

1/07

**kunst.ee**

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

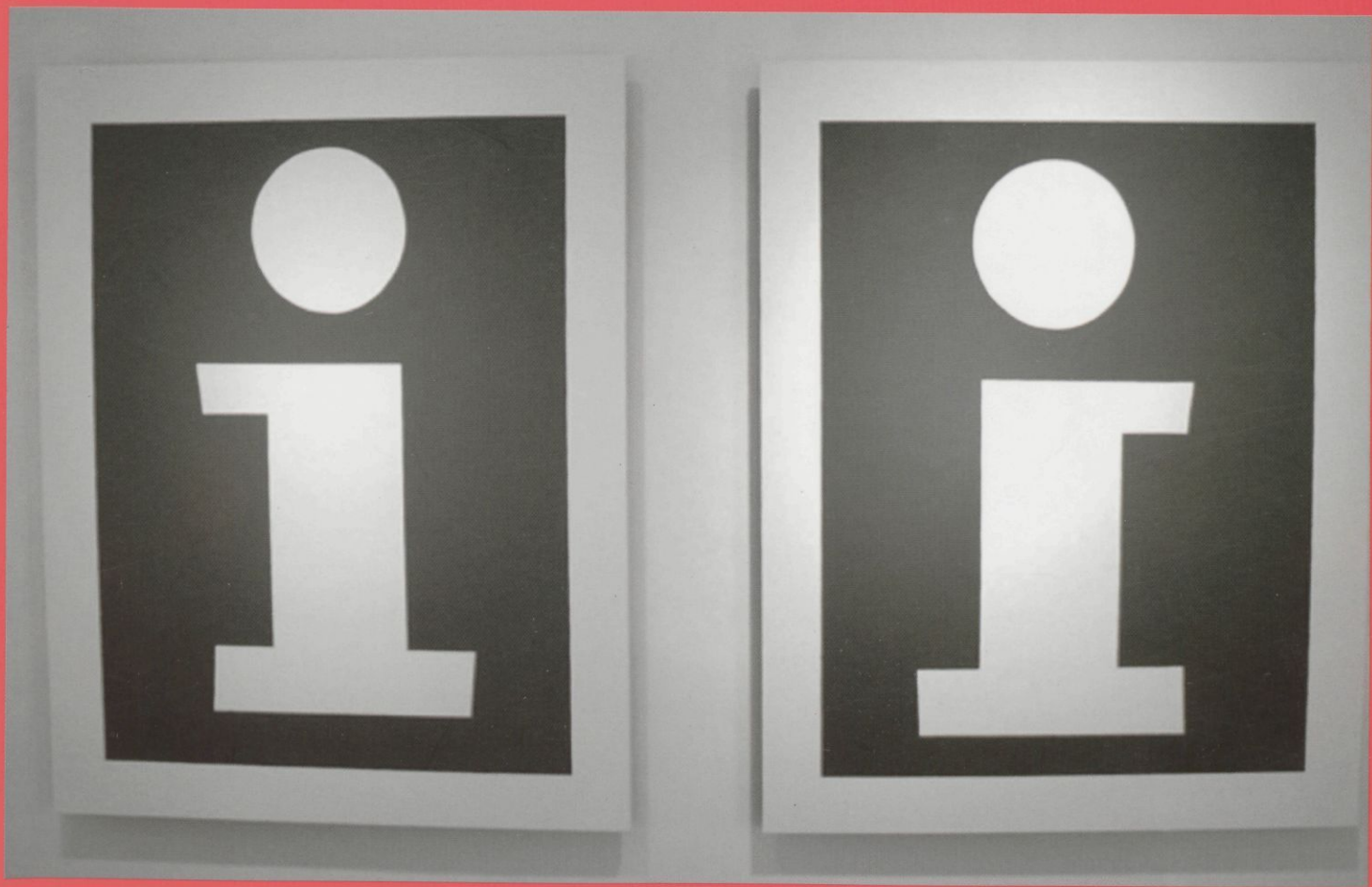
**Eriteema: Eesti Litograafiakeskus**

Marco Laimre / Johannes Saal / Jüri Arrak / *Big Performance* Pärnus

Peeter Linnap & psühhoanalüüs fotograafia uurimisel / Hiina kunst

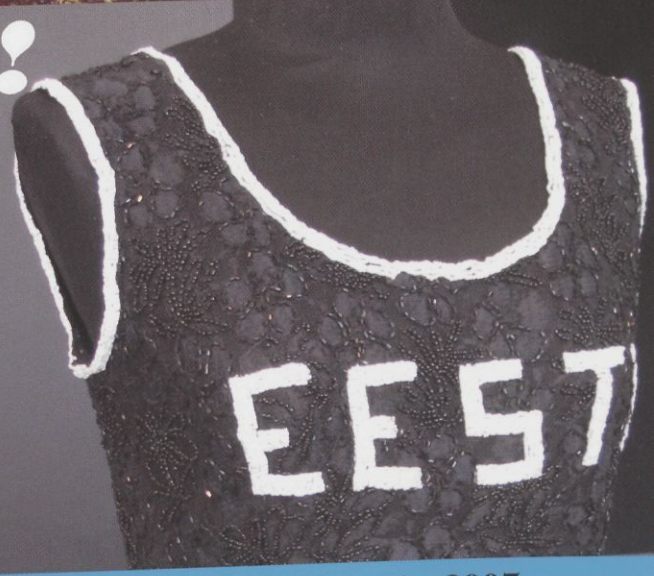
Rael Artel Gallery / Tracey Emin / Colonel

***Boonus: graafilise disaini lisa #19***





*Palju õnne,  
Signe Kivi!*



**Näitus "24. veebruar" Tarbekunsti- ja Disainigaleriis. 2007.  
Kujundanud Maile Grünberg.  
Signe Kivi disainitud võimukleidid, millega ta 24. veebruaril,  
oma sünnipäeval ja ühtlasi Eesti Vabariigi aastapäeval, on  
austanud EV presidendi vastuvõtte.**

**P. S. Signe Kivi kultuuriministriks oleku ajal taasasutati  
2000. aastal kunstiajakiri - kunst.ee!**



## 58: Hiina kunst

Wang Ningde, 2004.

## 38: Marco Laimre



3 Toimetusest / editorial  
4 Marika Valk. Kumu numbrid  
5 Varia, raamatud, vastukajad, preemiad

### Näitused

8 Tiiu Talvistu. Saal troonimas üle eesti kunsti  
13 Kaire Nurk. Neli küsimust Tiiu Talvistule ja Mare Joonsalule  
14 James Thurlow. Autobiograafia ja kunst  
15 James Thurlow. Art and Autobiography  
18 Arne Hiob. Filosoferija Jüri Arrak  
24 Arne Hiob. Jüri Arrak Philosophising

### Eksperiment

26 Sandra Jõgeva. Kunstide süntees nagu loodus ise

### Film

31 Miriam Dagan. Piiriala: filmi ja kunsti vahelisest diskursusest  
34 Miriam Dagan. Border Territory: On the discourse between film and art

### Mida teha? What is to be done?

36 Thierry Geoffroy/Colonel. Kiirreageerimistuba – PS1 New York  
36 Thierry Geoffroy/Colonel. Emergency Room – PS1 New York

### Ego

38 Laimre EI OLE labürint. Marco Laimret intervjuerib Kaire Nurk  
48 Laimre IS NOT a Labyrinth. Marco Laimre interviewed by Kaire Nurk

### Loeng / lecture

51 Peeter Linnap. Fotoloogia VIII.

Fotograafia uurimismeetodid: psühhoanalüüs 2  
55 Peeter Linnap. Photology VIII. Methods of research of photography: psychoanalysis 2

### Ida

58 Reet Varblane. Hiina nüüdiskunst

### Galerii

64 Heili Sõrmus. Protestinäitus "DePressioon"  
65 Elnara Taidre. Näitus kui uurimus: 8 vaatepunkti tekstile

### Võistlus / Contest

66 Mark Kostabi. Kümme maali  
66 Mark Kostabi. Ten paintings

## 67–96 Eesti Litograafiakeskuse ERI

Koostaja Ave Randviir, kujundaja Tõnu Kaalep

68 Ave Randviir. Viis aastat raju graafikat Pärnus  
68-93 Jaak Visnapi ja Kadri Alesmaaga ajab juttu Ave Randviir  
70 Litokeskuse kroonika  
72 Mis on litograafia?  
75 Mai Levin. Litograafiakeskusele taustaks  
78 Siram. Litograafia trendide ja kontseptide vahel  
80 Anne Untera. Pärnu litograafiakeskuse teoste teekond Eesti Kunstimuuseumi kogusse  
84 Jaak Visnap. Asjad ei ole siiski sellised, nagu need esmapilgul paistavad ehk Litograafia pole pelgalt trükitehnika  
86 Elnara Taidre. Märkmeid graafika surma kohta  
88 Marko Mäetamm: lito on puhas, lihtne ja vahetu  
90 Maarin Mürk. Sõita (Tal)linnast välja või mitte?  
92 Kadi Kurema. DOGSHOW  
94 Ivan Willemyns. Eesti Litograafiakeskus

EESTI  
RAHVUSGRAAMATUKOGU

## Graafilise disaini lisa #19

Koostaja ja kujundaja Tõnu Kaalep

2 Ivar Sakk. Klaaspärlid ja kuldpannlaga ridikül  
4 Tiina Tammetalu. Kes harib kirjastajat?  
6 Silver Sikk. Tähdendusest graafilises disainis  
9 Tõnu Kaalep. Hea eesti plakat, pärast näitusi, natuke enne Stuttgarti  
10 Merle Talvik. 1930. aastate ajakirjandusgraafika autoreid

# Telli!

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

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

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

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

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



KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

**Saatejuhid Karen Jagodin ja Aleksander Tsapov**

 KLASSIKA<sup>®</sup>  
RAADIO

// "documenta 12" on sisuliselt juba alanud – 2006. aasta II poolest tegeleb ligikaudu 90 valitud kunstiajakirja üle maailma eri keeltes d12 juhtmotiividega. 26. veebruaril 2007 toimus Viinis Secession'i hoones "documenta 12" ajakirjaprojekti pressikonverents, mille käigus presenteeriti esimest publikatsiooni "**Modernity?**". Peatselt on järke ootamas "**Life!**" ja "**Education:**". d12 ajakirjaprojekt kujutab endast Kasseli põhinäituse mahukat haruprojekti, mis pole põhinäitusega otseselt seotud.

d12 ajakirjaprojekti algatanud Viini ajakirja Springerin peatoimetaja Georg Schöllhammer on olnud aastaid seotud "Kohalike modernistide" uurimisrühmaga, kes tegeleb Nõukogude Liidu arhitektuuri uurimisega viieteistkümnenda vabariigi kaupa. Siit ka tema kompetentsus Ida-Euroopa konteksti ning hingeelu toomisel "documenta'le" – küll ajakirjade kaudu (üldiselt kannab "documenta" ju tugevat külma sõja pitsert).

Kõites "Modernity?" on esmakordselt avalikustatud kõik osalevad kunstiajakirjad. Nende toimimisprintsipid on väga erinevad, kuid valikut tehes lähtuti sellest, et tegu poleks kommerts- või puhtteadusväljaannetega, samuti peeti oluliseks, et kunstiajakiri toimiks kohalikus kontekstis, pluss valijate subjektiivne otsustus. Baltimaadelt ja Soomest osaleb d12 ajakirjaprojekti ainsana kunst.ee. Kuna eriti Aasia ning Aafrika (kunstiajakirjadel on probleeme tsensuuriga, püüab d12 ajakirjaprojekt neid demokraatia-püüdluses toetada.

Ajakirjaprojekt kestab, jälgi uudiseid.

// *documenta 12* has actually already started – from the second half of the year 2006 approximately 90 chosen magazines deal with *documenta 12* leitmotifs. On the 26<sup>th</sup> February magazine project press conference was held in Vienna Secession Building during which the first publication *Modernity?* was presented. *Life!* and *Education:* are to be followed. d12 magazine project is a co-product of the main exhibition taking place in Kassel, the two are not directly connected. The chief editor of the Vienna magazine *Springerin* and initiator of the magazine project, Georg Schöllhammer has for years been involved in *Local modernities* research group who by 15 different republics have researched of Soviet architecture. The latter offers also an explanation to his competence level that lead to bringing the Eastern European context and spirit to *documenta*, via the magazines (*documenta* carries a strong Cold War mark).

In the publication *Modernity?* for the first time the names of all participating magazines are made public. Their principles of action may differ radically, yet when choosing the participants it was made sure that magazines meant for entertainment or academic purposes were excluded. It was also considered important for the magazine to have a local dimension, pluss the subjective decision of the voters. *kunst.ee* is the participant from the Baltics and Finland to be involved in the project. *documenta 12* is trying to offer its help in assisting Asian and African magazines which battle censorship issues on their strivings towards democracy.

The magazine project is about to be continued. Stay tuned.

## DOCUMENTA MAGAZINES



**kunst.ee**

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

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

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

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

© **kunst.ee** 2007 Tellimisindeks 00648  
Trükk **AS Printon Trükikoda**  
Kunsteoste reproduktsioonid EAÜ 2007

Heie Treier

# Numbrid kõnelevad

Eesti Kunstimuuseumi peadirektor Marika Valk teeb kokkuvõtteid üheaastasest Kumust.

Numbrid väljendavad paremini kui mis tahes muud näitajad ühe või teise institutsiooni argipäeva, tegevust ja hoogu. Numbrid kõnelevad kenasti enda eest ka üheaastaseks saanud Kumu puhul.

## Maja

Alustame algusest. Kumu sünniks tuli muuseumi asukohalt ära vedada 206 300 m<sup>3</sup> pinnast. Sündis auk, kuhu on tänaseks kerkinud üks maailma moodsamaid muuseumihooneid, kus muuseumi igapäevast tegevust toetab näiteks 26 kilomeetrit ventilatsioonitorusid, 5 kilomeetrit küttetorustikke, 5500 valgustit, 112 elektrikilpi, 558 kilomeetri jagu elektrijuhtmeid jne.

Kumu 21 000 ruutmeetrile mahtuvast seitsmest korrusest kaks asub maa all. Liiklemist nende korruste vahel teenindab 5 lifti, millest üks (14 m<sup>2</sup>) on ka Baltimaade suurim avalikuks kasutamiseks mõeldud, vajaduse korral saab tõsta isegi sõiduautot või 122 inimest korraga. See selleks. Kumu ehitati aga ikkagi kunsti esitlemiseks ning sellega kaasneva tegevuse arendamiseks ja tutvustamiseks: näitused, konverentsid, koolitused, kunstiharidusprogrammid, kultuuriüritused, rahvusvahelised projektid jne.

## Vara

Eesti Kunstimuuseumi kogudest hoiatakse väga suurt osa Kumus: 56 000st põhikogudesse kuuluvast kunstiteosest 44 000, sh 7085 maali, millest on iga päev eksponeeritud ligi pool tuhat (Rüütelkonna hoones sai eksponeerida vaid 100 maali). Kui endistes (Kumu-eelsetes) näitusesaalides Rüütelkonna hoones ja Rotermanni soolalaos oli näitusepinda kokku 1000 m<sup>2</sup>, siis Kumus 5000 m<sup>2</sup> (EKMis oli fondihoidlaid 900 m<sup>2</sup>, Kumus on 1700 m<sup>2</sup>). Igal aastal täienevad kunstikogud ca 400 teose võrra. Ühe korraliku muuseumi visiitkaardiks on ka arhiiv ja raamatukogu: nii oli Rüütelkonna hoones nimetatud

otstarbeks 70 m<sup>2</sup> ja Kumus 370 m<sup>2</sup>.

Kumu 599 lukustatava ukse taga toimuv igapäevane tegevus dokumenteeritakse elektroonselt – nii koguneb ühe päeva lõpuks ligi 10 000 dokumenteeritud sündmust. Inimeste ja varade kaitseks, nt juhusliku põlengu eest, on hoones umbes 1900 spinkleripead, mis on valmis kaitsma nii inimest kui ka muuseumi varasid. Eesti Kunstimuuseumi üldeelarve mahust moodustab Kumu eelarve 49%. Kumu teenis 2006. aastal osutatud teenustega 11,3 miljonit krooni, millest piletitulu oli 6,6 miljonit krooni.

## Inimesed

Kumus töötab ligi 50 inimest, kuid erinevate tugitöödega toetab Kumu tegemisi loomulikult ka Eesti Kunstimuuseumi personal.

## Külalised

Kumu suur külastatavus oli ootuspärane. Koos püsinäitusega sai 2006. aastal Kumus vaadata 10 näitust. Kui Rüütelkonna hoones ja Rotermanni soolalaos käis 2005. aastal 23 000 külalist, siis Kumu avamisaastal oli selle külastajaid kokku 275 765 inimest ehk siis 12 korda rohkem.

Eriliselt aktiivselt külastatakse Kumu auditoriumi, kus toimunud üritustest sai osa 35 888 inimest. Kaheksal tasuta külastuspäeval käis muuseumis 24 000 külastajat (näiteks Hansapanga sünnipäevanädalal külastas Kumu 27 000 külastajat).

2006. aastal sai Kumu kunstiharidusprogrammidest ja publikuprogrammidest osa ligi 7000 inimest (Kumu hariduskeskuses loodi 2006. aastal üle 30 programmi). Kumu ekskursioonidel osales 44 349 inimest. 2006. aastal osteti Kumu näitustele 186 562 piletit.

Kumu külastamiseks võib nimetada ka Eesti Kunstimuuseumi kodulehe külastamist, mille statistika ütleb, et

kui 2006. aasta jaanuaris oli muuseumi kodulehel 1380 külastajat, siis aasta lõpuks 60 000 huvilist, millest Kumu lingil oli kanda kõige kaalukam osa.

## Varia

Kumu näituste tarbeks kirjastas EKMi kirjastus 5 raamatut ja trükkist. Kumus eksponeeritavatest kunstitöödest publitseeriti rohkelt postkaarte.

Kumu ei projekteeritud vaid kunstimuuseumiks, see hoone on saanud armastatuks ka sadadele Eesti ettevõtetele, organisatsioonidele, konverentsikorraldajatele ja meelelahutajatele. Veelgi enam – just Kumu oli koht, mida külastas Tema Majesteet kuninganna Elizabeth II, tema auks korraldati muuseumis 19. oktoobril 2006 vastuvõtt ning Eesti Filharmoonia kammerkoor tõi fuajees esiettekandele Toivo Tulevi kooriteose “Rejoice! Rejoice! Rejoice!”. Koos kuningannaga jõudis Kumusse ka ülipopulaarne BBC loodusfoto näitus, mida käis nabi kolme nädala vältel vaatamas 17 000 külastajat. Kumu hoonet ja väljapanekuid tuuakse vaatama paljud Eesti väliskülalised ning see on leidnud kasutust ka mitmete teleintervjuude ning väitlussaadete toimumise kohana.

Toimetuselt. Kunst.ee on andnud Kumule aega sisseelamiseks. Muuseum on suutnud tõepoolest lühikese aja jooksul edukalt käivituda – seda nii professionaalide kui ka huviliste silmis. Viimast kinnitab näiteks ülikriitilise ajalehe KesKus kunstiskeptiku ja Moldaavia literaadi Boris Buracinschi Kumu-teevalise artikli lõppjärelendus: “Ma vaatsin seda kõike ümmarguste silmadega ja mu peas keerles üks ja sama lause – kui Eestis on sellised spetsialistid ja selline tehnika, siis järelikut riik töötab!” (Boris Buracinschi. Kumu seisab, järelikut vabariik töötab! – KesKus 2007, nr 2, lk 36-37).

Kumu näitustest järgmises kunst.ee-s.

## // Preemiad

### Eesti Vabariigi ordenid

**Naima Suude** – Valgetähe V klass

**Jaan Elken** – Valgetähe IV klass

**Raul Meel** – Valgetähe IV klass

### Kultuurkapitali aastapreemiad

#### Visuaalsete kunstide aastapreemiad

**Liina Siib** – edukas

näitusetegevus 2006. aastal

**Raine Karp** – monumentaalne arhitektuurilooming

**Anu Raud** – rahvakunsti

väärtuste loov edasikandmine

### Sihtkapitalide preemiad:

**Leili Kuldkepp** – isikunäitus Eesti

Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis

**Tiina Abel** – Kumu püsiekspositsiooni ja Johani-Liimandi näituse kureerimine

**Martin Pedanik** – NO99 plakatite ja trükigraafika lahendus, klubigraafika

**Tõnis Saadoja** – edukas

näitusetegevus 2006. aastal

### Eesti Kunstimuuseumi

#### hariduskeskus – 2006.

aasta haridusprogrammide väljatöötamine

**Mart Kalm ja Aado Talimaa**

– Siinmaa villa restaureerimine

**Mart Siilivask** – uurimus “Tartu arhitektuur 1830–1918”

**Andrus Kõresaar ja Raivo**

**Kotov** – Fahle maja

**Tarmo Piirmets** – Skype'i kontor

### Wiiralti preemia

**Silvi Liiva** – “Valgus öös, II”

**Ave Teeäär ja Kertu Ehala** – “Moeateljee. Laupäeval 10–15”

Rahvusraamatukogus avati auhinnale kandideerinud teoste näitus (101 tööd 44 autorilt).

### Eesti Vabagraafikute

#### Ühenduse aastapreemia

**Ülle Marks ja Jüri Kass** – Aasta

Graafikud. Loe järgmist kunst.ee-d.

### Tekstiilikunstnike Liidu aastapreemiad

**Milvi Thalheim** – Aasta

Tekstiilikunstnik 2006

### Disainkombain: Eelike Virve, Kärt

**Ojavee, Ülle Jehe, Pille Jüriso, Virge**

**Loo, Aadam Kaarma, Ville Jehe**

– Aasta Noor Tekstiilikunstnik



### Vaala kunstipreemia

**Tanja Muravskaja** – lootustandev noor kunstnik, mängib oma töodes moefoto koodide ja ootustega.

Muravskaja osales Vaala galeriis grupinäitustel “SEX” ja “Kohatud”.

## // In memoriam

### Paul Luhtein 22. III 1909 – 8. II 2007

8. veebruaril lahkus üheksakümne seitsmendal eluaastal Eesti Kunstnike Liidu auliige, EKA emeriitprofessor Paul Luhtein. Tema aktiivne loominguline tegevus algas juba õpingute ajal Riigi

Kunsttööstuskoolis (1924 – 1930) ja kestis kuni viimase eluperioodini.

Paul Luhtaina mälestusi on dokumenteerinud oma doktoritöö tarvis Merle Talvik, vt kunst.ee graafilise disaini lisa #19, lk 10–16.



## Peeter Linnap kaitses doktorikraadi

20. detsembril 2006 kaitses Peeter Linnap Tartu ülikooli semiootika osakonna nõukogu ees doktoriväitekirja “Fotoloogია”. Juhendaja oli PhD Jelena Grigorjeva (semiootika ja kulturoloogia). Oponendid olid professor PhD Jay Ruby (Temple University’st, Philadelphia) ning Eesti Kirjandusmuuseumi vanemteadur PhD Virve Sarapik. Semiootika ja kulturoloogia *Doctor Philosophiae* kraadi vääriliseks tunnistati uurimus, mis on osaliselt ilmunud ka siinses ajakirjas (vt kunst.ee 2005, nr 2 jj), teemaks fotoanalüüsi metodoloogiad.

Pärast 1990. aastatel saabunud ühiskondlikku katkestust ja sellega kaasnenud lõputut kõrghariduse reformimist, mille käigus kadusid riiklikud finantstoetused teadustööle ja devalveeriti kõik senised kõrgharidustunnistused, on eesti kunstiteaduses väga vähe neid, kes on suutnud “uuel ajal” võidelda end doktoritöö kaitsmiseni kodumaal. Linnap kuulub kunstiteadlaste põlvkonda, kes pidi pärast korralist 5-aastase kõrghariduse omandamist 1980ndatel kaitsma enda tõsiseltvõetavuse tõestamiseks 2001. aastal veel magistr töö, mis põhines kümme aastat kestnud erialasel tegevusel ja mis ametlikult võrdsustati 3–4 aasta õppetöö tulemusel valminud magistr töödega.

Soovigem Peeter Linnapile, rahvusvaheliselt tuntud fanaatilisele foto-teoreetikule, kuraatorile, kunstnikule ja õpetajale, kes on kirjutanud oma nime ajalukku eesti 1990ndate kunsti ühe võtmefiguurina, õnne tema pingutusi krooninud eduka kaitsmise puhul!

# // Vastukajad

Date: Sat, 06 Jan 2007  
14:24:29 +0100  
From: Raivo Kelomees

Lugedes Manifesti-eri, siis minu arust ei ole see täielik. Lisaksin siia mõned tekstid, millega olen ise seotud. Manifesti definitsiooniks pean seda, et on kirjutatud olemasoleva grupi nimel või tuleva grupi tekkimiseks, olgu see grupp vormunud stiihiliselt või tekitatud kunstlikult. Minu arust kolme allpool oleva puhul on see nõue täidetud.

1. ARTMIX manifest, mis ilmus Eesti Ekspress, 5. juuni 1992. Nähtusega oli seotud 10 inimest. Kirjutatud 1992. a. suvel enne ühes Pirita näitusepaviljonis toimunud näitust "S & K 2 - ARTMIX", mille kuraatoriteks oli Tiia Johansson ja Raivo Kelomees. Vt manus.

2. "Latera" manifest. Latera teemal olen pidanud ettekande konverentsil "Eesti kunsti sotsiaalsed portreed" Rotermanni Soolalao 25. oktoobril 2002. Artikkel "Maililisti "Latera" kõnelemisruum" ilmus kogumikus "Eesti kunsti sotsiaalsed portreed", Kaasaegse Kunsti Eesti keskus 2003.

"Latera" teksti autoriteks on Raivo Kelomees ja Peeter Linnap. Listiga oli seotud enam kui 100

inimest. Manifest vt manus. See avaldati, e. saadeti laiali enam kui 200-le inimesele 24. veebruaril 2000.

3. Lisaksin siia veel ühe näite varasemast ajast, mida võiks nimetada samuti kollektiivseks positsiooniks. Taas allkirjutatu artikkel "Süüdmused ja mängud Tartus" - Kunst, 70/2, 1987, lk. 49. Digitaalset koopiat tekstist ei ole, kuid siin on fragment, mille sisuks on minu arvates teatav post-manifestatsioonilisus, kuna mäletan, et tollal tundus manifesteerumine kuidagi infantiilsena: "Tundub, et manifestatsioonilisi uuendusideid meil pole. Maailma parandada ja muuta me ei taha. Kui võiks midagi sõnastada kõlavamalt, siis võiks see olla nii: suhteline individualism, huvi isiku-, grupi- ja kohaliku eksistentsi probleemide vastu." Samas on teksti sisuks 1980ndate alguses TRÜ kunstikabinetis tehtud aktsioonide ja happeningide kokkuvõte. See on ka eessõnaks järgnevatel lehekülgedel esitatud dokumentidele.

tervitades,  
Raivo

e-mail 12.03.2007 16:24  
We had the chance to discuss Kunst.  
ee at our Editorial Board Meet-

ing this weekend and we were very impressed with your journal. We would be very happy to have you as a partner in our network. Attached to this mail you find all necessary forms and information about what we need from you. /.../

The logos are for your website and for your journal, so that you can proudly announce that you are a partner in the Eurozine network. /.../

I look forward to receiving all materials from you soon and to making Kunst.ee a part of Eurozine!

Best wishes,  
Anna Wolf  
Editorial Assistant, Eurozine

## EUROZINE

Jaanuaris 2007 tõi post kunst.ee toimetusse Bernadette Corporation'i romaani "Reena Spaulings" (Semiotext(e) native agents series, 2004), mille peakangelanna on noor seksikas New Yorgi kunstnik – korporatiivse kunstimaailma produkt ja kriitik (umbkaudu võrreldav meie John Smithiga). New Yorgis lööb hiljuti laineid ka Reena Spaulingsi galerii. Kunst.ee 2006, nr 4 avaldas Reena Spaulingsi paljastuse Euroopa ja USA glamuurse kunstiäri kohta.



## In memoriam NIFCA

Alates 2007. aastast pole enam Helsingis Suomenlinnas tegutsevat Põhjamaade Kaasaegse Kunsti Instituuti. Üldiselt on nii, et asutuse kultuuripoliitika on hea siis, kui see jääb nähtamatuks, ning halb siis, kui see osutub mingil põhjusel jututeemaks. NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art) tegutses paljude kunstnike ja kunstiteadlaste seisukohalt justkui nähtamatuna, ent poliitikute seisukohalt ilmselt problemaatilisel, kuna asutuse sulgemisest räägiti aastaid. Nimelt eelistas NIFCA toetada oma trükiste ja näitustega (kas või Tallinna Kunstihoonesegi 2006. aastal jõudnud Simon Sheikh'i iroonilise teemaga kuraatorinäitus "Kapital – see veab meid alt") rahvusvaheliselt tõsiseltvõetavat kriitilist diskursust.

Pärast Baltimaade iseseisvumist võttis NIFCA

oma huviorbiiti ka Eesti, Läti ja Leedu kunstirahva. Ajalugu vaikib esialgu sellest, kui paljud Baltimaade kunstnikud ja kriitikud on saanud NIFCA külalistetoas resideerida, kui paljud erialased kontaktid on alguse saanud NIFCA konverentsidelt ja seminaridelt ning kuhu need on lõpuks välja viinud. Ka ajakirjal kunst.ee on põhjust olla NIFCA-le tänulik, kuna just Suomenlinnas toimunud kunstiajakirjade toimetajate rahvusvahelisel koosolekust 2004. aasta lõpul arenes välja kunst.ee osalus "documenta 12" ajakirjaprojekti (2007).

NIFCA asemele ei plaanita esialgu teist institutsiooni, vaid suunatakse vaba raha projektidesse. See tähendab ilmselt otsustajate suuremat poliitilist kontrolli kunstnike üle ja seda, et Põhjamaade kunstialase koostöö ühtset strateegilist visiooni ei peeta vajalikuks. NIFCA on surnud. Elagu NIFCA!

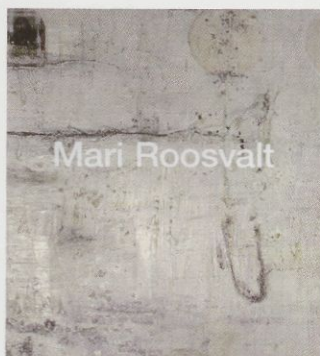
EKA maali  
eriala I kursuse  
bakalaureuseõppe  
tudengid Gerda  
Märtens, Anna  
Škodenko ja  
Marju Ago saatsid  
Andreas Trossekile  
vastuseks  
tema artiklile  
(kunst.ee 2006,  
nr 4) fotod oma  
maaliseeriast, mis  
oli eksponeeritud  
Toompeal  
28.08.2006 loetud  
õhtuminuteid.



## // Raamatud



Marko Mäetamm. Eesti Kunstiakadeemia, 2006. Kujundaja / Layout Andres Tali. ISBN-13: 978-9985-9706-1-4; ISBN-10: 9985-9706-1-6 Kunstniku koostatud põhjalik ülevaade loomingu ja arenguteest. Eessõna: Anders Härm. Pop, hirm ja fantaasia / Pop, Fear and Fantasy.

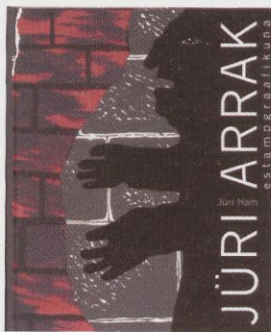


Mari Roosvalt. Mari Roosvalti maalid 1970–2006. Paintings of Mari Roosvalt 1970–2006. Tallinn, 2006. ISBN-13: 978-9949-13-888-3; ISBN-10: 9949-13-888-4 Rohkete värvireprodega eesti- ja ingliskeelne album, eessõnaks on Reet Varblase intervjuu kunstnikuga “Maalimine on elamisviis”. Järelsõna: Reet Varblane. Oma ruumist omaruumi.

Reet Varblane. Painting as a way of life. (Interview with the artist). Reet Varblane. From a Person's Space into a Personal Space.



Moraalsed valikud. Lisandusi eesti kunstiloole. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2006. Koostaja Johannes Saar. Kujundaja Martin Pedanik. Illustreeritud, 120 lk. KKEK publikatsioonide sarja kuuluv eesti- ja ingliskeelne artiklilokumik dokumenteerib ja analüüsib kahte poliitilist näitust – grupinäitust “Vägivald ja propaganda” ning selle kestel toimunud *Emergency biennale* Kunstihoones – ning jäädvustab seminaril peetud ettekanded. Kunstnike *statement*’id oma tööde kohta on teinud Elin Kard, Marco Laimre, Marko Mäetamm ja Andres Tali, pikemad tekstid on kirjutanud Margit Sutrop, Johannes Saar, Marek Järvik ning Ene-Liis Semper & Eero Epner.



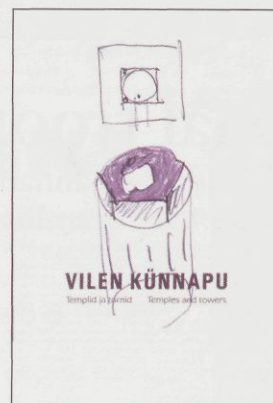
Jüri Hain. Jüri Arrak estampgraafikuna. Kujundanud Mari Kaljuste. Varrak, Tallinn, 2006. Rohkete reprodega, 128 lk. ISBN-10: 9985-3-1316-X; ISBN-13: 978-9985-3-1316-9



Narratiivsus piltides: Eesti '00 aastate autorikoomiks. Narration in Pictures. Estonian Alternative Comics from the '00. Eesti Kunstiakadeemia, 2007. Kontseptsioon / Concept: Andreas Trossek, Joonas Sildre. Toimetaja / editor: Andreas Trossek. Küljendus / Layout: Joonas Sildre. 104 lk. ISBN-13: 978-9985-9706-7-6 Kunstnikud / Artists: Edvin Aedma, Kristel Maamägi, Marianne Männi, Elina Sildre (Raska), Joonas Sildre / Zildre, Veiko Tammjärv, Paco Ernest Ulman & Livia Ulman, Endorfin Fractured Communications.



PostsovkhoZ 1- 6. MoKSi kunstisümposiooni antoloogia / An Anthology of MoKS International Art Symposium. 2001.-2006. aastani, postsovkhozi hülgeajal, leidis Kagu-Eestis aset eksperiment PostsovkhoZ. MoKS, kunstiliste ja sotsiaalsete sekkumiste protsessidest huvitatud organisatsioon, korraldas sümposiooni leidmaks loovaid vahendeid globaalsete muutuste ja kohalike küsimuste sildamiseks. Selleks kutsus tuumikorganisatsioon kuue aasta vältel, igal augustikuul, kokku ühtekokku üle 150 eri ala loomeinimese, kellele külaruum Mooste ja Rasina alevikus sai avatud mänguväljaks. Vastne raamat dokumenteerib ja peegeldab ürituse jooksul erinevates külaelu kontekstides aset leidnud projektide ja ideede arenguid. Kataloog, esseekogumik ja käsiraamat ühes kuues. ISBN 978-9949-15-013-7, 126 lk, eesti ja inglise keeles. Väljaandja MoKS.



Vilen Künnapu. Templid ja tornid. Temples and towers. Vilen Künnapu, 2007. Projektid, joonistused / Projects, drawings. ISBN 978-9949-15-071-7 Vilen Künnapu: “Aastatel 2006–2007 olin külalisprofessor Tartu Ülikoolis. Oma loengutes püüdsin ma käsitleda nähtust nimega spirituaalne arhitektuur.” Vilen Künnapu: “Between 2006 and 2007 I was professor of liberal arts in the department of philosophy at Tartu University. In my lectures I tried to examine the phenomenon known as spiritual architecture.” Tekstid / texts by Vilen Künnapu, Jaan Elken, Ursula Liblikas, Marco Casagrande.

# Saal troonimas üle eesti kunsti

Tiiu Talvistu annab au kunstnikule, keda siiani “polnud olemas”.



Johannes Saal. Autoportree.  
Õli, papp, 1947.  
Johannes Saal. Self-portrait.  
1947. Oil on cardboard.

Johannes Saal. Elu metamorfoosid.  
Kuraator Tiiu Talvistu.  
Tartu Kunstimuuseum,  
17.11.2006–25.03.2007.

Eesti kunstimaastikul on kunstnike staatus ja roll välja kujunenud ning neisse korrektiive teha tundub üpris raske tööna. 1990ndate alguses oldi altid taasavastama meie kunstnike avangardseid vormiotsinguid. Nüüd, figuratiivse maalikunsti uue pealetungi ajal, võiks pöörata pilgu taas traditsioonilise kunstikeele kasutajate poole, kuna ka antud vallas võib olla üllatajaid. Mõtetemalle, mis juurdunud aastakümnetega, on raske muuta, isegi kui nende kujunemisele on oma pitseri jätnud nõukogulikud kunstikäsitlused. Monograafilisi kirjutisi on ilmunud vähe ning seetõttu puudub isegi asjatundjatel, mis siis veel rääkida laiema publikust, adekvaatne pilt mitmete kunstnike loomingust. Ajaloolise ainese käsitlemine nõuab süvenemist ja materjali valdamist, mis noorematele kunstiga tegelejatele võib tunduda vaimusuretamisena. Seega on kunstimuuseumidel täita ajaloolise ainese osas oluline vahendaja roll.

Tartu Kunstimuuseumis avatud Johannes Saali näitus püüab selgitada nn tõrjutu efekti, mille juured peituvad ajaloo hämarates tagatubades. Kummastav on tõdeda, et Saali staatuse eesti kunstis on määranud omaaegne nõukogude kunstipoliitika, millesse tema looming ei sulandunud, ja isegi muutunud aeg ei ole sellesse käsitlusse teinud olulisi korrektiive.

Ilmekalt selgitab Saali kui omaaegse tõrjutu ehk nagu teda kaasajal ajakirjanduses nimetati August Jakobsoni näidendi “Miilase tara taga oleva” kangelase järgi staatuse tagamaid praegu kumus avatud püsiväljapanek. Ekspositsioon, mis tutvustab eesti kunsti Teise maailmasõja lõpust iseseisvuse taastamiseni ning kannab pealkirja “Rasked valikud”, on stalinismi aja-järgu eelistustes langetanud raskuspunkti sotsrealismile. Üheks pilkupüüdvamaks teoseks on 1948. aastal Nõukogude Venemaalt ENSVsse saabunud gastroleeriva kunstniku Igor Makarenko maal “M. I. Kalinin Tallinna veduri- ja vaguniremonditehases”. Samal 1948. aastal ilmus kultuurilehes Sirp ja Vasar artikkel, mille autor K. Arba tõdeb, et “Oktoobrinäituse” realistlike tendentside kõrval on kunstnikel näha veel ka formalismi kammitsas olemist – tuues kontrastse paarikuna esile kunstnike Igor Makarenko ja Johannes Saali teosed.

## Sündinud kunstnikuks

Kriitilise arvamusevalduse negatiivne kangelane Johannes Saal (1911–1964) oli Pallase koolitusega kunstnik, kes jõudis lõpudiplomini 1943. aastal, seega Saksa ajal, ning töötas pärast sõda Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis joonistusõpetajana. Tema kunstniku-aastad jäid Nõukogude okupatsiooni kõige rängemasse perioodi. Saali saatusega kunstnikke, kes toona aja hammasrataste vahele pressiti, oli palju. Rappida said peaaegu kõik endised pallaslased ning terve Tartu kunstiharidus

takkaotsa. Järelikult ei tee elukäik Saalist meest, kellele eesti kunstiloos peaks erilist tähelepanu pöörama, kuigi ka selles on huvitavaid seiku. Kunstniku teemade ring võib esmapilgul tunduda küllalt ahtana. Paljud huvitavad näod, maastikupildid ja eluseigad oli ta kaasa võtnud oma kodukandist, mis asus Tartu lähedal Luunjas Oja külas Reino talus. Kõrvutades Saali varaste joonistuste kangelasi, näeb samu nägusid ka kunstniku maalidel: viglamees, tislormeister, kunstniku ema ja vanaema, olulise persoonina lisandub hilisemast ajast abikaasa. Viimase töökohast, Meeri lastekodust, kus möödusid kunstniku sõjasuue kõige õnnelikumad päevad värse abielumehena, saab Saali üks juhtmotive – üksik maja puudesalus. Seda vaadet maalib ta eri variantides kuni surmani. 1951. aasta loominguksel komanderingult Krimmi, kus küll nõukogulik kollektivism oli kunstnikule vastukarva ja raskesti talutatav, tuli Saali piltidesse intensiivne valgus ja värvisära. Vanameistritest imetles ta Rembrandti kuldset koloriiti ja pidas oma hingesugulaseks Hispaania isepäist kunstnikku Francisco de Goyat. Need on pidepunktid, millele Saali loomingut uurides võib toetuda. Mis teeb aga tema kunsti eriliseks ja küllaltki eraldi seisvaks eesti kunstis?

Saali loomingu iseäralikkus peitub teemavalikus, kujutamisaadis ja põikpäises iseolemises, just see teeb temast meie kunstiloos omaette persooni, keda on raske lahterdada peavoolude alla. Seetõttu on üldkäsitlustes





Johannes Saal. Suitsetaja. Naiste albumist. Kollaaž, 1950-54.  
Johannes Saal. Smoker. 1950-54. Collage.



Johannes Saal.  
Enne esinemist.  
Õli, lõuend,  
1952. Kunstniku  
poolt kahjustatud  
lõuend.  
Johannes Saal.  
Before the  
show. 1952. Oil  
on canvas.



Johannes Saal. Ärkamine. Abikaasa voodis. Õli, vineer, 1943.  
Johannes Saal. Waking. Wife in bed. 1943. Oil on plywood.

lihtsam temast kergelt üle libiseda.

Johannes Saali tööd näitavad Nõukogude okupatsiooni ajal kunstnike ees seisnud nn raskeid valikuid eriti ehedalt. Enda painutamise Stalini ajastu nõudmistele alla ning paatoslike, loosunglike tööde maalimine oli raske hingeline üleelamine paljudele. Oli ka neid, kes, suutmata end painutada, loobusid loomingulisest tegevusest üleüldse. Saal ei kuulu aga ei esimese ega ka teise rühma hulka. Ta valis raskema tee: see, mis vaevas ning kriipis hinge, jõudis ka piltidesse. Kui ei oleks Saali, siis ei saakski rääkida meie kunstis nii ehedast vastuseisust stalinismi ajastu antihumanismile ning sotsrealismi õõnsale elurõõmule. Tema 1954. aastal maalitud grotesksetele "Pioneerid" ja "Abiturientid" portreede ei ole sellest perioodist midagi võrdväärset kõrvale panna. Kui siia ritta lisada veel sama aasta joonistused "Elu metamorfoosid" ning "Hirm" ja kaks aastat enne suure diktaatori surma valminud "Metsik õgija", "Sõjaväe komisjonis" ja "Isehakanud kindral" on rivi juba muljet avaldav. Stalinismi ajastu ängi ja totalitarismi eitust ei ole keegi oma töödes nii ehedalt väljendanud kui Saal.

Mis oli sellise julguse põhjuseks? Kas kunstniku tundlik närvikava, mida tuli 1940ndate lõpus ravida, mistõttu oli nõrgenenud võib-olla tema enesekontrolli mehhanism? Või oli vajadus oma üleelamisi kunstis väljendada tugevam kui enesealalhooinstinkt? Ta oli ju sündinud kunstnikuks, nagu ta oma kirjades väitis.

Juba kunstikooli lõputöödest oli näha, et tegu ei ole tüüpilise pallaslasega. Saal ei ole intiimse maalilise pallasliku laadi meister, tema töis ei ole sugulust õppejõudude Ado Vabbe ja Aleksander Vardi loominguga. Pigem võib siin aimata tema lemmikkunstniku Nikolai Triigi, just noore ja jõulise Triigi mõju, kelle kohta Saal on ise kirjutanud: "Tema kunstist ei maksa rääkidagi, oleks terve Euroopa pannud enesest kõnelema, kui ta oleks enesest rohkem hoolinud." Triigi noorpõlveteoste temaatikas on rohkem sotsiaalsust ja toonase sõjast haavatud ühiskonna kannatusi kui põlvkonnakaaslaste töödes. Saalgi tahab aastakümneid hiljem oma töis puudutada oma ajastu valupunkte.

Saali joonistustes on jõudu ja

meisterlikku kätt, mida demonstreerivad juba ta noorukiea tööd. Tal on silma huvitavate tüüpide ja situatsioonide tabamisel, küpsemas eas lisandub tundlik sotsiaalne närv. Saali maalilaad on hoogne, toonase kunstipubliku ja ka -kriitikute jaoks liialt ekspressiivne, kohati ei vasta see hea maitse traditsioonidele. Aines, mida ta käsitles, oli samuti ebatraditsiooniline – surmateema ei kuulunud kindlasti toona laialt levinud ainevalla sekka. Saali hingesugulasteks meie kunstis on eraldi seisvad tegijad nagu Johannes Greenberg, Eerik Haamer ja Olga Terri. Viimase loomingus leiab analoogi ka Saali 1950ndate aastate kriitilistele töödele, mida näitasid Terri viimasel väljapanekul esmakordselt publikuni jõudnud maalid "Prazdnik" ja "Paarike maiparaadilt".

### Igavene don Quijote

Neli aastail, mis Saalile olid elada antud, ei jõudnud paljud tema tööd näitustele. Selle eest hoolitsesid toonased kunstiteoste arutelud, kus ideoloogiliselt sobimatud heideti kõrvale ja suruti aastakümneteks kunstnike ateljeede tolmunud vaikusse. Saali maalidest tegid mitmed läbi just sellise kadalipu. Kunstnik esitles avalikkusele esmakordselt oma 1946. aastal maalitud Juhan Liivi portreed "Lumi kogub aia äärde, valu minu südame" Tartu kunsti ülevaatenäitusel 1963. aastal. Näituse arvustuses põhjendati Saali esinemist varase loomeperioodi tööga suurpoeedi juubeli tähistamisega. Kunstniku iseäralik kirjavahetus oma koduküla naabrimehega annab selle portree epopööst värvika kirjelduse ning paneb Saali ennast kõrvutama varasemate kunstisuurkujudega, kellele samuti kuulsus ja tunnustus saabusid alles pärast surma. Siin ei pane Saal sugugi mööda, kuna tema roll meie kunstipildis vajab kindlasti revideerimist.

Esimene Saali retrospektiiv tehti neli aastat pärast kunstniku surma 1968. aastal. Aeg oli siis soodsam ning näituse kuraator Eha Ratnik pani välja mitmeid töid, mida kunstnik ei olnud varem esitlenud. Toonase kataloogi teoste nimestik annab kunstniku loomingust vägagi adekvaatse pildi, andes tunnistust ka sellest, milliste tööde eksponeerimiseks

toonane aeg veel sobilik ei olnud. Nii jäid mitmed Saali teosed veel rohkem kui neljakümneks aastaks oma aega ootama, et jõuda nüüdsel näitusel esimest korda vaatajateni. Nende tööde hulgas on "Surija" (1946), "Mahalaskmine" (1947), "Värdjas" (1949), "Töömees viglaga" (1954) ning mitmed joonistused.

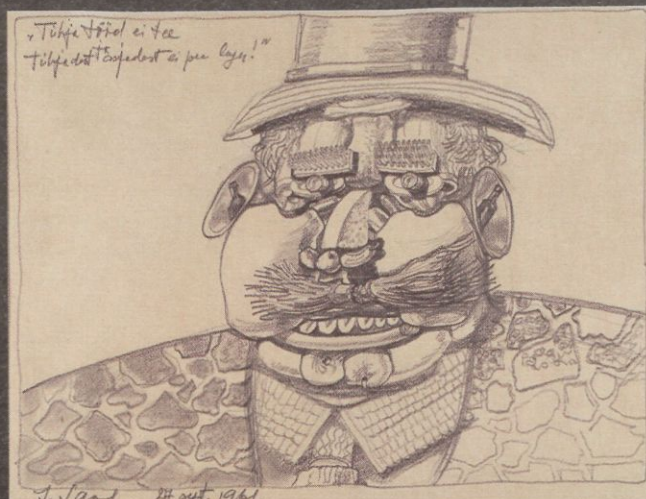
Saali teoste sotsiaalne ja ühiskondlik kriitika ei ole aga seotud vaid oma ajastuga, sel on tunduvalt laiem kandepind ning mõjub tänapäeval samavõrd päevakajalisena. Tema "Kodanlise tulundustegelase portree. Väärtustest koosnev isiksus" (1961) ja "Kunstiaustajad" (1962) portreeteerivad ju vägagi adekvaatselt meie ühiskonda, kus võidutsevad raha ning kultuuritus. Saali haigevoodis sündinud tindijoonistuste sari "Sõjakoleused" kõneleb aga praeguses sõjaliste konfliktide rohkem maailmas igati kaasaegset keelt. Inimlik nõmedus, kasuahnus ja küünilisus ei ole maailmast kuhugi kadunud. Inimkonna õnne ja heaolu kaitsel tegutsejate ees peaks aga kummitama Saali visioon "Tuleviku ülesehitajatest peale sõda".

Saali eluajal armastati kunstis kõnelda temaatilisusest, mille taga seisid kindel ideoloogiline suunitlus ja nomenklatuursed teemad. Nüüd räägime me kunsti sotsiaalsusest, selle haakumisest päevakajaliste ja igavikuliste teemadega. Saali kunst oli omas ajas liialt sotsiaalne, puudutas teravalt valupunkte, mis seotud üldinimlike pahede ja kitsarinnalisusega, mis ei tunne riigipiire, ei küsi sotsiaalset staatust ega oma ajalisi piiranguid. Need hädad algavad mõttemaailma ahtusest, mida enamasti on raske tunnistada, ning sellega võitlemine tundub sama mõttetuna kui tuule püüdmine väljal. Maailmaparandamine ongi absurdne tegevus, kuid tänu neile parandajaile püsibki habras tasakaal. Ikka on leidunud neid, kes sellesse mõttetusse tegevusse usuvad ja seda teha üritavad. Eks kuulu Saalgi kuulu nende igaveste don Quijotede sekka.

Tahaks loota, et nüüd on saabunud lõpuks ka Saali aeg saalida eesti kunstimaastikul.



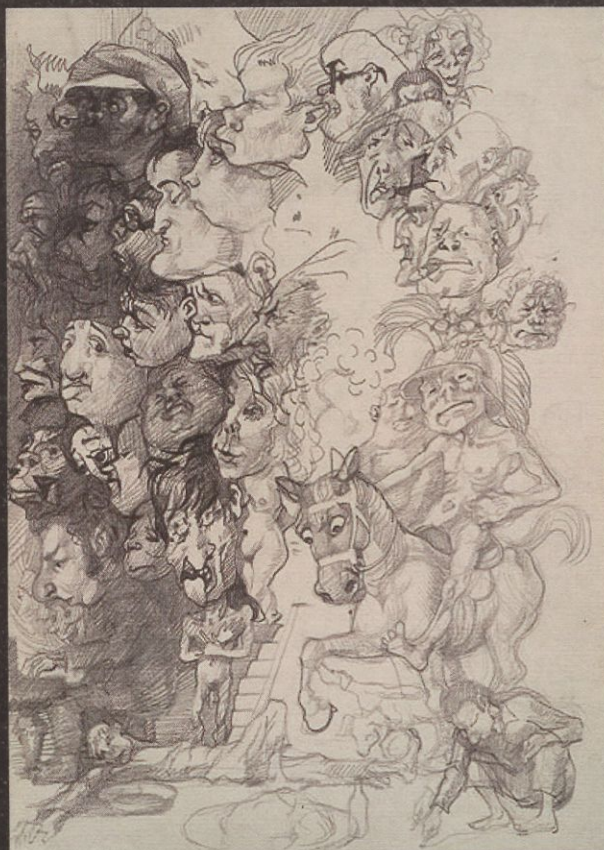
Johannes Saal. Surnu juures II. Óli, lóuend, 1958.  
 Johannes Saal. Beside the deceased. 1958. Oil on canvas.



Johannes Saal. Kodanlise tulundustegelase portree.  
 Väärtustest koosnev isiksus. Pliiats, 1961.  
 Johannes Saal. Portrait of the bourgeois figure. 1961. Pencil.



Johannes Saal. Mahalaskmine. Óli, lóuend, 1946.  
 Johannes Saal. Shooting. 1946. Oil on canvas.



Johannes Saal. Elu metamorfoosid. Pliiats, 1953.  
 Johannes Saal. Metamorphosis of life. 1953. Pencil.



Johannes Saal. Töomees viglaga. Óli, lóuend, 1954.  
 Johannes Saal. Peasant. 1954. Oil on canvas.

## Neli küsimust kuraatoritele Tiitu Talvistule ja Mare Joonsalule seoses Johannes Saali (1911–1964) retrospektiiviga Tartu Kunstmuuseumis.

### **1. Ka muuseuminäituse taga on ikkagi (subjektiivne) inimööde. Miks valisite Johannes Saali oma näituseuurimuse objektiks? Kas see, et Saalist täna SAAB rääkida, tähendab ka seda, et Saalist ON VAJA (täna) rääkida?**

T. T.: Saali kogu jõudis muuseumisse 1994. aastal tänu tema abikaasale Selma Saalile, siis töid inventeerides see mõte ilmselt idanema hakkas. Kui tegime koos Mare Joonsaluga aastatuhandevahetuse näitust "Hingeaeg", oli Saal teemavaliku üheks inspireerijaks, kuid mitmed olulised tööd jäid toona eksponeerimata. Nüüdseks oli aga tahtmine sedavõrd küpsenud, et enam ei saanud näitust edasi nihutada. Kataloogi artiklit kirjutades sai selgeks, et on just Saali aeg, kes on oma sirgeselguse tõttu rääkinud asjadest ja teemadest, mis on aktuaalsed ka täna, kui taas on kõneks eetika kriis ning peetakse konverentse võimu ja vaimu teemadel.

Olen valinud ikka neid kunstnikke ja nähtusi, kes ja mis on huvi pakkunud. Näitus peaks kandma sõnumit, otsima uusi seoseid, vaatama tuttavatele asjadele uudse nurga alt. Samas on näituse keskmes ikkagi kunstiteos, kus need lood peidus on.

### **2. Saal oli palju ja raskelt kogenud keerulise ajastu kunstnik. Kuidas saavutada kontakt sellise loominguga? Et mõista näiteks krutsifiksi kujundit, ei pea olema ise risti löödud, ent siiski jääb kõike omal nahal kogenud kunstniku ja n-ö pilditargast vaataja küsimus. Kannatav kunstnik on justkui aksioom. Kannatav kunstiteadlane poleks aga enam teadlane, ta kaotaks oma teadlasliku erapooletuse ja projitseeriks oma probleemid uurimisobjektile. Milliselt distantsilt kogesite Saali? Kuidas väljendasite ekspositsioonis oma Saali-kogemust?**

M. J.: Kontakt Saali loominguga seisneb ilmselt tema professionaalsuse ja eheduse äratundmises. Tema tööde hindamine ei pea tähendama nendesse

sügavamat sisseelamist, vastupidiselt kunstnikule, kes hoidis oma toa seinal maali härja surnukspusitud tüdrukust. Saali surmateemalisi pilte vaadates tekib üldse kahtlus, kas tema nägemuspildid on ikka ainult kannatuse ja masenduse põhjustatud või on siin tegemist ka kummalise surmajoovastusega. Sellised mõttekäigud lubavad aga veelgi suuremat distantseerumist.

T. T.: Ma ei ole ju nõukogude aja suhtes valge leht, vaid olen ise sel ajal elanud ja ka oma hariduse saanud. Järelikult on mul isiklik suhe toonase ajaga, see on mõjutanud minu kujunemist ja vaateid elule. Oma suhe stalinismi ajaga on igal eestlasel, see on mõjutanud kõigi meie saatust, ka nende, kes sündinud pärast Stalini surma. Isiklik kogemus ning lähikondsete mälestused, ilukirjanduslikud teosed, samuti kunst, annavad teemaga tegelemiseks emotsionaalse fooni. Ajaloo kuivad faktid, toonased koosolekute protokollid, ajaleheartiklid jm aitavad mõista hoobasid, mis konkreetset sündmused liikuma lükkasid. Kuid kõige toimunu taga on ikkagi inimesed, kes isegi ajal, kui näib, et valikuvõimalus puudub, langetavad oma otsused.

Saali kunst näitab, et igal ajal on võimalik jääda iseendaks, mis võib olla aga väga raske katsumus loojale. Saali tööd on erakordselt emotsionaalsed, seetõttu on võimatu neile läheneda vaid ratsionaalselt.

### **3. Milles õieti seisneb Saali nü-öelda ebapallaslikkus? Omal ajal räägiti pariisiliku vabaakadeemia kui sellise eeskujust, mis ideaalis tähendas iga loova natuuri eripära arvestamist. Ka Pallase õppejõud olid väga erinevad kunstnikuisiksused. Kas siis pole enesestmõistetav, et Pallasest on välja tulnud väga erinevad loojanatuurid ja käekirjad? Kas Saali Pallase-eitus ei väändu mitte kaasaegse Pallase retseptiooni foonil, kus sageli estetismi ja sotsiaalkriitikat mõttetult vastandatakse. Kas pole Saal hea näide, et kunstiteose sotsiaalkriitiline sõnum on ainult siis tõeliselt mõjuv, kui selle vormistamisel vallatakse ka visuaalse mõjuvuse võtteid?**

T. T.: Pallase erinevad õppejõud

andsid Saalile head tehnilised oskused, natuurivaldamise ja maalikooli, mis teevadki tast suurepärase kunstniku. Samas ei ole Saal tüüpiline pallasliku maalikooli esindaja ning ta ei sobitu ju tegelikult kuigi kergesti ka eesti kunsti üldpilti. Eksistentsiaalseid teemasid käsitlev kunst, kus surmal on oluline roll, ning terav sotsiaalsus on mõlemad ebatüüpilised meie toonases kunstipildis. Saalile ei ole kunst iluasi, vaid kannatus, seega "kunst kunsti pärast" vaimsus oli talle sobimatu.

M. J.: Eripäradest hoolimata kujunes 1930. aastate lõpuks Pallasest välja küllalt tühtne koolkond, millele aitas kaasa õppejõudude Vabbe ja Triigi kauaaegne domineerimine. Suurem hulk maali eriala lõpetanuteist tuli Vabbe ateljeest. Ka Saal oli tema õpilane. Juba õpingute ajal võttis Saal endale julguse protestida Vabbe autoritaarselt mõjuvate õppemeetodite vastu ning eemalduda peamiselt maalikunsti probleemide keskendunud, esteetiliselt kunsti viljelevast pallaslusest. Saali loomingule võib paralleele leida ehk Johannes Greenbergi ja Olga Terri tööd, kusjuures kumbki polnud pallaslane. Kokkupuutepunkte on ka Eerik Haameriga, sedapuhku küll Pallases õppinuga, kuid kes on hiljem ennast samuti koolkonnale vastandanud.

### **4. Millest lähtusite, kui valisite Johannes Saali ekspositsioonile allkorruse näitusepartnereid?**

T. T.: Dialoogipartnerit Saali näitusele ei pea otsima vaid Tartu kunstmuuseumist, võib-olla huvitavama vastanduse leiab hoopiski Kumu sõjajärgse kunsti ekspositsioonist "Rasked valikud". Samuti 1990ndate aastate ekspositsioonist. Saal ei ole vaid Tartu või Pallase nähtus, vaid kunstnik, kellest eesti kunst ei tohiks mööda vaadata.

Küsimused esitas Kaire Nurk.

# Autobiograafia ja kunst

## Joonealune viide Raoul Kurvitza näitusele

James Thurlow

Raoul Kurvitz. Tädi Klaara ja teised.  
Vaala galerii, 03.10.–20.10.2006.

Autobiograafia koostamine võib tunduda kõige enesekesksema ja nartsissistlikuma loomingulise tegevusena. Teha valmis tõsikunstiises vormis autobiograafia on tegelikult märkimisväärne oskus. Autobiograafia koosneb elementidest, mis näivad olevat küllaltki vastandlikud. Ladinakeelset mõistet eritledes leiame, et autori *bios* 'elu' on siin seostatud elu puudumise ehk kirjutamisega 'graphos', mis jäetakse endast maha kui pärand; ja see vihjab juba iseenesest asjaolule, et kirjutajat siis enam pole. Samal ajal on see pärand ka *auto* vastandpooluseks, millesse on sisse raiutud kunstitöö mõju ühiskonnale aja jooksul. Kunstiteosest autobiograafia eeldab vaatajalt kaastööd tähenduse loomisel. Nii võib autobiograafiline teos sisaldada korruga vahetut isikupära ja igavikku; minevikku, olevikku ja tulevikku; autorit ja vaatajaskonda. Kõige selle tõttu pakub niisugune kunstiteos eelkõige võimalust mõista aega kui äärmiselt täiuslikku ja terviklikku nähtust.

"Nõnda kõneles Zarathustra" peatükki "Nägemus ja mõistus" kirjeldab Nietzsche, kuidas Zarathustra<sup>1</sup> koer hakkab ulguma ja jookseb kuhugi, kus leiab maas väänleva karjuse, kellel on suus must uss. Kui karjus magas, oli madu talle kurku roomanud ja ennast kinni hammustanud. Zarathustra hüüab karjusele "häälega, mis tungib temast (seest)", et see hammustaks elajal pea otsast. Kuulnud Zarathustra hüüdu, teeb karjus nagu kästud ja sülitab ussi pea välja. Siis ta tõuseb, "mitte enam nagu

1 Zarathustra on selle raamatu peategelane ja ühtlasi autori *porteparole*. Teose tekst on äärmiselt ebatavaline mitte ainult filosoofia ajaloos üldiselt, vaid isegi Nietzsche omanäolise pärandi taustal, ühendades autobiograafiat filosoofilise sisuga.

karjus või inimene, vaid kui muundunud olend, kelle ümber särab valgus; ta tõuseb *naerdes*. Veel kunagi ei olnud ükski inimene maa peal nõnda naernud!"<sup>2</sup> Seejärel pöördub Nietzsche lugeja poole, paludes tal see mõistatus lahendada.

Tõlkija on lisanud peatükki juurde järgmise viite:

*Steen annab edasi Nietzsche lapsepõlvemälestust. Filosoofi isa suri kukkumise tagajärjel ja paistab, et see tuli autorile meelde koera hirmunud haukumise tõttu: ta oli leidnud oma isa teadvusetult maas lamamas. Tegelikult ei ole siiski päris selge, miks autor selles kontekstis just tolle mälestusega välja tuli. Kõige suurema tõenäosusega võiks viidata Nietzsche tollasele veendumusele, et sündmused avalduvad ajaloolises ajas; samal ajal oli ta arvamusel, et ühel päeval sureb ta samasugust surma nagu isagi. (Mõte tundub kinnisideena, mille algpõhjus võis olla hirm, mida Nietzsche tundis hullumeelsuse ees. Hirmu tugevdas tõsiasi, et ta isa oli enne surma hulluks läinud. Hullumise oli küll põhjustanud kukkumine, aga Nietzsche meelest oli see vabehujatum lihtsalt tõukeks, mis vallandas vaimse nõrkuse; viimane olnud juba päritud.) "Zarathustrat" kirjutavale Nietzschele võis kõik see meelde tulla ja leida mõistukõnena koha tekstis, kus ta esitas igavese taastuleku teooria.*

Aega sümboliseerib Nietzsche traditsiooniliselt madu: väljasirutatud asendis tähistab see lineaarset aega, mille juurde kuuluvad minevik ja surm; keratõmbunud madu väljendab aga sündmuste igavest kordumist. Lineaarse ehk "objektiivse aja" ja surma vahele paneb Nietzsche võrdusmärgi. Kristlus koos kõikenägeva Jumalaga annab meile lineaarse ehk objektiivse aja mõiste; sellesena võiks aega näha keegi, kes vaa-

2 Autor kasutab teose tõlget inglise keelde, mille on teinud R. J. Hollingdale, London: Penguin, 1969, lk 180.

tab elu väljastpoolt. See on aeg, mis saab paratamatult otsa, andes maad surmahirmule. Füüsiku jaoks, keda mõjutab "Jumala vaatepunkt" (Rorty), on aeg nagu nool, mis liigub ühes suunas (Hawking); üksteisele järgnevad momendid, mis kõik mööduvad ja mida enam tagasi ei saa. Psühholoogi ja kunstniku jaoks (Nietzsche pidas ennast mõlemaks) ei möödu aeg lõplikult, vaid eksisteerib ka reflekteerivas või alateadlikus mälus; mööduv ilmutab ennast ootamatult loomingus (hakkab terendama, kui kuulatakse laulu, mis kuulaja mõnel eluperioodil populaarne on olnud; või kui kastetakse küpsist tee sisse). Nii kaua kui on olemas elu, mitte ainult surnud materia, kestab minevik meis edasi; meist läbi imbudes kujundab ta meid märkamatu. Mälestused säilivad geenides, need ei mölgu ainult mees.

"Ecce homo" kirjutab Nietzsche (juba) prohvetlikult, et tema töö on saatus; ta kirjutas seda ajal, kui arvati, et ta vaim pole enam päris selge, et ta liigub pöördumatult hullumeelsuse poole. Ta kirjatöid tundsid siis veel väga vähesed. Kuid nagu Hegel ütleb tabavalt Platoni kohta: ajaloo filosoof ei mäleta mitte ainult minevikku, vaid ka tulevikku. Põhjus pole ainult selles, et ta teeb mineviku põhjal järeldusi tuleviku kohta, vaid ka selles, et hääle, mis tema sees kõneleb, on määratud aeg kui tervik, et seda joonistab elu ise.

Henri Bergson kirjutab, et elu tuleb võtta kui tervikut, mis on kõigi oma osade eeldus. Nii nagu keha annab otstarbe ja eluvõimaluse organitele, need omakorda kudedele, viimased aga rakkudele, moodustab ka inimkond kommunikatsiooni abil ühtse tervikliku organisatsiooni, andes indiviidile elu ja olemise mõtte. Nii nagu keha geneetiline struktuur toimib determineeriva jõuna, mis seob meid füüsiliselt





Raoul Kurvitz. Tädi Klaara ja punaspiioonid. Õli, 2006.  
Raoul Kurvitz. Aunt Klaara and red spies. 2006. Oil on canvas.

mineviku ja tulevikuga, moodustab loov kommunikatsioon selle jõu, mis seob vaimselt ühte kogu ajaloo, lubab signaalidel tulevikust ja minevikust meieni jõuda. (Nietzsche kinnitab: “Mina olen kõik need, kes ajalukku läinud.”)

Seda tervikut võivad tajuda ja tajuvadki madalamad olendid. Olendi jaoks aga, kes hoomab elu piiratud surma, ja kommunikatsiooni piiratud hulluse (katatoonia) tõttu, sõltub terviku tunnetamine ainult refleksioonist ja mõistmisest. Elu omandab tähenduse ainult siis, kui nähakse tema puudumise võimalust; ainult siis mõjub see meile.

Tänu muutumisele ja lõpuks surmale võidakse elu tajuda kui protsessi. Elu saab näha kui unikaalset tervikut ainult lineaarses ajas. Surmas tuntakse elu vältimatu tulemus ära siis, kui mõistetakse elu mitte kui jupikest ajas, vaid kogu selle terviklikkuses.

Nietzsche võis kirjutada “igavesest taastulekust” ainult kunstiteose, mitte filosoofilise teose, sest vaid kunstiteos on loov kommunikatsioon kõrgeimas ja abstraktseimas vormis. See nõuab ka vaatajalt/ühiskonnalt kõige aktiivsemat osalust. Autobiograafilise töö väärtus ei seisne faktides, mida

me selle kunstniku “elu” kohta teada saame. Tühine uudishimu on vaataja puhul niisama halvakspandav nagu kunstniku diletantism. Mõlemad liigendavad elu kui terviku pealiskaudselt “elementideks”. Selline elukäsitlus, mida kunstnik autobiograafilises teoses väljendab, peaks võimaldama mõista kunsti kui inspiratsiooni (vaimu infusiooni) ja kontaktivõttu vaataja elulähedase, loova vastuvõtlikkusega; see peaks võimaldama mõista kunsti kui ühiskonna loovat vaimu.

Tõlkinud Vappu Thurlow.

## Art and autobiography: a footnote to the exhibition of Raoul Kurvitz at the Vaal Gallery, october 2006

James Thurlow

On the surface, an autobiography would seem to be the most narcissistic, the most self-indulgent of pursuits, but the autobiography which aspires to be a work of art can, on the contrary, be a gift of the greatest significance. Autobiography is a unity of opposites: it ties life, the *bios* of the author, to the absence of life, the writing (*graphos*) which is left behind as a legacy and already implies his or her absence. At the same time this legacy is the opposite counterpart to the *auto* which inscribes the work, the *working* of the artwork in a community over time. The autobiography which is at the same time a work of art demands the participation of the audience in the creation of its meaning. Thus an autobiographical work of art can unite immediacy and permanence, past, present and future, autobiographer and audience; the autobiography which is art is thus a privileged access to the wholeness and fullness of time.

In “The Vision and the Riddle” chapter from his *Thus Spoke Zarathustra*, Friedrich Nietzsche describes a scene in which Zarathustra’s<sup>3</sup> trailing dog howls and

3 Zarathustra is the main character and *porte-parole* for the author in this work. The text is highly unusual not only in the history of phi-

runs ahead of him to discover a shepherd writhing on the ground with a huge black snake coming out of his mouth. The snake had crawled into the shepherd's throat while he was sleeping and bitten itself fast there. Then, in a 'voice which cries from (him)' he shouts to the shepherd to bite its head off. The shepherd hears Zarathustra's cry, does as he is told and spits out the snake's head. He arises then, "No longer a shepherd, no longer a man—a transformed being, surrounded with light, *laughing!* Never yet on earth had any man laughed as he laughed!"<sup>4</sup> As a final gesture, Nietzsche addresses the reader, asking the reader to give an answer to this riddle.

