601. Rahvusgalerii, London.

Caravaggio. Supper at Emmaus. Oil on canvas. Ca 1600-1601. National Gallery, London

Caravaggio. Õhtusöök Emmauses. Õli, I. 1606. Pinacoteca di Brera, Milano.

Caravaggio. Supper at Emmaus. Oil on canvas, 1606. Pinacoteca di Brera, Milano.

Emmause õhtusöök sai aga 15. ja 16. sajandil veneetslaste üheks lemmik-teemaks. Seda on kujutanud G. Bellini, Tizian (võrattu Louvre'i kollektiooni pilt), õige mitmeid pilte sel teemal tegi Marco Marciale. Nendelt võtsid selle üle sajad (liialdamata!) muud autorid. Hiljem on teemat interpreteerinud Veronese (seegi maal Louvre'i kogus) ja see leidub ka Düreril 1511. aasta väikeses kannatusloo sarjas. Huvitavaid pilte on Emmausest andnud ka Baldassare Peruzzi ja Jacopo Bassano.

Caravaggiot on see paelunud kaks korda ja tema mõju on tuntav ka meie Kadrioru töös. Caravaggio esimesel "Emmause õhtusöögi" maalil (1598, London; National Gallery, dateering küsitav) väärib tähelepanu ennekõike habemeta Kristus, motiiv, mis on laenatud varakristlikust kunstist, kus selline noor, sageli atleetlik habemeta õnnistegija tähistab ülestõusmisjärget n.-ö. triumfeerivat Kristust. Ka võib see viidata Jeesuse esialgsele mitteäratundmisele, mida Caravaggio on enda jaoks seletanud sellega, et

Kristus ilmub mingil füüsilisel ebataavalisel kujul. Siinkohal on Kristuse näojoontes nähtud isegi Caravaggiote omast, pisut androgüünset joont.

Järgmine kord sama süžeed käsitledes (1606, Milano; Brera muuseum) on kunstnik aga kujutanud juba tavapäraselt, habemega Inimesepoega. Küll on ta aga lisanud maalile kaks teenrit (esimesel variandil on vaid üks, juutide usupühale viitava heleda pehme mütsikesega teener), kes tema käsitluses on võrattud rahvatüübid. Ühe jüngritest on Caravaggio oma esimesel pildil pannud istuma pidulikumale, n.-ö. rooma tüüpi toolile, ilmselt arvates, et tekstis mainitud Siimon on siiski Siimon Peetrus, kes paavstluse rajajana seostub trooniga. Ka meie pildil (vt. paremal all nurgas) on ilmselt just selle eksegeetilise eksi-tuse tõttu tooli, tooli seljatuge eraldi rõhutatud. Hämmastavad, antud teemaatika juures üsna erandlikud on suhteliselt noore Rembrandti kaks sügavalt tunnetatud inimliku dramatismi ning imelise valgussümboolika-ga täidetud pilti. Altobello Melone annab stseenile veel ühe tähendus-tasandi, kujutades Kristust ja jüngreid palveränduritena, peas nn. konnkarbid (kammkarbid), Santiago de Compostelasse minejate märgid (see ei ole muidugi tema originaalne leiutus, konnkarbid ilmusid selle-sisulistesse kompositsioonidesse juba keskajal, ei puudu ka Caravaggiol õhtusöögi stseenis jne.). Hilisemas ikonograafias ongi saanud tavaks rõhutada jüngrite palveränduristatust, ingliskeelses kultuuriruumis tuntaksegi seda kompositsiooni nime all "Pilgrims at Emmaus". 17. sajandi Itaalia kunstnik Lelio Orsi paneb tege-lased efekti suurendamiseks tormitava alla. Edaspidi satubki tihti Emmause tee stseen suurejoonelisele maastikule, õhtusöök aga idüllilisse interjööri. Meie pildil see kahjuks puudub.

Ühed viimastest tõsimeelsetest seda sorti piltide tegijatest olid 19. sajandi prerafaellidid, kellelt on teada mitmeid, enamjaolt mitte eriti tuntud vastavasisulisi töid. Samas ei ole teema tänapäevaks kaugeltki surnud, eesti kunstistki näited olemas; silmapaistvaim ehk Lilia Singi maal "Emmause jüngrid" (1993. aastast) Vatikani saatkonnas.

Tähendus ja tähtsus

Emmause teel olemise episoodi, meie loo esimest poolt, pole siinkohal põhjust sügavamalt käsitleda. See on eelkõige iseseisev, laiemat tähendust andes sissejuhatus järgnevale, kujutades endast Luuka jutustamisstiilis ladusa narratiivi taha peidetud mõistulugu Jumalat otsivast, igavesti teel inimesest. Ka Mooses ja Vana Testamendi prohvetid, kellest Jeesus alustab “kirju seletades”, on olnud vaid teelolijad. Kristuse isik tähendab kohalejõudmist. Samas viitab see Kristuse sõnadele “mina olen tee, tõde ja elu”. Luukas rõhutab ilmselt teadlikult, et jüngrid olid alles minevas (*pareuomenoi*) Emmause poole, kui Kristus nende juurde ilmub, et Kristus, kuigi teda ära ei tuntud, läks nendega koos (*syneporeueto autois*) ja et see kõik sündis just tee peal (mainides kaks korda: en tē hodō), ka kunstnikud on just seetõttu sageli teed maastikul eriti rõhutanud.¹² Teelolemise teemat jätkatakse ka õhtusöögi-stseenis. Meie pildil puuduvad küll kõnekad konnakarbid, kuid see-eest pole üle ühe jüngrid rinna jooksev lai rihm sugugi juhuslik, vaid viitab üle öla riputatud reisi-paunale, tema palveränduri (kui teelolija) staatusele.

Emmause õhtusöögi sügav roll evangeelse sõnumi kujundliku edasikandjana on eelkõige lunastusõpetuslikku laadi. Selle sage kujutamise pidi rõhutama armulaua (*eucharistia*) sakramendi keskset tähendust kristlikus maailmatajus ja kiriklikus riituses. Inimesed tunnevad siin Kristuse ära alles leivamurdmise järgi – see annab kirikule idee Jumalaga ühtesaamisest, nii-öelda vaimsest Jumala äratundmisest justnimelt armulauast osasaamisest, sest leiva õnnistamine Emmauses viitab selle tõlgenduse kohaselt ju otseselt pühale õhtusöömaajale. Meie vanatestamentlikust pärispatust tulenev paratamatu lahuselek oma loojast saab teatud moel küll heastatud uustestamentliku lunastusõpetuse lootusrikkas kirkuses, kuid tavaliselt oleme me siiski vaid juhuslikult teekäijad, igavestes

palverändurid, kelle “silmi peetakse” nagu Emmause jüngritelgi, nõnda, et me ei oska näha Jumala töötust, endaga samal teel sammuvat Päästjat. Alles armulauast osasaamise läbi meie silmad avanevad, nii et me saame hetkeks tajuda Kristuse reaalselt viibimist eneste keskel.

Ka Luukas rõhutab oma Emmause-narratiivis seda aspekti ilmselt eriliselt, et just armulaual on Kristus meiega, kuigi ta seda otseselt ei sõnasta.¹³ Luuka käsitluses jaguneb ajalugu kolmeks: Isa aeg (Vana Testamendi aeg), Poja aeg (Kristuse eluaeg) ning Püha Vaimu aeg, mis Luuka järgi on kogu Kiriku aeg, kestes alates ülestõusmisest kuni *parusia*’ni, seega põhimõtteliselt kestab siiani.¹⁴ Ilmumuslugude kaudu rõhutab ta Kristuse kohalolu, Tema pidevat ligiolu ka Kiriku ajal. Fakt, et Jeesus Kristus õnnistab Emmauses vaid leiba, aga veini pole mainitud, annab katoliku kirikule hiljem ühe põhjenduse (teiste, olulisemate kõrval, teelikud põhjused on puhtpraktilist laadi), miks armulauda võib missal jagada vaid ühes vormis – see tähendab, et leiba jagati kõigile kohalviibijatele, veini aga vaid vaimulikele ja privilegeeritud valitsejatele, ilmikele vaid mõnel erandjuhul (konfirmatsioon, abiellumine). On juhitud tähelepanu sellele, et me õigupoolest ei tea, kas Jeesus ise sõi midagi laua pealt või mitte.¹⁵ Ka pildidel pole seetõttu kujutatud Kristust toitu otseselt söömas. Meie Emmause-pildil, nagu paljudel teistelgi, Kristus küll hoiab leiba käes, kuid murrab selle selgesti kaheks – kahele jüngrile, endale ei jäta midagi. Seda on seletatud ka nõnda: Kristus, kuigi füüsiliselt üles tõusnud, ei seo end enam otseselt millegi maisega.

Nagu mainitud, on ka Emmause õhtulauda kujutatud isikud kõik ühtlasi mingil määral allegooriad. Peaaegu ikoonilised, arhetüüpsed žestid ja reageeringud, mida näeme kordumas paljude kunstnike töödes, pärinevad juba varasest keskajast. Kaks jüngrit kehastavad kaht viisi Jumalaga suhestumiseks, üleilmliku ja meile lõpuni mõistetamatu sõnumi

vastuvõtmiseks. Sageli kallutab pildidel üks jünger end istudes ettepoole, toetudes kätega lauale. Meie pildil on ta käed spontaanses palves kokku pannud. Tema kehastab vaikset, ent ülimalt intensiivset sisemist keskendatust, tähelepanelikku vaatlust, püüdu haarata võimalikult paljut müstilisest olukorrast. Ta nagu tahaks end Kristusest tulvavale arusaamatule lummusele lähemale nihutada, samas otsides lauale või toolile toetudes tuge millestki igapäevases, maisest. Tema selline olek tähistab ühtlasi “usu jõudu”: ta oleks nagu valmis iga hetk püsti kargama ja Issanda ilmutusest inspireerituna suuri tegusid tegema. Teine, käsi laiutav mees (antud pildil näoga vaataja poole) tähistab abitut jahmatust, teadmatuset tunnet ja üllatust, isegi segadust, mis tabab meid Kõigekõrgemaga kohtudes. Temas ei ole otsest paanilist hirmu, küll aga ehmatus, ärevust, kuid siiski ta kordab alateadlikult, oma tegevust mõtestamata, Kristuse liigutust, mida too teeb või on hetk varem teinud neile leiba pakkudes, kandes seega samas ka mõtet ääretust avatusest, rõõmust ning usaldusest, mis valdab inimlast Issanda ees. Teenrid pildil aga on lihtsa inimese, laiemalt kristlaskonna, inimkonna, uskliku oikumeeni võrdkujud. Nad ei mõista sügavuti toimuvat, nende jaoks jääb see veel enam saladuseks kui asjassepühendatud jüngritele, kuid nad aimavad vaikes hämmastuses ja harduses mingi erakordse jõu juuresolu. Vaatamata suutmatusele lõplikult aru saada toimunu tähendusest, toimib kristlik sõnum nende jaoks omal moel ikkagi. Meie pildil kujutatud nooruke, vahest ehk koguni teismeline teener-poiss sümboliseerib noort, alles Jumalat otsivat kristlast, “ärkavat usku”.

Õhtusöök Emmauses kuulub esiteks nn. ilmumuslugude (vahel öeldakse ka: proapokalüptiliste stseenide) hulka, seega Kristuse maagilised kehastumised (“evangeelsele tsükli” järgnev nn. vahe- või neljas tsükkel) oma järgijaile pärast tema surma ja enne taevassminekut¹⁶. Teiseks kuulub see õhtusöök teiste nn. väikeste õhtusöökide hulka: pidu Leevi majas, pidu variseri majas, Kaana pulm, Kristus Maria ja Marta juures jne. Need stseenid on kunstis kujutatuna omalaadne iseseisev vaheaste, justkui sild, mis ühendab piibli nn. suurt tüpoloogilist paari, kaht suurt

LUUKA LADUSA NARRATIIVI TAHA ON PEIDETUD MÕISTULUGU JUMALAT OTSIVAST, IGAVESTI TEEL INIMESEST.



Detailid:
leib
Jeesuse
käes ja
soolatoos.
Ülemisel
fotol maali
seisund
enne res-
taureeri-
mist.

Details:
bread in the
hand of
Jesus and
the salt cel-
lar.

**On the pho-
tograph
above, the
state of the
painting
before
restaura-
tion.**

õhtusööki ehk paasatalle söömist Vanas Testamendis ja viimast õhtusöömaaga Uues Testamendis.¹⁷ Emmause stseen on viimse õhtusöömaaja allegooriline järelkommentaär, mis aitab mõista selle võtmepositsiooni kristlikus maailmatajus. Kõnekas on siinkohal just pildi vaatajate poole pöördunud vasakpoolne habemik jünger. Ta kutsub meidki selle laua äärde, Jeesuse ilmumise tunnistajateks, meid vaatajatena haaratakse ringi kaasa.

