

Tartu Ülikool  
Semiootika osakond

Gregor Taul

KUNSTISEMIOOTILISELT MUSEOLOOGIAST: SKULPTUURIDE RUUM  
KUMUS

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Silvi Salupere

Tartu  
2009



# SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	5
1. SEMIOOTIKA JA MUSEOLOOGIA.....	9
1.1 Muuseum antiigis.....	9
1.2 Muuseum uusajal.....	10
1.3 Prantsuse revolutsioonist 20. sajandini.....	12
1.4 20. sajandi muuseumimõte.....	15
2. SKULPTUURI KUI KUJUTAVA KUNSTIVORMI ARENG.....	17
2.1 Maailma skulptuurilugu.....	17
2.2 Eesti skulptuurilugu.....	19
2.3 Installatsioonikunst.....	20
3. KUMU SKULPTUURIDE RUUM.....	24
3.1 Ruumi kirjeldus.....	24
3.2 Ruumis eksponeeritavad skulptuurid.....	25
3.3 “Kajakas” kui muuseumikriitiline eksponaat.....	28
3.4 Skulptuuride ruumi kunstiajalooline sõnum.....	31
4. KUMU INTERVJUUD.....	35
4.1 Jean Umiker-Sebeeki artikkel.....	35
4.2 Intervjuud.....	35
4.3 Tulemused.....	36
KOKKUVÕTE.....	42
KASUTATUD KIRJANDUS.....	46
SUMMARY.....	50
Lisa 1.....	52
Lisa 2.....	56

Lisa 3.....	57
Lisa 4.....	72
Lisa 5.....	74
Lisa 6.....	76

## SISSEJUHATUS

2006. aastal avati Tallinnas Eesti Kunstimuseumi uus hoone, mis kannab nime KUMU. Hoone valmimist võib pidada erakordseks sündmuseks, kuna Eesti Kunstimuseumil pole varem olnud sihipäraselt ehitatud oma ruume. Hoone valmimisega algas uus aeg eesti kunstiajaloos. Kumu võttis enda kanda algusest peale kaks erinevat funktsiooni: esmalt eksponeeritakse sealse püsiekspositsioonis eesti kunsti klassikat ning samas toimib hoone paralleelselt ka rahvusvahelise kaasaegse kunsti galeriina - kuna Eesti mastaapide juures on eraldi kaasaegse kunsti muuseumi ehitamine lähiajal üsna vähetõenäoline (Komissarov 2006: 146).

Kumu avamisel oli esimeseks kaasaegse kunsti ajutiseks näituseks rahvusvaheline skulptuurinäitus “Skaalanihe - skulptuur avatud mänguväljal”. Näituse ja kogu Kumu avamise raames palus kunstimuseum eesti skulptorilt Villu Jaanisoolt, et ta sisustaks ühe tühja ruumi keset Eesti kunsti püsiekspositsiooni muuseumikogudes hoitavate skulptuuridega. Jaanisoo valis skulptuurikogu hoidja Juta Kivimäe abihoidlast välja 83 skulptuuri ning otsustas hoolimata väikesest ruumist neid kõiki ühes-koos eksponeerida - pooled skulptuurid mahtusid põrandale, ülejäänud tuli eksponeerida konsoolriiulitel seinal. Jaanisoo ostustas skulptuure täiendada ka helitaustaga - paigaldades riulite sisse kõlarid, millest kostub skulptuuridel kujutatud inimeste jutt (lindistused Eesti Raadio heliarhiivist). Puänt seisneb selles, et skulptuurid räägivad omavahel segamini ja samal ajal, mis muudab üksikute skulptuuride kuulamise võimatuks. Kokku kõlab see ühtlase müra, sosina või kumuna. Antud bakalaureusetöö teemaks ongi see Kumu nn skulptuuride ruum, mis ametlikult kannab nimetust Villu Jaanisoo installatsioon “Kajakas” - olles seega eraldi kunstiteos muu ekspositsiooni seas.

Käesolev bakalaureusetöö on loogiliseks järjeks ja teemaarenduseks autori samanimelisele seminaritööle, mis keskendus ruumi kultuuriloolisele tähendusväljale.

Käesoleva töö eesmärgiks on kirjeldada lähedamalt skulptuuriruumiga seonduvat eksponeerimismaatikat, analüüsides Villu Jaanisoo installatsiooni “Kajakas” kui muuseumikriitilist ekspositsiooni. Autor toob töös välja mitmetele kunstiajaloolastele toetudes erinevaid eksponeerimispraktikaid, kommenteerides nende najal skulptuuride ruumi erilist eksponeerimistehnikat. Kokkuvõttes tahab autor välja tuua need peamised detailid eksponeerimise puhul, mis teevad “Kajakas” muuseumikriitilise ekspositsiooni. Autor peab siinkohal ka oluliseks külastajatega läbi viidud intervjuudest saadud tulemusi, uskudes, et need olulisel määral kirjeldavad ruumi spetsiifikat.

Lisaks uurimisküsimustele kunsti eksponeerimise vallast, peab autor antud töös oluliseks ka skulptuuride ruumi kunstiajaloolise poole tutvustamist. See osa tööst hõlmab nii kunstnike elulugude tutvustamist kui ka kunstnike loomingu kajastamist, autori kompetentsi piires ka kunstnike tööde kritiseerimist.