The translator appends the following footnote to the chapter:

*This scene is a memory from Nietzsche's childhood. Nietzsche's father died following a fall, and it seems that Nietzsche was attracted to the scene by the frightened barking of a dog: he found his father lying unconscious. It is not entirely clear why the scene should have been evoked at this point. The most likely suggestion is that Nietzsche at one time thought that events recurred within historical time, and was troubled by the idea that he might meet the same death as his father. (The idea seems to have assumed the nature of an obsession: its origin probably lay in Nietzsche's fear of madness, which was strengthened by the fact that his father died insane. The insanity was caused by the fall, but Nietzsche was probably doubtful whether the fall did not merely bring to the surface an inherited weakness.) This old idea may have come into the author's mind at this point, and have been included in the text as a cryptic 'history' of the theory of the eternal recurrence.*

Time, for Nietzsche, as for traditional symbolism, is represented by the snake; its linearity when it is stretched out signifies death and the past, coiled, however, it represents the eternal return of the same. Linear time 'objective time' for Nietzsche is equated with death. Christianity, with its omniscient God, creates a notion of a linear, 'objective' time, time

losophy, but even in Nietzsche's highly idiosyncratic work, for its allegorical combination of autobiography and philosophical content.

<sup>4</sup> Translated by R. J. Hollingdale, London: Penguin, 1969. p. 180.



Raoul Kurvitz. Tädi Klaaraga vannis. Õli, 2006.

Raoul Kurvitz. Aunt Klaara taking a bath. 2006. Oil on canvas.

as it would be observed from the outside of life. This time is always running out, thus it inspires the fear of death. For the physicist, influenced by the 'God's eye view' (Rorty) of the world, time is an arrow which only passes in one direction (Hawking); time is a sequence of moment which disappear once they have passed. For the psychologist or artist, and Nietzsche fancied himself both, time does not pass away, it is present in reflective memory or in the unconscious memory which manifests itself unexpectedly in one's work, (or which is jarred by hearing a song which was popular during a significant period of our lives, or by eat-

ing a madeleine dipped in tea). So long as there is life, and not just dead matter, the past lives in us, and lives through us as it shapes us in ways of which we will never be fully aware, for our genes hold memories, not just our minds.

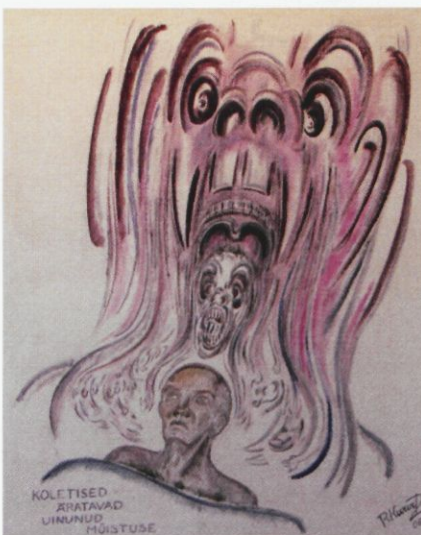
In *Ecce Homo*, Nietzsche wrote prophetically that his work was (already!) a destiny, at a time when it is believed that his mind was clouded by the madness into which he would eventually sink, never to return, and at a time when his books were hardly known. But the philosopher of history, as Hegel aptly says of Plato, memory is not only of the past but of the future as well, and this not just be-



Raoul Kurvitz. Veel üks uks. Óli, 2006.  
Raoul Kurvitz. One more door. 2006. Oil on canvas.



Raoul Kurvitz. Aeg&lugu. Óli, 2006.  
Raoul Kurvitz. Time and narrative.  
2006. Oil on canvas.



Raoul Kurvitz. Koletised äratavad uinunud mõistuse. Óli, 2006.  
Raoul Kurvitz. Monsters awaken the sleeping reason. 2006. Oil on canvas.

cause one can extrapolate from the past toward the future, but because the voice that comes out of us is determined by the wholeness of time, circumscribed by life.

Henri Bergson wrote that we must understand life as a whole which conditions each of its parts. Just as the organs are given life and purpose by the body, the tissues by the organ and the cells by the the tissues, mankind, bound together in a single body through communication, gives life and purpose to the individual. Just as our genetic structure, as determining force, ties us physically to both past and future, creative communication is the force which spiritually binds us to the whole of history, allowing us to receive our voice from the future as well as the past ("I am all the names of history" Nietzsche wrote in *Ecce Homo*).

This wholeness can be, and may even be felt by lower creatures, but it can only be a matter of reflection and understanding in a creature which is able to recognize the limit of life in death and the limit of communication in madness (catatonia). For only through the possibility of its absence does life have meaning, does it have *impact*. Only because life changes, finally into death, can one become aware of life as a process. Thus only in linear time can life as a single whole be understood. Death is the necessary corollary to an understood life, to a life understood not as a part of time, but as its wholeness.

Nietzsche could only 'write the eternal return' as a work of art, not as a work of philosophy because the work of art is creative communication in its most abstract and highest form; it requires the most active engagement of the spectator/community in its communication. The value of an autobiographical work is not to be found in the facts which we learn from the work about the artist's 'life'. Idle curiosity is as much to be despised in the spectator as dilettantism in the artist. Both 'break' the unity of life into superficial 'elements'. The life which the autobiographical artist presents in his or her work should inspire an understanding of art as an inspiration (an infusion of spirit) and connection to the creativity and life of the spectator, an understanding of art as the creative spirit of the community itself.

# Filosoferija Jüri Arrak

Arne Hiob analüüsib Arraku seisukohti eri teoloogiliste traditsioonide valguses.

Jüri Arrak. 11 gobelääni. Estonia Talveaed, 03.10.–05.11.2006.  
Jüri Arrak. Salastatud tekstid. G galerii, 09.–28.10.2006. (15 õlimaali.)  
Jüri Arrak. Maal, graafika. Helsingi Tuglasseura, 12.10.–30.11.2006.  
Jüri Arrak. Graafika aastaist 1964–1974. Haus galerii, 16.10.–24.11.2006.  
Jüri Arrak, P. J. Crook. Draakoni galerii, 10.–21.10.2006. (4 õlimaali.)  
Jüri Arrak. Tagasivaatav mees. Kumu, 27.10.2006–11.03.2007.  
Varajane looming.  
Jüri Arrak. Ekliibris ja graafika. Tallinna Keskraamatukogu, 03.11.–27.11.2006.  
Jüri Arrak 70. Pärnu Uue Kunsti Muuseum, 03.12.2006–28.02.2007. (9 gobelääni, 6 õlimaali, raamatuillustratsioonide originaalid.)

Tunnen Jüri Arrakut ammu. Tema omapäraselt ilmekat pildikeelt märkasin juba keskkooli aegu seitsmekümnendate lõpus. Hortus Musicus, Hando Runnel, Jüri Arrak – need nimed olid siis tõusvad tähed paljude noortegi teadvuses. Isiklikult saime Jüriga tuttavaks seoses minu loenguga religiooni ja pühaduse üle Kaarli koguduse majas 2004. aasta kevadel. Ja sellest ajast peale oleme kohtunud ning kunsti ja religiooni teemadel kõnelnud Jüri ateljees ning mujal mõttekaaslaste seltsis korduvalt.

Mis juhatas kunstniku religiooni juurde? Arrak pärineb katkenud kristlikust traditsioonist. Ta ei mäleta, et tal lapsena usu ja kirikuga pistmist oleks olnud: “Olin juba neljakümnene, kui Piibli esimest korda läbi lugesin. See oligi aeg, kui pöördusin religiooni poole ja otsisin vastust küsimusele, kes või mis on Jumal. Kui alguses tekkis suhe

Jumalaga tundetasandil, siis ajapikku kaasasin tundele mõistuse” (KL).

Religiooni seisukohalt on see igati korrektne, et inimene algab tundega. Selle tähelepaneku tegi Arrak, avastades tagantjärele, kuidas tema isiklik kogemus sarnaneb käsitlusega, mille sõnastas 19. sajandi alguses “moodsa teoloogia suunaandja saksa teoloogiaprofessor Schleiermacher, et tunne, tunnetus ongi religiooni juures tähtsaim, see ongi usu alus. Teisel kohal oleks mõistus, milline annab eri aegadel suhtelisi kujutisi, ja kolmandaks oleks tegutsemine ja tahe, nagu kultus ja erinevad liturgiad” (PA). See on kindlasti üks teema, mis meid on sidunud.

Peale tunde on usk seotud ka mõistusega: “Usk on tihedalt seotud abstraktse mõtlemisvõime tekkimisega. See taandub levinud küsimustele: Kust tuleme? Kes oleme? Kuhu läheme? Mis saab meist pärast surma? Küsimuste esitamise võime saab endale loogilise jätku vastuste otsimises” (VAM, lk 23). Just see viimane lause on siin oluline. See meenutab 20. sajandi ühe suurema teoloogi Paul Tillich'i väidet, et usk on mõistuse hüpe ekstaatilisel üle enda välja adumaks sel viisil teispoolest. Ka meie Uku Masingul esineb rida sarnaseid väiteid.

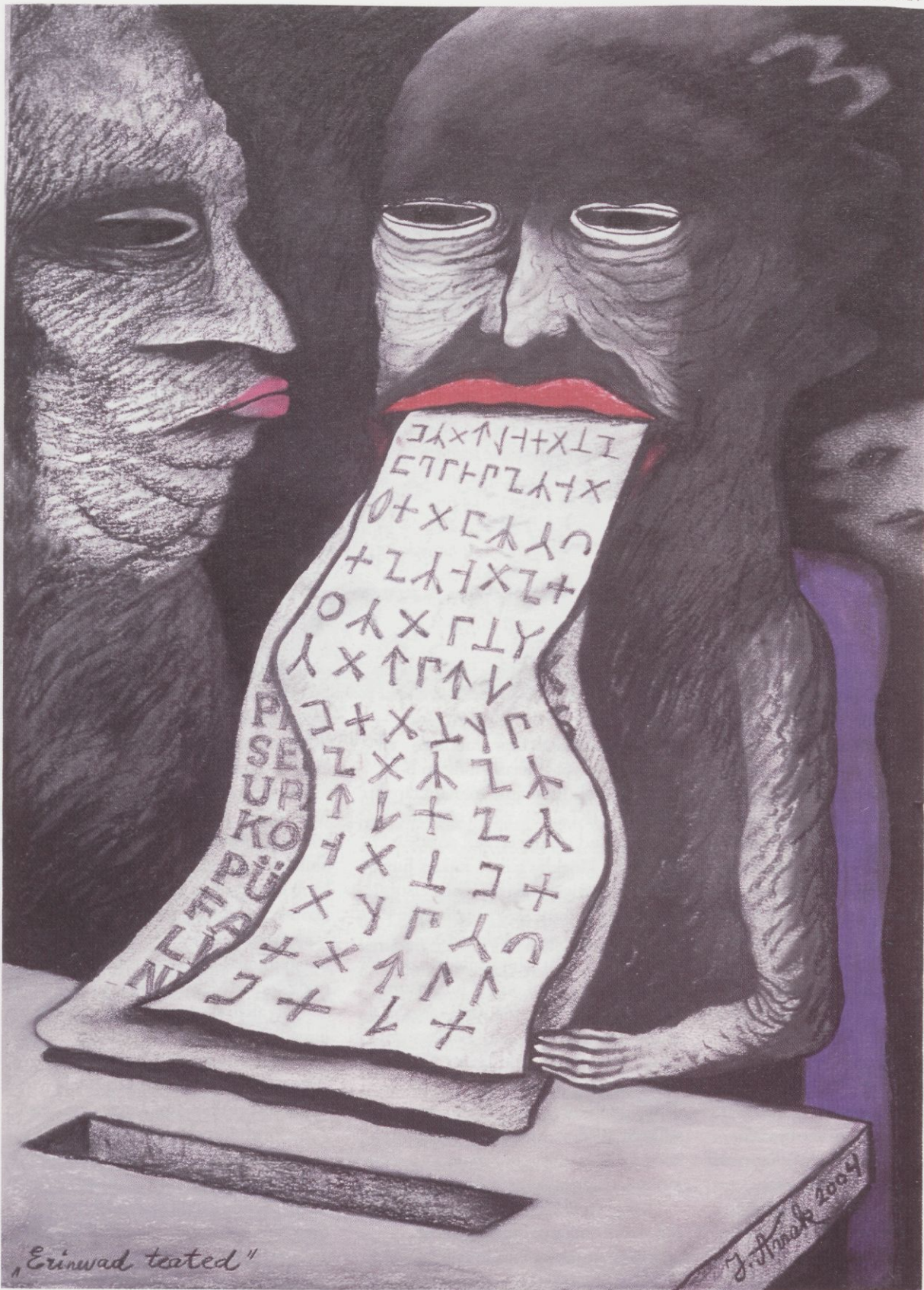
Ja kes või mis on Jumal, mille üle Arrak on järele mõelnud? Korduvalt räägib ta “igavikust, lõpmatusest, milline samastub Jumalaga” (PA). Lõpmatuse mõistest (mis lõpmatuna peab olema nähtamatult-kättesaamatult kõikjal!) järgneb siis paratamatult, et “Jumal on väljaspool, kuid samas universumi sees – Ta on kõikjal” (KL). Selliseid väiteid leidub piiblis: “Kas see pole mina, kes täidab taeva ja maa?, ütleb Issand” (Jr

23, 24). Jumal on “kõikide üle ja kõikide läbi ja kõikide sees” (Ef 4, 6). Algusest peale ütlevad ka kirikuisad, et Jumal on lõpmatu ja igavene absoluutne *substantia* (Irenaeus), *essentia* (Augustinus) või “olemine ise” (*esse ipsum*), nagu väidab Aquino Thomas. Arrak järgib siin väga vana traditsiooni – ise ta tunnistab, et on olnud neis küsimustes süvenenud eelkõige Pascali “Mõtetesse”.

Paralleelselt religioossete mõtisklustega süvenes juba tuntuks ja tunnustatuks saanud kunstnik ka järelemõtlemisse kunsti olemuse üle: “Hakkasin mõtisklema usu ja kunsti seoste üle ning jõudsin arusaamisele, et kunsti eesmärgiks ei ole pelgalt maailma peegeldada ega dekoreerida, vaid ka õpetada ja kasvatada tundeid. Olen ikka rõhutanud, et kunst peaks olema vaimne sau inimkonna käes ehk teisiti öeldes peaks kunst olema abiline rännakul Jumala poole” (KL).

Milline vahekord on siis kunstil religiooniga? “Kunstil ja religioonil on palju kokkupuutepunkte. Neil mõlemal on esikohal tunne, tundmus, intuiitiivne kogemus”, millega liitub mõistuse alusel tegutsemine (PA). Algselt oli kunst religioosne, sest see tekkis suhtlemiseks teispoolestusega, kõrgema maailma ja selle vägedega, jumalatega, Jumalaga. Sellest järgneb, et “kunsti vundament ongi vaimne püüd suhelda teispoolestusega – igavikuga, s.o. Jumalaga” (KV).

Mis on kunsti ülesanne? Nii nagu religioon, nõnda ka kunst “tegeleb vaimsete probleemidega Jumalale lähenemise lõputul teel. Iga kord ei pruugi kunstnik seda ise tajuda, vaid ta töötab meediumina”, vahendajana, võiks öelda siis preestrina. “See on kunsti müsteerium, saladus nagu religioonidelgi” (VAM, lk 33). “Kunst peab tegelema



Jüri Arrak. Erinevad teated. Süsi, pastell, 2004. 70 x 50 cm.

Jüri Arrak. Various messages. 2004. Charcoal, pastel. 70 x 50 cm.

eelkõige vaimse õpetusega, ta peab aitama inimest liikumisel ülespoole” (VJA).

Oma kirjutistes kordab Arrak loendamatu, et kuna kunst tekkis koos usuga, siis usu kadumisel kaob kunstil toetuspind, mis toob kaasa mandumise. See meenutab taas Tillich'i väidet, et religioon on kultuuri substants ning kultuur on religiooni vorm: kui kaob substants, siis variseb ka vorm – mis kehtib kõigi religioonide ja kultuuride kohta. Ka Arrak väidab: “Järjest rohkem olen veendunud, et kunsti põhialus on usk ja eri kultuuride religioonid on teed Looja poole” (EP).

Nagu kunstil on Arraku järgi ka teadusel religioosne, teispooldusesse suunduv vundament: “Usk ja teadus on inimeste erinevate võimete teed. Need ei ole vastandid, vaid mõlemad viivad Looja ja tema Loomingu mõistmisele lähemale.” Sellele viitab ka piibli pärimus, et inimene on loodud Jumala näo järele, mida Arrak interpreteerib skolaslike kombel, et inimesele on antud mõtlemis- ja tunnetusvõime, mis teeb ta võimeliseks aru saada Jumala loomingu: “See on Teaduse tee – õppida leht lehe haaval tundma universumi ehitust” (EP).

Seega kõnnivad kunst ja teadus kõrvuti Jumala tunnetamise teel ning nende eesmärk on religioosne: see juurdub – inimese tavatunnetuse suhtes – teispoolduses, s.t. Jumalas, religioonis. Omal viisil lähtuvad mõlemad (kunst, teadus) nagu uski teatavast “tundest”, mis viitab kuhugi inimesest kaugemale (intuitsioon), kasutavad mõistust (abstraktsioon) ja suubuvad tahte abil tegutsemisse, millega liitub ka küsimine õigete hoiakute järele (eetika). Eestlastest on sarnast seotust inimese eri valdkondade vahel toonitanud Uku Masing.

Aja jooksul tihenes Jüri Arrakus ka tunne, et tuleb sõnastada oma maailmapilt, kuni see viimaks jõudiski paberile: “Pärast Halliste kiriku altarimaali valmimist 1990. aastal hakkas minus järk-järgult süvenema arusaam Jumalast kui lõputust, igavesest Mõtlevast Algenergiast” (VAM, lk 149). Miks valis kunstnik sellise nimetuse? “Tahtsin seletada kaasaja inimesele Jumala olemust temale arusaadavas keeles,” kostab Arrak, olles täiesti teadlik siin esinevatest

väljendamisraskustest: “Jumal välistas enda kohta igasuguse definitsiooni, öeldes Moosesele, et “ma olen see, kes ma olen”. Tean, et sõna “energia” ei ole kõige parem, kuid muud ma ei leidnud” (KL).

Kuid sõna “energia” kasutamine seoses Jumalaga pole ka halb: Jumala väest (*energeia*) kõneldakse Uues Testamendis (Fl 3,21 Ef 1,19 3,7 Kl 1,29 2,12), mis andis bütsantsi kirikuisadele (Gregorios Palamas) aluse kujundada õpetuse jumalikest energiatest. Energiad on Jumal ise, kuid Jumal mitte sellisena, nagu ta on iseneses, oma sisemises elus, teispooldusena, transtsendentsena – vaid Jumal immanentsena, siinpooldusena, sellisena, nagu ta jagab end väljapoole oma loodus ja on terviklikult kõikjal kohalolev oma väe tegudes.

Sedagi teadsid juba kirikuisad, millele viitab Arrak, et Jumal on defineerimatu ja väljendatav ainult piltide ning sümbolite abil (Damaskuse Johannes), s.t. mütoloogia keeles: “Minu maailmatunnetus on paljus mütoloogiline, sest märksõna müüt tähendab pärimuslikku kujutelmata” siin- ja sealpooldusest ning “samas ka väljamõeldist. On vaieldav, kus lõppeb müüt ja algab Jumala ilmutatu, sest kirjapanekul töötab kaasa inimese ebatäiuslikkus ja fantaasia ning võib-olla on Jumala ilmutatu võimatu täpselt sõnastada” (KP, 194j). Seegi töö on olnud tuntud teoloogias läbi aegade.

Arraku kirjeldus sellest, kuidas Jumal ehk Mõtlev Algenergia loob universumi ja suunab seda, arvestab nüüdisaegse maailmapildiga, nagu seda tehakse ka teoloogias. “Minu arusaamise kohaselt löi Jumal aega ja ruumi omava universumi. Väljaspool seda – lõpmatuses – aega ja ruumi ei eksisteeri” (KL). “Universumi tekke Suure Paugu teoorias on alguses KÕIK ja EIMIDAGI koos” (VAM, lk 33). Võib-olla imestab keegi, kuid sellistest asjadest (loomine eimillestki koos aja ja ruumiga) kõnelesid juba ladina kirikuisad Tertullianus ja Augustinus.

Kõige terviklikumalt on visandanud Jüri Arrak oma maailmanägemuse artiklis “Kunstniku maailmapilt” (VAM, lk 149–155). Jumal on igavikuline lõpmatu energia, kes omab mõistust. Isa, Poeg ja Püha Vaim on tema erinevad nimed (või olemisviisid, nagu ütleks

20. sajandi “kirikuisa” Karl Barth). Lõplik universum on lõpmatu Jumala “sees”, mistõttu igal universumipunktil on ühendus (ehkki erineval määral) Loojaga. Loodu on energeetiliselt astmeline: enne universumit loodi inglid, keda kunstnik mõistab taas erinevate energiate sümbolitena. Inglid esinevad hierarhiatena ja toetavad inimese teed Jumala poole. Loojaga vastuollu läinud energiad on deemonid, kes jällegi ahvatlevad inimest Jumalast lahku. See kõlab üsna sarnaselt Tillichiga, kelle väitel inglid ja deemonid (kuradid) on mütoloogilised nimetused hea ja kurja üleindividuaalsete struktuuride kohta, mis pole mitte niivõrd üksikolevused, vaid pigem konstruktiivsed ja destruktiivsed olemisvæd.

Inimesele on antud seega suur ülesanne (nagu paljud teoloogid, ei eelda Arrak, et Jumal teaks piasajadeni, mis sünnib tema looduga evolveerivas protsessis), sest jumaliku Mõtleva Algenergia “sädeke” meie kehas, mida me nimetame vaimuks, on vaba valima endale teed. See “lõpmatuses osake, mis omab lõpmatuses omadusi”, võib – sõltuvalt meie eetilise-vaimsest eluteest – pärast surma ühineda Lõpmatuga, Mõtleva Algenergiaga, “igaviku lõkkega”: sellist täieliku mõistmise seisundit võib nimetada paradiisiks. Kuid sädemekese suurendamise asemel võime selle ka summutada, millist olukorda võib nimetada põrguks, sest kaob kontakt Jumalaga ning saabub igavene kadu. Kõnelemine jumalikust “sädemekest” inimese hinges meenutab mõneti keskajegse müstika traditsiooni (Meister Eckhart).

Mis aitab siis inimest mõistmise ning jumaliku sädemekese suurendamise teel? Palve ja mõtisklus, sest keskendumise abil saab inimeses peituv jumalik “sädeke” ühendust igaviku “lõkkega”. Palve jõuab Jumalani” (VAM, lk 153). “Palve-mõtisklus on abivahend mõistmise teel” (EP). Aga ka kunst, eriti sakraalne taies: “Nende kaudu saab inimene oma usus kontakteeruda Jumalaga. Ma arvan, et tavalisele inimesele on kirik ja pühapilt väga vajalikud kontakti saamiseks vaimse õpetusega. Ainult väga kõrgel pühakul pole vaja lisavahendeid, meiesugustel on. Seetõttu ei tohiks kunsti



Jüri Arrak. Palve. Süsi, pastell, 2004. 70 x 70 cm.

Jüri Arrak. Prayer. 2004. Charcoal, pastel. 70 x 70 cm.

võimalusi jätta igavikuliste teemade väljendamiseks kasutamata” (VJA).

Siia liitub ka armastus idakirikliku spirituaalsuse vastu, mis avaldub kunstniku suhtumises kloostrisse ja askeetlusse: “Austan kloostrit kui kontsentreeritud vaimuse asupaika. Üheks minu lemmikuks on kõrbepeühak – ta on jõudnud sellisele vaimsele tasemele, kus pole enam mitte midagi vaja, isegi kunsti mitte. Mina oma rahutu hingega võin taolisest seisundist vaid unistada” (KL). Ehkki inimene võib leida kontakti igaveste asjadega tunde- ja mõttetasemel, leiab Arrak, et praegusel arenguastmel on otsekontakt Jumalaga võimatu: “Olen teeraja leidnud ja mõistan, et kunstnik oma elu jooksul ainult läheneb eesmärgile seda kunagi saavutamata. Nii nagu inimene oma mõtetes ja tegudes võib läheneda meile antud jumalinimese printsiibile kunagi jõudmata Kristuse tasemele” (VAM, lk 115).

Meile antud jumalinimese printsiip,

mis seisneb inimesele seni võimatus otsekontaktis Jumalaga, seob Arraku tähelepanu kristliku ilmutuse külge: “Jumal andis Kristuse meile inimese kujul õpetajaks ja teejuhiks. Samas on Ta ka Jumal. Ta on meile nagu semiootiline märk, mida peame lahti mõtestama ja omaks võtma” (KL). See pole aga lihtne: “Et inimesteni jõuaks ülestõusmispühade müsteerium, peab seda hakkama inimestele õpetama” (EK). Kristluse kasu maailmale on see, et (hoolimata paljudest tagasilöökidest) on mõjukalt esile tõusnud kristluse ülim käsk – armastus. “Kristlus seepärast ongi eelnenud religioonidest aste kõrgemal, et temas puudub inimeste ja loomade ohverdamine Jumalale” (VAM, lk 37).

Arrak hoiatab religiooni väärarusaamise eest: “Ei tohi lasta ennast heidutada sellest, et usu kattevarjus on sooritatud kuritegusid, need on inimeste valede valikute ja komplekside tulemus. Religioonid õpetavad headust, halastust

ja armastust ning inimene peab Jumala abiga kurjusega võitlema” (KV, lk 7). “Kõige lihtsam sellekohane näide on kümme käsku, mis Mooses sai Jumalalt Siinai mäel ja kus on lühidalt avatud inimesena elamise reeglid” või ka Jeesuse väljendatud nn. kuldne reegel: “Tee teisele sama, mida tahad, et sinule tehakse” (K 77). Kunstnik laiendab lugupidamise ja hoolimise aga ka loodusele ja loomadele: “Sotsiaalne on see, kui inimene tunneb, et ta pole maa peal kõige tähtsam” (P).

Kuidas on kulgenud inimkonna areng Jüri Arraku järgi? “Meil on bioloogiline keha ja jumaliku vaimuga puudutatud hing, ning inimkonna ajalugu on nendevaheliste konfliktide lugu” (VAM, lk 116). “Inimese pidev probleem on tasakaalustada jumaliku mõistusega oma loomalikke instinkte” (VAM, lk 73). Kuid juhtub vastupidi: “Jumalik mõistus on tihti rakendatud loomlike instinktide teenistusse” (VAM, lk 46). See on vastupidine evolutsiooni suunale, vähendades seega inimlikkust, kellele eriomane on kulgemine kõrgemate vaimsete väärtuste suunas. Liikumine bioloogilise ja instinktide maailma poole, mis meil on ühine loomariigiga, hävitab inimkultuuri. Kunstniku mõtted riivavad siin mõneti nn evolutsioonilise teoloogia teid, mille tüüpiliseks näiteks 20. sajandil olid prantsuse jesuiidi ja paleontoloogi Teilhard de Chardini tööd.

Pole tõsi, nagu põlgaks Arrak materiaalselt ning jaataks ainult vaimset, pigem taotleb ta mõlema harmooniat vaimse juhtimisel. “Kreeklastele oli teada aine koosnemine aatomitest ja maakera tüürlemine ümber päikese. Miks ei mindud siit edasi? Võib-olla sellepärast, et puudus kõrgem vaimne printsiip ja müütilised jumalad olid segavalt jalus. Tekkis lõhe religiooni ja teaduse vahel. Selleks vist oligi vaja ristiusku, mis suunas Euroopa õiges vaimses sihis, kuigi osaliselt kreeka teadmiste leviku ajutise pidurdamise hinnaga” (VAM, lk 14). See kõlab nagu protestantlikus teoloogias levinud väide, et kristlus lõi transtsendentse Jumala, loomisuse leviku ning inimesiku väärtustamisega aluse maailma ilmalikustumisele (Friedrich Gogarten).

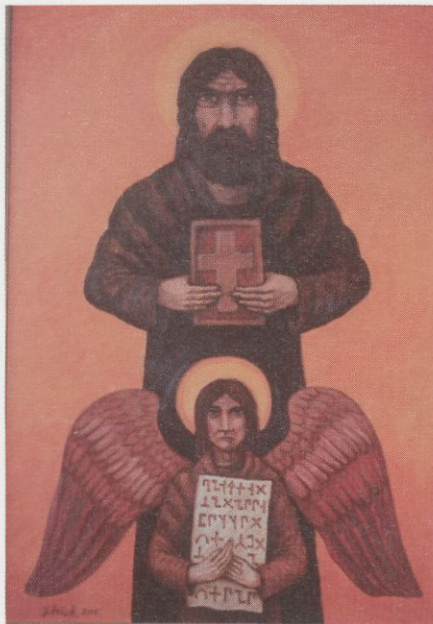
Igatahes “esikohale tuli vaim Kristuse kaudu” ja oluline on, et keskajal tuli ka ihu järk-järgult tagasi ning tasakaalus

oleva harmoonia moodustasid vaim ja ihu (nagu klassikalises Kreekas) taas gooti ajastu Euroopas, mil antiikaja teadmised ühendati ristiusuga. “Mõnel ajastul on kaaluksed kohakuti ja siis sünnivad inimkonna kõrghetked” (VAM, lk 15). Selline arusaam on iseloomulik just kristlusele, et jumaliku loomise viimne eesmärk pole ihulikkuse väljalülitamine, vaid materia kirgastamine. Nagu paljud teised, hindab Arrak seetõttu gooti (ja romaani) kunsti täiuslikkust, öeldes ennastki leidnud inspiratsiooni sealt.

Renessansist peale on kunst ja kultuur aga nihkunud inimkesksele arenguteele. Arenes teadus ja tuhmus inimese arusaamine Jumalast, mis on viinud keha tohutule ületähtsustamisele. Tehnoloogia võib inimese tagasi paisata instinktide maailma, kui masinlik elu muudab inimloomuse, kes rikutud loomana asub siis hävitustööle juba sisemiste piiranguteta. “Hakka või uskuma ennustusi võikast, kaalutlevast, katastroofiderohkest tulevikust” (VAM, lk 73).

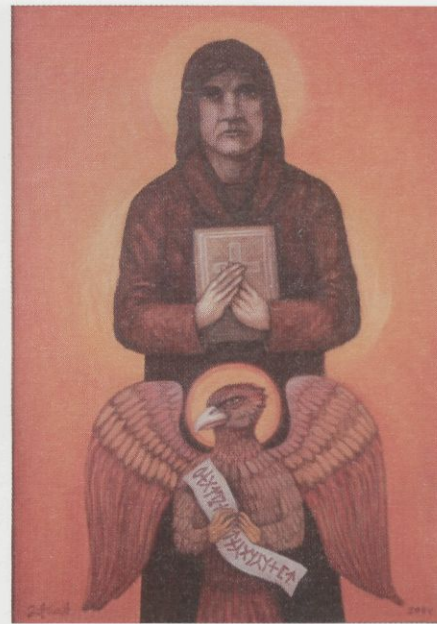
Teadmise tuhmumine Jumalast on viinud ka selleni, et kunsti tekke algpõhjus ehk suhtlemine teispoolisega, jumalikuga, igavesega, lõpmatussega on aina ähmastunud. “Üldiselt võttes on siin tegemist õhtumaa kultuuri allakäiguga,” leiab Arrak, kellele on omal ajal jätnud muljet ka Oswald Spengleri teooria kultuuride tekkest ja langusest. “Kahtlen, kas praegusest kultuurist rääkides tohibki kasutada sõna “vaimsus”. Oleme harjunud seda sõna üsna sageli tarvitama ega mõtle, et tegelikult on see seotud jumaliku tundega. Nii ongi sõna “vaimsus” muutunud tühjaks. Vaimne inimene ei saa näiteks olla see, kes ei usu Jumalat” (KL).

Siiski näeb Arrak positiivse lahendi võimalust inimese muutumise kaudu. Tehnika arengu kogemus on vajalik, see aitab inimkonnal tulevikus uuele kvaliteedile minna. “Peame endale selgeks tegema lihtsa töö – tagasi on tee suletud, sümbolset teksti kasutades – inglid valvavad Paradiisi väravas, käes leegitsev mõök! Ainus võimalus on inimesena edasi liikuda, kuid mitte kuhugi umbmäärasesse tühjusesse, vaid selleks, et jõuda harmooniasse Jumalaga, saada järjest vaimsemaks” (VAM, lk 142).



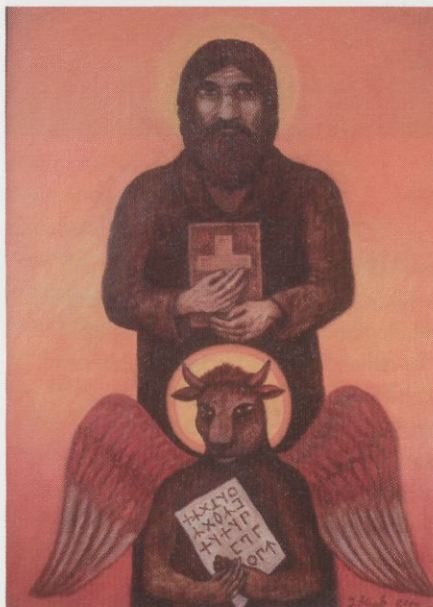
Jüri Arrak. Evangelist Matteus. Õli, löuend, 2005. 97 x 67 cm.

Jüri Arrak. Evangelist Matthew. 2005. Oil on canvas. 97 x 67 cm.



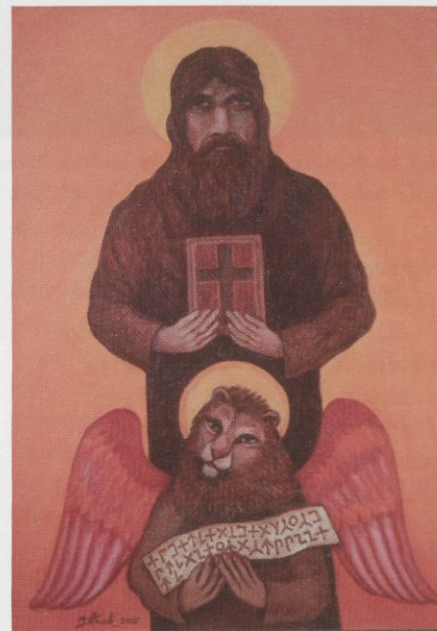
Jüri Arrak. Evangelist Johannes. Õli, löuend, 2004. 97 x 69 cm.

Jüri Arrak. Evangelist John. 2005. Oil on canvas. 97 x 69 cm.



Jüri Arrak. Evangelist Luukas. Õli, löuend, 2004. 97 x 71 cm.

Jüri Arrak. Evangelist Luke. 2004. Oil on canvas. 97 x 71 cm.



Jüri Arrak. Evangelist Markus. Õli, löuend, 2005. 97 x 69 cm.

Jüri Arrak. Evangelist Mark. 2005. Oil on canvas. 97 x 69 cm.

Võib tulla aeg, kus kultuur nihkub taas õigele paigale ning saabub vaimu ja keha harmoonia. “Teaduse ja usutasapindade kõikumine on omane kogu inimkonna ajalool” ja “kui nad liigselt kaugenevad, võib tekkida katastroof. Kunst on nagu

omapärane baromeeter, mis reageerib küllaldase selgusega teaduse ja religiooni vahekordadele” (VAM, lk 15). Siit võiks välja lugeda teatud õigustuse ka sellisele kaasaegele kunstile, mille suhtes Jüri Arrak on olnud kriitiline: vaimuse kaotanud kultuuri saabki peegeldada



ainult vaimuse minetanud kunst, kes nii talitades aga – olles adekvaatne oma objektiga – polegi absoluutselt, vaid ainult relatiivselt vaimutu. See tähendab: alati on antud võimalus meeleananduseks, pöördumiseks vaimutusest vaimuse poole.

Arrakule on ette heidetud, et noorena ta löi just samasugust kunsti, mida kritiseerib praegu. Kui näiteks Kädi Talvoja kirjutab artiklis: “Kontrakultuurilise Jüri Arraku metsik noorus” (Postimees 21.10.2006), et noorena kunstnik elas tormilist elu, lõhkis traditsioone ja “narris kunsti pühadust”, siis võib see olla tõsi. Kuid tõel on ka teine pool, mida töömeelsuse huvides tahaksin rohkem rõhutada. Oma vaimusuurust on Jüri Arrak demonstreerinud just võime läbi vaimset areneda ja (seal, kus vaja, ka mõnedest asjadest välja) kasvada.

Olen kuulnud Arraku kunstile ja järgmist etteheidet: alguses maalits ta Vanapaganat, seejärel Kristust, kuid käekiri jäi samaks. Paraku mõistab kristlik usk end uue ilmutuse või universaalreligioonina, millel on öelda oluline sõnum kõikidele rahvastele, kuid mida igal rahval tuleb tõlgendada ja väljendada oma maailmavaate pinnalt. Eesti teoloogias on üritanud ristiusku eestipäraselt tõlgendada eriti Jakob Hurt ja Uku Masing. Kunstis võiks liita siia Arraku – kes lisaks sellele poleks mõistagi ka enam Jüri Arrak, kui ta muudaks oma isikupäraselt võimsat käekirja. On küllalt inimesi, kes on leidnud uue identiteedi (kristlikus keelepruugis on nimetatud seda uuestisünniks) seeläbi, et Kristus on tõrjunud nende elust kõik endised tondid. Kuid teisalt jääme isikutena ka samaks, kes kasvavad, täienevad ja arenevad – arenevana on ka Jüri Arrak ise korduvalt iseloomustanud oma kunstnikuteed.

Küsimusi on tõusnud ka seoses Halliste kiriku altariga, mille kunstnik maalits meie iseseisvuse taastamise aja alguses. Algul võõrastati sellel kujutatud Kristuse tontlikkust, praegu aga juba kiideldavat: “Meil on Arraku altar!” Nii on see kunstis olnud sageli: alguses tundub uus võõrastav, pärast alles mõistetakse selle sügavust. Ka minu toas vaatab mulle raamitud fotolt vastu too “Arraku altar”, mille kunstnik ise mulle

kinkis. Tunnistan, et alles aja möödudes hakkab sellega täielikult harjuma, ja samuti, et alles harjudes hakkab see mulle kõnelema üha rohkem. Vastavalt kunstniku sõnadele on kunst inimeste seas ja ka kunstniku enda elus toimuva baromeetriks, kunstnik talitab otseku meediumi. Kohati tundub, et Jüri Arraku loodud kunst peegeldab paralleelselt tema enda vaimse kasvamisega ka eesti rahva vaimset arengut. Mitmed tema uuemad tööd, näiteks “Rännakul” või “Koguduse sünd” (kus kujutatakse vastavalt Moosest ja nelipühapäeva), peegeldavad mu arvates selgelt kristliku vaimulaadi küpsemist.

Arrak tunneb end teekäijana: alustab võsast, läbib aasa ja suundub mäe tipu poole, kus paikneb katedraal. Praegu on küll osad vahetatud: laadaplats on viidud üles mäele ning katedraal paisatud alla orgu, maksimarketisse, turuplatsile, kuid olukord võib veel muutuda. “See on halb märk, et pangahooned on kõrgemaks ehitatud kui kirikutornid, see on ju uue Paabeli torni ehitamine – inimesed tahavad teha torni Jumalani jõudmiseks, aga läbi materiaalse torni Jumala juurde ei saa. Selle torni ehitamine peab varem või hiljem pooleli jääma. Materiaalsed tornid ei tohi olla kõrgemad kui vaimsed tornid” (VJA).

Jumalale läheneda on võimalik ainult vaimsel teel. Ka tänapäeval on võimalik kohata teispoolsust viisil, mis on saatnud inimest läbi aegade. “Kui pilvitul, pimedal augustiööll lamada selili heinamaal ja vaadata tähistaevast, siis avaneb meile üks osake suurimast Loomingust, pilt, mis on inimest läbi aastatuhandete lummanud, ja tundub, et see tunnetuslik pilt on kõigi uskumuste ema. Pilt tähistaevast loob sõltuvustunde Igavikust, seega Jumalast” (PA). Taas kõlavad siin Arraku suus sõnad Friedrich Schleiermacherilt (sõltuvustunne), aga ka Mircea Eliadelt (taevalõpmatuse visuaalne sakraalne kogemus kui religiooni võimsamaid impulsse).

Arrak pole kutseline teoloog ega religioonifilosoof, kuid tema mõttemaailm liigub selgelt selliste progressiivsete mõtlejate nagu Schleiermacher, Tillich, Eliade, Masing jt radu, toetudes ühtlasi vanadele kristliku usu traditsioonidele. Kõige rohkem tunduvad ta vaated sarnanevat

teoloogilise eksistentsialismi suunaga, mis on seotud nimetatud autoritega ja nende pärandiga, kaasaegsetest võiks siin nimetada ka näiteks Hans Küngi. Ja kuna Arraku mõtteilmas põimuvad konservatiivsed ning liberaalsed elemendid, siis võiks teda nimetada ka progressiivseks traditsionalistiks.

See, et keegi kunstnik – seda enam, et väga tuntud ja tunnustatud kunstnik – võtab vaevaks mõelda üle üle järele, kõndides ühte sammu vaimuajaloo tippudega, pole kindlasti kunsti pühaduse narrimine, vaid teeb au eesti kunstnikele ja kunstile. Arrakule pole olnud kirjutamine usu ja religiooni teemal ka sugugi ükskõik: “Oma suhtumist ususse võib ja peab välja näitama. Ka ühe inimese usu abil, liivaterakese heitmisega ratta ette on natuke võimalik pidurdada inimkonna vankri veeremist orgu” (VAM, lk 142). See teeb au temale kui inimesele.

Jüri Arraku omanäoliselt religioossete küsimuste väljendamisel tuleneb osalt tõenäoselt ka sellest, et ta ei võtnud usku üle (mehaaniliselt) harjumuspärasest leige religioosuse või usklikkuse traditsioonist, mida meil Eestis on esindanud formaalne luterlik kiriklikkus, vaid tal tuli usk endal üles otsida. See originaalne võimalus, alata uuesti ja leida uusi teid ka religiooni vallas, on olemas meil kõigil.

Kasutatud Jüri Arraku kirjutised ja intervjuud EK – Inimeseks olemise juurde kuulub religioosus. Küsitlenud Sirje Semm. – Eesti Kirik 31.03.1999.  
EP – Jüri Arrak: 70 aastat Jumalale lähemal. Küsitlenud Ants Juske. – Eesti Päevaleht 21.10.2006.  
K – Mõtisklusi valiku teemal. – kunst.ee 2005, nr 1.  
KL – Kunstnik ja Looja. Küsitles Monika Reedik. – Eesti Kirik 26.05.2004.  
KP – Kunstniku pildiilm. <http://haldjas.folklore.ee/tagused/nr29/arrak.pdf>.  
KV – Kunstist ja vaimususest. – Kristlik Kasvatus 2002, nr 3.  
P – Jüri Arrak: ilma vaimse küljeta inimene kalestub. Küsitles Kädi Talvoja. – Postimees 23.10.2006.  
PA – Pilte areenilt. KL suurkogu kõne 16.04.2004 (avaldamata).  
VAM – Võsa, aas ja mägi. Ilmamaa, Tartu 2003 (artiklite kogumik).  
VJA – Vanameister Jüri Arrak võitleb endiselt lohedega. Küsitlenud Helen Arusoo. – SL Õhtuleht 24.10.2001.

Arne Hiob (s 1961) kaitses EELK Usuteaduse Instituudis 1994. aastal teoloogiamagistri kraadi, täiendas end 1996-1997 Marburgi ülikoolis Saksamaal, kaitses Tartu ülikoolis 21.12.2000 teoloogiadoktori kraadi. Ta on pidanud loenguid Tartu ülikoolis, Tallinna ülikoolis ja alates 2004. aastast Eesti Kunstiakadeemias. EELK Koeru koguduse õpetaja 1990–1993, Tallinna Jaani koguduse õpetaja ja EELK Kirikukogu liige alates 1993. aastast. EELK Vaimuliku Ülemkohtu eesistuja 1997–2001 ja EELK põhikirjakomisjoni liige 1998–2004. Alates 2001. aasta novembrist kuni 2005. aasta 2. veebruarini EELK konsistooriumi haridusassessor ja piiskopliku nõukogu liige. Alates 2006. aasta suvest EELK õpetuskomisjoni esimees.

Abielus Riina Hiobiga aastast 1993, peres kolm last: Liisa, Anna ja Siim.

## Jüri Arrak Philosophising

Recently, the painting classic master Jüri Arrak celebrated his 70th anniversary, organising eight exhibitions in Tallinn and Helsinki. His views on life and art are analysed by Doctor in Theology Arne Hiob.

Arrak comes from a broken Christian tradition: "I was forty, when I read the Bible for the first time. It was the time when I searched for an answer to the question, who or what God is."

Jüri Arrak has sketched his vision of the world most comprehensively in the article "World outlook of the artist" (volume of articles "Bush, meadow and hill". Ilmamaa, Tartu 2003). He repeatedly speaks of "eternity, endlessness, which identifies with God". There are many such claims in the Bible. From the very beginning the fathers of the Church also say that God is an endless and eternal absolute *substantia* (Irenaeus), *essentia* (Augustinus) or "being of itself" (*esse ipsum*),



Jüri Arrak. St. Hieronymus. Óli, löuend, 2002. 146 x 118 cm. Maal asub Eesti Teaduste Akadeemia presidendi kabinetis.

Jüri Arrak. St. Hieronymus. 2002. Oil on canvas. 146 x 118 cm. The painting is in the office of the president of the Estonian Academy of Sciences.

as claimed by Thomas Aquinas. Arrak follows here an ancient tradition – he himself recognises, that he has been engrossed in the first place in Pascal's "Thoughts".

Man has been assigned a vast task (like many theologians, Arrak does not presume that God should know the details of what is happening to his creation in the evolving process), because the "spark" of the Thinking Original Energy in our body, which we call spirit, is free to search the way. Speaking of the godly "spark" in the human spirit is some-

how reminiscent of the tradition of the mediaeval mystics (Master Eckhart).

Adding to it is also a love towards the spirituality of the Eastern Church. Arrak: "One of my favourites is a desert saint – he has attained such a spiritual level, where he needs nothing more whatsoever, not even art. I with my turbulent soul can only dream of such a state."

It is not true that Arrak is negating the material and affirms only the spiritual. He rather aspires to the harmony of both under spiritual leadership.



Jüri Arrak. Poolik teade. Õli, lõuend, 2004. 73 x 113 cm.

Jüri Arrak. Unfinished message. 2004. Oil on canvas. 73 x 113 cm.

This concept is characteristic especially of Christianity, that the ultimate goal of God's creation is not superseding carnality, but transfiguration of matter. Like many other artists, Arrak therefore appreciates the consummation of Gothic (and Roman) art. There may come a time when culture will again be dislocated back into its proper place and harmony of spirit and body will prevail. "Art is like a barometer, which reacts with adequate clarity to the relationship between science and religion", Arrak writes.

Arrak is not a professional theologian or philosopher of religion, but his world of thinking moves clearly along the paths of thinkers like Schleiermacher, Tillich, Eliade, Masing and others, based at the same time on ancient traditions of Christian belief. Most of all, his views seem to look in a similar direction to that of theological existentialism; out

of contemporary thinkers, Hans Küng could be mentioned, for that matter. Because in Arrak's thinking conservative and liberal elements intertwine, he could also be called a 'progressive traditionalist'.

The idiosyncrasy of Jüri Arrak in expressing religious questions seems to be partly derived from the fact that he did not take on the faith from (mechanical) routine tradition of the lukewarm religiousness or belief, which has been represented in this country by formal Lutheran ecclesiastics, but he had to find the faith for himself. That original opportunity, to start anew and find new paths also in the area of religion, is available to all of us.

# Kunstide süntees nagu loodus ise

Sandra Jõgeva reportaaž Pärnust.

**Big Performance. Pärnu  
kontserdimaja, 20.01.2007.**

Jaauari lõpus ületas korraks meedia uudisekännise *Big Performance*, Non Grata korraldatava "IN- graafika" festivali ja Arnold Schönbergi Ühingu Pärnu nüüdismuusika päevade ühine kulminatsioon ja kummagi suurim eksperiment. Pärnu kontserdisaali lavale olid üheaegselt tegutsema pandud nii tegevuskunstnikud kui akadeemilised muusikud ja kaasaegsed tantsijad. Osalesid RAM, Valge Huntmees, Viljandi kultuurikolledži tantsijad, rühmitused Pink Punk, Cnopt ja Vedelik, Meeland Sepp, Sorge, Erik Alalooga ja EKA tudengid, Toomas Kuusing. Tasuta etendust oli vaatamas nii kunsti- kui muusikapublik.

Aga meediakännist ei ületanud muidugi mastaapne sümbiootiline eksperiment, vaid selle kulminatsioonina aset leidnud rühmituse Cnopt ning RAMi meeskoori konflikt. "Tegevuskunstnikud peletasid rahvusmeeskoori lavalt!" pasundas meedia. Ja netikommentaatorid sõimasid hulle huligaane, kes vastastikku vastu pähe seotud telliskive pudeleid puruks peksid. Kirjeldatud dramaatiline situatsioon leidis aset etenduse kolmandas plokis või vaatuses, kui pidi Eestis esiettekandele tulema Arnold Schönbergi "Ellujäänu Varssavist".

Enne seda oli RAM vägagi koostööaldis rühmitusega Pink Punk, kelle igapäevase publikust glamuurse kolmanda silma kleepimise aktsiooni taustaks nad nagu üks mees OMMMMMMMMMM laulsid. Et näeks rohkem – ja varsti jälle midagi vaadata oligi. RAM alustas oma Schönbergi kavaga ja tükk aega ei juhtunud mitte

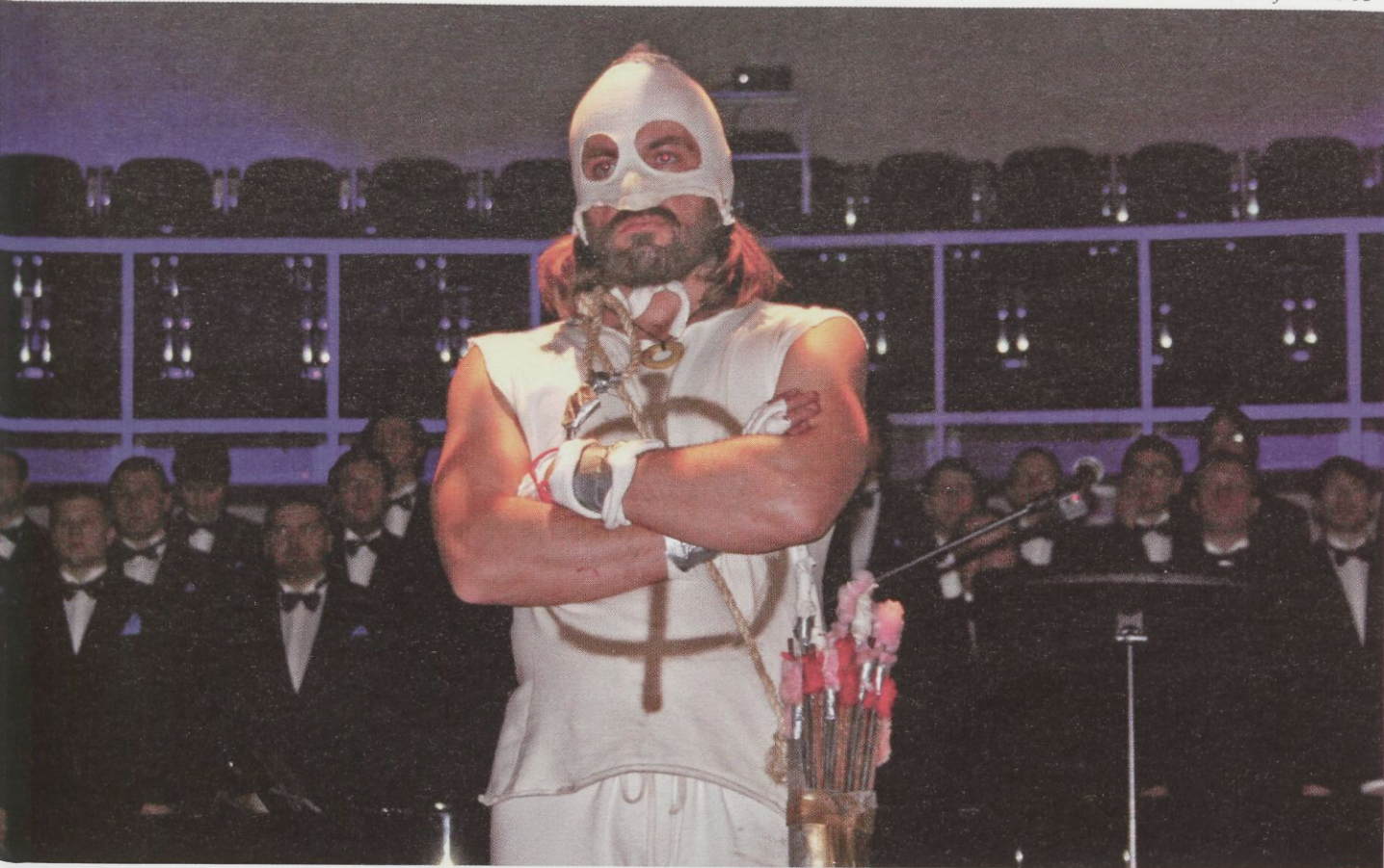
midagi. Teisest vaatusest alates ainult rõdule lubatud publik oli juba näinud Valge Huntmehe (Andrus Joonase uus *alter ego*) šamanistlikku rituaali, millele kaasaegsed tantsijad suurt midagi lisada ei suutnud; tütarlapse poolt veetavat tuldsülgavat masinat, millel seisis timukamaskis mees (Erik Alalooga); retrohõngulist seakeha tükeldamist ja selle osadele sõnade nagu KUNST, ELU, POLIITIKA tätoveerimist (Sorge); inimese pea peale kinnitatud pliidil sellesama sea lihast toidu valmistamist (Toomas Kuusing). Ja palju muud füüsilist ja agressiivset. Nagu Erik Alalooga iniminstallatsioon seotud silmadega punkariniuiga, kelle käte külge oli seotud midagi kaalude sarnast, ühes otsas inimene, teises silmuses kala. Ja kaks veepange. Kui inimene sai hingata, siples kala õhus ja kui viimane vette sai, oli inimenegi peadpidi pange surutud. Või nagu nooli seinale loopiv Meeland Sepp, kellel oli kavas koos RAMiga laulda. Aga veel enne, kui esimene suu lahti teha jõudis, ütles talle RAMi dirigent Mihhail Gerts: "Mine ära!". Ja Meeland seda tegigi. "Vaikust!" ütles Gerts veel. Mitu korda.

Aga Meeland Sepa meeskooriga dialoogi astuda võtsid üle hoopis Cnopt Remo Randver ja Ville-Karel Viirelaid, kes olid seni seisnud üksteist piieldes ja suitsetades pudelitega kaetud laua ees, telliskivid peas. Varsti purunes esimene pudel. Siis teine. Muusika katkes. Mihhail Gerts pöördus nii publiku kui performantide poole. Ta rääkis sellest, kui oluline on Schönbergi muusika. Ta oli seda rääkides väga ilus. Kuid kogu situatsioon poleks olnud nii ilus ja dramaturgiliselt suurepäraselt lavastatud, kui Cnopt poleks oma

tegevust varsti jätkanud. Ja siis käskis Gerts oma kooril lavalt lahkuda, karjatades kõigepealt kunstnikele: "Välja siit!" ning võttes siis sel õhtul lavalt viimast korda sõna: "Ma loodan, et kultuuriga nii ei juhtu!" Aga Cnopt jätkas pudelite vastu pead purukspeksmist, hoolimata saalist lahkuvast publikust ning nii laval kui saalis süüdatavatest tuledest. Pudel pudeli järel, kuni nende esinemiskoha ümber moodustus klaasikildudest ring. Ega Varssavi getoski tööd pooleli jäetud. Ega inimesed lakka seda meenutamast, mälestamast, üksteist süüdistamast ja ründamast.

RAM ja Mihhail Gerts aga said võimaluse ise üles astuda *performance*'i-kunstnikena, seda ise enne lavaleminemist isegi aimamata. Nad sattusid improvisatsioonilisse situatsiooni, kus tuli oma tegevuse kohta vastu võtta otsus. Mihhail Gerts valis enesekehtestamise ühe tee, teine oleks kahtlemata olnud Schönbergi edasi dirigeerimine. Tema valis äärmiselt dramaatilise verbaalse osa, pannes maksma oma lavakarisma. Sest tema maailmas oli selline koosinemine võimatu – nagu oleks kahtlemata olnud mõeldamatu Meeland Sepa laul. Suurepärase valik ja äärmiselt hästi välja kantud osa Mihhail Gerts poolt. Suur osa publikust oli veendunud, et tegu oli kokkumänguga. Mis kinnitab minu jaoks lõplikult, et tegu oli õnnestunud eksperimendiga, kus kõik osalejad, nii muusikud kui tegevuskunstnikud, andsid endast parima.

Teise valiku tegid Andrus Kallastu klaveril ja Pärnu Ooperi lauljanna Malle Raid, kes tundsid end keset tegevuskunstnike aktsioone täiesti kindlalt ja sundimatult. Nende iga lavaleastumist saatis publiku aplaus. Nemad mahtusid



Meeland Sepp ja RAM. Pärnu Kontserdimaja, 20. jaanuar 2007.

Meeland Sepp and Estonian State Academic Male Choir. Pärnu Concert Hall, January 20, 2007.

oma aariaid esitama näiteks Sorge, Meeland Sepa ja Erik Alalooaga ning tudengite inimininstallatsiooni vahele.

Nagu loodus, kus kohati kasvavad/elavad eri liigid rahumeelselt koos, saades mõnikord üksteisest sümbioosi moodustades kasu, aga kohati tekib võitlus *Lebensraum*'i pärast. Ja mõnikord võib kellegi kiskjainstinktid üles äratada kellegi teise hirmu lõhn ja ennetav agressioon. Loomade võitlusele eelneb alati silmavaatamine, potentsiaalsed konkurendid või kiskja ja saakloom võivad mõnda aega ka rahulikult koos eksisteerida. Kuni üks neist teeb kas põgenemis- või ründamisliigutuse. Ja suurem ja võimsam võib alla anda väiksemale, kuid hästi organiseeritud ja otsusekindlale üksusele. Nagu juhtus RAMi ja Cnoptiga – juhul muidugi, kui käsitada seda ikka võitlusena ja mitte sünteesina.

#### Al Paldrok,

*Big Performance*'i korraldaja/lavastaja (Academia Non Grata)

#### Kas sa oleksid nõus kommenteerima BP lavastuslikku külge?

Tegemist oli eksperimentaalse ruumiga, kus kohtusid suures *performance*'is kaasaegne tants, ooper, koorilaul ja tegevuskunst. Valdakondadevaheline sümbioos, žanripiiride kompimine ja ühisosa leidmine on loominguliselt ülioluline ja kuigi sellistesse laboratooriumikatsetustesse on teatud ebaõnnestumise võimalus juba ette sisse kodeeritud, õnnestus Nongrata Reaalsuse Uurimiskeskusel kolmetunnise eksperimendi käigus luua suurvorm, mis on oma raskepärasuses võrreldav Wagneri ooperiga.

**Mis põhimõtetal olid jaotatud lava/aeg/ruum esinejate vahel,**

#### mõtlen akadeemilisi muusikuid/moderntantsijaid ja kunstnikke?

*Big Performance* oli jagatud kolme tunnisesse plokki. Paika oli pandud plokiti esinejad igast tegevusvaldkonnast vastavalt nende spetsiifikale ja teose terviklikku ülddramaatikat arvestades. Plokisisene aegruumi konteiner oli tegijate täita. Esinemispäeval paar tundi enne etendust jagati amfiteater: kontserdimaja lava viidi põrandaga ühte tasapinda ja publik suunati rõdudele.

#### Kas osalejaid hoiti meelega üksteise plaanidest teadmatutes, et saavutada eksperimentaalne, improvisatsiooniline situatsioon?

Mingil määral olid kõik toimuvaga kursis, just niipalju, et improvisatsiooniline keskkond oleks võimalik. Performantidele oli teada muusikaline "taust", ent kui palju muusikud teadsid kunstilisest "taustast", oli PNP korraldaja Andrus

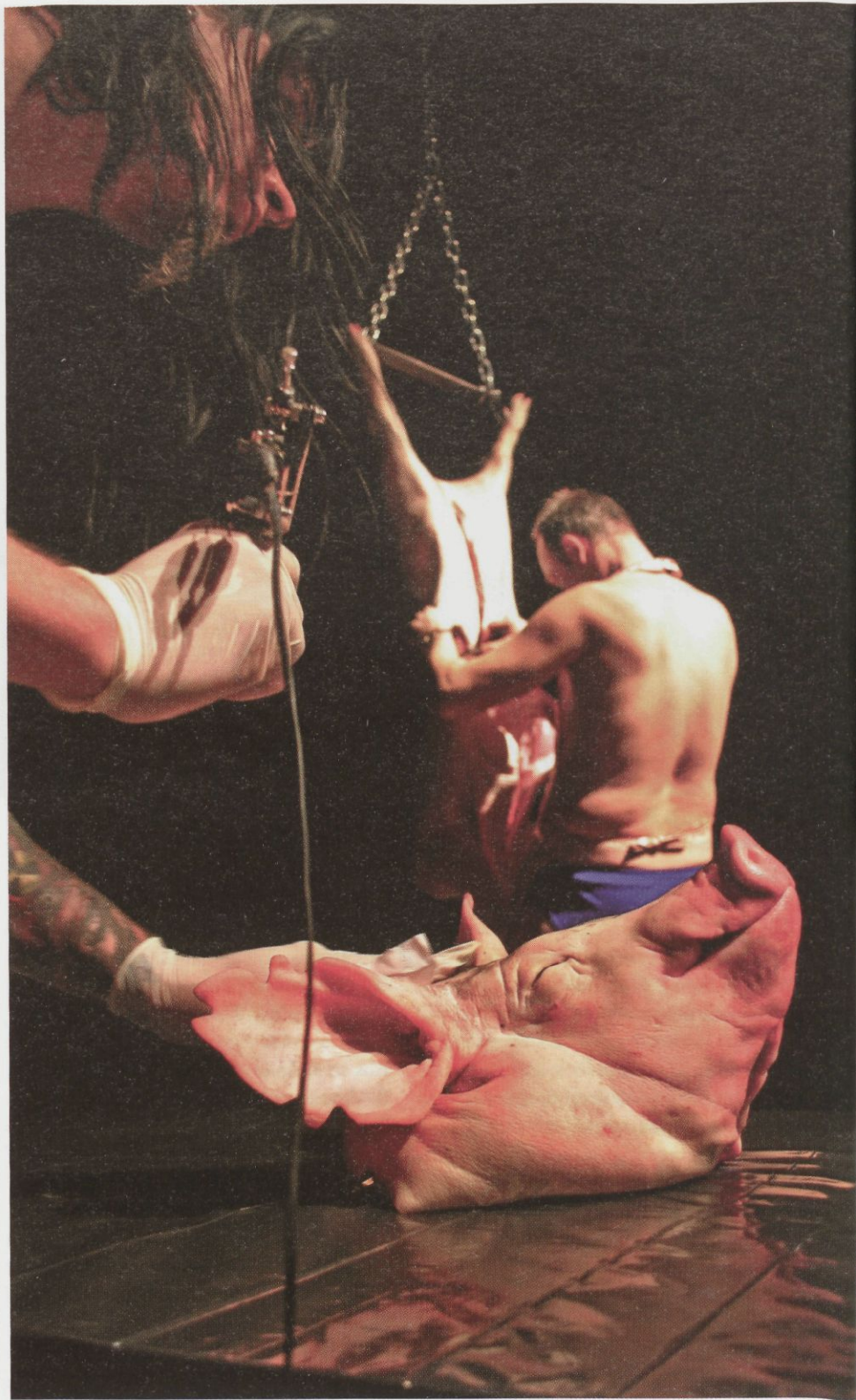
Kallastu otsustada. Kuigi RAM oli minu teadmist mööda palgatud nagu teisedki esinejad bækki laulma ja minu üllatuseks pidasid nad end lavale jõudes sooloartistideks ja vastupidi plaanitul keeldusid koostööst, ei heida ma seda neile ette. *Performance*'is on üllatused paratamatud ja RAMi dramaatiline lahkumine oli nende esinemise ootamatu, kuid suurepärase püant.

### **Kas selline konflikt, mis juhtus Cnopti ja RAMi puhul ning oli vägagi õhus Meeland Sepaga, oli lavastusse sisse planeeritud?**

Tegemist oli ühe tervikuga, kolmetunnise suurvormiga. Lavastuses oli sadu võimalikke "konflikte", mis lahenesid eri viisil. Teose kulminatsioon on alati dramaatiline, kuid ei saa eksisteerida ilma terviku sisulise arenguta, mistõttu ei soovitaks astuda massimeediaga samasse ämbrisse ja vaadelda lõpusteeni kui midagi eraldiseisvat. Lõpplahendusele oli mitu võimalikku stsenaariumi ja loomulikult oli nendega arvestatud. Kas nii vähese publikuga alad nagu nüüdismuusika ja -kunst saavad skandaaliga meedia uudiskünnise ületamisest pigem kasu või süvendab see vaid müüti hulludest kunstnikest? Meediapahna uudiskünnis mind ei huvita, selle ületamine pole mingi kunsttükk. Üllatav oli hoopis see, et asja kajastanud kunsti- ja muusikateadlased ei erinenud kollase ajakirjanduse esindajatest kuigivõrd. Keskenduti teoseväliste seikadele ega suudetud näha eksperimentaalses ruumis tekkinud uut teost kui tervikut. Kui teatrilaval Othello viimases vaatuses noaga läbi torgatakse, ei torma lavamehed lavale etendust katkestama ja kriitikud ei küsi: "Mis juhtus?" Tundub, et kunstiteadlaste enesetsensuur ja alaväärsuskompleks ametlike struktuuride ees on nii sügav, et ühiskondliku arvamuse kujundamine ja kunsti positsioonide eest seismine on neile täiesti üle jõu käiv ülesanne. Nii pole imestada, et kunstnikke peetakse hulludeks.

### **Kas publik on oluline?**

Mina jagan *performance*'i publiku seisukohalt kahte kategooriasse: publiku-*performance*'id ja protsessi-*performance*'id.



Sorge. Pärnu Kontserdimaja, 20. jaanuar 2007.  
Sorge. Pärnu Concert Hall, January 20, 2007.



Valge Huntmees ja Viljandi kultuurikolledži tantsijad.  
White Wolf-man and dancers of Viljandi Cultural College.

Mõlemal neist on oma spetsiifika. Esimese puhul on publiku osa kahtlemata oluline. Kunst peaks jõudma neile eraldatud piiratud territooriumidest ja institutsioonidest väljapoole, tõstatama küsimusi ja olema ühiskonnaga dialoogis.

**Malle Raid,**  
etenduses osalenud ooperilaulja  
(Pärnu Ooper)

### Mis mulje jättis teile etenduses osalemine?

Ma võin rääkida sellest, kui tulin ise koos Andrus Kallastuga lavale läbi *performance*'i-tegijate. Nende tegevus mind otseselt ei häirinud, Sorget ma teadsin juba aastaid. Kõigel sellel tegevusel oli nalja maik juures, mind see ei šokeerinud. Ma suhtlesin nendega, kui oma aariaid esitasin, näiteks Sorgega

tekkis meil kohe silmside. Neli aariat viiest, mida esitasin, olid sisuliselt palved.

Ma olen professionaal, valdan oma materjali – teksti, füüsilise abil tulevat vokaali. Meil oli Kallastuga ka väga hea kontakt.

Kogu aeg midagi toimus, aga ma mängisin nendega (*performance*'i-kunstnikega) kokku. Kui mul oli viimane aaria, Almirena aaria Händeli ooperist “Rinaldo”, valitses saalis haudvaikus. See on äärmiselt nauditav tunne. Mingi fluidum või keemia.

### Kas sel ajal tegutsesid ka kunstnikud vaikuses?

Ma ei tea seda, olin sel ajal niivõrd oma asjas sees. Ma andsin endast parima. Eks nad tundsid ka seda.

### Mida arvate RAMiga juhtunust?

Ma olen vana raadiokoori laulja ja tunnen koorilaulu olemust. Antud teos (Schönbergi “Ellujäänud Varssavist”) polnud kooril kuigi selge, tundub mulle. Mõned hääled, mõned partiid polnud neil selged ja dirigent tajus seda. Nii musikaalne ja nii tark inimene kui Mihhail Gerts – tal oli koori poolt üks šokk veel, millest ta ei rääkinud.

Tal oli mitmekordne vastutus. Kui mingi pauk käib, võib ühel või teisel lauljal partii käest ära minna. Ja dirigent seisab veel selle poole seljaga.

Aga parim oli, kui Mihhail Gerts klaverit mängis. Tal on väga hea kool, väga hea pedagoog olnud – muusikaliselt oli see väga nauditav.

Kui on mass, siis tema on allutatud dirigendile. Aga mina olin üksik koos Kallastuga, mina võisin endale kunstnikega kokkumängu lubada. Koor



Malle Raid ja Andrus Kallastu (Pärnu Ooper) ning Erik Alalooga ja kunstitudengid (EKA).  
Malle Raid and Andrus Kallastu (Pärnu Opera) with Erik Alalooga and art students (Estonian Academy of Arts).

FOTO JAAN KLÕŠEIKO

on selles suhtes ebatänuväärne materjal.

**Ero Esko,**  
RAMi laulja

**Kuidas oli osaleda sellisel etendusel ning kui palju nägid muud toimuvat, ma mõtlen tegevuskunsti?**

Pean tõdema, et üritusel endal ei olnud midagi häda. Mina isiklikult osalesin sellisel *performance*'il esimest korda. Minus tekitas kogu see etendus hämmeldust. Laval toimuvat ei näinud peaaegu üldse, kuna lavaldes jälgime dirigenti ja nooti.

**Kuidas kommenteerite ühe kunstniku mõtet, et eriti efektne oleks olnud, kui vähemalt üks inimene RAMist oleks lavale jäänud?**

Võib-olla oleks sellel olnud mingi efekt publiku jaoks, kuid RAM on üks tervik, mida ei sobi ega anna lõhkuda. Või vähemalt oleks tulnud eelnevalt kokku leppida.

**Ja kuidas kommenteerite Mihhail Gerts'i dramaatilist lahkumist, mida paljud pidasid kokkumängu *performance*'i-kunstnikega?**



**Pink Punk. Kolmas silm.**  
**Pink Punk. Third eye.**

Leian, et see ei olnud kahe noormehe poolt väga viisakas meid niimoodi kontserdi ajal segada, puudus ju KOKKULEPE! Ja otse loomulikult järgnes Mihhail Gerts'i vihane, solvunud hüüatus – see oli nii spontaanne, et tunduski rahvale kokkumänguna. Kui

mina oleksin olnud dirigent ja keegi tuleks teose ettekannet segama, oleks see mindki ärritanud. Ma arvan, et järgmiseks korraks on palju mõtteainet, mida teha teistmoodi, et ükski pool EI tunneks ennast puudutatuna.