Emmause teema populaarsuse põhjustest 16. sajandi lõpul ja 17. sajandi algul

Vastureformatsiooniaegne katoliiklus, eelkõige jesuiitide ideoloogia, pidas tähtsaks usu, sealhulgas selle sügava sisu lähemaletoomist lihtsale inimesele. Selleks hakati otsima ja kasutama ka uut visuaalset keelt. Osalt pandi seda mõtet kunstis kandma imponeeriv-pidulik barokkstiil, osalt realistlik-rahvalik kujutamisi

usuteemade käsitlemisel. Kujutavas kunstis otsiti ka innukalt vastavaid süžeesid, mis sobiksid kiriku uue lähenemisviisiga inimesele ja sellest tuleneva tellimusega. “Emmause jüngerid” osutus oma iselaadse sümbolise tähendusega üheks selliseks teemaks: Kristuse alaline viibimine meie kõigi keskel, teoreetiline võimalus iga hetk kokku puutuda ilmutusega, imega, sobis ideaalselt vastureformatsiooni-aegse ja järgse katoliikluse pisut eksalteeritud õhustikku¹⁸. Eriti populaarseks said tolles ajas, alates Trento kirikukogust (Tridentinum), just need kristlikud teemad kunstis, millel oli otsene seos konfessioonidevaheliste teoloogiliste vaidlusküsimustega. Seega äratas tookordse kontekstis tähelepanu eelkõige Emmause sündmuse sisuline seotus ühe keske probleemiga, armulauaõpetusega, millest suurel määral ju tulenevadki konfessioonide vastuolud.¹⁹

Katoliiku teoloogid nägid siin võimalust teatud “pildiliseks argumentiks” transsubstantsatsioonidogma kaitseks, samas aga hakkasid Emmause õhtulauda pärast protestantide 16. sajandi alguse pildipõlgusest ülesaamist kujutama ka luterlikud kunstnikud. Nendele oli see omakorda visualiseeritud vastulauseks zwinglikaanide ja osalt ka calvinistide õpetusele, manifesteerides Kristuse reaalpresentsi armulaua sakramendis. Zwingli mäletatavasti eitab seda, väites, et armulaud on vaid mälestussöömaaeg, Calvin tunnistab teatud spirituaalpresentsi. Luterliku loogika kohaselt aga nii nagu Kristus ilmus jüngeritele Emmauses kehalisel kujul, on ta järelikult ka igal pühapäeval igas kirikus armulaua jagamise juures

oma mõlemas olemuses. Ainult et meie ei näe teda, sest meiega “silmi peetakse”. Siin toimib *communicatio idiomatum*, Kristuse jumaliku olemuse omadused laienevad ka inimlikule ning jumaliku ja inimliku olemuse omadused on omavahel vahetatavad. Seega haakus Emmause stseen suurepäraselt ka luterliku ubikviteediõpetusega (ladina k. *ubi?*, ‘kus?’), mille kohaselt viibib Kristuse ihu nagu ka vaim kõikjal. Nõnda et omas ajas mõjusid need maalid kahtlemata ka teatud määral teoloogilise argumendina. Maaliteema tookordset ülimalt populaarsust ei seleta muidugi ainult kirikliku tellimuse mõju, vaid ka kunstnike endi huvi kõigi religioossete paljufiguuriliste kompositsioonide vastu, mille puhul ei pidanud peensusteni arvestama väljakujunenud, sageli tardunult paatoslikke kujutamistüüpe, vaid võis (kuna kirik aktsepteeris seda) rakendada pisut vabamat vormi ja seda nii kujutatavate isikute ilmete ning oleku kui koloriidi ning kompositsiooni osas (muidugi teatud ikonograafilise skeemi piires). “Emmause jüngerid” oli üks selliseid teemasid.

Ikonograafiast – “asjad pildil”

Nagu mainitud, ei leidu Emmause pildidel enamasti ikonograafilisi atribuute, küll aga esemeid, mis kannavad sümbolset tähendust. Suuremalt jaolt on need n.-õ. viitavad illustratsioonid, mis tuletavad meile meelde seost antud tegevuse ja mõnede teiste piibli kirjakohtade vahel. Need on abivahendid suure üldisema mõtte teatud aspektide väljatoomiseks ning rõhutamiseks. Alljärgnevalt käsitleks valikut selles kompositsioonis võimalike esemete rikkalikust arsenalist, mis esinevad Kadrioru Mikkeli muuseumi maalil.

1. Liharog laual, mõnikord ka teenri käes (nii ka Kadrioru pildil), sageli terve praetud lind lual. See on visuaalne metafoor, mis viitab Kristuse lausele: “See on minu ihu, mis teie eest antakse” (aramea keeles olevat keha jaoks sama sõna, mis tähistab liharooga), aga ka Kristusele kui lihalikule inimesele, kui Jumala inkarnatsioonile (*caro, carnis* ‘liha’), sõna lihaksaaamisele.²⁰

2. Armulauaga, s. t. õhtusöömaajaga seotud asjad: veinipeeker või -kruus, leib, puuviljavaagen, kust ei puudu ka viinamarjad (veini välja-

pigistamine viinamarjadest kui Kristuse kannatuse tuntumaid sümboleid). Viinamarjad viitavad ka Kristuse lausele: "Mina olen viinapuu, teie olete oksad" ja "mina olen tõeline viinapuu". Sageli on Emmause õhtulaul suuremad vee- ja veinianumad, mis peavad tuletama meelde Kaana pulma – vee muutmist veiniks. Seeläbi saavad ühendatud meie Lunastaja esimene imetegu ja tema peaaegu viimane maine ilmumine, tema teadliku ajaliku teekonna, tema missiooni algus ja ots. Vee muutmise veiniks tähistab kujundlikult ka Kristuse triumfi vanatestamentluse üle: vein armulaul on "Uus leping minu veres". Ka võib siit välja lugeda ristimise sakramendi (vesi) kui Jumalaga kohtumise viisi kinnitamisest armulaua sakramendis (vein), Kaana pulm ja Emmause stseen saavad ühendatud ühe ja sama lunastusprotsessi maise osa (mis algab Kristuse ristimisega ja lõpeb Kolgata stseeniga) äärmisteks välisraamideks. Sellised nn. euharistilised sümboolid meie Emmause-pildil kahjuks puuduvad. Tühjad taldrikud väljendavad ootust "uue liha" järele – jüngrid ootavad Kristuse taastulemist.

3. Mitmetel pildidel korduvad laual lebavad leivapätsid, millele on praod sisse keivanud – patuse inimkonna võimetus ise endaga toime tulla, alles Kristus pakub meile "elu leiba" ("Mina olen eluleib", Jh. 6:35). Kristuse käes või ees olev ja tema pakutav leib on erinevalt teistest alati kujutatud värskena. Kadrioru maalil asendab kuivanud leivapäts pooleldi söödud puding (ilma Kristuseta on elu poolik). Laual võib olla soolatoos (ja on ka meie pildil). Mäejutluses nimetab Kristus oma jüngrid "maa soolaks" (Mt. 5:13), andes meile selle ka eesti keeles laialt tuntud väljendi. Siin on pigem küll viidatud just soola tähendusele kibeda kannatamise, katsumuse sümbolina (mõtle näiteks väljendile "oleme koos puuda soola ära söönud"). Tegemist on ka järjekordse tagasiviitega õhtusöömaajale, kus sageli kujutatakse soolatsipi ümber ajanud (kannatuse põhjustamine) Juudast. Soola tähendus on aga kahetine. Kuna see hoiab toitu riknemast, on seda kasutatud ka kui kurja eest kaitsmise sümbolit, siinkohal siis: kui Kristus on koos meiega, oleme kõige halva eest kaitstud.

Kõik puuviljad (meie pildil neid pole) on eriti tähendusrikkad. Õun on sageli kusagil laual (ka Caravaggiol

puuviljavaagnal), olles 1. Moosese raamatust saadik läbiv pärispatu ja maiste ahvatluste sümbol (ladina keeles tähistab *malum* nii õuna kui ka pahet, kurja), millest võib pääseda, kui oskame näha endi keskel Kristust. Vahel võib 17. sajandi alguse katoliiklike kunstnike Emmause-pildidel vaagnal silmata ka mõnd granaatõuna. See oli omal ajal väga oluline sümbol, mis vihjab kiriku ühtsusele (*unitas Ecclesiae*), sest selles viljas moodustavad lugematud seemned ühtse sisemise terviku (kogudused moodustavad üheainsa ja ainuvõimaliku tervikliku kiriku). See mõte oli vastureformatsiooniaegse katoliikluse üks olulisemaid postulaate. Valge rätik laual, ühe jüngrid rõivaste küljes või käes võib arvatavasti viidata nii õhtusöömaajale kui tühjale hauale, rõhutades, et nii nagu Kristuse ülestõusmine on *vera et realis*, on seda ka reaalsena.

Peale konkreetsete esemete kannab pildidel erakordset mõtet ka valgus ja seda mitte ainult draamatiliste valgusefektidest lembese Caravaggio või Rembrandti puhul, vaid peaaegu kõigi seda teemat puudutanud autorite juures. See kummaline kuma tundub enamasti kiirgavat Kristusest enesest, vahel tuleb aga ka väljastpoolt, mingist tugevast ebamaisest valgusallikast, nagu oleks Jeesusele hetkel, mil jüngrid ta ära tunnevad, suunatud teatris kasutatav punktvalgus. Kõik seesugused valgusefektid maalidel on eelkõige muidugi kunstniku eneseväljenduse kandjad, kuid neil on ka teoloogiline põhjendus, lähtuvalt Kristuse lausest: "Mina olen maailma valgus. Kes mind järgivad, ei käi pimeduses, vaid neil on elu valgus."

Värvisümbolika oleks juba täiesti eraldi teema, siinkohal tasub mainida, et peaaegu kõigil nn. neljanda tsükli pildidel (Kristuse ülestõusmise järgne ja taevassemineku eelne aeg) esinevad pidulikud tumepunased, violetsed vm. sageli ebamaiselt hõõguvad toonid, mida mahendab pisut kummituslik hämarus. Mikkeli muuseumi Emmause-Kristuse rüü sinakas-rohekas toon oleks 17. sajandi kontekstis küllalt erakordne. Paraku on just see üks asjaolusid, mis osutaks nagu maali valmimisajana pigem 19. sajandile.

Kokkuvõtteks

Me oleme kui Emmause jüngrid. Oleme teelolijad, minemas tundmatusse sihtpunkti, mille täpse asukohaigi järelepõlved võib-olla unustavad. Samas jääb meile võimalus, õhkõrn lootus ühtäkki kohata Ülestõusnut, kui mitte muidu, siis armulaua leivamurdmises ehk ometigi. Just seesuguse müstilis-sakramentaalse ja kristoloogilise sõnumiga kõnetab see pilt meid meie argipäeva rütus. Jätukuks meil vaid usku, et kord ligiasutuv Inimesepoega ära tunda, enne kui õhtu jõuab ja päev veereb.

Oliver Orro õpib kunstiteadust Eesti Kunstiakadeemias. Käesolev artikkel on kirjutatud Mai Levini juhendamisel.

¹ Kontrollitud: Piiblikonkordans, 1. köide, koostanud Jüri Henno. Tallinn, 1995, lk. 239.

² Craig A. Evans, Stanley E. Porter. Encyclopaedia of New Testament Background. Leicester, 2000. näit. lk. 203.

³ Gerhard Kroll. Jeesuse jälgedes. Tallinn, 2002, lk. 408.

⁴ Samas.

⁵ The Gospel According To Luke. The Commented Gospel & Exegetical Handbook. Koostaja Joseph A., Fitmeyer S. J. New York, 1985, lk. 557.

⁶ Piiblientsüklopeedia. Juhttoimetaja Pat Alexander. Tallinn, 1990, lk. 206; Gerhard Kroll. Jeesuse jälgedes, lk. 409.

⁷ Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureaux. The Bible and the Saints. Sarjast: Flammarion Iconographic Guides. Paris-New York, 1994, lk. 280.

⁸ Koostaja Engelbert Kirchsbaum SJ Lexicon der Christlichen Ikonographie. Köide I, Freiburg, Basel, Wien, 1990, lk. 68.

⁹ The Gospel According to St. Luke. Autorite kollektiiv, sarja koostaja märkimata. VIII köide. Nashville 1980, lk. 426, vt. artikkel: Paul Scherer. The Interpreter's Bible. A Commentary in Twelve Volumes.

¹⁰ The New Bible Dictionary. Koostaja J. D. Douglas. London, 1962, lk. 368.

¹¹ Seesuguseid temaatilisi nimestikke leidub näiteks A. Pigleri koostatud raamatus "Barockthemen I". Budapest, 1956. Vt. Emmause teema nimistu I köites lk. 346–354.

¹² The Gospel According to Luke..., lk. 558.

¹³ Samas, lk. 559.

¹⁴ Eduard Lohse. Uue Testamendi teoloogia põhijooni. Tartu, 1994, lk. 125.

¹⁵ The Gospel According to Luke..., lk 557.

¹⁶ Franz Xaver Kraus. Geschichte der Christlichen Kunst. Freiburg-in-Breisgau, 1896, II köide, lk. 163.

¹⁷ Samas.

¹⁸ Werner Weisbach. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921, lk. 134 jm.

¹⁹ Vaata lähemalt selle ja teiste selliste teemade kohta: Kunst der Reformationszeit. Autorite kollektiiv, koostaja märkimata. Berlin, 1983. Berliini Altes Museumis 1983. aastal toimunud näituse kataloog.

²⁰ Lexikon der Christlichen Ikonographie, köide I. Koostaja Engelbert Kirchsbaum S. J. Freiburg, Basel, Wien, 1990, lk. 68.

[algatus/initiative]

Eesti litograafiakeskus

Asutamisaeg: 2001. aasta.

Asutajad: Jaak Visnap, Kadri Alesma, Viljar Kõiv, Marko Mäetamm.

Asukoht: Pärnu, Kuninga tn. 17.

Netiaadress: www.hot.ee/litokeskus

Missioon. Litograafiakeskuse loomisel kannustas loojaid mõte, et graafika ei peaks olema soikumisele määratud kunstiliik. Litograafia on tehnika, milles vaid vähesed noored Eestis ja Euroopas julgevad või tahavad end väljendada. Otsustava tegutsemisega muutsime olukorda ja asutasime avatud töökoja.