Töö kolmas eesmärk on seotud sellega, et kunstinäitused on oma olemuselt publikule suunatud tekstid ning nii tuleneb nende tähendus otseselt külastajate interpretatsioonidest. Töö autor pakub kolmandas peatükis välja erinevaid “lugemisi” uuritavast ruumist. Need lugemised on tuletatud autori (võib-olla liiga) meelevaldsetest üldistustest skulptuuride paigutuse kohta ruumis (näiteks loeb autor tähenduslikuks seda, et Leninit on eksponeeritud kohas, kust avaneb ruumile kõige parem ülevaade). Töö üheks eesmärgiks on välja selgitada, kas sellised interpretatsioonid on antud ruumi seisukohalt (arvestades näiteks autori taotlust) õigustatud või mitte.

“Kajaka” muuseumikriitilist positsiooni uurides on autor lähtunud mitmetest museoloogia antoloogias “Museum Studies: An Anthology of Contexts” (Carbonell 2007) leiduvatest artiklitest. Eestis aga ei olegi õigupoolest avaldatud uurimustöid, mis tegeleksid otseselt kunstimuuseumide eksponeerimis-spetsiifikaga (kui välja jätta Kumu töötajate poolt koostatud kogumik “KUMU - Kunst elab siin”, mis autorile väga suureks abiliseks kirjutamisel oli). Eesti Kunstimuuseumist on kirjutanud bakalaureusetöö Maria-Kristiina Soomre (Soomre 2002), millele autor samuti suure tänu võlgneb.

Rääkides töö otsesest uurimisobjektist skulptuurist, tuleb nõustuda Tiina Oselini väitega tema magistritöö “Eesti skulptorid ja nende looming 1950. aastate II ja

1960. aastate I poolel” sissejuhatusest, et Eesti skulptuuri uurimine on saanud taasiseseisvumise järgsel perioodil liiga vähese tähelepanu osaliseks, kuna kunsti uurimine on muutunud kujutava kunsti osas väga maalikeseks (Oselin 2004). Tänapäev ei ole taasiseseisvunud Eestis avaldatud ühtegi skulptuurile pühendatud üldkäsitlust. Eesti skulptuuride kohta saame peamiselt teada Nõukogude aegade lühimonograafiate ning almanahhi “Kunst” kaudu. Küll aga võib öelda, et peale 2007. aasta Pronksiöö sündmusi, mõne aasta taguseid diskussioone Tauno Kangro “Kalevipoja” üle ning seoses Võidusamba rajamisega, on Eestis teravnenud arutlus skulptuuriteema üle. Käesolev bakalaureusetöö tegeleb küll muuseumikunstiga, kuid soovib omalt poolt lisada teadlikke argumentatsioone skulptuuriteematisse.

Seminaritöö on jaotatud kolmeks peatükiks. Esimeses, referatiivse iseloomuga peatükis antakse ülevaade muuseumide kujunemisest läbi ajaloo. Käsitletakse ka muuseumimõtte arengut, mis 20. sajandi teisel poolel on tihedalt seotud ka semiootikaga. Selles peatükis tuuakse välja ka kõige värskemaid museoloogiaalased arengud. Peatüki eesmärgiks on positioneerida maailma muuseumiruumis ka Kumu ning selle kaasaegse kunsti ekspositsioon. Sel otstarbel on välja toodud pikem lõik kunstimuuseumide ajaloost ja spetsiifikast. Esimeses peatükis tuuakse välja ka kunstimuuseumide iseloomulikud tunnused ja institutsionaalsed eripärad, mis olulisel määral eristavad kunstimuuseumi tavamuuseumidest. Samuti kirjeldab peatükk ka moodsa kunsti muuseumide eripära.

Teises peatükis vaadeldakse skulptuuri kui kujutava kunstivormi arengut, heites pilgu nii maailma kunstiajaloole kui ka skulptuuriloole eesti kultuuriruumis. Pikemalt heidetakse pilk installatsioonikunsti arengule. See on vajalik seminaritöös käsitleva teema kontekstualiseerimiseks.

Kolmas peatükk avab lähemalt antud skulptuuriruumi. Tuuakse välja ruumis leiduvad skulptuurid ja nende võimalikud tähendusväljad muuseumikülastajate jaoks. Samuti antakse peatükis ülevaade skulptuuride autorite kohta, mis on vajalik, et anda ruumist eesti kunstiajalooline ülevaade.

Neljandas peatükis tutvustatakse Jean Umiker-Sebeeki uurimust “Tähtsuse konstrueerimine kultuurigaleriis: sotsiosemiootiline uurimus tarbimiskogemusest muuseumis” (Umiker-Sebeek 1992). Inspireerituna Umiker-Sebeeki teooriast on

seminaritöö autor läbi viinud nelikümmend külastajaküsitlust Kumu skulptuuride ruumi kohta. Saadud intervjuude tulemusi on analüüsitud Umiker-Sebeeki ja autori poolt omaks võetud seisukohtade valguses.

Lisadena on välja toodud skulptuuride ruumi saatetekstid ja seminari töö raames läbi viidud intervjuud, mis aitavad paremini lahti mõtestada skulptuuride ruumi sisu. Lisas on välja toodud ka foto skulptuuride ruumist ning Kumu pressiteade Villu Jaanisoo vestlusõhtu kohta.