# Piiriala: Filmi ja kunsti vahelisest diskursusest

**Miriam Dagan** analüüsib Veneetsia biennaali briti paviljoni selle aasta kunstniku Tracy Emini loodud filmi.

Film “Tipp-punkt” (“Top Spot”, 2004) on karm, kuid samas hell suureksaamise lugu kuue teismelise briti tüdruku elust ja seksuaalsusest ning ühtlasi ülistuslaul briti kunstniku ja filmitegija Tracey Emini kodule mereäärses Kenti linnas Margate’is. See on tema esimene täispikk film ja videotöödega võrreldes on selles kahtlemata tunda klassikalise filmi hõngu. Üleminekuna ühest žanrist teise on see katseline teos, kus järjestatud omavahel nõrgalt seotud stseenid tütarlaste elust. Merikajakate ja ookeani kujund osutavad filmitaustale ning vihjavad metafoorselt teismeliste tüdrukute haavatavusele ja nooruslikule elujõule. Samal ajal on teatud mõttes järgitud ka klassikalist narratiivstruktuuri. Film algab Margate’i vaadetega ja jutustaja häälega. Meile selgitatakse, et tipp-punkt tähendab hetke, kui seksuaalvahekorra ajal peenis tungib emakasse, sama nime kannab ka Margate’i teismeliste diskobaar.

“Tegelaskujusid” tutvustatakse dokumentaalses stiilis ja näo plaanile keskendatud intervjuude kaudu, kus tüdrukud jutustavad oma seksuaalsetest kogemustest. Enamik nende lugusid annab tunnistust liiga vara kaotatud süütusest. Üks tüdrukutest on maganud poole linna noormeestega ning näeb seksis tasuta vaba aja veetmise viisi, milles “ei ole midagi keerulist”. Masendava eemalolekuga kirjeldab teine, kuidas teda vägistati, viidates sellele aktile kui “sissemurdmisele”. Kolmas aga unistab peigmehest, kes olevat

sõitnud Egiptusesse – see on teismelise armastus, ent ka teismelise meelepete. Paljud stseenid (iseäranis pildid ookeanirannikust) näitavad aga meile ka nende elu puhtamat ja muretumat poolt.

Peaaegu laheduseni jõudva sündmustiku arenedes reisib üks tüdrukutest Egiptusesse oma armastatud otsima. Ehkki stseenid tema ekslemisest Kairo tänavatel venivad pikale, annavad need tabavalt edasi tema unenäoladse enesepetteseisundi üksildust. Filmi esialgses, toimetamata versioonis sooritab üks tüdrukutest enesetapu, mis on tema seksuaalse kuritarvitamise traumaatilise kogemuse tagajärg. Filmi lõpustseenis (toimetatud versioonis) lajab vägivaldne reaalsus (ühe tüdruku traumeeriv esimene seksikogemus) meile raske hoobi, kui näeme teda tulemas mööda pimedat kõrvaltänavat, kus ta äsja vägistati.

Emin kirjeldab kaasahaaravalt lihtsa ehedusega briti tütarlaste liiga kiiret suureksaamist, nende segadusetunnet ja kohati traumaatilisi kokkupuuteid seksuaalse reaalsusega käsikäes teismeliste taltsutamatu elujõuga. Tegelaste kahetised ja negatiivsed seksuaalsed kogemused, mida portreteeritakse pigem üleskasvamisprotsessi osana inimitühjas, kuid nostalgiliselt kaunis Margate’s, mitte aga saatuse erandlike ja individuaalsete keerdkäikudena, heidab nende noorele elule täiskasvanuea varje. Nende osavõtmatu suhtumine iseenda ja üksteise probleemidesse näib aga peaaegu veel masendavam kui kogemused ise. Filmis

“Tipp-punkt” on Eminil õnnestunud sujuvalt ühendada tohutult isiklikud lood (mis lõppkokkuvõttes on tema enda omad) ning valulikult aus üldpilt tänapäeva tütarlaste teismelisest.

Emini kunst on autobiograafiline, pihtimuslik ja vahetu. Näiteks põhjustas tema kuulus installatsioon “Minu voodi” (“My Bed”, 1998), voodi, mis on risustatud isiklike jäätmetega, alates kollastest voodilinatest ja lõpetades tühjade õllepurkidega, Tate Art Gallerys teatavat furoori ning 1999. aastal oli see kuulsa Turneri auhinna üks favoriite. Installatsioonis “Kõik, kellega olen maganud 1963–1995” (“Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995”) on kunstnik üles lugenud kõik oma kallimad, nimetades nende seas ka ennast. Ta on teinud hulga videoid, mis kõik põhinevad isiklikel läbielamistel, näiteks abordikogemusel.

Emini töid on teravalt kritiseeritud, kuid need on ka väga populaarsed ja avaldavad noorematele kunstnikele tugevat mõju. Artiklis “Autobiograafia kortsus voodiase” (“The Rumped Bed of Autobiography”) kirjutavad Smith ja Watson: “Asjaolu, et Emin tõstab esile ja kasutab autobiograafilisi detaile, viitab sellele, et tegu on 20. sajandi lõpu kunstiloomingu teedrajava diskursusega. Kuid see, et Emin rõhutab selgeid viiteid iseendale, on häirinud paljusid Briti kunstielu tegelasi, kes on aastaid tema töid kritiseerinud kui ennastimetlevaid,

tühiseid ja fantaasiavaeseid.<sup>1</sup> Teda on lühinägelikult süüdistatud postmodernses pragmatismis: kasutatakse kaubamärgina iseenda ohvrstaatust, et tagada kunstiturul ostjatele autorsus, ning eheduse rüüsel riietatud ekshibitsionismi selleks, et müüa.

Pigem aga, nagu kirjutab Patric Hayes oma essee Emini, "on tal olemas postmodernse geeniuse kõik tunnused: tal on kameeleoni omadused."<sup>2</sup> Nagu Emin ühes intervjuus on kinnitanud, on tema kunst ülimalt eneseteadlik: "Inimesed ütlevad: "Oo, selle taga on ausus ja tõde," aga seda kõike on redigeeritud, kõik on kindlalt välja arvatud, kõik on ära otsustatud. Mina otsustan näidata ühte või teist osa tõest; see ei pruugi tingimata olla kogu tõde, vaid lihtsalt see, mida mina otsustan teile näidata."<sup>3</sup>

Essee "Sõnakuulmatud tütreid" ("Undutiful Daughters") uurib Rosemary Betterton Emini kunsti pihtimuslikkust, nähes autobiograafilistes elementides mitte niivõrd otseseid paljastusi, vaid pigem ülimalt kaudseid ja kavalaid enesekonstruktsioone. Selline enesepaljastuse taktika nagu Eminil on Bettertoni väitel esteetiline vastureaktsioon, naise subjektiivsuse taastamise strateegia. Avalikkusele eksponeeritud isiklikud pihtimused meenutavad teleseriaale, kus tegelased pihivad telepublikule oma eraasju ja kaob piir kahe sfääri vahel.<sup>4</sup> Vastuseks kriitikutele: miks ei võiks pidada õigustatud kunstistrateegiaks isiklike kogemuste objektistamist nendest vabanemise eesmärgil, tasakaalustavat akti eneseimetluse ja transsendentsuse vahel? Emin osutab vajadusele rääkida ja mõelda ainsuses ajal, kui kogu lääne

1 Sidonie Smith ja Julia Watson. The Ruffled Bed of Autobiography. Biography 24, nr 1. University of Hawaii Press, 2001.  
 2 Patrick Hayes. Don't Shoot the Messenger! – Tracey Emin and the Philosophy of Confessional Culture. Rmt: Culture Wars: <<http://www.culturewars.org.uk/2004-02/hayesemin.htm>>4.11.2006  
 3 Tracey Emin tsit: Patrick Hayes. Don't Shoot the Messenger! Culture Wars: <<http://www.culturewars.org.uk/2004-02/hayesemin.htm>>4.11.2006  
 4 Rosemary Betterton. Undutiful Daughters: Avantgardism and Gendered Consumption in Recent British Art. Rmt: Visual Culture in Britain 1, 2000, lk 00.



Tracey Emin. Topspot. Kaader filmist.

kultuuris kuulutatakse subjekti surma.<sup>5</sup>

Isiklikkus on Emini temaatika, aga ka tema kaubamärk. Teema poolest näib Emini kunst kustutatavat igatsust millegi järele, mis tundub isiklik ja "tõeline". Selle igatsuse põhjustajaks on postmodernne vaakum, mis on pidevalt ja intensiivselt seadnud kahtluse alla tõe ja ehtsuse tegeliku olemuse. Emini kunsti pelgalt selle igatsuse kustutamiseks, avalikuks teraapiaks pidamine on iseenesest vaieldav.

Postmodernses mõistes tõstatab Emini kunst aga küsimuse, kuidas privaatne ja pihtimuslik isik on konstrueeritud, see mitte ainult ei vabasta loojat teadvuse ja ego lahutamise kaudu, vaid juhib tähelepanu ka selle

5 Patrick Hayes. Don't Shoot the Messenger! – Tracey Emin and the Philosophy of Confessional Culture. Rmt: Culture Wars: <<http://www.culturewars.org.uk/2004-02/hayesemin.htm>>4.11.2006

ego kujundamisprotsessi selektiivsusele. Niisiis ei ole tema loomingu sisu, mis moodustab ka tema ilmeka autoriallkirja, vastuolus subjektile ja autori iseseisvusele esitatud postmodernse väljakutsega.

Lisaks sellele jääb autor/kunstnik/looja paradoksaalselt ikkagi oluliseks vahendajaks tänapäeva kunstimaailmas, vaatamata sellele, et postmodernses kunstipraktikas ja -teoorias on teda järjekindlalt dekonstrueeritud. Nagu kirjutab Oskar Bätschmann oma raamatus "Näitusekunstnikud – kultus ja karjäär moodsas kunstisüsteemis" ("Ausstellungskünstler – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem"): kuigi kunsti määratlemise kriteeriumid on 20. sajandil tükkideks lahutatud, tehakse tegelikult suurepäraselt vahet sellel, mida pidada kunstiks ja mida mitte.<sup>6</sup> Hüüdlause "Kõik võib olla kunst!" on vastuolus süsteemiga, millel on olemas moodused, et teha kindlaks, mis on kunst või mis ta olema peaks.

Bätschmann nimetab näitena Beuyssi, kes edendas kunsti mõiste avardamist, propageerides samal ajal oma prohvetimainet: "Meil on tegemist kategoorilise eristus- ja hindamisprotsessiga suletud süsteemi sees, mis küll propageerib avatust, kuid kehtestab siis tagantjärele oma reeglid ja kriteeriumid."<sup>7</sup> Selles süsteemis on mitmeid osalejaid, nende seas asutused nagu galeriid või muuseumid, publik, kunstikriitikud ja -teoreetikud ning kollektsionäärid. Nii nagu teisedki "staarkunstnikud", on ka Emin paratamatult selle süsteemi osa, sest tema autoriallkiri moodustab staatusega seotud kultuurilise ja majandusliku kaubamärgi.

Alusetu süüdistuse, et Emin eksponeerib ainult iseennast, kummutab ennekõike film "Tipp-punkt", kui vaadata seda kogu tema loomingu taustal. Ehkki film on mõjutatud tema enda teismelisea seksuaalsetest kogemustest Margate'is, on Emin hoidunud otsestest viidetest endale ning projitseerinud oma kogemused portreeritavate teismeliste tütarlaste ellu, segades neid ehk ka tüdrukute kogetuga.

6 Oskar Bätschmann. Ausstellungskünstler. – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln, 1997, lk 225.  
 7 Oskar Bätschmann. Ausstellungskünstler. – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, lk 225.

Film kinnitab Bettertoni väidet, et autobiograafilised elemendid kunstis on pigem enesekonstruktsiooni vahendamise viis, mitte oletatav teraapiline tundevalang, mis on abiks kunstnikule endale, kuid ei paku huvi publikule.

Nagu Emin ise filmi kohta on öelnud, ei otsinud ta tüdrukuid filmides "nooruspõlve mina".<sup>8</sup> Selles mõttes võib "Tipp-punkti" käsitleda olulise sammuna Emini loomingus: film ei räägi otseselt kunstnikust endast. Ülimalt isiklikud ja kunstnikule endale viitavad elemendid voogavad erinevatesse tegelaskujudesse, kinnitades tema kunstniku positsiooni veelgi. Alles on jäänud aga tuttavlik intiimsus, mis tekitab Emini tööde puhul eheduse tunde.

"Tipp-punkti" asjus võttis Eminiga ühendust režissöör Michael Winterbottom ("24 tunni peoinimesed"/ "24 Hour Party People", "Tee Guantanamoosse"/ "The Road to Guantanamo"), kelle idee oli teha filme, mille autorid oleksid kunstnikud, kes tavaliselt filme ei tee. Film, mille Briti Filmitensuuri Komitee hindas 18 palli vääriliseks, lasti eetrisse BBCs, praegu levitab seda Tartan Video ning on see linastunud Saksamaal "Berlinales" ja Times BFI filmifestivalil Londonis. Kuigi "Tipp-punkti" on näidatud ka kunstiasutustes, on Emin oma filmiga astunud kunstimaailmast filmimaailma: teos on filmilikum kui varasemad videod, ja mitte ainult sellepärast, et on filmitud 8millimeetrisele filmilindile, vaid ka seetõttu, et sisaldab pseudodokumentaalfilmi narratiivi.

"Tipp-punkt" on saanud teenimatult negatiivse hinnangu nii kinopublikult kui ka filmikriitikutelt. Film on piisavalt tugev, et seista filmimaailmas omil jalul. Kui Eminilt küsiti, kas talle teeb muret, et teda peetakse diletandiks, kes vusserdab küündimatult seitsmendas kunstivormis, vastas kunstnik: "Mõned kunstnikud on jõudnud arvamuseni, et on kõigekeks võimelised. Just sellepärast ei tahagi ma olla liiga ambitsioonikas. Film peab olema lihtne. Kasutan kõiki

8 Tracey Emin tsit: Jeffries, Stuart. You've Seen the Bed, Now Watch the Movie: Tracey Emin is Making Her First Film – And It's Going to be Beautiful. – The Guardian, 27. mai, 2002: <<http://www.egs.edu/faculty/emin/emin-youve-seen-the-bed.html>>4.11.2006

meediume: kunsti, kirjatööd, filmikunsti. Filmikunst on kujundlikum ja seepärast on seal prohmakad kergemad tulema."<sup>9</sup>

Filmi on kritiseeritud tugeva narratiivi puudumise ja igavuse pärast. Olgugi et "Tipp-punkt" on ilmselgelt aeglane film, annab lüüriiline rütm tabavalt edasi selle ainestiku: üksluine ja trööstitu teismeliseelu Margate'i linnakeses. Kas mitte ei tembeldata iga filmi automaatselt "igavaks", kui tempo ei ole päris kiire?

Negatiivne kriitiline vastukaja "Tipp-punktile" filmimaailmas tõstatab küsimuse, millisest vaatepunktist on filmile lähenetud. On hämmastav, et narratiivsus või selle arvatav puudumine näib filmikriitikele olevat kvalitatiivne kriteerium, mille alusel "Tipp-punkt" kõrvale jätta. Raamatus "Narratiivsus mängufilmis" ("Narration in the Fiction Film") kirjutab David Bordwell, et klassikaliste narratiivstruktuuride tihe põhjuslikkus on nn väärtfilmis asendunud nõrgema seosega sündmuste vahel.<sup>10</sup> Väärtfilm on episoodilisem, hüvitades kausaalsuse puudumise stseenidevaheliste paralleelidega ja keskendudes pigem tegelaste hingeelule kui süžee järjepidevusele.<sup>11</sup> Lähtudes Bordwelli narratiivsuse määratlusest, võib "Tipp-punkti" kahtlemata pidada narratiivseks.

Õigustatud filmikriitika eeldaks esmalt põhjendust, miks peaks narratiivsus üleüldse olema hindamiskriteerium. Teiseks tuleks filmikriitikul "Tipp-punkti" hinnates lähtuda avatumast narratiivstrateegiast, võtta väärtfilm pigem orientiiriks, mitte käsitleda seda kitsa ja eelarvamusliku määratlusena, mis nimelt moodustab mängufilmis jutustuse.

Lisaks paneb Bordwell paika väärtfilmi narratiivstrateegia ja kunstniku allkirja vahelise suhte: "Väärtfilmis (...) jookseb sageli kõrvuti jutustuse varjamatu eneseteadlikkusega tekstiväline rõhuasetus

9 Tracey Emin tsit: Jeffries. You've Seen the Bed, Now Watch the Movie. – The Guardian, 27. mai 2002: <<http://www.egs.edu/faculty/emin/emin-youve-seen-the-bed.html>>4.11.2006

10 David Bordwell. Narration in the Fiction Film. Wisconsin, USA, 1985, lk 206. Märkus: Bordwell kasutab terminit "kunstifilm", viidates režissööridele, kes tulevad selgelt kino-kontekstist, näiteks Godard või Antonioni.

11 David Bordwell. Narration in the Fiction Film, lk 207.

filmi autorile kui allikale. Kunstnikufilmi loomislaadis ja selle vastuvõtus on autori mõistel selline formaalne funktsioon, mida tal Hollywoodi stuudiosüsteemis ei ole. Filmiajakirjandus ja -kriitika soosivad autoreid, nii nagu ka filmifestivalid, retrospektiivid ja akadeemilised filmiuuringud. Režissööri öeldu oma kavatsuste kohta kujundab arusaama filmist, tööde kogum, mida hoiab koos auctoriallkiri, julgustab aga vaatajaid lugema iga filmi kui peatükki tema loomingus. Niisiis on institutsiooniline "autor" kättesaadav kui filmi formaalse toimimise allikas (...). Autorist saab reaalse maailma paralleel jutustajale, "kes" suhtleb ja väljendab (kunstniku isiklikku visiooni?).<sup>12</sup>

Kui "Tipp-punkti" kriitikas võtta aluseks "kunstnikufilmi"-vaatepunkt koos eneseteadlike narratiivstrateegiatega, mida "kunstnikufilmid" kalduvad kasutama, muutub (autobiograafiline) isik, mis esineb nii selgel kujul Emini ülejäänud loomingus, ka selle filmi temaatika õigustatud allikaks, nii nagu ka tema ülejäänud kunstis.

Filmikriitikutelt on "Tipp-punkt" enamasti pärinud negatiivseid arvustusi ja paljud on seadnud kahtluse alla Emini meediumi kasutamise oskuse. Seda nähtust tugevdab veelgi "Tipp-punkti" ringlus enamjaolt filmikanalitel ja kinopubliku hulgas. Emini ülejäänud kunsti pihta suunatud kriitika on aga temaatilise iseloomuga. Vaatepunkti nihutamine nii, et temaatilise fookusse jääks autobiograafiline ja isiklik, võib aidata meil positiivselt ümber hinnata seda, kuidas Emin filmimeediumi kasutab. Vaadeldes filmi Emini kunsti kontekstis kui tema tööde temaatika järjekordset väljendust, saab ühtlasi tagasi tõrjuda kriitikute nartsissismisüüdistusi.

Niisiis, kui asetada Emin selgelt kunstikonteksti, põimub "Tipp-punkti" hindamise küsimus üldisema kunsti- ja filmidistsipliini piiri teemaga, mis on väga tugevalt esile tunginud nii akadeemilises kui ka institutsioonilises mõttes.

Kaardistades filmitegijate ja kunstnike nõõ piirialal loomingut, kaldutakse mõtlema binaarselt: kunstnikud, kes teevad filmi/ videot, *versus* tõelised filmitegijad. Sellest

12 David Bordwell. Narration in the Fiction Film. Wisconsin, USA, 1985, lk 211.

annavad tunnustust erinevad loomis- ja esitamistingimused, teistsugune publik ja kriitikalaad ning teoreetiline diskursus. Paljudel juhtudel, nii nagu ka "Tipp-punkti" puhul, tundub üha absurdsem käsitleda institutsioonilisi piiranguid kunsti ja filmi eristuskriteeriumidena, eriti seetõttu, et piiriala looming seab needsamad kriteeriumid sageli kahtluse alla. Filmitoreetik Gregor Stemmrich viitab diskursusele, mida selline kunsti/filmitegemine edasi arendab, nimetades seda kahte valdkonda ühendavaks liitekohaks.<sup>13</sup>

Just selles "liitekohas" taaselustavad, muudavad ja seavad kahtluse alla klassikalise jutustuse loogika nii kunstnikud, kes töötavad filmi või kinotemaatikaga, kui ka uusi narratiiviradu avastavad "sõltumatud" filmitegijad. Näib aga, et kui tunnustatud ja sõltumatu filmitegija leiab uue, harjumuspärase narratiivloogikat eirava strateegia, oleme alimad muutma oma määratluste ja hinnangute kriteeriume.

Kas hinnangukriteerium muutuks, kui teos oleks liigitatud kunstnikufilmiks või videokunsteoseks (ehkki see ei ole filmitud videolindile)? Emini loomingu üldisemas kontekstis võiks "Tipp-punkti" vaadelda mitte ainuüksi peatükina tema kasutatavas ainetikus, mida tal on õnnestunud edasi arendada ning panna meid seeläbi kriitiliselt mõtestama tema kunstnikupositsiooni. Näib, et tugevalt esile tungivad institutsioonilised, kriitilised ja akadeemilised eraldusjooned kunsti ja filmi vahel võivad põhjustada "Tipp-punktile" antud hinnangute erinevuse, vastavalt sellele, kas "Emini looming toimib kunstina" või "Emini looming ei toimi filmina". Vahest olulisim neist asjust, mida "Tipp-punkt" meile selgitab, kuidas tahes me siis seda ka hindame, on vajadus ümber vaadata filmi- ja kunstidistsipliini vahelise diskursuse tingimused.

*Inglise keelest tõlkinud Epp Aareleid.*

.....  
13 Vt Gregor Stemmrich. Introduction. Rmt: Stemmrich, Gregor (Ed.), *Kunst/Kino, Jahrbuch für moderne Kunst, Jahressring 48*. Köln, 2001, lk 10.

## Border Territory: On the discourse between film and art Miriam Dagan

*Top Spot* (2004) is a tough but tender coming-of-age film about six British teenage girls' lives and sexuality, as well as an ode to British artist and filmmaker Tracey Emin's beachside home town of Margate, Kent. Her first feature film, it surely has a classic film feel to it in comparison to her video work. A genre cross-over, it is experimental in showing us loosely tied together scenes of the girls' lives. Images of seagulls and the ocean denote the setting and bear metaphoric allusions to the girls' adolescent vulnerability and youthful vigor. At the same time, the film also in some ways follows a classical narrative structure. It begins with images of Margate and a narrative voice-over. *Top Spot*, we are told, is a sexual term that refers to the penis hitting the woman's womb during intercourse – and also the name of Margate's teen disco.

The "characters" are introduced through talking-heads documentary style interviews, as the girls relate sexual experiences they have had. Most of their stories bear witness to an innocence lost too early. One of the girls has slept with half of the boys in town and regards sex as a free past-time with "nothing to it" – with a depressing air of detachment, another describes the time she was raped as being "broken in" – while yet another fantasizes about a boyfriend who has supposedly gone to Egypt. In the original, unedited version of the film one of the girls commits suicide, the result of her traumatic experiences of sexual abuse. In the final scene of the film (edited version), the violence of a reality that marks one of the girls' traumatic first sexual experience hits full force as we see her coming to after having been raped in a dark alleyway.

In *Top Spot*, Emin has succeeded in creating a smooth continuum between intensely personal stories that, in the end, are her own, and a painfully honest, general look at contemporary female adolescence. Emin's art is autobiographical, confessional and direct. Her famous installation *My Bed* (1998), for example caused

some furor at the Tate Art Gallery and was shortlisted for the renowned Turner prize in 1999. In the tent installation *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* she lists the names of all the lovers she has ever had, including herself. She has made a number of videos, all based on personal experiences such as that of abortion.

Emin's work has received a high degree of critical acclaim for a postmodern pragmatism that exploits her own personal victimhood as a trademark, as well as being widely popular and having a strong influence with younger artists. Her art is a highly self-aware: "I decide to show this or that part of the truth, which isn't necessarily the whole story, it's just what I decide to give you."<sup>1</sup>

In her essay "Undutiful daughters," Rosemary Betterton examines the confessional mode of Emin's art, seeing autobiographical elements less as direct revelations than as highly mediated and artful self-reconstructions. Tactics of self-revelation such as those of Emin's are, says Betterton, a strategy of counter-aesthetic to reclaim female subjectivity. Exposing private confessions to public view recall an analogy to television shows.<sup>2</sup>

The personal is both Emin's subject matter and her authorial trademark. Yet in a postmodern sense, her art raises the question of how a private, confessional persona is *constructed*, not only liberating the creator through a separation of consciousness and ego, but also drawing attention to *selectivity* in the process constructing that ego. Thus, the content of her work, which also constitutes her pronounced authorial signature, does not contradict the postmodern challenge posed to the subject and to authorial sovereignty. Furthermore, though systematically deconstructed in postmodern art practice and theory, the author-artist-creator paradoxically remains an essential factor in the contemporary art world. As Oskar Bätschmann writes in his book *Exhibition Artists – Cult and Career in the Mod-.....*

1 Tracey Emin quoted in: Hayes, „Don't Shoot the Messenger!" *Culture Wars*, in: <<http://www.culturewars.org.uk/2004-02/hayesemin.htm>>4.11.2006

2 Betterton, Rosemary, "Undutiful Daughters: Avantgardism and Gendered Consumption in Recent British Art," in: *Visual Culture in Britain* 1, 2000, p.00.

ern Art System, while criteria for defining art have been dismantled in the course of the twentieth century, in practice, the differentiation between what is seen as art and what is not functions very well indeed.<sup>3</sup>

Bätschmann names Beuys as an example – while he propagated the extension of the concept of art and of the artist, he at the same time promoted his own image as a prophet.<sup>4</sup> This system is made up of numerous participants, including institutions like galleries or museums, the audience, art critics and theoreticians, and collectors. Inevitably Emin, like other artist “stars,” is a part of this system in that her authorial signature constitutes a status-related cultural and economical trademark.

The film serves to confirm Betterton’s statement about autobiographical elements in art as a mediating way of self-construction, rather than as the supposed therapeutic outpouring that helps the artist herself more than it interests her audience. As Emin herself has said about the film, she was not looking for a “mini-me” when casting the girls.<sup>5</sup> In this respect, the film can be seen as a crucial evolution of Emin’s work – the film is not explicitly about Emin.

For *Top Spot*, Emin was approached by the filmmaker Michael Winterbottom (*24 Hour Party People*, *The Road to Guantanamo*), whose idea it was to produce films by artists who don’t usually work in cinema. The film, rated 18 by the British Board of Film Censors for the suicide scene, was aired on BBC television, is now being distributed by Tartan Video and has been screened mostly at film festivals such as the Berlinale, Germany, or the Times BFI London film festival. Though it has been shown at art institutions as well, with *Top Spot* Emin has made a step from the threshold of the art world to film – it is more cineastic than her earlier videos, not only for being shot on 8mm, but al-

3 Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln, 1997. p.225.

4 Bätschmann, *Ausstellungskünstler – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. p.225.

5 Tracey Emin quoted in: Jeffries, Stuart, “You’ve Seen the Bed, Now Watch the Movie: Tracey Emin is Making Her First Film – And It’s Going to be Beautiful,” *The Guardian*, May 27, 2002, in: <<http://www.egs.edu/faculty/emina/emin-youve-seen-the-bed.html>>4.11.2006

so in the sense of creating more of a narrative in the form of fictional documentary.

The film has been criticised for lacking a strong narrative and being boring. Negative critical responses to *Top Spot* in the film world raise the issue of perspective from which the film is regarded. It is striking that narrativity or supposed lack thereof seems to be serving film critics as a qualitative criterium to dismiss *Top Spot*. According to David Bordwell in his book *Narration in the Fiction Film*, the dense causality of classic narrative structures is substituted by a more subtle connection between events in so-called “art cinema.”<sup>6</sup> The “art film” is more episodic, compensating a lack of causality with parallelisms between scenes and bearing a stronger emphasis on the psychology of characters than on a continuity of plot.<sup>7</sup> According to Bordwell’s definition of “art film” narrativity, *Top Spot* can definitely be regarded as narrational.

A sound critique of the film would need to establish, firstly, an argument for why narrativity should be a criterium of evaluation at all. Secondly, film critics should be examining *Top Spot* according to a more open understanding of narrative strategies that takes the “art film” as its *reference point* rather than a preconceived, narrow-minded definition of what constitutes narration in the fiction film.

If we allow for a perspective on *Top Spot* as an “art film” as the basis for a critique of it, with the self-conscious narrative strategies that “art films” tend to apply, then the (autobiographical) persona that is so explicit in the rest of Emin’s art work becomes a legitimate source of reference for the subject matter of the film *and* the rest of her art.

*Top Spot* has been mostly negatively reviewed from *film* critics’ perspectives, many of them questioning her command of the medium. This phenomenon is reinforced by *Top Spot*’s circulation largely in film channels and to cinema audiences.

Thus, while Emin is clearly to be situated in an art context, the question of how

6 Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, USA, 1985. p.206. Note: Bordwell uses the term „art film“ in reference to examples of filmmakers who are clearly to be situated as coming from a cinema context, such as Godard or Antonioni.

7 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*.p.207.

to evaluate *Top Spot* ties into the larger issue of boundaries between the disciplines of art and film, which are extremely pronounced both in academic as well as in institutional terms. In mapping the borderline work of filmmakers and artists, the tendency to think in binaries of “artists making film/video” versus independent “real” filmmakers persists. The differing conditions of production and presentation, different audiences and modes of criticism and theoretical discourse bear witness to this. In many cases, such as with *Top Spot*, it seems increasingly absurd to allow the institutional boundaries to serve as distinguishing criteria between what is art and what is film, especially since work in this border territory often questions precisely those criteria. Film theoretician Gregor Stemmrich refers to the discourse advanced by such art/film production as a *seam* which inherently integrates the fields.<sup>8</sup>

It is in this “seam” that the logic of classical narration has been revised, changed and questioned both by artists working with film or with cinema as a subject matter, as well as by “independent” filmmakers who have explored new paths of narrative. It seems, however, that if an acknowledged independent filmmaker explores strategies which defy a conventional logic of narrative, we are more willing to change our criteria of definition and evaluation.

Categorized as an art film or a “video” art piece (though not shot on video), would the standard of judgement be changed? It seems that the pronounced institutional, critical and academic dividing lines between art and film can provoke different judgements of the film, to the nature of “Emin’s work functions as art” or “Emin’s work does not function as film.”

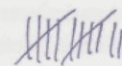
Perhaps one of the most important things that *Top Spot* exemplifies, no matter how we evaluate it, is a need to rethink the terms of discourse between the disciplines of film and art.

8 See Stemmrich, Gregor, “Introduction,” in: Stemmrich, Gregor (Ed.), *Kunst/Kino*, Jahrbuch für moderne Kunst, Jahressring 48. Köln, 2001. p.10.

// Mida teha? / What is to be done?

# Kiirreageerimistuba – PS1 New York

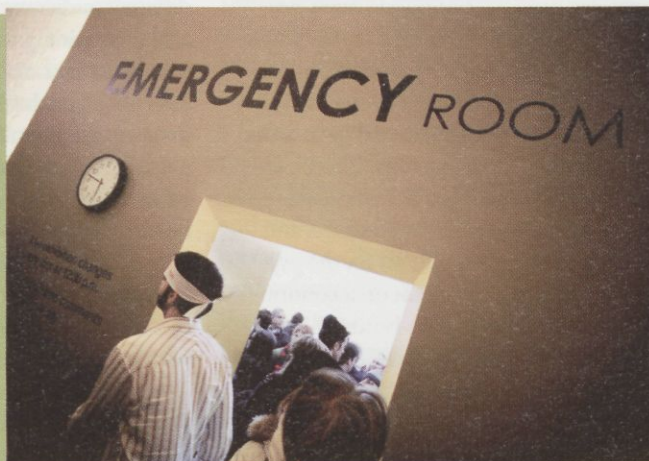
## Emergency room – PS1 New York



Thierry Geoffroy / Colonel

Kool ilma viivitusteta. Samal teemal vt kunst.ee nr 1, 2003, lk 33; kunst.ee nr 3, 2006, lk 93–95; kunst.ee nr 4, 2006, lk 30–35.

School for immediacy. See kunst.ee No 1, 2003, p 34; kunst.ee No 3, 2006, pp 93–95; kunst.ee No 4, 2006, pp 30–35.

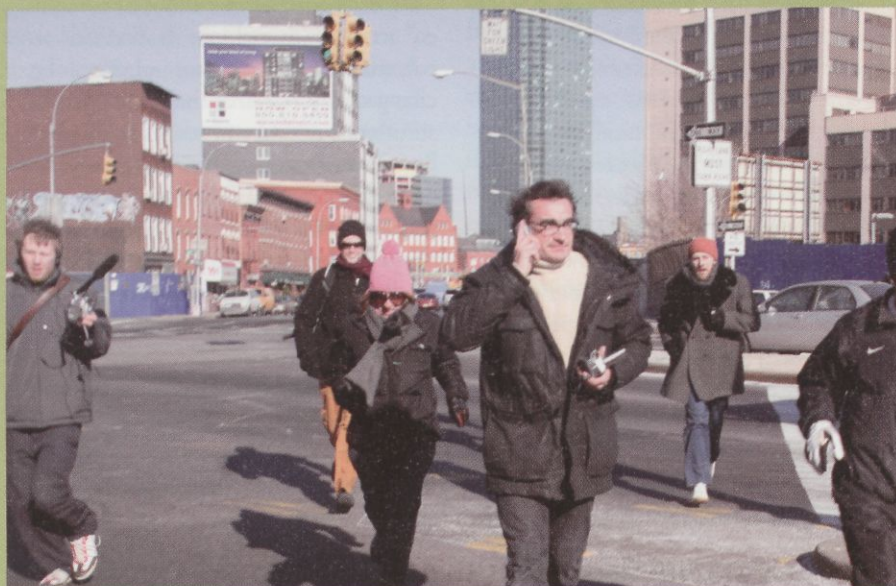


Kiirreageerimistubade sissepääs PS1-s. Toa arhitekt Jean de Piépape.  
Entrance gate of the Emergency Room at PS1.  
Room architect Jean de Piépape.



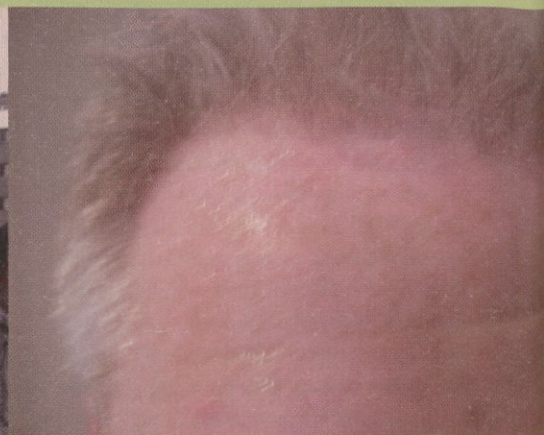
Kunstnike füüsiline ettevalmistamine pärast tööde vahetust Kiirreageerimistoas. Valge kuup on seekord ümmargune, et luua sobivam poliitikafoorum.

Artists' physical condition training after the passage in the Emergency room. The white cube is round to create better political forum.



Nädalane jooksutrenn. Et luua energilist meeskonda, kes oleks kiirsekkumiseks võimeline, paluti kiirreageerimistubade kunstnikud igapäevasele jooksule mööda New Yorki.

Weekly run training. In order to create an energetic community ready to make fast interventions the artists from Emergency Room are invited daily to run in New York.



Kunstniku higi. 12. veebruaril 2007 kell 12.25. Kiireageerimistubades kogutud kunstniku higi on väga väärtuslik.

Artist's sweat 12.25 PM. 12 February 2007. Artist's sweat is precious stuff which we collect in Emergency Room.



Salvador Díaz esines Kiirreagerimistoas 22. veebruaril 2007.  
Värv, ajaleht, detailid.  
Salvador Díaz exhibited in Emergency Room 22 February 2007.  
Paint, newspaper, details.



Peter Lind / Kiirreagerimistoa näitus 8. veebruaril 2007.  
Sõber liitus MySpace'i portaaliga [üks kesksemaid suhtuskanaleid ja populaarkultuuri mõjutajaid kaasaegses ingliskeelses maailmas]. Ent praegu kasvab kriitika Robert Murdoch'i meediampeeriumi vastu, mis on selle *online*-suhtuskanali monopoliseerinud. Kasutajad ei saa MySpace'i teise võrgustiku vastu vahetada ilma kõiki seniseid kontakte kaotamata. Installatsioon töötab reaalsajas: sülearvuti, MySpace'i portaali probleemid käsitlev netikommentaari.

Peter Lind / Emergency Room exhibited PS1. 8. February 2007.  
A friend of mine just joined MySpace, while there is a growing criticism of the monopolization by Robert Murdoch's media empire of online social-network. Users can't just jump from MySpace to another network without losing all the relationships they have been building. The installation shows a live mix: Personal PC desktop space, the MySpace portal, online newsfeed comment on the issue.



Asitõend / Mis on pildil valesti?

Frank Franzen.

Kiirreagerimistuba, 12. veebruar 2007.

Allikad: The New York Times 12. veebruar, UK Telegraph 12. veebruar, Global Research 12. veebruar.

Kui suudad kuupäeva ära arvata, saad auhinnaks beebinuku. Mingil põhjusel polnud Pentagoni geeniused võimelised selgitama, miks võtsid iraanelased aluseks kristliku gregooriuse kalendri, mitte islami Pärsia kalendri. Muslimi kalendri järgi peaks sellesse mortiirikesta pressitud aastaarv olema 1427, mitte 2006. Ning miks otsustas araabia tähestikku kasutada, pärsia keelt tarvitada ja selles keeles kirjutada Iraan sildistada oma kestad inglise keeles? Kas nad arvasid, et see lollitaks reutereid? Mina õnge ei lähe. Nagu ikka, katse tembeldada muslimid süüdlaseks lõhnab uuspetiste räpakuse järele. Taas annavad löögi uuspetised. Aga paljusid see ikka nii väga huvitab, enamik ameeriklasi on teadmatutes ning miljonid peavad Osamat ja Saddami kaksikvendadeks.

Evidence/What is wrong with this picture?

Projection by Frank Franzen.

Emergency Room, February 12, 2007.

Sources: The New York Times 12/2, UK Telegraph 12/2, Global Research 12/2.

If you guessed the date, you win a Cupie doll. For some reason the geniuses at the Pentagon have failed to explain why the Iranians used a date from the Christian Gregorian calendar and not one from the Islamic Persian calendar. According to the Muslim calendar, the date stencilled on this mortar shell should read 1427, not 2006. And why did Iran, a country speaking and writing in Persian, a language written in a version of the Arabic script, decide to label their shells in English? Maybe they thought it would fool the infidels? I'm not taking the bait. As usual, this attempt to frame Muslims stinks of neocon sloppiness. Once again, the neocons blow it. Not that it particularly matters, as most Americans are oblivious and, besides, millions of you still think Osama and Saddam are twin brothers.

# Laimre EI OLE labürint

Marco Laimret intervjuerib Kaire Nurk

## Proloog

Võin kirja panna need, kellega ma olen koostööd teinud: Jaanus Koov, Trimadu (koos Mare Tralla ja Mari Soboleviga), Lennart Mänd, Andrus Kõresaar, Ene-Liis Semper, Anders Härm, Hanno Soans, Eha Komissarov, Killu Sukmit, Valie EXPORT Society, Elin Kard, Deneš Farkaš (1).

Räägime koostööst tasandil, mis eeldab natuke rohkem kui koos ühiselt mingisugust näitust teha või kuraatori-kunstniku suhe või siis kunstniku-teoreetiku suhe. See on midagi enamat. Mõnikord on see koodikeskne. Mingisugusel koodikesknel tunnetuse tasandil asi klapib. Lauametafoor: et kui me istume ühe laua taga, joomme õlut-kohvi, ajame juttu, ja see on täiesti see konkreetne laud, mille taga ma tahan istuda. Ja kui seal, selle nii-öelda minu laua taga, niisuguse egoistliku subjekti laua taga, istub veel keegi pikemat aega, siis tähendab, et meil on järelikult midagi rohkemat jagada, kui et me lihtsalt ühe laua taga istume. Väga lihtne põhimõte. Ma teen koostööd inimestega, kellega mul on koos midagi teha (2).

## Egoistlik anarhist (?)

**“Mina ja kunst” (1994) – Sorosi KKEK aastanäituse “Olematu kunst” tööde foonil enda pildistada laskmine. Milline oli tegelikult su suhe nende töödega? (3)**

Väga solvunud (vihane) tunne oli, selles mõttes, et see oli Urmas Muru kureeritud näitus. Ma käisin talle välja mingisugused ideed, aga need talle ei meeldinud – ausalt öeldes need olidki jamad ideed, nad oleksid olnud efektsed, vähemalt üks neist oleks olnud efektne, aga tegelikult sel hetkel ka võrdlemisi utoopiline teha. “Olematu kunst” on *anyway* väga kummaline termin: väga loogiline, et kui on

olematu, siis teha nähtavaks – viid läbi mingi tehnilise nihke. Üks võimalus on, et lased ennast pildistada kellegagi või millegagi, mis on olematu – ja ta kaotab oma läbipaistvuse. Seal oli natuke kunstiajaloolisi vihjeid, väga varasele Haackele ja Anselm Kieferile. Võtsin üles ühekordse kasutatava kaameraga, mis on ka oluline, ja mis oli tegelikult minu reaktsioon sel hetkel Vikerkaares ilmunud Peeter Linnapi “Suvi ’55” taktikale. Hoolimata oma n-ö transgressiivsest romantikast läbi imbunud kontseptsioonist Muru täielikult hävis minu jaoks läbi selle protsessi.

Selle tööga ma avastasin, kui võrd on võimalik teha kunsti: kiirelt, mittepretensioonikalt ja mittehierarhiliselt. Ja odavalt. Kui ma räägin käsitöömaalikunsti versioonist, siis see oli sel ajahetkel väga suur kontrast.

## Miks sa üldse läksid maalikunsti õppima? (4)

Nagu ütleb Martin Creed, [kontseptuaalne] kunstnik Briti saartelt, kes on saanud ka Turneri preemia (läks ka omal ajal maalikunsti õppima), ja kui talt küsiti, et miks maalikunsti, siis ta vastas, et sellepärast, et “maal – see on kunst”.

See tuleb teatavast sellisest väikekoodanlikust keskkonnast. Ma olen üles kasvanud Pärnus Raekülas ja see on üks võrdlemisi väikekoodanlik, isegi nõukaajal, individuaalelamute rajoon, see kurgikasvatavate mentaliteet jne. Maal, see on kunst! Muu nagu ei ole? Aga ma ei läinud muidugi õppima. Siin on minu puhul vahe selles, et ma hakkasin maalikunstiga tegelema: ma alustasin aastal 89, kooli tulin alles 92. aastal.

**Su teemad algul? Küsin, et ehk juhtub olema mingi iseloomulik seos sellega, mis sa praegu teed.** Ma üritasin muideks sellel aastal

“Kurja lillede” (5) näitusel tõmmata mingisugustki paralleeli, punnitada välja seost, aga ega seda ei tekkinudki. Mul oli üks maal juhtumisi, mille nimeks oli “Kurjad lilled” ja tehtud kas aastal 91 või 90 – see on põhimõtteliselt väga halb maal, kummaline, Picabia mõjutustega, nagu külasürrealism tegelikult, tehniliselt väga halvasti maalitud jne. Tegin paralleelselt juurde töö, mis mind huvitab praegu – et kui ma panen need kaks kõrvu, mis juhtub, kas on mingi seos. Anders Härm ütleb mõnikord, et minu mõttemaailm on assotsiatiivne. (6) Midagi seal nüüd oli, aga see oli suht formaalne.

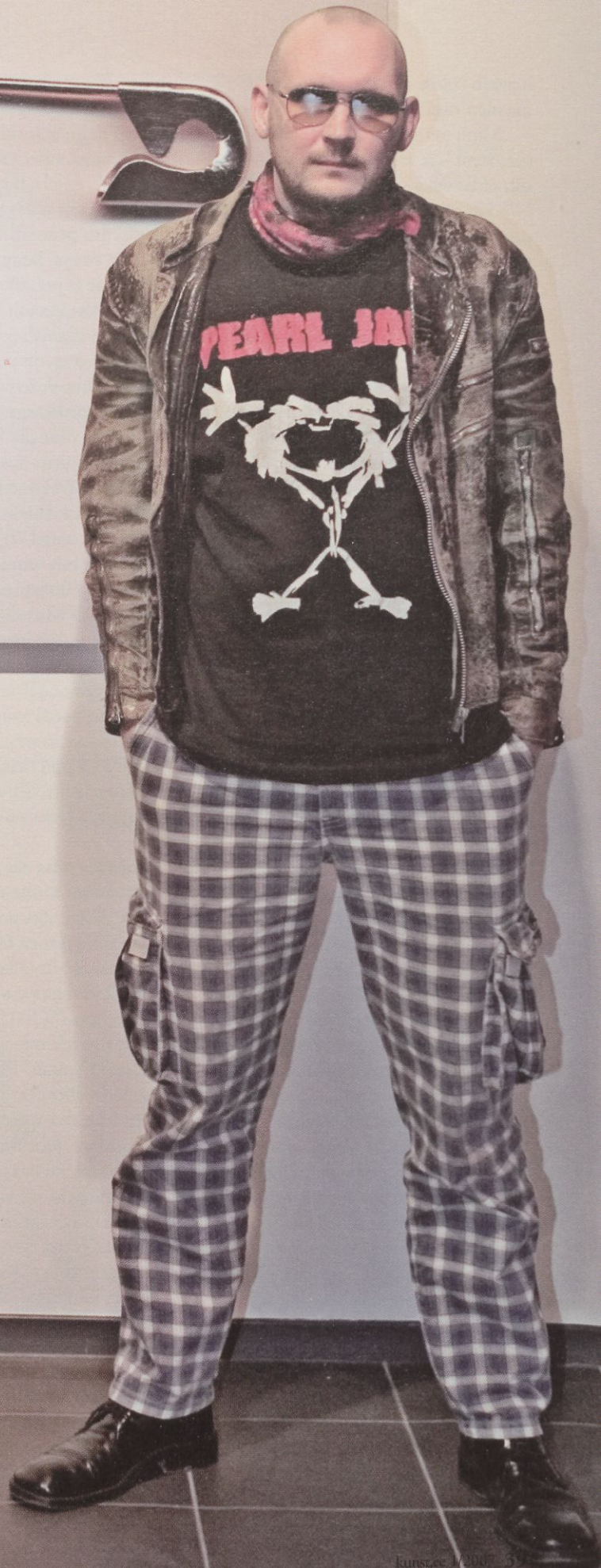
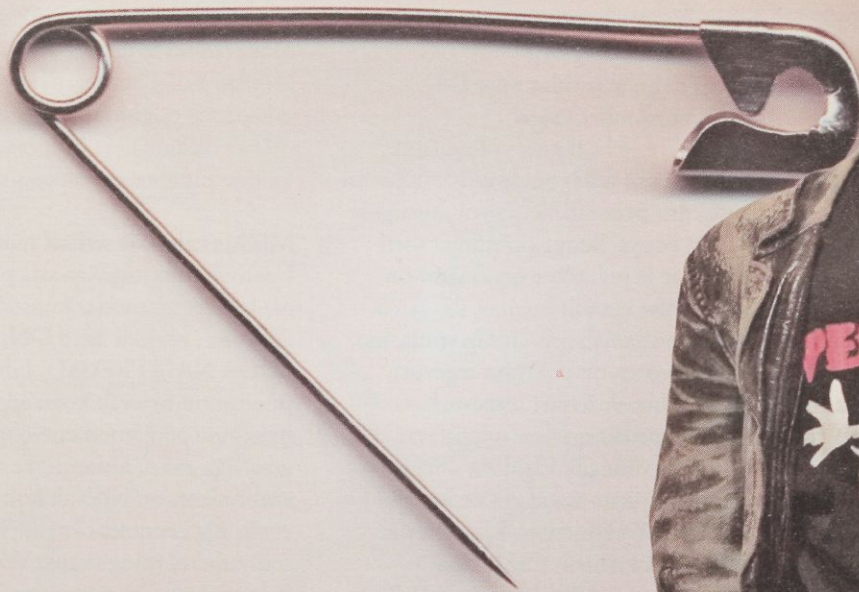
## Sa ei teinud motiivi pealt maalimist?

Ei, loomulikult mitte – ma tegelesin kunstiga. Loomulikult mitte! Ei, asi on natukene keerulisem veel. Ma tegin ka motiivi pealt mõnikord tol ajal, aga siin on tähtis teada, et mul ei olnud mitte mingisugust klassikalist kunstikooli haridust. Ma sisesin kunsti väljale hoopis läbi kirjutamise või luuletuste. Maalimine järgnes mingile grafomaanlikule praktikale. Siin on see seos, et ma nüüd aeg-ajalt jälle kirjutan, enam-vähem sama sorti luulet: “Mädand Harry” seeria näiteks, jätkan seda veel, tegin NO-teatrilise etenduse, selline kentsakas kloon, kasutasin tegelikult [Ilmar] Laabani metoodikat.

## Millised sihid oled seadnud EKA fotokateedri juhina?

Ma ei ole tegelikult kunagi oma elus arvanud, et ma õpetamisest või koolist pääseksin. See on nagu mingisugune mõte minus, mis kogu aeg on olemas olnud, et mingil hetkel pean ikkagi tagasi tulema. Ma ei arvanud, et see nii vara tuleb. Ma mõtlesin, et mul on aega veel. Siis mingil hetkel tehti ettepanek, ja mis





Marco Laimre oma personaalnäitusel  
Rotermanni Soolalaos. 2004.

Marco Laimre at his exhibition. Rotermann  
Salt Storage, Tallinn, 2004.

ma sain öelda: ainult jaa. Mõnes mõttes ma olen väga rahul, et ma selle jaa ütlesin.

Minu esimene idee oli ja on ikka siiaani – ja see jääb –, et miks ma siin olen: selleks, et TOOTA KUNSTNIKKE. Ainus põhjus. Fotokunstnikke, mustkunstnikke? – ei huvita. Toota põhimõtteliselt tegelasi, kes oleksid võimelised hakkama saama ja midagi uut pakkuma väljaspool selle maja seinu. On vaja selliseid kunstnikke, kes käiksid valimas. Ma olen ise olnud mingil hetkel anarhistlikul positsioonil ja öelnud, et põhimõtteliselt ma ei käi valimas. Aga ma suudan põhjendada, miks ma ei tee seda. Ma tahan, et see kunstnik, kui ta ei lähe valima, et ta suudaks adekvaatselt põhjendada, miks ta seda ei tee. Või et ta käiks valimas. Kaks võimalust. See eeldab juba ühiskonnateadlikku kodanikku, tegelikult. Ma tahan, et neil oleks mingit sorti vastutustunne, kui nad siit väljuvad. Enamus n-ö *non profit* kunstist on maksumaksja raha eest Euroopa praktikas *anyway* – nad peaksid aru saama, et see on krediit, mida neile antakse.

Ma tahan, et nad suudaksid iseisvalt mõelda, et kui nad näoli lompikuvad, mis on koolis võrdlemisi tavapärase, et nad suudaksid välja ronida. Et kui inimene jookseb oma mõtetega ummikusse, et ta suudaks seal välja kerida, et ta leiaks selle meetoodika, kuidas lahendada konflikt iseeneses, näiteks. Kuidas lahendada ummiktee oma loomingus. Ma tahan selliseid kunstnikke. Ma ei tahaks selliseid, kes ei... Ma tahan selliseid kunstnikke, kes tegeleksid asjadega süvitsi. Et nad ei suhtuks maailma formaalselt, et neil oleks konkreetne side sellega, mis toimub mujal. Või õigemini, mis ongi nende objekt – fotokunstnikke, no kaamerakunstnikke puudutab see absoluutselt otseselt. See tähendab teatavat süvenemist oma objekti. See eeldab suhestumist ühiskonnaga otseselt ja see on, milles me hakkame erineva enamusest maailma [kunsti]-koolidest. Hetkel on niikuinii kunstniku roll või amet, sotsiaalne roll ja osalus väga suures muutuses. Ma võrdleksin seda mingil määral isegi 70ndate alguse perioodiga, kui toimusid ka väga suured nihked kunstniku rollis, kunstniku töös (Kosuth jt). Mida kunst

tähendab, mida selle abil teha saab.

### **Ja kui palju ja kuidas on sellel seost näiteks Beuysiga?**

Ma ei ole esiteks Beuysi eriline fänn. Beuysi puhul tuleb hoida asju võrdlemisi lahus, mis perioodi Beuys või missuguse aspekti Beuys. Beuys kui mingit sorti sotsiaalne ja poliitiline generaator on minu jaoks ääretult huvitav, 71. ja 72. aasta *streetfighter*'i roll, mis ta võttis, kui ta alustas oma nn poliitilist tegevust, ja sotsiaalset aktiivsust tõsisemalt. /.../ Ma ei usu eriti, et sellist valgustavat rolli oleks võimalik käsitleda ilma igasuguse kriitikata aastal 2006. Sa pead arvestama aja konteksti. Ma olen siin toonud ikka näiteks ühe huvitava fenomeni: aastal 70 tegi Sigmar Polke aktsiooni, mis seisneb selles, et ta ronib puu otsa. 70ndate aastate kontekstis on see väga tähendusrikas ja omab kontseptuaalset ideeväärtust, aastal 2006 ei ole selle ideega enam midagi peale hakata, see nõuab laiendit. See nõuab just nimelt seda kriitilist lähenemist: miks ma ronin puu otsa, miks ma ronin selle puu otsa, miks ma ronin nii kõrgele jne. See ajaline kontekst puudutab kõike mineviku kunstis.

### **Põhjenda oma *dark side*'i / kriitilist positsiooni mõne töö näitel? (7)**

Seda kriitilist positsiooni võiks ikkagi võtta mingit sorti marksistlikuna. Võin tuua näiteks installatsiooni “Ükspuha”, mis oli Hobusepeas personaalnäitusel “Eesti kunst” (2005). Lihtsalt üks kentsakas tekstoloogiline asi, võetud Marxi “Kapitali” III köitest, peatüki esimene lehekülg. See on väga huvitav, väga lahe, ma avastasin selle võrdlemisi juhuslikult, juhtus näpp vahele. Marx räägib seal, kuidas tekib esmane kapital (kas sa röövid või varastad, võtad ära kellelki vägivalda kasutades) – see on üks lõik, ja siis tal on üks lause – ma ei ole ingliskeelset “Kapitali” lugenud – üks lause: “Ükspuha.” Punkt. Ja edasi räägib lisaväärtuse teooriast. See oli mõnes mõttes hästi tähenduslik minu jaoks. See installatsioon põhimõtteliselt ongi Marxi-kriitiline. Kui see lumememm, n-ö mähitud pindesse, selline kõrvaldega tegelane, lihtsalt vaatab, ilma silmadeta, lihtsalt seda ühte punkti, seda

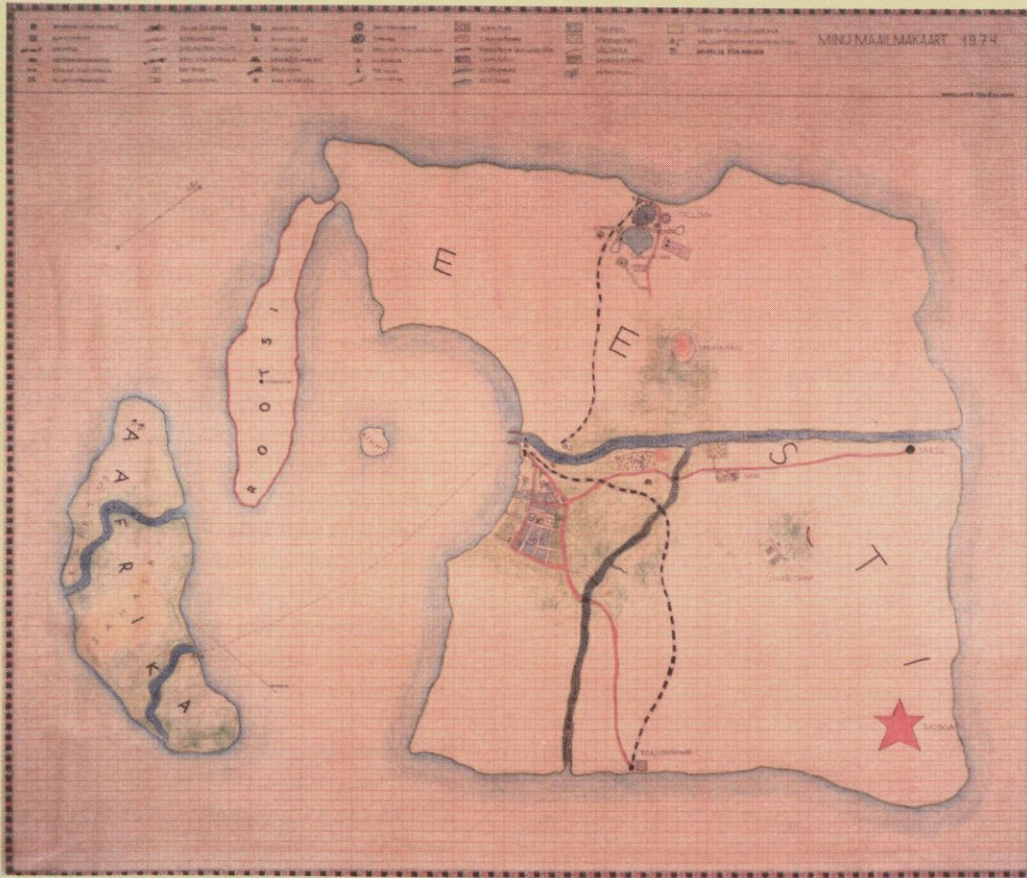
ühte lauset “Ükspuha.”, siis see ongi minu jaoks võrdlemisi Marxi-kriitiline kriitika. Kuigi ma arvan, kogu kriitika tänapäeval ongi Marxist pärit. Mis mõttes ükspuha? Et ükspuha on siis see, kuidas inimesed on rikkaks saanud või?

### **Milline tulemus sellisel näitusel on?**

Loomulikult, nagu iga asja puhul, ei ole kaasaegses mõttes kunsti puhul tähtis see, et need asjad ON, vaid MIDA NAD TEEVAD. Lihtsalt ma puutun nii tugevalt kogu aeg kokku igasuguse pildifenomenoloogiaga, fotograafiaga enim, kus eriti see määramatus, ambivalents on pidevalt kohal. Toepoolest ei ole asja iseeneses olemas. Ta on pidevalt määratletud mingisuguse vektoriga: mida ta teeb? Selles mõttes ma ei tea nüüd, mis selline installatsioon teeb. Ta on pigem teataval määral üks ettepanekuid, kuidas asju võiks vaadata, ja mida vaadata. See on *mainstream* – klassikaline võte, ta ei ole ka eriti kaasaegne enam, aga ma lihtsalt tõin selle näiteks.

Kui ma räägin kriitikast selles mõttes, mis mul praegu käsil on, siis see on ikka kriitika *par excellence*, ja tema väljund või tulemus on ka milleski muus. Üritan kolleegide abiga tekitada uut tüüpi galeriid Tallinnas ja välja pakkuda seda kui kriitikat olemasolevate institutsioonide aadressil, mis ei – kuidas ma nüüd ütlen – ei kata enam selle maailma mõistmise viise, mis meil siin parajasti käsil on. Galerii nimi saab olema Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum. Seda võib võtta kui minu kontseptuaalset projekti, mida ma viin läbi, millega ma tegelen, mis, ma leian, on oluline – selle asemel, et teha näiteks üks *à la totter*, võib-olla vaimukas, humoorikas isegi, installatsioon kusagil. See on midagi, mis on kaasaegsem mõtteviis kui Beuysi jaburate rasvaobjektide paigutamine juba tegelikult ette determineeritud galerii või väljakujunenud muuseumi situatsiooni.

Ljubljanas tekkis mõte, et helistaks Žižekile, tegin selle käigu fotoprojektina (“Žižekit ei ole raamatus”), otsisin välja telefoniraamatu, seal on Žižekid olemas, aga Slavojid ei ole. Vot, on ometi üks raamat, Ljubljana telefoniraamat, kus ei ole Slavoji Žižekit sees. Ta on kirjutanud vähemalt 230 raamatut ja on üks enim tsiteeritud kultuuriteoreetikuid. Ja see



Marko Laimre. Minu maailmakaart 1974.  
 Pliats, 1996.  
 Marko Laimre. My World Map 1974. 1996. Pencil.



Marko Laimre. Minu maailmakaart 1995.  
 Pliats, 1996.  
 Marko Laimre. My World Map 1995. 1996. Pencil.

on teataval määral kriitika, see koht, kus ma pääsen täpselt enam-vähem Žižeki enda meetodeid kasutades talle külje alla. See on oluline.

Kriitilisuse puhul on palju versioone ja taktikaid, ühte välja tuua on väga raske. See on laiem diskursus – kuidas asjadesse suhtuda. Aga see algab ikkagi kahtlusest. Kahtlus on ka midagi niisugust, mis ei teki iseenesest, vaid tekib väga konkreetsete traumade tagajärjel. Siit on nüüd jälle otsetee Lacanini. Ehk kui Žižekit veel parafraseerida, õigemini tuua välja see tema lemmiklause, mida ta väga palju kasutab – ja mis mulle väga meeldib –, ta alustab sellest, et “midagi on pildil valesi”. Siis ta hakkab analüüsima, mis seal valesi on. Ja miks on või millega see seoses on.

**Siit võiks edasi minna teooria liini pidi. Oled ilmselt õigeim inimene rääkima, kuidas kunstnikuna lugeda teoreetilisi/filosoofilisi tekste? Kui suure kaalu paned neile õpetades? Kui palju oled ise lugenud?**

Siin on paar põhiprintsiipi, millest ma olen üritanud lähtuda. Ei ole vaja lõputult raamatuid lugeda, tegelikult on vaja ühte, aga siis seda õiget. See just nimelt jookseb väga persooni pidi. Igasuguseid võtmeautoreid on nii palju juba olemas (võrreldes aastaga 95 või 96, kus ainukene kirjandus oli Peeter Linnapil paljundatud koopiad), mida saab inimestele soovitada ja sundida neid lugema. Aga lõppkokkuvõttes teeb valiku ikkagi igati isik. Kui inimene saab mingitki aimu, kui talle anda õige viide metoodika asjadega tegelemiseks, siis ta mingil hetkel võib-olla näeb, et see on vältimatu. Kedagi ei saa sundida lugema näiteks Chomskyt (8) sellepärast, et mulle meeldib – et miks sa ei loe.

Minu suhe teksti? Ma olen võrdlemisi liberaal, sest ma arvan, et kõik tekstid on üks ja seesama mingis mõttes, pesumasina instruksioonist piibli ni või siis... mida iganes, jazz'i luulest... Tšehhovini ja reisi-kirjeldusteni. Kunstipraktikas tähendab see seda, et kõik tekstid on mingil määral kasutatavad – kütus sellele masinale, mootorile, mis ühte kunsti elus hoiab.

Lugemise koha pealt on minu jaoks suhteliselt oluline selline tegelane nagu Hasso Krull, kes kusagil ku-

nagi väga ammu kirjeldas sellist lugemise viisi, viidates Derridale, nagu “uneslugemine” ehk siis tõeline lugemine tekib sel hetkel, kui sa oma klaashallid silmad tõstad tekstilt ülesse ja vaatad mittekuhugi. See on üks lugemise viise, mis midagi tähendab.

Ma olen üht-teist lugenud, ja loen kogu aeg edasi. Ma ei tea, võib-olla on see seos selles, et ma tuln, sisenesin kunsti välja tekstipraktikast. Igasugusest kirjandusest võib tegelikult lõputult rääkida, issand jumal! Ma tegelen, maadlen praegu probleemiga, miks ei ole Sherlock Holmesi jutud enam huvitavad, analüüsid seda kas või Žižeki käsitlust detektiivilugude kohta aluseks võttes. Üritan lugeda uuesti. Üks põhjus on loo konstrueerimise muutumine.

Mõningad raamatud on olnud ääretult olulised. Foucault on oluline, ääretult oluline, ainult et ma ei ole kõike Foucault'lt lugenud – ja ma ei tahagi kõike Foucault'lt lugeda, mul ei ole seda vaja lihtsalt. Kuna ma ei taha olla fukoloog. Mari Kartau on seda öelnud, et kõik minu värk, mis ma iganes olen teinud, on teooria- ja tekstipõhine, et muidu ei saagi aru. Ma olen põhimõtteliselt nõus. Ja ei saagi üleüldse mitte millestki aru, kui ei ole eelnevalt ühist lugemust mingisuguses teoorias või tekstis. Me ei saaks siin näiteks Beuysist rääkida, kui mul ei oleks mingeid teadmisi Beuysist.

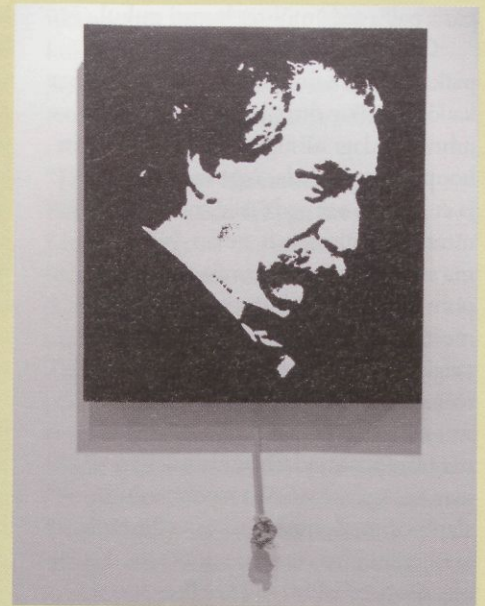
Tegime siin Tallinnas *reading*-grupi, Hanno Soans organiseeris [vt kunst. ee 2003, nr 1, lk 70]. Küll lühikest aega töötas, aga oli igal juhul väga huvitav. Ega tekstid liiguvad ringi *anyway*. Selleks ei pea kokku tulema. Mul ei ole vaja Anders Härmiga arutada koos Žižeki või Lacani teemadel väga palju. Me võime isegi kokku saada ja rääkida, ainult et see on juba kolmanda taseme rääkimine, hakkame juba üksikest üle mängima ja leiame hoopis mingeid muid asju, selles mõttes ma arvan, et kooskäimine iseenesest ei ole väärtus. Et küsimus väga lihtne: KÜSIMUS EI OLE MITTE SELLES, KUIDAS MAAILMA KIRJELDADA, VAID KUIDAS SEDA MUUTA. See on jääv.

Olulist on palju, neid nimesid on jubedalt, kes mind on mõjutanud, kellest mu kunst on kohati isegi väga sõltuvuses.

Žižek on kindlasti üks. Richard Rorty “Sattumuslikkuse irooniata” (9) ma ei tea, võib-olla ma ei oleks elus ka mitte. Nii, noh, Derrida, kogu see 90ndate värk tegelikult sai mingil määral Foucault'st tõuke ja mõned tema ideed on väga olulised. Võimalust mööda ma liikkun võimalikult kaugemale hetke, kui ma pean hakkama lugema Hegelit või Kanti. Siin on alati nagu teatavad vaimsed reviiRID, mille vahel tuleb valikuid teha. See küsimus on teataval määral seotud hirmuga: hirmutab kõik see, mis minu diskursusest väljapoole jääb, tekstuaalne Teine siis. Aga mis on diskursuse sees, nendega ma pean hakkama saama. Ja mida aeg edasi, seda ettevaatlikumalt ma valin, millesse ma tegelikult viitsin või tahan või on aega süveneda.

Samas ma pean võrdlemisi kasulikuks Stephen Kingi lugemist, täiesti võrreldavalt tutvumisega näiteks Mika Hannula teostega, kes on Eesti paviljoni kuraator Veneetsias sel aastal, või siis Rex Stouti Nero Wolfe'i lood. Kõik võivad olla mingil määral mingil hetkel kasulikud. Kui tekstiga lühist ei teki, siis tuleb lihtsalt leida uus tekst – mitte et tuleb leida, aga põhimõtteliselt vahet ei ole, ühe teksti vahetab välja teine tekst *anyway*, see juhtub niikuinii. Me asume erinevate tekstide jõuväljas.

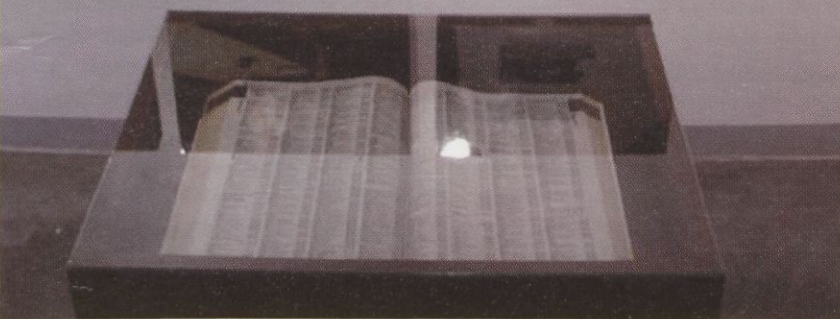
**Hanno Soans ja Anders Härm on korduvalt kirjutanud, et su loomingut ei saa kokku võtta TEEMADE järgi. Võiks öelda, et nende käsitluses tõuseb sinu peateemaks – MEETOD? (10) Kumb sulle endale on tähtsam, kas sõnum, mille ümber sa keerled, või see, kuidas sa paned selle sõnumi n-ö interaktiivsesse suhtesse vastuvõtjaga?** See on selgelt nagu kultiveeritud probleem. Asi on selles mõttes keeruline, et ongi väga raske Laimret nimetada, kuna mina olen algusest peale väga suurt tööd teinud, et seda oleks raske teha. Kõik loogiline. Deleuze'i Kafka-raamat on põhimõtteliselt põntsupanemine nimetamisele. See ongi see hävimatu vedru – kui parafraseerida jällegi Lacani –, mis seda masinavarki käigus hoiab. Masinat minu puhul tuleb käsitleda lõppkokkuvõttes ikkagi psühhoanalüütiline masina võtmes (Deleuze ja Lacan), ma olen kasutanud



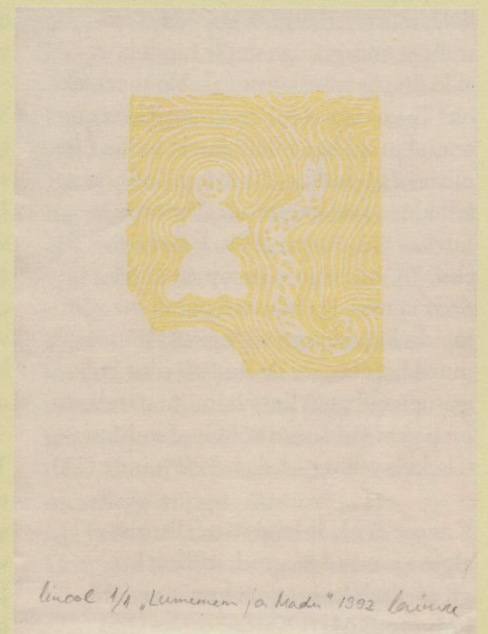
Marco Laimre. Lotmani kell.  
Õli, lõuend, köis, 2004.  
Marco Laimre. Lotman's clock.  
2004. Oil on canvas, rope.