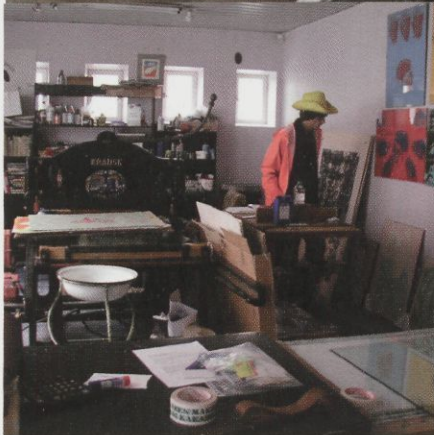
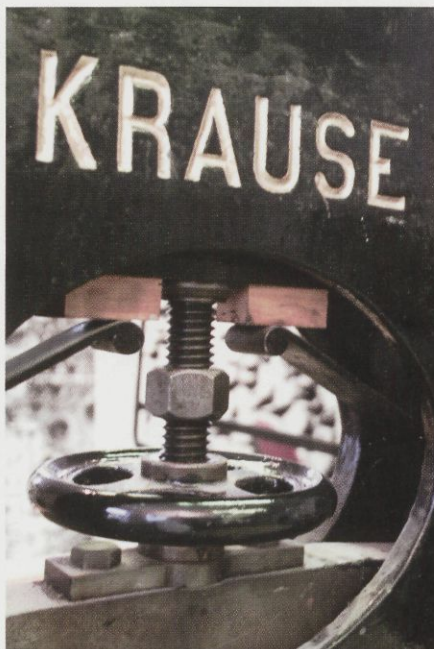
Tänasel päeval on Eesti Litograafiakeskus paik, kus noored graafikud saavad väljendada end vanas meediumis ja see värske puhang nakatab ka vanema põlvkonna staare. Muuseas olgu öeldud, et vanema põlvkonna graafikud on ise ka tüdinenud nende endi poolt vallutatud töökodade seiskunud õhust ja kahjuks valitseb samalaadne olukord kõikjal Euroopas. Litograafiakeskusega meeldivas koostöös on loominguiliselt teostanud end Evi Tihemets ja seni serigraafiat viljelenud Raul Meel.

Haridusfunktsioon. Litograafiakeskus on suuresti vaimujõul liikuv süsteem, mis üllataval kombel ka toimib ja kannab endas rahva kunstiharimise ja kunstisõbralikumaks muutmise missiooni. Siin toimuvad kursused Eesti Kunstiakadeemia ja Academia Grata üliõpilastele ning teistele huvilistele, samuti kooliõpilastele vanuseastme järgi.

Muuseum. Plaanis on luua litograafiamuuseum, kuna litograafilised trükised (etiketid, plakatid, postkaardid) ja vanad trükikivid on museaalse väärtusega. Muuseumi jaoks tuleb remontida maja ülemine korrus.

Kunstnike residents annab võimaluse süvendatud eneseteostuseks loomingu- perioodil. Euroopa arenenud ühiskonnas ja Põhjamaades on kunstnike residentsid väga laialdaselt levinud. Litograafiakeskus Eestis on praegusel hetkel graafikutele ainulaadne võimalus Baltimaades. See rikastab nii Pärnu kui Eesti kunsti- ja kultuurielu. Ootame inimesi Pärnusse kogu maailmast!

Koostöö. Pärnu uue kunsti muuseum annab kunstnikele võimaluse esitleda valminud töid näitusel. Samuti on võimalus eksponeerida oma taieseid



Uus litograafiakeskus Pärnus ja selle asutajad: Kadri Alesma, Jaak Visnap, Marko Mäetamm (ees) ning Viljar Kõiv.

The New Lithography Centre in Pärnu and its promoters: Kadri Alesma, Jaak Visnap, Marko Mäetamm (in front) and Viljar Kõiv. See page 94.

litograafiakeskuses ja teistes Pärnu näitusel- sepaikades.

Sümposium. 05.09.2003 algas sümposium: kaks päeva loenguid ja nädalane õpikoda litokeskuses.

Senine tegevus. Oleme suutnud edukalt tööle panna litograafia trükkimise Tartu kõrgemas kunstikoolis. Kuna litograafia õpikojas oli palju huvilisi ja valmis näitus "20 aastat hiljem – litograafia Tartus", siis jätkame õpikodadega kõigile huvilistele ka edaspidi. Oleme jätkuvalt täiendanud ka oma teadmisi ja kogemusi, sest tegemist on väga raske ja spetsiifilise graafikatehnikaga, mille oskajate ja tegijate ring on väike.

Oleme ennast täiendanud Soomes Jyväskylä Graafikkan Paja's, Taanis Fyns Grafike Vaerksted'is, Rootsis Tidaholmi litograafia akadeemias ja Kreekas Thessaloniki graafikakeskuses. 2002. aastal osalesime Rootsis Tidaholmis IV ülemaailmsel litograafia sümposiumil.

P. S. Kevadel 2003 kaitsesid hindele *cum laude* Jaak Visnap, Kadri Alesma ja Viljar Kõiv Academia Gratas oma lõputöö – litograafiakeskuse. Loe EKA galerii ja Tallinna Linnagalerii näituse "Stonerollers" kohta ka: Eesti Päevaleht 16.04.2003, Johannes Saar: "Stonerollers toob kunsti kivi alt välja".

Estonian Lithography Centre

Year of establishment: 2001

Promoters: Jaak Visnap, Kadri Alesma, Viljar Kõiv, Marko Mäetamm.

Situation: Pärnu, 17 Kuninga St.

Website: www.hot.ee/litokeskus

Mission. When helping bring the Lithography Centre into being, the originators were motivated by the fear that the practice of graphic arts should fall into disuse. Lithography – the process of printing from a surface (e.g. a stone or a metal plate) on which the image to be printed is ink-receptive and the blank area ink-repellent – is the technique, through which few young people in Estonia and Europe dare or wish to express themselves. By decisive action, we reversed the tide and set up the centre.

Educational function. The Lithography Centre is a system, largely powered by intellect. Surprisingly, it operates, charged with the mission to educate people artistically. It is the seat of courses for undergraduates of the Estonian Academy of Arts and Academia Grata, to magnet groups tailored to their wishes, and to school students, accommodated to their age.

Museum. Under attentive consideration is the setting up of a lithography museum, for which the upper storey of the house needs be repaired.

An artists' residence is currently a unique project in the Baltic States, which lack residential accommodation for graphic artists, while much interest in and poignant need for them is felt. We are looking forward to meeting people from the wider world in Pärnu!

Co-operation. The Museum of New Art at Pärnu provides an opportunity for artists to present their newly completed works in an exhibition. They can also display their works of art at other exhibitions in Pärnu.

Symposium. On 5 September 2003 we held a symposium. Two days of lectures and a one-week workshop at the Lithography

Centre. The works of art created within the framework of workshops were displayed at an exhibition at the Pärnu City Gallery.

Work. At Tartu Art College we put into operation the printing press, for decades standing idle. The lithography workshop we organised has attracted wide attendance; it evolved into an exhibition "20 years later – lithography in Tartu". We will press on with the workshops in lithography.

We have, in continuously improved on our knowledge and experience, because lithography is an exceedingly difficult and specific graphic technique, where there are few knowledgeable experts and even fewer skilful performers – the technique is laborious and calls for appropriate conditions and technical devices.

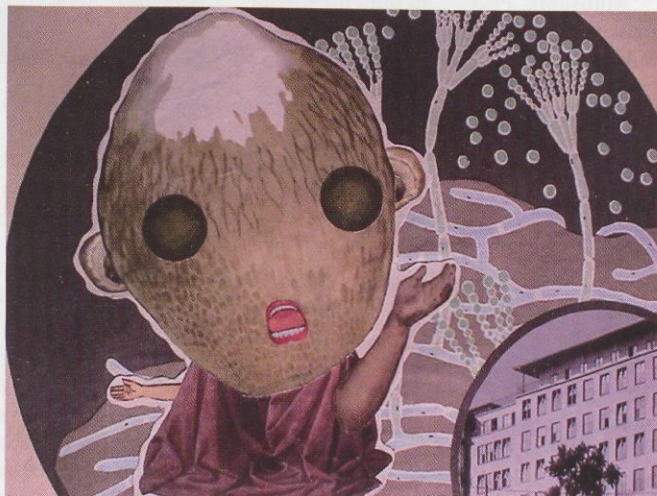
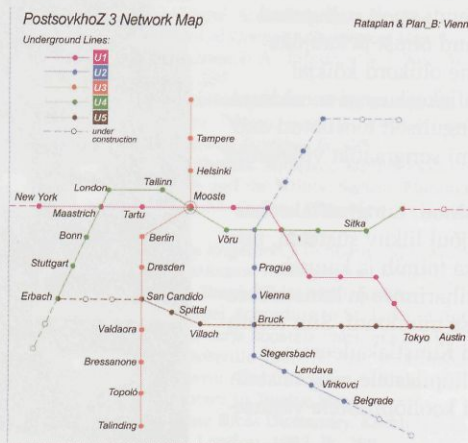
We have upgraded and enhanced our expertise in Finland at Jyväskylä's Graafiiikkan Paja, in Denmark at Fyns Grafike Vaerksted, in Sweden at the Tidaholm Academy of Lithography, and in Greece at the Thessaloniki Graphic Centre. In 2002 we participated at the IV World Lithographic Symposium held at Tidaholm, Sweden, with participants flocking together from all nooks and corners of the world.

[galerii]

"PostsovkhoZ 3"

08.–17.08.2003 toimusid Moostes kolmandad mõtte- ja keskkonnakunsti talgud koos tööädalaga, klubiõhtute, seminari ja *performance*'ite maratoni-ga. "PostsovkhoZ" kandis üldnimetust "Territooriumid". Osales üle 30 kunstniku neljalt kontinendilt: Natalie Waldbaum (Inglismaa / Tšehhi), Cushla Donaldson (Uus Meremaa / Jaapan); Plan_b ja Rataplan (Austria, Viin), Kurt Korthals, Jeremy Eilers, Mark Lovasz (USA) John Grzinich (USA / Eesti), Elina Ojanpera, Annika ja Inka Saarinen (Soome), Dirk Lange, Maja Linke (Saksamaa), Maris Palgi, Eva Orav, Maia Möller, Kaarel Vulla, Puhast Rõõm, Ibur, Hando Tamm, Jane Remm, Kerli Pajusaar, Ela Serman, Pink Punk. Loenguid pidasid: Raivo Mänd, Helen Sooväli, Tiit Remm, Kaileen Mägi, Andres Oopkaup.
<http://mooste.ee/mogs>

Rataplan & Plan_B.



Dirk Lange kollaaž.

Collage by Dirk Lange.

“Habras distants” Londoni – Tallinna teljel

Habras distants. Simona Dell'Agli, Michelle Atherton, Stella Baraklianou, Angeliki Douveri, Adam Green, Andreas Hablutzel, Eva Riegler, Denny Robson. EKA galerii, 20.06.–05.07.2003. Kureerinud David Bate ja Eve Kiiler.

Intrigeerivaid kaasaegse foto näitusi satub Tallinnasse harva. Kunstiakadeemia galeriis võis juunis näha David Bate'i ja Eve Kiileri kureeritud “Habrast distantsi” Londoni Westminsteri ülikooli fotomagistrandide töödega. Neid kõiki näib ühtviisi iseloomustavat professionaalsus, empaatiavõime ja nüansimeel, varieeruvad aga pildi tähenduse loomise mehhanismid ning fotograafi positsioon. Oli perekonnanägu ümbermõtestamist (Adam Green), tühja kohviku sündmuseks lavastamist (Andreas Hablutzel), koduses miljöös tabatud “äraolevaid” inimesi (Stella Baraklianou) ning väikelinna unise väliskesta all paljastuvaid psühholoogilisi pingeid (Denny Robson).

Michelle Atherton on lavastanud autosalongid staatilisteks, inimitühjadeks ning välismaailmast äralõigatud kohtadeks. Mobiilsest funktsioonist võõrandunud sõiduvahendeid uurides on ta tahtnud küsida, kas autode kulunud salongidest võiks välja lugeda kuidagi seal sõitnud inimeste suhete kohta? Ühegi esemeta autosalongis liigub pilk väikestele, vaevumärgatavatele jälgedele, mis viitavad igapäevasele kasutusele: hõredaks kulunud katteriidele, tāketele ja kriimustustele, mida fotode suured mõõtmed veelgi esile toovad. Kolme auto kõrvuti eksponeeritud fotod juhi- ja kõrvalistmest pakuvad kahe kõrvuti sõitja kujuteldavat dialoogi. Juhiistme kulunud ja narmendav ilme ning närvilisest avamisest katkine link vastanduvad kõrvalsõitja peaaegu uue, ainsagi kasutusmārgita istmekohaga. Ergonoomilise keskkonna detektiivlik lahkamine võiks ahvatleda sellest tuletama paari isikuomadusi ning nende suhteid igapäevaelus. Muidugi on olemas ka teine võimalus: vaataja fantaasia ei käivitu ning fotodel on üksnes tühjad autod.

Angeliki Douveri esitas seeria meditatiivseid fotosid naistest, kelle näod meenutavad oma viirastuslikkuses surimaske. Tugevalt valgustatud punakad näod mustal taustal toovad teravalt esile kolba kuju. Nii nagu surnumask on miimikavaba liigutustest, on elusate naiste nägu emotsioonitu, ainitisest vaatamisest tühja pilguga.

Terviklik, ühtse platvormiga näitus esitas veenvalt valiku foto kui vahendi kaasaegsetest võimalustest, andes samas mitmekesise sissevaate briti uue põlvkonna fotokunsti.

Karin Laansoo



Mati Karmin.
Skulptuurid
Retretti
Soomes.

Mati Karmin.
Sculptures
of sea
mines at
Retretti Art
Centre of
Finland.