# 1. SEMIOOTIKA JA MUSEOLOOGIA

## 1.1 Muuseum antiigis

Antiikajal oli sõnal *musaeum* kaks tähendust. Esimese, traditsioonilisema ettekujutuse järgi nimetati *musaeumiks* muusadele pühendatud paika - *musaeum* oli mütoloogiline ruum, kus elasid luule, muusika ja teiste vabade kunstide jumalannad (Müller-Straten 1997: 83). Paula Findlen toob oma 2007. aasta artiklis “Muuseum: Selle klassikaline etümoloogia ja renessansiaegne genealoogia”<sup>1</sup> välja 18. sajandi prantsuse entsüklopedisti Chevalier de Jaucourt’i tsitaadi: “[...] neid jumalannasid kutsutakse *muusadeks* [kursiiv originaalis – G.T], see nimi tuleneb kreekakeelsest sõnast *μῦσεν*, mis tähistab “müsteeriumide lahendamist”. Muusad õpetasid inimkonnale palju tähtsaid ja uudseid teadmisi (Findlen 2007: 25).

Teise, spetsiifilisema tähenduse järgi kasutati *musaeumi* viitamaks Aleksandria kuulsale raamatukogule Museionile (*μουσείον*), mis antiikmaailmas kandis omamoodi rahvusvahelise teaduskeskuse rolli (Müller-Straten 1997: 83). Nii oli *musaeum* juba antiigis institutsioon, kus tegeleti kogukonna kultuurilise vara korrastamisega. Sellisest korrastamisest ongi välja kasvanud uusajale omased muuseumid, mille korrastatud struktuuri monopol püsis kuni 20. sajandi alguseni, mil kunstnikud nagu Marcel Duchamp jt hakkasid ironiseerima muuseumide olemuse üle (Belting 2003: 96). Huvitav on märkida, et muuseumid ise teevad seda tänapäevalgi kaunis harva, ning KUMU on siinkohal meeldivaks erandiks.

Et kontseptsioon *musaeumist* kui muusade kodust ei piiranud muuseumi kui sellist ruumiliselt ega ajaliselt, jäi sõna oma piirideta olemuses ringlema ka edaspidisesse euroopa kultuurilukku. Keskajal oli muuseumitraditsioon varjus, välja võiks tuua vaid kirikupoolse reliikviade kogumise ja säilitamise. Siiski pändas reliikviade kogumine muuseumidele edasi võimsa vaimse pärandi “pühade asjade”

---

<sup>1</sup> The Museum: It's Classical Etymology and Renaissance Genealogy

kogumise näol, nii et tänaseni kasutatakse muuseumide puhul väga tihti metafoore “tempel” või “kunstide pühamu”.

## 1.2 Muuseum uusajal

*Musaeumi* tuhastrükkamine on seotud renessansiajaga. Paula Findleni sõnul tegelesid renessansiaegsed humanistid antiikfilosoofide tekstide uurimise kõrval hoopis pühendunumalt tuhandeaastasest kultuurikihhist antiigi aarete välja kaevamisega. Võib öelda, et nende esemete uurimisest (Vana-Kreeka ja Vana-Rooma varemed) sai ajastu intellektuaalse tegevuse keskpunkt (Findlen 2007: 25). Euroopa säravamad pead, kes olid tervelt tuhat aastat hoidunud ametlikult igasugusest maise vara kogumisest, tahtsid nüüd üht-äkki kõik need aastad tasa teha. Kolleksionääride seas omandasid kullahinna nii klassikalise Rooma varemed, Uue Maailma tundmatud kuriositeetid, kuid ka juba looduse kõige kummalisemad looma- ja taimeriihide esindajad (samas, 25). Võib öelda, et renessans oli suure kogumisvaimustuses üks võimas arheoloogiline projekt, mis suunas oma intellektuaalse jõu artefaktide kogumisse ning nende korrastamisse. Renessans pani seega aluse modernistlikule Euroopale omasele **kogumisele**, ning sealt edasi - ka tänapäevasele **muuseumile**.

Harvardi Ülikooli kaunite kunstide professori Henri Zerneri sõnul on kogumine kui selline lääne kultuuri inimestele tänapäevaks nii sügavalt sisse juurdunud, et kasutamata seda baasstruktuuri pole võimalik lääne ühiskondades enam midagi uut läbi viia (Klor de Alva, Zerner, Elderfield 1998: 100). Lõputu kogumine on intrigeerivaks paradoksaalseks taustaks kõikidele muuseumidele - muuseumid ei tohi ju esemeid ära visata, alata on nad *juba* ruumikitsikuses. KUMU skulptuuride ruumi kuhjatud välja nägemine illustreerib tabavalt kujunenud olukorda.

Humanistid kuhjasid oma raamatukogud ja *studiumid* täis esemeid looduse- ja kultuuri varasalvest, et neid kogusid omavahel võrreldes leida maailma esemete omavaheline kord ja ideeline läbipõimitus. Humanistid, renessansisõnumi levitajad, olid üldjuhul muidugi kõrgemast soost kunstnikud, literaadid ja õpetlased, kel oli piisavalt vahendeid, et oma elu kogumisele ja mõtlemisele pühendada. Kas võib sama öelda ka tänapäeva kõrgharidusega muuseumitöötajate kohta? Igal juhul oli 16.

sajandi lõpus kuriositeetide kogude omanikke Euroopas juba nii palju, et nende hulka võis kirjeldada sõnaga “vohavalt” (samas, 25-27).