Marco Laimre. Žižekit  
ei ole raamatus.  
Installatsioon, 2005.  
Marco Laimre. Žižek is not in  
the book. 2005. Installation.



Marco Laimre.  
Ükspuha.  
Installatsioon, 2005.  
Marco Laimre.  
Ükspuha. [All  
the same.] 2005.  
Installation.



Marko Laimre. Lumememm ja  
madu. Linoollõige, 1992.  
Marko Laimre. Snowman and  
snake. 1992. Linocut.

päris palju seda mõistet kunsti puhul.

Olen ise proovinud oma teemad paika panna. Sain selle struktureerimisega ka lõppkokkuvõttes hakkama, aga siis juhtus midagi niisugust, et ma muutusin hoopis teise suunda, õigemini üritasin, ja et jumala eest seda jälle mitte ära nimetada, mismoodi see on. Nii et ma saan sellest probleemist täiesti aru, puht klassikaliselt kunstiteaduslikust meetodist lähtudes ongi väga raske, ei saagi. Väga paljudel juhtudel on ka kõik teemad koos. Metoodika tingib alati see, millega parajasti tegu on. Võib-olla ma olen postmodernismist valesti aru saanud, aga see on üks aspekt, mis on alati postmodernismist... terve hunnik igasuguseid instrumente, tööriistu. Kui ei ole, siis need tööriistad luuakse, luuakse need instrumendid, ja nende abil viiakse midagi läbi. See on nagu ilmselt see.

### **Marcel Broodthaers – oled selle nimega kokku puutunud?**

No ikka olen jah. Mulle kohutavalt meeldib ja alati ma toon seda loengutes näiteks: tema kaks fotot, ühe peal on nüri pliiats ja teisel teritatud pliiats, ja tema tekst sinna juurde: "Leidsin autopardatsõkist nürida pliiatsi, niisugune kole, must, teritasin ta ära. Ma ei tea, millega on tegu, aga mulle tundub, et äkki on tegemist kunstiga". No super, eks ole! Ta viis läbi – mis ta siis tegi? – ta ei teinud ju midagi muud kui et teritas ühe pliiatsi ära. Sealjuures see tema niisugune kõhklus – see on ääretult elegantne ja huvitav viis. Aasta oli siis, kui ma ei eksi, 74. Ma võin väga täpselt kirjeldada ta töid, iga juhtumi puhul ma võin lõpuks kirjeldusega väga pikale minna, jumal hoidku, see on õudsalt suur hulk igasuguseid asju! Ilmselt, minu päris kodu on pigem Baldessari või Gordon Matta-Clarki ja selliste seltskondade juures. (11)

**Kas see ei ole ikkagi sürrealismist alguse saanud meetod, millest kogu tõeliselt kaasaegne kunst on läbi imbunud? Mari Kartau on ka sinu puhul millelegi sarnasele viidanud. (12)** Sürrealism on põhimõtteliselt üks asi, mida ma ei salli.

**Ma ei räägi algürrealismist, Freudi illustreerimisest, vaid kui seda**

### **kuulsat metafoori kahe eri asja kohtumisest operatsioonilaul võtta hästi üldise printsiibina?**

Mh-hh. Ei, ei. Aga mulle meeldib pigem Marceli versioon, siis kui ta kutsuti sürrealistide näitusele Pariisi (see oli sõja ajal). Ta vaatas näituse üle ja tõmbas lihtsalt nõoriga kokku. Et mis sürrealistid me siin jälle oleme. Ma olen lähedasem dadaga, Marceliga. Ma räägin, kuidas ma tunnen, või mida ma ise arvan. See on nagu see koht, kus Mari eksib. Picabia on olnud minu jaoks huvitav, on mingis mõttes siinamaani veel – nagu minevikukunst ikka. Aga kui juba analüüsi mõistet kasutame mingis kaasaegses mõttes, siis on tohutu suur erinevus selles, kas sa mässid kogu näituse sisse või sa teed sinna töö, mis mässitakse sisse. See on põhimõtteline just nimelt metoodika erinevus dadaistliku käitumise, kui nii võiks öelda, ja sürrealistliku käitumise vahel. Lihtsalt see on nüüd see koht, mis on otsustav. Minu jaoks ei ole sürrealism instrument, ei ole vajalik, vähemalt ma ei oska teda kasutada. Mul on nii palju teisi väga häid tööriistu. Kujutaks nüüd korra, mis asi võiks olla sürrealistlik majandusteadus, – tont teab, võib-olla et isegi kusagil on olemas niisugune –, aga mul ei ole seda vaja. Või sürrealistlik politoloogia?

### **Sa ju mingi majandusteadusega ka – tekitad lühiseid. Mille poolest erineb see sür-juhtumist "operatsioonilaul"?**

Jah, loomulikult, see võib olla, aga see ei ole eesmärk. Mind huvitab, kas metoodika on kasutatav, kas selles on olemas mingisugune tegur, mis viib mind edasi, kas ta viib mind kuhugi, mingisse kohta, mis tekitaks uued jõujooned, midagi uudset.

### **Teemade juurde tulles: kas võib öelda, et üheks su teemaks on Eesti (13)? Kas see algas "Ajaloo artelliga" (1995) (14) või juba iseseisvas maalijaperioodis?**

Jaa, igal juhul. Ma olen püüdnud teha parafraasi Dalí maali "Kodusõja eelaimdus" kohta. Parafras seisnes selles, et oli lumesõja eelaimus. Lihasmass, see monstrum, oli maalitud lumepallidest koosnevana, ja erinevalt Dalí versiooni riidekapist, millele ta toetus, oli minul seal Viljandi tikutoos. Selline hüvastijätt

n-ö lapsepõlve(sürrealismi)ga. Ma ei tea, kuivõrd see Eestiga seotud on, aga usun, ikka. Hiljem olen analüüsinud seda asja – ja see on nüüd oluline, millega ma puutun kokku alati, kui olen tegemist teinud välismaa kuraatoritega –, et mul niimoodi lambist võttes ei ole näiteks rootslastele mitte midagi öelda. Mind ei huvita nad eriti. Hea küll, see võib olla ignorants? Mul on võib-olla midagi öelda tšetšeenlastele või Groznõis midagi, või Venemaal, või Soomes. Olen juurutanud praktikat, et kui ma midagi väljaspool Eesti piire teen, siis ikkagi üritan kohalikku konteksti kätte saada.

Meil siin on palju rohkem huvitavat, palju rohkem probleeme, kui see, et ma raiskaksin oma energiat, et kuskil Hollandis midagi näidata, lihtsalt sellepärast, et näidata. Ei kujuta ka ette, et sõidaksin kunstnikuna praegu Bagdadi ja paneksin seal püsti, puhtabstraktselt, mingisuguse installatsiooni. (Ma olen uurinud näiteks, kui seal madinaks läks, mida Iraagi kaasaegsed kunstnikud teevad.) Mind huvitaks hoopis selline projekt, kus ma saaksin kätte need meie tapjamehed, kes Iraagis n-ö demokraatiat loovad ja kaitsevad, ja teha nendega midagi. Nad on otseselt minu kui maksumaksja raha eest seal.

### **"Jagatud territooriumides" on Eesti ajalooüldmõiste objekt, aga oled sa ka vastupidisest vaatevinklist Eestit puudutanud? (15)**

Ilmselt küll jaa. Just nimelt "Jagatud territooriumide" puhul on huvitav, et kui ma pakkusin, vist enam-vähem esimesena, jõhkvalt matemaatilisel kontseptuaalsel viisil välja Eesti kui ajaloo objekti mõiste, siis pärast seda tööd juhtus väga huvitav asi. See töö oli väga populaarne ja läks paljudele inimestele korda, seda analüüsi, sellest kirjutati, aga lõpptulemusena mitte keegi ei saanud pihta, mis ma tegelikult tahtsin näidata. Selles mõttes on nagu luhtunud töö. Ta leidis täiesti äraspidise retseptiooni, töötas kummaliselt nagu psühhoanalüütilise masinana, kus inimesed installatsiooni süvenedes üritasid (ajaloo) objekti staatusest lahti pääseda. Nad hakkasid tegema mingit tööd peaga, et olla subjekti staatuses.

Loomulikult on mu eesmärk

aktiveerida analüüsi, see on selge. Meie Eesti minu arust häda on just see, et kunst võrdsustatakse jube kergekäeliselt ja jube kiiresti paljudel juhtudel meelelahutusega. Mina näen kunsti kui ühte ikkagi alles olevat vabaduse liiki, mida ei ole enam eriti palju selle humanistlikus mõttes. (16)

**Võib-olla on igal ajastul olnud vabadust ühepalju? Kas meil on praegu vähem vabadust kui oli näiteks keskajal?**

See on väga lacanlik mõte, selles mõttes, et loomulikult oli ka mingit sorti vabadus olemas koonduslaagris või mida iganes. Mingis mõttes ikka saab seda vaidlustada küll. Esiteks on vabadus kaheldav, ja see on üks väga suur asi.

**Et me oleme jõudnud kõige analüüsi järel kõiges kahtlemisele?!**

Jah, kahtlemisest oli siin juttu, see on üks kriitilise kultuuri alustalasisid.

**“Küsimused ja Vastused” (2004, Rottermanni Soolaladu)? (17)**

Mul oli paar eesmärki. Ma tahtsin näidata, et on võimalik mingit sorti institutsioonikriitika institutsiooni enda sees, sealjuures säilitades ikkagi analüütilise mootori töövoime. Mingit otsest ... noh, personaalne rünnak – see on üks situatsioonistlikke taktikaid, mida ma kasutasin seoses Jaan Elkeniga, aga ma tahtsin lihtsalt püstitada küsimuse. See on portree, ja kunstnikud ju ikka teevad portreid ja aastasadu, -tuhandeid on teinud portreid presidentidest. Ma tahtsin näidata, kuidas vaenlase tootmise mehaanika tegelikult töötab (Sam Keene'i tekst seal, et vaenlane on see ja see). Ma pöörasin selle ringi, leidsin lihtsalt, et see oleks nagu huvitav, kui ma mitte ei konstrueeri seal iseennast vaenlaseks, vaid vastupidi, pööran selle ringi. Mis ongi nagu siis üks tegelik kommunikatsiooni sisu, kus teatav lausung võetakse, töötatakse läbi ja paisatakse tagasi – ringi pöörates. See on kommunikatsioon!

Seal oli üks töö “Reflections”, foto, kus ma olen ise [arabia rätikus ja Iisraeli armee mütsis], ja tekst “Happy Holocaust Day!” sinna peale kirjutatud. (18) Võis arvata, et see on eetiliselt tundlik töö, mille üle on midagi arutada (19), aga selgus, et hoopis Elkeni värk on, midagi arutada.



Marco Laimre. Welcome to Estonia. Öli, lõuend, 2003.  
Marco Laimre. Welcome to Estonia. 2003. Oil on canvas.

Ta võib olla tegelikult päris adekvaatne president; siin on erinevaid asju, aga on üks temaatika, üks selline populistlik vorm, mida eriti just Elkeni perioodil on kasutatud, et “meie, kunstnikud, peaksime ikka ühiselt”. Pakutakse välja sellist patriarhaalset katust. Me kõik oleme kunstnikud, me peame hoolitsema selle eest, et kunstnik, ära tee seda, ära tee toda, et me oleme kõik huvitatud kunsti n-ö renomeest, et rahvas arvab niikuinii kogu aeg, et mingid nõmedikud ja jobud: sellised populistlikud väited on need, mis mind ärritavad.

Me teeme kunsti täiesti erinevatel alustel, meil on täiesti erinevad poliitilised veendumused, religioossed veendumused jne, me ei ela abstraktselt kuskil loomaaias, me elame ühiskonnas. See on see, millega ma tegelikult tegelesin sellel näitusel, miks ma üldse otsustasin niisuguseid käike ette võtta. Rääkida, et me seisame kõik ühiselt ühe asja eest, ei ole minu jaoks kasutuskõlbulik väide. Ma hoopistükkis kujutan ette, et mind üritatakse ära kasutada mingisugustel poliitilistel eesmärkidel. Ma eelistaksin, et ma kasutan ise poliitilistel eesmärkidel kedagi ära. Keel – see on

üks asi, mis mind ääretult huvitab, kuidas mingitest asjadest räägitakse ja mis on sellise rääkimisviisi ehk retoorika tegelik tagamaa ja põhjus.

**“Ei ole soovitat Kunstnike Liidu liikmeile” – mida sellega taotlesid?**

Mul tegelikult oli üks radikaalsem idee. Mind huvitavad juurdepääsud ja avaliku ruumi teema, see on selgelt väga oluline diskursus. Mõtlesin Frank Zappa peale. Zappal oli mõnikord plaadi peale kirjutatud: “Ei ole soovitat rasedatele!”, mis on *heavy-metal*’i puhul võrdlemisi *common* tekst, ja mõnikord: “Ei ole soovitat vabariiklastele!”. Poole Ühendriikide valijaskonnast lülitab sellega välja. Selge, Zappa oli demokraat, asjal on täiesti konkreetne sisu. See oli Zappa poolt selgelt ka teatav huumor, selline bränd-*adviser*, nagu see kleeps, et 11aastaselt on lubatud või 16aastaselt on lubatud. Mul ei olnud “keelatud”, ma ütlesin, et “ei ole soovitat”, umbes et ei ole tervisele kasulik. Ja tegelikult on alati igasugune juurdepääs kunstile mingis mõttes seotud sellega, et kuidas see juurdepääs on. Kui näiteks teos on kuskil kollektsoonis ja keegi pole seda näinud. Muuseumi puhul võiks öelda, on juba see, et ma pean pileti ostma, ma pean kohale sõitma kuskile, et midagi näha.

Mind huvitas ka see, kuivõrd seltskond mänguga kaasa tuleb, kas keegi viitsib mõelda, et miks ei ole soovitat. See klapiib väga hästi Lacani reaga, et me ei allu seadusele mitte sellepärast, et see oleks ratsionaalselt põhjendatud, vaid sellepärast, et see on seadus. (20)

**Platoni “Politeias” sünnitab demokraatia anarhia ja sellest saab ajend türanniale. Kuidas sina näed neid seoseid ja kas töö “Dialog mit dem Abend” (Hitleri kujund seal) on sellega mingit pistmist? (21)**

Ma hetkel ei taha Platonist eriti rääkida, teda ei ole minu jaoks olemas. Need Platoni seosed on suhteliselt põhjalikult juba teise kanti analüüsitud.

Ma olen aeg-ajalt kirjutanud alla “anarhist”. Olen mõelnud, et kui ma pean mingi poliitilise positsiooni võtma, siis ma üritan võrdlemisi täpselt seda läbi viia – tõepoolest, et oleks asi, mis minu veendumustega või praktikaga kuidagipidi

kooskõlas on. Anarhist paraku või õnneks on just täpselt selline asi, mille kohta ma saan öelda, kuidas see kunstnikuna toimib. Sest teataval määral anarhism on igasuguses loometöös selgelt vajalik. Venemaal on klassikaline lause “Dalše ot tsarja!” (“Hoidke tsaarist eemale!”) ja see kehtis just nimelt kultuuriinimeste kohta. Seda on kontekstis võimalik mitutpidi mõista, väga huvitav ja sügav lause.

Mis nüüd anarhismi puudutab, siis siin on jube palju erinevaid aspekte. Üks probleem, et anarhismi renomee on väga vildakas ja vale. Tuleb teha tööd, et inimesed ikkagi tööpoolest saaksid aru, millega on tegemist. Et nad ei kasutaks sõna “anarhism” lihtsalt kaose kirjeldamiseks. Mingit sorti või minu jaoks huvitav poliitiline või siis sotsiaalne praktika maailma ajaloos on just nimelt läbi viidud anarhistide poolt. Anarhismi kui sellist ei ole olemas, on väga palju erinevaid viise või erinevaid tasandeid. Mingitki sorti anarhistliku mõtlemiseta ei oleks näiteks Filipiiene kui rahvusriiki olemas. Teatav põhjus, miks Eesti I vabariik tekkida sai, on tegelikult selgelt anarhistlik põhjus.

Ma võin öelda seda tegelikult kolme sõnaga, mis on minu jaoks anarhism: eetiline positsioon. Kõik. See on esimest korda, kus ma ütlen tõsiselt ja enam-vähem selge mõistuse juures välja sõna “eetika”.

“Dialog mit dem Abend” on Kippenbergeri kurjalts ärakasutamine. Kippenbergeril oli lihtsalt selline juhust. Ta ükskord jõi kuskil Viinis, või oli see Berliinis, vahet pole, tuli baarist välja ja sai punkarite käest peksta, ääretult kolelasti, ja siis ta lasi ennast pildistada haiglas, kus ta on sidemeis ja silm sinine ja see tekst kõrval: “Dialog mit der Jugend” (22). Ma kujutan ette, kuidas täiesti täis Kippenberger üritas noorte anarhistidega kontakti võtta – täiesti tavapärase olmepraktika, mis juhtub iga päev. “Dialog” oli psühhooversioon sellest – jälgimisest... videokuinimestest, istuvad – pensionäridest, ütleme – ma kujutan ette pensionäre videovikku vaatamas, tugitoolis, ruuduline pleed üle, üritavad leida mingisuguse dialoogi vormi selle õhtuga – see oli nüüd selline ohtlik poeetiline konstruktsioon. (23)

### Vaataja oli manipuleeritud “Dialog’is” tema enese teadmata vaatama tõtt talle lehvitava diktaatoriga.

Jah, “Welcome to Estonia!”, Hitleril oli seal see labak käes. Ma olen jätkuvalt ja pärast seda järjest rohkem ja rohkem Eesti natsimeelsuse pärast mures. See on võrdlemisi suure kontsentratsiooniga, ja mulle ei meeldi see, ma ei salli mingisugust rassismi silmaotsaski. Ma ei räägi fašismist, see on eraldi teema. Mind teeb kohutavalt nagu õnnetuks ja murelikuks igasuguste natsi- ja rassismiilmingute avaldumine võrdlemisi legaalsel tasandil, võrdlemisi ühiskondlikult kõrgesti aktsepteeritud tegelaste ja arvamusiidrite suu ja sule läbi. (Võib ajaloost võtta paralleeli, kui eestlased raporteerisid Berliini, et nad on esimene juudivaba riik – ma mõtlen, et misasja siis Hitler sellega võis teha.) Kui eilse Ekspressi kätte võtame ja loeme sealt Ühendriikide natsist, kes Eestisse tuli – no see on täpselt see “Welcome to Estonia!”, tulge siia, siin on väga rassistlikud meeleolud, üks ole, igal sammul. Hea küll, igasugust rassismi on iga pool.

Täna sel päeval ma neid teemasid sellisena enam käsitleda ei tahaks, irvitaval moel. Asi on nagu natuke juba minu jaoks läinud üle võlli. Vaata näiteks filmi “Welcome to Estonia” (rež Tolk, Maimik), mis puutub otseselt sellise eliidirassismiga kokku täiesti müstilisel kombel.

Teine asi on see, et mind ei ärrita isegi niivõrd poliitiline ärakasutamine, aga mind ärritab olmenatsism, see, kuidas ma ütlen, hall nats, kes kõnnib tänaval, see on ohtlik. Olmerassism, mis vohab megarahvuslikus alateadvuses. See on nii kummaline: ah, mis need mustad ikka tulevad siia meie kolkasse, jm niisugused imelikud aspektid – nagu pärit aastast 39. Mul on kohati tunne, et ma ei ela nagu üleüldse riigis, mis kuuluks demokraatlikku Euroopasse.

### Epiloog

**Kaasaegseist, psühhoanalüütilisteks peetavaist motiividest nagu labürint, surm/uni, peegel oled tegelenud just labürindiga. (24)**

Kas minu teksti labürindist Vikerkaares oled lugenud? Ma olen tegelenud selle teemaga päris ammu.

### Tegelikult su praegune mingite mõistete jätkamine ja lingitamine on samuti mõistete ja sõnade labürindis keerlemine... ja vaataja sellesse panemine.

Mhmhh, noh-jah, ikka. Eks seal mingis suhtes – mingid lõksud on. Labürinti võib ka lõksuna käsitleda. Klassikaline labürint, ei ole ju teada... See on nii vana, aga arvatakse, vähemalt Soomes, et ta ikkagi tähendas jahieelset rituaali, et meelitada hunt või jahisaak lõksu. Ka muus, ka modernses tähenduses minu arust on ta ikka esmalt lõksuna käsitletav – igasugused segadusse ajavad teemad.

Labürinti puhul on minu jaoks küsimus selles, et kuidas seda ületada. Kuidas labürinti skeem hävitada, deterritorialiseerida. Nabokovi raamatu “Vang” lõpus on väga lähedalt episood, kus kulissid kukuvad kokku. See on asi, mis mind labürinti puhul huvitab. Mul on olnud isegi kunagi valmis päris labürinti skeem, igavesti uhke, joonistega, Kunstihoonesse näiteks, sain seal kilomeetreid pikkuseks, töötasin matemaatilisel väljal.

**Nii et sa ei seosta labürinti n-ö egosise tunnetustegevusega? (25)**  
Ei.

P. S.

**Su näitusega “Küsimused ja vastused” kaasnenud intervjuude kogu on ülimalt hea elav materjal, haakub Dieter Rothiga, kes tegi intervjuust oma loomingulise praktika ühe orgaanilise koostisosa, arendades näiteks kunstiajaloolase Dieter Schwarziga järjeintervjuud (1983–87) Zürichi linnalehes Tell (muuseumis ka realiseerides omaaegseid fluxuslikke põhimõtteid: mitte redigeerida, jätta alles kõik valemimõistmised, möödarääkimised, kõneväärused, lindistusapsud, kõrvalmärkused jne). (26) Milles sina näed enda jaoks intervjuu võimalusi/tähendust?**

Intekas on enamasti üks tekst. Kusjuures selline tekst, mis avaldudes on ahistatud toimetajate, kujundajate ning muude kultuuritööstuse “turuhaamrite” poolt. Ent kõneinteka need nimetatud aspektid mängivad depresseeriva korruga lolli. Sest intervjuude eesmärk



ei ole selgitus, vaid segadusseajamine ja varjamine. Intervjuu keel (kui selline asi olemas oleks) on sarnane poliitilisele keelele, see on valetamise keel.

*Intervjuu toimus 10.11.2006 EKA ruumis, kus 1990ndate lõpul tegutses ['mobil']-galerii peakorter, staap, ja mis praegu on fotokateeder.*

(1) M. L.: "Kui ma peaksin siin koostöö nimekirja kellegi nime veel panema, siis ma ei paneks siia Beuyisi mitte mingil juhul, pigem on see Martin Kippenberger."  
(2) M. L.: "Siia nimekirja tuleks lisada ka ['mobil']-galerii, mis ei ole lahutatav nähtusest *Faculty of Taste* (koosnes 16 inimesest: Piret Räni, Margot Kask, Aarne Maasik, Andrus Kõresaar, Mari Laanemets, Mart Viljus, Lennart Mänd, Killu Sukmit jt). See on suhteliselt lai tegelaskond, kes on seotud olnud. Mingit otsa pidi hõlmab ka Saaremaa biennaali ajalugu ja Linnapite tegevust. Minu esimene kureeritud näitus, noh kuivõrd, "Ajaloost artellina" Saaremaa biennaalil – seal olid ['mobil']-galerii põhimõtted kasutusel. Kõik käis võrdlemisi anarhiliselt, tihti peale ebahierarhiliselt, väga keerulised suhted olid, kogu keemia oli, kuidas ma ütlen – skisoidne. Deleuze skisoidsusest: ütleksin, et see on selline üleüvoolav ja pidevalt produtseeriv subjekt. Nii saan mina skisoidsusest aru, ja enam-vähem see üritus selline oli. Kui Peetri [Linnap] eesmärk oli mingil hetkel luua fotokateeder – ülikooli sees siis veel ei olnud, oli tugistruktuurina fotolabor lihtsalt – , siis ['mobil']-galerii eesmärk oli pakkuda nn konservatiivsest kunstimaailmast väljaspool olevat näitusevõimalust, tegelikult mitte mingi erilise sotsiaal-kunstilis-teoreetilise katuse all, sest need üritused olid tihti peale väga erinevad, mida tegid Margot Kask või Laimre või Piret Räni kuraatoritena. Kõik esimesed viis aastat võrreldi fotokateedrit ainult ['mobil']-galerii tegevusega. See oli ainuke asi, millele sai toetuda: need tegid seda ja need tegid toda, ja see oli kõik võimalik. Nii et tegelikult kogu see 90ndate keskpaiga kaasagne suund mingis mõttes... ma lähen nii sügavale ära, hakkam meenutama. Tuli meelde see Mihhalkovi film "Utomljonnõe solntse", kus Menšikov, ma ei mäletagi, mis tal rolli nimi oli, ütleb, et tema isa, filmiisa siis, ütles enne surma, et "Huvitav, ma olen nii huvitava elu elanud! Ma olen kohtunud nii huvitavate inimestega! Aga enne surme, näe, silme ees vilguvad mingid rongid, mingi võsa..."  
(3) M. L.: "Ma võin öelda, kuidas ma suhtlen oma vanade, teatud, mõnede töödega: need ei ole minu jaoks enam absoluutselt huvitavad. Mind ei huvita nad senikaua, kuni keegi ei taha neid panna mingisugusesse uude, minu jaoks huvitavas konteksti. Teisest küljest võib tegemist olla ka klassikalise eskapismiga; noh, eriti huvitav ei ole minu jaoks näiteks enam 90ndate asju, see egoistlik MINA analüüs, mida ma väga palju tegin, hoolimata,

missuguses soustis nad ka ei olnud. See on nagu võrdlemisi tüütu ja ma toon üliõpilastele seda pigem näiteks, et see on lootusetu rida, et ei ole tontidega mõtet võidelda."  
(4) P. Räni. Marko Laimre ja kunst. – Eesti Aeg 22.03.1995; P. Tali. Keevitajast kunstnikuks. – Pühapäevaleht 19.01.1997; H. Soans. Tühjus ja demokraatia. – Sirp 06.12.2002.  
(5) Kurja lilled. Eesti Kunstnike Liidu aastanäitus, 2006, kuraator Elin Kard (Hobusepea galerii, Draakoni galerii). Vt kataloog.  
(6) Räägime Berliini 4. biennaalist (2006), küsin Mark Mandersi kohta. M. L.: "No Mark Manders on minu suur lemmik *anyway*, selles mõttes, et ilma temata nagu mitte sammugi, mingil perioodil. Mulle väga meeldib, mismoodi ta käsitleb materjali, see on võrdlemisi erakordne, jah, Manders, suurepärase!" "Documenta 11" lühikataloog, 2002, lk 150: "Manders (s 1968) töötab assotsiatiivselt. Tema töid on raske määratleda, nad mõjuvad, nagu nad tuleksid ühest teisest maailmast, alateadvuse ja vaikuse maailmast, nagu nad oleksid võõra arranžeeritud korra jäljed. Võib selle üksikosi kirjeldada, suutmata siiski tervikut defineerida." Vt ka: A. Härm. Laimre ja "mina". – Vikerkaar 2004, nr 6, lk 56.  
(7) M. L.: "Kunagi mul oli ühe inimesega sellest juttu. Ja siis ta küsis, et miks sa selle teise poole valisid. Miks sa valisid selle *dark side*? Mis mõttes *dark side*? Just nimelt selle kriitilise positsiooni? Ja siis ma hakkasin aru saama, mis ta silmas peab. Jah, see on väga konkreetne valik, mis ma olen teinud, ja see toob endaga kaasa teatavad suhted asjadesse."  
(8) Noam Chomsky – USA anarhismiteoreetik.  
(9) R. Rorty. Sattumuslikkus, iroonia ja solidaarsus. Tallinn 1999.  
(10) H. Soans. Generaator M – Marco Laimre kogutud seosed. – kunst.ee 2004, nr 2; A. Härm. Black Ball and theoretical sneakers. – Estonian Art 2002, nr 2; Härm, Vikerkaar.  
(11) Eelnev jutt käib loomulikult tuntud kontseptualist John Baldessari ja tema teosest "Pliiatsid" (M. L. lisandus).  
(12) M. Kartau: "Laimre on küll poliitiliselt tundlik kontseptualist, aga tema mõtlemine on endiselt sürrealistlik" (kunst.ee 2006, nr 3, lk 12).  
(13) Võib nimetada terve rea M. L. üksiktöid ja näituseprojekte, kus otseselt materjaliks Eesti: "Punane nool" (1995), "Jagatud territooriumid" (1996), "Super Lights" (2001), "Personaalsed maailmakaardid I–III", "Sinking. Thinking" (2004) jt.  
(14) H. Treier. Fabrique d'Histoire: kokkuvõte. – Kunst 1996, nr 1; ("Ajaloost Vabrikust" kataloogis ürituse noorteplokk ehk "Ajaloost artell" puudub, selle kohta ilmus *underground*-väljaanne).  
(15) A. Härm. Tähenudustasanditest. – Kultuurileht 01.03.1996; H. Treier. Marko Laimre skeptiline subjektivsus. – Vikerkaar 1996, nr 10; H. Treier. Marko Laimre "Jagatud territooriumid". – Sõnumileht 28.02.1996; M. Sobolev. Marko Laimre Mustpeade maja galeriis. – Kultuurileht 16.02.1996; J. Saar. Marko

Laimre märgistab oma territooriumi. – Postimees 27.02.1996; Vt ka: A. Juske. Eesti kui negatiivne märk. – Sirp 04.07.1999; Eesti kui märk. Sorosi KKEK 4. aastanäituse kataloog, 1996.  
(16) Vabaduse mõistet riivatakse mitmel puhul ka intervjuude kataloogis "Küsimused ja Vastused" (Marco Laimre, Samizdat, 2004): "Vabaduse mõiste omab mingisugust tähendust vaid vastupanu kontekstis" (M. L., lk 42). Küsin intervjuueerijana siinkohal, ehk peaks VABADUSE teemal läbi viima ühe ideekonverentsi?  
(17) Samizdat; vt ka Härm, Vikerkaar.  
(18) M. L.: "Lähtusin teatavast vastutusest – see oli üks põhjus, miks oli näitusest pildistamine keelatud, pressi jaoks oli mul see foto ilma selle tekstita. Et ma ei taha siin Eesti neonatsidele mingisugust soosingut pakkuda või katust. Et siin on teema kusagil mujal, et jutt on hoopis rahva enesetragöödia kasutamisest poliitilise brändinguna, mida lisraeli riik tegelikult teeb holokaustiga pidevalt." Anders Härm: "Loomulikult pole Laimre autonoomsus /.../ "kunst-kunsti pärast" autonoomsus, vaid keeldumine skandaalist – ühisosast kollase meediaga." (Härm, Vikerkaar, lk 55).  
(19) Vt: E. Komissarovi intervjuu. – Samizdat, lk 37–44.  
(20) M. L.: "Seal oli üks väikene intellektuaalne väljapääs, seal oli ju öeldud: "Pole soovitatav Kunstnike Liidu liikmeile – ja napakatele". "Napakas" on võetud Tennessee Williamsi näidendist "Elamiskõlbmatuks tunnistatud": lihtsalt ühel peatagelasele käe otsas tollune saepurunnuk, kellel peast pudeneb saepuru välja. See on Soosaare tõlge, originaalis on "dirty doll". See ongi minu jaoks teksti analüüsi mõttes ääretult huvitav, selline kontrast." (Intervjuu; ka Samizdat, lk 1; Härm, Vikerkaar, lk 54 jj).  
(21) M. L. töö näitusele "Skriinseiver", kuraatorid A. Härm ja H. Soans, 2003, Tallinna Ku; Vt H. Treier. – Eesti Ekspress 06.03.2003; M.-K. Soomre. – Sirp 07.03.2003.  
(22) Vt intervjuu (K. Nurk) E. Komissaroviga. – kunst.ee 2005, nr 1, lk 34–35.  
(23) "... projitseeris need [näitus "Küsimused ja Vastused"] ka Eesti meedia potentsiaalsele retseptisioonihorisondile. Ja milleks pakkuda sellele võimalust oma dementsset kunstidiskursust taastoota?" (Härm, Vikerkaar, lk 55).  
(24) M. Laimre. Kõrb on keerulisim labürint. – Vikerkaar 2004, nr 9; M. Laimre. Postjomkini saladused ja neomelanhoolia. – Sirp 28.05.2004.  
(25) M. L.: "Performance, mis ma tegin "Siin" näituse [2000, koos E.-L. Semperiga] avamisel, oli huvastjätt pühho-Laimrega, mõnes mõttes siis pre-poliitilise Laimrega. Seal ei ole edasi enam trajektoori, see on "seal". (Vt ka A. Härm. Privaatse vaatenurga võimalus. – Eesti Ekspress 30.11.2000; H. Treier. Katarsis valu kaudu. – kunst.ee 2001, nr 1).  
(26) Dieter Roth. Gesammelte Interviews. 2002. (Hrsg. von Barbara Wien) Edition Hansjörg Mayer.



## Laimre IS NOT a Labyrinth

Marco Laimre is interviewed by Kaire Nurk.

### Prologue

Marco Laimre: I can note down those I have collaborated with. Jaanus Koov, Trimadu (together with Mare Tralla ja Mari Sobolev), Lennart Mänd, Andrus Kõresaar, Ene-Liis Semper, Anders Härm, Hanno Soans, Eha Komissarov, Killu Sukmit, Valie EXPORT Society, Elin Kard, Denesh Farkash (1).

### Egotistic anarchist

**Why did you go to study painting in the first place? (2)**

As Martin Creed said, an [conceptual] artist from the British Isles who has merited the Turner Prize, because "Painting – this is art". I was brought up in Pärnu, Raeküla, which is a rather petty-bourgeois borough of one family residential houses of cucumber-growers mentality etc, being so even during the Soviet period. Painting, this is art! Meaning that other things aren't? I started with painting in 1989, and I went to school as late as 1992.

**You did not do painting from a motif?**

No – I was concerned with art. I entered

the field of art rather through writing or poetry. Painting followed something like a grapho-maniac practice. Now, I sometimes write again – poetry more or less of the same kind: for instance the "Rotten Harry" series, I am still continuing it, I composed a play for the NO-theatre [in Tallinn], such a queer clone, as a matter of fact I used [Ilmar] Laaban's technique.

**What goals have you set being Head of the Photography Department of the Estonian Academy of Arts?**

Truthfully, I've never in my life thought that I would make it without teaching or school. I just didn't know it would arrive so early.

My primary idea used to be and still is, why I am here, in order to PRODUCE ARTISTS. Photo-artists, magic artists – I do not care. To produce in principle the figures that would be able to cope and offer something new outside the walls of this institution. We need artists who will go to the elections. I want the artist, if he does not vote, to be able to adequately substantiate why. Or that he would cast his vote. There are two options. This implies, by presumption, a socially conscious citizen. I want them to have some sort of a feeling of responsibility. The majority of so-called non-profit art is from taxpayer's money, in European practice, anyway – they should understand that it is credit they have been extended. I want artists engaged in things in depth. I want them to display a formal attitude to the world. This concerns photo-artists absolutely.

**How would you substantiate your “dark side”/critical position upon example of some work? (3)**

This critical posture could still be viewed as some sort of Marxist critique. Take for example the installation “Ükspuha” (“All the same”), displayed in the Hobusepea gallery at a personal exhibition “Estonian Art” (2005). Just an unconventional textological thing, borrowed from Marx's “Capital” Vol. III, the first page of a chapter. It is very interesting, very cool, I came across it quite by chance. I just flipped the book. Marx talks about how the starting capital is formed (whether you rob or steal, strip somebody of valuables by use of force). Then there is a sentence (I have not read “Capital” in English): “Ükspuha” in Estonian (“All the same”). Dot. Then Marx goes on talking about surplus value theory. This was in a sense illuminating to me. I made a snowman, a figure with ears that just gazed eyeless, into that one dot, that one sentence “Ükspuha.” (“All the same.”). In what sense ‘all the same’, in what sense ‘cannot I care less’? It is immaterial how people have amassed wealth?

**What result can such an exhibition have?**

Naturally, like anything, in the currently prevalent view it is not important what those things ARE, but rather WHAT THEY ARE DOING. In

that sense I cannot now say what such an installation does to psyche. It is rather a certain suggestion of how the things could be seen and what to look at.

When I talk about criticism in the sense I am currently concerned with, this is, as a matter of fact criticism *par excellence*. I am attempting to create, with the help of colleagues, a new type of gallery in Tallinn and to offer it as criticism at the address of existing institutions. The name of the gallery will be called Museum of Estonian Contemporary Art. This can be taken as my conceptual project.

When in Ljubljana, a thought occurred to me to call Žižek, I made a photo-project “Žižek is not in the book”. I searched the telephone directory, there were Žižeks there, but there were no Slavojis. Look here! there is still a book, the Ljubljana telephone directory, where there is no Slavoji Žižek recorded. Criticality is a wider discourse, but it still takes its beginnings from suspicion. Suspicion is something not stemming from itself; it grows as a result of very concrete traumas. From here on, there is a direct path to Lacan. Meaning that when paraphrasing Žižek, or rather when pointing to his favourite sentence, which he most recurrently uses – and which I dearly like – he always starts that “Something is askew in this picture”. He then starts analysing what is awry, and why, in connection with what.

**How should one read theoretical / philosophical texts, as an artist?**

One need not read endless rows of books, actually one book is enough, but it must be the correct one, and this is very personal. There are already so many key authors. No one can be made to read Chomsky (4) for instance, just because I like Chomsky – pestering him for not reading.

What is my relation to the text? I am quite a liberalist, because I think all texts are one and the same in a certain sense, from the instruction of the washing machine to the Bible or just ... In artistic practice it means that all texts are useable to a certain extent – fuel to the machine, the engine driving an art and keeping it alive.

As regards the reading, I have been rather influenced by Hasso Krull, who

long ago described in some place such manner of reading – by reference to Derrida – like “reading in a dream”. Meaning that a true reading starts at the moment when you lift your glassy eyes from the text and look nowhere.

Some books have been extremely important. Foucault is important, very much so, but I have not read all of Foucault – I simply do not need it, because I do not want to be a foucaulogist.

The question is very simple: IT IS NOT A QUESTION OF HOW TO DESCRIBE THE WORLD, BUT HOW TO CHANGE IT. It stays.

I put off the moment, as long as possible, when I must start reading Hegel or Kant. This question is to a certain extent related to fright: frightening is everything, which falls outside my discourse, i.e. the textual Other.

**Hanno Soans and Anders Härm have repeatedly written that your work cannot be summarized by TOPICS, but that METHOD amounts to your main topic? (5)**

It is really hard to pin a name on Laimre, because I have from the very start made my best efforts with a view to making it hard. Deleuze's Kafka-book is in principle a death toll to giving names. This is the indestructible spring – when again paraphrasing Lacan – which keeps the machinery going. In my case, machine must be treated, in the final analysis in the key of a psychoanalytical machine (Deleuze and Lacan), I have used that concept quite often concerning art. Starting from the purely art critical method it truly is very hard, an impossible task.

**Isn't it still a method derived from surrealism? Mari Kartau has referred to something like it in your case. (6)**

Surrealism is in principle something I cannot stand.

**Returning to topics: can we say that one of your topics is Estonia (7)?**

We have here much more interesting things, many more problems that I should waste my energy on putting up a presentation for someplace like Holland, just to make myself known. Nor do I conceive myself as travelling to Bagh-

dad as an artist to put up an installation. (When trouble started there, I for one thing did some research in what the Iraqi modern artists do.) I would rather be interested in a project, where I could get hold of the killers from this country, who set up and protect the so-called democracy in Iraq and could do something with them, they are there directly with my, as taxpayer, money.

Naturally my goal is to activate analysis. The trouble with Estonia is, in particular that art is equalised with dead easy unconcern, to entertainment in many cases. I perceive in Art one still remaining type of freedom, of which there is not much left in its humanistic sense. (8)

**Plato's *Politeia* gives birth to anarchy of democracy and that provides a motive for tyranny. How do you see those connections and whether your work "Dialog mit dem Abend" (with Hitler's image) has anything to do with it? (9)**

I do not want especially to talk of Plato, as he does not exist for me. I have sometimes signed "anarchist". To a degree, anarchism is clearly necessary in every creative work. In Russia, there is a classical sentence: "Dalše ot tsarja!", "Further away from the tsar!" and that applied specifically to cultural figures. It can be understood in the context in several ways, it is a very interesting sentence.

Regarding anarchism, there is an awful lot of different aspects. One problem is that reputation of anarchism is very much distorted. An effort must be made, so that people should not use the word "anarchism" just to describe chaos. It is the anarchists that have carried out some sort of political or social practices in world history, which I am keen on. Without any type of anarchic thinking, the Philippines as a nation state, for one thing, would not exist. The cause for the rise of the 1st Republic of Estonia was actually clearly anarchist.

I could enounce with two words, for that matter what anarchism is for me: ethical position. All. This is the first time that I have uttered seriously, being more or less *compos mentis*, the word "ethics".

**The viewer was manipulated in "Dialog", unknowingly into gap-**

**ing at the dictator waving to him.**

Yes, in "Welcome to Estonia!" Hitler had a mitten on. I am extremely unhappy and frustrated by manifestation of all instances of racism and Nazism on quite legal levels, by word of mouth and through pen of socially highly accepted figures and opinion leaders. Yet another thing is that I am exasperated by is everyday Nazism.

**Epilogue**

**Of contemporary motives, held to be psychoanalytical – labyrinth, death/dream, mirror – you have been specifically engaged with labyrinth. (10) In actual fact, in our interview too the concepts and words revolve in a labyrinth ... into which the viewer is put.**

Labyrinth can also be treated as a trap. The classical labyrinth meant, at least in Finland it is alleged to have meant, the pre-hunting ritual, in order to goad the wolf or kill into the snare. In another meaning, also in the modern one it is to be treated as a pitfall, in the first place – all sorts of confusing topics.

With the labyrinth, I pose to myself a question of how to bridge it, how to destroy the scheme of labyrinth, to de-ritorialize it. At the end of the book by Nabokov "Captive" there is very coolly the episode how the scenes crash down. This is a thing of interest to me with labyrinth. I even completed a proper scheme of a true labyrinth, very stylish, with drawings. Meant for the Art Hall, it dragged on for several kilometres, I elaborated it mathematically.

**Meaning that you do not associate labyrinth with the so-called intra-ego perception activity?**

Nope.

**P. S.**

**The collection of interviews accompanying your exhibition "Questions and answers" reminds me of Dieter Roth, who rendered interview into an organic component of his creative practice, developed with art historian Dieter Schwarz, for instance, a continuity interview (1983-87) in the Zürich city magazine *Tell* (among others also realising the then fluxus principles: not to edit, leave intact all misinterpretations,**

**missing of the point, lapsus linguae, faults of recording, side remarks etc).**

**(11) In what do you see, for yourself the opportunities / meaning of interview?**

Interview is mostly one text. Whereas it is a text, which would be, when published harassed by editors, layout designers and other "market hammers" of the cultural industry. But in case of a spoken interview those aspects above fool the depressive regulations, because the goal of interviews is not an explanation but perplexing and concealing. The language of interview (if such a thing should exist) resembles political doubletalk. It is the language of lying.

(1) M. L.: "If I were to include one more name in this list of co-operation, I would not insert Beuys – no way; it would rather be Martin Kippenberger."

(2) P. Ráni. Marko Laimre and art. – *Eesti Aeg* 22.03.1995; P. Tali. From welder to artist. – *Pühapäevaleht* 19.01.1997; H. Soans. Empiricism and democracy. – *Sirp* 06.12.2002.

(3) M. L.: "Sometimes I talked to someone about it; and he asked, why did you select the "dark side"? Just so, a critical stance? Yes, this is a very concrete option what I have made and it brings along a certain attitude to things."

(4) Noam Chomsky – the USA's anarchy theoretician.

(5) H. Soans, *Collected Connections* by Marco Laimre. – *kunst.ee* no. 2, 2004; A. Härm. Black Ball and theoretical sneakers. – *Estonian Art* 2/2002; Härm, Vikerkaar.

(6) M. Kartau: "Although Laimre is a politically sensitive conceptualist, his thinking mode is still surrealist" (*kunst.ee*, no. 3, 2006, p. 12).

(7) One can refer to a number of ML individual works and exhibition projects, where Estonia serves directly as material: "Red Arrow" (1995), "Divided Territories" (1996), "Super Lights" (2001), "My World Maps I-III", "Sinking. Thinking" (2004) etc.

(8) The concept of freedom is several times touched upon also in the interview catalogue "Questions and Answers". Marco Laimre. *Samizdat*, 2004: "The concept of freedom has some meaning only in the context of resistance" (ML, p. 42).

(9) M. L.'s work for exhibition "Skriinseiver", curators A. Härm ja H. Soans, 2003, Tallinna KU; See H. Treier. – *Eesti Ekspress* 06.03.2003; M.-K. Soomre. – *Sirp* 07.03.2003.

(10) M. Laimre. Desert is the most complex labyrinth. – *Vikerkaar* no. 9, 2004; M. Laimre. Postjorkin's secrets and neo-melancholy. – *Sirp* ja *Vasar* 28.05.2004.

(11) Dieter Roth. *Gesammelte Interviews*. 2002. (Hrsg. von Barbara Wien) Edition Hansjörg Mayer.

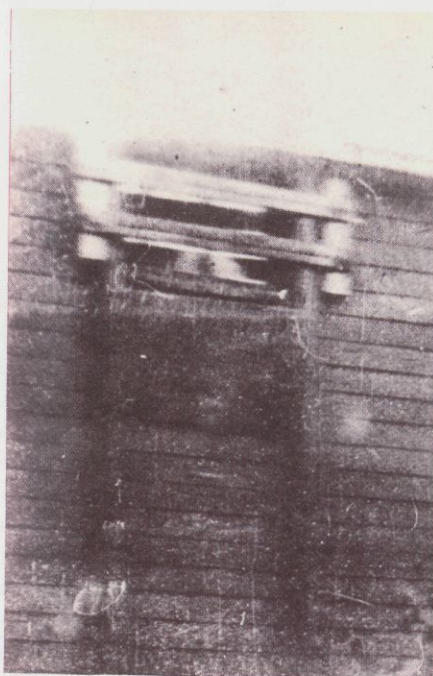
# Fotograafia uurimismeetodid: psühhoanalüüs 2

Peeter Linnap

## Muumiast fetišini: foto kui asendav objekt ja kaitsev protees

Juba varakult muumiakompleksile ja sellega seonduvale balsameerimisele viidanud prantsuse filmiteoreetik André Bazin juhtis oma 1945. aasta esees "Fotokujutise ontoloogia" tähelepanu fotode olulisele psühhoanalüütilisele aspektile, nimelt kompensatsiooni- või asendusfunktsioonile: fotosid tehtavat ennekõike just seepärast, et säilitada igaveseks kadunud asjade/olendite "väline ilme" (ja selle kaudu ka nende imaginaarne kohalolek). Sama kehtib üldjoontes ka nn traumaatilise isikliku kogemuse kohta: olukorras, kus keegi/miski on pöördumatult kadunud/hävinud/lahkunud, otsib ka üksikindiviid kadunule aseainet, proteesi, kompensatoorset teisikut, mis amputeeritud reaalsuse osa kas või osaliselt asendaks. Just viimati nimetatud põhjustel kohtab fotosid psühhoanalüütilistes arutlustes tihti fetiši rollis. See mõiste pärineb 18. sajandist (1757), kui prantsuse filosoof Charles de Brosses võttis selle kasutusele egiptoloogias. "Fetišeerimine" hakkas tähendama ennekõike kirge elututute asjade vastu. 19. sajandi modernses kontekstis märkis niisugune termin juba kolme erinevat asja: esiteks seksuaalset fetišismi, teiseks Marxi poliitökonoomiast lähtuvat kaubalist fetišismi ja kolmandaks primitiivsetest kultuuridest pärit objekte.<sup>19</sup> Pole raske märgata, et esimene ja kolmas erijuhtum puudutavad vaid isiklikku sfääri ning vaid Marxiga seostatav viitab nähtuse laiemale ühiskondlikule levikule. Ent Bazini foto kui muumia (1945) ja Christian Metz'i foto kui fetiši (1984)<sup>20</sup> võrdlusest aimub ka vähemalt üks olemuslik erinevus, nimelt balsameeritakse surnud inimestega, fetišeeritakse aga kujutisi, mis tehtud elavatest inimestest.<sup>21</sup>

Piltide fetišismile pühendatud spetsiaalsetest käsitlustest ongi siinses kontekstis kõige olulisem Metz'i nimetatud uurimus. Selles, esmalt California ülikoolis loenguna esitatud teoretiseeringus näitas Metz tänaseni ületamatu veenvusega neid fotograafilise pildi füüsilisi ja fenomenoloogilisi omadusi, miks just see vahend sobib kõige paremini funktsioneerima fetiši sümbolises rollis. Metz defineeris (Hjelmslevile toetudes)



Sellistes vagunites viidi inimesi Eestist Siberisse asumisele. (Foto raamatust Mart Laar "Metsavennad." Tallinn, 1992).  
Estonian people were deported to Siberia in such goods wagons. 1940s–1950s.

foto *lexis'*e ehk kokkuleppelise väikseima tõlgendusühiku kui... väikse neljakandilise paberitahvlike, mille kaadripiiri taha ei jää (erinevalt filmist) midagi ja mille lugemise kestus on suvaline, sõltudes ainult vaatajast. Kui nii, siis peaks foto kui fetiši tõlgendamisel märkimisväärselt domineerima atribuutsioon, mis raskendab selliste fotode tagasiviimist nende loomiskonteksti ja avab tõlgendamisel võimalused projektiivsetele fantaasiatele.

Fetiš rollid nagu puuduvate, meie hulgast lahkunud lähedaste inimeste asendamine ja seeläbi nende puudumise eitamine või selle maskeerimine peavad leevendama kaotust; olema kompensatoorses funktsioonis. Koos mitmesuguste teisenditega nagu talisman, maskott, suveniir jmt on selline funktsioon leidnud fotograafilise väljundi medaljonides, taskukellades, prossides, kameedes jne.<sup>22</sup> Fetišiks saamise eeltingimus on selle alaline kohalolek ja kaasaskantavus. Väikeste mõõtmete ja tasapinnalisuse tõttu sobib foto eriti hästi märkima niisugust portatiivset/surrogaatset juuresolekut meie mälu traumade leevendamisel. Samalaadseid

mõttekäike leiame ka prantsuse kultuuriteoreetiku Philippe Dubois' raamatust "L'Acte Photographique" (1983), kus pildistamine määratletakse alati minevikuga tegeleva kunstina, fotografeeritu võrdsustatakse "juba surnuga" ja kus fotot nimetatakse koguni "thanatograafiaks" (ehk surmakirjelduseks). Mõnevõrra leidub psühhoanalüütilist melanhoolsust ka Roland Barthes'i viimaseks jäänud teoses "Camera Lucida" (1980).<sup>23</sup> Fetiš pole muidugi mitte päriselt samane objektiga, mida ta asendama peab: enamasti on sellel puuduvaga vaid kas usutavaid väliseid sarnasusi (analoogia põhimõte) või on ta kunagi puuduvaga kokku puutunud (esemed ja nende osad). Siit järeldeb üsna otse, et lisaks sarnasusele peab fetiš ka erinema. Just seetõttu, et niisuguseid surrogaate (alaliselt/täielikult) saab omada ja et nende üle on võimalik alaline kontroll, eelistatakse neid vahel isegi eksisteerivale originaalile. Hea näide on elavate kultustegelaste või imetletavate isikute piltide jm kollektsioneerimine. Niisuguste fotode olemasolu hoitakse enamasti saladuses ning neid vaadatakse omaette, varjul võoraste

pillkude eest – fetišite avalikukstulek võib tähendada nende võlujõu lõppu. Ent fetiši avalikukssaamine võib tähendada “lõppu” veel teiseski mõttes, nimelt reeta, et see oli kuni avalikustamiseni lausa keelatud.

### Hirm: keele seisukumine ja (kujutus)piltide tulv

Nagu nägime, on fotograafia ja filmi nende aspektidega, mis seostuvad seksuaalsuse, nartsissismi, ekshibitsionismi ja muu seesugusega, tegeldud kaua ja põhjalikult. Tunduvalt vähem on uuritud hirmu seoseid kujutamise, eriti piltidega kui hirmu objektidega. Mõistagi langevad need kaks nimetatud aspekti hirmu-piltide vahekorras kokku vaid osaliselt/paiguti, ja siinkohal huvitab meid pigem just see teine, pigem utilitaarsete fotode kui kunstiga seotud aspekt. Hirmul on tähenduste mehaanikas oluline koht. Fenomenoloogilise filosoofia kõrval, kus võib hirmu tõlgendada näiteks kui mitteolemise agenti olemises (Heiddeger), on teine oluline viis just freudistlik ehk psühhoanalüütiline lähenemine hirmule. Lihtsamal juhul on surmavalt haigestunud hirm peatse lõpu ees,<sup>24</sup> kuid esineb ka seletamatut hirmu, mille põhjused on segased või neid on loendamatu palju jne. Hirmudega seotud piltide implitsiitsust pole üldjuhul võimalik määrata – me ei saa öelda, millised on need pildid, mis hirmu stimuleerivad. Miks? Kui välja jätta kollektiivset hukkamõistu esile kutsuvad sadismi, vägivalda, näljahädalisi kujutavad ja muud humanistliku sisuga kriitilised fotod, siis mõjub suurem osa hirmu käivitavatest fotodest kas täiesti individuaalselt või väiksele asjasepühendatute ringile.<sup>25</sup> Öeldu tähendab muidugi seda, et semiootilised ressursid (koodid), mida selliseid pilte “lugedes” kasutatakse, on üldsuse eest varjatud. Ent meid võiks siinkohal huvitada ka keele ja piltide võrdlus hirmusituatsioonis. Kui fenomenoloogias leitakse, et hirmuga keel “seiskub” (Heiddeger), siis psühhoanalüüsi järgi (vähemalt selle ravipraktikas) vabanetakse hirmust just keele abil (väljarääkimine, teadvustamine).<sup>26</sup> Mis aga juhtub piltidega samas olukorras? Kas ka pildid “seiskuvad”, lakkavad hirmu tingimustes tekkimast ja olemast? Ja vastupidi – kas on võimalik hirmust vabaneda piltide abil? Just neile küsimustele vastamisel ilmnebki rida erinevusi, isegi keele ja piltide vastandlikkus. Põgusalgi meenutamisel selgub, et hirm mitte ei seiska pilte, vaid lausa vastupidi, hirm pigem genereerib neid – iselaadseid kujutlusi. Ka kõige ohtlikumas olukorras saadab meid hetkeliste piltide voog, kujutuste tulv, mille käigus maname silme ette kõikvõimalikku, mis äsja juhtus või mis võib kohe-kohe juhtuda. Pruugib vaid lugeda Dostojevski teoseid, näiteks “Kuritööd ja karistust”, kui veendume hirmu kujutuspilte tootvas toimes lõplikult. Oneiroidsete košmaaridena avalduvad sellised hirmu kujutelmad ka unenägudes – nõnda intensiivselt ja elavalt, et nende kujutamine kunstis on alati olnud lausa rutiinne tegevus. Ent siinse uurimuse sihiks ei ole tagasipöördumine tuntud



Leonid Brežnevi paraadportree. Õli, lõuend.  
Official portrait of Leonid Brezhnev. Oil on canvas.

kunstiajaloo perioodide (sürrealism jmt) juurde – pigem püüame näidata, et fotograafiliste piltide seosed traumade või hirmuga on üllatavalt teistsugused kui need, mis raamivad sellises võtmes kunsti üldiselt. Kunstina esitatavate piltide puhul (ükskõik kui jubedate) hoiab serveeritavatele õudustele/jubedustele/košmaaridele vaatamata reaalse hirmutunde ära just nimelt seesama – nende teose staatus ja meie teadmine, et see on tõlgendus, inimkäe ja autori-vahendaja (vähemalt) osaliselt välja mõeldud ning fiktiivne objekt. Nõnda võivad küll (kunsti)teosed olla mõningal määral hirmsad (koledad näod, ebameeldiv koloriit jne), kuid väga harva on see, mis juba kord teoseks nimetatud, hirmu allikas või objekt.

### Fotograafia ja trauma: külaskäik hirmu lätetele

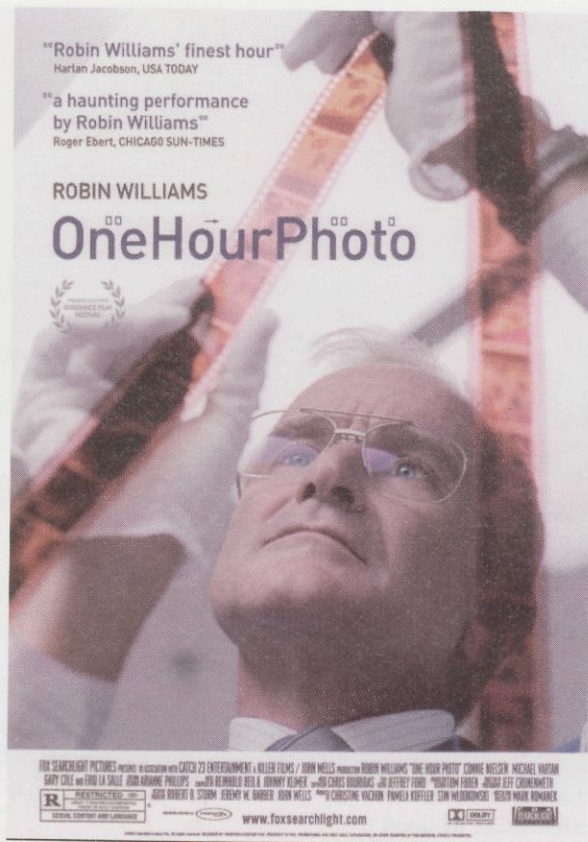
Hoopis teistsugune on olukord siis, kui räägime näiteks fotodest. Just siin annavad tõlgendusele määrava rolli meie arusaamad mehaaniliselt tehtud pildist kui fakti kandjast. See tähendab, et fotodel on vähemalt potentsiaalselt võime viia meid hirmu põhjuste juurde. Ning just seeläbi ongi suhe fotoga määratult tõsisem kui muude piltidega, sest fotot vaadates me teame, et see on olnud. Nõnda ei hirmutagi meid mitte Ilja Repini meisterlikult õudne “Ivan Julm tapab oma poja”, sest see on käsitlus, vaid Aadu Treufeldti hirmus “Hunhuuside peade maharaiumine” (1909), mida me võtame tõsikäädla teadmisenä. Kuid fotod, mis võivad esile kutsuda hirmu, ei pea seda tingimata tegema n-ö väliselt – tihti ei saagi fotod eksplitsiitselt “hirmsad” olla, sest hirmu allikas ei allu sageli kujutamisele. See viib meid paratamatult foto seosteni psühhoanalüüsi seisukohalt hirmust olulisema nähtusega, nimelt traumaatilise kogemusega. Mõned autorid on neid võrrelnud metafoorselt: minevikus on hetki, mille fotograafia “seiskas” mehaaniliselt, traumaatiline mälestus aga psüühiliselt.<sup>27</sup> Objektide kontseptualiseerumine traumaatilises mälestuses sarnaneb tööpoolest mõnevõrra fotograafiaga. Kui traumat iseloomustab pidada teadvuse võimetust paigutada juhtunu kooskõlalisse mentaalsesse, tekstuaalsesse või ajaloolisse konteksti, siis ka fotode puhul toimub nende kontekstualiseerimine tavaliselt hiljem. Enamasti ei anna fotod kuigi palju infot oma tegemise konteksti kohta, vaid loovad sümbolseid moodustisi, mis kunagi kogutut astendavad, fragmenteerivad, tükeldavad jne. Seetõttu eristas Walter Benjamin neid oluliselt “kogemise kontekstist”<sup>28</sup> ja just sellistel põhjustel kehtib traumaatilise hetke kui otsustava hetke kontseptsioon vaid niikaua, kui võtame aluseks nn aja kui jõe kontseptsiooni (Demokritos). Baeri arvates on aga subjektiivne/individuaalne “traumaatiline aeg” kõike muud kui kontiinum – see koosnebki üksikutest sündmustest, mis ei ole omavahel sujuvalt seotud, vaid moodustuvad katkendliku kogumi seikadest, motiividest, fragmentidest jne, mille

kestust ja osakaalu ei määra mitte nende füüsilik järenevus; ei kronomeeter ega kalender – vaid isiklik kontseptualiseerimine. Ainu viis selliseid moodustisi ladusale narratiivile allutada on nende koondamine autobiograafiaks: elust saab sellisesse formaati asetatuna elulugu.<sup>29</sup>

### Traumafotode väline tavalisus. Kolm juhtumit

Mineviku traumaatiliste sündmuste meenutamine võib tõepoolest seisata keele. Tean näiteks üht Siberis kümme aastat asumisel olnud perekonda, mille liikmed lakkasid alati iseäralikult kõnelemast, kui asi puudutas seda teemat või perioodi nende elust – sellest lihtsalt ei tahetudki rääkida. Vaid alkoholi enesekontrolli lõdvendav toime “lubas” mõnel neist vahel minevikku pisut meenutada. Kuigi pilte oli selle kümne aasta sees tehtud üle pooleteistkümne-tuhande, tegid need inimesed tagantjärele kõik selleks, et aastad 1949–1959 oma teadvusest üldse välja lülitada: isegi arvukad fotod anti lõpuks ära oma fotograafiadengist lähisugulasele.

Pildid ise olid väga tavalised seltskonnakroonika-fotod ega kujutanud vähimalgi määral midagi dramaatilist. Inimesed harilikuna tunduval metsatööl, siin-seal keegi väsinud mees ekskavaatori kopa otsas magamas – või hoopis foto tarvis seda tegevust etendamas. Vaated igavale ja hõredana näivale Nõukogude kolkaasundusele, mõnedel piltidel sulab kevadiselt lumi, kedagi maetakse, inimesed istuvad pikkade laudade taga, mängivad pilli ja võtavad napsu. Viie-kuueaastased poisid poosetavad jalgrataste ja teismelised mootorrattastega, salk mehi kinnitab katusesarikaid või võtab maha jämedaid puid, spetsiifilise väljanägemisega lintveok lohustab läbi lume trobikonda tüve jne. Kusagil ei kohta silm midagi säärast, mida võiks kuidagi karta, peljata, pidada traumaatiliseks või seostada nende kujutelmadega, mis meenutaksid praegu painajalikuks räägitud piirkonda “Siber”. Ent just säärane kummastav vastuolu suure hulga (vähemalt pealtnäha) harilike piltide ja kommentaare blokeeriva traumaatilise mälestuse vahel on siinse probleemi tuum. Tõstatub olemuslik küsimus: millisena taheti seda kauget ja võõrast paika – paratamatuse jõuga pealesunnituid aastaid mäletada? Kas ei püütud nende fotode abil mitte eitavalt katta olukorra tegelikku eksistentsiaalsust? Miks muidu püüti tagantjärele vabaneda isegi nendest piltidest – Siberis veedetud aastate ainsatest tunnistajatest? “Novosibirski oblast. Masljanski rajoon. Astak, Kinderep” – selgitavad napid andmed fotodel kunagi toimunud sellesama üliõpilase diplomitöös, kes need pildid endale sai ja neist võib-olla ainult oma distantseerituse



tõttu suutis (foto)filmi teha.

Teine näide. Väike tüdruk vaatab korduvalt perekonnaalbumis leiduvaid onude-tädide, vanaemade-vanaisade fotosid. Midagi tundub talle seejuures eriti pentsik või veider, hoopis enamgi – kuidagi ebaaus. Enamik piltidel kujutatud inimesi on ju surnud – raske on aru saada, miks hoitakse alles nende pilte, keda enam ju pole? Tüdruk võtab käärid ja asub taastama tõele vastavat maailma: kui inimest enam ei ole, ei saa olla ka tema pilt, mis “valetab”. Tüdruk kraabib fotodelt välja kõigi nende inimeste näod, kes on surnud. Nii on õigem. Selles näites tuleb hästi nähtavale fotode kompensatoorne funktsioon tegelikkuse suhtes: fotod püüavad meie eest varjata millegi/kellegi puudumist – asendada seda äraolekut iseenese sümboolse, seega surrogaatse kohaloluga.

Kolmanda näite võiks tuua Mark Romaneki filmist “Kiirfoto” (“One Hour Photo”, USA 2002),

kus üksildane ja justkui teises maailmas viibiv Seymour Parrish ehk Sy (Robin Williams) töötab fotolaboris, õigemini kuulub juba selle koha juurde nagu mööbel. Temale pole töö üksnes filmide ilmutamine, vaid filmile talletatud väärtuslike hetkede eest hoolitsemine. Eriti läheb Syle korda Yorkinite perekond: poeg Jakob, isa Will ja ema Nina, kes talle alati naeratab ja mõned lahkend sõnad ütleb. Fotode kaudu on ta tuttav nende puhkuste, omavaheliste hetkede ja Jake’i lapsepõlvega. Selgub, et tegelikult on Sy huvi Yorkinite vastu ebatervet laadi: viimased üksteist aastat on ta teinud pere fotodest koopiad, jälginud nende elu edenemist, samal ajal kui ta enda elu on täielikult rappa jooksnud. Kõigis toodud näidetes leiab aset sarnane toiming: sagedased piiriületused füüsilise ja sümboolse reaalsuse vahel, isegi nende vahetus. Nähes ühel päeval piltidelt, et Yorkinite asjad on korrast ära (pereisa lööb üle aisa), saab sümbolite korrapidajast Slyst õiglusemõistja elus eneses ja ta satub korralve organite huviorbiiti. Et Sy oli trauma tagajärjel tunginud noaga hotellituppa, siis tõlgendati sellist käitumist pigem sadismiaktina – viimasel on aga pildilise representatsiooniga, eriti fotodega pisut teistsugused suhted.

### Kujutamise keelutsoonid: sadism ja fotod

Sadismiks nimetatakse enamasti (seksuaalse) rahulduse saamist kas teistele valu tekitamisest või siis selliste stseenide pealtvaatamisest. Sadismi puhul polegi päriselt teada, kas selle põhjused on seotud vaatamisnaudinguga või on sadismi taustaks väärastunud võimuiha. Hea sellekohane näide võiks olla hiljuti päevalvalgele tulnud fotod vangide piinamisest ja mõnitamisest USA sõdurite poolt Abu Ghraibi vanglas. Meid ei

huvita siinkohal mitte niivõrd sadistlik piinamine, vaid motiivid, mis ajendasid seda pildistama. Põhjused tunduvad kahetised. Ühelt poolt näivad fotod siin funktsioneerivat just nimelt võimu kehtestamise aktina, meenutavad trofeed, mille puhul võimu ja üleoleku aspekt on kindlasti kõige määramam. Fotod nagu trofeedki tehti just selliste sadismiaktide tunnistuseks – enesekiituseks, oma üleoleku selgeks tunnistuseks (võib-olla ka preventiivselt hirmu külvamiseks). Kui seda näidet võiks pidada äärmuslikuks sadismi ekshibitsionismiks, mida saab võtta kui “turvaliselt” harva esinevat ja meisse mitte puutuvat, siis igapäevatasandil

esineb küllaga juhtumeid, milles skopofiilse huvi motivatsioon tundub vähemalt sisaldavat annuse sadismi. Miks näiteks ollakse nii kiivalt huvitatud liiklusõnnetuste- jms surma või vägivallaga seotud stseenide detailsest vaatamisest? Millised (teadvustamata) põhjused sunnivad meid kriitikavabalt piidlema teiste õnnetusi? Kas sadist teadvustab alati oma tegevust just sadismina? Näiteks Paul Marcuse filmis “Mõrvaruumid: fotograafi tool” rahuldab ateljeefotograaf (pealtnäha ülima sadistlikkusega) enda arvates hoopis oma teadmishimu: ta üritab vanaaegse klambritega stuudiotooli abil portreeritavaid elu ja surma piirini pigistades fikseerida oma fotodel hinge lahkumist kehast jne. Küllap on teisigi näiteid sadismielemendi kaasnemise kohta algselt muusihilise pildistustegevusega – see on valdkond, mis tekitab jätkuvalt palju küsimusi. Miks on Ameerika fotograafidele loodud spetsiaalne preemia selle eest, kui nad sekkumise ja aitamise nimel säärased vaatepildid üles võtmata jätavad? Jne. Kuidas mõjutavad aga vaatajat politseikroonika tüüpi rohked sadismiaktide kuvandid ja milline plaanitud või reaalne toime on vägivallakultusel massidele adresseeritud filmides? Küsimuse tuum on siinse teema seisukohalt just sadismi pildilises vahendamises, selle põhjustes ja mehaanikas. Susan Sontag tõlgendab oma viimases piltidele pühendatud käsitluses “Regarding the Pain of Others”<sup>30</sup> sadismi kuvamist paratamatusena – sest igasuguse realsuse valimatu muutumine speetraakliks on kaasa haaranud ennekõike “tugevad ärritajad”, nende loomusest öieti sõltumata.