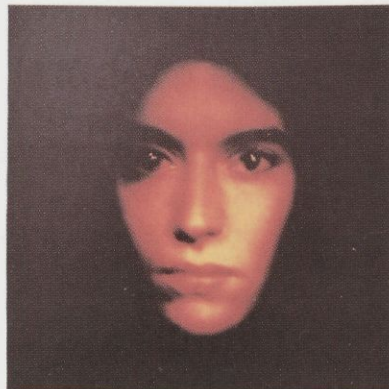
Karmini miinimööbel toidab müüte

Mati Karmin. Retretti kunstimuseum, Soome.
28.05.–24.08.2003. Kuraator Anu Liivak, Retretti
kunstikeskuse juhataja.

Mati Karmin eksponeeris sellel suvel oma tühjadest miinikestade valmistatud mööblit Soome suurima eramuuseumi Retretti hämar-rõsketes koobastes. Mul ei ole aimugi, mida tuleks teha, et sellist hulka meremiine kusagilt (kasvõi isegi Naissaarelt) leida. Jättes kõrvale spekulatsioonid miinide päritolu teemal, võiks seetõttu Karmini miinimööblit vaadata elitaarse ja popi žestina, samas on neis volüümikates vormides ka midagi väga ökolikku. Võib-olla kannab tema töö ideed siirast *recycling*’ust, kus kokku korjatud rämpsule on skulptor leidnud uusi tähendusi ja otstarbeid. Kuid müüte sünnib nendest veelgi, eriti selliseid, mis toidavad põhjanaabritest näitusepubliku fantaasiaid Eesti kohta – seoseid meie mineviku ja oletatava olevikuga. Omast käest tean, et Helsingist põhjapool elavil soomlastel on Eestist üksnes hämar ettekujutus ning käinud on siin väga vähesed. Müüdid jätkavad ringlemist. Ning Karmini kiikdiivanid, kookonkaminad ja lehmanahksed ripptoolid kannavad endas ohu märki, märki sellest, et iga hetk võib midagi lõhkeda.

Retretti muuseumi pinnad sügaval maa-alustes koobastes on võrdlemisi pretensioonikad – need kõrged, pea viiemeetrised koopad justkui nõuavad suuri mõõtmeid ja volüümikat kunsti. Selles mõttes sobib Karmini mööbel Retretti koopa-keskkonda hästi. Umbes pooled Retretti töödest olid väljas ka Karmini näitusel “Merevaigutuba” Tallinna Kunstihoone galeriis.

Margaret Tali



Angeliki Douveri.
Sisekaemus.
Foto.

Angeliki Douveri.
Inner Gaze.
Photograph.

[viimane lehekülg]

aegumatu

JUULI

esmaspäev	teisipäev	kolmapäev	neljapäev	reede	laupäev	pühapäev
27	1	2	3	4	5	6
28	7	8	9	10	11	12
29	14	15	16	17	18	19
30	21	22	23	24	25	26
31	28	29	30	31		

JUUNI

22	1
23	2 3 4 5 6 7 8
24	9 10 11 12 13 14 15
25	16 17 18 19 20 21 22
26	23 24 25 26 27 28 29
27	30

AUGUST

31	1 2 3
32	4 5 6 7 8 9 10
33	11 12 13 14 15 16 17
34	18 19 20 21 22 23 24
35	25 26 27 28 29 30 31

www.volkswagen.ee

Saksa Auto kalender 2003. Kujundus Margus Haavamägi, foto Tõnu Noorits, taust VW pildipank. Staarmodell Leonhard Lapin. Töö oli eksponeeritud Eesti Kujundusgraafikute Liidu näitusel Rahvusraamatukogus septembris 2003. Vaata ka graafilise disaini lisa #9, lk. xi.

Volkswagen Calendar 2003. Design by Margus Haavamägi, photograph by Tõnu Noorits, background VW picture bank. Model Leonhard Lapin, the artist. The work was exhibited at exhibition of Estonian Union of Graphic Designers in National Library, Tallinn, Sept. 2003.

kunst.ee graafilise disaini lisa



POSITIIVNE!

Šveitslane René Fischer valib 12 head näidet Eesti graafilisest disainist. Alustas Art Director's Club Estonia. Eesti Kujundusgraafikute Liidu näitus Rahvusraamatukogus. Eesti parim teatriplakat. Eurograafika. Koostaja ja kujundaja Tõnu Kaalep. Paber Galerie One Gloss 115 gsm. Kiri FF DIN.

kunst.ee üheksandas disainilisas püüame olla positiivsemad. Külalisena valib Eestis elav šveitslane, reklaamiagentuuri Tank loovdirektor René Fischer 12 siinset disainialast tööd või nähtust, mis tema arvates heas mõttes silma paistavad. - T.K.

Räägime disainist / Talking 'bout design

Mina ei ole disainer. Hei, ma ei oska isegi joonistada. Kui te ainult näeksite mu keskkooliaegseid ponnistusi! Tegin lõpuksami "joonistamise" alal tegelikult fotograafias: riputasin seinale vanu koolivaheaja pilte ja niisama klõpse, kõike läbiseigi. Sain kõrgeima hinde, sest mulle anti 15 minutit aega oma töö selgitamiseks. Panin mängu kogu oma sõnavara, rääkisin õpetajatele, et kõik sündis juhusest – ja kõik klappiski ideaalselt. Minu koolivaheaja fotodes leiti kunsti ja üksteist maagiliselt tasakaalustavaid värve ning iga väikseim detail, mis kuskilt taustauuringust avastati, leiti olevat kohe ekstra sinna sätitud. Kogu krempel oli tegelikult vaid peotäies suvalisi fotosid ja 15 minutit juttu.

Võib-olla sellepärast ongi minust saanud pigem *copywriter* kui disainer. Mulle sobis rääkimine paremini kui joonistamine.

Nii et nüüd tuleb mul ma siis rääkida eesti graafilisest disainist. Stopp, võib

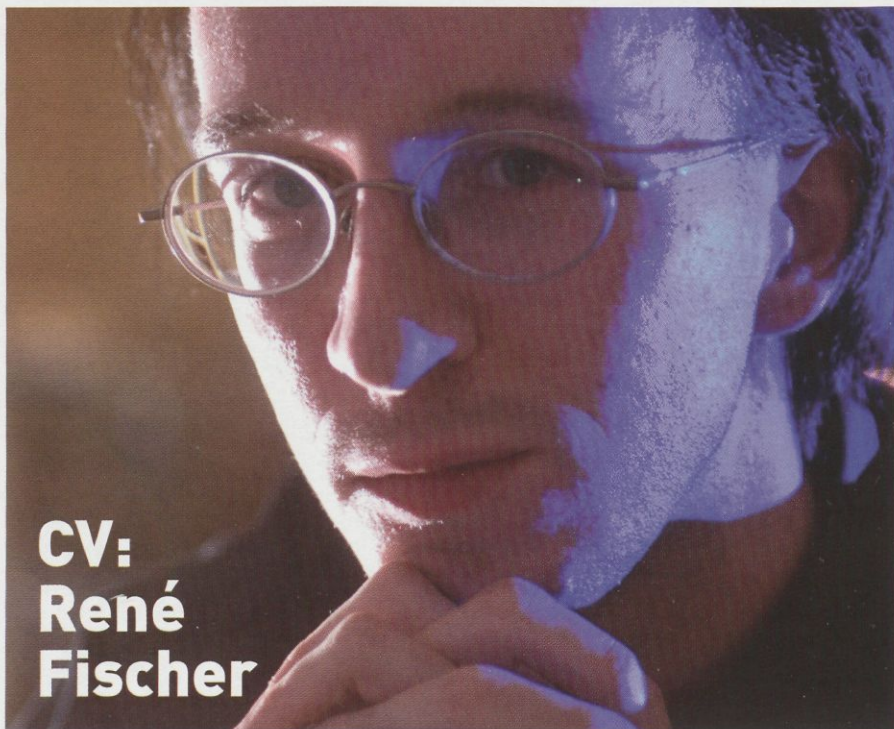
keegi hüüda, mida teab tema asjast, ta ei oska isegi joonistada! Õige, ma tõesti ei tea graafilisest disainist kuigi palju. Ega peagi teadma. Mind huvitab pigem see, kas asi, mida ma näen, on paigas, toimib, täidab oma eesmärgi – pigem reklaamijana kui kunstnikuna. Muidugi võin iga kell öelda nagu teisedki, mis mulle meeldib ja mis mitte. Ausalt öeldes minu arust sellest piisabki. Enamus tajub graafilist disaini täpselt niimoodi. Kuna graafilist disaini ei tehta kinnisele siseringile, kus asju võetakse ühesuguses võtmes, vaid seda tehakse miljonitele (olgu, 100 000-le), keda tõenäoselt ei huvita kriipsuvõrdki *sans-serif* i kirjatüüp.

Võib-olla disaineritel, kes töötavad väljaspool reklaamiala, seda probleemi pole, aga meil, toote müüjatel, esineb küll üks ühine probleem: kuradi suur on kiusatus teha asju teistele reklaamitegijatele, mõttekaaslastele, kes viitsivad töö headust täielikult hinnata. See annaks ihaldatud kiituse ja renomee. Ja ometi

me teame, et meie töö seisneb muus.

Nii püüan ma siis rääkida graafilisest disainist teadmise, et ma pole suuteline seda ise looma ja ma isegi ei tea, mille põhjal seda tavaliselt hinnatakse. Kõik, mida mina tean, on see, et mõned asjad lihtsalt toimivad, võimsalt. Ma usun, et nad räägivad oma juttu, et nad räägivad pahaaimamatule pealtnägijale: "Hei, wow! Vaata seda asja! See just praegu kõnetas mind!". Kusjuures kõnetabki – otse südamesse, jättes kõrvale need mõtetud põiked ajusse, kus mõni lisainformatsioon rikub ilmselt kogu tajukogemuse. "Miks pole kirjatüüp suurem? Miks sinine värv domineerib?". Muidugi on need tähtsad küsimused. Kuid jätkem need tegijate hooleks – see on nende rida.

Meid aga huvitab tänavatel jalutamine ja kõigi nende huvitavate asjade naukimine, mida inimvaim on välja mõelnud, et teha elu huvitavamaks.



CV:
René
Fischer

Minevik:

Sündinud 1977. aastal Ida-Šveitsis. Kasvatatud ja koolitatud rohkem või vähem edukalt.

1994. aastal jättis keskkooli aastaks pooleli, et töötada Ajupoes (BrainStore), innovatsiooniarenduse ja konsultatsiooni firmas, mis asub kakskeelses Šveitsi linnas Bielis. Suurepärase õhustikuga multikultuuriline koht.

Aasta pärast oli taas mõistlik poiss (vanemate sõnul) ja läks kooli, et saada seal üks imelik paber, täis numbreid, mis pole hiljem kedagi huvitanud.

Nädal pärast nimetatud paberi omandamist (1998) hakkas *copywriter* inna tööle Šveitsi TBWA osakonnas, alustades edukalt, ent jõudes aastaga täielikku motivatsioonikriisi.

15 kuu pärast lahkus TBWA-st ning läks tagasi Ajupoodi (1999), et töötada koos friikidest maniakkidega keskkonnas, mida pole võimalik mitte millegagi võrrelda. Ajupood on üheaegselt firma ja kool,

Räägime Eesti disainist

Ma ei ole eestlane. Kuulge, ma ei räägi eriti eesti keeltki. Kuid enne eelneva jutu ülekordamist mingem otse asja tuuma, õigemini mõningate oluliste punktide juurde, millest ma Eesti graafilise disaini õnnestumistest kirjutades lähtun. Kutsugem neid punkte minugipärast teesideks.

DISAIN ON RAHVUSVAHELINE.

Muidugi võib tuvastada Skandinaavia, slaavi maade, Lõuna-Euroopa, India eri paikade jne. graafilise disaini erinevusi. Kindlasti.

Kuid need põhinevad kultuurilistel, mitte rahvuslikel erinevustel. Sellest pole lihtne aru saada Eestis, kus rahvuse piirid langevad enam-vähem kokku kultuuriliste piiridega. Toogem üks võrdlus: mida rohkem põhja poole, kus pole enam isegi kultuurilisi piire mitte, võib üha kergemini tekkida kujutelm, et veepiir ongi täpselt seesama, mis igasugune piir.

MILLINE ON EESTI GRAAFILINE DISAIN?

Esiteks modifitseerigem veidi probleemi-asetust. Küsimus ei peaks olema mitte "Milline on eesti graafiline disain?", vaid "Milline on Eesti graafiline disain?"

Minu jaoks kõlab "eesti graafiline disain" nii, nagu arvatakse, et leidub midagi tüüpilist, rahvuslikku, visuaalselt erinevat, võrreldes kogu muu graafilise disainiga.

mille sõnumi võtab kokku üks lause: sa võid ette võtta mida tahes, ainult tööta ja mõtle piisava pingega. Paari kuu pärast oli sunnitud katkestama töö Ajupoes, et teenida aega Šveitsi armees, ent paari kuu pärast pandi seal õnneks sulg sappa – distsiplineerimatuse ja isamaa liig passiivse kaitsmise tõttu.

Pärast rohkem kui kaht aastat Ajupoes, kus sai tehtud arvukalt kuni 48-tunniseid või kauemgi kestvaid ületunnitöid, kaasa arvatud osalemine tuntud firmade mitmetes rahvusvahelistes projektides, sai siiber: kahest aastast ilma mingi eraeluta (välja arvatud magamine) piisas täiesti.

Otsustas vahetada keskkonda, helistas vanale sõbrale Eestis, et minna talle paariks kuuks külla. Siis juhtus teada saada reklaamibüroost TANK ja leidis, et mõttekaaslus on olulisem kui riik, kus elatakse, ning jäi siia pidama. Elab ikka veel Eestis ja kaebab ikka veel kliima üle. Aga siinsed inimesed teevad samamoodi.

Eelistan mõelda Eestis tehtud graafilisest disainist, sest see asetab suurema rõhu loovjõule, kust see graafiline disain üldse algselt saab: isiksustele.