17. sajandi alguses tõstatas teadmiste ja teadmiste kogumise liigse aristokraatlikkuse ja elitaarsuse teema keemik ja filosoof Andreas Libavius. Libaviust vihastas tema taani kolleegi Tycho Bache astroloogia muusale Uraniale pühendatud observatoorium *Uraniborg* (mis olnud pigem loss kui observatoorium), mis oli avalikkuse eest täiesti peidetud ning sealt pärinev info lihtsurelikele salastatud. Libavius nõudis, et teadusasutused oleksid kuningriigis avatud igale surelikule. Libaviusest sai alguse Baconi valgustusfilosoofia võidukäik, mis asetas teadmised kogu ühiskonnale kasu toova tegurina avalikku sfääri. Institutionaliseeritud teadmiste aeg hakkas mööda saama.

Sotsiaalsete muudatustega käisid kaasas ka muuseumid. Olulise ruumispetsiifiline niemuutus läbisid Euroopa kuninglikud kunstikogud, mida hakati *studiumide* asemel nimetama *galleriadeks*, s.t endisest tardunud mõtisklemispaigast sai koht, mille nimes sisaldus liikumine (galeriideks nimetati pikki koridore, mis ühendasid paleede erinevaid tiibasid - jalutuskäikude huvitavamaks muutmise eesmärgil hakati galeriidesse 15. sajandi teisel poolel riputama perekonnale kuuluvaid kunsteoseid). “*Galleria* oli eremitliku *studio* antees,” võtab Findlen kokku drastilise muutuse (samas, 40). 17. sajandil nimetati näiteks ka Medicite kunstikogu (mida eelnevalt tunti nime lossi *studio* alla kuuluva kunstikoguna) *Galleria degli Uffiziks* – galeriile lisas liikuvust muide juba siis pidev eksponaatide vahetamine. See on toredaks taustainfoks Komissarovi artiklile “Kumu tulevikuprojekt. Kaasaegne Kunst”, kus ta märgib, et

kaasaegse kunsti ekspositsiooniks mõeldud korrus tegutseb galeriina. Erinevalt muuseumi printsiipidest puudub siin püsiväljapanek, mida asendab vahelduvate näituste programm (Komissarov 2006: 146)

Uffizi galerii oli küll oma “näitusepoliitikaga” ilmekas avalikult mõtlev asutus, kuid muuseumide jaoks revolutsioonilise sammu astus Ashmoleani Muuseum Oxfordis, mis 1683. aastal end kõigile avatuks kuulutas. “Kuu penni eest olid muuseumi kaema oodatud nii põllumehed, kingsepad, toapoisid kui ammed ja kloostritüdrukud,” võtab Findlen kokku muuseumi arengu antiigist tänapäeva (samas, 41). 18. sajandil oli Euroopas juba kümneid muuseume, mis olid kogu ühiskonnale

avatud (samas, 41). Nii võib öelda, et 18. sajandi muuseum tähistas ülla renessansiidee jõustumist lääne ühiskondade keskklassis.

### 1.3 Prantsuse revolutsioonist 20. sajandini

Germain Bazin, 20. sajandi alguse kauaaegne Louvre'i kuraator ja tunnustatud museoloog, kirjeldab oma raamatus "Muuseumide ajastu" (Bazin 2007), kuidas esimesest suure tähega valgustusajamuuseumist, Louvre'ist, sai 19. sajandil Suure Prantsuse revolutsiooni sümbol. Olgu öeldud, et valgustusaja muuseumile oli omane sügav rahvuslik olemus, üldine püüe ajalugu "täpselt" ja "õigesti" kirjutada ning muuseumi tähtis roll kogu ühiskonna harimisel. Selline valgustusaja filosoofia kinnistus muuseumidele sajanditeks, mis Mariann Raisma arvates on omane ka tänase päeva muuseumidele:

Jälgides muuseumide üldist arengut alates valgustusajast kuni kaasajani on muuseumi põhiolemus jäänud samaks: see on unistus musealiseerida kõik väärtuslik, ning usk, et muuseum on võimeline parandama ühiskonda. Selles mõttes on muuseum oma olemuselt jätkuvalt valgustusaege utopiainstitutsioon. (Raisma 2008: 106–107)

Prantsuse revolutsiooni ja Louvre'i avamisega said alguse ka tänapäeva kunstimuuseumid. Prantsuse revolutsiooni tingis teatavasti kodanliku keskklassi tugevnemine 18. sajandi Prantsusmaal. Juba 1770. aastatel soovitasid filosoofid nagu Diderot ja Voltaire kuningas Louis XVI'l muuta kuninglik Louvre'i loss ümber avalikuks kunstikollektsiooniks. Seda nii tähtsaks keskklassile vastutulemise nõudel, kuid ka selleks, et eksponeerida välismaalastele Prantsuse kuningriigi väärikat kunstikogu (Duncan, Wallach 2007: 56). 1777. aastal määrati ametisse muuseumikomisjon, mis pidi valmis sättima kunstikogu saalid ning täiendama kunstikogu sealt, kus see vajaka jäi (impeeriumi olemusele omaselt tuli veel rohkem soetada kogusse itaalia renessansskunsti, kuid täita tuli ka n-ö kunstiajaloolised lüngad kollektsioonis - muretseda muuseumisse flaami ja hollandi kunsti paremik) (samas, 56). Sellega pandi alus tänapäeva muuseumide Euroopa klaasikogude hierarhiatele. Lisaks kunstihierarhiatele kivistati ka rahvuskoolkonnasid järgiv esitusviis, mis kunsti eksponeerimisel on püsinud viimasel kahel aastasajal.

Kunstiteostest said momendikesed maailma kunstiajaloo. Kunstiajaloo lugu dikteeriti muidugi tähtsamate muuseumide poolt.