### Kokkuvõtteks

Uurimuse selles osas on käsitletud psühhoanalüüsi kui piltide käsitlemis- ja tõlgendusmeetodi vajalikkust ja selliste meetodite huvipiirkondi. Tegemist on uurimisviisidega, mille puhul huvitatakse ennekõike piltide loomise säärasest põhjuslikkusest, mis on individuaalset laadi ja millel on (tihti varjatud) psühholoogilist laadi stiimulid. Psühhoanalüüsi



Ants Leitmäe. Fotod Siberis asumisel viibimisest. Novosibirski oblast, Masljanski rajoon, Astak, Kinderep (1949-1959).  
Ants Leitmäe. Being deported to Siberia. Novosibirsk region, Masljanski district, Astak, Kinderep. 1949-1959.

raames tegeldakse visuaalkultuuri aspektidega, mida teiste meetoditega on raske analüüsida. Öeldule vaatamata on ka selline lähenemine piiratud: psühhoanalüüsi arvustatakse näiteks seksuaalsuse kui pildilist tegevust motiveeriva faktori “liigse rõhutamise” pärast – võib veel öelda, et psühhoanalüüsi objektid on sageli keerulised ja seetõttu raskesti defineeritavad. Ilmselt just seetõttu sisaldavad ka uurimustulemused spekulatiivseid momente rohkem kui teiste meetodite tulemid. Seetõttu võib ilmselt pidada tõsikindlamaks psühhoanalüüsi kombineerimist teiste

teaduste, ennekõike semiootika, antropoloogia ja sotsioloogia viisidega uurimisobjekti defineerida, liigendada ning analüüsida. Enamasti tänapäeval just nõnda tehaksegi.

### Allikad ja viited:

- <sup>19</sup> Pietz, William. Fetish. Rmt: Critical Terms for Art History. Ed. By Robert S. Nelson and Richard Shiff. University of Chicago Press, 1996, lk 197–207.  
<sup>20</sup> Christian Metz. Photography and Fetish. Rmt: Critical Image: Essays on Contemporary Photography. Ed. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990, lk 155–164.  
<sup>21</sup> Ruby, Jay. Surm, fotograafia ja tähendus. Intervjuu Peeter Linnapile. – Cheese 2006, nr 16, lk 19–20.  
<sup>22</sup> Batchen, Geoffrey. Forget me Not: Photography and Remembrance. Princeton Architectural Press, New York, 2004.  
<sup>23</sup> Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography. Fontana Paperbacks, London, 1982.  
<sup>24</sup> Lotman, Mihhail. Semiotika kulturo i Fenomenologija Strahha (Kultuurisemiootika ja Hirmu fenomenoloogia). – Sign Systems Studies 29.2, lk 417–439. Siinses kirjutises on kasutatud ka mõningaid mõtteid M. Lotmani 2006. aasta kevadel TÜs peetud loengust. Selle teema aga algatas ilmselt Juri Lotman oma kirjutises “Semiotika strahha: Ohhota za Vedmami” (Hirmu semiootika: nõiajaht) – P. L.  
<sup>25</sup> Kuhn, Annette. Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. Verso, London and New York, 2002 (1995). Vt ka: Lury, Celia. Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity. Routledge, London and New York, 1998.  
<sup>26</sup> Lotman, Mihhail. *Ibid.*  
<sup>27</sup> Baer, *ibid.*, vt lk 14 jj.  
<sup>28</sup> Benjamin, tsit. Baer. *Ibid.*  
<sup>29</sup> Viimase kohta vt: Adams, Timothy Dow. Light writing and Life writing: Photography in Autobiography. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2000. Vt ka: Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative. Ed by Alex Hughes and Andrea Noble. University of New Mexico Press, Albuquerque, 2003. Vt ka: Anderson, Linda. Autobiography. Routledge, London and New York, 2001 (The New Critical Ideom series).  
<sup>30</sup> Vt: Sontag, Susan. Regarding the Pain of Others. New ed. Penguin Books Ltd., London, 2004.





Aadu Treufeldt. Hunhuuside hukkamine. 1909.

Aadu Treufeldt. Chopping off heads of the honghuzi. 1909.

## Photology VIII Methods of research of photography: psychoanalysis 2 by Peeter Linnap

### From mummy to fetish: photo as the substitute object and the protective prosthesis

The mummification complex and the related embalming, has been referred to by the French film theorist André Bazin, who drew attention in his essay of 1945 "Ontology of the Photographic Image" to an essential psychoanalytical aspect of photos – namely to the compensation, or replacement function. Photographs are professedly made for the first and paramount reason to preserve for eternity the "external appearances" of the things /creatures past (and thereby also their imaginary presence). The same pertains, in general outlines, to the so-called traumatic personal experience: in the situation where someone/something has got lost/gone missing beyond recovery, or has departed, the individual seeks substitute to the late lamented, prosthesis or a compensatory double (*doppelgänger*). It is specifically for the latter reasons that mention of photos recur in the psychoanalytical speculations, in the role of a fetish. However, the comparison of Bazin's photo as mummy (1945) and Christian Metz' photo as fetish (1984)<sup>20</sup> reveals also at least one essential difference. Embalming is associated with the people deceased, while

making fetishes as objects of obsessive devotion has to do with reproductions, drawn in the image of the quick.<sup>21</sup>

In this context, most relevant among special treatments devoted to fetishism of pictures, is the research by Metz. In his theoretical exposition delivered first in the University of California as a lecture, Metz showed, with persuasive power hitherto unsurpassed, those physical and phenomenological properties of the photographic image, which make that device the most befitting for the symbolic role of fetish. The condition precedent for becoming a fetish is its invariable presence and portability. Thanks to its puny dimensions and flatness, a photograph is apt to signify portative/surrogate presence. We come across the like turns of thought also in the book by the French cultural theoretician Philippe Dubois "L'Acte Photographique" (1983), where taking photos is constantly determined as the art concerned with the past, with the person whose photograph is taken equated with "the one already departed". The photo is so much as called "thanatography" (i.e. description of death). Psychoanalytical melancholy can also be traced in Roland Barthes' swan song "Camera Lucida" (1980).<sup>23</sup>

Fetish is not, of course truly identical with the object, which it is meant to replace: at most, it has either *plausible* external similarities with the missing object (the principle of analogy) or it has sometimes someplace had contact with the missing object (things and their parts). The existence of such objects is primarily kept in secret and they are contemplated furtively, in a manner intended to avoid notice – if the fetishes become a public domain, their charms may end.

## Dread: stagnation of language and the avalanche of (fancy) pictures

Much less research effort has been bestowed on depiction of associations germane to dread (great fear, uneasiness, or apprehension), in particular pictures as objects of dread. Dread occupies an important place in the mechanics of implications. The implicit properties of pictures related to dread cannot be identified, in the general case – we cannot say, *which* are the pictures stimulating the dread and why they do so. When dismissing the images depicting sadism, violence, hunger-stricken persons triggering the feeling of collective abhorrence, and other socio-critically oriented photos of humanist content, it seems that the majority of photos stirring up fright scare only individuals or a close circle of initiated persons.<sup>25</sup> The semiotic resources (codes), which are used when “reading” such pictures, are concealed from the public’s eye. However, we could in this connection glance at the comparison of language and pictures in the fright situation. Phenomenology holds that the fright “immobilises” the spoken language (Heidegger), however according to psychoanalysis (at least in its therapeutic practice) the fright is suppressed specifically by means of language (speaking out, rendering aware).<sup>26</sup> What happens to pictures in the same situation, for that matter? Will the pictures, too “stand still”? And on the contrary – is it possible to be freed from the burden of dread with the help of pictures?

When answering those questions, a number of differences manifest themselves, reaching as far as the opposition of language and pictures. Even fleeting memories suggest that not only does dread not immobilise the pictures, but quite the opposite, it rather generates them – unique fanciful images. In the most perilous situations, we are overtaken and submerged accompanied by a flow of fragmentary pictures, a flood of imagery. We conjure up in our mind’s eye whatever just happened or might happen without further notice. Suffice it to read Dostoyevski’s works, for instance “Crime and Punishment”, to be assured about the imagery producing effect of dread. In oneiroid psychosis, characterized by an acute, confused dreamlike state such imagery of dread is manifested as nightmare, cochemares. In the case of pictures (however demented) presented as art, the actual sense of fright is superseded by the social status of those works, and our awareness that it is a matter of interpretation, no more. Hence, although the works (of art) may be scary to a certain extent, but the item, once declared to be a work, is rarely a source or object of dread.

### Photography and trauma: a visit to the wellsprings of dread

The situation is dramatically different, when we are speaking of photos. Here, the interpretation is conveyed a decisive role by our understandings of the mechanically made picture as carrier of *factive* information. Meaning that photos are vested, at least potentially with the ability to lead us to the sources of dread. Through the agency of that source, the relation to the photograph is immensely more serious – when looking at a photos we know that “it has *truly* been so”. Thus, we are not scared by Ilya Repin’s painting of Ivan “the Terrible” killing his son (1885) but rather by Aadu Treufeldt’s photo

“Chopping off heads of the honghuzi” (1909) [Manchurian hungghus aka “red-beards” honghuzi – train robbers and vagrants living from robberies and other crimes].

But images, that could provoke fright, need not do that by their explicit features – often photos even cannot be outspokenly “awful”, because the source of dread frequently calls into question and challenges the portrayal. That leads us, of necessity to the links of photo with the phenomenon, more essential than dread as seen by psychoanalysis, namely the *traumatic* experience. Some authors have compared them metaphorically: in the past there are moments, which photography “stalled” mechanically, while the traumatic memory did the same psychically.<sup>27</sup> For the most part, photos do not provide much information about the context where they were made, creating as they do symbolic formations, which graduate, fragmentize, split something experienced in the distant past. Therefore Walter Benjamin set them essentially apart from the “context of experiencing”<sup>28</sup>. It is just on those grounds that the concept of a traumatic instance as a decisive moment applies only inasmuch and insofar as we assume as the basis the concept of time like river (Democritos). By Baer, the subjective /individual “traumatic time” is everything but continuum – it is constituted by single isolated events, which are not smoothly interconnected, but present an incoherent aggregate of occurrences, motives, fragments etc. the duration and share of which is not determined by their physical succession, nor by a chronometer or calendar – only by personal conceptualisation. The sole way to subjugate such agglomerates to smoothly running narrative is consolidating them to an autobiography: the life will become a biography, when contained in such format.<sup>29</sup>

### Explicit trivality of the trauma photos – three cases

Recalling the traumatic events of the past can actually halt the tongue. Take for instance a family I know, who was deported to Siberia for a period of ten years and whose members always lost their tongue, when someone referred to that “interlude” in their lives. It was only the tongue losing effect of alcohol that “allowed” some of them to delve in memories just a bit. Although within those ten years, over fifteen hundred pictures had been taken, those people did their best endeavours to erase in their consciousness the years 1949–1959: numerous photos were turned over to a kin relative of theirs, a student of photography. Pictures were ordinary social chronicles photos as they go. People at forest labour; a tired man sleeping on top of the excavator digging bucket – or playacting the same for the needs of photo. The views to desolate and sparsely developed Soviet back-bush settlement. In some pictures, the snow is thawing seasonally. Someone is being buried. People are sitting at long tables. Nowhere does the eye catch anything to be somehow feared or considered traumatic.

Here is another one. A small girl is repeatedly looking at snapshots of uncles and aunts, grandmothers and grandfathers to be found in family albums. There is something she feels to be strange or uncanny, like dishonest or so. The majority of people depicted on pictures have passed on – it is hard to understand why the pictures of people who have departed

this life are preserved? The girl grabs the scissors and engages in restoration of the world, putting it in conformity with truth - if a person is no longer here his picture cannot be either, otherwise it would be "lying". The girl scrapes off photos the faces of all demised people. This example reveals excellently the compensatory function of photos with respect to actual life: photos attempt to hide from us the absence of someone/something; they try to replace that absence with a symbolic, hence surrogate presence of oneself.

The third example could be borrowed from Mark Romanek's film "One Hour Photo" (USA 2002), where the lonely and seemingly locked-out in another world Seymour Parrish or Sy (Robin Williams) is employed in a photo laboratory. He is appurtenance to that place, like furnishing. To him, work is not only developing films but care of valuable moments stored on film. Sy is especially concerned with the Yorkins family. By agency of photos he is familiar with their holidays, informal moments and Jake's childhood. It turns out that Sy's interest in the Yorkins is pathological: in the past eleven years he has made copies of family photos, he has followed the progress of their lives, while his own life has been utterly ruined.

In all those examples the boundaries between the physical and symbolic realities have evanesced, they are even interchanging.

### **Forbidden zones of depicting: sadism and photos**

Sadism is usually viewed as obtaining (sexual) gratification from causing pain to others or from watching such scenes. Are the true reasons of sadism associated with the delight from voyeurism, or is the background of sadism a distorted coveting for power? An excellent example to prove my point would be the photographic records of torturing and debasing of the prisoners by the USA soldiers in Abu Ghraib prison. We are interested, in this connection rather in the motives, which prompted taking photos of the torturing. On the one hand, the photos seem to function as an act of establishment of power. Photographs, just like any other trophies were made as an acknowledgement of acts of sadism - for self-glorification, a proof of one's superiority (perhaps also preventively to spread fright). On an everyday level, too there are numerous cases where motivation of scopophilic interest seems to contain a trace of sadism. Why is one so very keenly interested in watching road accidents and other scenes related to death or violence? What (unconscious) reasons make us ogle the others' mishaps? Does a sadist always render account of his activity as sadism? Et cetera, et cetera... This is the area continuously giving rise to many questions. Why has there been instituted a special prize to American photographers, granted for not taking photos of such scenes, in the name of interference and help? The core of the issue is the pictorial intermediation of sadism, its causes and mechanics. Susan Sontag interprets, in her last treatment dedicated to pictures "Regarding the Pain of Others"<sup>30</sup> the depicting of sadism as an indispensable necessity - the arbitrary transformation of reality into a spectacle has involved "strong stimuli", regardless of their nature.

### **Summary**

This part of the research focuses on the need of psychoanalytic ways of treatment and interpretation of photographic pictures. In evidence are research techniques, where the thrust is made in such causality of creating pictures, which is of individual nature and has (often latently) the stimuli of psychological type. In the framework of psychoanalysis, handled are those aspects of visual culture, which are hard to analyse with other methods. Yet such approach is also restricted: the psychoanalytic searchlights are criticized for making "excessive emphasis" on sexuality as the factor motivating the pictorial activity. It may be said, as a matter of fact, that the objects of psychoanalysis are often complicated and therefore hard to define. Apparently, for that reason the outcome of research contains more speculative moments than the results of other methods. Therefore it would be safer to combine psychoanalytically informed theories with other disciplines, in the first place with the ways of semiotics, anthropology and sociology to define the research object, to articulate and analyse it. Presently, it is mostly done so.

### **Sources and references:**

- <sup>19</sup> Pietz, William. Fetish. In: Critical Terms for Art History. Ed. By Robert S. Nelson and Richard Shiff. University of Chicago Press, 1996, pp 197-207.
- <sup>20</sup> Christian Metz. Photography and Fetish. Vol.: Critical Image: Essays on Contemporary Photography. Ed. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990, pp 155-164.
- <sup>21</sup> Ruby, Jay. Death, photography and meanings. Interview to Peeter Linnap. - Cheese 2006, No 16, pp 19-20.
- <sup>22</sup> Batchen, Geoffrey. Forget me Not: Photography and Remembrance. Princeton Architectural Press, New York, 2004.
- <sup>23</sup> Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography. Fontana Paperbacks, London, 1982.
- <sup>24</sup> Lotman, Mihhail. Semiotika kulturõ i Fenomenologija Strahha (Semiotics of Culture and the phenomenology of fear). - Sign Systems Studies 29.2, pp 417-439. In this piece of writing the author has used some thoughts from the lecture delivered by M. Lotman in spring 2006 at University of Tartu. This topic, however was evidently laid down by Juri Lotman in his essay "Semiotika strahha: Ohhota za Vedmami" (Witchunts: semiotics of fear: the witch hunting - P. L.)
- <sup>25</sup> Kuhn, Annette. Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. Verso, London and New York, 2002 (1995). See also: Lury, Celia. Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity. Routledge, London and New York, 1998.
- <sup>26</sup> Lotman, Mihhail. *Ibid.*
- <sup>27</sup> Baer, *ibid.*, see p 14 etc.
- <sup>28</sup> Benjamin, cit, Baer. *Ibid.*
- <sup>29</sup> For the latter cf.: Adams, Timothy Dow. Light writing and Life writing: Photography in Autobiography. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2000. See also: Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative. Ed. by Alex Hughes and Andrea Noble. University of New Mexico Press, Albuquerque, 2003. See also: Anderson, Linda. Autobiography. Routledge, London and New York, 2001 (The New Critical Ideom series).
- <sup>30</sup> See: Sontag, Susan. Regarding the Pain of Others. New ed. Penguin Books Ltd., London, 2004.

# Hiina nüüdiskunst

Reet Varblane kirjutab transnatsionalismi puudustest ja vourustest.

Linnailmed. Hiina nüüdiskunst.  
Kunstihoone, 16.12.2006–  
28.01.2007. Kuraatorid Zuo  
Zhengyao ja Reet Varblane.

Euroopas ollakse rohkem kui kunagi varem huvitatud kultuurist, mis jääb Euroopast väljapoole. Põhjus võib peituda eksootikailas, mis esmatasandil väljendub kitsilikus turismibuumis, kus oluline on vaid uues paigas viibimine kirja saada, ilma et väljutakski euroopalikest turismikompleksidest. Samavõrd võib põhjus olla ka taas õhtumaade allakäigu, energiast tühjaksjooksmise tajumises ning islami kultuuri totaalse pealetungi hirmus, aga ka eluterves uudishimus, mis kahtleb oma kultuuri ja eluhoiakute ainuõigsuses ning sunnib seetõttu ennast teiste kaudu kriitiliselt üle vaatama.

Oriendi kunstil (ja kunstnikel) on viimasel 15 aastal olnud tähtis koht peaaegu kõikidel suurtel rahvusvahelistel näitustel: Veneetsia, São Paulo ja Berliini biennaalil, Kasseli “Documental” jt. Eurooplaste silmis mainekatel kunstisündmustel on väljas olnud märkimisväärne arv Jaapani, Indoneesia, Taiwani ja iseäranis Hiina kunstnike töid. Hiina nüüdiskunsti suured väljapanekud on tähelepanu võitnud Londonis, Pariisis, Varssavis, Prahast, Helsingis, Berliinis, kui Euroopat silmas pidada. Huvi sai alguse 1990ndate algul Ameerika Ühendriikidest. 21. sajandi algul on hakatud Hiina kunstisündmustest kõnelema järjest tõsisemalt: Shanghai ja Pekingi biennaalist, Hongkongi ja Aomeni (Macau) kunstielust. Kuid mitte ainult kunst vaid ka hiina film, nii kunstiline lavastus kui ka dokumentaalfilm, on maailmas tõusuteel: nii hiina oma filmitegijate

metafoorid kui ka teiste mõnikord halastamatult kriitilised vaatenurgad; Hiina dokumentaalfilme on viimasel ajal ka Eesti televisioonis näidatud.

Oriendihuvi on ambivalentne nähtus. Edward Said, Euroopas viimasel ajal üks sagedamini tsiteeritud ida kultuuriuurijaid, ei ole vaadelnud orientismi kui ainult globaalsele poliitilisele korrale sobivat ideoloogilist nihetatust, vaid selle poliitilise korruga tihedalt seotud ettekujutust ja kogemust, mis organiseerib ja loob orienti kui poliitilist reaalsust. Seda reaalsust mõistetakse kui põhiolemuselt muutumatut rassilist ja kultuurilist tervikut ning iseloomustatakse lääne väärtushinnangutele vastandlike joonte kaudu: ida on pigem passiivne kui aktiivne, liikumatu kui liikuv, emotsionaalne kui ratsionaalne, kaootiline kui korrastatud. Läänele vastandatud ida või Teine on seega esile toodud vajakajäämist kaudu: liikumise, mõistlikkuse, korra, tähenduse puudumise kaudu. Kolooniaid ongi valitsetud puudujäämise müüdi toel ja sealne kultuur on olnud seda väärtuslikum, mida enam on suutnud tõestada ja tugevdada just seda vastandlikkust, puudujäämist. Saidi iseloomustus käib eelkõige 19. sajandi kohta, mil idahuvi ja vaimustust ei kütnud enam mitte niivõrd ida kultuuri uuringud, romantilised lood või ka asumaade valitsemine, vaid just see uus viis, mille kaudu eurooplased hakkasid ennast representeerima. Uus viis põhines eitusel ja dihhotoomilisel vastandatusel ning seda oli võimalik teha just niipalju, kuipalju võrtsiks vaja läks. Mässaja Eugène Delacroix’ “Sardanapaluse surmas” ja akadeemik

Jean-Leon Gérôme’i naisaktide kujutamisel pole vahet: rauged passiivsus ja allaheitlikkus iseloomustab neid mõlemaid ning euroopaliku kunsti suur kaanon – suhtumine Teisesse püsib puutumatu edasi. Kahekordne Teine, naine ja ida, pakkus nii sobivat võimalust reaalsusest põgenemiseks ja kriisist pääsemise illusiooni loomiseks.

Kuid näha oriendihuvist vaid jätkuva modernismi uudusejanu ning järjekordset trendi pole õige. Idas (või ka idast pärit kunstnike) loodud kunstis on midagi sellist, mis haarab ja sunnib süvenema. Eksootilise temaatika ja harjumatu tüpaaži aeg on ammu möödas: Euroopa, Ameerikast rääkimata, on ammu rahvaste Paabeliks muutunud ning pelgalt muinajuttudega ei piüa tänapäeva erudeeritud publikut.

Jaapani mõtleja Masao Miyoshi käsitleb praegust postkolonialismi kui kolonialismilt rahvusriigi languse kaudu transnatsionalismi suundumise vaheastet. Transnatsionalismi mõistet on ka Euroopast rääkides järjest rohkem kasutama hakatud, kuigi endisi asumaid, ka orienti, iseloomustab see täpsemini. Michel Foucault nimetab essees “Teistest ruumidest” 20. sajandit ruumi sajandiks ja kasutab selle iseloomustamiseks heterotoopia (organismi kudede või elundiosade tekkimine keha ebaharilikul kohal) metafoori, täpsemalt hálbe heterotoopia metafoori: 20. sajandi lõppu iseloomustavad paigad, kus elavad inimesed, kes kipuvad normidest ja nõudmistest kõrvale kalduma. Transnatsionaalsusesse mahub kõrvalekalle. Ka Foucault toob sotsiaalse hálbe heterotoopia iseloomustamiseks illustreerivaid näiteid oriendist. Hálbe heterotoopia on see, mis võlub ja millel



Guangzhou ülikoolilinnak valmis vähem kui kolme aastaga. Sealse kunstiakadeemia kunstimuseumisse on planeeritud ka eesti kunsti näitus.

on jõudu (põikpäisust) mitte alluda keskuse (normi) kontrollile. See on see, millest on õhtumaadel vajaka, mida otsiti juba 19. sajandil, kriisi heterotoopia ajal, ja mida me otsime ka nüüd, hälbe heterotoopia ajal.

Idamaad, eelkõige kolossaalne Hiina üle mõistuse kiire arengutempo, aga ka samavõrd paradoksaalsete kontrastide, rikkaliku vana kultuuri ning seda eitava, vaat et peensusteni välja arendatud modernistliku puna-Hiina kogemusel loodud nüüdiskultuuriga, on populaarsed juba viimased kümme aastat ning see populaarsus ei ole langenud. Ilmselt lausa vastupidi, sest mida rohkem on võimalust sellesse süveneda, seda põhjatam tundub sealne energia ning seda enam tekitab see hämmastust ja küsimusi, uudishimu. Suuri, järjest sagedamini just kohapeal kokku pandud Hiina nüüdiskunsti näitusi kohtab kõikjal üle Euroopa: üks lõpeb, teine algab, mõni neist rändab terve Euroopa läbi ning huvi nende vastu ei vähene. Kui mõne aasta tagune huvi Hiina kunsti vastu piirdus pealinnaga Pekingi ning Shanghaiga, loomulikult sekka ka Hongkong (see pole siiski siiani veel päris Hiina Rahvabariik, sest hiinlastel on vaja sinna sõiduks viisat), siis nüüd on huvi raskuskese laienuenud, Lõuna-Hiina Guangdongi

provintsi ja selle plahvatuslikult arenevad suurlinnad tunduvad olevat viimase aja tõmbenumber. Loomulikult Tiibet, kuigi hiina oma kunstnike huvi tundub siiski piirduvat oma vahetu ümbruse, sealse problemaatikaga.

Ja ikkagi kimbutab küsimus, kuidas hiina kunsti vastu võtta: mida sellest tahta, mis koodide kaudu see endale mõistetavaks teha? Iseäranis olukorras, kui Hiina, aga ka iga üksiku keskuse kunst ja kunstielu on hoomamatu nii pealiskaudsele mujalt tulnu pilgule, aga ilmselt paljuski ka hiinlastele endile. Hiina kunsti (aga ka kunstielu) võiks võrrelda Pekingi ühe rahvustoidu, Pekingi pajaga: keevasse vette lisatakse üliõhukesed lihatükid, salat, maitseroheline, paprika, mõnikord kalagi, lastakse tiba keeda, võetakse ükshaaval välja, lisatakse soja- või mõni muu kaste ja lastakse hea maitsta. Iga komponendi maitse säilib, kuid ometi lisandub sellele toidu valmistamise ja söömise ajal, sest see on üheaegne protsess, midagi teistelt komponentidelt, lisandub delikaatselt, peaaegu märkamatu, kuid ometigi. Just sellises seisundis näib Hiina kunstielu olevat 21. sajandi algul, totalitaarse ja vaba ühiskonna kummastavas koosluses.

## Tagasivaade

Kultuuri revolutsioon sai Hiinas läbi 1976. aastal, kuid paar järgmist aastat tõid vaid ettevaatlikke muudatusi. Kunstnikud, kes olid suure juhi Mao Zedongi ajal hinnas, pakkusid näitustele sentimentaalselt autobiograafilise kallakuga töid, vaatasid leebe pilguga üle eelmiste aastakümnete dogmad. 1979. aastat ja eksperimentaalset kunstnike rühmitust Xingxing ehk Tähed peavad hiina nüüdiskunsti uurijad murdepunktiks. Kui 1979. aasta 27. septembril keelduti nende töid Pekingi rahvusgaleriis välja panemast, otsustasid nad ennast siiski manifesteerida ning panid oma maalid ja skulptuurid välja rahvusgalerii taha parki. Loomulikult sekkus asjasse politsei ning nii väljapanek kui rühmituse tegevus kuulutati seadusevastaseks. 1. oktoobril, Hiina Rahvabariigi sünnipäeval organiseerisid Tähed vastukaaluks protestimarsi: nad alustasid Xidani demokraatia müüri juurest, tegid tiiru ümber Pekingi linnakomitee kvartali ning nõudsid demokraatiat ja kunstivabadust. Nende järjekindlus kandis vilja: nad võisid oma kunsti eksponeerida, küll mitte rahvusgaleriis, vaid Beihei pargi Huafangi ateljees.

Muide, rahvusgalerii või muuseum (NAMOC) on siiani jäänud kõrvale hiina avangardsest kunstist (ja kunstielust): see ei puuduta mitte ainult kõige nooremat ja eksperimentaalsemat, vaid ka kõikjal üle maailma laineid löönud kunsti. Kui ma 2005. aasta kevadel külastasin Hiinat ning mu vastuvõtja oli just rahvusgalerii, siis nii kummaline, kui see ka polnud, polnud viimaste Veneetsia biennaalide, Kasseli "Documentade" menunimed Ma Liuming, Li Wei, Gao Brothers, Sui Janguo, Zhao Bandi kui nimetada ainult mõned esimesena pähe tulnud kunstnikud, seal üldse esindatud, kuigi Pekingi I rahvusvahelise biennaali hiina kunsti ekspositsioon oli väljas rahvusmuuseumi avarates ruumides. Pekingi I kunstibiennaal kukkus läbi. Selline on rahvusvahelise kunstiaareneile suunatud aktiivselt tegutsevate galeristide ja kuraatorite üksmeelne arvamus ning üheks põhjuseks loetaksegi ekspositsioonide eraldamist – kunsti jaotamist omaks ja võõraks. Ja samas olid rahvusgalerii töötajad

valmis kõike tegema, et ma ikkagi näeksin uuemat kunsti ja kunstikeskusi. Ning rahvusgaleriil on kadestusväärne rahvusvaheline haare: seal on toimunud nii Pariisi Pompidou keskuse kui paljude teiste mainekate suurmuuseumide näitused, nad ise on organiseerinud vastunäitusi nii Pariisis kui mujal.

1980. aasta alguses, kui Tähti ikka ametlikult ei tunnustanud kultuuriministeerum ja Pekingi kunstnike liit, organiseerusid nad ise ametlikult kui Tähtede maalikunsti liit. Selle liidu 12 liiget olid Huang Rui, Ma Desheng, Yan Li, Wang Keping, Yang Yiping, Qu Leilei, Mao Lizi, Bo Yun, Zhong Ahcheng, Shao Fei, Li Shuang ja Ai Weiwei, kes kõik said 1990ndate algul laiema rahvusvahelise tuntuse osaliseks. 1980. aasta augustis andis Pekingi kunstike liidu tollane esimees neile rohelise tee rahvusgaleriis esinemiseks, ise avalikult kuulutades: kui Tähed kogeivad, et rahvas nende kunstist midagi aru ei saa, siis on nad ise valmis seda muutma. Kuid ta eksis: kahe nädala jooksul käis Tähtede näitusel peaaegu 20 000 külastajat. Tähtede põhipaatos seisnes kunstniku isiksuse väljatoomises: "Mina ise". Üks liidreid skulptor Wang Keping sõnastas nende eesmärgi: "Mineviku vari ja tuleviku valgus – see on meie õppetund ja vastutus." Tähed (nad seostasid ennast taevatähtede, mitte staaridega) ei olnud saanud sotsrealistlikku väljaõpet ega ka tollast (kunsti)akadeemilist ajupesu, nad olid enamuses iseõppijad, kes aga ei põlanud traditsioonilist kunsti ning selle omandamise raskust. Ka nende tegevus oli alanud juba 1970ndate keskpaigast, kui nad andsid välja revolutsioonilist kultuuriajakirja, korraldasid pörandaaluseid (korter)väljapanekuid, privaateid arutelusid ühiskonna, kunsti ja kunstniku positsiooni üle. Nad tahtsid muuta nii kunsti kui ka ühiskonda. Kunstis revideerisid nad pigem küll (üle)ideologiseeritud kunstikaanonit ning püüdsid leida oma teed lääne modernismis, kuid nende kunstis võis kohata ka otseselt poliitilist väljaastumist. Wang Keping naeruvääristas suurt juhti Maod kui jumalikustatud iidolit ning tema teine tollane skulptuur, ühe silmaga lonkav mees, oli mõeldud kogu rahva võrdkujuna.

Kuna aga poliitiline tagakiusamine

jätkus, siis lõpetas 1980ndate keskpaigas rühmitus tegevuse ning enamik liikmeid emigreerus välismaale: Wang Keping Prantsusmaale, Huang Rui Jaapanisse, Ma Desheng Šveitsi ja sealt Pariisi, Ai Wei, Yan Li, Zhong Ahcheng ja Shao Fei Ameerika Ühendriikidesse. Nad omandasid õige ruttu korralliku positsiooni, kuid sama ruttu kadus ka nende (poliitiline) teravus.

1989. aastal korraldati Pekingis esimene suur uue kunsti näitus "Hiina/Avangardkunst", mille tuumiku moodustasid küll 1980ndate keskpaigas ja teisel poolel avalikkuse ette astunud kunstnike, niinimetatud 1985. aasta laine tööd, kuid ilma Tähtedeta poleks see võimalik olnud. 1980ndate lõpp ja 90ndate algus oli ka üliaktiivse alternatiivse näitustegevuse aeg: küll kunstikoolide ateljeedes ja klasiiruumides, küll parkides, küll esimestes uue aja galeriides.

1989. aasta näitus pandi üles rahvusgaleriis. Seal oli väljas palju iroonilisi, isegi šokeerivaid töid, kuid tõsiasi, näitus toimus kõige ametlikumas, institutsionaalseeritumas näitusepaigas, pani sellele oma pitseri: ühel poolt tekitas see uue kunsti promootorites illusoorse tunde, et nad ongi võtnud üle ametliku kunsti institutsiooni (ja selle kaudu kõik institutsioonid) ja et demokraatia täielik võit on saabunud, teiselt poolt aga rõhutas see nähtuse ajutisust, seda, et see on ainult üks väheseid eksperimentaalseid väljaastumisi, et see ei ole pidev protsess. Näituse avamiseks oli rahvusgalerii kujundatud uue kunsti vaimus: sissepääsuteed tähistas tänavalt kuni peaukseni must vaip, ukse kohal vilkus valgusfoorina kiri "Tagasiteed ei ole!". Kolm kuud pärast näituse lõppu leidis 4. juunil Tiananmeni väljakul aset üliõpilaste, demokraatlike jõudude ja sõjaväe verine kokkupõrge. Selles osalesid ka paljud rahvusgaleriis pärjatud kunstnikud ja -kriitikud.

1990ndate kunstipõlvkond sai kunstihariduse kunstikoolides, ka akadeemiates. Sealset haridust oli kergelt reformitud ning see protsess kestab siiani. Kui vaadata praegusi Hiina kunstikõrgkooli – minu kogemus põhineb küll ühel Pekingi kunstikõrgkoolil ja Guangzhou

kunstiakadeemial –, siis teeb kadedaks sealne tehniline varustatus, iseäranis, mis puudutab disaini- ja uue meedia erialasid. Ka ei hoia nad kokku, et kutsuda mainekaid välismaa õppejõudusid loenguid pidama ja töötubasid juhendama. Maine on oluline! Kõigis kunstikõrgkoolides õpetatakse ka hiina klassikalist kunsti ning see on noorte seas populaarne. 1990ndate esimese poole hiina kunsti iseloomustab varasema poliitilise visuaalse kultuuri dekonstrueerimise puhang, mille lisandus tugev annus uue lääne kultuuri sümbolikat: kommertsplakatite, seksümbolite jne keel. Uut kunsti ja kunstimõtet arendavad eelkõige Hongkongi, Taiwani, aga ka lääne kuraatorid ja kriitikud, teoreetikud. Meeliskujundiks kujuneb just tollal Mao Zedongi ülikond kui irooniline, aga ka hirmutav minevikumärk. Muide, Mao napp ja range ülikond on tegelikult võetud üle Sun Jatsenilt, Hiina kodanluse eest võitlejalt.

1990ndate lõpul ollakse taas teelahkmel: milline on ikkagi see olukord, kus nad on? Mis on hiina (Hiina) kunst? Kui palju saab ja tohib läänest üle võtta? Mis on hiina rahvuslik kunst? Kas saab üldse kõnelda rahvuslikkusest? Kuidas seda dekonstrueerida? Nii ongi hiina enda uue kunsti kirjanduses tingliku piirina toodud 2000. aasta: 1980ndad ja 90ndad kui kultuurirevolutsiooni dekonstrueerimine ja uus aeg, uute nõudmiste, ootuste ning seetõttu ka uue sõnumi ning, mis veel olulisem, uue kunstikeelega. Viimase viie aasta hiina kunstiarutlustest ongi jooksnud läbi järgmised teemad: kultuurirevolutsioonigaegsed kujundid on muutunud juba laiatarbekaubaks, rahvakunstiks; hiina kunst *versus* välishiina kunst, hiina oma kuraatorid *versus* lääne kuraatorid. Ka akadeemilise kunsti ülekasvamine eksperimentaalseks on mitmel korral üles võetud teema, kuid see ei puuduta niivõrd uue (avangardse, eksperimentaalse, alternatiivse) kunsti maailma. Kui 1980ndate ja 90ndate kunstnikel oli suhteliselt lihtne ennast identifitseerida eelkõige kultuurirevolutsioonile vastandatuse, idealistliku maailmapildi kaudu (nagu tegid seda Tähed), siis muutunud sotsiaalne kontekst eeldab



Factory 798 territooriumil seisavad vana ja uus seni veel sõbralikult koos.

midagi muud, kuigi läänes (eelkõige sealne kunstiturg) oodatakse ikka veel (küüniliselt) just seda idealismi. Tähtede kunstnike emigreerumine tegi neist lääne kunstnikud: neil on tähendus, neil on oma keel, isiklik sõnum, aga nad on sulandunud üldisesse nüüdiskunsti pilti.

Omaette probleem on ka hiina ja inglise keele suhe: hiina keeles (ja mõtlemises) puuduvad ingliskeelsete mõistete ekvivalendid. Ka oma uue kunsti väärtust mõõdavad nad akadeemilise kunsti määratluste kaudu: *xue shu xing* rõhutab eelkõige ratsionaalsust ja tõsidust, mitte muutumist. Ka Hiina oma kultuurikriitikud (Fanon, Said, Bhabha) tegelevad geosotsiaalsete piiride, vana kultuurilise mõtlemisega sideme otsimisega ja praeguse ühiskonna mõtestamisega.

1999. aasta oli ka hiina uue kunsti maailmas läbilöömise aeg: Wanda Gu oli Art In America kaaneisik ja seegi oli temast pikk artikkel, Xu Bing sai auväärse MacArturi stipendiumi, Harald Szeemanni kuraatorinäitusel Veneetsia biennaalil oli rohkem hiina kunstnikke kui Itaalia ja Ameerika Ühendriikide omi. Ka Hiina enda kunstielus on tegelik murrang toimunud, sest vaatamata rahvusgalerii töötajate mitte just kõige paremale informeeritusele selles osas, mis Pekingi uue kunsti elus juhtub, ei ole

avangardistlike kunstnike isikunäitused seal enam ühekordsed aktsioonid, nagu oli 1989. aasta näitus. Sootuks suurem probleem (ka hiinlastele endile) on enesetsensuur. 2000. aastaks ei olnud Hiina enam monoliitne sotsialistlik maa, vaid vana ja uue kummastav segu (nagu Pekingi pada!), korruga feodaalne ja postmodernne, erutav ja ängistav.

Kui 1980ndate algul oli alternatiivsete kunstnike eesmärk vallutada rahvusgalerii (ja selle kaudu kogu ametlik kultuurimaastik), siis 2000. aastate kunstiinstituutide võrk on märksa keerulisem. Kõigepealt litsenseeritud paigad, kuhu kuuluvad rahvus- ja munitsipaalgaleriid (muuseumid) ja kus korraldatakse Hiinas koostatud ideoloogilisel küpsel uue kunsti või väliskunsti või väliskuraatori koostatud nii-öelda seganäitusi. Edukamate galeriide-muuseumide seas on Shanghai uue kunsti muuseum, He Xiangningi galerii Shenzhenis, Guangdongi kunstimuuseum. Siis kunstiülikoolide ja -koolide galeriid, poolametlikud galeriid (Pekingi Yanhuangi kunstigalerii, rahvusvahelise kunstipalee galerii, Chengdu nüüdiskunsti galerii), kunsti-saalid, siis eragaleriid, nii kommerts-kui ka *nonprofit*-galeriid ja siis kõik-võimalikud avalikud kohad, alates

parkidest, metrojaamadest ja lõpetades poodide ning korteritega, saatkondadest kõnelemata. Šveitsil on saatkondade seas eriline maine: 1999. aastal pani just tollane Šveitsi saadik suure uue kunsti preemia välja, mille žüriisse kuulusid ka Szeemann ja Hanrou, Šveitsi president on üks väheseid, kes riigivisiidi ajal külastas uue kunsti keskust Factory 798.

### Pekingi praegune kunstielu

Praegu saab veel pajas eristada kahte tasandit: kunsti, mida tuntakse, teatakse ja armastatakse Pekingis või ka laiemalt Hiinas, ning kunsti, mis võidab järjest suuremat tähelepanu ja edu rahvusvahelisel kunstiareenil, mida võib kohata kõigis respektaablitel nüüdiskunsti ülevaadetes. Ja ega rahvusvahelised kunstimehed ja -naised ole praegu kodus enam nälgivad luuserid. 1990ndate alguse Pekingi lääneossa keisri suvepalee ümbrusesse koondunud alternatiivse kunsti kommuune võis iseloomustada kui vaeste boheemlaste elupaiku nagu omaaegne Pariisi Mesipuu, kus ateljee (või ateljee ja elupaiga) mööbel koosnes mõnest lagunenu toolist ja lauast, kus, kui maailmavalu ja kontseptsioon nõudis, ei peljatud ka oma tööde põletamist. Seal maaliti, magati, joodi, suitsetati ja peeti pidusid – tehti seda kõike eelkõige iseenda ja oma töö, mitte avaliku tähelepanu nimel. Praegusi kommuune tuleb pigem iseloomustada kui kodanlasboheemlasi või *Bobo*'sid (*bourgeois-bohemians*), nagu nad ise on neid nimetanud. Nad on globaalse majanduse sünnitus ja orgaaniline osa, kuigi jälgivad ja käsitlevad seda kriitiliselt. Nad on nagu Prada ja *underground punk rock*. Nad külastavad Starbucks kohvikuid ja nende kunst on väljas mahajäetud tööstushoonetes. Parim näide on pandakaru kujundit oma kunsti tunnusmärgina kasutav Zhao Bandi, kes hankis hiljaage endale kanaarilinnukollase Alfa Romeo viimase mudeli. Nad ei pea enam vaesuses elama ja kannatama, sest rahvusvaheline kunstiturk hindab neid ja Hiina avatud poliitika on nad omaks võtnud, *haute couture* ja *high tech* disain ei aita mitte ainult elatist teenida, vaid lubavad igati hästi ära elada. Ametlik kultuuripoliitika tahab Factoryt 2008. aasta olümpiamängude ajal kõige mainekama (ja

ühtlasi ka ametliku kultuuripoliitika osana) keskusena välja pakkuda, sest avatud uus Hiina vajab ülišikkide ja suurejooneliste kaubanduskeskuste, panga- ja firmahoonete kõrval ka esinduslikku kaasaegset kultuuri, sest ei rahvusvaheline ega ka oma maa investeerija ei aktsepteeri Hiinat teisiti. Ja samas, kuigi Harald Szeemann valis Gao Brothersi oma 1999. aasta Veneetsia biennaali kuraatoriprojekti, jõudsid sinna ainult kunstniku tööd, kunstnik sai välispassi liiga hilja, et avamisel osaleda.

“Olen siin kakskümmend aastat olnud ja üha põnevamaks läheb,” on ühe esimese 1991. aastal loodud alternatiivse galerii Dongbianmeni värvatornis paikneva Punase Värava galerii juhataja australlaane Brian Wallace kindel. Wallace tuli Pekingisse 1986. aastal hiina keelt ja kirjandust õppima. See oli aeg, kui Pekingis võis välismaalastest kohata ainult diplomaate ja väheseid hiina keele tudengeid, sattus ülipõneva kunsti otsa ning õppis Hiina keskses kunstiakadeemias 1990. ja 1991. aastal kunstiajalugu. 1988. aastast hakkas ta organiseerima hiina noore kunsti näitusi, sest nägi alternatiivses kunsti potentsiaali. Nüüdseks on Wallace ennast tõestanud kahel rindel: teda vajavad nii kriitiliselt Hiina sootsiumi ja selle pöörast, kohati absurdset hullumeelset arengut tõlgendavad kunstnikud kui ka valitsus. Galeril on oma kunstnikkond, kellega Wallace ja tema kolleegid pidevalt koostööd teevad, kuid galerii ellujäämisprogrammi, taas nii füüsilises kui intellektuaalses mõttes, kuulub resideerimisvõimaluse pakkumine kunstnikele, kuraatoritele, kriitikutele. Hiinlasi doteerib küllalt suures osas riik, välismaalastel tuleb ise maksta. Punase Värava galeriis tehakse keskel läbi kaheksa suuremat näitust aastas, sellele lisanduvad veel mitmed väiksemad nii emagaleriis kui ka sellega tihedalt seotud uues rahvusvahelises kunstitaagris (Beijing International Art Camp ehk BIAC).

BIAC asub Pekingi kirdeosas, mitte väga kaugel lennujaama kiirteest, ja see on suurim, siiani kolmest külast koosnev kunstnike kommuun Pekingis. Seal on endale töö- ja elupaiga leidnud sajad kunstnikud, seal on kümned galeriid ja avatud ateljeed, resideerimispaigad

nii hiinlastele teistest provintsidest kui välismaistele kunstnikele. BIAC on eraettevõtte, riigil pole sellega otseselt midagi tegemist, suuremad investeeringud on teinud mitmed hiina suurärimehed (kas nad saavad ka mingit maksu- või mõnda muud soodustust, seda ei õnnestunudki välja selgitada), kes on ära tabanud järjest kasvava uue sootsiumi potentsiaali – kunsti. BIAC ei ole jagunenud kontseptsioonide või ideoloogia järgi: kõrvuti võib näha vanemaid ja nooremaid kunstnikke, kriitilist kontseptualismi, leebet modernismi ja lihtsalt esteetilist dekoratiivset kunsti. BIACi ateljeed (ateljeekorterid) on avarad, selge ja lihtsa struktuuriga ning see oleneb juba kunstnikust ja tema võimalustest, kas ta on ehitanud teisele korrusele elu-, magamis- ja pesemisruumid või jätnud alles avara ateljeepinna.

BIAC on suletud territoorium või õigemini on iga kunstnike küla ümbritsetud müüri ja väravas seisab valvuriputka. Kuid valvur (või on Pekingi igas väravas vähemalt kaks valvurit) on turvalisuse tagamiseks, sisse ja välja pääseb igapäev üheskoos mis kellaajal, müür kuulub idamaise elamiskultuuri juurde: uut ehitust alustatakse müürist, mis pilvelõhkujate rajoonides hiljem lõhutakse, kivid aga korjatakse hoolikalt kokku. Nii ongi mentaalselt avatud BIAC eraldatud ümbritsevast kōdurajoonist, uus elu tärkab viljakas kompostihunnikus.

BIAC asub küll lennujaama kiirtee läheduses, Wang-Jingi naabruses, samasse kanti jääb ka 2005. aasta mais avatud East End Art Village. Sealne atmosfäär on mõnusalt paljulubav ja, mis peaaegu, see on sõltumatu, iseseisev koht, nagu rõhutas kaasaja kunsti instituudi initsiaator ja juht kunstnik Sun Ning (või Natalie Sun, nagu ta end läänepäraselt nimetab). Kaasaja kunsti instituut ei taha olla sugugi ainult galeriifunktsioonis, sellest peab kujunema info- (midagi nagu meie kaasaegse kunsti keskus), *workshop*'ide ja haridusprogrammide, teooria ja praktika keskus, eksperimentaalne näituse-, teatri-, muusika-, tantsu- ja muusika keskus. Kaasaja kunsti instituudi kohvikus lõi 2005. aasta mai keskpaigas Nick Cave'i mõrvari ballaadide plaat mõnusa äratundmistunde, esinduslik hiina oma rockmuusika CD ROMide

ja kunstiajakirjade-raamatute müügi valik tekitas usaldustunde.

Kuid East End Art Village ei ole sugugi ainult instituudi päralt, Caochangdi rajoonis paiknevasse Artsooni on koondunud L. A. Gallery Beijing, Apothiki Beijing – European Contemporary China, Vinci Land Gallery, Beauty Salon for China US Contemporary Art, Studio 03, Ye Yongqing Studio, West Edge (Jon's place). Jalutamiskaugusel paiknev Btsoon on alles arendamisjärgus ning mõeldud ateljeedeks, disainibüroodeks, taas nii Hiina kui välismaistele kunstnikele-kuraatoritele-kriitikutele.

Sun Ning rõhutas mitu korda, et kõigepealt on vaja ellu jääda. Sun Ning oli ka üks neist kunstnikest, kes neli aastat tagasi hakkasid Factory 798 välja arendama. Nüüd on Factory või õigemini kogu 798t ümbritseva Dashanzi piirkonna üürihinnad kolmekordistunud ja ilmselt tõusevad veelgi, sest see on magus suutäis kinnisvaraarendajatele: pisut kesklinnale lähemal (kuigi 600 000 elanikuga kesklinn on tüki maad suurem kui Tallinn) ning omandanud kultuurilise tähenduse, seal on galeriide ning ateljeede, raamatupoodide kõrval leidnud endale koha *haute couture*'i moe- ja disainisalongid, šikimad baarid, kohvikud, restoranid. Factoryt õilistab veelgi tema ajalugu: sõjatehaste kompleks loodi 1950ndate algul Nõukogude Liidu rahaga Saksa Demokraatliku Vabariigi inseneride-arhitektide projektide põhjal. Peaprojekterija oli saanud hariduse Gropiuse käe all Bauhausis. Nii et euroopalikult radikaalne arhitektuurimõte totalitaarse Nõukogude Liidu abil totalitaarse puna-Hiina teenistuses. Dashanzi omaaegsed elanikud, sõjakompleksi töötajad, olid privilegeeritud seisuses: nende suletud piirkonnas olid oma sööklad, lasteaiaid, elamud. Täielik riik riigis.

Milano Marella tütar galerii regutseb siiani Factorys: emagalerii toetus ning hästi läbi mõeldud näituste programm on taganud edu. Kuraator Eleonor Battiston on üks neist, kelle huviorbiidis on olnud ka feministlik kunst ehk lääne mõttes topelt Teise tõlgendamine. Galerii kunstnike hulka kuuluvad Ma Liuming, Chen Qilin, Liu Wei, Ma



Yanling, Shi Lei, Shi Jingsong, Wang Mai, Xu Ruotao ja teised tuntud nimed.

### Guangzhou ja "Linnailmed"

Pean tunnistama, et kui möödunud kevadel määrati Kunstihoone partneriks Guangzhou kunstiakadeemia, siis tundus see paik mõttetu provintsina, kuigi just Kanton (nii tunneb Guangzhoud Euroopa juba paar sajandit) oli eurooplastele avatud sadam. Kui küsisin Pekingi tuttavatel galeristidel teavet ja nõu, kuidas peaksin käituma, siis ainuke soovitus oli, et ei tohi lasta endale pähe istuda. Hiljem, kui olime Guangzhous käinud ning näituse põhimõtteliselt kokku pannud, kuulsin nii mitmeltki Taiwani või ka Hiina taustaga kuraatorilt, et Guangzhou Guangdongi kunstimuuseum on Hiina arvestatavaim kaasaegse kunsti muuseum. Nüüd, kui kontrollisin Internetist muuseumide ja galeriide aadresse, kellele meie hiina nüüdiskunsti näituse kataloog saata, avastasin, et Varssavi esindusgaleriis Zachetas oli detsembris-jaanuaris väljas Pärlijõe delta linna ehk siis Guangzhou nüüdiskunsti näitus. Valik oli teistsugune, rohkem oli haaratud kaasa maakonna teiste linnade kunstnikke, käsitletud teemade hulk suurem. See näitus polnud küll spetsiaalselt Zacheta tarvis ja poolt koostatud (kuigi Zacheta kolleegid osalesid protsessis aktiivselt), enne seda oli see väljas Saksamaal. Hiina lausa nõuab avastamist!

"Linnailmed"/"City Expressions" oli keskendatud plahvatuslikult tekkinud suurlinnale, mis on nende kunstnike elukeskkond, mida nad ei suuda aga ka ise päris loomulikuna võtta; midagi, mis tekitab neis eelkõige hämmastust. Suurlinn on selle väljapaneku valgusel nende kunstnike arvates lausa fantasmagooria: tekkinud ei millestki ja sisaldab eelkõige virtuaalset reaalsust. Suurlinn kui kultuuriline, äärmiselt illusoorne ja kunstlik kooslus, suurlinn kui uue, saabuva (ka siis, kui teatud ilmingud on reaalselt juba olemas, seostuvad need teadvuses ikka veel millegagi, mis seisab alles ees, mida pole veel omaks võetud) reaalsuse metafoor. Suurlinn kui irreaalsus. Selle väljapaneku nooremaid, 1980ndail sündinud kunstnikke on Hiinas käsitletud



Wenda Gu'st on saanud üks kuulsamaid ameerika-hiina kunstnikke.

animafilmi kaudu: paar viimast aastat on neid pandud ühishinimetaja *cartoon*'i-kunstnikud alla. Virtuaalne reaalsus on neile sageli reaalsem kui tegelikkus. Kuigi näituse vanematel, peamiselt 1960ndail sündinud kunstnikel on ka kultuuri-revolutsioonigaegse Hiina kogemus, siis on nendegi praegune maailm seesama globaalse kapitali reeglite järgi toimiv metropol. Kuigi enamik neist kunstnikest ei kõnele ei inglise ega mõnd teist euroopa keelt, ei välista nad Euroopa kultuuri, kuid seegi suhe on ambivalentne: selles on siirast ihalust, mida võib tõlgendada ka Kantoni oopiumisõdadeaegse dekadentlikult pahelise maine ehk siis nende oma ajaloo kaudu; kuid selles on parasjagu distantseeritust, iseäranis mis puudutab massikultuuri väärtusi. Nende tööde ainukesed luust ja lihast inimesed on noore kunstniku Hu Xiangqiani võltsvalimise video seltskond ("Lehvitades sinist lippu ehk Valimised"), kes püüavad kõikvõimalike lubadustega lihtsatel külaelanikel pead segi ajades hääli ("Rajame teie külla uhkete majadega äritänavat"). Lavastatud dokumentalistika on üldlevinud žanr, kunstlikult tekitatud olukorrad viitavad

millelegi, mis reaalsetki viltu. Ülejäänud tegelaskond on kas otseselt virtuaalsest maailmast või etendab massikultuuri vahendusel praegusesse aega jõudnud ajaloolisi karaktereid (Cao Fei "Cosplayers") ning osutab praeguse aja konfliktisituatsioonidele. Vähegi reaalsemad isikud (klaaspudelitesse suletud noorte naiste fotod Pan Yuchuani digitrukkidel või suletud silmade ja relvadega naise- ja mehefiguurid Deng Jianjini maalidel) jõuavad vaatajani aga läbi mitmekordse peidetuse: mitte illusoorne inimene, vaid tema foto, ladina tähtedega kirjutatud tekstid, pealkirjade viide vahendatusele jne. Barbie-nukud, aga ka tema imago järgiv noor naine kui praeguse aja iluideaal jääb meelde just hiiglasuurte ümmarguste silmade tõttu. Jah, näitusel oli väljas Li Gangi ateljee dokumentatsioon, kuid selle kompositsiooni rütmi killustatus, fragmentaarsus toimib pigem suurlinna painajaliku metafoori lisandusena. Ei mingit naturaalset vahetut suhet! Zuo Zhengyao kutsub vaataja selles vaatamängus ise osalema, Weng Feni seljaga vaataja poole müüri istuvad tüdrukud lausa sunnivad ka vaatajale seda hämmingut peale.

Guangzhoud oleks saanud sootuks avaramalt ja sügavamalt tutvustada: ekskursioone juhtides tundsin ka ise puudust inimese tõlgendusest, praeguse inimese tegelikkuse tõlgendusest, kas või antropoloogilisest vaatenurgast. Aga valiku, iseäranis nii hoomamatust kultuurist (iseäranis, kui ei oska ka keelt), saab teha ikkagi ainult etteantud suuremast valikust. Kui aasta lõpul Guangzhous eesti kunsti eksponeerida, siis on selge, et ainult meie praeguse kunsti suurkujudest ei piisa, sest nende tippööde põhjal ei saa praegusest Eestist ülevaadet. Nii meie kui ka Guangzhou kunstnikke üldisemalt ei iseloomusta sotsiaalne tundlikkus, kuigi nii meil kui ka seal on sotsiaalselt ja poliitiliselt väga tundlikke kunstnikke.

Ikkagi, milliste koodide abil seda kunsti dešifreerida? Kui lähtuda pelgalt euroopalikust arusaamast, siis on oht takerduda meie oma kogemusse; kui lähtuda nii-öelda idamaise kunsti eripäradest, siis on oht stereotüüpidesse kinni jääda.

# Protestinäitus “DePressioon”

Heili Sõrmus registreerib rohelise mõtteviisi noorimate kunstnike loomingus.

DePressioon. Risto Tali, Mikk Freiberg, Laura Pählapuu, Siiri Taimla, Alina Korsmik, Tõnu Narro. *Workshop*’i juhendaja Jüri Ojaver. Rael Artel Gallery, Tartu. 04.01.–04.02.2007.

Tartus Rael Arteli galeriis oli üleval näitus “DePressioon”, mille keskmes olid põlevkivi kaevandamisega seotud sotsiaalsed, majanduslikud ja poliitilised probleemid. Ideelise tausta moodustasid avalikkuses tärnanud diskussioonid energeetika teemal, Ida-Virumaal läbi viidud väli- ja uurimustööd, teatris NO99 lavastatud “Nafta” ning Eestimaa Roheliste pöördumine “Põlevkivi kaevandamine õhustab nii meie iseseisvust kui tulevikku”. Väljapanek ei paku lahendusi ega valmis vastuseid, vaid kõnetab külastajat väga erinevas vormis sisutihedate töödega.

Teemasse suunas külastaja galerii lävel Risto Tali töö “85%”, põlevkivi aherainega kaetud põrandapind, mis viitab elektrimajanduse arengukavale, kus 85% elektritootmisest baseerub põlevkivil. Mikk Freiberg installatsioonis “Energia jäävuse seadus” on valge linaga kaetud laual taldrikutel serveritud põlevkivi ning klaasides jook, mis meenutab nõukogudeaegse söökla tumedat teed. Tegemist on kaevanduspiirkonna veega, mis lehkab

kohutavalt. Ida-Virumaa reaalsus tungib meeltesse: põlevkivi tootmine annab leiva nende lauale, kuid toidule on jäänud energiatootmise mõru maik, millega inimesed peavad leppima!?

Probleeme kajastab lähemalt Laura Pählapuu ja Siiri Taimla video “Depressiooniala Olev Elm”. Intervjuu kohaliku elaniku Olev Elmiga annab võimaluse kuulata inimesi, kelle muredele on siiani nii AS Eesti Põlevkivi kui ka Eesti Vabariik kurdiks jäänud. Kohalikud ei julge töö kaotamise hirmus oma õiguste eest seista ning neile, kes sõandavad abi paluda, jääb see siiski kättesaamatuks: ükski institutsioon ei soovi sattuda AS Eesti Põlevkiviga vastuollu. Kohtuprotsessid selle ettevõttega venivad aastaid. Kaevanduste kohal vajuvad pinnas ning puud, metsad kuivavad või soostuvad ning niisugune maa on põllupidamiseks kõlbmatu. Kaevandatud piirkondadest kaob vesi ning seda tuleb vedada trassidega kaugematest piirkondadest. Igapäevaste lõhkamiste tõttu on elumajades suured praod ning paljud majad on väga tugevalt kannatada saanud. Elmi sõnul tahetakse kohalikelt osta odavalt uusi maid, et toota õli ekspordiks Rootsi. Väidetavalt ei võta Eesti Põlevkivi ühegi eespool nimetatud küsimuse puhul süüid omaks.

Siiri Taimla video “Igapäevane

plahvatus” esitab neutraalses laadis fakte kaevandamisega kaasnevate probleemide kohta. Videos näidatakse plahvatust, milliseid toimub, nagu teose pealkirigi ütleb – iga päev.

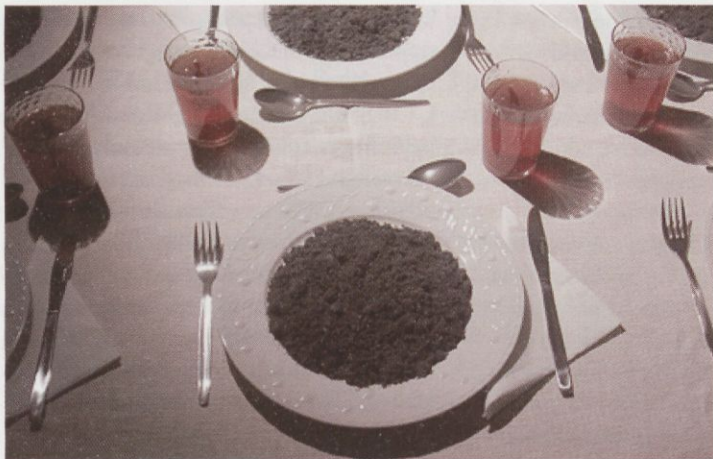
Äärmiselt mõjuv oli Alina Korsmiku heliinstallatsioon “Echo”, kus kunstnikul oli õnnestunud paigutada osa galerii reaalsusest uude konteksti. Räämas ukseavause ette oli pandud kangas, mille tagant kostsid helid, mis tekitasid šahtist allasõitmise tunde. Klanitud galeriis poleks kerge saavutada sellist efekti.

Laura Pählapuu installatsioon “Hukkunud kaevurite memoriaal” paistab olevat vaid õrnade tuled kuma läbi valgete paberilehtede. Alles terasemalt vaadates eristab silm viirastuslikke portreesid. Tõnu Narro iroonilised sõejoonistused “Rikas maa, parem palk” tõmbavad seoseid tänase poliitika ja sovetiaegsete plakatite julgete lubaduste ja optimistliku tulevikukäsitluse vahel. Lõhe on ka kõlavate loosungite ning allpool toodud faktide vahel. Kui rõõmus loosung teatab “Rohkem põlevkivi!”, siis plakati allosast võib lugeda, et põlevkivi kaevandamisel on maapinda ja põhjaveid jätetud reostama üle 600 miljoni tonni ohtlikke jäätmeid.

Mikk Freibergi, Tõnu Narro ja Risto Tali video “Idiotism” annab edasi kaevanduste atmosfääri, sealseid heliseid, vaateid, tundmusi. Teksti autoriks on märgitud kunstnik Jüri Ojaver, kes oli põlevkiviteemalise *workshop*’i läbiviija. Videos kuuleb vaid üht lauset: “See on täielik kuradi idiotism, raisk!”

Näitusel esinenud kunstnikud toetasid oma töödega rohelist mõtteviisi ning otsisid diskussiooni külastajatega. Oleks olnud põnev, kui diskussioon oleks aset leidnud ka kunstnike endi vahel.

Heili Sõrmus õpib Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituudis.



Mikk Freiberg.  
Energia  
jäävuse seadus.  
Installatsioon,  
2007.

# Näitus kui uurimus: 8 vaatepunkti tekstile

Elnara Taidre

Tekstist masinani. Kuraator Ki wa. Kunstnikud: 14NÜ, Jüri Ojaver, Tanja Muravskaja, Sandra Jõgeva, Erkki Luuk, Kivisildnik, Mihkel Kleis, Toomas Thetloff, Andres Lõo, Barthol Lo Mejor, Hanno Soans, Fabrique & She\_Is\_System64 ning Katrin Parbus & Kaur Garšnek, Vadim Fiškin (esindas Sloveeniat eelmisel Veneetsia biennaalil), Hans Hemmert (esindas Saksamaad Kumu avanäitusel "Skaalanihe"), Karina Siegmund Berliinist, Nikolai Baitov ja Sveta Litvak Moskvast. Peaesineja on e-poetess AGF Berliinist, kahekordne "Ars Electronica" laureaat ja *poem-producer*. Rael Artel Gallery: *Non-Profit Project Space*, Tartu, 9.02-03.03.2007.

Ki wa kuraatoriprojekti "Tekstist masinani" Rael Arteli galeriis võiks nimetada kunstinäituse ja interdistsiplinaarse uurimuse vahevormiks. Osalenud autorid ei piirdunud puhtalt visuaalse kunsti või tekstikunsti probleemidega: vaatluse alla tulid nii teksti eri väljundid kaasaegses kultuuris kui ka keel või kõne. Seega olid eksponeeritud niihästi objektid kui teksti käsitlemise meetodid ning töid oleks mugavam analüüsida tinglike gruppide kaupa, võttes aluseks hüpoteetilised probleemipüstitused.

1. "Tekstimasinate" põhimehanismiks on teksti tootmine/töötlemine: näitusel Erkki Luugi arvutiprogrammi abil loodud luuletused või Vadim Fiškini installatsioon, mis "visualiseerib" hääldatava teksti helisageduste graafiku kujul.

2. Tekst kui mütologiseerimise objekt: näitusel meenutavad Sven Kivisildniku "Hiina elulood", mis on väidetavalt kirjutatud riisiterale, legende Stalini muuseumi imedest. Andres Lõo maal "A" sarnaneb Malevitši "Musta ruuduga", kujutades samuti absoluutset algust, kuid mitte vormi, vaid (kirja)märgi tasandil.

alljärgnevale riisiterale  
on üles tähendatud  
nelja suure proletaarse  
kultuurirevolutsiooni ohvri

Chen Hao Xuani  
Fan Chong Yongi  
He Shang Mingi  
ning Liu Jing Xia

elulood sünnist kuni  
vägivaldse surmani



Sven Kivisildnik.

Mütologiseeritud kõne näide on aga Sandra Jõgeva audiodokumentatsioon glossolaaliast, mida peetakse Jumalaga ühinemise vahendiks.

3. Narratiivne objekt: Jüri Ojaveri hauakivi veriselt absurdsel mõrva kirjeldusega ja Mihkel Kleisi poeem koletise pruudist. Gooti kiri on mõlemal juhul väga efektne süнге retromeeleolu loomise vahendina.

4. Teksti dekonstruktsioon: Hans Hemmert dubleerib filmistseen Heideggeri esse fragmentidega. Toomas Thetloff on muutnud eesti kirjanduse kanoonilise teksti "Tõde ja õigus" kõikide sõnade tähtede korda, nihetades niimoodi tähendust, autoriõigust ja õigekirja.

5. Tekst kui kultuuri objekt on paratamatult seotud konstruktsiooniga. Svetlana Litvaki ja Nikolai Baitovi "Metsaraamatukogu" on kultuuri poolt "rikutud" raamatu tagasitoomine loo-

dusesse ja selle kaudu omapärane lunastamine. Fabrique ja She\_Is\_System64 tehtud objekt on meditatsioon rämpsposti teemal – reklaam toodab ise nii vajaduse kaupade järele kui ka tarbimisrahulduse.

6. Teksti tajumise fenomenoloogia kaasab koode, mis teevad mõistmise võimalikuks. Katrin Parbuse ja Kaur Garšneki teksti saab lugeda peegli abil. Teatud situatsioonis võib tekst aga jääda vaid meditsiiniliseks objektiks, mille ainus tähendus on nägemise kajastamine. Silmakontrollitabeli semantilise neutraalsuse rikub 14NÜ installatsioon, kus kahanevateks ridadeks on vormistatud autorite endi tekst-manifest.

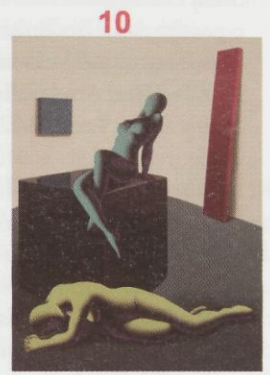
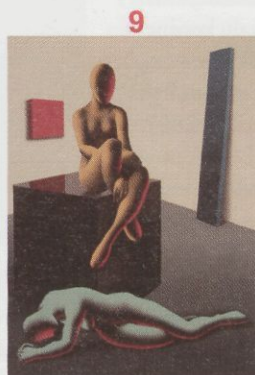
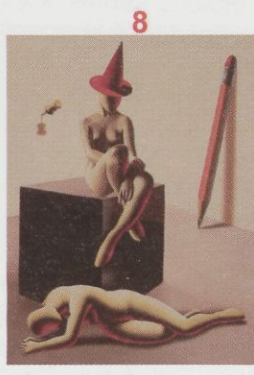
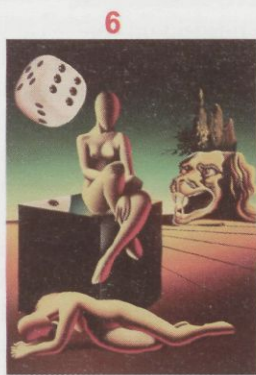
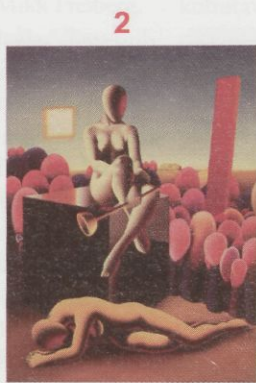
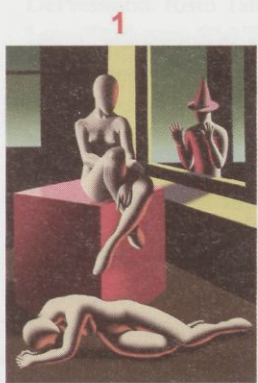
7. Mõtte edastamise eksperimendid: Barthol Lo Mejor sisestab kuulajale kahelt poolt tulevat käsku, Karina Siegmundi töö on poeetiline installatsioon mõttevoolu fikseeriva automaatkirjutusega, mis üritab viia seestmist protsessi välise avaldumise tasandile, projitseerides isiklikke mõtteid välismaailma objektide, seina või kõrvalseisja peale.

8. Teksti ja heli sümbioos: projekti raames toimus e-luuletaja AGF *performance*. Esinemise käigus improviseeritud saateheli mõjutas oma pauside ja kordustega ka deklameeritava teksti iseloomu, mis muutus olemasolevate luuletuste esitamise ainulaadseks, vaid Tartu botaanikaia aegruumis eksisteerivaks tekstiks.

Sellega saab ring täis. Tekst on läbi teinud kõikvõimalikud metamorfoosid: reaalsusest representatsiooni või konstruktsioonini, masinast loodusseisundini ning kultuuriobjektist fundamentaalse inimliku kogemuseni.

Noor kunstiteadlane Elnara Taidre kureeris märtsis Rael Artel Gallery's näituse "Labürint ja igavese tagasituleku teed", mis põhineb Ki wa ja Tõnis Vindi loomingul.

# // Võistlus / Contest



----- Original Message -----

From: Kostabi Mark  
Sent: Wednesday, February 21, 2007 1:57 AM  
Subject: ten paintings

Hi,  
Please pick your favorite 3 out of these 10 paintings:

<http://kostabi.com/contest/block.jpg>

Thanks,  
Mark

**Eesti Litograafiakeskuse ERI**



# Viis aastat raju graafikat Pärnus



Sellise pealkirjaga alustasid Eesti Litograafiakeskuse vedajad ülevaadet Pärnu Eliisabeti kiriku kõrval asunud litokeskuse ajaloo. See kirjatükk jäi seekord küll ajakirjast välja, kuid pealkiri on hea: “Viis aastat raju graafikat...”