Loeb just isiksuste identiteet – palju rohkem, kui rahvuslik identiteet (mis iganes see olema peaks). See ei tähenda muidugi, et isiksus ja tema kultuuriline ruum ei mõjutaks või vormiks üksteist vastastikku – kuid see ei tähenda, et selles kogu uba seisnekski.

Lühidalt: esimesena tuleb isiksus. Siis tuleb isiksuse looming, mida mõnikord nimetatakse graafiliseks disainiks. Ja lõpus, kui graafiline disain on valmis saanud, võime rääkida "Eesti graafilisest disainist". Viimane on kõigest tagajärg, sisukokkuvõte. See lähtub toidust, mida on kätte saadud ja kust on kätte saadud. See pole mingi omaette väärtuste süsteem. Minu arust on oluline see meelde jätta.

MILLEGA ME VÕRDLEME?

Sellest ajast peale, kui ma siin elan, kuulen põhiliselt kriitikat. Ja sageli ka mitte isegi konstruktiivset kriitikat, vaid üksteise mahategemist. Ma ei suuda jätta selle üle imestamata, sest ma lihtsalt ei mõista, miks peab kogu aeg ainult halba rääkima. Ma jalutan tänaval, lähen välja, räägin inimestega juttu – ja igal pool, kuhu ma vaatan, näen palju kena graafilist disaini. Ja kuulen kogu aeg

Kogu see aeg on teostanud vabakutseliseks igasuguseid (tasulisi) projekte Šveitsi, Saksa, Inglismaa ja Eesti firmadele ja reklaamibüroodele; ametilt *copywriter*, loovjuht ja konsultant. Samaaegselt tegeleb tosina (tasuta) projektiga, mis pakuvad niisama huvi. Mõnikord kukuvad need dramaatiliselt läbi, mõnikord on tulemus aga lihtsalt võrratu.

Olevik:

Õpib igapäevastest olukordadest. Asutab kohaliku Art Director's Club Estonia ja loodab esindada Eestit ADC Euroopa juhtkonnas ikkagi tasemel. Kirjastuskompanii kaasomanik. Ajab juttu võõrastega. Kirjutab artikleid ja teoreetilisi jutte reklaami kohta. Igavust ei tunne mitte iial ja igav pole ka mitte iial, välja arvatud siis, kui on vaja C. V-d kirjutada. Tutvub kogu aeg üha suurema hulga inimestega. Püüab omavahel seostada kõikvõimalikke teadusi ja fakte ja

inimestelt, kellega kohtun, kui halb kõik on.

Alguses mõtlesin, et viga on minus, et olen lihtsalt hull või andetu. Aga siis hakkasin aimama, et küsimus on hoopis vaatenurgas: kui jalutad ringi kindla sihiga kritiseerida valimatult kõike, mida näed, siis leiadki lõputult põhjusi seda teha. Mina eelistan vaadata asju veidike naiivsemalt ja distantsiga, sooviga leida, mitte maha teha. Miks ma peaksin kõike kogu aeg kritiseerima? See ei aita kedagi, kui pole just tegemist konstruktiivse tagasisidega, mis on suunatud otse tegijale (erandlik, eks). Teen ettepaneku ringi jalutada ning nautida. Ja kui sul tuleb mõte võrrelda oma tööd kellegi teise omaga, siis tee seda. Vali endale mõni mäekõrguselt parem tegija, sest see annab sulle võimaluse kasvada. See on muide palju raskem kui kõndida mööda linna ja kritiseerida kõiki halbu asju, mida näed, kuid see aitab sind vähemalt edasi.

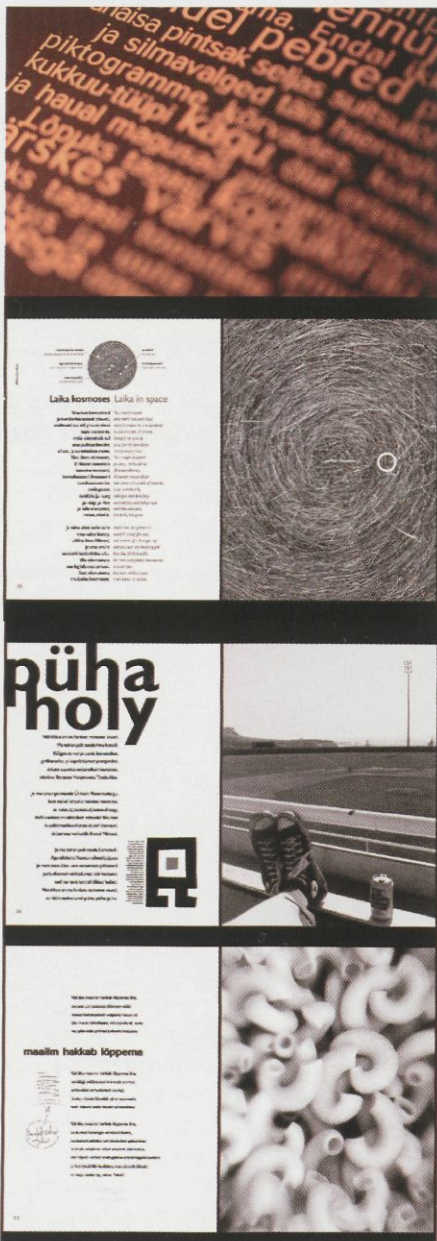
Ning nautimiseks on põhjust. Loomulikult pole 1,4-miljonilise elanikkonnaga riigis ehk nii palju silmapaistva disaini näiteid kui, ütleme, Saksamaal või Inglismaal, kus elab ja töötab ja loob lihtsalt mitu korda rohkem inimesi. No kelle asi? Asi pole igal juhul selles, mida teised teevad. Vaid mida sina teed. Ja mis sulle meeldib.

tähelepanekuid ning õppida pigem seostest kui lihtsalt faktidest. Vahetab tuhandeid meile. Ronib poollegaalset mööda Tallinna vanalinna katuseid. Joob punast veini.

Tulevik:

Areneb. Jätkab õppimist. Soovib leida mobiiltelefoni, mis vastaks tema vajadustele, mitte vastupidi. Leida kauge-emas tulevikus aega, et veel kord kinno minna. Kirjutada lõpuks paar raamatut reklaami ja ülejäänud maailma kohta. Hakata parašütistik, aga enne seda tuleb üle saada kõrgusekatusest. Tutvuda veelgi suurema hulga inimestega. Lõpuks elada rakuna kaset konstruktiivsete inimeste globaalset võrgustikku. Tuleb ära õppida umbes kakskümmend keelt ja kirjutada igas keeles luulet. Elada paar aastat igal maal, et sellest maast aru saada. Saada füüsiliselt surematuks, et kindlustada endale aeg kõigi nende plaanide teostamiseks.

René Fischeri valik Eesti graafilisest disainist



Asko Künnapi luulekogu “ja sisalikud vastasid”. Autori kujundus.

“ja Sisalikud vastasid”

Selles üsna mägises kohas, kust ma pärit olen, oli mul oma paar tuhat raamatut. Ühtegi pole mul siin kirdes kaasas päris selgetel põhjustel nagu suurus, kaal ja Finnair. Nii on mu vaimul aeg-ajalt vajadus teha raamatuhankimise äkksööste, mis on tingitud vist mingist näljatundest või on kuidagi seotud mu emaga.

Kuid minu ingliskeelsete raamatute valik pole just külluslik, hinnad on kõrged ja raamatud tunduvad kõik ühesarnased.

Mõnikord aitab raamatupoodidest läbiastumine, kuid mitte alati. Hea, kui sul on sõpru, kes toovad huvitavaid raamatuid kingiks. Ja parem veel, kui nad kirjutavad raamatuid ise. Ja sürrrealistlikult parim, kui nad pole ainult head kirjutajad, vaid ka head kujundajad.

Kui vaadata seda raamatut pealt ja seest, siis ootab sind igal paarisleheküljel uus avastus. See raamat on nagu reis koos raamatu looja vaimuga (õigemini reisima minek sinna, kuhu ta tahab sul lasta minna).

Ideaalne situatsioon, kas pole, kui kirjutaja ning kujundaja esinevad ühes isikus: võib kindel olla, et kujundaja ka tööpoolest saab aru teksti autori sõnumist ja teksti autor saab aru adekvaatse kujunduse tähtsusest.

Kus on teksti ja visuaalse pakendi mõjuv kooslus ning parimaid tüpograafia näiteid, mida olen hiljuti kohanud? Siin ta ongi.

Viru Valge juubeliväljaanne

No see kuulub üsna vanade asjade hulka, tegelikult tahtsin valida uuemaid töid. Kuid see kujundus on endiselt aktuaalne: tegemist on tootega, mille võtan ikka kingituseks kaasa, kui lähen laiaast maailmast tagasi oma mägielanike juurde. Sest kingituse peab viima, ainult mitte suveniire (kas sa pole siis aru saanud, et ühtesid ja samu suveniire müüakse kõikjal, on vahetatud lihtsalt lipuvärvid ja lisatud mõni sõna kohalikus keeles. Kuskil, võib-olla Hiinas, on hiigeltehas, kus vorbitakse globaalsuveniire).

See viinapudel jäi mulle esimest korda silma aastaid tagasi, kui ma siin veel ei elanud, vaid tulin oma lähedasele sõbrale külla ja Viljandi festivalile. Kui ma õigesti mäletan (see oli vist lennujaamas), võtsin kaks-kolm pudelit koju kaasa. Ja teen seda siiani – sest kujundus on lihtsalt nii kuradi hea. See on niisama kristallselge ja puhas nagu üks viin peab olema, see on elegantne ja klassiteadlik, selles on midagi luksuslikku ning ta ütleb kogu aeg: “Eriline sündmus! Erakordne päev! Eriline sündmus! Erakordne päev!”.



Viinapudeli ja etiketi kujundus. Kontuur Leo Burnett.



Graffiti

Graafilises disainis on üks valdkond, mis enamasti unustatakse ära või mida ignoreeritakse, võib-olla sellepärast, et see sünnib tihti illegaalselt. Mina pole praegu kohtumõistja, kui legaalne või illegaalne miski on, minu ülesanne on osutada graafilise disaini saavutustele, mis tunduvad mulle huvitavad või silmapaistvad. Ja grafitis on seda üksjagu. Tundub, et see spetsiifiline kultuur pole siinmail sama tugev kui näiteks Pariisis või Berliinis. Kuid see on olemas ja ma olen näinud töid, mis on mind kõvasti hämmastanud. Kahjuks on raske meeles pidada, kus sai midagi nähtud ja kuidas see täpselt välja nägi, veelgi raskem on tuvastada tegijaid, kui sulle pole just saadetud töödemappi.

Seetõttu ei saa ma teha valikut sellest, mida olen ise näinud, aga ma saan külastada netilehekülge www.graffiti.ee, kust leiab tõeliselt vingeid asju. Soovitan lähemalt tutvuda töödega, mis kannavad märgusõna "Jon" või "taik", mõlemal näib olevat individuaalne ja tõesti huvitav käekiri. Kindlasti on kuskil palju huvitavat, mida mina pole lihtsalt veel avastanud – mõnikord on need tööd veidi varjatud, kas pole.

Graffitit leheküljelt
www.graffiti.ee. Autorid Taik (üleval) ja jon (kaks alumist).



Kohvirecordsi pakendid ja firmagraafika.
Jaanus Tamme/Tank

Kohvirecords. Korporatiivne identiteet

Jah, tüüp, kes selle tegi, on minu töökaaslane. Kuid ta tegi selle enne kui üldse tuttavaks saime, nii et minul pole huvide konflikti, õnneks, ja uurijad mingi koju tagasi. Ja üldse – miks mitte kiita seda, mis on kiitmist väärt?

See kujundus viis mu mõtted elektroonilisele muusikale. Kuulasin kunagi seda staffi, aga mitte palju. Võib-olla mõnd head vana EBM-i ja Wave'i. Aga mitte palju. Olen alati arvanud, et kui tegu on hea muusikaga, on seal vähemalt üks kitarr, veidi trumme, natuke basskitarri ja üks tüüp, kellel on sinised või rohelised juuksed ja kes karjub oma viha välja. Tal peaksid jalas olema rasked buutsid, sellised, mida lennujaamade turvad käsivad jalast ära võtta.

Kohvirecords avas mu silmad uute vaatenuurkade tarvis. Kummalise ööpitudsemise, ebatavalise muusika, sfäärilise soundi tarvis, mis uurib pigem sinu vaimu kui sina teda. Ja asi pole üksnes muusikas – lõpuks on alati vaja mingit teed, mis sind kuhugi viiks. Ja väga sageli ongi teeks disain. See teeb sind uudishimulikuks või tähelepanelikuks, sa tunned, et võid seda käega katsuda või see on koguni sinu oma; see laseb sul ka asju aeg-ajalt suure kaarega minema viskama.

Kohvirecords pani mind äkki vaatama, uurima ja veel lähemalt vaatama. Ning lõpuks hakkas see visuaalne lahendus mulle niivõrd meeldima, et sisugi hakkas huvitama. Korporatiivne identiteet paneb sind tajuma muusikat, täpselt nagu ette nähtud, mis ongi ilmselt peamine põhjus, et minusugusele elektroonilise muusika mitte eriti suurele austajale on hakanud see nüüd meeldima.

Tegelikult eelistan südamepõhjas endiselt vana head punki.