Louvre'i aga ei jõutudki avada enne seda, kui kuningalt 1792. aasta revolutsiooni käigus pea maha löödi. Revolutsionaarid deklareerisid seejärel muuseumis, et kõik kuninglikku kogusse kuulunud tööd kuuluvad nüüd rahvale. 1793. aasta 10. augustil, s.o revolutsiooni esimesel aastapäeval avatigi avaliku Louvre'i ukсед (samas, 58).

Louvre'i tähtsus uue vabariigi jaoks seisnes temas kui võimusembolikas - vabariik ise oli ju abstraktne ja anonüümne. Louvre oma fantastilise kunstikoguga kuulutas aga Prantsuse riigi uhkust ja võimsust nii riigist välja- kui ka sissepoole. Sissepoolest selles mõttes, et loomulikult ei hakanud kõik prantslased nüüd päeva-pealt kunstimuseumi väisama, küll aga olid prantslased nüüd teadlikud, et killuke sellest riiklikust "aktsiakapitalist" kuulub igaühele. See on ühisvara ja ühiseväärtus. On huvitav märkida, et riik kehtestas muuseumi abil ka ühtse väärtussüsteemi, millelt lähtuda. See, mida muuseumis eksponeeriti, kuidas eksponeeriti, kelle poolt eksponeeriti ja kellele eksponeeriti, pani paika väärtusskaala, mille järgi iga inimene, kes "aktsiakapitalist" osa sai, käituma pidi (samas, 58). Pierre Bourdieu ja Alain Darbel iseloomustavad kujunenud olukorda sõnadega:

Ka kõige väiksemates üksikasjades paljastub muuseumide tõeline funktsioon, milleks on tugevdada ühede inimeste kuuluvustunnet ja teiste inimeste välja jäämise tunnet. (Bourdieu, Darbel 2007: 433)

Prantsuse revolutsiooni hirmus olid ka ülejäänud Euroopa kuningakojad sunnitud oma kollektsioonid avalikkusele avama (loomaks muljet klassistust ühiskonnast). Louvre võeti eeskujuks nii arhitektuuri kui ka näituseprogrammi poolest. Muuseumiarhitektuuri kaanoniks sai (eelnevalt kuninglikku funktsiooni täitnud) loss või palee, mille keskmes oli atrium, rotund või muu välja toodud fuajee, mille ümber laiuisid galeriid (Duncan, Wallach 2007: 65). Sellised muuseumihooned olid valitsevad kuni II maailmasõjani. Sellistest muuseumihoonetest tulenevalt on tänapäevani jäänud kunstimuseumidele omaseks maik, et tegemist on kuningliku kohaga, kus pigem ollakse külas palee peremehel mitte kunstil endal.

Huvitav on siinkohal jälgida, kuidas Prantsusmaal sündisid esimesed kaasaegse kunsti muuseumid. Kuni 18. sajandini oli sõna kaasaegne (*contemporary*)

mineviku poole suunatud mõiste, millega tähistati näiteks Shakespeare'i või Cicero kaasaegseid (Klor de Alva jt 1998: 100). 19. sajandil läbis see mõiste uuenduskuuri ja hakkas tähistama olevikku, avati näiteks mitmed galeriid nimega "The Gallery of the Contemporaries". Ainult mõnikümmend aastat enne seda oli Louis XVI poolt määratud kuninglike kunstikogude juht markii d'Angiviller olnud sügavalt hädas küsimusega, kas avalikkusele avatas Louvre'is peaks eksponeeritama ka elavate kunstnike töid. Küsimus otsustati markii eest 1784. aastal, kui muuseumi paigutati Jacques-Louis David' Louvre'i jaoks loodud töö "Horatiuse vanne". Kuid kui Napoleon oma võimu tipul näitlikult öeldes kõik Itaalias leiduvad Rafaeli maalid Louvre'i lasi tassida, siis muuseumi enam prantsuse kaasaegsete kunstnike töid ei mahtunud. Olukord muutus peale 1815. aastat, kui Napoleoni languse järel pidi Prantsusmaa oma röövitud varad Euroopa kuningakodadele tagastama. Vahepeal Luxembourg'i lossi pagendatud prantsuse kunst toodi tagasi Louvre'i, tühjaks jäi aga õnnetu Musée de Luxembourg. Nüüd otsustati, et Luxembourg'ist saab *elusate* kunstnike muuseum (samas, 101). Süsteem oli lihtne - kui kunstnik oli 5-10 aastat surnud, siis otsustati, kas ta kuulub edasi viimisele Louvre'i või mõnda vähem tähtsasse asutusse. Luxembourg'i kaasaegse kunsti muuseumist sai omamoodi purgatoorium kunstnikele, kus otsustati nende elujärgne saatus. Kuid siingi tekkis vastuolu - muuseum võttis vastu revolutsionääride Ingres'i ja David' teosed (saates need edasi Louvre'i kui välja paistvad eksemplarid akadeemilisest kunstist), kuid ukсед jäid suletuks kunstnikele nagu Courbet või Rodin. See Akadeemia poolt hallatav muuseum tuikus elada kuni 1930. aastani (aksepteerimata ühtegi modernset kunsti viljelejat oma kogusse, eksponeerides samal ajal kaasaegsete klassikaliste kunstnike teoseid), mil enam viimanegi inimene ei suutnud tema õigusi modernse maailma vastu kaitsta. Otsustati rajada tõeline tänapäeva kunsti muuseum, mis aga Teise maailmasõja tõttu avati alles 1947. aastal. Seal ei näidatud enam vaid aja populaarsemaid kunstnikke, vaid seda, mis tõesti hetkel oli *moderne* kunst (samas, 101).