Mida me teame Pärnust? Suvepealinn, soome puhkajad, Mark Soosaar, Mart Viisitamm, vallikraav, Non Grata, rand. Mida me teame graafikast? Kujutava kunsti liik, Dürer, seda saab osta galeriides. Stopp! Tervik on tihtipeale midagi enam kui liidetavate summa (vähemalt humanitaarteadustes) ja alati on tunduvalt lihtsam olla irooniline kui empaatiline.

Jaak Visnapi ja Kadri Alesmaa 2002. aastal asutatud Eesti Litograafiakeskus pole Eesti kunstielus etendanud juhtivat rolli, küll aga hoolitsenud kunstielu mitmekesisuse eest. Keskuse loojadki tunnistavad, et nad on oma ühist suurimat “last” kasvatades pidanud viimase viie aasta jooksul seitset ametit. Litokeskuse erinumber on kokku pandud ajal, kui keskus on ratastele tõstetud ja tasapisi Pärnust Tallinnasse ümber kolimas.

Siinsed tekstid avavad optimistlikult tulevikku vaatava ettevõtmise – “suure kunstiprojekti”, nagu litotandem ise seda nimetab – tahke.

Litokeskus kuulub uusimasse peatükki Eesti graafika ajaloos (Mai Levin), see on rahvusvaheline erialafännide kogunemiskoht (Ingrid Ledent ja Ivan Willemyns), lüli kunstiharidussüsteemis (Marko Mäetamm), institutsionaalsel tasemel tunnustatud asutus (Anne Untera), samas ka osa alternatiivsest kunstipraktikast (Maarin Ektermann), litomisjoni kontor (Jaak Visnap), mis entusiasmi aurujõul ise endale tegutsemiseks keskkonna loonud (Mari Kartau). Kas litokeskus on meediumikeskne kunstirudiment, retroasutus või “metagraafikakoda”? Elnara Taidre paistab uskuvat viimasesse võimalusesse.

Kas litokeskuse viis aastat Pärnus on olnud rajud? Ma arvan küll. Litokeskuse eksistents on olnud pidev võitlus. Mille vastu? Vananenud autoriteetide, kivilinenud institutsioonide, hapnenud kunstimõtte vastu? Ei, see on olnud noorte kunstnike mäss traditsioonide jätkamise nimel! Sellisena on ta meie kunstipildis unikaalne.

Mis edasi? Kas keskuse uus asukoht toob endaga kaasa uued võimalused või saab Pärnust kui perifeeriast keskuse perifeeriasse (Tallinna äärelinna) kolimine Eesti Litograafiakeskusele saatuslikuks, kuna asukoha muutusega kaotab ta ka ühe osa oma senisest identiteedist? Veel mõned sammud jõuludele lähemale ja siis teame me seda juba paremini.

Ave Randviir

## Jaak Visnapi ja Kadri Alesmaaga ajab juttu Ave Randviir

**Te näete täna kuidagi murelikud välja?**

**Kadri Alesmaa:** See Sobolevi [Mari Kartau, vt lk 78-79] jutuke ajas...

**Jaak Visnap:** Ei, see ei ajanud... Pigem on see põhjus, et on nii palju asju...

**K:** ...korrage teha...

**J:** ...mis on vaja käima lükata, need kolimised ja kõik need pinged...

**Mõistan, mul on ka töö juures hullumaja.**

**J:** Aga sellepärast jääb ju jõudlus väikseks!

**Otse loomulikult.**

**J:** See ongi masendav, et ühel hetkel avastad, et sa ei tahagi midagi teha – jooksed kohustuste ja asjade eest ära...

**...lökkad edasi, lökkad edasi, kuni on tunne, et kõik kukub kokku...**

**J:** Vaata, Mari ütles, et tema teeb essee, aga... nägid seda?

**Jah, ma lugesin seda.**

**J:** ...üle käe, onju. Ma võin sulle rääkida, mis meie plaanid olid. Me ütlesime Kivisildnikule, et ta oponentiks sellele, natukene muudaks seda teksti või

kirjutaks sinna sisse oma inffi...

**Mari teksti sisse?!**

**J:** Jah!

**Kas Mari ka sellest teab?**

**J:** Ei tea! Sellest tuleks mingi hea asi kokku, skandaal! Sellepärast, et Mari...

**K:** Noh, avameelsus on kena, aga vahel oleks hea, kui kõigest ei räägiks. Jama on selles, et Mari, nagu sa isegi lugesid, ei süvenenud. Me saatsime talle vastuseid: “Miks sa nii arvad? Sul on igasuguseid kogemusi, sa oled meil sümpoosionitel”



# Litokeskuse kroonika

**Sügis 2001.** Jaak Visnap ja Kadri Alesmaa sõidavad Rootsi Tidaholmi graafikaakadeemiasse, kus hakkab idanema litograafikeskuse rajamise idee.

**Märts 2002.** Eesti Litograafikeskuse tulevaseks asupaigaks taotletakse Pärnu pimedate ühingule kuuluvat kolmekorruselist maja (Riia maantee 11).

**August 2002.** IV rahvusvaheline litograafiasümposium Tidaholmis. Umeå kunstiakadeemia graafikakateedri juhatajaga sõlmitakse kokkulepe mootoriga litopressi saamiseks, võetakse ette retk Lapimaale pressi järele.

**August 2002.** Sümposiumilt saabutakse litopressiga ja viiakse see Pärnusse majja Kuninga 17.

**7. november 2002.** Uksed avab Eesti litokeskus asukohaga Pärnus, endises Kuninga kaubamaja hoones (Kuninga 17).

**November 2002.** Esimene litograafia *workshop* EKA I kursuse kunstiajaloo tudengitele.

**Detsember 2002.** Esimese tellimustööna trükitakse Urmas Vaino varasemate siiditrükis teostatud graafiliste tömmiste tiraaž.

**Veebruar 2003.** Avatud töötoad täiskasvanutele.

**Veebruar 2003.** Esimene näitus "Stonerollers" Tallinnas EKA galeriis.

**Aprill 2003.** "Stonerollers'i" teine näitus Tallinna Linnagaleriis.

**Kevad 2003.** Esimese eesti kunstnikuna teostab Raul Meel litograafikeskuses kivitrüki tehnikas seeria teoseid



Esimese litograafiasümposiumi (2003) osalised Pärnu Kontserdimaja ees.

(koondnimetusena "Femina Pentagnalis").

**Mai 2003.** Litograafikeskuse tegevust kajastatakse ETV kultuurisaates "OP!".

**Mai 2003.** President Arnold Rüütl üheteistkümnenda maakonnaviisiidi raames külastab litokeskust presidendiproua Ingrid Rüütel.

**Mai 2003.** Algab koostöö Evi Tihemetsaga: esimene meistriklass litograafikeskuses tema juhendamisel.

**5. september 2003.** Algab Eesti esimene litograafiasümposium.

**18. detsember 2003.** Kunstihoones esitletakse litokeskuses valminud "Eesti I litograafiaportfooliot 2003", kunstnikud Evi Tihemets, Inga Heamägi, Raul Meel,

Marko Mäetamm, Urmas Viik, Kaljo Põllu, Marje Üksine, Evald Okas, Margot Kask, Peeter Allik, Reiu Tüür, Leonhard Lapin.

**Jaanuar 2004.** Üles on kerkinud litokeskuse Pärnust lahkumise idee.

**September 2004.** Litokeskuse näitus "Kolme salapärase mehe külaskäik" Pärnus Punases tornis.

**November 2004.** Pärnu litograafikeskuses valmistatakse jõulukaarte ja avatakse näitus "Jõulukaart 1905–2005", kus on väljas ca 400 sajandi vältel tehtud litograafilist postkaarti litograafikeskuse kogust.

**Detsember 2004.** Litograafikeskuses

käinud, kuidas on võimalik, et sa kirjutad nii pealiskaudselt!"

## Mis kohad teile Mari tekstis ei meeldinud?

**K:** Esimene asi, mis mulle silma jäi, oli see, et ta kirjutas, et me tegime litokeskuse selleks, et seal oma töid trükkida, ja siis alustasime usinalt trükkimist. Anna andeks, ma pole nelja aasta jooksul seal ühtegi tööd trükinud! Me oleme ainult välismaal käinud töid tegemas ja keskuses oleme alati teiste töid trükinud.

**J:** See mis Pärnu inff on, on...

**K:** ...kollektiivne mälu.

**J:** See ongi see Pärnu kamm...

**K:** ...see on nagu Tartu. Vaata, seal on ka mingid kindlad asjad, mis tekivad, kui inimesed suhtlevad.

## Ma rääkisin Mariga. Ta ütles, et ta tahab seda teksti nüüd muuta.

**J:** Me ei taha parandusi! Me ei taha roosamannat!

**K:** Kui ta hommikul meie meilile vastas, siis oli ta juba normaalne. See vastus oli loetav tekst, aga kui ta seal öösel lahmis, siis oli see midagi väga imelikku, kirjavead

olid sees.

**J:** Tead, meil tekivad igasugused mittemõistmised ja mida aasta edasi, seda enam muutuvad igasugused inimsuhted jõle kahtlasteks. Me võib-olla mingi kümme aastat tagasi mõtlesime tõesti ...

**K:** ...idealistikumalt.

**J:** Inimesed muutuvad paratamatult küünilisemaks, egoistlikumaks. Tekivad igasugused emotsioonid nagu kadedus ja...

**K:** ...omakasu...

**J:** Nüüd, kui litokeskus lõpetab, tuleb Mari ja küsib, kas ma saaksin litot teha, mulle õudsalt meeldib, aga nende viie

filmitakse ETV telesaate "Vaata mind!" tarvis jõulupostkaardi õpituba (saade oli eetris veebruaris 2005).

**Jaauar 2005.** IX "IN-graafika" festival, koostatakse näitus Academia Non Grata ja Kopli kunstigümnaasiumi noorte kohapeal valminud töödest.

**Märts 2005.** Kultuuriministeerium toetab litograafikeskuse galeriid.

**4.–26. märts 2005.** litokeskuse näitus Ungaris, Pécsis.

**Mai 2005.** Evi Tihemetsa graafika näitus.

**26. august 2005.** Algab teine litograafiasümposium. Avatakse Belgia kunstniku Ingrid Ledenti näitus litograafikeskuses, Alo Hoidre näitus Pärnu Linnagaleriis (teosed aastaist 1936–1980), EKA ja Antwerpeni kuningliku kunstiakadeemia üliõpilaste ühisnäitus Pärnu kontserdimajas. Ingrid Ledenti õpituba, Mai Levini jt loengud.

**9. november 2005.** Litograafikeskusele antakse üle Pärnu linna kunstipreemia (25 000 krooni) "aktiivse näitusetevgevuse ja kunsti propageerimise eest".

**Jaauar 2006.** Eesti Litograafikeskus avab tulevargi ja Kadi Kurema näitusega punase koera aasta (Hiina kalendri järgi).

**Jaauar 2006.** Austria kunstniku Dieter Josefi meistriklass.

**Mai 2006.** Graafikafestival "Now Art, Now Future" Leedus Vilniuses. Avatakse näitus Kunstnike Liidu Galeris Vilniuses ja Klaipėdas.

**29.–31. mai 2006.** Litograafikeskuses töötab Peeter Allik ja loob kolm surematut teost, millest trükitakse tiraaž.



Eesti Litograafikeskuse juhatus 2003: Kadri Alesmaa, Viljar Kõiv, Jaak Visnap ja Marko Mäetamm.

**August 2006.** Teatatakse, et litograafikeskus kolib Pärnust Tallinna.

**September 2006.** Pärnus majas Kuninga 17 valitsevad kolimise meeleolud, pakitakse asju, algavad remonditööd majas Nikolai 27.

**Oktoober 2006.** Näitus "Täitsa Pernau" Pärnu kontserdimajas Linnagaleriis Aida 4.

**Oktoober 2006.** Ühisnäitus Moskvast Leedu saatkonnas.

**8. november 2006.** Avatakse pidulikult Pärnu Kunstnike Maja (Nikolai 27), kus litokeskuse kasutusse antakse väike galeriipind.

**9. november 2006.** Ühisnäitus "Power and Man" Londoni Novas Gallerys koos läti ja leedu kunstnikega.

**November-detsember 2006.** Leili Zoova juhendamisel linoollõike ja kõrgrüki-kursused Pärnu Kunstnike Majas.

**November-detsember 2006.** Jaak Visnapi ja Kadri Alesmaa tööd rändavad EV välisministeeriumi korraldatud soome-ugri graafikanäitusele Indiasse New Dehliisse.

**Jaauar 2007.** "IN-graafika" festivali raames toimub litograafia *workshop*.

**Jaauar 2007.** Endla teatrigaleriis korraldati litograafianäitus "Sport ja tsirkus", kus olid eksponeeritud vanad plakatid.

**Veebruar 2007.** Põlva kunstikoolis tegutses õpikoda, mille kohta valmis ka film.

**5. märts 2007.** Litograafikeskus sõlmib Eesti Kunstnike Liiduga rendilepingu ruumidele aadressil Tallinn Pärnu mnt 154 (laiemale üldsusele tuntud kui ARSi maja).

aasta jooksul, mis me oleme seal Pärnus olnud...

**See on õige, samas, olgem ausad, et kui vaatame eesti kirjutajaid, siis Mari teab teie tegemistest ikka kõvasti rohkem kui mõni teine.**

**J:** Absoluutselt!

**K:** Seda me eeldasimegi, et ta kirjutab midagi mahlasemat või mõnusamat.

**Oeh!**

**J:** Aga mõnes mõttes, kui sa tahad pungilt kirjutada, nagu paljud kaasaegsed kriitikud kirjutavad – hästi räigelt –, siis

meil ei ole selle vastu midagi...

**K:** ...minu jaoks ka. Kui Mari oleks kirjutanud, et litokeskus on täiega nõme koht, siis see oleks mulle sada korda rohkem meeldinud kui selline poolpidune jutt ja lõpuks öelda, et "lahe!"...

**J:** ...et "andke minna!"

**Sellest, mis meie Mariga rääkisime, sain ma aru, et tema mõtles teist ikkagi hästi kirjutada ja oli üllatunud, et seda, mida tema pidas komplimendiks, võtsite teie solvanguna.**

**J:** Ei, Ave, see on olnud juba aastaid

niimoodi, et kõik, kellega me oleme läbi Non Grata seotud, on sellised kergelt üleolevad. "Te olete nõmedad, trükite ja trükite siin mingeid pilte. Igav graafika!"

**K:** See on loogiline ka.

**J:** Aga see on tore.

**Aga kui te litokeskuse 2002. aastal asutasite, tundus Pärnu linn selleks õige koht?**

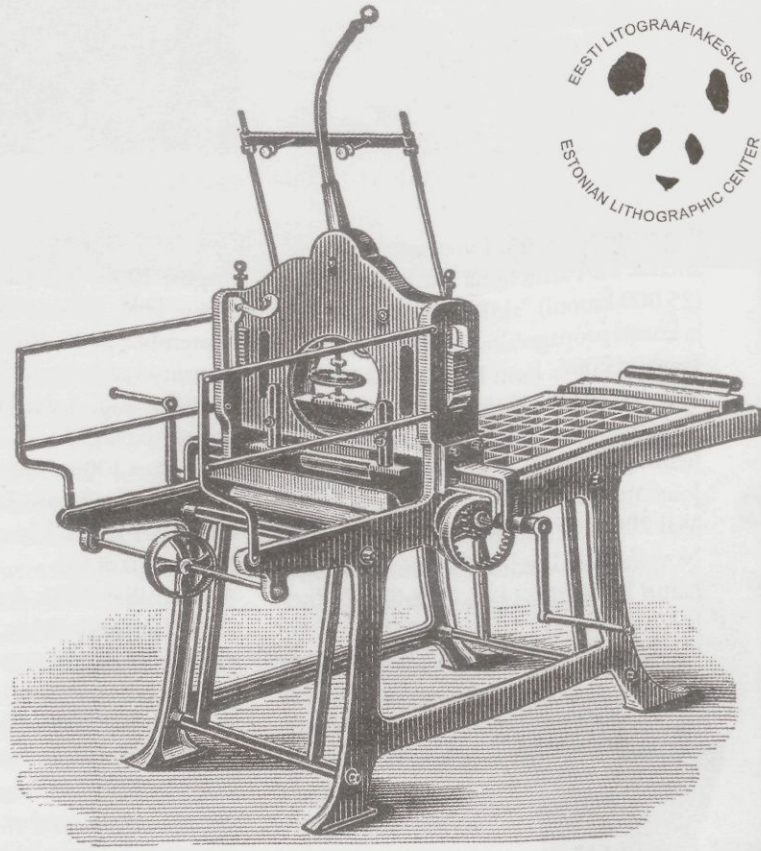
**K:** Me arvasime, et meil on piisavalt pauerit, et sellest üle olla, ja tegelikult vist oli ka. Avamispidu on mul selgelt mees – siis ka XXX ja XXX mõnitasid, tegid



# Mis on litograafia?

Litograafia, lito ehk kivitrukk on trükitehnika, mille puhul trükitav kujutis kantakse peeneteralisest lubjakivist plaadile (litokivile). Vastupidiselt paljudele muudele trükitehnikatele, kus joon graveeritakse või lõigatakse, on litograafia planograafiline protsess (lametrükitehnika). Kujutis kantakse litokivile peegelpildis. Kuna lito trükkimine põhineb rasva ja vee vastastikusel tõukejõul, kasutatakse litograafias rasvasisaldusega tušše ning tavalisest kõrgema rasvasisaldusega kriite ning pliatseid. On kunstnikke, kes trükkivad ise oma litosid, kuid sageli teevad seda nende eest tehniliste nüanssidega paremini kursis litomeistrid. Kui kunstnik on pildi kivile kandnud, töödeldakse litokivi pinda kampoliga, et kujutist kaitsta, seejärel pulberdatakse pind talgiga, mis võimaldab keemilisel söövitusel väikesi rasvapelekikesi, millest kujutis koosneb, tihedamalt katta. Pärast seda töödeldakse litokivi pinda lahja kummiaraabiku ja lämmastikhappe lahusega, mis rasvaine osakesed ja kivi sisalduva kaltsiumkarbonaadi seob ehk kujutise kinnistab. Lito saamiseks niisutatakse kivi ja kantakse sellele trükivärv, mis kinnitub vaid joonistusele, litokivile asetatakse paber ning litopress surub värvi kivilt paberile. Värviliste tömmiste tegemiseks kasutatakse kuni kümmet värvi, mis kantakse kõik erinevatele litokividele – sama paberileht peab pressi alt läbi käima sama palju kordi, kui on lõpptulemuses värve. Kui tiraaž on trükitud, kustutatakse kujutis kivilt.

Litograafiatehnika leiutas 1798. aastal sakslane Alois Senefelder, kes kasutas litotehnikat nootide paljundamiseks. 19. sajandil hakati litograafiat massiliselt kasutama raamatute illustreerimiseks. Litotehnikas on oma töid teostanud Delacroix, Géricault, Goya, Daumier, Degas ja Kollwitz. 19. sajandi lõpul sai see väga populaarseks prantsuse kunstnike hulgas (Toulouse-Lautrec). 20. sajandil on litotehnikat kasutanud Jasper Johns, David Hockney, Robert Rauschenberg jt, Eesti tuntumad litotehnika viljelejad on Eduard Wiiralt, Alo Hoidre, Evald Okas, Olev Soans ja Evi Tihemets.



mingit nalja, karjusid imelikke asju. Ja XXX ütles: "Miks te teete sellist asja? Vabagraafikute ühenduses ei käi mitte keegi, ammugi ei tule nad siia Pärnusse litokeskusesse!" Pidime seda tundide kaupa kuulma, siis oli omal ka ikka päris kehva olla. Eriti kui on talv ja üldse inimesi ei käi...

**J:** Me oleme litokeskuse teinud selleks, et...

**K:** ...me oleme endale kogu aeg öelnud, et see on kunstiprojekt...

**J:** ... muuta vaimsust ja pakkuda inimestele positiivseid kunstielamusi ja ...

**K:** ...et tõestada, et on võimalik teha midagi, mille kohta kõik arvavad, et see ei ole võimalik. Kui lugeda aastate jooksul Pärnu Postimehes litokeskuse kohta ilmunud artikleid, jääb ikka ja jälle silma, kuidas Jaak ütleb, et "inimesed ei ole litokeskust üles leidnud, keegi ei tule siia".

**K:** See puudutab just kohalikku inimest ...

**J:** ...Pärnu inimesi. Nüüd tuleb tohutult kaastundeavaldusi. Iga päev inimesed tulevad: "Kas te ikka lähete ära? Mõelge ikka ümber."

**K:** Me oleme meediat ära kasutanud, et

meile kohalikku inimest meelitada, sest kes muu seda lehte ikka loeb kui kohalik. Suvel tuleb meie juurde kohalikke, kellel on mingi välismaa külaline – sakslane või Soomest –, siis nad tulevad uhke sammuga meie juurde sisse ja ütlevad "Jah, ma olen küll kohalik ja ma ei ole siin veel käinud, aga mul on siin külaline, kes tundis huvi." Ja sellist rahvast käib meil suvel hästi-hästi palju.

**J:** Ja miks me seda tegelikult rääkisime: meil käis päris palju rahvast, väga palju rahvast ikkagi, lapsi ja tudengeid ja gümnaasiste, aga mõte oli selles, et veel



rohkem rahvast tuua. Ma arvan, et kui vaadata Pärnu Linnagaleriid või Kunstnike Maja, siis meil käis ikka korda kümme nii palju rahvast, kui praegu seal käib. Aga me tahtsime, et inff jõuaks ka kõige tavalisema inimeseni – et näete, te ei ole tulnud, aga tulge vaadake, ärge kartke!

**K:** Jaak on just see, kes läheb suvalisse ehituspoodi ja küsib: “Kas te olete litograafikeskuses käinud?” – “Ei ole käinud.” – “Teate, siin linnas on selline koht olemas, asub Kuninga 17, külastage kindlasti.” See pähetampimine on nagu

usuorganisatsioon, aga tõesti – inimene võtab kätte, et teda on kutsutud, ja tulebki. See on ka suur asi, et mingisugune ehituspoe müüja sinna lõpuks kohale jõuab.

**Nii et tegelikult olete te oma külastajate hulgaga Pärnus rahul?**

**J:** Väga rahul!

**K:** Me jälgisime Kuninga tänava ja Rüütli tänava arengut: Kuninga tänavas oli eriti hull: kõik poed surid seal välja ja me olime ainukesed, kes püsima jäid. Siis olime küll väga üllatunud – meie

oleksime tõenäoliselt pidanud esimesed olema, kes sealt ära kaovad.

**J:** Pärnus näiteks on näituste keskmine külastatavus 500 inimest kuus. See 500 inimest külastas võib-olla meie keskust ka, aga arvestades, et 40 000 ei tule, siis ma muidugi küsin, et ülejäänud 40 000, mis te teete? Kuidas te oma aega veedate? Kas te oletegi nii igavad? See ongi see – sa võid tekitada rohkemas publikus kunstihuvi...

**K:** ...see missioon – tutvustada tehnikaid ja näidata kunsti lähedalt, et inimesed ei mõtleks, et kunst on midagi jubedat – see oligi põhiline. Miks mitte?! See oli



eksperiment väkelinnas.

**J:** Ma arvan, et tark inimene saab meie ideest aru ja loll inimene vaatab, et nõme asi. Miks seda vaja on?

#### **Kaugel te kolimisega olete?**

**K:** Asjad on kastidesse pandud. Mõned asjad on piimakombinaati ära viidud.

#### **Miks piimakombinaati?**

**J:** Lattu.

**K:** ...kolimine on jöle raske, kui väljas on ikka mingi miinus kakskümmend kraadi. Kast kukub käest ära, kui tahad seda teise

kohta vedada.

#### **Miks te olete valinud just lito ja selle juurde pidama jäänud?**

**J:** Vaata, kui oli "In-graafika", siis XXX mõnitas meid rahva ees: "Vaadake, nüüd räägib litograafiakeskuse esimees Visnap. Kuidas sa ikka lito juurde tulid?". Ma ütlesin, et "vaata, see oli aastal 98. Sina olid kõva skulptor, tegid mingisuguseid toredaid..."

**K:** ...Kalevipoega...

**J:** ...Kalevipoegasid ja tarvaseid ja siis sattusid Pärnusse.

**J:** Me sattusime ka juhuslikult, kui oli võimalus Jyväskylässe graafikat tegema minna...

**K:** ...me ajasime ikka ise endale kõik võimalused välja...

**J:** ...jah, ajasime võimalused välja, vaatasime, mis tehnikat seal teha saab.

**K:** Meil olid kõik ülejäänud tehnikad läbi proovitud ja siis avastasime, et on üks huvitav tehnika. Kuidas see on tehtud? Näe, oleks nagu pintsliga veetud, aga värvikihti näha ei ole, kõik on ühtlane. Siis hakkas meid asi huvitama: selline asi on olemas, aga Eestis kuskil teha ei saa...

# Litograafia- keskusele taustaks Mai Levin

Külastades esmakordselt Jaak Visnapi litograafikeskust Pärnus, olin liigutatud, nähes seinal Mart Pukitsa Fr. R. Kreutzwaldist tehtud värvilist litoportreed, mis oli valminud 1903. aastal, kirjaniku 100. sünniaastapäeva puhul. See ei jäänud ainukeks märgiks noorte ettevõtlike kunstnike huvist oma eelkäijate vastu. Keskuse loomise järgsel, 2003. aastal korraldatud sümposiooni raamides avati Endla teatris viimase poolesaja aasta tuntuimate litograafide näitus "Old Stars". Teise sümposiooni puhul 2005. aastal oli kontserdimajas valik Alo Hoidre loomingust. Traditsiooni tundmine lisab moodsatel põhimõtetel tegutsevale, litot kaasaegselt mõtestada püüdvale töökojale "sisu", kui kasutada Toomas Uba kunagist soomelaenuulist lemmikväljendit.

Tööd on tehtud selles kojas vapralt, see on ligi tõmmanud nii vanemaid meistreid kui ka noori algajaid. 19. sajandi menutehnika on tõestanud oma võimalusterikkust ka 20. sajandil ja püsib siiani graafikaväljal. 1960. aastal kirjutas Ott Kangilaski: "Töövahendite hõlpus käsitlemine, kiiret, vahenditult joonistamist võimaldav tehnika – kõik see loob head eeldused lito harastamiseks ka neile kunstnikele, kellel teistest graafilistest tehnikatest aimugi ei ole. Suur ja suhteliselt

hõlpsasti trükitav tiraaž võimaldab odava hinnaga originaalgraafika levimist." (Kunst 1960, nr 3, lk 55.)

Neid litograafia eeliseid taibati peatselt pärast tehnika avastamist Aloys Senefelderi poolt 1797. aasta paiku. Meie baltisakslased Carl Siegismund Walther, Karl Friedrich von Kügelgen, Gustav Adolph Hippius ja Johann Carl Emanuel von Ungern-Sternberg kuuluvad tehnika varasemate kasutajate hulka Vene riigis. Hans Treumann nimetab oma tegevust ses vallas 1818. aastal alustanud C. S. Waltherit Tallinna protolitograafiks.\* Waltheri töökoja hilisem omanik oli Paul Eduard Damier; 1841. aastal liitis selle oma töökojaga Friedrich Wilhelm Macdonald, kelle ettevõtte 1861. aastal omandas trükikojafirma Lindfors'i pärijad. Georg Friedrich Schlateri 1832. aastal Tartus asutatud kivitrukikoda läks 1875. aastal Louis Höflingeri kaudu Heinrich Laakmanni kätte. Laakmanni trükikojas oli aastatel 1894–99 litograafina töötanud Mart Pukits, kelle Fr. R. Kreutzwaldi portreeni jõuab H. Treumann oma eespool viidatud artiklis.

Kuigi Georg Kindi muretsetud litopress jõudis Pallasesse 1922. aastal algul, enne tema ja Wiiralti ärasõitu Dresdenisse, õppis viimane tehnikat tundma ja käsitlema alles seal. Dresdenis sündisid tema eksootiliste loomadega litod, litoportreed ja aktid. Pallase pressil trükkis Kuno Veeber 1923. aastal "Mehe pea". Pärast Dresdenit tegi Wiiralt arvukalt litosid – peamiselt Pallasel, mõned suuremad ("Püha õhtusöömaaeg", näituseplakat "Idamaade kunst", 1925) H. Laakmanni trükikojas. Tema Pariisi-eelne tööhoog nakatas

Hando Mugastot, kelle õpilasaegses loomingus on litol tähtis koht.

1920. aastate lõpp ja 1930. aastate algus on aeg, mil ekspressionism kasvas üle majanduskriisi aastate meeoleolusid peegeldavaks proosarealismiks. Sellal proovisid litos kätt mõned õppejõud nagu Peet Aren, Jaan Vahtra ja Ado Vabbe ning õpilasedki, näiteks Andrus Johani ja Aino Bach. Vabbe, kes oli aastail 1930–35 graafikaõpetaja, suunas õpilasi küll rohkem sügavtrüki poole.

Just neil aastail õppis Pallasel Roman Vaher, kes pärast enesetäiendamist Leipzigi Graafiliste Kunstide Akadeemias asus graafika, nimelt lito õppejõu kohale Pallasel. Seda kohta täitis ta ainult aastatel 1937–39, siis lahkus ta Eestist. Kuid tema ajal aktiveerus pallaslaste lithoharrastus. Palju ilusaid litosid tegi Salome Trei, tema järel tuleks nimetada Märt Roosmat, Ella Mätikut, Erich Pehapit, Eduard Rüga jt, mõnd õppejõudugi, näiteks Arkadio Laigot.

Kuid Pallase kõrval koolitati graafikuid ka Riigi Kunsttööstuskoolis, kus Günther Reindorff pani 1922. aastal käima graafikatöökoja. Seal õpetasid litot Max Malitz, siis Adalbert Stieren (1923–29, Roman Nymani õpingukaaslane Stieglitz'i kooli päevil), alates 1929. aastast kooli samal aastal lõpetanud Hugo Lepik. 1935. aastal täiendas H. Lepik end Berliini Kõrgemas Graafikakoolis kivi- ja ofsettrüki alal. Ta oli täpsemalt litograafia ja tsinkograafia osakonna juhataja.

Riigi Kunsttööstuskooli lõpetanud graafikud Paul Luhtein, Salome Trei, Leopold Ennosaar, Johann Naha, Esko Lepp, Berta Mäger, Elisabeth Bagh jpt olid kõik kokku puutunud litoga.

eriti. Tundus kättesaamatu. Me käisime küll Vabagraafikute Ühenduses nuusutamas, aga tundus, et lihtsam on sõita välismaale, oma kodinad kaasa võtta, seal paar kuud istuda ja asi ise ära õppida. See on vist Eestis tänapäevani niimoodi. Ega me ka tegelikult päris tänavalt tulijat kohe kivi juurde ei lase, et tehku, mis tahab. Tegelikult on see loomulik, aga väheke suurem vabadus võiks olla – jutud on sellised, et XXX ei maga kolm päeva, kui peab litot trükkima, on närvis...

**J:** ...selg on haige, pool keha on halvatud...

**K:** ...ja siis ei taha inimesele selliseid piinu valmistada.

**J:** Sina, Ave, tahtsid kohe algusest peale kunstiajaloolaseks saada?

**Ei.**

**J:** Tahtsid kunstnikuks saada?

**Seda küll mitte.**

**J:** Okei. Paljud kunstiteadlased on alguses tahtnud kunstnikuks saada.

**See on vist rohkem müüt. Vähemalt noorematest kunstiteadlastest, kellega**

**ma ise olen koos KTIIs õppinud, ei tea ma küll eriti selliseid.**

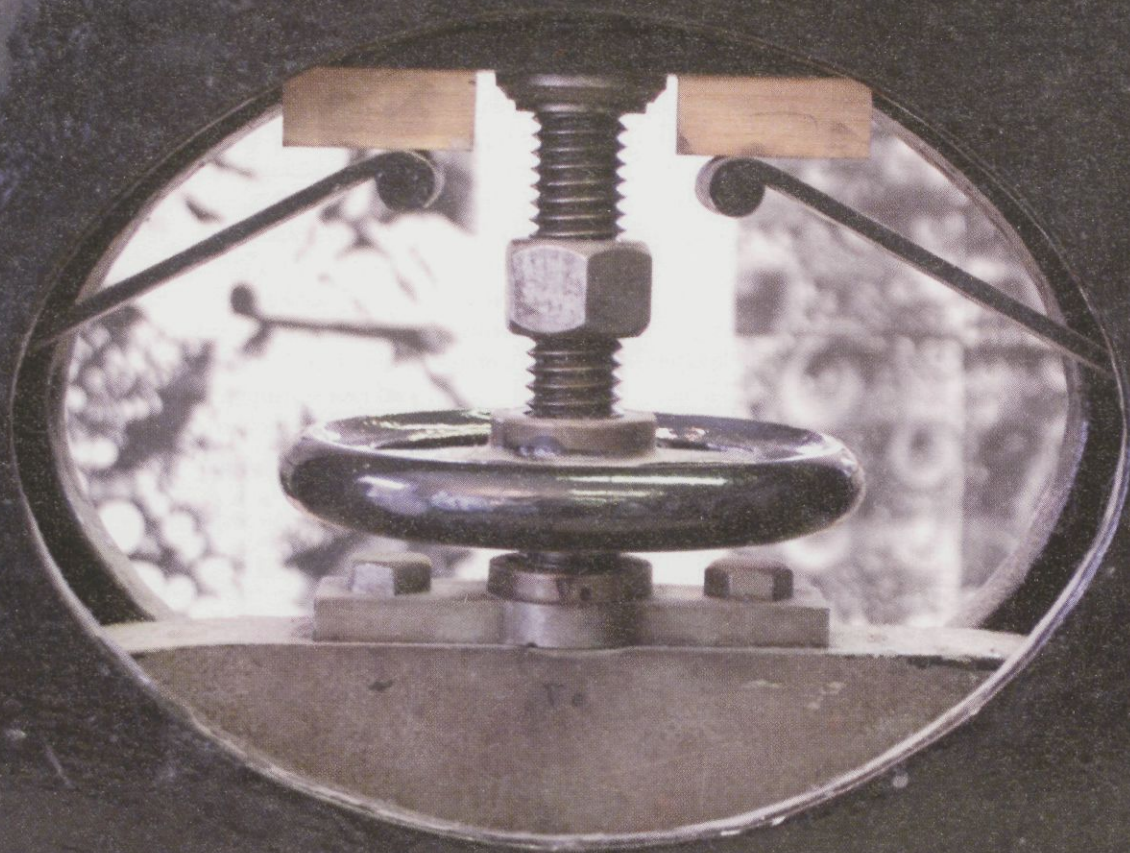
**J:** Meie sõbrad kõik – Karol ja Mari ja... on tüübid, kes on algselt tahtnud kunstnikuks saada...

**K:** ...Rael ka, vist...

**J:** ...Rael ka. Minul on mõned Raeli varased linoollõiked. Aga okei, sa paned endale põhisuuna paika ja kui sa juba sellel teel liigud, siis saatus või elu ise lükkab sulle mingid variandid ette ja sul on võimalus, kas haarad nendest kinni või...

**K:** ...välistad enda jaoks.

# KRAUSE



Osa õpilasi sellele spetsialiseeruski, näiteks Alo Hoidre (lõpetas 1937), Leo Jürisson, Felix Leetvee, Asta Kristjansen (lõpetasid 1940) jt. Mida edasi, seda soliidsemaks muutus RKTK panus litosse ja eesti graafikasse üldse. Sõja-aastatel litot teinutest küünib esile Pallase

**J:** Tol hetkel tundus litotegemine põnev.  
**K:** Litotegemine on alati õnnestunud ka. Maalimisega küüb kogu aeg ilge jama kaasas, aga vaat, see lito – kui kuidagi ise viitsid seda asja kusagilt otsast liigutada, siis... inimene peab minu arust tegema neid asju, mis edenevad. Ei ole mõtet punnitada.

**J:** Saatus soosib meie puhul litotegemist. Lito ei ole meie jaoks jumal, et ärge rääkige mulle mingist muust asjast, ainult litost! Absoluutselt vale! Ja peale väsitavat tööpäeva ma vihkan, vihkan...

**K:** See on nagu hambaarstiga, et ta vist

1938. aasta lõpetanud Agate Veeber.

Sõjajärgsetel aastatel jätkab litos Alo Hoidre, kelle tööd olid juba enne sõda paljutootavad. Omaette peatüki moodustavad nn rahvapildid koloreeritud litos, mida 1945. aastal tegid Adamson-Eric, Hendrik Vitsur, Boris Lukats. Need

väljaspool tööaega...

**J:** Põhimõtteliselt, me vihkame litot. Aga kuna ta pakub vaatajatele ja kunstnikele nii palju elamusid...

**K:** ...on hea ka, kui sa saad kellelegi abi pakkuda – see on suur asi. Hea tunne tekib, kui oskad midagi, mida teised ei oska.

**Teete te lito kõrvalt ka midagi muud?**

**J:** Me teeme küll!

**Kus see on ja mida te teete?**

**J:** Mida me teeme? Kirjutame projekte ja...

olid üheks tolleagese rahvusromantismi avalduseks. Adamson-Ericu litosid 1940. aastate teisest poolest, aga ka tema joonistusi ja muid “marginaalseid” loometahke on õigupoolest vähe uuritud.

Vähe uuritud on ka Evald Okase varasemat graafikat. Olles teinud litot

**K:** A4 on meie lemmikformaat!

**J:** Nüüd tuleb Draakonis näitus.

**K:** Ole valvas!

**Millal see tuleb?**

**K:** Aprilli algul. Teisel vist on avamine.

**Mis seal siis on?**

**J:** Mitte lito.

**K:** Seal on midagi kahtlast, mida me ei tahaks avaldada.

**Avaldage ikka.**

**K:** Ei taha sõnastamisega mööda panna.

**J:** Valgusinstallatsioonid ja maal ja sellised

Baltisaksa kunstnik Peterseni  
Tallinna vaatega tänapäevani  
säilinud litokivi.



juba kunsttööstuskooli maaliõpilasena, töötas ta sel alal innuga sõjajärgsetel aastatel, kusjuures tema maaliline, nüansirikas, lennukas käsituslaad on valdavalt väga nauditav. Ta on lito võimalusi demonstreerinud mitmes žanris, ka raamatugraafikas, sealhulgas üldtuntud "Kalevipoja" väljaandes (1961). 1950. aastatel tema litohuvi hetkeks rauges, et aastakümne lõpul taas tõusta, andes matkamuljete, sõjapiltide ja konstruktiivsete linnamaastike sarju.

1950.-60. aastate vahetusel algab uus tõus ka Alo Hoidre litoloomingus. Kahtlemata mõjutasid teda ja Okast nooremate kunstnike otsingud selles vallas. Viimastest tuleb nimetada esmajoones Olev Soansi ja eriti Evi Tihemetsa, kes alustas varakult värvilise litoga ("Vaade Toompealt", 1958).

Temale järgnes 1959. aasta lend – Peeter Ulas, Herald Eelma, Heldur Laretei; siis tulid Concordia Klar, Jüri Palm, Renaldo Veeber, kelle ekspressiivsusele vastandasid ANK-lased Tõnis Vint ja Mare Vint ning Leo Lapin oma esteetiliselt korrastatud maailma. 1970. aastatel tõrjub siiditrukk lito kõrvale.

Isegi sellise meistri loomingus nagu Evi Tihemets astub mõneks ajaks esiplaanile sügavtrükk. 1980. aastatel lisavad litovaramule uusi nüansse juba varem litos töötanud Jüri Arrak ja Marje Üksine, uuematest jõududest Esta Kamsen; litos leidis oma kompositsiooniideedele tihedalt väljundi Andres Tolts. 1990. aastate juurdetuli jaist Maria-Kristiina Ulase ja Inga Heamäest on saanud kaalukad tegijad.

Süüski pidurdus lito areng 1990. aastateks nii kehvade töötingimuste tõttu graafika eksperimentaalsetele kui ka kivide nappuse ja muude materiaalsete probleemide pärast. Tähtsusetu polnud ka 1990. aastatel maad võtnud üleolek traditsioonilistest tehnikatest, mille võimalusi ei mõistetud näha ning millised arvati olevat taanduma määratud uute tehnoloogiate ees.

Ja siis tuli üllatus. Noored kunstnikud vedasid Rootsist kohale litopressid ja hunniku kive ning panid töökoja käima. 2003. aasta lõpul oli Hausi galeriis nende esimese litomapi esitlus. See sisaldas Jüri Arraku, Inga Heamäe, Evi Tihemetsa, Raul Meele, Leo Lapini, Marje Üksise, Reiu Tüüri, Marko Mäeramme, Peeter

Alliku, Evald Okase, Margot Kase, Kaljo Põllu ja Urmas Viigi lehti. 42ses tiraazis välja antud mapi hind on näiliselt krõbe, autorite hulka ja tegelikke kulutusi arvestades suhteliselt odavgi, aga läinud on see peaaegu niisama visalt, nagu noorte eesti kunstnike linoollõikemapid 1920. aastal. 2007. aasta sügisel korraldatava rahvusvahelise graafikasümposiooni "Impact" puhuks kavatakse töökoda välja anda uue suureformaadilise mapi "Armastus 21. sajandil", milles osaleb 10 kunstnikku. Kiiduväärt visadus, mille üheks avalduseks on litograafiakeskuse töö jätkamine tänävu juba Tallinnas – loodetavasti litosõbralikumaa kliimas.

Jaak Visnap, Kadri Alesmaa ning Viljar Kõiv on ise olnud loominguliselt üpris aktiivsed, esinenud näitustega Eestis ja väljaspool. Nad on kahtlemata toonud litosse kaasage elu tukset ja reklaamilikku lõõvust, mis on litole olnud omane Toulouse-Lautreci aegadest peale. Loodetavasti avaneb peatselt võimalus keskenduda nende endi loomingule.

\*Hans Treumann. Kivitrükkide ajaloost Eestis. – Poliügrafist 1958, nr 2, lk 9–24.

asjad. Mitte graafika.

**K:** Mina tahtsin just, et graafikat oleks ka. Me teeme teistmoodi asja.

**Arvan ma õigesti, et selle teistsuguse asja tegemisega käib teatud sõnum kaasas?**

**K:** Sellel ongi sõnum, mis on kaudselt välja kasvanud ka varasematest näitustest. Sobuka [Mari Kartau] artiklist tuli välja, et meil on kunst alati olnud teisejärguline, kuid tegelikult on meil litokeskusega paralleelselt alati mingi naljakas näituseprojekt jooksnud. Näiteks need

hiina käterätikud, mida me tegime.

Tegelikult areneme me mingis naljakas suunas, mille lõpptulemus pole veel ette näha, aga mis tõenäoliselt on märksa huvitavam, kui praegu siinses kunstis pakutakse, mingi kreisi-pööra asi...

**J:** Viimase kümne aasta jooksul pole me näinud ühtegi külmetavat graafikut, kes teeb ainult kuivnõela või sügavtrükki. Kõik kasutavad osavalt kompuutrit ära ja tegelevad videoga juurde. Meid ainult kivi raha panna, nagu meil edaspidi muud võimalust ei olekski...

**K:** ...me tahaksimegi natuke sellest

ettekujutusest välja murda. Inimeste peas tekib see nii kergesti. Alguses tegime mõned lito näitused, et tehnikat propageerida ja näidata, et on võimalik, et meie, maalijad, võtame ühel päeval hoopis teise tehnika ja saame seda teha. Siis läheb kaks aastat mööda ja kõik hakkavad sulle puuga pähe peksma, et sa ei olegi millekski muuks võimeline. Maailm ei ole nii väike.

**J:** Mari näiteks on ära tabanud, et graafikat on mugav teha, kui sa joonistamist või maali hästi ei valda. Ta ise ka kirjutab sellest. Seal sa saad mängida:

# Litograafia trendide ja kontseptide vahel

Siram vaimse töö proletaarlane

Kunst on teraapia, ravimaks üksikisiku ja ühiskonna hõõrdumisel tekkivat frustratsiooni. Eesti Litograafiakeskus on loonud viie aasta jooksul väga paljudele inimestele alates lasteaiast kuni professionaalsete graafikuteni võimaluse seda ravi saada. Litokeskuse panust meie kultuuri ja ühiskonna sotsiaalsesse sidususse on raske alahinnata.

Eesti Litograafiakeskuse sõnaosav eestvedaja Jaak Visnap on mulle korduvalt ette heitnud, et ma ei taha litograafiat kirjutada. Et ma suhtuvat litosse nagu kuidagi halvasti või alavääristavalt. Minu kõrvus kõlab see etteheide ebaadekvaatselt. Olen alati kirjutanud kunstit ja suhtunud kõigisse tehnikatesse võrdse tolerantsusega.

## Tehnika ja kunst

Olulisem kui tehniline spetsiifika on kunstit alati olnud see, mida pildil kujutatud. Ega Eesti graafikud kuldsetel 1970. aastatel ka rahvusvahelistel konkursside diplomeid selle tõttu saanud, et nad just graafikat tegid – ei maksa unustada, et neil areenidel võistlejad olid kõik graafikud. Küllap neid autasustati siiski seetõttu, et nad tegid häid pilte.

Loomulikult on igal ajaperioodil oma “kuumemad” tehnikad, mida kunstnikud

rohkem kasutavad. Näiteks 1990. aastate keskpaiku hakkasid paljud graafikud, maalijad ja skulptorid tegema katsetusi installatsiooni ja video valdkonnas, kuna näis, et nendega on kergem tähelepanu saavutada. Samas ei olnud need katsetused kuidagimoodi ette ära otsustatult rohkem kunst kui graafilised lehed, maalid või kujud. Enamik traditsiooniliste kunsti-liikide professionaalsetest tegijatest, kes on moevoolude ajel liiste vahetanud, ei ole sellega edu saavutanud.

Kõlab küll banaalselt, aga suur osa kunstnikke ei saavutagi mingit erilist edu, sest nad lihtsalt ei tee nii kohutavalt head ja universaalset kunsti, et see ühtaegu nii kriitikutele, kuraatoritele, publikule kui ostjatele ohoo-efektina mõjuks. Enamasti on nii, et keda publik armastab, seda kunstimaailm vihkab, võis siis vastupidi. See ei sõltu kuidagi aga sellest, mis tehnikat nad kasutavad.

Edu sõltub muudest, valdavalt raskesti mõõdetavatest ja määratletavatest teguritest nagu intellektuaalne ja emotsionaalne intelligents, loominguuline potentsiaal, osavus turunduses, vedamine koos-



lõigata, kleepida ja tekitada värvikompositsioone.

## Kui tihedad suhted teil Vabagraafikute Ühendusega on olnud?

**K:** Väga hästi oleme suhelnud.

**J:** Meie, samas, tõstame vanema põlvkonna kunstnike reitingut. Meie oleme noored ja kompromissitud. Meil on mingisugune imidž... Ma arvan, et Kadi Kurema on kunstimaailma väga hea *comebacki* teinud. Tihemetsal tuli uus film välja, mis on osaliselt litokeskuses filmitud. Selles mõttes me toetame vana

süsteemi, vabagraafikute ühenduse seltskonda ka.

**K:** Algselt lõime me litokeskuse muidugi alateadlikust vihast selle kinnise süsteemi vastu, kus tundus, et pole üldse mingit õhku. Nüüd oleme aru saanud, et see eksisteerib omamoodi majamuuseumina, mille külge keegi sõrme ei taha panna. Kui sa neid inimesi ükshaaval kuulad, on kõik vihased, et see nii on, aga kui nad on koos, tundub neile, et tegelikult on see väga hea süsteem, mida ikka ei tasu lõhkuda. See on see vastuolu. Me jälgime külje pealt. Tegime Elkenile ka

tööpartneritega jne. Kui kunstnikku on nende asjadega õnnistatud, võib edu saavutada nii litograafiat kui ka üksikõik millist muud tehnikat kasutades.

Ja mida kirjutada ühest tehnikast? Ja kes peaks neid lugusid avaldama, kas ajakiri Tehnikamaailm? Eesti on nii väike, et ülal saab pidada vaid üht üldhuvitavat kunstiajakirja ja sedagi ei suuda paljud kunstnikudki läbi lugeda. Käesolev litograafia eri katab ilmselt vajaduse litograafiaspetsiifilise trükise järele Eestis järgneva sajaks aastaks. Ja see on väga hea, et ta olemas on.

## Litokeskuse edulugu

Siinkohal tuleb aga öelda, et litokeskuse rahvast on õnnistatud nii mitmetegi eespool mainitud kunstnikele vajalike omadustega. Edu saavutamiseks ei saa olla loll, ja seda nad kindlasti ei ole. Kui heita pilk ajalukku, siis litokeskuse seltskond, kõik eluterved maalapsed, alustas kunsti tegemist Pärnu Sütevaka humanitaargümnaasiumi kunstiosakonnas, millest kasvas välja Academia Non Grata. Nii Jaak Visnapil, Kadri Alesmaal kui ka Viljar Kõivul on taskus EKA kolledži Academia Grata diplom, mille saamiseks vajalik jätkusuutlik lõputöö oli seesama Eesti Litograafiakeskus.

Eialgu tegelesid nad kõik peamiselt maalimisega. Visnap viljeles ka täiesti loostandardval tasemel *performance*'it, mille poolest Pärnu koolkond tuntud on. Aja möödudes said nad ilmselt aru, et trügmine maaliturul on liiga tihe ja *performance* on tuleviku ehitamiseks oma mittemateriaalsuses üsna ebakindel asi, seega tuli

## Mari Kartau põnevusega ootamas valmivat tömmist.

ettepaneku, et seal tuleks ühel ilusal päeval aknad avada. See süsteem on nagu rong, kus kunagi akent lahti ei tehta, tõenäoliselt ei käigi nad lahti...

**J:** ...piidad on ära vajunud...

**K:** ...kevadel peaks seal korraks aknad lahti tegema, et oleks väheke tõmbetuult, siis nad saavad ise ka aru, et seal on mingi... ma ei tea, mis sõna leida... selline koopa moodi asi tekkinud.

**J:** Ega meie ei hakka ka seda süsteemi lõhkuma. Me oleme algusest peale oma struktuuri niimoodi üles ehitanud, et me ei taha kelleltki midagi saada, me ei taha

neil leida oma loominguliseks tegevuseks mingi omapärane nišš. See näitab, et neil kolmel oli tõsine tahtmine kunsti juurde jääda, sest palju lihtsam ja sageli ette tulev tee kunstnikuhakatastele on hakata ehitajaks või niisama kuskile tööle minna.

Aga Pärnu koolis tegeleti erinevate kunstiliikidega, ühtki neist eelistamata või välja arvamata, ja tänu sellele mitmekülgsele tuli Jaagul ja Kadril mõte käia mitmetel litograafiasümposioonidel laias maailmas. Turunišš oligi seega leitud, sest Pärnus puudus üldse graafikabaas ja litoga ei olnud lood kõige paremad ka Tallinnas, eesti kunstimaailma keskpunktis. Ettevõtlike, võiks isegi öelda, et jultunud noorte loovtöösturitena tassisid nad vajalikud töövahendid üle ilma kohale, oskused olid juba *workshop*'idel omandatud ja töö võis alata.

Üsna ruttu avastasid litokeskuse kõik eesti graafikud, kes selle tehnika vastu huvi tundsid. Lisaks veel töö koolinoortega, tudengitega ja vajadusel ka ülikonnastatud ülemustega – nii tekkis keskuse vastu üldrahvalik lugupidamine. Tänu omakorraldatud rahvusvaheliste sümposioonidele levis jõuline imago ka piiri taha ja tekkisid uued kasulikud kontaktid. Praegu omab keskus litotehnika osas Eestis praktiliselt monopoli.

Loomulikult oli oluline põhjus keskuse loomiseks endale loomingulise keskkonna tekitamine. Väikeses linnas nagu Pärnu on iga inimressursi ühik määrava tähtsusega, ja tänu altpoolt tulevale omaalgatusele on litokeskuse inimesed suutnud viie aasta jooksul Pärnu kultuurimaastikku rikastada. Ilma ise endale keskkonda loomata ei oleks neil siin midagi teha olnud.

Kõik kolm litokeskuse vedajat veh-

kisid ise hoolsalt pilte teha, seda eriti esialgu. Aja jooksul aga hakkas organisatsiooni elushoidmine ja arendamine aina rohkem energiat võtma ning nende enda looming kippus tagaplaanile jääma.

### Võitlus kunsti nimel

Väljapaistev, erutav, tähelepanu äratav kunstisündmus tekib siis, kui see on läbimõeldult lavastatud ja monumentaalselt teostatud. Litokeskuse rahva näituste kohta seda alati öelda ei saa: mida aeg edasi, seda vähem on nad aega kulanud omaloomingule ja selle kontseptualiseerimisele. Kohad, kus oma rühma või soolonäitused on toimunud, on olnud valdavalt väheke kõrvalised.

Rühmanäitused on kippunud olema mingi projekti või programmi raames, kus osalejad ei ole valitud sisulise sobivuse ja kunstilise taseme, vaid mingite formaalsete näitajate põhjal. Puudujääke on ka enesereklaamis ja oma tegevuse avalikus mõtestamises. Räägitakse lito propageerimise vajadusest, kinnisvaraprobleemidest seoses keskusega jms, kuid mina kui vaataja ja kriitik tahaksin hoopis kuulda autorite maailmavaatest ja kontseptsioonidest, elamustest, mis on teoste loomist inspireerinud, maailmapildist, mida kunstnik tahab oma loominguga üles ehitada. On veel meeles ajad, kui Jaak rääkis pühast vaimust ja Kadri meediaühiskonna painajatest, et oma kunsti lahti mõtestada. Praeguseks on organisatsiooni säilimise eest peetav võitlus varjutanud isiklikud loomingulised eesmärgid.

Kunstilisi aspekte ei pea muidugi ainult jutuna väljendama, ja ei võigi, kui me räägime visuaalkunstist. Pildid, mi-

sama moodi, midagi peaks muutma.

### Olete te mõelnud ka, mida muuta? Mida teie arvates Tallinnasse tulek teile kaasa toob?

**J:** Tegelikult meie struktuur peaks kaasama kriitikuid, PRI...

**K:** ...et ta hästi töötaks.

**J:** Siiani olemegi olnud kurvad ja õnnetud, sest meile jagatakse küll mingit verbaalset toetust, aga meist pole ikkagi väga palju kirjutatud. Me pole suutnud kedagi ära...

**K:** ...seepida...

da nad teevad, on iseenesest ilusad ja arukad, kuid näitusetervikuna lõõva mõju saavutamiseks oleks vaja materjali kuidagi nutikamalt struktureerida ja sellest vaatajat hüpnotiseeriv keskkond välja ehitada.

Mis nipiga ja stiilis, see on juba kunstnike asi, kuid fakt on see, et kui graafikal üldse mingi eriline eripära kunstide seas on, siis on see suhteliselt väike formaat, unifitseeritud vormistamine, kribu-kraibu. See nõuab vaatajalt uurimist ja puurimist, mis tähendab seda, et näitused peaksid olema kas väga puhtad, minimalistlikud ja soliidsed, või ehk siis vastupidiselt täiesti hullumeelsed installatsioonid. Lihtsalt raamitud pildid suvalisel seinal ei tekita uudishimu.

Eespool mainitud puudujäägid ongi põhjuseks, miks litokeskuse näitused ei ole minus kui kriitikus sütitanud suuremat inspiratsiooni. Muidugi võiks kirjutada litokeskusest kui nähtusest või selle võitlustest institutsioonidega ellujäämise nimel, aga see ei ole kunstikriitiku, vaid päevalehtede ülesanne. Võiks kirjutada ka litograafia ajaloo ja arengusuundadest tänapäeval, tehnilistest võimalustest jne, kuid seda oskavad litograafid ise märksa paremini teha.

Tegelikult mulle litograafia kui tehnika meeldib väga. Tegelen ka ise kunstiga, aga et ma korralikult maalida ega joonistada ei oska ja et suurte fotode väljatrukid on üldlevinult igavad, siis on lito üks suurepärase võimalus oma ideid kahemõõtmeliseks valada. Mida rohkem litoga tegeleda, seda parem arusaamine tekib selle tehnika võimalustest ja seda loovamalt on võimalik neid võimalusi kasutada. Ja kus mujal ma ikka seda kõike katsetanud olen kui Eesti Litograafiakeskuses. Tublid, pange edasi!

**J:** ...et meil oleks kogu aeg keegi inimene, kes töötaks meie kasuks. Sellepärast on meie pressiteated hilinevad ja väga olulised artiklid ilmumata jäänud.

**K:** Selles mõttes on litokeskus õudne organisatsioon, et me peame kõik ise tegema: vetsu põranda pesemisest pressiteate koostamiseni, tähtsate dokumentide allkirjastamiseni või tähtsate inimeste vastuvõtmiseni. See on äärmus...

**J:** Mina tunnen ka, et ma pole nii andekas inimene, et seda kõike teha.

**K:** Sul peavad olema kõik elukutsed! Sa

kellelki midagi võtta, me tahame luua oma...

**K:** ...maailma...

**J:** Jah, oma maailma, uutel alustel.

Tõmmata juurde noori ja vanu ja teha ühiselt midagi väärtuslikku.

**K:** Aga et keskus niikaua on kestnud, on meile endale ka üllatus. Ta on endale mingi teise mõõtme võtnud. Me oleme rääkinud, et kui see täna sel päeval peaks otsa saama, võib absoluutselt teise asjaga sama moodi otsast alata. Mingis mõttes on kõik tehtud, eksperiment on läbitud. Võiks jätkata, aga kindlasti mitte täpselt



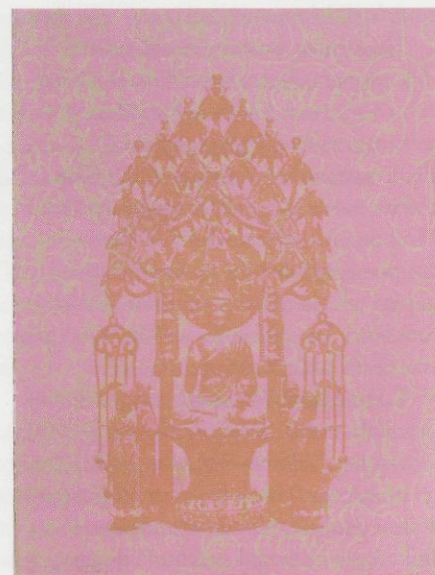
# Pärnu litograafiakeskuse teoste teekond Eesti Kunstimuuseumi kogusse

Anne Untera

Pärnus Jaak Visnapi, Kadri Alesmaa ja Marko Mäetamme asutatud Eesti Litograafiakeskus on kujunenud jõuliseks iseseisvaks kunstikeskuseks, ehkki on seotud nimetatud kooli ja selle korraldatud "IN-graafika" festivalidega. Keskuse eesmärk on propageerida ja õpetada litograafiat. 19. sajandil laialt levinud kivitrukik ehk litograafia vajas Eestis 20. sajandil tagaplaanile, süstemaatiliselt viljelesid seda vaid üksikud graafikud (Eduard Wiiralt, Alo Hoidre, Evi Tihemets, Inga Heamägi jt). Näituste ja rahvusvahelise suhtlusega saavutas litokeskus kiiresti Pärnu trotslikku kunstipilti avardava maine. Noorte kunstnike korraldatud kursustest on eri aegadel osa võtnud kõik eesti kunstnikud, kes vähegi litograafia vastu huvi on tundnud.

2003. aastal võttis ka Eesti Kunstimuuseumi ostukomisjon ette väljasõidu Pärnusse, et tutvuda litokeskuse tööga ja esitada Eesti kultuurkapitalile sihtstipendiumide ettepanekud omandamiseks Pärnu litokunstnike teoseid. Et kultuurkapitali statuut näeb ette toetada uusimaid kunstinähtusi, mida on võimalik säilitada, siis tekitavad ostude/stipendiumide arutelud sageli teravaid vaidlusi. Subjektiivsus ja tutvust autoriga ei ole Eesti oludes võimalik välistada, aga eelistused ja sümpaatiad ulatuvad äärmustesse. Mis ühe arvates on praht või poliitiliselt ebakorrektnel ja solvav, on teise arvates kommertsiaalne, mugandunud või tehnikakeskne kunst. Tollel väljasõidul Pärnusse vaidlust ei tekkinud. Oli vaja üksnes teha valik litokeskuse juhtide Kadri Alesmaa ja Jaak Visnapi ning litomeistri Viljar Kõivu suurest hulgast esitletud tömmistest, mis valminud aastail 2001–2003. Kultuurkapital ostiski muuseumile 12 litograafiat.

Kõigile kolmele kunstnikule on omane sage foto kasutamine, oma teostesse tsitaatide sulatamine, pehmed värvitoonid, vihjeline huumor ning keelemängud. Kadri Alesmaa teostes valitsevad ennekõike retromeleolud, Jaak Visnapi sotsiaalne intriig, aga Viljar Kõiv on töödeldud ja suurendanud ühtainust portreefotot. Kuna aga kunstnikud on tegutsenud ühise meeskonna raames, siis on tuntav ka lähedane meelsus. Kunstimuuseumile ostetud 12 teost saab näha võrguaadressil <http://digikogu.ekm.ee> koos Elnara Taidre kommentaaridega.



Kadri Alesmaa. Kaelkirjak. Lito, 2002.

Kadri Alesmaa. Buddha loostroonil. Lito, 2002.

pead olema töömees, pead olema transamees ja sa pead kogu aeg ennast muutma...

**J:** ...paned endale uue kostüümi selga ja oledki juba järgmine mees, võib-olla pead vuntsi ka ette panema.

**K:** See nõuab nii erinevate rollide mängimist. Selles mõttes on see olnud väsitav. Mingil hetkel õpid inimesi vihkama.

**Teil on ju algusest peale kolmas kompanjon ka olnud, Viljar Kõiv?**

**K:** Jaa, Villu on väga tubli! Kunagi ütles ta

ühes artiklis, et "aastake veel kunsti ja siis ma tüdin ära". Nii naljakas, et ma seda täna nägin, sest tegelikult ongi see niimoodi läinud: Villul läkski üks aasta ja ta tüdineski ära. Villu on praegu Tallinna suhtes äraootaval seisukohal. Meil on litokeskuses raskeid hetki olnud, kui mingi võlanõude tõttu on uks olnud kinni teibitud... meil majoamanikud on järjest vahetunud... segased ajad. Meie oleme võtnud võitleva positsiooni ja oleme alati lõpuks need lahingud võitnud.

**J:** Oleme nagu Savisaar, kes kutsub Toompea kaitsmisel rahvast appi.

**K:** Villu on väga tore inimene, kui on mingi seltskondlik olemine või konkreetne töö – kindel töö, millel on algus ja on lõpp, kus on osalejad ja asjad kohale aetud.

**Mis tema roll litokeskuses on täpselt olnud?**

**K:** Ta on olnud...

**J:** ...naeratav meister. Võib-olla siin ongi see, et meie oleme pidanud etendama mingit teist rolli. Mina olen pidanud omanik olema ja majandusküsimustega tegelema ja...

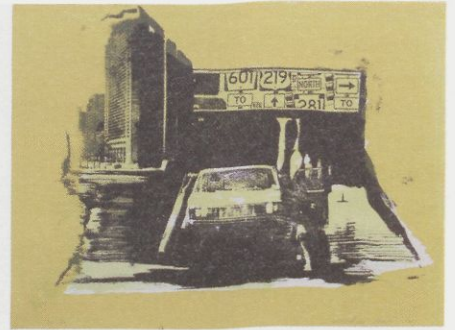


Kadri Alesmaa. Vihane 70. Lito, 2002.

Kadri Alesmaa. Big city. Lito, 2002.

Kadri Alesmaa. Igavesti jõulud. Lito, 2002.

Kadri Alesmaa. Inglise-naine. Lito, 2002.



**K:** ...juriste palkama ja...

**J:** Villul on olnud...

**K:** ...stabiilsus.

**J:** Ma arvan, et koos majandusliku rõusuga läheb kunstitegemine siin Eesti Vabariigis järjest keerulisemaks. Näiliselt peaks kunstnikel rohkem võimalusi olema, aga inimesed muutuvad üllatavalt kiiresti. Meie materiaalsed vajadused lähevad järjest kiiremini järjest suuremaks. Enam ei unista me oma autost, vaid oma majast ja kümnest miljonist pangaarvel. Kapitalism sõidab nii tugevalt sisse, et... Kümme aastat tagasi oli võimalik mõelda

nagu boheemlane või hipi, et sa "ei tegele rahaga"...

**K:** ...tegelikult on see ikka võimalik ka. Igat moodi on võimalik elada. Mäletad, sellel ajal, kui me litokeskust tegime, või varem, kui me kunstiga tegelesime, pidid sa kogu aeg oma vennale põhjendama, miks sa nii elad, ja kuulma, et "niimoodi ei ole võimalik". Tegelikult on, kui sa oskad.

**J:** Kui mõelda kihistumisele, siis on näha, et heaolu ja eluks vajaliku miinimumi vahe läheb väga suureks. Tänapäeva Eestis on palju depressiivsem asotsiaal olla.

Aastaid tagasi, kui mul raha ei olnud, ei tajunud ma, et ma oleksin siis mingi tolgu, kodutu või täiesti mõtetu inimene. Praegusel hetkel on raha iga päev teemaks: telemängud, loteriid, kõik see...

**K:** ...sõidab sisse.

**J:** Kõik ütlevad, et "raha on täiesti normaalne asi, me peame kogu aeg rahast rääkima".

**K:** Aga vaata, välismaal, näiteks Itaalias, oli see veel hullem. Kui sul raha pole, ei saa sa mitte midagi teha, kiirteel sõita või... sa oled täiesti halvatud. Teise

Viljar Kõiv.  
“...ja näitasin  
keelt!...”

Lito, 2003.

Viljar Kõiv.  
“Paku tuld”

Lito, 2004.



“paku tuld”

Lito

Viljar Kõiv 2004

punkti jõudmine on võimatuks tehtud. Meil on selles mõttes veel hästi, et vahemaad on väikesed ja vanast ajast on veel häid inimesi olemas.

**J:** Mina ei saa sellest aru, kuidas inimesed on raha pärast täiesti hulluks läinud. Tunnevad ennast rikaste ja ilusatena. Poliitilised reklaamid on kõik raha peale välja mängitud: “Saad raha! Sina, pensionär, kuus tonni kuus! Aga sina saad kümme!” Muust enam ei räägitagi. Aga kuidas me sinna raha teemani jõudsime? Me väga palju ikka rahast ei räägi.

**K:** Mina ei viitsi sellest üldse rääkida. Kas

on või ei ole. Mina ütlen alati, et ei ole vaja loteriid mängida, elu ongi loterii. Meil on iga päev lotovõidud ja kaotused ja sa ise pead endale selle võidu tekitama.

**Kuidas te sellesse Mari väitesse suhtute, et litokeskuse majandamise töö on teie kunstiloomingu tagaplaanile surunud?**

**K:** Kindlasti, selles mõttes küll, aga...

**J:** Ma arvan, et Mari kui kunstikriitiku loomingu on ka raha kõvasti pärssinud...

**K:** Neid töid, mis me tegime 2001. aastal Tidaholmis, kus litokeskuse idee üldse alguse sai, oleme me mitu aastat järjest

näitustel näidanud. Siamaani oleme vanast rasvast elanud. Ma arvan, et need on väga head tööd – need on kunstimuuseumisse ka müüdnud. Meie loomingu ei ole kannatanud, vastupidi, on tekkinud uusi võimalusi välismaal näitusi teha ja nii edasi. Sel aastal olid meil needsamad tööd osaliselt Indias väljas. Nüüd, sügisel, tegime me õudsalt sita näituse, Joonas ütles, et see oli väga halb...

**J:** ...Pärnu arvamusi liider Andrus Joonas...

**K:** ...nimi oli “Täitsa Pernau”. Näituse



Jaak Visnap. Ilus naine. Lito, 2002.



eesmärk oligi näidata, et näitust võib kahte moodi teha: võib teha õudsalt hea maalinäituse, kus võib maalikäsitlust imetleda, ja teine võib olla kontseptsiooni peal. Antud näitus ei olnud üldse maalilisuse peale üles ehitatud. See oli nädala ajaga valmis visatud, aga ütleme, et idee oli seal olemas ja me ise oleme sellega rahul. Ma ei tea, miks kohalikud võtsid seisukoha, et jah, see oli väga halb ja seda ei oleks tohtinud teha ja see oli väga sitalt teostatud. Noh, see on teine äärmus. Ma arvan, et me pole ühtegi halba näitust teinud. Need litokeskuse teise korruse

galerii näitused on osaliselt ikka väga head olnud.

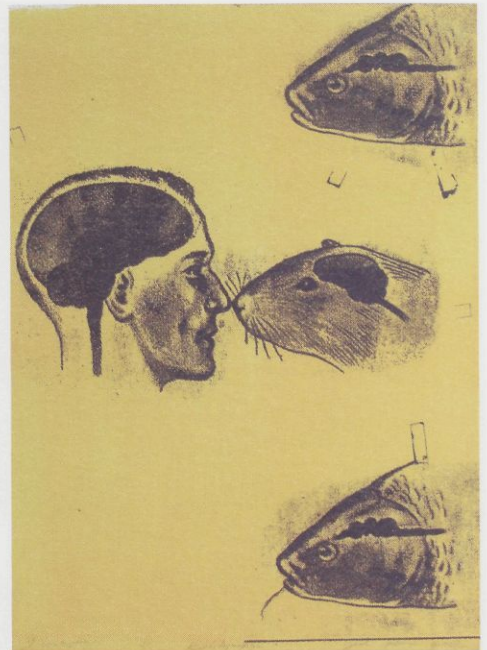
**J:** Mina arvan, et lito seisukohalt on need väga head näitused olnud.

**K:** Meie kontseptsioon on, et kujundame selle galerii iga näituse jaoks ümber. Mina ise olen seal ööd kui päevad värvinud ja olen tulemusega, mis seal vähemalt viimase kahe aasta jooksul on olnud, väga rahul. Kultuuriministeeriumi toetusel oleme saanud niimoodi tegutseda, et me pole pidanud kogu aeg selle peale mõtlema, kuidas hakkama saada. Ma ei tea, mida Mari meie halva kunsti all

silmas peab. Ma tahaks seda päris näha kohe. See kunst, mida me Tidaholmis tegime ja mida me näidanud oleme, on väga hea, aga võib-olla siis see on halb, mida me ei ole näidanud, võib-olla on halb, et meil on vähe näitusi olnud.

**J:** Aga ma ütlen veel kord: me ei ole mingisugused kapitalistid! Minul jäi sellest Mari loost mulje, nagu me teeksim litokeskust ainult omakasust.