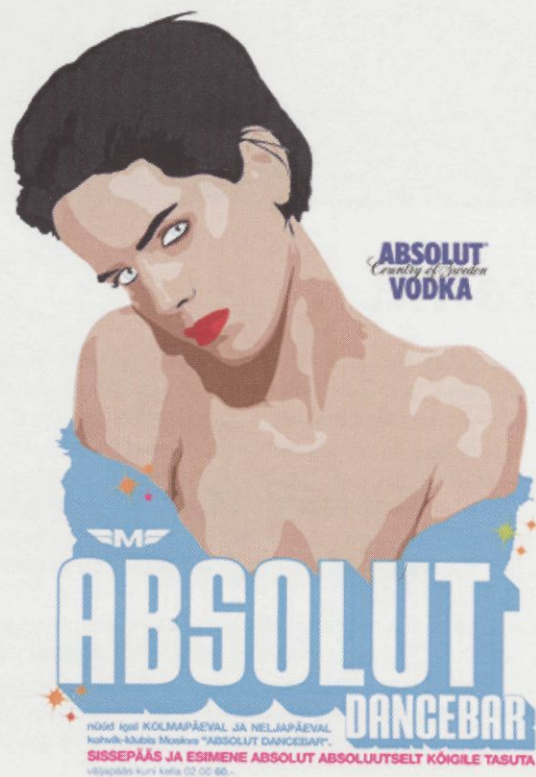


72dpi

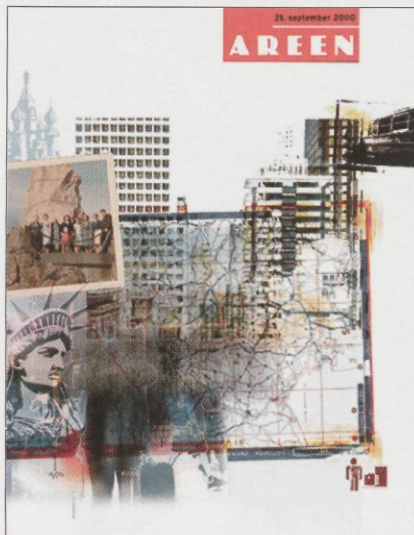
Olen nende tegemisi jälginud juba mõnda aega. Korraks, vist viimasel suvel, olin veidi mures, et kas nad muud ei teegi kui graafilisi vektorinimesi. Nüüd on selgunud, et mure oli asjata – olin lihtsalt liiga palju istunud kohvik Moskvas ja näinud kogu aeg ühtesid ja samu plakateid.

See on siis üks nende tehtud asju. Lisaks koostööle teiste ööklubide ja üritustega ning visiitkaartide tegemisele on nad trükinud ka oma T-särkide kollektsiooni.

Mis puutub 72dpi-sse, siis ei vali ma praegu välja töid, mis minu arvates oleksid kuidagi eriliselt silmapaistvad. Näitan lihtsalt mõnda ja ütlen: no vaadake neid tüüpe. Kui nad suudavad hoida samasugust pühendumise vaimu, siis on sealt veel midagi tulemas. Midagi jube laheda.



Flaierid klubile "Spirit" ja kohvikule "Moskva" ning Areeni kaas. 72 dpi (Martin Rae, Margo Niit).



Bocca. Korporatiivne identiteet

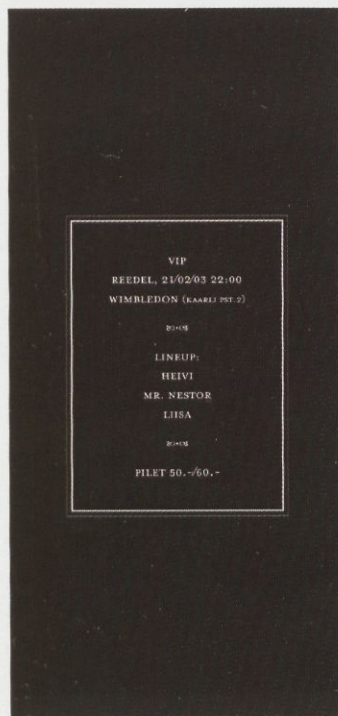
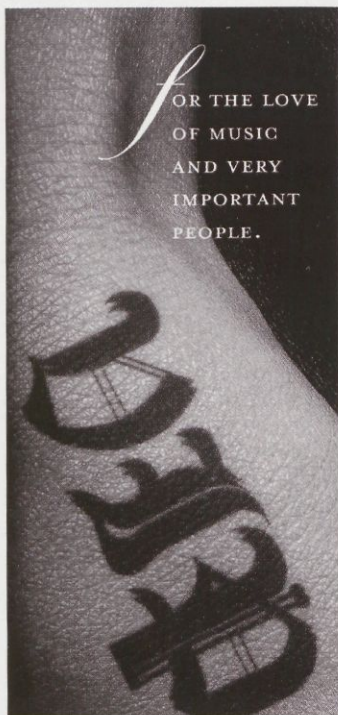
Olen seal käinud kõigest paar korda, kuid restoran Bocca on mällu pidama jäänud. Seda ei juhtu liiga tihti, kui arvestada kõigi nende sadade söögikohtadega, kuhu igal aastal eri pool satud ja mida pärast enam nagunii ei mäleta.

Rõhutan, et mul pole meeles mitte toidud. Ärge saage must valesi aru, toidud olid maitsvad. Kuid noh ja siis. On tohutult palju söögikohti, kus toidud on maitsvad. Kuid selliseid, kus oleks oma korporatiivne identiteet, ei ole üldse palju. Klassikaline ja elegantne, lihtne ja veidi modernne, põrgut, ma olen täitsa sisse võetud. Peaks sinna veel minema, kasvõi ainult selleks, et võtta kaasa mõni korporatiivse identiteedi suveniir. Võib-olla lähen teel õllekasse Levist Väljas sealt läbi.



Restoran Bocca tunnusgraafika. Reklaamibüroo Division.

Wimbledon, 01.02.2003.



Wimbledoni flaijer. Priidu Zilmer.

Kui tihti lähed peole nii, et sa ei tea, kuhu lõpuks maandud, millises keskkonnas, milliste inimestega sa hakkad olema ja millised lained väljuvad rääkijate suust? Olgu ma konservatiiv, kuid mina küll tahan enne teada, kuhu ma lähen. Ma ei pruugi teada midagi bändist, kuid ma tahan teada, mis vähemalt toimub. Ma ei tahaks küll maanduda mingile folkloorsele õnnelikkuse- ja naiivsuse olen-gule, kus tunnen ennast koos oma kitarridega tõeliselt agres-siivsena.

Sellepärast uurin alati kõik enne järele. Aga veebruaris üllatasin ka iseennast, kui läksin peole, millest mul polnud mingit eelteadmist, ja kohta, kus ma polnud iialgi olnud. See võib endaga kaasa tuua korraka kaks ebameeldivat viga. Isegi kolm, arvestades, et tegemist oli veebruariga, ajaga, kui keegi ei taha astuda viit sammugi rohkem kui kästud.

Meie astusime isegi rohkem kui viis. Olime vist neljakesi ja lihtsalt läksime sellele peole. Üksnes flaijeri pärast. Ilma midagi teadmata, et mis meid ees ootab.

Kahjuks olen siiaaani teadmatutes. Lahkusime üsna kiiruga, kuna sündmus ei tundunud eriti huvitav (mõnikord maskeerib disain oma sisu olemust üsna osavalt, kas pole?).

See flaijer oli aga ikkagi hea näide, kuidas disain räägib sinuga algusest peale kuni lõpuni. See tõusis kõigi teiste seast esile, tegi meid uudishimulikuks oma redutseeritud, lihtsa, ometi stiilse laadiga. Võtsin rohkem kui ühe flaijeri, lihtsalt et "olla kindel" (milles iganes, ilma pead vaevamata). Lõpuks me ju ikkagi läksime sellele peole. Ja mingipärast tuli välja, et pidu polnud suurem asi (maitse asi, kas pole), on flaijerid siiani alles.



Estonian Connectionsi netilehekülg. Mindworks (www.mindworks.ee)

Estonian Connections

Pole üldse kerge põhjendada, miks see või teine veebilehekülg meeldib. Muidugi lähuvad kõigile peale igavesti vahvad ja kihvtilt disainitud vilkuvad animatsioonid – mulle ka. Kuid antud juhul pean võrdlema seda, mida ma internetis näen, üldse kõige fantastilisemate näidetega. Ja kuna ma saan iga nädal palju meile, mis ütlevad "Vaata seda!" või "Hästi lahe, vaata sinna!", siis on mu latt tõusnud üsna kõrgele. Minusugusele on juba raske muljet avaldada.

Lihtsus veenab mind rohkem. Need on veebileheküljed, kus mitte kõik just ei liigu ega häälitse iga hiirekliki peale naljakalt; kus menüü kasutamine ei baseeru instinktidel, nii et arusaamatud sõnad hõljuvad mööda eredamustrilist ekraani ja on võimatu meililinki leida.

Ja siis sattusin veebileheküljele Estonian Connections. See kujutab endast midagi *a la* "sihtkoha juht", on seotud ilmselt mingite sündmustega ja kõlab üsna igavalt (umbes nii, et "nõme asi, aga organisatoorselt tasemel").

Ometi, mis mulle sihtkoha juhi või õigemini selle tegija puhul meeldib, on veebilehekülg <http://www.estonianconnections.com/>. See on nii lihtne, nii selge, nii kerge kasutada. Tekstile on antud piisavalt ruumi, navigeerimine on lihtne, nagu peab, animeeritud osad on esitatud mõõdu-tundega.

Ilmselt on üks tark inimene mõistnud, et teema pole just huvitav, aga pole mõtet teha veebikülge, millel on lõputu hulk kribu teksti ja viisada allmenüüd eesmärgiga toppida kogu info kohe nähtavale. Lõppude lõpuks, kelle asi. Need, kes otsivad siit mingit infot, leiavad selle ikkagi ja kogu tegevus on palju meeldivam, kui see on atraktiivselt esitatud; kes aga "sihtkoha juhti" aktiivselt ei otsi, läheb asjast ükskõikselt mööda, kui pole just plaanis selles midagi muud otsida, näiteks atraktiivsust. Ja lõovust.

Ühesõnaga: lühike, selge, lihtne ja lihtsalt kena. Ma ei tea siiaaani, mida tähendab "sihtkoha juht". Kuid nüüd see on hakanud mulle isegi meeldima. Kuigi sihtkoha juht tähendab minu jaoks endiselt kas siis taksojuhti või mingit tüüpi, kes istub pimedas keldris ja koostab järgmiseks aastaks raudteesõidu plaane.



Plaadiümbris. Asko Künnap.

Jää-äär. "Oota"

Minu riiulil on mõned CD-d, mida ma küll ei kuula, aga mida hoian alal, võtan aeg-ajalt kätte, hellitan neid ja raputan Tallinna siis oma kurja naeruga. On jah Kurjuse Kuninga tunne – et minu omanduses on üks imekaunis maagiline pärl ja ma ei räägi sellest mitte kellelegi. Milline pettumus, kui mõni neist pärlitest peaks ikkagi üle terve sellesama linna müügil olema. Kogu muinasjutumeeleolu on kohe haihtunud.

Niisiis, mina isiklikult ei kuula sellele CD-le lindistatud muusikat, kuid mulle meeldib selle välimus, sellepärast see mul on ja sellepärast ma seda plaati alles hoian. No vaadake ainult: minu kuri naerusuu asendub tunnustava peanoogutusega ja alumine huul kukub rumalasse imetlusasendisse. No mulle lihtsalt meeldib selle värvilahendus, vaimukas huumor, lihtsus, kuidas sõnad on kujundatud kaubamärkideks ja visuaalseteks hoiakuteks. Ma tean, et kui ma seda veel kaua vaatan, hakkab viimaks veel muusikatki kuulama.

Egoisti pakendid

Näidake mulle inimest, kellele ei maitse jäätis. Õelgem veelgi täpsemalt: näidake mulle inimest, kellele ei maitse SEE jäätis. Mina hakkasin seda jäätis jumaldama juba enne proovimist. Jalutasin mingis poes ringi, vist kaubamajas, kuni silm peatus külmikul, mis karjus mulle: "Seisa, keera ringi ja VÕTA SEE!".

Jäin seisma, keerasin ringi, kuna külmiku sõna peab alati kuulama (ta hoiab toitu, mis aitab meil edasi elada, ikka värskena, onju). Enne käsule "Võta see!" allumist pidi mul olema küll multiorgasm. No tõesti, alguses ma lihtsalt ei uskunud oma silmi. Olen näinud iga-suguseid kenasid jäätisepakendeid, mis kõik paistsid välja nagu jäätis: külm ja värskendav ja nii edasi.

Aga see oli midagi erilist. See oli soe, veetlev, meeldiv. See rääkis sensuaalsusest ja hellitusest, uuest maitsekogemusest, uuest jäätisemaailmast. Ja ma tõepoolest jäin uskuma. Usun sellesse siiani. Igikülmade toodete kategooriasse on toodud uut soojust ning elu.



Jäätisepakendid. Kontuur Leo Burnett: Mari Albert, Ionel Lehari, Maret Pöldre, Sergei Didyk.

Olde Hansa

Igaühel on üks idee, mõnel on neid isegi rohkem kui üks. Kuid üksnes vähestel õnnestub täita kogu ruum, kogu universum ühe ideega.

Olde Hansa teeb just seda. Ja minu arvates on nad seda teinud paremini kui keegi teine siin linnas. Loomulikult on palju söögikohti, mis loovad naljaka interjööri, raskete menüüde ja nii edasiga, kuid selle kõik võib vabalt asendada millegi muuga ja see võtab neilt vägevuse. Neid kõiki on varem juba nähtud, kas Londonis või Moskvast või Stockholmis või Sofias.

Olde Hansa seisab püsti omaenda kontseptsioonil – ja see on kui rusikas silmaaugus. Interjäär ja mööbel, seina-

maalingud, menüüd, valgustus, tualettruumid, taldrikud ja tassid. See pole veel kõik: isegi teenindajate käitumine ja suhtumine kuulub imeliselt kontseptsiooni juurde. Tunnistan, et seda kõike ei saa just disainiks nimetada. Kuid sellest kõigest moodustab ometi täiuslik disaini universum, maailm iseendas. Sisened ruumi ja ühtlasi teise maailma. See on disain ja see on bränding: kõik kuulub lihtsalt omavahel kokku, kõik sobib nii hästi ja elegantset, et mõistatamine, mis vaadete, valguste, värvide, helide, lõhnade ja varjundite pilt-mõistatus see nüüd on, võtab aega.