Antud ajaloolisele taustale asetub ka KUMU, mis ennast julgelt ja selgelt positioneerib klassikalise rahvusgalerii ja modernse kunsti muuseumi vahele paiknema:

2004. aastal valminud KUMU arengukava esitleb viimast ekspositsioonikorrust uue kunsti initsieerija ja rahvusvahelise suhtluse agendina. See lähetab sõnumi, et traditsioonilise rahvusmuuseumi kehandisse

on istutatud kaasaegse kunstimuseumi väike prototüüp. Traditsiooniliselt hoitakse neid teineteisest lahus. Kui rahvusmuuseum lähtub ajaloost ja kogudest, eelistavad kaasaegse kunsti muuseumid määratleda ennast pigem institutsionaliseeritud studiotena ning esinevad kunsti tootmisprotsesside algatajate ja uute kunstikeskustelude ellukutsujatena. (Komissarov 2006: 146)

#### 1.4 20. sajandi muuseumimõte

Muuseumide hulk hakkas plahvatuslikult suurenema pärast II maailmasõda (1944. aastast 1980. aastateni muuseumide koguarv maailmas kahekordistus (Tvauri 2000). Seda arengut on nimetatud muuseumide demokratiseerimisprotsessi lõppvaatuseks (Tvauri 2000). II maailmasõja koledused tegid lõpu klassiühiskonnale omastele privaatkogudele – kultuuri varakambrid avanesid lõpuks kogu maailmale. Ent sellises küllastunud muuseumimaailmas seisis muuseum 20. sajandi teise poole hakul sügavas ideelises stagnatsioonis.

Olukord oli viljakaks pinnaseks ajastu strukturalistlike kultuuriteoreetikute kriitilistele muuseumiuuringutele. Konservatiivseid väärtusstruktuure kandeav muuseum (ning kodanlik eksponeerimisviis) oli sobivaks materjaliks nii Roland Barthes'ile tema "Mütoloogias" (Barthes 2004) kui Michel Foucault'le "Teadmiste arheoloogias" (Foucault 1973), sealjuures mainimata tuhandeid teisi muuseumide kohta ilmunud artikleid ja arvustusi.

Kuid kõva kriitika najal arenes jõudsalt ka muuseum, rutates kohati isegi ajast ette (heaks näiteks on Pompidou Keskus Pariisis). 1970. aastate lõpus kritiseeriti muuseumi juba hoopis teistelt alustelt. Konservatiivsest, modernistlikule maailmale omasest muuseumist oli saanud postmodernistlikule maailmale iseloomulik institutsioon, millest kirjutamist selle aja filosoofid nautisid. Ilmekalt kirjeldab muuseumi kui semiootika (tollase *hitt-teaduse*) uurimisobjektiks saamist Umberto Eco 1973. aastal esmakordselt ilmunud raamat "Reisid Hüperreaalsusesse" (Eco 1998). 1977. aastal avaldas Jean Baudrillard raamatumõõtu artikli "Beaubourgi efekt: implosioon ja hajumine", milles ta analüüsis Pompidou Keskust oma simulaakrumiteooria valguses (antud artikliga on bakalaureusetöö autoru tutvunud läbi Marie-Therese Killiami ülevaatliku essee (Killiam 2006).

Kaheksakümnendate aastate museoloogia oli esemekeskne – tehnoloogia arenedes pühendati tähelepanu nii uutele säilitamis- kui ka restaureerimismeetoditele.

1990. aastatel tekkis “Uue Museoloogia” liikumine, mis tõi tehnoloogilises kãras ära ununenud muuseumikõlastajad jälle muuseumide tähelepanu keskpunkti – nüüd hakati üksikasjalikult uurima kõlastajate käitumist, nende tarbimisharjumusi ja muid eelistusmustreid (van Mensch 2005: 20). Tundub, et sellega jooksis “Uus Museoloogia” samas ka rappa. Pedantlik soov kõlastajate soovidele vastu tulla ning enese nõo volimine lõhtuvalt kõlastajate nõudmistele, tegi muuseumist enam meelelahutuskoha kui kultuuriasutuse.

21. sajandi eesrindlikumad museoloogid ei rãgigi enam “museoloogiast” või “muuseumist” (samas, 22). Mõluasutusi koondava uue distsipliinina on sündinud heritoloogia, mis polemiseerib 20. sajandi konservatiivsete muuseumide, raamatukogude ja arhiivide olemusega. Võtmemõtlejateks on siinkohal hollandi museoloog Peter van Mensch, kuid tema kõrval ka sajad (tuhanded) anonõümseks jäävad “pãrandimõtlejad” üle terve maailma. Peter van Mensch kirjeldab oma artiklites kujunevat olukorda, kuidas 21. sajandil kolivad muuseumid muuseumiseinte vahelt välja. Kãtte on jõudnud aeg, kus inimesed on tõdinunud institutionaliseeritud ajalooast. Alternatiiviks on nn kollektiivne ajalugu - pãrandikãsitlus, mille jãrgi igãhõel on võimalus sõna sekka õelda maailmast loo kirjutamisel. Selline “geriljamuseum” toimib nãiteks kleepsudest kollaste noolte<sup>2</sup> nãol: inimesel on kleeps, millele on trõkitud kood; kui inimene mãrkab linnas kohta, mille kohta tal on lugu jutustada, siis kleebib ta vastavasse kohta kollase noole. Kood kleepsul mãrgib telefoninumbrit, millele helistades saab “kleepsule” linnistada oma loo. Inimene lahkuu ja kleeps jääb põsima. Kui mõni jãrgmine inimene kleepsu nãeb, on tal võimalus helistada kleepsul olevale numbrile numbrile ning kuulata salvestatud lugu (samast, 26). Võrgukeskkonnas on aga juba mitmeid virtuaalseid maakaarte, millele inimesed saavad “istutada” oma lugusid seoses teatud kohtadega linnaruumis.