**K:** ...et leidsime, et me kunstnikuna läbi ei löö... Vastupidi, me olime just need väga head pildid Tidaholmis ära teinud ja meil oli näitus soolas ning siis me



# Asjad ei ole siiski sellised, nagu need esmapilgul paistavad ehk Litograafia pole pelgalt trükitehnika

Jaak Visnap

Maailm on tunduvalt keerulisem, kui ta esmapilgul paistab. Kunstis on tänapäeval oluline idee, teostus tundub kuidagi teisejärguline. Meedium, milles ennast väljendatakse, peab olema võimalikult lihtne. Graafikakunstis räägitakse tehnikatest nagu digigravüür ja kooptakunst, mille tehniline teostamine ei eelda suuri eelteadmisi. Vajuta "print" ja mõne sekundi pärast ongi kena pilt juba valmis – ent kas maailm vajab sellisel elutul teel reprodutseeritud kunsti?

Viimaste aastate trendid näitavad, et kunstihariduseski antakse maali-, graafika- ja skulptuurialaseid teadmisi edasi loengu vormis. Ja mis teist võimalust olekski, kui kadumas on järjepidevus inimestega – meistritega, oma ala professionaalidega, kellest paljud on

läinud kõige oma tarkuste ja teadmistega teispoosusesse või alla andnud, leides mingi tasuvama elamismooduse.

Graafikast rääkides tundun ma olevat nagu mõni segane Greenpeace'i aktivist, kes ennastohverdavalts kisab asja pärast, mis paljudele tundub täiesti teisejärguline. Minu vanamoodsus ja jonnakus seisnebki selles, et olen veendunud: puudutus kunstis laeb selle tõelise energiaga, s.t inimese-kunstniku osa on määrava tähtsusega.

Litograafiakeskuse ülesehitamise algusajal küsisid paljud, miks meie litograafiakeskuse logo peal on kujutatud pandakaru. Vist ikka selle pärast, et moodne maailm ei sõida üle mitte ainult loodusest vaid ka traditsioonilisest kultuurist.

mõtlesime, et miks mitte! Mujal maailmas toimib avatud töökodade süsteem nii hästi. Teeme ka sellise, vähemalt proovime teha. Teeme kas või ühe aasta, oleme vähemalt teada saanud, kuidas see käib.

**J:** Inimesed, kes ütlevad, et graafika on jama, on tegelikult eelarvamuste ohvrid – see on mingisugune põlvkond, kes...

**K:** ...aa, mis mulle seal Mari jutus ei meeldinud – pool teksti oli sellest, et tehnika on ebaoluline. See oli täiesti mittevajalik jutt, mis oleks võinud täitsa olemata olla – me kõik teame seda nüükiini. Mis sa öelda tahtsid?

**J:** Ma arvan, et graafika puhul on mingisugune üldlevinud arusaam, et lito ja traditsiooniline graafika on eba huvitav, aga samas, mõtleme Mäetamme litode peale – mitte keegi ei ütle: "Miks sa need litod tegid? Mis mõttega? Ilge jama on!"

**K:** Me siin tuletasime meelde... jube naljakas... Vaata, Pärnus oli mingisugune Eva-Lotta galerii, kus oli Marko Mäetamme mapp. Tema tööd olid hunnikus, imeodavate hindadega, hästi hästi ammu. Keegi ei ostanud. Kõik arvasid, et see on mingi rämps, et ta võiks need parem minema visata. Mida ta

näitab neid seal? Nii on – asjadele antakse ajas hoopis teised hinnangud kui siis, kui nad parasjagu sünnivad.

**J:** Mina rahunen siis, kui oleme tõstnud eesti traditsioonilise graafika tasemele, kus me teeme võimsaid teoseid ja moodsat kunsti ja on kasvanud üles uus põlvkond, kes ei suhtu graafikasse eelarvamusega. Mina näen, et paljud inimesed on eelarvamuse ohvrid.

**Te rääkisite, et te pole üldse oma töid litokeskuses trükkinud, vaid olete käinud seda välismaal tegemas. Miks?**



Kunstnikud vananevad. Staaridest, kes lõbustasid seitsmekümnendatel kunstipublikut oma loominguga, on märkamatuks saanud vanaisad ja vanaemad või keskea rööme nautivad inimesed, kelle põhilised prioriteedid elus on täidetud. Ja nii on tänapäevasel eesti graafikal “vanainimese mekk man”. Klassikaline skeem, kus vanad ei saa noortest aru ja noored lihtsalt ei taha vanadest aru saada.

Ma pole oma erialalt graafik, kuid südant valutab küll eesti graafika tuleviku pärast. Mitte ainult graafika, vaid üleüldse elu põhitõdede ja väärtuste pärast, millesse peaks suhtuma respektiga.

Üliasjalik maailm välistab vaimuse, ideelisuse ja kunstniku identiteedi. Tagantjärele hindan palju kõrgemalt seda

aega, kui üheksakümnendatel olid EKA söökla okupeerinud ja täis suitsetanud boheemid ja karvased, kes vastandasid ennast maailmale ja löid sellest lähtuvalt häid teoseid (näiteks litoguru Marko Mäetamm).

Tänapäeva noor kunstnikuhakatis paneb tohutu energia sellele, et kehastada normaalsust, edumeelsust, mille tulemusel tundlikumad natuurid loobuvad. On palju räägitud sellest, et enamikust EKAs graafika lõpetanutest ei saa kunstnikke, ka väitis seda mulle üks tudeng. Neile olevat öeldud, et kunstnikuks saamise võimalus on 15:2 – viieteistkümnest lööb ainult kaks läbi kunstnikuna.

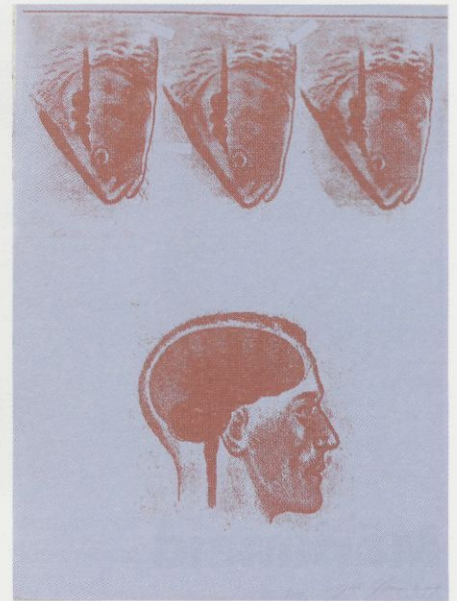
Graafikas jääb iga aastaga järjest vähemaks inimesi, kellel on jõudu selle erialaga edasi tegeleda: baasharidus on

koputab, iga hetk keegi nõuab midagi. Selles olukorras ongi võimatu loominguga tegeleda. Kui sinna tuleb kunstnik, siis tema käest ei nõuta, ta saab vaikselt oma nurgas nokitseda, aga kui meie seal oleme ja midagi üritame teha, hakkab alati mingi “õu, kuule!” peale, millele sa pead kohe reageerima. Midagi oleme me seal üritanud teha. Mina tegin sel aastal vist...

**J:** ...kaks tööd.

**K:** Kaks tööd trükkisin ja see oli ka nii, et mingi tüüp seisib kõrval ja uuris kogu aeg.

**J:** Jah, sa ei suuda inspiratsiooni leida. Kui hakkaksid raamatut kirjutama, ei teeks sa



Jaak Visnap. Ilus mees. Lito, 2002.

Jaak Visnap. Silmside. Lito, 2002.

Jaak Visnap. Kandid. Lito, 2002.

Jaak Visnap. Mittermõistmine. 2002.

nõrk, puudub stiimul ja jõud sellest kõigest läbi murda. Väga raske on tuulutada “vaimset lukus” akadeemiat.

Eestlased on tuntud oma pessimistliku maailmavaate poolest. Arvestatakse ka asjade tasuvust. Siiaamaani olen seisukohal, et kunst peab tootma vaimset kasumit. Minu eesmärgiks on tõsta eesti graafikakunsti taas pjedestaalile, et eesti rahvas ei peaks ennast ainult töökaks laulurahvaks, kelle majapidamises on kolm kõrgtehnoloogilist arvutusmasinat, vaid et tunneksime ennast ka kunstirahvana, kes armastab kunsti nii, nagu me armastame omaenda lapsukesi.

seda ka töö juures, vaid otsiksid mingisuguse teise kohta.

**K:** Viimases hädas oleme me seal midagi teinud. Kuldraamidega pildid trükkisime öötundidel, kui oli täielik rahu, või pühapäevasel päeval, ja siis ka inimesed logistasid ukse taga. Kõik oleneb sellest, kui tugev sa ise oled – võib-olla saad midagi teha. Välismaal pole ka lust ja lillepidu, seal peab alati selle kohaga ja nende inimestega, kes seal on, arvestama.

**J:** Kõigepealt on sisseelamise aeg, sul on täiesti uued töövahendid...

**K:** ...kõik on erinev – värvid ja

**J:** Minul on psüühiline tõrge. Kui ma teistele hästi korralikult töid trükin, annan ma endast maksimaalselt...

**K:** ...välja...

**J:** ...ja kui ma hakkas omaenda tööd trükkima, muutun ma destruktivseks – ma eiran igasuguseid reegleid, elan ennast...

**K:** ...välja...

**J:** ...ma ei suudagi hea tundega pilti teha! Võib-olla olen ma olen liiga palju naeratanud – energia on läinud.

**K:** Keskuses on kõige õudsam see, et iga hetk heliseb telefon, iga hetk keegi tuleb,



# Märkmeid graafika surma kohta<sup>1</sup>

Elnara Taidre

Maali surmast (nagu ka autori, ajaloo ja kunsti surmast) on räägitud ja kirjutatud päris palju. Tundub, et apokalüptilisest meeolust on hakatud tasapisi üle saama, käsile võetakse teisi probleeme ja lähenemisvõimalusi. Sama võiks täheldada ka graafika valdkonnas.<sup>2</sup>

Paljud 20. sajandi tähtsad kunstnikud

1 Artikkel ei pretendeeri probleemi täielikule ülevaatele, üritan visandada punktide kaupa üldsituatsiooni ja selle põhitendentsid. Näited ei ammenda valitud teemat, need on toodud jutu illustreerimise eesmärgil.  
2 Ning kindlasti ka skulptuuri kui traditsioonilise kujutava kunsti liigi valdkonnas, mida ma siin tekstis ei puuduta.

kemikaalid, ja sa pead kohanema. Press teeb teistmoodi, sa pead kogu aeg konsulteerima ja mingisuguseid asju välja selgitama. See on julmalt raske! Samal ajal mõtled, et “oli nüüd vaja?!” Sel aastal käisime Belgias – samamoodi mõtlesime, et meil on omal kõik asjad olemas, siin ma pean nuruma ja vinguma, et mingisugust väikest lahustipudelit saada, ja ma pean seda veel teistega jagama.

**Te olete päris paljudes Euroopa graafikakeskustes töötamas ja ennast täiendamas käinud. Ehk räägite sellest**

Picassost Haringuni tegid ka graafikat, jutt pole mitte paberkanjal tehtud joonistuste kavanditest, vaid just trükitud töödest. Õigustatud on muidugi see, et näiteks Beuyysi puhul tuuakse esile eelkõige ta aksioonid ja *performance*’id, mitte graafika. Viimase viljelemine ei olnud talle eesmärk omaette, vaid vahend: Beuyysi meelest oli trükitöö nagu *multiple*’i formaat<sup>3</sup>, mida ta samuti produtsseeris. Graafiline leht ei olnud lihtsalt objekti või aksiooni fikseerimine repro kujul, vaid signeeritud teos, mis kandis endas originaali autentsust ning oli käsitletav žestina.

Graafika poole ei pöördunud mitte meediumi kui sellise tõttu, et kasutada ja arendada ainult sellele tehnikale omast, teha sellealaseid eksperimente, vaid pigem kontseptuaalsel tasandil. Graafika tulemus oli “rohkem” kunstiteos kui foto (siin andis endast teada fotograafia positsioon kunstilike hierarhias) ning mugavalt

<sup>3</sup> Carl Vogel. *Zeitgenössische Druckgrafik*. Keyser, München 1982, lk 58.

**natuke pikemalt?**

**K:** Esimene koht, kus me käisime, oli Jyväskylä [Jyväskylän grafiikakeskus], selle kontaktid saime... kelle käest? Peeter Alliku käest?

**J:** Peeter Allik vist jah...

**K:** Ta sai mingi preemia ja sai seal käia. Meil oli see “õudsalt tahaks litot teha” valu, rääkisime ühe ja teisega ja siis Peeter ütles, et “oh, jah, käisin. Seal võib olla küll. Mine sinna!”

**J:** Tegime väikesed taotlused ja...

**K:** Me oleme Põhjamaade Ministrite Nõukogule hästi tänulikud. Nendega

taastoodetav. Eri tehnikate nüanssidesse väga ei süvenetud, eelistati meetodit, mis ei vajanud nokitsemist trükiplaadi taga ja andis lihtsalt efektse tulemuse. Siiditrukk sobis ideaalselt Andy Warholi popiliku ikonograafia tiražeerimiseks, haakudes ka tema kunsti massitootmise ideoloogiaga. Popilikke ja hüperrealistlikke efekte andsid sügavtrüki tehnikad ja ofsettrükk, mille puhul kasutati minimalistlikus, “külma” esteetika võtmes töödeldud fotokujutist.

Sellesarnase nähtusena võiks Eestis esile tuua Jüri Okase sügavtrükke, kuid tema on fotost saadud kujutisi täiendanud graafiliste elementide ja tekstidega. Neil “lisandustel” on töös oluline osa: need rõhutavad detaile ja lisavad visuaalseid ja verbaalseid kommentaare, liikudes vormi esteetikalt kontseptuaalse käsitluse poole. Puhtkontseptuaalsed on aga veel 1960ndatel alustanud Raul Meele lehed konkreetse poeesia tekstidega: need toimivad teksti kui objekti estetiseerimise põhimõttel, siiditrukk on vaid vahend

oleme saanud kogu aeg käia. Kõik mõtlevad, et ei tea, kuidas me käime, nii keeruline, aga igapäev on see võimalus. Nüüd saab see lõbu läbi, kui nad oma asjad kokku panevad ja enam sõite ei finantseeri.

**K:** Esimene kord ei läinud me Pipiga koos, sest ta oli veel hästi väike, aga siis me läksime Taani – Pipi oli juba kahe ja poole aastane. See oli ka päris õudne – selles mõttes, et lapsega minna ja olla.

**J:** Elasime linnast väljas, sõitsime 15 kilomeetrit...

**K:** ...päevasa jalgratastega, edasi-tagasi, aja



kirjutusmasinal trükitud tekstide suurendamiseks ja paljundamiseks. On üsna näitlik, et viimasel ajal on kunstnik hakanud eksponeerima arvutiga toodetud tekste – tema idee teostub uue ja mugavama vahendi abil.

Sellist olukorda võiks nimetada graafika surmaks: meediumikeskest arengut vormi ja pinna tasemel greenberglikus vaimus enam ei ole, graafikat kasutatakse pigem pragmaatilistel eesmärkidel. Hakkasid esile kerkima ka graafika ideoloogilised aspektid: nõukogude ajal oli märgiline tähendus just eesti graafikal, mida peeti väga tugevaks. Rida mitteametliku kunsti eksperimente tehti just graafika valdkonnas. Suur tähtsus oli ka Tallinna graafikatriennaalil kui rahvusvahelisel kaasaegse kunsti sündmusel.

Kaasaegses kunstis pakub uusi võimalusi interdistsiplinaarne lähenemine, mitte niivõrd uue meedia kaasamine, vaid n-ö totaalne graafika: tehnika ja selle vahendite tähendusvälja laienemine.

Niimoodi leiutatakse uusi, enneolematuid trükipresse ja trükimasinaid, mida eksponeeritakse iseseisvate kunstiobjektidena. Tähelepanu ei pöörata ainult lõpptulemusele vaid ka selle kontekstile. Keskkonnasõbralik ja samas dokumentaalse tähendusega on Viive Tulli trükiplaatidest konstrueeritud objekt, kus ta kasutab ühelt poolt oma kunstioodangu “kõrvalprodukte” ja teiselt poolt mõtestab ümber oma kunstnikuarhiivi.

Samuti pakutakse välja uusi “graafilisi” meetodeid, mis kaasavad kõikvõimalikke trükkimise põhimõttel töötavaid võtteid. 2005. aasta IN-Graafika peapremia saanud Tanel Saare objektid kujutasid endast põletusrauaga tehtud märke seanaha tükkide peal, kõnetades üsna teistsugusest valdkonnast pärinevat märgiloomise tehnikat. Samuti on XIII Tallinna graafikatriennaali *grand prix* pälvinud Egle Kuckaité töö, templijälgedest moodustatud siluettkuju seina peal, laenatud dokumentide pitseerimise praktikast ning ühtlasi nihestab seda:

templit pole kasutatud mitte andmete kinnitamiseks, vaid omaette tähenduse loomiseks.

Siiski tundub, et “metatasandit” on võimalik luua ka traditsioonilise tehnika raames. Pärnu litograafikeskus, mis on hoidnud ja propageerinud litotegemise traditsioone uue meedia ajastul, tegeleb mingil määral juba (lähi)kunstiajaloo arheoloogiaga. Litokeskusega seotud kunstnikud Jaak Visnap ja Kadri Alesmaa on jäänud truuks litokivile, kuid käsitlevad trükipressi alt saadud tulemust pigem (enese)irooniliselt. Popilik ikonograafia, lahendused retrostiilis (retro haarab siin kogu 20. sajandi perioode sajandialgusest nõukogude *camp*’ini), postkaardiesteetika näevad neis töodes väga efektsed välja, kuid selline “ilu” toimib ka absurdses võtmes, kontseptuaalse kitsina. Selline graafika on jäänud truuks algsetele printsiipidele, kuid on ka midagi rohkemat kui lihtsalt graafika.

peale. Hommikul oli vaja kindlaks kellaajaks jõuda ja õhtul oli vaja kähku tagasi minna, sest laps oli vaja magama panna.

**J:** Tööajad olid limiteeritud, millal said kivi lihvida ja millal trükkida. Mingid vanainimesed töötasid seal kogu aeg.

**K:** Üks onu tuli iga päev ja oli kindlad tunnid. Me ootasime vahepeal, kui tema tegi, ja siis saime ise tegema hakata.

**J:** Mõnes mõttes olid need kogemused nii karmid, et see andis põhjust ennast tohutult kokku võtta.

**K:** Tagantjärele panem ma imeks, et me

olime Taanis nii heas füüsilises vormis. Me olime hästi kindlad, teadsime, mida me tahame teha. Pidasime oludele hästi vastu. See Taani kohapealne heaolu...

Mida suurem on heaolu, seda väiksemad on inimesed, seda me tundsim Belgias ka. Seal on kõik olemas, vahendid on olemas, heaolu on olemas, aga inimesed on sellised, et “nii, ma lõpetan viis minutit enne kaheksat. Kaheksast ma panen ukse kinni, selleks ajaks olgu sul kõik koristatud!”, ja see on ka nii. Sa pead olema nagu robot. Iseenesest väga hea sõjaväeline kogemus.

**J:** Sellist boheemlaslikku mõtteviisi nagu meil kunstiakadeemia või Non Grata tudengil...

**K:** ...et kui töövahend kukub käest põrandale, siis sinna jääbki...

**J:** Sa ei saa udu olla. Sa pead olema hästi konkreetne. Kavand ja idee peab sul juba selge olema. Sa pead oskama ennast selgitada ja sõnastada, vastasel juhul ei saa sa ennast teostada.

**K:** Hajud sinna ära lihtsalt, midagi ei juhtugi.

**Kuhu te pärast Taanit sõitsite?**





# Marko Mäetamm: lito on puhas, lihtne ja vahetu Ave Randviir

**Oled olnud Eesti Litograafikeskuse juhatusse liige. Mida see on tähendanud?**

See tähendas seda, et kunagi Visnapid rääkisid, et tahavad litotöökoja teha. Mulle mõte väga meeldis. Visnapitega ma tutvusin nii, et nad läksid lito *workshop*'ile välismaale, aga ei teadnud tehnikast eriti midagi, ja palusid, et ma veidi näitaks. Ma töötasin EKAs litomeistrina. Ja nii ma näitasingi neile poole tunni jooksul enne Helsingi laeva peale minekut, kuidas lito trükkimine käib.

Kui nad tegid oma keskuse, oli neil vaja rohkem inimesi, et teha MTÜ, ma arvan, ja ma olin loomulikult käsi. Nii sai minust litokeskuse asutajaliige. Ametliku suhte pidin aga lõpetama seoses EKA vabade kunstide dekaani ametipostiga, sest tekkis huvide konflikt: mul oli vaja litokeskus EKA õppetöösse kaasata.

**Kuidas sa ise litotehnika juurde jõudsid?**

Kui ma õppisin [EKA] graafikakateedris esimesel-teisel kursusel, töötas koolis litomeistrina inimene nimega Hardy Voites. Mu suvepraktika töö meeldis

kolmekesi. Pipi ka kaasas, sest pole ju kuhugile kolmeks kuuks last panna. Läksime kohale ja olime seal vaikselt: mina ei teinud esimene kuu aega mitte midagi.

**J:** Samal ajal, kui me laevaga läksime, kukkusid tornid kokku. Mina tegin ka esimese töö alles paari nädala pärast. Me käisime seenel hästi palju.

**K:** Kui me laeva peale läksime, oli Pärnus see metanooli jama – sinised jalad olid püsti –, siis kukkusid tornid kokku, me läksime Tidaholmi ja...

**J:** ...tohtu laiskus ja rahu. Mingi väike

talle kangesti ja ta pakkus, et võiksime seda trükkida. Trükkisime ühe töö ja siis teise ja varsti ma peaaegu et elasingi litotöökojas. Aga ise ma trükkida ei osanud, sest meister oskas jätta mulje, et seda ei olegi võimalik kellelgi teisel ära õppida. Mingi asja pärast läksime veidi tülli, niimoodi kergelt. Ilmselt tal polnud aega mu töid trükkida vms. Igatahes olin vihane ja vunki täis ja proovisin õhtul ise ja kõik tuli ideaalselt välja. See andis mulle meistrist täieliku sõltumatuse ja siis tegin igal õhtul oma töid. Iga jumala päev. Ja öö takkapihta.

**Kas lito sobis kuidagi eriti hästi sinu subjektiivse formalismi idee väljendamiseks?**

Tehniliselt lihtsalt sobis, sest niisuguseid töid, nagu ma tollal tegin, oli ideaalne litos teha. Selleaegsed guašid, maalid ja vildikajoonistused – kõigile sai ilusti värvilahutust teha, pinnad olid ühtlased, värvid võrdlemisi puhtad jne. Ja mulle väga meeldis, et kivi peale sai joonistada peaaegu nagu paberile. Sügavtrükkid ja kõik muu on rohkem mehaanilised: tuleb plaati uuristada ja söövitada ja lõigata jne. Lito on puhas, lihtne ja vahetu.

**Oskad sa öelda, palju sul litotehnikas teostatud töid on?**

Kokku on natuke üle 150 töö ja enamuse mitmevärvitrukid. Mul on tegelikult täpne raamatupidamine selle kohta. Tiraažide kaupa on kõik kirjas, sest seda on tõesti suhteliselt palju. Aga see kõik sündis EKA töökojas palju varem, kui Visnapid alustasid. Nende juures olen vist teinud paar asja ajaviiteks.

linnakene kusagil Lõuna-Rootsis. Askeldasime seal.

**K:** Keetsime moosi ja käisime seenel ja samal ajal tegime litot.

**J:** Võib-olla lõime sellises rahulikus keskkonnas kõige paremad tööd...

**K:** Jah.

**J:** ...kunstimuuseum on ostanud ja päris paljud välismaa kollektsoonärid ja...

**K:** ...tegelikult on seda vaja, et saad kuskil vaikselt iseendaga olla. Seal oli küll samal ajal hästi palju rahvast – seal on see litograafia akadeemia, kust käis veel 20 tudengit läbi.

**K:** Pärast Taanit läksime me kohe Rootsi. Oli nii või?

**J:** Ma ei tea.

**K:** 2000-2001 olime Tidaholmis, onju?

**J:** Jaa.

**K:** Siis tulime sealt tagasi.

**J:** Tidaholm oli selles mõttes ka väga huvitav...

**K:** ...et me kirusime neid Taani kogemusi taga ja siis vist Marko ütles, et te peate ikka Tidaholmi minema – seal on õige koht. Siis läksime Tidaholmi, jälle

## Kas litograafia on nüüd unustatud armastus? Esined näitustel pigem videote ja installatsioonidega.

Ei näe hetkel vajadust trükkimise järele tõesti. *Media* ei ole minu jaoks *message*, vaid vahend, ja praegu kasutan mulle käepärasemaid vahendeid, neid, mis annavad mulle sobiliku tulemuse. Miks nii läinud on? Tegelikult sain kunagi ühel *workshop*il järsku aru, et töötan litotehnikas lihtsalt rutiinist [vt kunst. ee, 2001, nr 4, lk 18]. Tegelikult ma ei tee oma valikuid kunagi väga teadlikult, lihtsalt kuulan kõhutunnet ja see ütleb päris hästi ette. Mingil hetkel avastad, et teed maali, siis jälle, et animatsiooni või kirjutad. Või siis tuleb mingi objekti idee hoopis.

## Mida kadunud John Smith litograafiast arvas?

Ta ei rääkinud sellest mulle kunagi.

## Läksid Tallinnast oma doktorikraadi tegema Londonisse (mis kooli täpselt?), litokeskus kavatseb kolida Pärnust Tallinnasse – kas kunstnikul peab olema kodumaa/kodulinn? Kui oluline komponent on kunstis geograafia?

Olen *Royal College of Arts*'is ja võtan siin tegelikult ainult *research methods course*'i koos esimese aasta doktorantidega, et saada pihta nii siinsele õppesüsteemile kui kogu valdkonnale, mille nimi on *practice-based research for fine arts*. Meil on see ju suhteliselt udune valdkond veel. Kui siia kandideerin, siis mitte enne 2008. aastat, sest mul on EKAs ju *full time* töökoht, kuhu leidsime praegu pooleks aastaks asendaja. Aga asi on huvitav, mõtted liiguvad.

**J:** Seda me juba imetlesime mingil hetkel...

**K:** ...nad hakkasid hästi lähedaid töid tegema ühel hetkel. Nad vaatasid, et "oo, et selline asi on ka olemas!". Nende õppejõud suunasid neid nii, et "täna me teeme seda asja ja nüüd me teeme kaks kuud niimoodi – ühevärvilist..."

**J:** ...töötame nii suure kiviga, joonistame..."

**K:** See on igav! Nad jooksevad kokku! Nad ei suuda.

**J:** Selleks, et tänapäeval noorele graafikat selgitada ja selle vastu huvi tekitada, ei pea



Mis litokeskuse puutub, siis Tallinnasse tulek oli ilmselt paratamatus. Tallinnas on neil rohkem rakendust. Kunstnikul nagu igal inimesel kodumaa ilmselt ikka on, iseasi on tema isiklik suhe sellega. Ma ise tunnen praegu kohutavat vajadust teise vaatenurga järele... Kunstiga tegelemiseks on vaja erinevaid kogemusi ja mujal olles saab neid kiirendatud korras. Samuti õpid ennast paremini tundma jne. Aga inimesed on muidugi erinevad ja ma ise olen ka siiani olnud kohutavalt paikne. London on kunsti seisukohast äärmiselt viljastav keskkond.

## On su kunagiste õpilaste hulgas kedagi, kes Eestis lito- või graafikalippu kõrgel hoiab või on kelleski vastavat soodumust märgata?

üldse tehnoloogiasse süübibima, vaid kõik võimalused välja pakkuma, atraktiivne olema, ja *show*-moment peab olema hea.

**K:** Iseenesest on tore, kui nad teavad täpselt, kuidas vaheastmeid söövitada, aga pole vahet, kas sa oskad neid söövitada või mitte, kui pilt on lõppkokkuvõttes jama. Keegi ei saa aru, kuidas need seal on või ei ole söövitatud.

**J:** Ma ütlen veel kord, et graafika võib olla väga igav. Sellega ma olen...

**K:** ...kahel käel nõus, et...

**J:** ...me oleme näinud väga igavaid graafikuid...

Pärnus olen üliõpilastega käinud paaril korral. Visnapid on mingid hiromandid, kes oskavad alati manada esile mõnusa atmosfääri, et kõigile meeldib seal. Kas on keegi endistest üliõpilastest, kes eriti litoga tegeleb? Ühtegi erilist litofriiki küll ei tule meelde. Noorematest on Marko Nautrasel litoga soojem suhe, ja Tõnis Kenkmaal. Aga ma ei soovitaks väga kitsalt ühele asjale pühenduda. Eriti praeguses kunstisituatsioonis.

## Ütle litokeskuse ja selle tegijate kohta midagi, mis jääb alatiseks eesti kultuurilukku?

Kui see nii lihtne oleks, oleks kultuurilugu erilisi ütlemissi ammu täis. Pealegi ma arvan, et Visnapeid ei pea haipima ega kuidagi eriliselt kiitma, nad on parasjagu anomaalne nähtus. Tõelised litosõdalased.

**K:** ...ja me oleme ise ka hädas olnud – see hakkab mõjutama, kui sa pead kellegagi koos trükkima, kes teeb kõrval selliseid asju...

**J:** Me oleme näinud igavaid graafikuid ja väga palju halba graafikat, mis kiirgab ängist...

**K:** ...enesetapumõtetest. Sealsamas Jyväskylä oli üks selline mees. Sisuliselt elasime me ühes toas...

**J:** ...soome papp oli vahel.

**K:** Kui ta suitsetas, oli meil ka tuba suitsu täis, ja kui ta...

**J:** ...jõi...



## Sõita (Tal)linnast välja või mitte? Maarin Mürk

Mõisted “perifeeria” ja “tšenter” on Eesti mastaape arvestades mõnevõrra kohatud, kuid ometi juurdunud. Eesti kunstimaailmas tähistab Teine kusagil logistiliselt mitte kõige mugavamas kohas asuvat tegevust, millest jõuavad

**K:** ...siis olime meie ka... See oli huvitav kogemus: ta oli suhkruhaige, ta manustas päevas ühe liitrise pudeli viskit ja siis süstis ennast. Vahepeal käisime me külmkapi juures vaatamas, kui palju see viski seal pudelis vähemaks on läinud, ja hoidsime peast kinni.

**J:** Ta joonistas kogu aeg mingit jänest, kellel oli revolver sees.

**K:** Trükkis seda perfektselt. Ja me mõtlesime, et...

**J:** ...millal ta enesetapu teeb. Selliseid haigeid graafikuid on päris palju.

**K:** On jah.

**J:** Selliseid, kes tulevad tööle, teevad

kohale ainult ebamäärased signaalid – midagi toimub, aga täpselt ei teata, sest see jääb trajektoorist kõrvale. Kunstipraktikatel, mis leiavad aset füüsiliselt väljaspool Tallinna, on juures alternatiivsuse maik. Aastaks 2007 on alternatiivsed praktikad siiski õnnelikult ära institutsionaliseerunud, s.t Eesti kunstikaardile on ametlikult kantud ka punktid nagu Pärnu ja Mooste. N-ö nomenklatuur on rõõmus, sest kunstipilt on demokraatlikult mitmekesine, kuid ikkagi, millega seal tegeletakse, täpselt keegi öelda ei või... sest valdav osa praeguseid funktsionääre ja autoriteete

ühheksast viieni tööd...

**K:** Pealt ei paista midagi välja, kõik oleks nagu korras: riided on puhtad, tööd on ilusasti viimistletud, asjad on ilusasti laua peale pandud, aga milline see salaelu on, seda ei taha teada.

**J:** Ja see pildikood sisaldab üksindust, ängi, rutiini ja mõttetust – mõttetut elu.

**K:** See on suur oht, et kui sa tehnikaga tegelema hakkad, jõuad sa lõpuks sinna. Kui sa ei võta ühel hetkel vabalt.

**J:** Minul on kalduvus – vaata sina, Kadri, oled kogu aeg püüdnud mind sellest lahti rebida: “Kuule, millega sa siin tegeled?”. Kui sa lähed detailidesse, siis...

pole lihtsalt kohal käinud. Väga kõnekalt iseloomustab Tallinna perspektiivi ühe lugupeetud kunstitoimetaja siiras vaimustus MoKSis, kui ta avastas, et majas on ka soe vesi sees ja üldse, “teil on siin kõik nagu päris!”.

Tõdemus, et kohalik ametlik kunstimaailm on väike ja üsna korrumpeerunud, suunabki huvi keskusest välja ja annab motivatsiooni võtta ette teekond Tartusse, Pärnusse või veel kaugemalegi. Lootuses leida sealt üllatavat ja päästvat värsket verd. Talendiotsingud võivad vaatamata eelarvamustele anda huvitavaid leide, ja

**K:** ...igaühel on see oht.

**J:** Mh-mh. Sa ei taju võimalusi suurelt. Graafikas on ka tohutud võimalused, aga enamus inimesi ei kasuta neid – teevad väikest formaati ja...

**K:** ...see joone täpsus ja söövitusastmed on kõige tähtsamad – nad jäävad sellesse kinni.

**J:** Ma loodan, et meie kunstis seda pole, et lõpp-pilt kiirgab ikka positiivset maailmavaadet! Me loodame!

**Mis pärast Tidaholmi edasi sai?**

**K:** Peale Tidaholmi tuligi litokeskus ja siis me läksime Kreekasse – 2004.

sedä mitte üksnes "friigi kolkakunsti" kolleksionääridele, vaid ka mammut-institutsioonidele. Eesti kunsti igavene vaevus siinset kunsti maailmale tutvustada (biennaalidel müüa) on vahepeal leidnud kergendava ventiili iseseisvalt pungenud ettevõtmiste näol. Moostes on ammu realiseeritud unistus tegeleda globaalsete teemadega lokaalsel näitel. Ja mitut Non Grata perfokat te olete näinud? Võib-olla mitte ühtegi, sest neid kohtab kõigis muudes maailma punktides v.a siin.

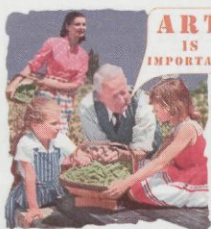
Ometi ei saa rõhuda ainult *ülebook*itud nomenklatuuri mugavusele, viitsimatusele ja suutmatusele mõnel hommikul festivalibussi ronida ning paar päeva oma tegemiste juurest eemal hängida ("kui Pärnu asuks Tallinna kesklinnas..." – ühe funktsionääri sms-st). Alternatiivsed praktikad tunduvad ka ise mõnevõrra segaduses ja väsinud olevat. Esialgne ise-tean-mis-teen ideoloogia hakkab ennast ammendumata ja lõpuks võib ära kibestuda olukorrast, kus inimesi Berliinist-Londonist ja mujalt on lihtsam kohale saada kui Tallinnast. MoKS jätab sel aastal vahele oma kõige rohkem avalikkusele suunatud ja avalikust kaasava üritustesarja "Postsovkhoz" ja "In-graafika" püüdi ühendada kahte suurüritust sumbus lihtsakoelisse skandaali [vt lk 26-30].



Ma ei tea, mis põhjustas litokeskuse kolimise Tallinnasse, aga mul on sellest väga kahju, sest Pärnu *non-profit* sektorit jääb nii pärast Rael Artel Gallery sulgemist kandma ainult Non Grata oma põlvkondadega. Oli suurem tõenäosus, et ma külastan seda Pärnus käies kui nüüd ARSi ruumides (kuigi tõenäoliselt litokeskuse olemus kolimisega ei muutu), sest Pärnus oli ta osa suuremast *non-profit* võrgustikust, mis tõmbas ligi. Ma pooldan *non-profit*ite ja alternatiivsete praktikate koondumist ja üksteise toetamist.

Loomulikult on ka see tsentraliseerimine, kuid ainult nii saab detsentraliseerida Tallinna ja pilatud Vabaduse-kuut, kui Tartus, Pärnus ja kus iganes on oma läbimõeldud *scene*'id ja võrgustikud.

Alternatiivsetel praktikatel tuleb end ümberpositsioneerida olukorras, kus lõpuks on hakatud nende vastu huvi tundma. Non Grata orgtiim püsib oma avaliku tähelepanu kasvuga ilusasti samas tempos, hallates rahvamasse ruupori ja rohkete edasi-tagasi vuravate festivalibussidega. MoKS tundus olevat natuke kohkunud inimeste hulgast, kes soovisid Postsovkhozil lihtsalt vaatajana viibida. Aja maha võtmine, eriti kui üritus püsib mõne konkreetse inimese initsiatiivil, on ilmselt vajalik, kuid kindlasti peaks jätkama ürituste korraldamist, millele oodatakse ka inimese siseringist väljastpoolt. Kunstipraktikad väljaspool Tallinnast ei tohiks alla anda. On väga oluline hoida käigus tekkinud praktikaid, mis on leidnud enda koha sissetallatud trajektoorilt kõrval. Ei tohiks sulguda ainult protsessi, kapselduda oma kaunite maastike vahele. Potentsiaalses kunstipublikus tuleb kasvatada harjumusi istuda autosse, bussi, rongi ja sõita kohale. Harjumus tekib järjepidevusega. Viimase "In-graafika" bussis seisid inimesed juba püsti. Lootust on.



ART IS IMPORTANT!

PARIM GRAAFIKAGALERII EESTIS  
THE BEST GRAPHIC GALLERY IN ESTONIA  
KUNINGA 17, PÄRNU 50 m ↓



**J:** Sõitsime Thessalonikisse, kuna tundus, et aitab – Pärnus algas just suvi ja...

**K:** ...kuule, Pärnus ei alanud tol aastal suve. Alles siis, kui me ära läksime, läks hästi palavaks. Juuni lõpuni sadas ja oli kohutavalt külm.

**J:** See oli väga raske katsumus. Seal oli nii palav ja ühtegi konditsioneerit polnud – siis me nutsime, sõna otseses mõttes. Me olime raskes masenduses, sest kõik hävis, kõik kujutised ja...

**K:** Kivi kuivab samal ajal, kui sa seda teisest otsast märjaks teed. Praktiliselt võimatu oli midagi teha. Ei kujutanud ette! Eestis pole suved nii kuumad. See oli

viies korrus ka...

**J:** Minu reuma lõi äkki välja, sõin tablette. Me oleme suhteliselt tundlikud tüübid, kui ikka on mingi raske segaja, siis me põeme.

**K:** Alati on nendes töökodades ka inimesi, kellega väga ei tahaks kokku puutuda. Ma ei tea, miks meiega nii on läinud, aga meil on ikka väga sageli juhtunud, et meid on mingi hulluga kokku pandud. Kreekas oli meil üks mees, kes tegi koerapilte.

**J:** Jah, mingi professor, kes tegi koerapilte.

**K:** Ta oli jumala imelik mees: tal oli 40 aastat noorem naine, ta tegi koerapilte ja

kogu aeg kiitis ennast. Kui meiega samas ruumis töötas, siis laias.

**J:** Ta naisel oli hästi kurb saatus – puusaliiges oli paigast ära, naine vaevalt liikus.

**K:** Jah, ja mina pidin kogu aeg selle naise muresid kuulama – puusaoperatsioonidest ja kuidas ta tahaks veel last saada. See kõik oli kokku nii jube. Samal ajal viisid nad Pipit välja sööma ja meil oli neist natuke abi ka. Aga jah, ängi on hästi palju. Seltkonnad pannakse töökodades juhuslikult kokku, siis tekivad sellised huvitavad kombinatsioonid. Ma ei tea, kuidas teistel meiega kogemused on – me



# Koera aasta 2005/2006

## Kadi Kurema

### Jaanuar 2005

Saabumine tormijärgsesse Pärnusse. Märg. Pime. Kurb. Litokeskuse aknas vilgub kutsuv tuluke. Tahaks teha midagi suurt, punast ja ilusat. Valmib *DOGLOVE/ KOERAARM*, mis sarnaneb pakkepaberiga. Sobib kasutamiseks, kui kingitakse suur kogus armastust.

elame küll alati neid teisi inimesi, kellega me peame hakkama seal maid jagama, väga tugevalt läbi.

**J:** Ma arvan, et oleme seda kõike teadlikult ka otsinud.

**K:** See on hea õppetund, kuidas ise mitte nii nõme olla. Sa saad laksu kätte ja sul tuleb see kohe meelde, kui sa tahad ise selline olla.

**J:** Võib-olla on litokeskus ka tänu sellele nii positiivne olnud, et me oleme näinud, kuidas ei tohi käituda, et sa ei tohi...

**K:** ...alati reegleid hulluks ajada.

Lõppkokkuvõttes pole see enam kellelegi

### Veebruar 2005

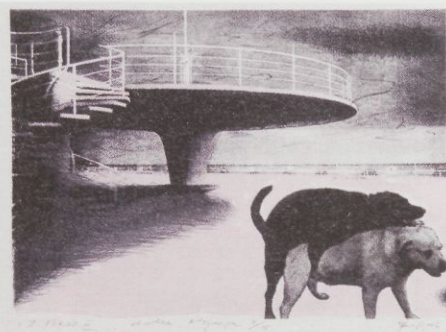
Litokeskuse keskmine temperatuur +8 kraadi. Pärnu on talveunes. Valmib *SWEET DREAMS/ MAGUS UNI*, pensionile saadetud paksu pommikoera unenägu.

### Märts 2005

Räästad tilguvad, õhus on midagi... Pärnu Postimehes on kuulutus: "Kadunud koer, leidjal palutakse helistada 55\*\*\*\*\*". Valmib *MISSING DOG/KADUNUD KOER*. Kõikidele loomaomanikele tuttav stsenaarium: lõputu ootamine pluss õudne/õnnelik lõpp.

kasulik. Igas graafikatöökajas, kuhu sa lähed, on sildid: siin, seal ja...  
**J:** ...kohvitassi peal...  
**K:** ...selle kohta, mida sa ei tohi teha.

Need ei ole kunagi mingis rahvusvahelises keeles, vaid kohalikus keeles. Belgias olid ka pikad paberid, kõik kohalikus keeles. Küll mina mõistatasin, mida need peaksid tähendama. Tõlkisin saksa ja inglise keele abil, et saaks natukenegi aru, kui mõne reegli vastu eksid. Otsustasime Jaaguga, et selliseid silte ei pane. Nüüd mul üks väike silt on: "Pane raamatud kappi!". Teine silt on, et "Igaüks peseb nõud, mida kasutab!"



### Aprill 2005

Naljakuu, esimesel aprillil korraldatakse terrorirünnak Litokeskusele. Algab võitlus litokate maja pärast. Valmib *ANONYMOUS/ANONÜÜMNE*. Kas on lihtne olla mittekeegi, tühi koht, üksinda keset ükskõikseid inimesi.

### Mai 2005

Kevad venib, luiged teevad naisterannas vallatusi, aga soe ei saabu. Litokad ähvardavad Pärnust lahkuda. *DANGER/ HÄDAOHT*. Vahel peab kõvemat häält tegema, et sind tõsiselt võetaks.

### Juuni 2005

Me ei tahtnud seda teha, aga kui oled paar aastat teiste järelt nõusid pesnud, siis ei viitsi enam.

**J:** Nüüd me plaanime Mehhikosse minna. Seal on ka üks võimas graafikakeskus. Selle juhtfiguur on Per Anderson, kes osutus eestlaseks.

**K:** Me kuulsime, et ta on väga kuulus rootslane, aga siis saime teada, et ta on hoopis eestlane.

**J:** Hakkas meiega eesti keelt rääkima. Ta teeb ise litopresse, võimsaid puidust litopresse. Nad teevad litotušše ja litokriite.

**K:** Ta teeb kõik asjad otsast lõpuni ise, tal



Algab rannahooaeg, Valmib  
**MUNCH&DOG/MUNCH JA  
KOER.** Edvard ilmselt ei teadnud, et  
Pärnus on koertel rannas viibimine  
keelatud. Välismaalaste värk.

#### Juuli 2005

Rannahooaeg jätkub. Halvasti  
informeeritud välismaa modellid  
suunduvad koertega naisteranna  
poole. **DOG WALK/DOG WALK.**

#### August 2005

**I LOVE PÄRNU 1/MA ARMASTAN  
PÄRNUT 1.** Litokeskuses rahvusvaheline  
sümposion. Pärnu rannas liigub  
meesterahvas, aluspüksid näokatteks.

#### September 2005

**I LOVE PÄRNU 3/MA ARMASTAN  
PÄRNUT 3.** Kui suvi on möödas,  
siis meenutatakse nostalgiliselt aegu,  
mil öitses roos rannaliival...

#### Oktoober 2005

Traditsiooniliselt saabub esimene lumi  
juba oktoobris ja hingematvate vaadete  
Pärnu suigub unele. **I LOVE PÄRNU  
2/MA ARMASTAN PÄRNUT 2**

#### November 2005

Hingedaeg. Litokeskuse tegijad  
pühitsetakse pidulikult Pärnu  
pühakuteks. **DOG/GOD**

#### Detsember 2005

Pärnu ärkab uusaastaõöl vägeva  
ilutulestiku peale, millesarnast pole  
enne veel nähtud. **STAR/TÄHT.**  
Saabub 2006 – koera aasta.

#### Head uut aastat!



on retseptid valmis mõeldud ja...

**J:** ...ise kaevandab kive, kasutavad  
apelsinikoore õlist tehtud lahusteid...

Hästi võimas seltskond, gurud.

**K:** Seda peaks oma silmaga nägema, kui  
hinnatud nad omal maal on.

**J:** Ei, nad on samas ka õppejõud,  
ülikoolidega seotud.

**K:** Kui Tidaholmis on sümposion, siis  
Anderson on kõige austatum ja  
lugupeetum. Tä tuleb, eriti suhelda ei  
taba, aga ikka veetakse teda kusagile – siis  
ta näitab oma raamatuid. Tä on häbelik  
mees, aga kõik vaatavad: “Aaahhhh,  
selline inimene!”

**J:** Ma usun, et meie sõit sinna saab  
võimalikuks. Seal on isegi mingid  
lapsehoidja variandid välja pakutud, et sa  
saaks täielikult tööle pühenduda. Aga eks  
näeb. Lito puhul tekibki lõpuks mingi  
ideeline kohustus või missioon. Näiteks  
Ingrid Ledent Belgias on tõeliselt sütitav  
õppejõud, see, kuidas ta noortele infot  
edasi annab ja kuidas nad litost räägivad –  
see on omaette religioon.

**K:** See on tehnika, mida ei anna lihtsalt  
ära õppida, tegelikult ei ole – sa teed kõik  
valesti, sul läheb kõik metsa, sa ei saa  
mitte midagi aru. Võid vaadata küll pildi  
pealt, et ahah, siin on isegi happed ja kõik

kirjas, tundub näiliselt lihtne, aga  
tegelikult on seda täiesti võimatu  
iseseisvalt õppida. Me see suvi õppisime  
ka Ingridi pool jälle uusi asju.

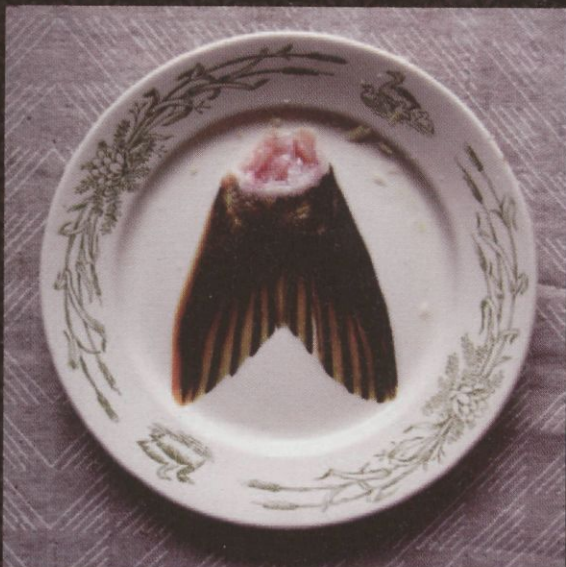
**J:** Tahame ikkagi oma keskust täiustada,  
me saame võib-olla veel uusi presse.  
Tulevikus teeme me võimsaid, suures  
formaadis, värvilisi litosid.

**K:** Aga muuta tahaksime me litokeskuse  
juures seda, et galerii ei oleks enam koos  
töökojaga. See väsitab.

**J:** Sa oled sunnitud suhtlema igasuguste  
kahtlaste klientidega, pakkuma sellist  
kunsti, mida inimesed tahavad osta. Me  
tahame ikka puhast kunsti teha.



Actually we were planning to go fishing in France, but Jaak called us and asked if we wanted to come to the Lithosymposium of 2005 in Pärnu, (ok he called more or less than five days in advance) we agreed and never regreted it. Ingrid Ledent had an exposition on the top-floor in Kaninga-street and also had a nice talk about the books of her students, her work and litho in general. At that time there was also an exhibition of Ingrid's students in the theatre. Lots of people talked that week about lithographic issues in the lithocenter and the theatrebuilding. It was a fun week, packed with information concerning litho and getting to know new people. And you know what, we even went fishing. (Now I also can tell you about the great amounts of nice food and drinks we had in Estonia but I will stick to the litho part of our visit, just one thing, the pike was excellent!)



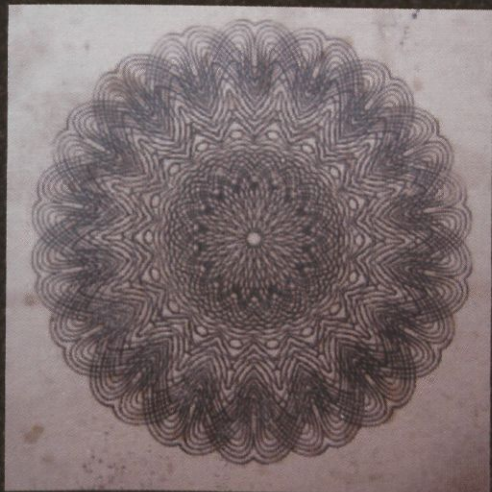


They have a very nice and big collection of old litho's, from matchboxes and postcards to big Russian sportposters and musicscores. They have boxes full of these things, and Jaak has a nose for it, he finds litho's everywhere, just go with him to a grocery store and I assure you he will find something that has to do with lithography.

Although the technique they use is quite non-conventional, they manage to make nice prints and have a workshop that is even known in Belgium!

Does the word chaos remind you of something?

When we where in Pärnu for the symposium we have been printing together with Jaak, Viljar and Kadri, it was plain fun, we learned new things and they did too, that is what it is all about in the world of lithography. Ivan willemyns, Belgium







**Eesti Litograafikeskus**

Pärnu mnt 154-311,

Tallinn 11317

+372 55 604 631

litokeskus@hot.ee

www.hot.ee/litokeskus

**Eesti Litograafikeskuse eri.**

Toimetaja Ave Randviir.

Kujundaja Tõnu Kaalep.

Fotograafid Pelle Kalmo, Mari-

Liis Laanemaa, Urmas Luik,

Viljar Kõiv, Jaak Visnap, Janno

Bergmann, Pusa,

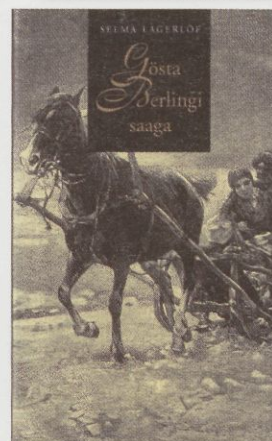
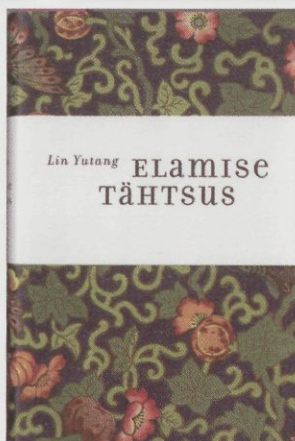
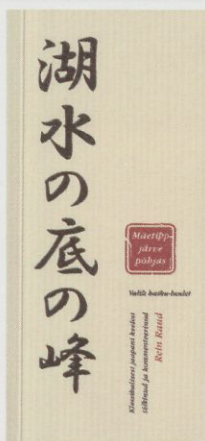
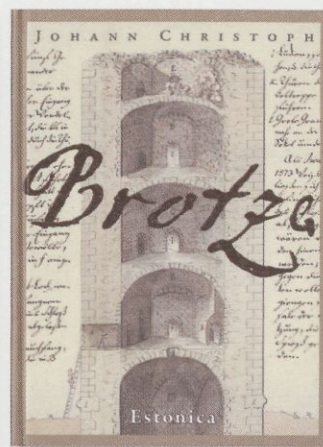
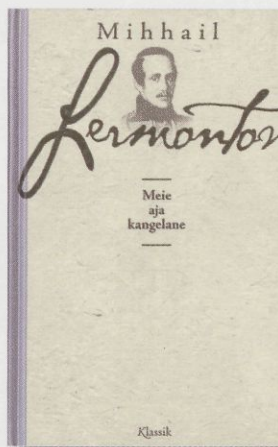
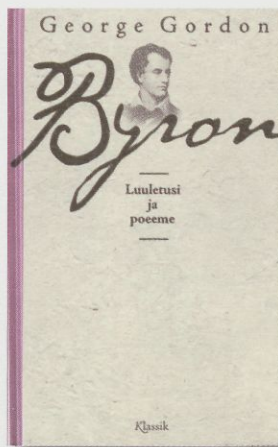
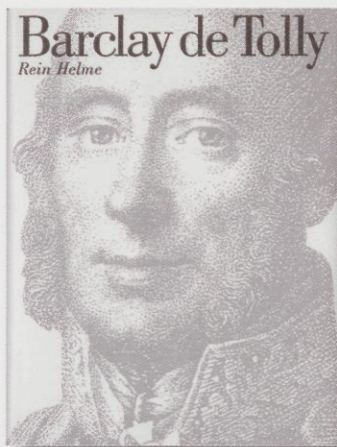
Bie Erenurm

**#19**

**kunst.ee  
graafilise  
disaini  
lisa  
märts  
2007**

**25 kaunimat raamatut  
eesti nüüdisplakat  
*grid* ja raamat  
30ndate ajakirjandus-  
graafika ja selle autorid**

**koostaja ja kujundaja  
tõnu kaalep  
kaastegevad  
ivar sakk  
tiina tammetalu  
silver sikk  
merle talvik  
kiri  
district  
adobe garamond**



1234  
5678

## Klaaspärlid ja kuldpandlaga ridikül

### Ivar Sakk

Näitus "25 kauneimat Eesti raamatut 2006" rahvusraamatukogus kuni 22. II.

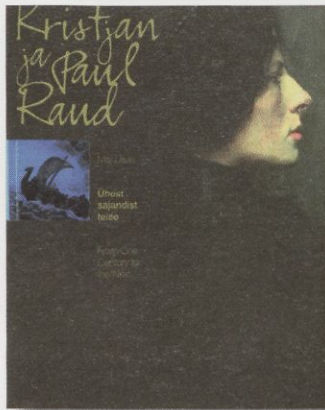
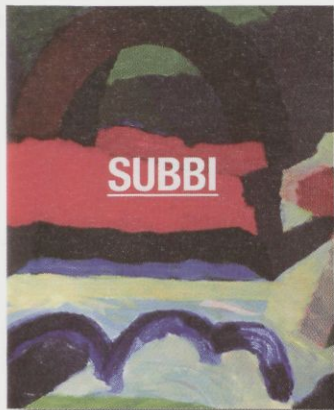
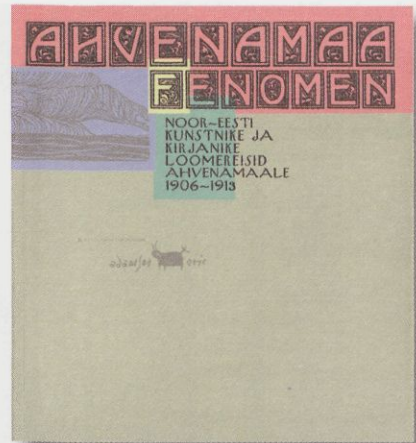
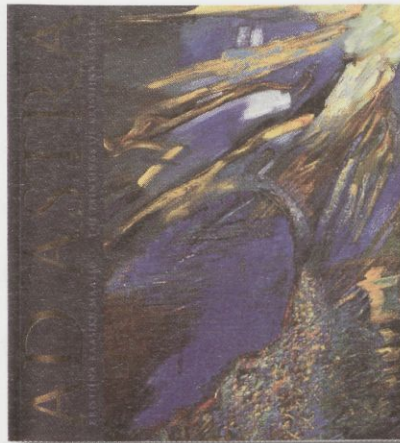
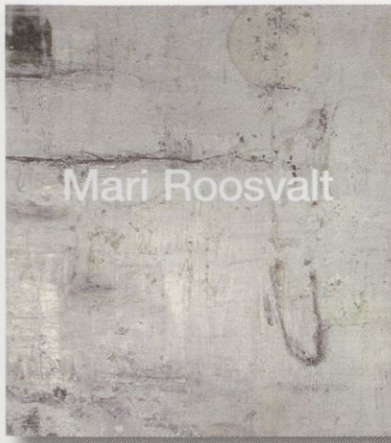
Igal aastal toimusid Raamatumaal missivalimised. Kui range žürii oli 25 kaunitari välja valinud, sai raamatumiss minna Frankfurdi raamatumessile üleilmalisele missikonkursile. Proua miss käitus nagu mullu ja muistegi: enne võistlusi keeras juba hommikul rullid pähe ja triikis ära ilusa roosidega kleidi, mille allosas oli kena volang ja varrukate otsas pits. Kaela pani suurtest pärlitest kee, huuled värvis kenasti punaseks, jalga said uhiuued kuldsete panneldega kingad. Lõpuks, peegli ees keerutades, võttis ta lokirullid ära ja suges soengu kohevaks. Nüüd oli ta uhkeks ürituseks valmis! Aga Frankfurdis... Raamatumiss vaatas pettunult ringi: polnudki kõik konkurendid ennast suure peo puhul vastavalt ehtinud! Mõnel oli seljas kahkjäs pükskostüüm, paljudel hoopis ilmetu lühike must kleit! Mõni nägi hoopis räabakas välja, isegi sõrmust polnud raatsinud sõrme panna, vaid pigem kulmurõnga...

### Polügraafiline tulevärk

Andestatagu mulle see pisut irooniline sissejuhatus, aga täpselt selline oli mu esimene mulje 2006. aasta 25 kõige kaunima raamatu näitusel. Valituks on osutunud raamatud, mille puhul on käiku lastud polügraafilise teostuse kogu tulevärk: neonvärv, lamineeritud kaas, fooliotrükk, kõrgläikega kohtlakk, väljastantsitud paber, siiditrükk ja sametine plastikköitematerjal. Arvatavasti on see seotud Eesti majanduse kõrgkonjunktuuriga, sest kõik on kõigega seoses. Eelnimetatud eriefektid vajavad rohkem raha ning nüüd paistab see Eesti kirjastamiselarvetes leiduvat. Kunstikumõttes küll erilist uudsust ei paista, sest kõik nipid on tuttavad juba kuskil varem kujundatud ja trükitud raamatutest ning paberifirmade müügikataloogidest. Siinmaal on neid rakendatud vaesusest või luterlikust ratsionaalsusest tulenevalt seni rikaste ettevõtete aastaraamatute või reklaamkataloogide puhul ning laiatarbetrükistesse on need jõudnud harva. Kuid aasta-aastalt saab täheldada "nippide" üha võimsamat infiltrerumist tavatrükise maailma ning 2006 on siis vist läbimurde aasta. Tiit Jürna, kelle kujundatud raamatuist oli paremiku jõudnud koguni viis, on eriefekte rakendanud iga oma teose puhul. Miks ka mitte, võiks öelda, kui vaid välise hiilgusega sisuline põhjendus koos käiks. Eestis on samu efekte rakendanud järjekindlalt

ajakirja Maja kaanel Margus Tammik ning teinud seda nutikalt ja intrigeerivalt. Miks lakkida ära pilt, mitte valge paberipind selle ümber? Miks stantsida auk kaanele, aga mitte sisse? Miks kullata üle pealkiri, aga mitte kujundaja nimi?

Tiit Jürna ongi selle näituse staar. Tema kujundatud teostest on pärjatud viit ja kõik need on mahukad, kvaliteetsed ja värvirohked kunstialbumid: Kristjan ja Paul Raua, Kristiina Kaasiku, Olev Subbi, Mari Roosvalti ja Noor-Eesti kataloogid. Jürna on tõestanud, et ta sobib selliseid mahukaid trükiseid kujundama, sest terviku kujundamise kõrval on suutnud ta ohjes hoida ka pisiasju. Tema detail on viimistletud, fotod parima resolutsiooniga ning roosiks tordil juba nimetatud efektid nagu lakk, foolio vm. Iseasi on see, et Tiit Jürna paneb hea meelega kauniduse vunki juurdegi, aga ma olen peaaegu kindel, et vaesuse ja provintslikkuse kompleksi põdenud tellijale see meeldibki. Nii satub Eesti ekspresionistliku kunsti monograafia kaanele kirjatüüp, mis on kopeeritud otse Pariisi juugendi suurilmalike uhkuste, Hector Guimard'i kavandatud metroojaamade sissepääsudele. Või siis juhatab Noor-Eesti tegelaste Ahvenamaa retki sisse Manhattani tuledesärage seostuv font New York. Ka tekstikirjana kasutab Jürna sageli uhkemaid ja ilusamaid šrifte, kui sisu eeldaks. Aga dekoratiivsus paistab meile meeldivat.



9 10 11  
12 13 14

Ning kui arvestada, et seoses raha ilmumisega kultuurisfääri tahavad oma isikukataloogi saada veel sajad, mitte mõned nimetatud kunstnikud, ei löpe Tiit Jürnal töö veel niipea.

### Kahtlus teksti mõjujõus

Polügraafiliste efektide kõrval on teinegi tendents, mis raamatute välimuse puhul silma hakkab. See on raamatukujundaja tahtlik või tahtmatu kahtlus teksti mõjujõus. Võib-olla on see “moodsa nõksu” alateadlik rakendamine: tekstilehekülgedele taustade ja faktuuride lisamine, fotode töötlemine pruunilt “vanaaegseks” ning neile fotoroomide ümberpanek jne. Kui Ruth Huimerind hakkas seda kümnekond aastat tagasi rakendama, oli see veel põhjendatud, kuid nüüd tundub formaalne. Käesoleval näitusel olid sellisteks raamatuteks Piia Põldmaa kujundatud Eesti Raadio juubelialbum ning Margus Tõnnovi Tõnis Mäe pihtimusraamat. Nähtud on ka (küll mitte 25 parema näitusel) teost, kus tekstilehekülgede ääred on arvutis tumedaks tehtud, justku trükkis oleks aja jooksul pleekinud! Kallid disainerid, te teate ju ise, et tänapäeva keemiatööstuses toodetud paber ei idane ega mädane – pole mõtet publikut petta.

Vastupidine tendents, vanast uueks, tundub miskipärast olevat vastuvõetavam. 25 parema hulka jõudis Tammerraamatu sarjana välja antav “Klassik”, kommunismiaegsete luulevalimike uustrukid. Andres Tali kujundatuna, kvaliteetsena, heal paberil, tundusid ka Lermontovi ja Byroni luuletused

nauditavamana kui vanasti Ligatne vabriku trükipaberil nr 1. Esimest korda mõlesin, et need pole mõeldud vaid noorema põlvkonna raamaturiilise, vaid ka olemasolevate raamatute väljavahetamiseks, paljalt esteetilistel põhjustel. Vaeste aegade põhimõte, et raamatut nagu toitugi minema ei visata, murendub agaralt kaasaegse tootmise totaalsuse tõttu.

### Kaarma endiselt “less is more” radadel

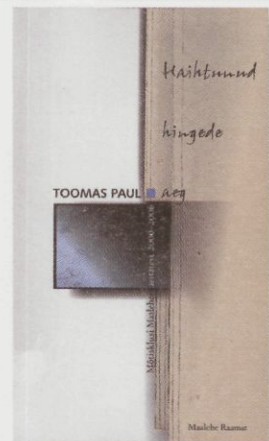
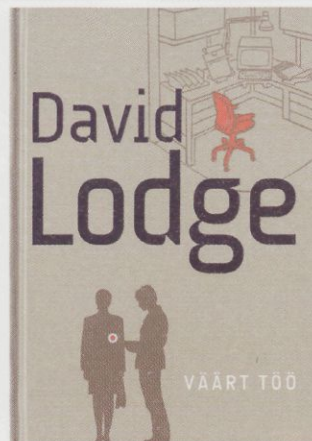
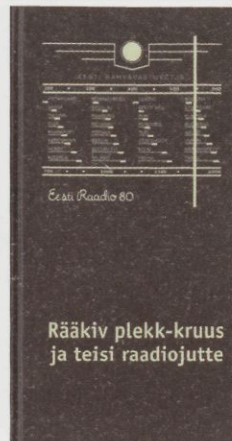
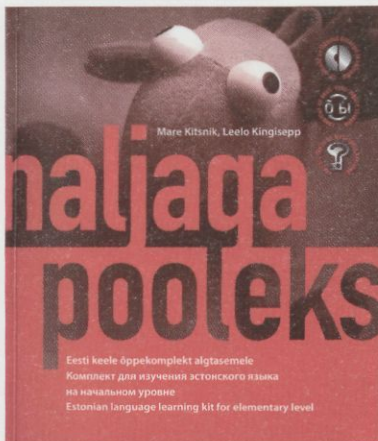
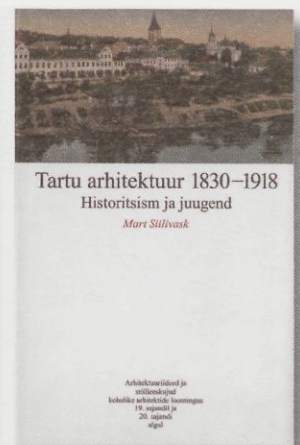
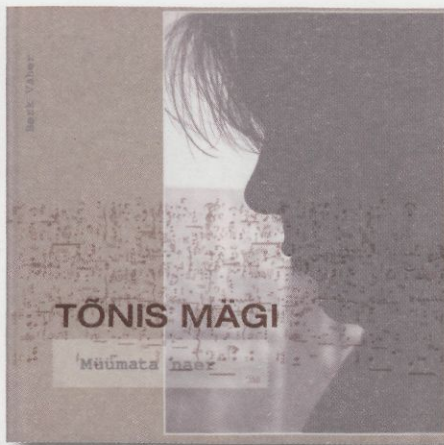
Vanameister Jüri Kaarmalt on näitusele pandud kaks trükist. Tema liigub ikka oma tuntud “less is more” radadel. Samuti on ta üliosav tegema lühikesest tekstist suurt raamatut. Sõna otseses mõttes suured ja paksud on tema viimastel aastatel kujundatud monograafiad (Ants Hein, Raimo Pullat jm). Seekord pärjatud Mart Siilivase Tartu arhitektuuri raamat kuulub nendega samasse ritta. Kaarma poolest võiks maailmas saadaval olla vaid üks font – Times New Roman, tema tuleb sellega välja. Läbiva Times-iga tehtud arhitektuurikäsitus tundus algul ebamugav kasutada, sest pildid ei asu kirjeldava teksti kõrval, vaid on koondatud plokkidesse. Kuid seetõttu ei pudistu kogu sisu ühtlaselt laiali, vaid moodustab klassikalise liigendatud terviku. Tundub, et sellise illa ideega nõustudes olen valmis ka teost teha damini sirvima. Teine Kaarma teos, ajakirja Vikerkaar esseekogumik, mõjus algul rabavalt. Tundes ajastu tausta, kus noorteajakirjade pandi nõukogude positiivsest leksikast pärit nimi (Raketa, Uragan, Kostjor, Raduga jne), on hin-

natav see kainus, millega Kaarma läbi aegade selle kujundust on tüürinud. Nüüd siis lõpuks on päris vikerkaar platsis! Kuid ei mõjugi liiga magusalt ega literatuuriselt.

Tavalised juturaamatud jäävad ilutrukiste kõrval sageli kahvatumaks ja kommentaarideta. Lühidalt siiski: sümpaatselt mõjus Angelika Schneideri Tänapäeva kirjastusele tehtud hiina-ameerika naiskirjaniku Li Yutangi “Elamise tähtsus”. Arvan, et teksti ja illustratsiooni vahekord oli hästi paigas. Seevastu Asko Künnapi kujundatud jaapani haikude kogumikus tundus kõike olevat leheküljel liiga palju: värve, hieroglüüfe, tekste. Künnapi teine hitt luule kui kaardipakk on küsitav. Raamat ongi selleks, et lahtised luuletused laiali ei pudeneks. Mina pean sellise teose kõitekotta viima, muidu pole enam varsti midagi lugeda. Maarja Vannase kujundatud ungari poetessi Elisabeth Tothi kakskeelses kogus tundusid luuletused liiga pikad, et neid seriifideta fondis lugeda. Järg kippus vahepeal kaduma.

Kokkuvõtteks. Viimasel ajal tihti Lätis viibinuna julgen arvata, et meie raamatud näevad välja loetavamad (kaunimad niikuinii). Seal leidub veel palju disainereid, kes arvavad, et hea maitse tipp on tekstilaos kasutada fonti Futura. Aga nagu öeldud, eks meie omadelgi ole tihthepeale klaaspärlid kaelas ja kuldpannaga kotike kaenlas, kuigi õpivad juba “käima parkettide pääl”.

Artikkel ilmus Sirbis 9.02.2007



15 16 17 18  
19 20 21 22

## Kes harib kirjastajat? Tiina Tammetalu

25+5 ehk 25 kauneimat raamatut ja 5 kauneimat lasteraamatut on hetkel ainus raamatukujunduskonkurss Eestis. Kui 5 kauneimaks lasteraamatuks valitute puhul on tegemist väga kriitilise ja karmi professionaalse sõela läbinud teostega, siis konkursi mahukamat poolt, s.o 25 kauneima raamatu aasta-aastast valimist on kolleeg Sakk võrrelnud eurovisiooniga.

Võrdlus on tabav. Tõesti, žürii neljast osapoolest – kujundusgraafikuist, rahvusraamatukogu esindajast, trükitööstureist ja kirjastajatest – on just viimatinimetatud üksus, kirjastajad, rahvalikule maitsele ja publikumenule orienteeritud pool.