Mina võtan Olde Hansasse sisenedes kohe oma mobiiltelefonil hääle maha.

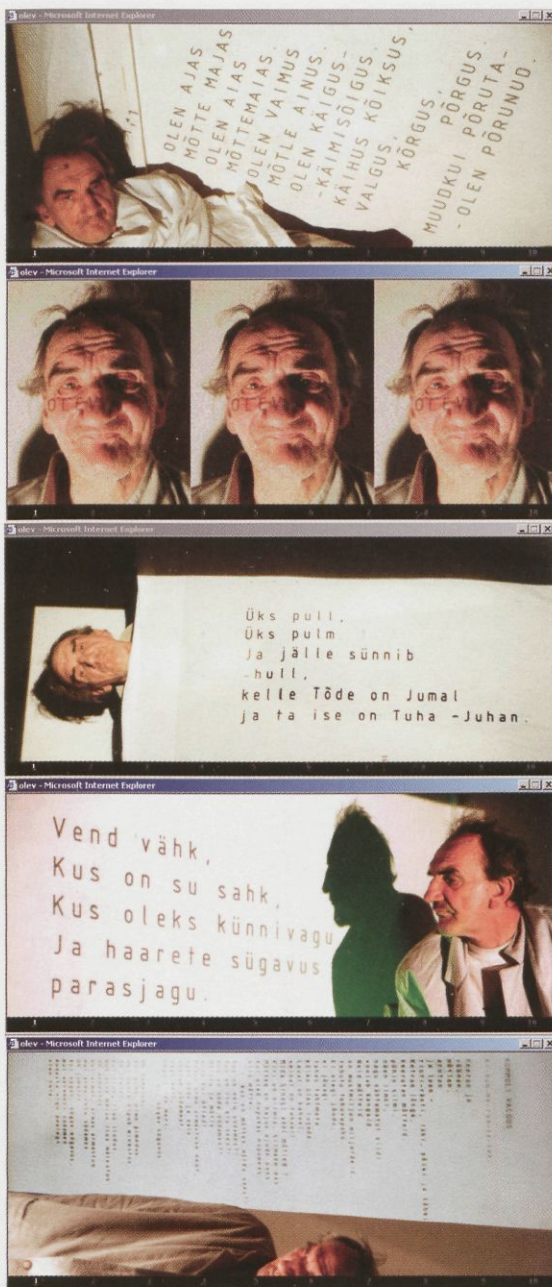


See ütleb juba kõik: ma ei taha mingi ülbe helinaga purustada seda kunstlikku universumit, mis neil on õnnestunud ehitada.

Ning, jah, ma viin oma mujalt tulnud külalised ikka Olde Hansasse, peaaegu kõik olen viinud. Nii see peabki olema – ikka tahad oma külalistele anda võimalikult täiusliku elamuse, kas pole. Tallinnale nii tüüpiliste

Nõmme, Lasnamäe, osa Kalamaja ning moodsa klubiülu külastamise kõrval peab Olde Hansa kohe kindlasti kuuluma nende peatuskohtade hulka. See räägib keskaegse pealinna eest palju paremini (ja vähemate sõnadega) kui keskaegne vanalinn ise.

“Olev”.
Kunstiprojekt
arhitektuuribüroo
Kosmos kodu-
leheküljelt.
Autorid Ott Kadarik
ja Mihkel Tüür.



“Lind”.
Kunstiprojekt
arhitektuuribüroo
Kosmos kodu-
leheküljelt.
Autorid Ott Kadarik
ja Mihkel Tüür.



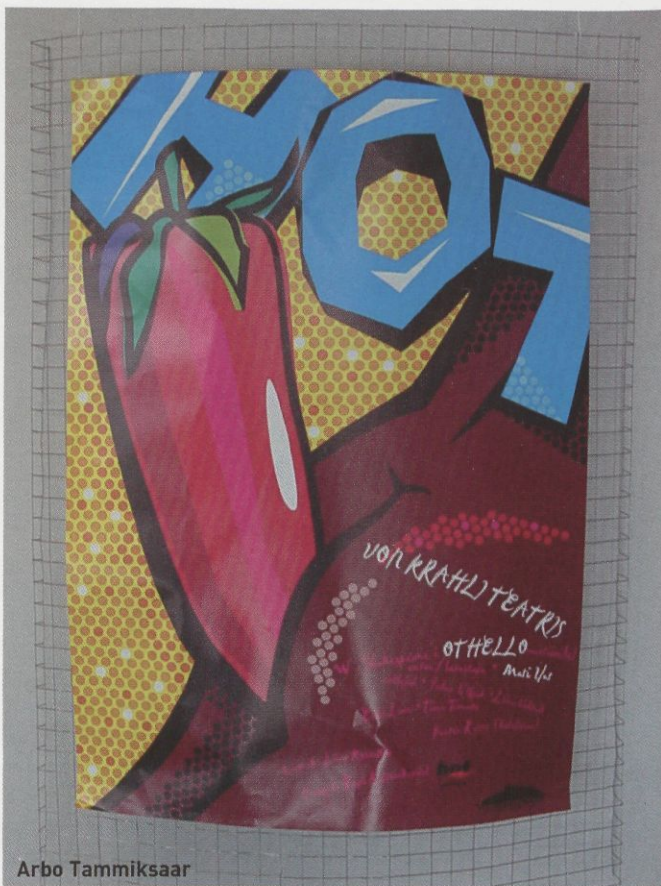
www.kosmoses.ee

Kui see ei tundu teie silmis olevat graafiline disain, siis süüdistage mind. Mina arvan, et on. Tõeliselt silmapaistev töö pani mind olukorda, millesuguses tahaksin olla ikka ja jälle, kui surfisin otsapidi internetis, üks silm juba otsimas linke, mis võiksid mind mõnda uude kohta edasi viia, sest selles hiiglaslikus labüridis on alati midagi uut, mida oleks parem kohe näha, et mitte asjast ilma jääda.

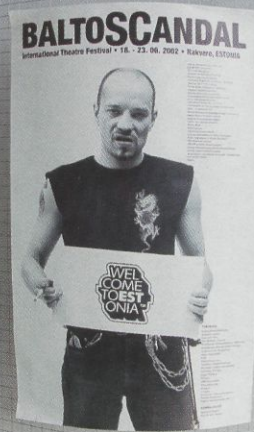
Kuid vahel, ja see ongi käesolev juhtum, haarab miski mõlemaid su silmi. Haarab pikaks ajaks. Paneb sind sinna sisse sukelduma. Sunnib sind vaatama uuesti ja uuesti. Paneb sind seda tunnetama. Ta väljendab iseennast ja samas ka osa sinust, üheaegselt, ilma vastuoludeta. Sa vaatad ja sa vaatad, ja kui sa ärkad ja tuled tagasi sellesse, mida me kutsume tegelikkuseks, ei ole sa enam kindel, mis kell on, kas sa oled juba lõunat söönud, kas sa oled suitsetaja või mittesuitsetaja ja mis su nimi täpselt oligi.

Need kaks tööd mõjusid mulle just nii. Eriti “Olev”, sest nagu sissejuhatuses ütlesin, olen ma kirjutaja tüüpi ja seetõttu ka lugeja tüüpi, sõnadel on minu jaoks alati olnud möödapääsmatu maagia. Nagu ka “Lindude” elegantsetel, pisut veidratel fotodel. Siin on lugu, siin on midagi üllatavat, siin kosmoses on elu.

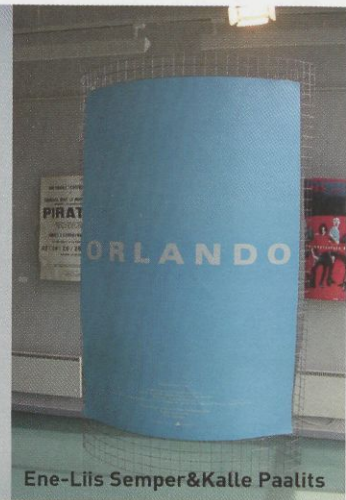
Kas näed esimese pildi parempoolset osa? Võib-olla olid just sina seal lennukis, kes teab.



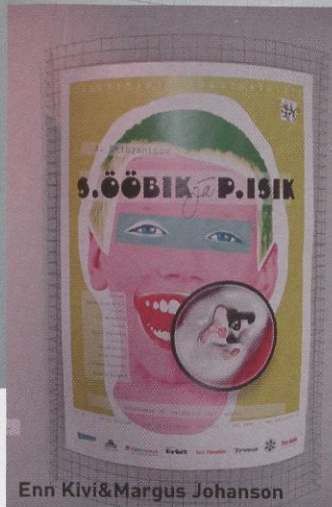
Arbo Tammiksaar



Arbo Tammiksaar & H.-E. Merila



Ene-Liis Semper & Kalle Paalits



Enn Kivi & Margus Johanson

Eesti teatrifestivalil "Draama 2003" auhinna vääriliseks arvatud plakatid ja üldvaade näitusele Eesti Rahva muuseumis Tartus.

Kauneim teatriplakat valitud

5.–14.09.2003 oli Tartus Eesti Rahva Muuseumi näitusemaja suures saalis avatud näitus "Eesti teatriplakatid".

Teatrifestivali "Draama 2003" raames toimunud näitusele saatsid plakateid kõik Eesti teatrid, lõpliku valiku tegid kuratorid teatrikunstnik Liina Unt ja Tartu Kõrgema Kunstikooli galerist Andres Keil.

Kuna teatriplakatil puudub otsene tagasiside, siis on näitus Liina Undi arvates tegijatele oluline just seetõttu, et annab võimaluse žürii hinnangu kaudu saada professionaalne hinnang oma töö kohta. "Kuna pärast plakatikunsti kõrgaega 1980. aastatel on peale kasvanud uus põlvkond disainereid, on see neile esimene kogemus. Ja paljudele ka esimene võimalus oma töid selles mahus ja sellises vormis näidata," ütles Liina Unt.

Teatrifestivali viimasel päeval, 13. septembril tegi žürii koosseisus Ants Juske, Tõnu Kaalep, Marko Kekišev, Asko Künnap ja Harry Liivrand oma valiku. Teatrifestivali ainsa disainiauhinna sai Von Krahl teatri etenduse "Hot" plakat, mille autoriks on Arbo Tammiksaar. Diplomitega märgiti ära Baltoscandali plakat (kujundus Arbo Tammiksaar, foto Herkki-Erich Merila), hea graafika eest Nukuteatri "Sööbiku ja pisiku" plakat (kujundus Enn Kivi, foto Margus Johanson) ja elegantse minimalismi eest Kristel Leesmendi projekti "Orlando" plakat (kujundajad Ene-Liis Semper ja Kalle Paalits).





Eesti kujundusgraafika rahvusraamatukogus

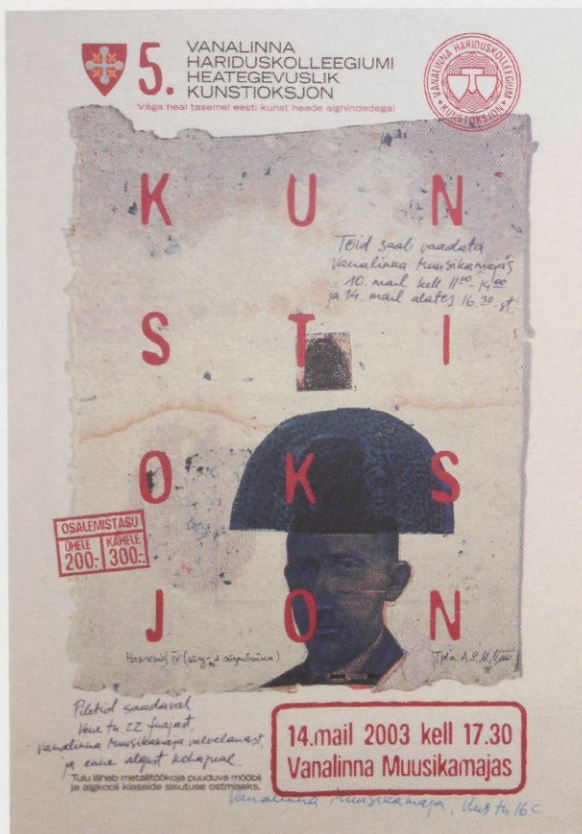
3.–25.09.2003 oli Eesti Rahvusraamatukogu peanäitusesaalis lahti Eesti Kujundusgraafikute Liidu (EKGL) näitus "Trükitud".

Eksponeeritud tööd kuuluvad osalejate viimase kolme aasta loomingu hulka, väljas oli graafilise disaini žanre ja formaate postmargist plakadini, firmagraafikast illustratsioonist, raamatukujunduse ja vaba loomingu valminud tüpograafiliste eksperimentideni. Osalejate hulka on erialaliidu liikmete kõrval kutsutud uuema põlvkonna tegijaid.

Näitus püüdis vastata küsimusele, milline on Eesti graafilise disaini seis. Kas avalikkus peab graafilist disaini kommertsalaks või kunstiks? Mida arvavad disainerid ise? Kas Eesti Kunstnike Liidu allorganisatsioon EKGL on põlvkondlik nähtus või suudab see saada kogu reaalselt kohaliku graafilise disaini maailma katvaks organisatsiooniks, küsiti väljapaneku pressiteates.