---

<sup>2</sup> Vt: <http://www.yellowarrow.org/>

## 2. SKULPTUURI KUI KUJUTAVA KUNSTIVORMI ARENG

### 2.1 Maailma skulptuurilugu

Skulptuur on üks kujutava kunsti põhiliike maalikunsti ja graafika kõrval. Skulptuuri peamiseks väljendusvahendiks on mingi jäiga või plastse materjali kolmemõõtmeline vorm. Vanimatele, paleoliitikumi ajastu inimeste ja loomade skulptuurkujutistele omistatakse enamasti maagilist otstarvet. Kujuri kui kunstniku loomingust võib rääkida alates Egiptuse ja teiste Vanade Idamaade meistrite töödest, kus võidutsesid vaaraode ja ülikute portreed, sõja- ja jahistseenid, sekka orjade, lindude ja loomade kujutised. Kui Ameerika vanade kõrgkultuuride skulptuurile on iseloomulikud grotesksed inimfiguurid, siis antiikaja skulptorid keskendusid pigemini inimkeha võimalikult täiusliku kujutamise võimalustele. Roomaageisel skulptuuridel on juba näha ka psühholoogilist ilmetatust (Eesti Entsüklopeedia 1995: 539-540). Vanas-Roomas tulid kasutusele ka kontraposti reeglid ( ehk ponderatsiooni põhimõte), mis kujunes ehitiste ja skulptuuri põhitunnuseks – funktsionaalse terviku osade dünaamika ja rütm peavad olema tasakaalus (Kunstileksikon 2001: 342).

Keskajal domineerisid tugevalt stiliseeritud pikkades rüüdes inimfiguurid. Püsis ka arhitektuuri ja skulptuuri seos, tänu millele loodi suurejoonelisi kunstide sünteese.

Tasakaalu printsiibi kasutamine skulptuuris tuli taaskasutusele renessansi ja manerismi ajajärgul. Renessansi ajal loodi vabalt seisvaid aktiifiguure, portreid ja monumente, pargi- ja aiaskulptuure ning pisiplastikat (Eesti Entsüklopeedia 1995: 540).

Areng jätkus kahe pidevalt vastanduva rõhuasetusega. Kord rõhutati maalilist, kord jällegi ranget vormikäsitlust. Barokiaegsete dünaamiliste skulptuuride juures on enam kogetav maalilisus, klassitsismi ajastu skulptuurile on seevastu omane rahulik, range ja selge käsitluslaad (samas, 540). 16.-20. sajandini on Euroopas olnud ülekaalus arvamus, et skulptuuri eripära pääseb paremini mõjule, kui ta on

ühevärviline (arvamus oli tingitud renessansiaegsest väärarusaamast, kui maapõuest tulid välja antiikaja valged marmorskulptuurid. Hiljem ilmnes, et antiikajal siiski värviti skulptuure - maapõues lebanud skulptuurid olid oma värvuse aja jooksul kaotanud (autori tähelepanek Juhan Maiste loengust).

Alates 19. sajandi teisest poolest hakkab ilmema uusi jooni nii skulptuuri sisus kui ka vormis. Järgemööda avalduvad realism, impressionism, juugendstiil ja ekspressionistlik kujutamine (samas, 540).

20. sajandil mõjutavad skulptuuri uute kunstivooludena kubism, konstruktivism ja popkunst. Dadaist Marcel Duchamp'i algatatud nn. *ready-made* ehk tavaliste vabrikutoodete või senisele kunstile võõrastest materjalidest konstruksioonide esitamist oma teostena võib tõlgendada ühelt poolt küll dadaistliku mässuna või šokeerimissoovina, kuid teiselt poolt oli siiski tegu püüdega sundida inimesi tajuma ja mõtlema teisiti kui seni<sup>3</sup>.

Teadmine niihästi kunsti kui ka teiste ühiskondlike nähtuste tinglikkusest süvenes. Avangardistliku kunsti edasisele arengule oli suur mõju nn. uusvasaklastel, kelle arvates olevat kunsti ülesanne paljastada inimestele maailma vastuolusid. Näitusesaalidesse hakati tooma kõikvõimalikest ebapüsivatest või hajuvatest ainetest ajutisi sisseaseid – installatsioone. Niisugusele arengule loogiliseks jätkuks sai kontseptuaalkunst, mille esindajate arvates piisas kunstiteoseks ka ainult kontseptsiooni (idee) esitamisest. Tegemist oli katsega laiendada või süvendada inimese tajusid, tundeelu ja intellekti. Et aga enamik kunstnikke ei nõustunud visuaalsest kujundist loobuma, avas kontseptualism tahes-tahtmata tee paljude vormisüsteemide samaaegsele kasutamisele (Kangilaski, J 1998: 270-271).