Et neist neljast osapoolest on kirjastajad ka need, kes maksavad ja n-õ muusika tellivad, siis pole nende roll maitsekujundajatenä suugugi väike. Siin on raamatukunstnikel ohtundeks põhjust: kui kirjastaja peaks mingil põhjusel väga tugevalt hakkama kujundajale dikteerima oma arusaamasid ja maitset, ise seejuures publiku maitse sabas lohisedes, on kuri karjas. Et seda juhtub, võib väita mõnegi konkursile laekunud raamatu näitel. See sunnib kõval häälel kordama küsimust: kes ja kuidas peaks harima laia publikut või peenendama rahva maitset olukorras, kus Eesti Kultuurkapital

toetab küll igasuguseid raamatukirjastajaid, professionaalseid raamatukujundajaid aga mitte?

Seetõttu võiks ja isegi peaks olema ruumi vähemalt veel ühele konkursile, mis keskenduks eeskätt ja ainult kujunduse professionaalete väärtustele, kus reglement nõuaks žüriiliikmetelt maitseotsustuse kõrval ka sisulist analüüsi, selle avalikustamist ning oma lõppseisukohtade põhjendamist – millest võiks siis ka üldist pedagoogilist tulu tõusta.

Kuid kuni 25 on ainus, on see ka parim olemasolevaist.

### Mõned ettepanekud

Žüriis osalenu kogemuse põhjal julgen siin teha paar ettepanekut, mis olemasoleva konkursi reglementi pisut täpsustaks.

Et konkurss on mõeldud eestimaise originaalloomingu areenina, on paratamatult soov küsida autorideklaratsiooni järele. Vajadus selleks on eriti suur just tõlketeoste eestinduste juures, kus originaalkeelse algupärandi kõrval võib olla veel kümneid eri versioone teistes keeltes ja kujundustes.

Raamatuid võivad kujunduskonkursile pakuda kirjastused, kujundajad, trükikojad jt.

Et kõik oleks üheselt selge ja autoriseeritav, selleks ongi vajalik autorideklaratsioon. Ka võiks täpsemalt määratleda teiste autorite teoste kasutustingimused ja määrad ori-

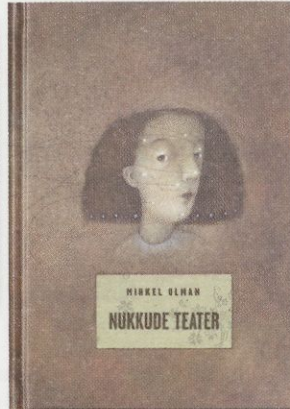
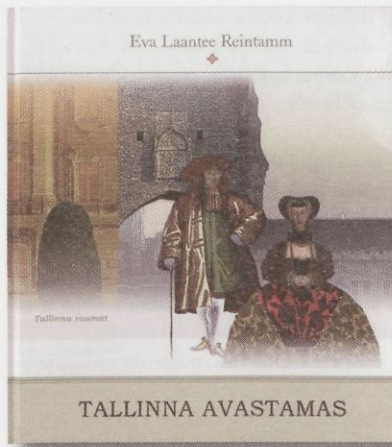
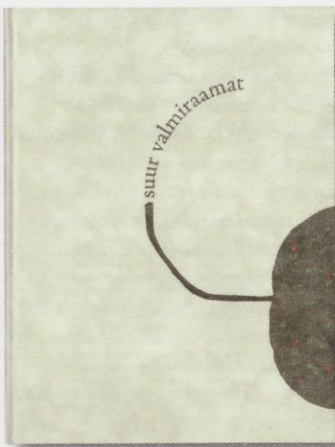
ginaalkujundusena konkursil konkureeriva teose puhul.

Muidu jätkub pimesikumäng, kus žüriiliikme täpsustavale küsimusele, kas (ühe konkreetse tõlkeraamatu) makett on 100% originaalne või sisaldab see ka algupärandist pärinevaid kohandusi, vastab kirjastaja, et jaa, on originaalne muidugi, sest käsikirja tuli meiliga.

No mis sa kostad! Käsikirjad tulevad meiliga minu meelest juba vähemalt viimased 14 aastat! See ei ole adekvaatne vastus kirjastajalt!

Kas kujundaja on teinud täiesti uue ja originaalse lahenduse või on kasutatud teiste autorite poolt loodud, on kirjas kujundaja ja kirjastaja vahelises lepingus. Tihti seovad kirjastajaid etteantud tingimused originaalvaldajatel. Tava on, et kirjastaja või tõlkija saab enamasti ka raamatu originaalvariandi või isegi mitu erinevat väljaanderversiooni raamatutena. Ning isegi kui kirjastamislepingus on tõlke kirjastajale antud vabad käed kujunduse osas, on tihti just eesti kirjastaja ise see, kes algupärandi kujundust adapteerida soovib või kunstnikule seda soovib. Siin ongi küsimuskoht: kui me sellel konkursil hindame omamaist originaalset kujundust, siis igasugused adaptatsioonid ja kohandused peaksid olema absoluutselt ja kategeooriliselt välistatud.

Kujunduskonkursi žürii peaks koosnema ekspertidest, kes oskavad hinnata nii innova-



tiivset kui traditsioonilist ja olema analüüsivõimelised.

Argument, et keskmine ostja seda või teist ostaks, siin ei tohiks pädeda - selleks võiks olla mingi publikulemmiku, "Meie mehe" või muu taolise konkursi.

Kui nüüd 25 kaunimaga, mis on siiski raamatukujunduskonkurss, pannakse samaaegselt toime mahukas menüünaütus, kus kirjastajad jõuliselt, häälekalt ja ülimalt aktiivsusega oma menüüid promovavad, ning et kujunduskonkursi võitjate näitus sinna poola turgu meenutava menüünaütuse vahele soku-tatakse(!), siis polegi väga imestada, miks diametraalselt erinevate ürituste eesmärgid ähmastuvad ning kirjastajate ja publiku peas mõningad failid segi lähevad.

Või on see segadus eesmärgipärane ja meelega tekitatud? Kui kaua kultuurkapital kirjastajate menüü-party' sid toetab?

Mälust. Kui juba üht raamatukujundust on uuenduslikkuse eest kunagi premeeritud, ei tohiks olla normaalne, et järgmisel-ülejärgmisel aastal või ka viie või kümne aasta pärast selle kloon jälle n-ö süütuna võistlusse asub (relvastatud lihtsameelse kaaskõnega sellest, et "eesti ostjale see meeldib" või siis haugimälu teeskleva "meie küll varasemast sellist raamatut (võtet, kujundit vms) ei mäleta").

Vaadake, kui ikka konkursil osalemise soov on, siis võiks kodutööd teha ja end varem looduga kurssi viia. Kasvõi puhtast viisakusest oma

professioni vastu.

Raamat on süsteem, ning kui selles orienteerumine käib visuaalhariduse puudumise või lühikese mälu tõttu üle jõu, oleks kirjastustel igatahes ostarbekas oma esindajana žüriisse saata näiteks peakunstnik või trükitehniliste ja kujundusküsimustega kursis olev tehniline toimetaja (eeskujulikes kirjastustes neid veel õnneks leidub).

Isiklikult sooviksin, et tähelepanu alla tõuseks ka see põhimass raamatutest, mis meid kõige rohkem ümbritseb – raamatud, mida me kõige rohkem tarbime, milliseid osta jõuame, kirjastuste põhitoodang, mida antakse välja igapäevaselt ja mitte ülearu suure eelarvega. Just sellise raamatu kujundamine – nappide vahenditega, kus piiravaist etteantustest on võimalus teha kujunduse trump - nõuab kujundajalt tugevat professionaalsust, sealhulgas tehniliste võimaluste ja materjalide tundmist. Toimetulek sellise ülesandega on tihti suurem ja hinnatavam kujundajaoskus, kui glamuurne, väga kõrge eelarve ja piiramatute vahenditega albumi tootmine. Loomulikult nõuab minimalistlik, säästlik kujundus ja selle adekvaatne hindamine-tunnustamine kogu žüriilt õppinud silma, kogemusi ja professionaalset analüüsivõimet.

*Tiina Tammetalu oli konkursi "25 kaunimat 2006" žürii esimees.*

- 1 "Kindralfeldmarssal Barclay de Tolly" Rein Helme
- Kujundanud Andres Tali
- 2-3 Sari "Klassik" Lermontov "Meie aja kangelane" Byron "Luuletusi ja poeeme" Kujundanud Andres Tali
- 4 "Estonica" Johann Christoph Brotze Kujundanud Andres Tali
- 5 "Gustav Adolphi Gümnaasium 375" Kujundanud Jüri J. Dubov
- 6 "Mäetipp järve põhjas" Kujundanud Asko Künnap
- 7 "Elamise tähtsus" Lin Yutang Kujundanud Angelika Schneider
- 8 "Gösta Berlingi saaga" Selma Lagerlöf Kujundanud Piret Niinepuu-Kiik
- 9 "Mari Roosvalti maalid 1970–2006" Kujundanud Tiit Jürna
- 10 "Ad astra. Kristiina Kaasiku maalid" Kujundanud Tiit Jürna
- 11 "Ahvenamaa fenomen. Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loome-reisid Ahvenamaale 1906–1913" Kujundanud Tiit Jürna
- 12 "Subbi. Olev Subbi maalid" Kujundanud Tiit Jürna
- 13 "Kristjan ja Paul Raud" Mai Levin Kujundanud Tiit Jürna
- 14 "Joint Space" Kujundanud Enno Piir
- 15 "Vikerkaar 20. Valik esseesid 1986–2005" Kujundanud Jüri Kaarma
- 16 "Müümata naer" Tõnis Mägi, Berk Väher Kujundanud Margus Tõnnov
- 17 "Valge linnuga" Erzébet Tóth Kujundanud Maarja Vannas
- 18 "Tartu arhitektuur 1830–1918. Historitsism ja juugend" Mart Siilivask Kujundanud Jüri Kaarma
- 19 Naljaga pooleks" Mare Kitsnik, Leelo Kingisepp Kujundanud Kalle Toompere
- 20 "Rääkiv plekk-kruus ja teisi raadiojutte" Kujundanud Rakett, Piia Põldmaa
- 21 "Väärt töö" David Lodge Kujundanud Anne Pikkov
- 22 "Haihtunud hingede aeg" Toomas Paul Kujundanud Jaan Tammsaar
- 23 "Suur valmiraamat" Erinevad illustraatorid Kujundanud Catherine Zarip
- 25 "Ühest sajandist teise. "Kaardipakk Kaks" Kujundanud Asko Künnap
- 24 "Tallinna avastamas" Eva Laantee Reintamm Kujundanud Urmas Viik
- 26 "Nukkude teater" Mikkel Ullman Pildid joonistanud Jüri Mildeberg Kujundanud Peeter Paasmäe

# Tähendusest graafilises disainis Silver Sikk

**K**aasaegne professionaalne graafiline disainer, tegelgu ta trüki- või elektroonilise meediaga, puutub uut projekti alustades põhimõtteliselt alati kokku probleemiga, kuidas tekitada teksti- ja pildimaterjalist, mis saabub tema meilikasti kaootilise failikuhilana, loetav, arusaadav, kommunikatiivne asi. Kuidas panna leheküljele pilt, kuhu tekst, kuhu pealkiri, kuhu menüü – mis tahes graafiline element, et lugeja info kätte saaks. Mitmeleheküljelise objekti puhul – räägimegi edasi ainult raamatukujundusest – lisandub küsimus, kuidas säilitada konsistents, teatav esteetiline ja kontekstuaalne samasus raamatu lappamisel kuni viimase küljeni. Tavaliselt on alati vaja teatavat ühtsust sisu esitamisel – kas või selleks, et raami (kujunduse) ja sisu (materjali) suhe oleks jääv.

Ning siit veel edasi minnes tekib vajadus leida kontseptsioon, anda materjalile oma disainerimõttega veel mingi teine mõode või perspektiiv, mis seda “asja” kuidagi väärtustaks ja kergitaks, teeks sellest disaini – ja võib-olla isegi millegi olulise iseendas, omaette nähtuse disainisfääris.

Disainer tunneb ennast kunstnikkonda kuuluvat ja kunstnik, nagu me kõik teame, on ju see, kes oma loometegevuses toob ilmale midagi uut ja tähenduslikku. Nii tahab graafiline disainergi, kes on turumajanduslikus reaalsuses ju lihtsalt kui üks spetsialist teiste samaväärsete hulgas, tunda ennast kellegi erilisena. Või vähemalt igatseb ta oma töö tulemusena valminud promomaterjalile salajas ikkagi teatavat kunstiteose erilist staatust, mingit erilist tähenduslikkust. Vahel tundub, et lihtsast silmarõõmust jääb väheks, või see ei ole päris see, millega piirduda soovitakse.

Nii hakkavad staardisainerid jutlustama näiteks ühiskondlikust vastutusest, pöörduvad ökofašismi või hakkavad pärast senisest maailmast eemaldumist maalima.

Probleem, millest siin kõneleme, on siis see, et professionaalne disainer tajub üldjuhul iga oma rutiinset erialast tegevust omamoodi loomeakti ja eneseväljendusena. Kui hakatakse lõputult ja veendunult vaidlema iga tühise brošüürikese värvigamma üle jms, ei ole tihti selle taga aga midagi muud kui vajadus ennast väljendada, oma settinud kogemust rakendada. Seda omakorda toetab tööandja või ülemuse suhtumine disainerisse kui Kunstnikusse – romantilisse loojasse, kelle toetamise ja ärgitamise on võimalik alateadlikult kanaliseerida omaenda vabaduseih ja pärsitud loovuse ängid. Kunstnikusolemise pretensioon tähendab sellistes olukordades aga kvaasitegevust, omamoodi tähenduslikkuse defitsiidis viibimist, paigaljookus enese kurnamist. Küsimus on, kust leida oma tegevusele mingi üldisem, olgu siis moraalne või lausa transtsendentne õigustus? Kust ma leian oma tegevusele seljataguse, kui ma kasutan siin punast värvi? Meeldivusest ju ei piisa – miski suurem skeem võiks mu valikute taga olla.

**K**una see tekst siin valmib seoses siinkirjutaja lõputööga, milleks on sõjafototeemalise raamatu kujundus, siis keskendume raamatukujundusele ja kirjeldame üht võimalikku strateegiat tekkinud tühjustunde kõrvaldamiseks.

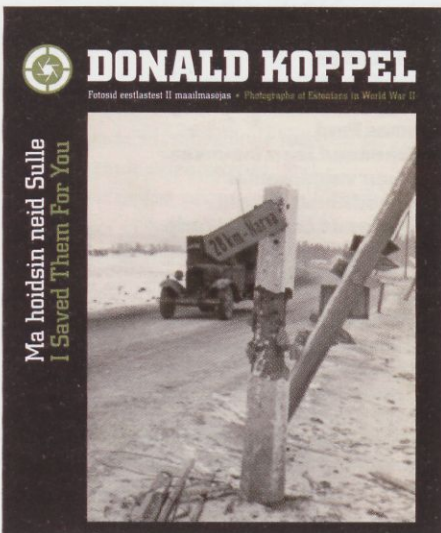
Kõnelgem esmalt raamatust. Mis see on, mis määrab raamatu? On selge, et raamatul on kindel ja sümmeetriline konstruktsioon. Vana-Rooma ajast valitseb läänemaailma raamatutüüp, mida nimetatakse koodeksiks: raamat koosneb lehtedest, mis on üht serva pidi kõigi teistega kokku köidetud. Jost Hochuli peab oma raamatus “Designing books: practice and theory” (ilmumisandmed) raamatut konstitueerivaks elemendiks just nimelt köidet – kogu muu sümmeetria, mida on raamatule iseloomulikuks peetud, tuleneb just nimelt köitmise viisist. Paarislehekülje ja teksti paigutus sellel võib olla missugune tahes, selle määrab eelkõige kultuurikontekst. Ning raamatukujundaja eksponeerib oma väärtushinnanguid ja teadmisi just nimelt tihtilugu siin, selles, kuidas tema arust tekst ja muud elemendid lehel paikneda saavad, ja vastupidi, kuidas need paikneda kohe kindlasti ei saa.

Niisiis, üheks fundamentaalsemaks otsuseks raamatu kujundamisel on, kuidas määratletakse tekstiala? Põhimõtteliselt on kaks süsteemi: diagramm ja võrgustik.

Esimene, sajandeid vana viis lähtub raamatulehe proportsioonist. Tekstiala konstrueerimiseks kasutatakse siis diagrammi: lehe nurkadest tõmmatakse diagonaale teistes nurkadesse ja tiirutatakse sirkliga mööda paarislehekülje ringi. Tekkinud lõikepunktid määravadki ära tekstiala servad ja/või nurgad.

Peamine on niisiis lehekülje proportsioonid. Ning sellega olemegi juba tähenduslikkusest rikastatud väljadele sattunud. Proportsioonid on ju nähtus, mis on läbi aegade olnud maagide, alkeemikute ja matemaatikakoolkondade lemmikala ning põhjanevate spekulatiivsete arutluskäikude teema. Pythagoraslikud arutluskäigud tetraeedritest ja Tõest, geomeetriast ja teoloogias on raamatukujunduses alati kohal olnud. On ju just nimelt raamatute raamat piibel see, kus Jumala sõna ennast ilmutab, ja nii on skolastikud alati raamatutegu oma valvsa silma all hoidnud. Raamat on püha asi ja seda ei võinud teha iga talumats. Raamatumeistrite seas (pikka aega olid nad ühtlasi ka tüpograafid) on eriti levinud olnud kabala – juudi müstikast neoplatonismi ja neopythagorluse mõjul välja kasvanud esoteeriline õpetus, mis rõhutab piibli kirjatähtede ja numbrite varjatud tähendusi – teatud tõlgenduslike menetluste abil on õpetuse kohaselt võimalik kirja taga näha Tõde, jõuda Valgusse jne.

Arvumaagia ja geomeetria on niisiis need, mis on taganud varasematele raamatumeistritele juhendi ja ühtlasi garantii kogu









# DONALD KOPPEL

Õhku ja veevõrgustiku disaini

Ma hoidsin neid sulle  
I Saved Them For You

## Hart Lutz Donald Koppel - Eesti riindisaini

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.

## Hart Lutz Donald Koppel - Estonian Frontline Photographer

Tema on üks suuremaid sõjafotograafideid maailmas. Tema raamat "Estonian Frontline Photographer" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.



## Hart Lutz Donald Koppel ja Eesti militärfotograafia

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.

## Tead

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.

## Hart Lutz Estonian Soldiers in a Foreign World War

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.

## Õhust ja veest koosnev võrgustik

Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid. Selle disaini ja ehitamise eest vastutavad inimesed, kes on võtnud endale ühe maailma kõige keerulisema ülesande. Donald Koppel on üks neist. Tema raamat "Ma hoidsin neid sulle" on võrgustiku disaini ja ehitamise kohta üks kõige põhjalikumaid ja huvitavamaid raamatuid. Raamat sisaldab palju näiteid ja pildid, mis illustreerivad võrgustiku disaini ja ehitamise keerulisust. Raamat on soovitatav kõigile, kes on huvitatud võrgustiku disaini ja ehitamisest.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.



Õhust ja veest koosnev võrgustik on maailma üks kõige keerulisemaid ja kallimaid.

# Võrgustiku kasutamine: Silver Sikk, Donald Koppeli raamatu "Ma hoidsin neid sulle" paariskülgi.

impuls ja efekt oli see, mis sai disainis olulisemaks. Disainer muutus ideaalis infovoogude programmeerijaks, kes nautis matemaatika elegantsi. Ilus tähendas produktiivsust ja funktsionaalsust ühinemist. Kui raamatulehe kujundus esitles ühtaegu oma struktuuri ja materjali, mis oli arranžeeritud relatiivselt, st vastavalt materjalile lehel, oli kommunikatsioon tagatud ja muud õigustust polnud vajagi. Disaineri töö eesmärk ja tähendus oli info võimalikult kättesaadavaks teha ja seeläbi ühiskonda parandada. (Vt rmt "The designer and the grid", RotoVision, Mies 2006, lk 82.) Disainer nägi oma tegevust seega väga vastustusrikka ja olulisena.

**T**änapäeva disainer tunneb end loojana ja on palju individualistlikum, otsides pidevalt eneseväljendust, püüdes oma seisukohti visuaalselt artikleerida. Oluline on disainer, kes suudab oma ego apetiitselt eksponeerida. Kogu tähendus piirdubki tihtilugu disaineri endaga. Nii ammutatakse subjektiivsetest disainivälisest kogemusest, omaenda (ala)teadvusest ja emotsionaalsusest. Ratsionaalne ja intellektuaalne või ka spiraalne lähenemine on suhteliselt taandunud. Seda tingib suuresti tegelikult ka täna valitseva visuaalse info tüüp: pildiline info on domineeriv, teksti osa sõnumites on minimaalne, piirdudes visuaali markeerimisega. Pildiline info räägib

enda eest, seda pole vaja kuidagi eriliselt väärtustada. Raamatute puhul, kus teksti osa on suur, on diagrammid ja võrgustikud siiski väga kasulikud abivahendid. Postmodernsel ajastul on võrgustiku-süsteemiga palju mängitud. Ning üks järjekordne näide on ka siinse kirjutise praktiline osa, eesti sõjafotograafi Donald Koppeli raamatu kujundus. Pildimaterjali rohkuse tõttu löin lehekülje kujunduse jaoks isemoodi võrgustiku. Kuna tegu on fotoraamatuga, on kasutatud fotoaparaadi ava ja säriaaja skaala arvujadasid. Tulemuseks on tavapärase kindla sammuga võrgustiku asemel muutuva või veniva sammuga võrgustik: lehe servades on samm tihedam, keskel hõredam. Digitaalse ja sirgjoonelise fikseeritud struktuuri asemel on analoogiline või algoritmiline muutuv struktuur. Mida see annab? Ega muud midagi, kui et on saadud tööriist, mis on disainialal silmas pidades ise välja töötatud. Lihtsala raamatule, ühele esemele lauanurgal, on antud disainilooline lisamõõde. Kujundaja on loonud endale konteksti, kuhu ta tahab oma tegemistega asetuda. Nii on muu seas tegemist ka omamoodi ennast teadvustava ja identifitseeriva aktiga, mis sellisena on tänases libisevate tähendustega padukapitalistlikus postmodernses maailmas kas või puhtalt teraapiline.

# Hea eesti plakat, pärast näitusi, natuke enne Stuttgarti

## Tõnu Kaalep

Nüüdisaegne eesti plakat Pärnu Kontserdimajas ja EKA galeriis, kuraator Marko Kekišev. Jaanuar-vebruar 2007.

**M**a ei peaks sest näitusest osalejana rääkima, aga olgu peale. Plakati tagasitulek on vaikne, aga pidev. Hea uus eesti plakat ronib vaikselt seinale, mitte küll reeglina veel neile avalikele pindadele, kus ta tegelikult peaks olema, seal ripuvad reeglina, kuigi üha enamate rõõmustavate eranditega kompromissid, odavkujundus, padureklaam ja kodanlik keskpära.

\*\*\*

Kuraator Marko Kekiševi näitustes on plakat alati olnud tüpograafiatööde kõrval oluline. Kuraator mäletab veel Autoriplakati ja Balti plakatitriennaalide aega, plakati kui unikaalsete võimalikkust. Nii ongi selles kompleksis – mille koorekiht jõuab märtsis Stuttgarti Eesti-Saksa kõrgetasemelise disainikohtumise “Face to Face” näitusele – kõrvuti konkreetse tellijaga tööd, enamuses kodumaistele kultuuriinstitutsioonidele; ja autorilooming, kasvõi Andrei Kormašovi visuaalkommentaari Linnahalli ja Sakala keskuse ümber toimuvale, Marko Kekiševi poolpoliitilised sõnavõtud või Martin Rästa ülipersonaalsed nägemused. Kõrvuti on ametlikud institutsioonid, erastruktuurid kultuurivallas (hea ülevaade Arbo Tammiksaare tööd Von Krahli teatrile) ja pool-underground (Margus Tamme kontserdiplakadid).

Eesti kultuuriplakati kõnevõime näib taastuvat. Kõneleja polegi veel vanaks jäänud või invaliidistunud, selgub ime läbi. Küsimus on mõttekaaslastes ja jutupartnerites. Hea uus eesti plakat tugineb lisaks kunstnikele ikkagi ennekõike valgustatud tellijale. Mõned neist on olemas ja elus. Edukalt ja jätkuvalt.

Kuidas saavad neile näkku vaadata kolleegid kultuuri-*manager*id, kes ikka käsivad miksida Photoshopis kokku kolme ei-tea-kuhu-vahtivat staarinägu pruunil taustal ja leiavad selle müüva ja kunstipärase olevat?

Või need, eks usuvad, et hea plakat ongi see, millele kirjutavad kohe alla nii lavastaja, kunstnik, peaosatäitja, peanäitejuht kui ka marketingiosakond?

Või kolleegid, kes teadlikult arvavad, et nende teatri või galerii oma graafilise näo teadlik puudumine on õige ja loomuline tegu? Nad lobisevad tavaliselt mingit segast juttu loome kordumatusest, mis teha...

Eesti plakat on tagasi. Elusalt ja tõusvalt.



**Vaateid plakatinäitusele Pärnu Kontserdimajas: Arbo Tammiksaar, Kristjan Jagomägi ja Andrei Kormašov (ülal), Margus Tamm (keskel), Marko Kekišev ja Martin Pedanik (all).**



# 1930. aastate ajakirjandus- graafika autoreid Merle Talvik

**"G**raafika on muude kunstide kõrval dematerialiseeritud, abstrakt kunst. Graafikas kaotab loodus nagu oma kaalu, ränkuse ja tiheduse, püüab wabaneda kolmest ainelisest dimensioonist, et paremini kokku sulada pinnaga, mida ta kui puht-nägelik abstrakt ehib. /.../ Mustade tähekreepsude laad walgel pinnal määrab ära juba tema kaunistuste iseloomu," kirjutab Alfred Kivi, Tallinna Kunsttööstuskooli õppejõud ja ideoloog 1920. aastal<sup>1</sup>.

Ja tõepoolest, iga kord, kui tõmbame paberile joone või kirjutame kas või ühe kirjamärgi, avalikustame midagi endast, ning iga kirjamärk ja joon on individuaalne nagu meie sõrmejälgi. Kirjutades me ei loo uusi sümboteid, vaid paigutame ja kujundame ümber vanu nendes piirides, mille on seadnud meile 5000aastane kirja evolutsioon. Muster või ornament ühendab kõiki kultuure kuni tänapäeva ühiskonnani välja ning neil on kindel suhe nii loodusliku kui inimeste loodud maailmaga. Spetsiifilise keele tõttu kutsub ornament vaatatajais esile mitmesuguseid tundeid. Rakendades teadlikult rütmi ja sümmeetriat või asümmeetrilist ülesehitust, kontraste ja dominantsioone, võib ornament sisendada soojust ja kaitstuse tunnet, luua illusiooni luksusest ja materiaalsest kindlustatusest jne. Teatud iseloomuga kujundite rütmiline kordumine võib ka täita propaganda funktsiooni. Seega ei ole ornament ainult passiivne dekoreerimise vahend, vaid see on olnud ja arvatavasti jääb ka edaspidi üheks oluliseks ja tähendusrikkamaks osaks meie igapäevaelus mitmeski aspektis.

Ajakirjades trükitud ornament, kiri või graafiline joonistus säilib raamatukogus või erakätes. Nii võib tänagi vanemate prouade kummutisahtlitest leida sõjaeelse Eesti Vabariigi aegseid Mareteid, Taluperenaisi ja Huvitavaid Žurnaale. See on visuaalselt väga huvitav materjal, mis siiani kunstiteadlaste tähelepanu kuigivõrd ei ole köitnud. Ometi oli ajakirjade kujundamisel tegev suur osa toleaegsest professionaalsest kunstnikkonnast, lisaks terve rida autodidakte ning puhtalt tarbe- või rakendusgraafikuks klassifitseeruvaid inimesi. Oluline on ka see, et ajakirjade kaudu jõudis kunstnike originaallooming laiema publiku ette ning mõjutas otseselt tollaste tarbijate maitset. Muidugi on ajakirjades ilmunud joonised

tihti anonüümsed. Suur osa kunstnikke oli reklaamiettevõtete varjatud töötajad. Nendelt aitavad saladuseloori kergitada käskkirjalised materjalid, näiteks Oskar Raunami eesti tarbegräafikat käsitlevad käskkirjad<sup>2</sup> ning Julius Genssi "Eesti kunsti materjalid"<sup>3</sup>.

Artikkel põhineb minu siiani tervikuna trükitud avaldamata doktoriväitekirjal "Autori-kujundus Eesti 1930. aastate ajakirjades". Väitekirjas olen kaardistanud 1930. aastail ajakirjades esinenud kunstnikud ning toonud nende loomingu lugejate ette. 1930. aastate ajakirjandusgraafikas on võimalik eristada kahte koolkonda: selgelt omanäoline on Riigi Kunsttööstuskooli ja Kõrgema Kunstikooli Pallas kasvandike loomingu. Nii saab uurida koolide õppesüsteemi mõju ajakirjade kujundusele. Koolkondadepõhist käsitlust toetab allkirjutatu pedagoogiline alusharidus, samuti mitmed uurimused<sup>4</sup>, mis lubavad väita, et õpetajail ja miljööl, kus kunstnik kujuneb, on suur mõju kunstniku erialaste oskuste ja isikupärase vormitunnetuse väljaarendamisele.

Ajakirjades ilmunud kunstnike autorijooniseid uurides tuleb silmas pida, et need joonised ei ole enamasti iseisvad kunstiteosed. Neid ümbritsevad tekstid, joonistel kas on või pole seost tekstidega. Palju sõltub tellija maitsest, sest ajakirjatoimetused esindavad ühiskondlikku tellimust.

Siinkohal esitan ülevaate 1930. aastate ajakirjandusgraafika tähtsamatest autoritest, kõigepealt keskendun Tallinna koolkonnale.

## RKTKs õppinud kunstnikud ajakirjandusgraafikas

1914. aastal asutatud Tallinna (1924. aastast Riigi) Kunsttööstuskool (RKTK) oli Eestis esimene õppeasutus, kus anti süstemaatilist kunstiharidust. See oli eelkõige tarbekunsti profiiliga õppeasutus. 19. sajandi teisel poolel oli kogu Euroopas arvukalt tekkinud kunsttööstuskooli, et valmistada ette kunstnikke üha uutele ja uutele rajatavatele vabrikutele. Nende koolide õpetegevus kandis ajastule iseloomulikult eklektilishistoritsistlikku pitserit. Ometi õppisid tulevased kunstnikud neis koolides tehnilisi oskusi paljudel tarbekunstialadel, omandasid vilumuse ning maitsekindluse ornament- ja vormikujunduse alal.

RKTKs õpiti viis aastat ja selle lõpetajad pidid saama nn õpetatud joonistaja nimetuse. Eialgu õpetati üldaineid ja üldisi kunstiaineid, näiteks joonistamist<sup>5</sup>, kaalukaks koht oli eesti rahvusliku ornamentika kultiveerimisel ja stiliseerimisel, järk-järgult hakkasid lisanduma mitmesugused tarbekunstialad. Õppekavade koostamisel olid kõige enam eeskujuks Peterburi Stieglitzi Kunsttööstuskooli<sup>6</sup> õppekavad, mille

kasvandik oli ka RKTK asutaja ja esimene direktor Voldemar Päts.

RKTK õppejõud toetasid nii loomingu kui mõtteavaldustes kunsti alalhoidlikku, akadeemilist suunda. Kõrgema kunstikooli Pallas tasemega võrreldes olid RKTKs suhteliselt nõrgad kujutava kunsti harud, kuid küllalt tugev oli graafikapedagoogide kaader. Siin olid suunaandjaks kaks "suurt vaala", nn tammeteru ja humalaõie maalähedase laadi<sup>7</sup> esindajad kujundusgraafikas Günther Reindorff ja Paul Luhtein.

## Kaks "suurt vaala": Reindorff ja Luhtein

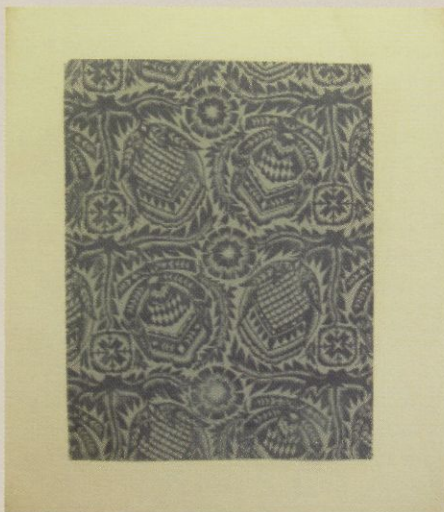
Günther Reindorff (1889–1974) asus RKTK-sse tööle 1920. aastal. Ta töötas RKTKs kuni aastani 1943, järgnevalt ERKIs aastail 1950–1958. Joonistamise ja graafika kõrval õpetas Reindorff RKTKs ka kirjade õpetust ning temast sai eesti kirjakunsti isa.

Reindorff ise oli õppinud Stieglitzi kunsttööstuskoolis aastail 1905–1913. Tema käekirja väljakujunemisele aitas kaasa vene rühmituse Mir Iskustva raamatugraafikute (Ivan Bilibin, Sergei Tšehhonin jt) loomingu. Viimased taotlesid kujunduses peenust, rafineeritust ja dekoratiivsust, koondades tähelepanu raamatu kaunistuslikule küljele ja allutades sellele teose sisulise tõlgitsuse. Joonistusliku külje peen viimistlus, otse kalligraafiline stilisatsioon, tähelepanu pööramine joonistatud kirja ilmekusele ja ilule iseloomustab ka Günther Reindorffi loomingu. Kirja, ornamentide ja joonistuse vahel on tihe side ning enamasti on ornament see, mille vahendusel kujundus tervikuks sulatatakse. Reindorff armastas ornamentide nii üldkompositsioonis kui ka üksikute tähtede dekoreerimisel. Kirjakunsti alal leiutas ta allapoole kitsenevate põhijoontega antiikvast ja gooti untsiaalset tuletatud ehiskirja<sup>8</sup>, milles on täheldatud ka vene kirja (glagoolitsa) ning skandinaavia ruunimärkide mõju<sup>9</sup>. Seda kirja hakkasid kasutama mitmed tema õpilased ning järgijad. Koos stiliseeritud rahvusliku ornamentiga<sup>10</sup> sai sellest nn eesti stiili<sup>11</sup> tähtis koostisosa. Ornamenti stiliseerimisel lähtus Reindorff eelkõige *art déco*'st, millest annab tunnistust dekoratiivsus, esinduslikkuse püüe, nurgelisuse kombineerimine ümarustega ning peen graafilisus. RKTK õpilastööde albumites võib näha hulgaliselt samasuguses laadis õpilastöid ning ka Tallinnas välja antud ajakirjade puhul on see laad kujunduses valitsev, stilisatsioonist sai omamoodi võtmesõna, mis iseloomustas Tallinna koolkonda.

Günther Reindorffi enda koostöö aja-kirjadega ei olnudki eriti tihe, see langeb perioodi 1927–1940. Aastail 1927–1928 lõi ta kaaneillustratsioonid kristlikule ajakirjale Elukevade, 1939. aastal kujundas reklaamkuulutusi Raadiolehes. 1928.



Günther Reindorff. Ajakirja Taie kaas, 1928 nr 3.



RKTKi õpilastöö, linoollõige. 1928.



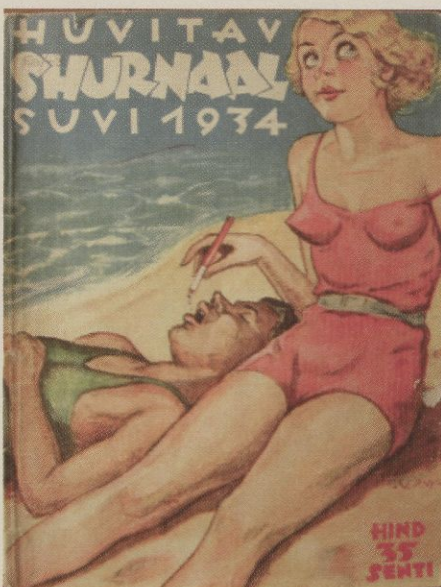
Bertholdi loodud kirjatüüp, nn Akzidenz Grotesk, 1898-1906.



4. Paul Luhtein. Sõduri kaas, 1932 nr 33-34.



Herbert Bayeri kaanekujundus. – Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923, 1923.



Verny. Huvitava Žurnaali kaas, suvi 1934.



Paul Luhtein. Reklaamkuulutus O. Kilgase tekstiilivabriku toodetele. – Eesti Spordileht, 1940, nr 5.

aastal andis Reindorff Eesti Lauljate Liidu ajakirjale Muusikaleht tiitli illustratsiooni, aastail 1936–1940 elegantse tervikliku kujunduse kursiivkirjas pealkirja ning *art déco*'liku ornamentkaunistusega. Kahe viimase aastakäigu kujundus lihtsustub ning ornament kaob. Kunstniku kuulsaim ajakirjandusgraafika-alane töö ning ühtlasi eesti *art déco* klassika on 1928. aastal loodud edumeelse (toimetaja Märt Laarman) kunsti-ajakirja Taie fooniksiga kaas. Reindorffi tuleb kindlasti käsitleda kui ühte suunaandjat ajakirjandusgraafikas, tema looming ning pedagoogitöö mõjutas tervet põlvkonda eesti kunstnikke<sup>12</sup>.

Teine mõjuvõimas kunstnik ajakirjandusgraafikas oli Reindorffi õpilane **Paul Luhtein** (1909–2007), kes oli aastail 1932–1941 RKTK tarbograafika õppejõud ning 1944–1982 (!) ERKI õppejõud. Tema õpingud RKTKs algasid 1924. aastal, lõpetas ta kooli graafika- ja trükitehnikaklassis 1930. aastal rakenduskunstnikuna. Aastatel 1931–1932 täiendas Luhtein end riikliku stipendiaadina Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Akadeemias W. Tiemanni meistriklassis. Leipzigi tutvus Luhtein küll Bauhausis viljeldud modernistlike ideedega, sealhulgas nn elementaarse tüpograafiaga, millega trükiste kujunduses taotleti äärmist funktsionaalsust, kuid õpetaja Walter Tiemanni mõjul sai temast üks kindlameelsemaid *art déco*'liku traditsionalismi viljelejaid<sup>13</sup>. Kuid RKTKs omandatud dekoratiivsele, ornamentaalsele laadile lisandub Leipzigi õpingute tulemusena ometi kirja lihtsus ja tüpograafiapärusus, kompositsiooniliste lahenduste kainus ja funktsionaalsus, püüdi tervikliku kujunduse poole. Tema ornamentide iseloomustab rangelt asjalik öite ja lehtede kudem.

Paul Luhtein oli ajakirjandusgraafika alal väga produktiivne. 1930. aastail kujundas ta O. Kilgase tekstiilivabriku pakendeid ja reklaame ning hulgaliselt raamatuid ja ajakirju. Temalt pärinevad ajakirjade Välis-Eesti Almanak (1931–1934), Sõdur (1931–1934), Eesti Noorus (Võimlemismängude erinumber, 1934), Kaitse Kodu! (1934, nr 18), Kaunis Kodu (1935), Uus Talu (1936), Tuletõrje Teated (1937, erinumber), Postisarv (1937, nr 9, 1938–1940), Akadeemia (1937) ja Eesti Lendur (1938) kaanekujundus, samuti ajakirjade Protestantline Ilm (1933–1940) ja Kaupmees (1939) tiitlikirjad. Ajakirjade kaantel näeme funktsionaalselt jagatud pildipinda, plakatlikku värvikasutust ning selgesti loetavat Bertholdi tüüpi meenutatav plokk-kirja. Kiri paigutub kompositsioonis ette antud raamidesse, näiteks ristkülikusse, nagu see oli tavaks Bauhausi kunstnikel. Sõduri kaaned varieeruvad plakatlikust šriftikaanest kuni ülakorreksete “eesti stiilis”

kujundusteni, tiitlikirju on vähemalt neli. Luhtaina loomingut üldiselt iseloomustava rangeilmelise ja “riigitruu” traditsionalismi taustal väärib esiletõstmist tema 1930. aastail loodud väga elegantne reklaamgraafika. Põhiliselt ajakirja Teater (1939) tagumistel lehekülgedel, aga ka Taluperenaise (1939), Politseilehes (1939), Eesti Spordilehes (1940) jm avaldatud A/Si O. Kilgas siidsukkade ning kleidiriie reklaamkuulutused on suunatud moodsale *art déco* ajastu naisele, kes soovis olla glamuurne ja snob. Neil kuulutustel vaheldub funktsionaalne kompositsioon elegantse joonega antud daamide siluettidega. Kirjakujundus on enamasti kaunis ja õhuline, kursiivkirja suurtähed moodustavad fantaasiarikkaid kaari.

Kõik järgnevalt esitatud RKTK koolkonda kuuluvad kunstnikud on suuremal või vähemal määral mõjutatud Reindorffi ja/või Luhtaina kujunduslaadist. Olgu nad toodud tähestiku järjekorras.

### Tallinna koolkonna kunstnikud

Põhiliselt ajalehtedele, aga ka ajakirjadele tegi tööd **Werner Birkenfeldt (Verny)**, 1903–1942). Ta õppis lühikest aega (1924–1926) RKTKs kivitruki erialal. Vernyst kujunes 1930. aastail väga produktiivne joonistaja ajaviitežanris. Tema laad oli humoorikas, ent ka magusavõitu. Tööd on tehniliselt heal tasemel, kuid sageli stereotüüpsed. Verny kaanejoonistidel näeme rõõmsalt aega veetvaid naisi ja mehi, nagu neid leiab paljude teiste maade samast aastakümnest pärit joonistel. Need on tööd, mis väärivadki tähelepanu pigem ajastu vaimu ja inimeste elustiili selgitamise seisukohalt kui kunstilise väärtuse poolest. Sellised tööd näitavad ilmekalt, kuidas meedia konstrueerib ilu ja edukust. Verny kujundas ajakirja Kirilind kaaned (1939–1940); tegi vinjette, reklaamgraafikat, fotomontaaže, kaanekujundusi ja humoorikaid illustratsioone ajakirjale Huvitav Žurnaal (1933–1936); andis kaane-illustratsioone ajakirjadele Lood Elust (1932) ja Maaomavalitsus (1931, nr 17/18). Kõige terviklikumad on Huvitava Žurnaali kaanekujundused.

Tarbograafik **Aleksander Laar** (1909–?) sai kunstihariduse RKTKs, õppides graafikat aastail 1924–1928. Laar oli väga viljakas reklaamgraafika alal. Tema joonistatud reklaamkuulutused ilmusid ajakirjades Maret (1937–1938), Huvitav Žurnaal (1937–1938), Teater (1938–1939), Tänapäev (1937), Noor-Eesti suvealbum Jaanipäev (1938), Taluperenaine (1934–1938) ja Muusikaleht (1938–1939). Laar töötas reklaamiettevõtete ERA ja -R- juures. Tema valmistatud on mitmed reklaamjoonised RETi raadiotele, tekstiiltoodetele (A/S Tekla, Herman Rõivas), erinevatele tubaka- ja kosmeetikatoodetele,

Ginovkeri maiustustele. Laari töid iseloomustab natuuritruu illustratiivne laad, heal tasemel kiri ja tugev kompositsioonitaju. Kohati ta küll kordab ennast, mõned reklaamkuulutused on täiesti sarname kompositsiooniga. *Art déco* ajastule tüüpiline rahulolevalt naerataj vahv suitsu pahviv meesterahvas esineb ETK tubakatoodete reklaamil Muusikalehe teises numbris aastast 1939.

Maalikunstnik ja graafik **Hugo Lepik** (1905–2001) lõpetas RKTK graafika eriala 1929. aastal, oli Reindorffi õpilane. 1935. aastal täiendas Lepik end kivi- ja ofsettrüki alal Berliini kõrgemas graafikakoolis. Pärast litograafia eriala juhi sakslase Adalbert Stiereni lahkumist Eestist 1929. aastal hakkas Hugo Lepik tööle RKTK litograafia ja tsinkograafia töökoja juhatajana ning vabajoonistuse õppejõuna, tegutsedes samas kuni 1940. aastani. Hugo Lepik töötas 1929. aastast intensiivselt raamatugraafika alal ning tegi ka kaastööd ajakirjadele (kaanekujundus ajakirjale Sõdur 1929, nr 16/17, 39/40, 50/25; joonistused ajakirjale Sõdur 1933; kaanekujundus ajakirjadele Kaitse Kodu! 1929, nr 3 ja Taluperenaine 1939, nr 4). Ajakirjadele Laste Rõõm (1937, 1939) ning Varamu (1938) joonistas ta kaunid vinjetid, mis kordusid numbrist numbrisse. Hugo Lepiku laad on joonistuslikult korrektne ning graafiliselt peen. Varamu vinjetid kujutavad enamasti loodusmotiveid, Laste Rõõmu omad on ornamentaalsed. Tiitlikujundus ajakirjale Eesti Noorus (1938, nr 2) koosneb korrapärasest antiikvakirjast ning etnograafilisest lillornamendist, mis lahendatud ajastule ning koolkonnale omaselt.

Raamatugraafikuna tuntud **Ferdinand Liiv** (1912–1948) astus RKTKsse 1935. aastal ja lõpetas graafika eriala 1940. aastal. Ta on loonud kontrastsetele pindadele või šriftile rajatud kaanekujundusi ajakirjadele, näiteks Areng 1938–1940, Eesti Mets 1940, nr 4 ja Tuletõrje Teated 1940, nr 1–6, samuti tiitli illustratsiooni ajakirjale Raudtee 1939–1940. Liivi töid iseloomustab küllaltki tugev kompositsioon. Samuti on näha, et kunstnik valdab hästi kirja. Ajakirja Areng kaanel (1940, nr 3) kasutab Liiv ornamenteeritud ehiskirja, mille vormid tulenevad gooti untsiaalidest (kirjatüüp, mida enim armastas Günther Reindorff). Kiri on kaunistatud väikeste vöökirjamotiividega, suhe tühja pinna ja kujunduselementide vahel on nauditav. Tegemist on “eesti stiilis” ajakirjandusgraafika küllaltki õnnestunud näitega.

Günther Reindorffi õpilane **Johann Naha** (1902–1982) õppis RKTK graafika osakonnas aastail 1923–1929. Hiljem täiendas Naha end Pariisis, Berliinis jt Euroopa linnades. Johann



Aleksandrs Apsītis. Kaas ajakirjale Atpuhta (Puhkus), 1930 nr 296.



Aleksander Laar. Reklamkuulutus ETK tubakatoodetele. - Muusikaleht, 1939 nr 2.



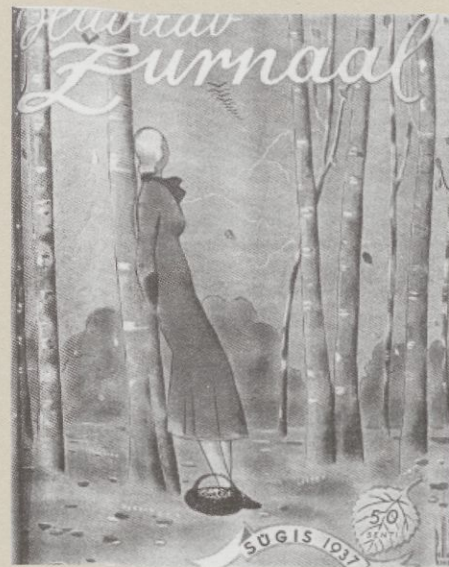
Hugo Lepik. Eesti Nooruse tiitel, 1938 nr 2.



Ferdinand Liiv. Arengu kaas, 1940 nr 3.



Johann Naha. Muusikalehe Laulupeoalbumi kaas, 1930.



Richard Pallas. Huvitava Žurnaali kaas, sügis 1937.



Axel Rossman. Huvitava Žurnaali kaas, sügis 1933.

Naha varases loomingus väljendub selgelt Reindorffi mõju: kujundus on ornamentaalne ja tugineb kirjale, palju on kasutatud vinjette ja ehisnitsiaale. Hiljem muutub kunstniku käekiri isikupäraseks, ta leiab oma laadi, loobudes Reindorffile iseloomulikust tihedalt ornamenteeritud pinnast. Aastail 1930–1935 teostas Naha kogu Muusikalehe kujunduse. Seal näeme nii rahvuslikus laadis ornamentvinjette kui ka vabamas laadis linoollõikevinjette ja kirjajundusi. Tema loomingut iseloomustab gravüüriilik dekoratiivsus, *art déco* mõjud, respekt rahvusliku teema, sealhulgas etnograafilise lillornamendi ja vöökirja vastu ning mõõdukas “eesti stiili” kasutamine. Tema sellesuunalistel töödel on hea kompositsioon ning selge ja loetav antiikvakiri. Johann Naha on andnud kujundused ka ajakirjades Meie Aeg (1937, nr. 1) ning Maanaise Kodu (1932), samuti käsiraamatule “Niit ja Karjamaa” (1929–1932). Peale selle on ta loonud hulgaliselt heal tasemel plakatlikku reklaamgraafikat (millest osa avaldati just ajakirjades), sealhulgas firmadele J. Puhk ja Pojad, Polaris, samuti O. Kilgase tekstiilivabrikule.

Reklaamikunstnik **Richard Pallas** (1908–1951) lõpetas 1931. aastal RKTK dekoratiivmaali eriala ning viibis 1937. aastal riigi stipendiaadina Pariisis. Tema ajakirjades ilmunud töödele on omane dekoratiivsus ja rütmitaotlus, reklaamgraafikal armastab kunstnik motiivide kordusi. Iseloomulikuks näiteks on Huvitava Žurnaali 1936. ja 1937. aasta kaanekujundused. Need on ajastule tüüpilised: 1937. aasta sügisnumbri kaanel on kujutatud metsas aega veetvat naist, kes toetub puu najale; kasetüved moodustavad rütmilise korduse, figuur on lihtsustatud ning pinnaline.

Väga produktiivne ajakirjade kujundaja oli **Axel Rossman** (1899–1974). Ta alustas Riias litograafiaõpinguid, jätkas 1914.–1918. aastani Petrogradis, kus tegustes ka reklaamijoonistajana. Eestisse saabunud, õppis kunstnik väga lühikest aega (1922. aastal) Tallinna Kunsttööstuskoolis. Axel Rossman oli pärit trükitöölise perekonnast, tema isa August Rossmann oli aastail 1923–1932 Tallinna Kunsttööstuskoolis trükitöömeister. O. Raunami<sup>14</sup> andmeil töötas Axel Rossman Harry Malmi reklaamibüroos. Selle bürooga on seotud suur hulk ajakirjades avaldatud reklaamgraafikat. Enamasti puudub neil töödel autori allkiri, esineb ainult Malmi tähistav väikese ringi sees olev M-täht. Axel Rossman kujundas terve hulga ajakirjade kaasi: Huvitav Žurnaali (1933–1935), Kõigile (1936, nr 2–4), Tuletõrje Teated (1937–1940), Käsitööleht (1932, nr 5–10 kaas, tiitli kujundus 1932–1935), Kaitse Kodu! (1935–1939), Eesti Loomasöber (1936–1937),

Laste Rõõm (1931 nr 12), Lõikusetänu Leht (1934, tagakaas), Politseileht (1938–1939), Vabadussõja Tähistel (1939–1940) jne. Vabariidustööle tegi Rossman tiitellehe kujunduse (1932–1933) ning Õpilastelehele (1932–1939) tiitli illustatsiooni. Laialdast koostööd tegi Rossman kristlike ajakirjadega. Tema 1930. aastail ajakirjades ilmunud loomingut iseloomustab mõningase dekoratiivsusega illustratiivne laad, mis on küllaltki sarnane Soome, Läti kui ka muu maailma naisteajakirjade kaanekujundusega, sageli esineb *art déco*’lik daam koerakesega või linnukesega.

**Eduard Salu** (1906–1967) õppis RKTKs aastail 1927–1932, lõpetas graafika erialal. Salu on kujundanud mitmete ajakirjade kaaned (Välis-Eesti Almanak 1930, nr 3, 1931, nr 7; Laste Söber 1929, nr 11–12, 1930, nr 11–12; Laste Rõõm 1933–1934, 1939–1940; Romaani Jõulualbum 1936, Kaitse Kodu! illustatsioonid, 1929). Tema töid iseloomustab enamasti mõnevõrra üldistatud illustratiivsus ning kompositsiooni kirjus. Ta kasutab koos eri päritolu ja iseloomuga kirjatüüpe, mistõttu kujundus ei moodusta orgaanilist tervikut.

Tarbigraafik ja kujunduskunstnik **Voldemar Tomassov** (1906–1961) lõpetas RKTK 1925. aastal dekoratiivmaali alal. Ta tegustes kondiitriivabriku Kawe, moe-, pudu- ja pesuäri Vennad Lepp, A/Si O. Kilgas reklaamikunstnikuna. Tihti ilmusid need reklaamkuulutused ajakirjanduses. Kaanekujundusi andis Tomassov ajakirjale Eesti Philips A.-S. (1931, nr 5) ning kristlikule rahvalehele Rahu Hääl (1933). Tema ajakirjades ilmunud loomingut iseloomustab natuuriritu käsitlus, kujutatavate elementide kompositsiooniline seos on kohati nõrk.

Graafik ja maalikunstnik **Eugen Vaino** (1909–1969) sai kunstihariduse RKTKs aastail 1924–1930, lõpetas dekoratiivmaali erialal. Aastail 1934–1935 teostas ta Käsitöölehe, 1937–1940 ajakirja Kodu, aastail 1938–1939 Kaitse Kodu! ning aastal 1940 Välis-Eesti Almanaki kaanekujundused. 1937. aasta Kodu kaheksanda numbri kaanel on kujutatud pikaks venitatud figuuridega jalutajate paari koeraga. Motiiv on *art déco*’lik (pilt külluslikust elust, linlikust glamuursest elulaadist), kuid tundub, et autori joonistusoskus ei ole parim ning kompositsioon kui tervik ei mõju veenvalt. Teistel Kodu kaanel näeme armsate koduste stseenidega küllaltki korralikke linoollõikeid, aga ka “eesti stiilis” figuraalkompositsioone.

Üksikute töödega on ajakirjandusgraafikas esindatud RKTKga seotud kunstnikud Ulrich Gross (1906–?), Roman Haavamägi (Espenberg, 1891–1964), Ferdinand Kask (1900–1941), Ernö Koch (1898–1970), Paul Liivak (1900–1942),

Harald Ruus (1917–1945), Adalbert Stieren (1880–1974) ja Richard Sööt (1903–?), kuid kirjutise formaat ei võimalda nende loominguil täpsemalt peatuda.

## Teised Tallinna kunstnikud ajakirjandusgraafikas

Tallinna ajakirjade juures tegutses ka rida kunstnikke, kelle haridus pärines mujalt kui RKTKst, kuid kes andsid võrdset eespool käsitletud kunstnikega oma panuse pealinna ajakirjade kaunistamisse. Need on eelkõige Adamson-Eric, Jaan Siirak, Jaan Jensen ning Sergei Slastnikov.

Maali- ja tarbekunstnik **Adamson-Eric** (1902–1968) tegi ajakirjadega põgusat koostööd. Tema kunstiharidus pärines Euroopa vabaakadeemiast ning võib-olla just seetõttu seostuvad temaga mõned olulised seigid ajakirjandusgraafikas. Nimelt tõlgendas Adamson-Eric julgelt loodus- ja rahvakunstimotiive, kasutas abstraktseid geomeetrilisi kujundeid kõrvuti stiliseeritud inim-, linnu- ja loomakujutistega. Ajakirja Varamu neljas number aastast 1939 pöörab tähelepanu Adamson-Ericu loomingule, avaldati Adamson-Ericu isikupärased julgelt stiliseeritud pisut naivistlike inimkujutiste ja taimemotiividega vinjetid ning initsiaalid. Oma terviklikkuses on neis tillukest Adamson-Ericu vinjettides palju rohkem rahvuslikku iseloomu kui nii mõnegi teise kunstniku “vöökirja-žanris”<sup>15</sup> töodes. Adamson-Eric oli üks neist kunstnikest, kes oskas rahvuslikule teemale läheneda vägagi loovalt, astudes “tammetõru ja humalaõie stiilist” sammu edasi. Tema õpetajateks olid G. Braque, A. Lhote jt maailmakuulsad kunstnikud, kellelt ta oli saanud julguse vormianalüüsiks ja iseseisvaks mõtlemiseks.

*Art déco* pealinnas Pariisis sai kunstihariduse ka peamiselt sisearhitekti ning mööblukujundajana tuntud **Jaan Siirak** (1897–1959). Kunstnik elas aastail 1924–1932 Pariisis, kus tegustes moe alal, ning aastail 1926–1929 õppis töö kõrvalt *École des Beaux-Arts*’is. Tema kaanekujundus Teatri 1935. aasta jaanuarinumbrile on stiilipuhta *art déco* näide, kus nurgeline stilisatsioon liitub konstruktiivse pinnajaotusega.

Tallinnas töötanud karikaturist ja raamatugraafik **Jaan Jensen** (1904–1967) õppis aastail 1923–1924 EKKKÜ studios (August Janseni ja Peet Areni juures). Ta on põhiliselt tuntud karikaturistina, alustas ta 1928. aastal Uudislehe juures. 1930. aastate ajakirjandusgraafikas seostub Jaan Jenseni nimi eelkõige Eesti Spordilehega, kuid ka Politseilehega. Aastail 1935–1940 ilmus enamik Eesti Spordilehe numbreid Jaan Jenseni kaanekujundusega, samuti oli tema tehtud sisekujundus koos pealdiste ja karikatuuridega. Enamasti on need



Aleksandrs Apsītis. „Doperiteatri juures”. - Kaas ajakirjale Atpūhta, 1932 nr 360.



Voldemar Tomassov. Reklaamkuulutus moe-, pudu- ja pesuäriale Wennad Lepp. - Taluperenaine, 1930 nr 4.



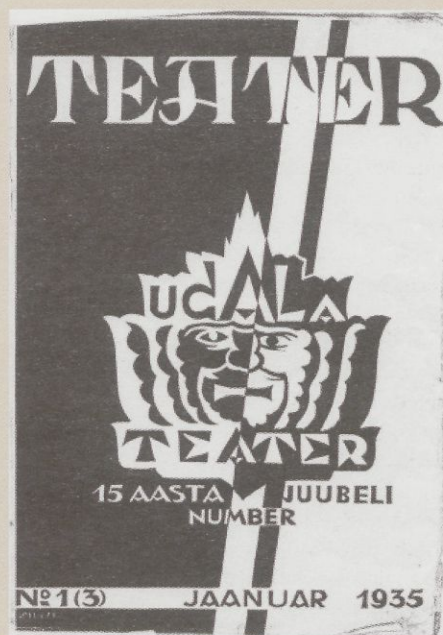
Eugen Vaino. Kodu kaas, 1932 nr 8.



Eduard Salu. Laste Rõõmu kaas, 1940 nr 1.



Sergei Slastnikov. Käsitöölehe kaas, 1932 nr 3.



Jaan Siirak. Teatri kaas, 1935 nr 1.



Deberny & Peignot` tüüpi kiri. Autor Maximilien Vox, 1926.



Jaan Jensen. Eesti Spordilehe erinumbri kaas, 1940.



hea kompositsioonitaja ja dekoratiivse pinnajaotusega traditsioonilised tööd. Laad meenutab kohati Luhteina loodud. Jensen oli tugev kirjakunstnikuna, millest annab tunnistust hoogne antiikvakirja ning kursiivi vaheldumine Eesti Spordilehe pealkirjades, samuti Charles Peignot' kirjanäidistelt tuttav Deberny & Peignot' kirjatüüp Eesti Spordilehe ning Politseilehe kaanel. Mõnikord lisab ta kirjale tillukesse vöökirjamustri, mis lähendab kujundusi "eesti stiilile". Kehvemaks jäävad kaanekujundused, kus kunstnik on kasutanud fotomontaaži. Politseilehele andis Jaan Jensen kaanekujundusi (vaheldumisi Axel Rossmaniga), vahetiitleid ja karikatuure aastail 1938–1940. Nende laad on sarnaselt Eesti Spordilehega pretensioonitu ja traditsiooniline, mõnikord pidulik. Jenseni tehtud on ka ajakirja Romaan päisliitud (1934) ning kujundus kuukirjale Elu ja Seiklus (1930, nr 1).

**Sergei Slastnikov** (1896–1964) oli tarbograafik ja kujunduskunstnik. Ta õppis Goldblatti kunstikoolis aastail 1913–1916 ning samaaegselt Peterburi Tsiivilinseneride Instituudis. Ta asutas koos teiste vene rahvusest kunstnikega reklaamibüroo IRA (1920–1922), hiljem koos Reindorffiga ILO (1922–1924), oli ka tegev reklaamibüroodes OLE (1925–1927) ja GRAVIS (1930ndatel)<sup>16</sup>. Kuna Slastnikov oli Eesti Kummitööstuse O/Ü Põhjala kunstnik aastail 1930–1936, siis leidub mitmes ajakirjas tema loodud Põhjala reklaamkuulutusi. Oma ajakirjades avaldatud loomingus on Slastnikov tehniliselt leidlik, peene graafilise vormikeelega. Slastnikovilt pärinevad ajakirjade Kaitse Kodu! (1940, nr ½, 5/6, 40/42), Huvitav Žurnaal (kevad ja sügis 1936) ja Käsitööleht (1932, nr 1–3) kaaneillustratsioonid. Ajakirjades Talupereaine (1936, nr 6), Eesti Noorus (1936 nr 4), Maret (1936 nr 5), Huvitav Žurnaal (suvi 1935, suvi 1936) ja Politseileht (1938, nr 10) ilmusid O/Ü Põhjala jalgrattakummide ning spordijalatsite reklaamkuulutused, viimane kujundus on plakatlik, põhinedes musta ja valge pinna kontrastil. Eesti Naine (1934, nr 1) ja Huvitav Žurnaal (suvi 1936) esitavad kunstniku A/S O. Kilgase rõvakollektsioonide reklaamkuulutusi, mille elegants on lähedane Paul Luhteina sukureklaamide omale. Käsitöölehe kaanekujundused on illustratiivset laadi rahvuslikult meelestatud tööd, Huvitava Žurnaali omad aga mõnevõrra naivistlikud.

### Kokkuvõtteks

Selle põgusa ülevaate lõpetuseks tuleb tõdeda, et 1930. aastate Tallinna ajakirjade ilme kujundasid suurel määral RKTk õppejõud ja õpilased. RKTk pani 1930. aastail küllaltki tugeva aluse eesti kujundusgraafika edasisele

arengule, tagades hariduse järjepidevuse. Vastavalt ajastu maitsele iseloomustab RKTk põlvkonna 1930. aastate kujunduslaadi *art déco*'st lähtuv stilisatsioon ning rahvusliku elemendi (ornamendi või muu sümboolika) kasutamine, mida võib käsitleda kui "eesti stiili" kujundusgraafikas. Küllaltki hea on RKTk kasvandike kompositsioonitaja, mille aluseks oli süstemaatiline õpetus. Samuti on iseloomulik loogiliselt üles ehitatud selge ja loetav kiri. 1920. aastate kujundusgraafikas oli suurim vajakajäämine just kirjakujunduse nõrk tase, kiri koos muu kujundusega ei loonud kompositsioonilist tervikut. Mainitud puudus korvatakse 1930. aastail peamiselt RKTk's hariduse saanud graafikute loominguga. Muidugi oli Tallinn kui pealinn poliitilise võimu keskpunkt ning seetõttu on loomulik, et Tallinna ajakirjade kujunduses avaldub Tartu omadest tugevam rahvuslikkuse rõhutamine.

- 1 Kiwi, Alfred. Eesti graafika kodule ja koolile. Tallinn 1920, lk 15, 17.
- 2 Raunam, Oskar. Allikmaterjale. Eesti tarbograafikud. EKM arhiiv, f 30, n 1, s 4. 1980–1990; Raunam, Oskar. Eesti tarbograafika VI. Eesti tarbograafikud. EKM arhiiv, f 30, n 1, s 2. 1980–1990.
- 3 Gens, Julius. Eesti kunsti materjale. III osa. Kunstnike leksikon, 1948.
- 4 Vt Bruer, John T. Schools for Thought: A Science of Learning in the Classroom. Cambridge, 1993; Mayer, Richard E. Intelligence and Education. Rmt-s: J. R. Sternberg (ed). Handbook of Intelligence. Cambridge, 2000, lk 519–533.
- 5 Joonistamist õpetati mitmes distsipliinis: vabajoonistus, dekoratiivjoonistus, loovjoonistus, stiliseerimine, peale selle veel geomeetiline joonestamine ning projektsioonjoonestamine (Riigi Kunsttööstuskooli tegevus 1937–1938. õppeaastal. Tallinn 1938, lk 24–27).
- 6 Parun Stieglitzi Tehnilise Joonistamise Keskõppeasutus avati 1879. aastal Peterburis. Asutajaks oli suurtööstur, pankur ja kunstimetsen parun Alexander Stieglitz (1814–1884). A. Stieglitzi nimi oli Eestis tuntud. 1845. a omandas ta Narva Kalevi Manufaktuuri ja 1851. a rajas Narva Linaketramise Manufaktuuri. Stieglitzi kooli eesmärgiks oli Venemaa tööstusele ette valmistada joonistajaid-kujundajaid, mitte loovkunstnikke. Stieglitzi kool oli õppetingimuste poolest lihtrahvale vastuvõetavam kui teised Peterburi kunstõppeasutused ning seal on hariduse saanud vähemalt 60 eestlast, nende hulgas kunstnikud Jaan Koort, Voldemar Mellik, Konrad Mägi, Nikolai Triik, Roman Nyman, Aleksander Tassa ja Günther Reindorff. Õppejõuna tegutses Amandus Adamson puunikerdu alal (1901–1904) ja Hans Kuusik klaasimaali ajutise õppejõuna (1902–1905).
- 7 "Tammetoõru ja humalaõie maalähedane laad" – määratlust kasutas esmakordselt Kristjan Mändmaa (Grand Prix! – kunst.ee 2003, nr 1, graafilise disaini lisa # 7, lk xii–xiii).
- 8 Talvik, Merle. Günther Reindorff kujundusgraafikuna. Magistritöö. Tallinn 1998 (käsitöö Eesti Rahvusraamatukogus, TLÜ raamatukogus).
- 9 Sakk, Ivar. Eesti stiil – kas vene või saksa? – kunst.ee 2004, nr 3, graafilise disaini lisa # 12, lk v.
- 10 Põhja-Eesti tikandi lillkiri, mida Reindorff on oma töodes kasutanud, on tegelikult võetud 17. sajandi barokk-kunstist. Barokk-kunstis puhkenud lopsakas naturalistlik dekoor (lilled, puuviljad, linnud) ei levinud mitte üksnes tikandis, vaid idamaadest mõjustatud kudumies, hõbesemetel, maalingutes ja kiviskulptuuriski. Eksootilisi ja fantastilisi lilli ning puuvilju sisaldav lillkiri esineb eesti rahvakunstis baroki, rokokoo ja klassitsistliku stiili erivariantidena. Seda näeme linukatel, käiste- ja tanukirjades. Vt: Helmi Üprus. Eesti rahvakunst



**Adamson-Eric. Vinjett ajakirjast Varamu, 1939 nr 4, lk 420.**

- kunstiialoo aspektist. Etnograafiameuseumi aastaraamat XXIV. Tallinn 1969, lk 22.
- 11 1930ndatel oli rahvuslikkuse küsimus kunstis nihkunud tulipunkti, jõudes justkui teise faasi (esimene faas langes ühte Noor-Eesti liikumisega. Ants Laikmaa, Kristjan Raua ja Nikolai Triigi tegevusega). Krista Kodrese arvates (vt tema raamatut: Ilus maja, kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani. Tallinn 2001, lk 242) näitab rahvuslikkuse teema aktualiseerumine 1930ndail tendentsi, et hakati üle saama rahvuslikust alaväärsuskompleksist ning uhkust tundma oma kultuuri tugevuse üle. "Eesti stiil" kujundusgraafikas tähendas rahvuslikuks pärisvaraks peetud ornamentika kasutamist, eestipärase kirjatüüli leiutamist ning rahvariides inimfiguuri, trikoloori, riigivapi vm rahvusteadvust õhutama sümbolkujundi kasutamist. Need kujundid geomeetriseeriti ja stiliseeriti, enamasti *art déco*'likult, ning saavutati traditsionalistlik rahvuslik kujundus. Sellist kujundust esineb laialdaselt diplomitel ja tunnistustel (vt Talvik, Merle. Mõningaid näiteid Eesti 1930ndate aastate diplomite ja tunnistuste kujundusest. – Tuna 2000, nr 3, lk 31–36), aga ka ajakirjades. "Eesti stiili" harrastamine süvenes 1930. aastate teisel poolel koos "vaikiva ajastuga" ning rohkem Tallinna kui Tartu kunstnike loomingus.
- 12 Kujundusgraafikute kunstilase ettevalmistuse osas tuleb mainida, et nende vanemas (loe: Reindorff-i eelses) generatsioonis olid kindla tarbograafilise ettevalmistusega vaid üksikud, põhiliselt vaid Edmond Arnold Blumenfeldt (1903–1946) ja Guido Mamberg (1895–1954). Blumenfeldt haridus pärineb Berliinist A. Reimanni tarbekunsti- ja teatridekoratsioonikoolist (1920–1922) ning Pariisi eraakadeemiast. Mamberg õppis Kopenhaagenis Kuningliku Taani Kunstiakadeemia kursustel (1919–1923), hiljem täiendas end Saksamaal, Rootsis, Austrias, Tšehhis ja Inglismaal.
- 13 Sakk, Ivar. Eesti stiil – kas vene või saksa? – kunst.ee 2004, nr 3, graafilise disaini lisa # 12, lk iv.
- 14 Raunam, Oskar. Allikmaterjale. Eesti tarbograafikud, lk 84.
- 15 Adamson-Eric. Hispaania kiri eestilikkusest. – Looming nr 5, lk 599.
- 16 Raunam, Oskar. Eesti tarbograafika VI, lk 14.

Järgmine **kunst.ee**

ilmub juunis.

Jätkub documenta ajakirja-  
projekt; põhiosas tuleb  
vaatluse alla abstraktne  
kunst – **Ülle Marksi**  
looming, **Kiwa** ja **Tõnis**  
**Vindi** ühisnäitus, **Herman**  
**Talviku** graafika, millest on  
olemas **Ilmar Laabani** seni  
ilmumata käsitus. **Ülo**  
**Pikkov** algatab animatsioo-  
ni teema. Ja palju muud.