Näitusel osalesid Juri Dubov, Mai Einer, Margus Haavamägi, Ruth Huimerind, Tõnu Kaalep, Aadam Kaarma, Mari Kaarma, Mari Kaljuste, Jüri Kass&Ülle Marks, Marko Kekišev, Andrei Kormašov, Piret Mildeberg, Kristjan Mändmaa, Martin Pedanik, Anne Pikkov, Tiiu Pirsko, Heino Prunsvelt, Ivar Sakk, Aleksandr Sapožnikov, Arbo Tammiksaar, Silver Vahtre ja Mati Veermets.

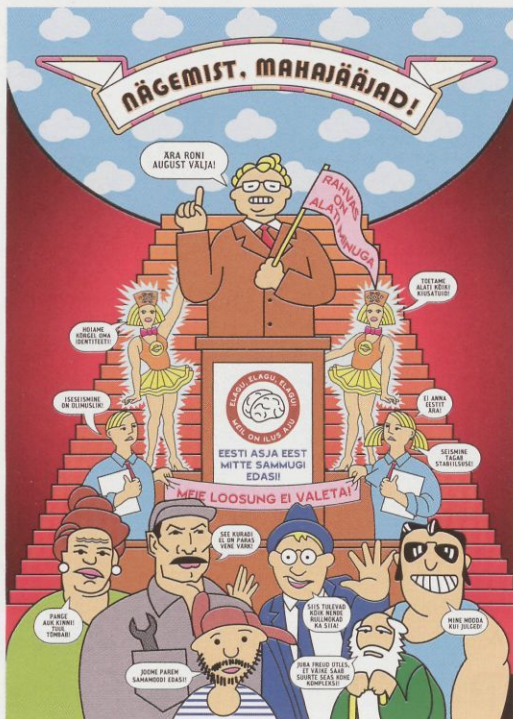
Eesti Kujundusgraafikute Liidu näitus Rahvusraamatukogus (üleval) ja Marko Kekiševi plakat (all).



Eesti Ekspress tellis europlakateid

Augustis ja septembris 2003 ilmusid enne eurohääletust Eesti Ekspressi kultuurilisa Areen tagakaanel eritellimusel valminud europlakadid. Plakatistide vaimuteravust testinud sarjas osalesid Jüri Kass&Ülle Marks, Kristiina Aruvee, Villu&Tuuli Järmut, Martin Pedanik, Marko Kekišev, Jüri Kaarma (tegi oma esimese plakati viimase 20 aasta jooksul), 72 dpi ja Ivar Sakk.

Sarja idee pärineb Ekspressi peatoimetajalt Tiina Kaalepilt ja tema asetäitjalt Sulev Vedlerilt, plakatistid valis ja tööd tellis lehe peadisainer Tõnu Kaalep.

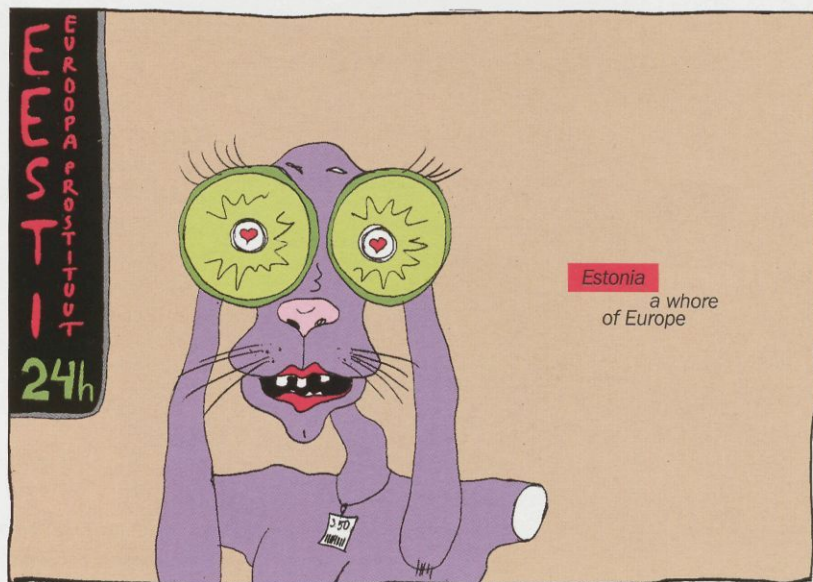


Villu&Tuuli Järmut

Marko Kekišev

Martin Pedanik

Kristiina Aruvee



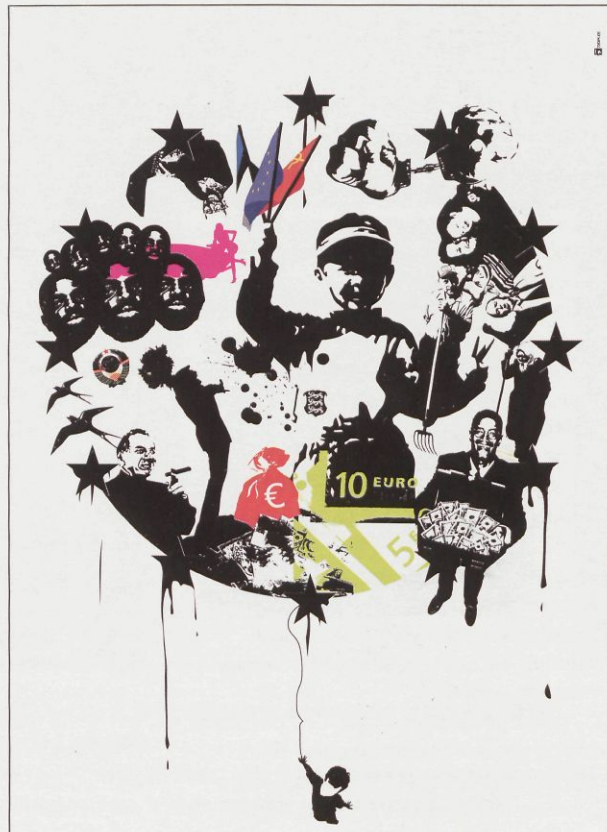
DEUTSCHLAND
FRANCE ITALIA
UNITED KINGDOM
ESPAÑA NEDERLAND
ÖSTERREICH BELGIQUE
LUXEMBOURG SVERIGE
DENMARK SUOMI IRELAND
PORTUGAL ΕΛΛΑΣ +
SLOVENIJA ČESKÁ REPUBLIKA
POLSKA MAGYARORSZÁG
LIETUVA LATVIJA MALTA SLOVENSKÁ EESTI

Ivar Sakk



Jüri Kass&Ülle Marks

Jüri
Kaarma



72 dpi

Eestil oma Art Director's Club

Suve keskepaigast tegutseb Eestis Art Director's Club Eesti (ADCE), mis on Art Director's Club Europe täieõiguslik ja aktiivne liige.

ADCE on mittetulunduslik organisatsioon, mille eesmärgiks on hoogustada ja toetada kreatiivsust reklaamis, disainis, filminduses ja fotonduses ning muudel loovatel tegevusaladel. Klubi üritab kokku tuua inimesi, kes on tegevad "kommertsliku kreatiivsuse" vallas: disainerid, *copy-writer*'id, fotograafid, telerežissöörid ning paljud muud spetsialistid.

Toetades loovust reklaami ja disaini vallas, on soovib ADCE:

- organiseerida erialaseid üritusi ja *workshop*'e,

- välja anda valdkonda puudutavaid kasulikke materjale,

- organiseerida konkursse reklaami/disaini erialal õppivaile tudengitele ning noortele töötajatele,

- toetada üliõpilasi, kes õpivad reklaami ja disaini ning soovivad edaspidi erialasele tööle asuda ning

- hoogustada suhtlust ja kontakte kohalike reklaamiloojate vahel.

ADCE eesmärgiks on anda panus kohaliku reklaami- ja disaini valdkonda, kuna arendades koostööd ADC Europe'iga avaneb Eesti vastavatel ringkondadel hea võimalus õppida Euroopa parimate spetsialistide kogemustest ja töödest.

ADCE on aktiivne liige ADC Europe'is, mis on katusorganisatsiooniks enam kui tosinale samalaadset klubile üle kogu Euroopa. ADC Europe korraldab igal

aastal üle-euroopalise maineka reklaamikonkursi, millele võivad töid esitada kõik liikmesklubid.

Üle-euroopalisele reklaamivõistlusele esitab ADCE tööd, mis on kodumaisel konkursil saavutanud kulla ja hõbeda väärilised auhinnad. ADC Europe konkursil hindab neid kõrgetasemeline žürii, millesse kuuluvad igalt liikmesmaalt saabunud loovtöötajad. Juuli lõpus Londonis ADC Europe reklaamikonkursi žüriis esindasid Eestit kohalike reklaamiagentuuride toel Dan Mikkin (AD, Division), Priidu Zilmer (AD, Kolm Karu) ja René Fischer (CD, Tank).

ADC Europe konkursi kaudu avaneb ka kohalikel ADCE liikmetest reklaami- ja loovtöötajail võimalus pääseda konkureerima rahvusvahelise tasemega konkursil, kus lisaks muule pannakse proovile kohaliku reklaamituru eripärad, tegijate oskused ja silmaring. Samuti kandideerivad siinsed tööd võrdsetel kõigi teiste nominentidega ADC Europe žürii väljaantavatele kuld- ja *Grand Prix* auhindadele.

Konkursi käigus antakse välja ka reklaami- ja disainitudengitele mõeldud Student Award ning algajatele loodud Young Creative Award: järgmisel aastal soovitakse võitjale panna välja võimalus aastaseks praktikaks mõnes maailma tippagentuuris.

Kõik ADC Europe aastakonkursil esinenud tööd avaldatakse ligi 12 000 tiraažiga aastaraamatus, mis jõuab Euroopa tippreklaamiloojate lauale. Aastaraamatus 2003 avaldatakse

esmakordselt ka meie juulikuisel reklaamikonkursil Kuldmuna 2002 võitnud kuld- ja hõbemuna pälvinud tööd.

Eesti on Tšehhi järel teine Ida-Euroopa riik, kes ADC Europe'iga on ühinenud. Kuna demokraatlikel alustel töötavale ADC Europe'le valitakse president liikmesriikide organisatsioonide presidentide hulgast, on Eestil vaatamata oma geograafilisele suurusele ADC Europe'is mõjukas hääl. Ka vastupidine tendents on olnud märkimisväärne – ADC Europe on tundnud huvi senitundmatu Ida-Euroopa riigi reklaami- ja disainivallas toimuva vastu.

Koostöös Miami Ad School'i ja Euroopa juhtivate reklaamiagentuuridega pakub ADC Europe ka õpilastele häid võimalusi arenemiseks. ADCE liikmed saavad edaspidi osaleda konkursidel ning leida kontakte Euroopa parimate loovorganisatsioonide hulgast. Võimalused õppimiseks ei ole sugugi väikesed – selleaastasel European Student Award konkursil, millel edaspidi võivad osaleda ka meie reklaami- ja disainitudengid, oli osalejaid vaid pool tosinat (töid esitasid vaid kuus maad).

ADCE'l on plaanis korraldada mitmeid suuremaid ja väiksemaid üritusi. Loodaval veebilehel (www.adc.ee) saab olema põhjalik informatsioon ADCE tegevuse, liikmestaatuse jm. kohta. Veebilehe valmimise järel algab ka liikmete registreerimine. Selle aasta lõpus plaanib ADCE välja anda esimene õppematerjali – raamatu raadioreklaami kohta.



Europropaganda ilminguid tänavailt ja maanteedelt: Augustis ja septembris 2003 kattusid europooldajate ja -vastaste graafilise agitatsiooniga kõigepealt plangud ja bussiputkad maal, siis ka tasulised reklaamikandjad linnades.

Oli näha, et europooldajad kasutavad professionaalseid reklaamiloojaid, vastased valmistavad oma reklaamid aga põlve otsas. Eurodebati olemus ja vastasleeride majanduslik seis ilmses ka selles üllatustevaeses, demagoogilises ja üldjuhul igavas kampaanias. – T. K.



**UUS PÕLVKOND ON
SÜNDINUD. TUNNE SELLE
MAAGILIST PUUDUTUST!**

Lubage esitleda: Galeri One, kaetud kvaliteetpaberite uus põlvkond. Spetsiaalselt kõrgekvaliteediliste trükiste ja otsepostitusmaterjalide valmistamiseks.

Enneolematult kõrge mahuteguri ja läbipaistmatusega Galerie One **SÄÄSTAB SINU RAHA**, kuna võid kasutada senisest palju madalamat grammkaalu. Sinu **VISUAALSELT TÄIUSLIK** sõnum torkab juba kaugelt silma, sest trükipinnad on alati teravad ja puhtad. **ISIKLIK PÕÖRDUMINE** nõuab just Galeri One'i kombinatsiooni suurepärasest trükijooksvusest, trükijäljest ja järeltöötlustest. Võid alati kindel olla, et Galerie One on usaldusväärne valik.

GALERIE  ONE

Maagiline puudutus.

Järgmine
kunst.ee
ilmub
detsembris.
Põhiosas:
märksõna "kangelased",
Ilmar Kruusamäe
hüperrealism
lahtikodeerituna
ja palju muud.
Jätkub ka Peeter
Linnapi teoreetiline
arutelu lavastusfotost.
Non Grata eri.

Järgmised
kolm
numbrit
paneab
kokku
Mari Laaniste.



PE B
12 2261 2003, 3



Andres Sutevaka. Euroopa Liit, banaanid ja ufod. Diptühhon. Õli, kollaaž, akrüüllakk, lõuend. 1998. Matti Miliuse kogu, deponeeritud Tartu Kunstimuseumi.

Andres Sutevaka. European Union, bananas and ufos. Diptych. Oil, collage, acrylic lac, canvas. 1998. Matti Milius' collection, Tartu Art Museum (deposit).

ISSN 1406-6335



Hind 49 krooni