Kunstiteose vorm on oluline tähendusekandja. Skulptuuride loomise kolm põhilist viisi on olnud väljaraiumine (tahumine, lõikamine, nikerdamine), modelleerimine (ka voolimine või metalli valamine) ja “kokku kogumine”, mille kohta Jaak Kangilaski ütleb järgnevat: “20. sajandil on levinud ka selline skulptuurikunst, mis ei tee kujusid, vaid abstraktseid mahulisi kompositsioone. Viimaste puhul on üheks valmistamisviisiks mitmesuguste materjalide, aga ka

---

<sup>3</sup> 2004. aastal viiesajast rahvusvahelisest kunstiekspertist koosnev kogu Duchamp'i ligi 100 aastat varem skulptuuri pähe näitusesaali toodud pissuaari kõige mõjukamaks moodsa kunsti avalduseks 20. sajandil. – autori tähelepanek KUMU giidikoolituseks.

valmisesemete või nende jäänuste (leidkehade) ühendamine (assamblaažikunst). Osa kunstnike huvitab eelkõige ruumi liigendamine ja ruumielamuse pakkumine (näiteks installatsioonid)” (samas, 14).

## 2.2 Eesti skulptuurilugu

Eesti rahvuslikul skulptuurist saab hakata rääkima alates 19. sajandi lõpust seoses August Weizenbergi (1837–1921) ja Amandus Adamsoni (1855 - 1929) loominguga. Weizenberg oli poisipõlves tiseriameti omandanud ja õppis töötamise kõrvalt vabakuulajana nii Berliini kui Peterburi akadeemiate kumbagi siiski lõpetamata. 1837. aastal asus Weizenberg 17. aastaks Rooma elama, kus suutis karmist konkurentsist hoolimata ka iseseisva kujurina läbi lüüa. Roomas prevalveeris skulptorite seas sel ajal endiselt klassitsistlik lähenemine. Weizenberg oli kunstnik, kes ei peljanud ka Roomas oma töödele “A. Weizenberg Esthonus” alla kirjutamast (Paas 1999).

Paarkümmend aastat noorem Amandus Adamson eemaldus oma loomingus idealiseerivast, tundekülmast ja staatilisest klassitsismist. Adamsoni stiil küpses Rooma asemel juba Pariisis, kuhu kunstnik siirdus peale Peterburi Kunstide Akadeemia lõpetamist. Adamsoni stiili nimetatakse enamasti realistlikuks, kuid see on nn. salongirealism, mida on ka neobarokiks kutsutud. Adamsoni stiil on voolav, maaliline, elegantne, kohati ka pealiskaudselt teatraalne (Helme, Kangilaski 1999: 87).

Jaan Koort (1883 – 1935) kujunes skulptoriks samuti Pariisis, olles mõjutatud nii August Rodinist kui ekspressivsema laadi esindajatest, aga ka seal nähtud vanema, eriti egiptuse ja vararenessansi töödest. Koort oli tegelikult üks esimesi eesti modernseid kunstnikke, kes tüdines saksa ekspressionismist ja näitas ka teistele teed Pariisi ja sealse uusrealismi poole (samas, 87).

Anton Starkopf (1889- 1966) sai impulsse Saksamaalt, mille tulemusel arenes välja ekspressionistlik, mõneti pateetiline figuurikäsitlus. Starkopf juhatas “Pallase” (1919-1940) skulptuuriateljeed, kus ta pööras eriti suurt tähelepanu õpilaste tehniliste tööskuste arendamisele, surumata seejuures maha isikupäraste võtete

kujunemist (Nurk 2004: 105). “Pallase” kunstikooli esimese lennu lõpetajate hulgas olid Eduard Wiiralt ja Ferdi Sannamees, kelle isikus sai eesti skulptuur tubli portretisti.

Okupatsioonivõim tellis kunstnikelt mitmeid monumentaaltöid, mille puhul soositi mitme autori “kollektiivset” tööd. Võimude ilmne eesmärk oli maha suruda kunstnike isikupära. Sotsrealistliku skulptuurikunsti kohta võib kokkuvõtlikult öelda, et see oli trafareetne ja igav (Helme, Kangilaski 1999: 131).

1960. keskaigast hakkavad skulptuuri iseloomustama uute materjalide ja tehnikate otsingud. Arusaamine skulptuuri rollist ja monumentaalsusest hakkas kiiresti muutuma. Märkida tuleks Edgar Viiese ja Kaarel Kurismaa novaatorlust. Töödest õhkus popkunsti esteetikat. Jaak Soansi ja Ülo Õuna kunst kannab endas konfliktust ja sotsiaalseid probleeme. Õun toob eesti skulptuuri vabadust, murdes arusaama korralikust viimistlusest. Klassikalisemat skulptuuri esindasid Ellen Kolk ja Aime Kuulbusch (tema teeneks tuleb lugeda poolakti toomise eesti skulptuuri (Pikamäe 1982: 12) ) ja Tõnu Maarandi. Mare Mikof tõi oma töödega näitustele mänglevust ja teatraalsust. Tamara Ditman järgis popi kui hüperrealistliku skulptuuri meetodit (samas, 213-214). T. Ditman eksponeeris näiteks 1981. skulptuuri “Mikk”, mille puhul on tegemist poisiga, kes kõnnib trepist ülesse. Poisi jalad on paigutatud nii, et mujal kui trepiastmel skulptuur püsti ei seisagi (Ditmani: 1982: 48) Objekti ja ruumi probleemidega tegeles edasi installatsioon, mida eksponeeriti näitusel esimest korda 1976. aastal (samas, 242). 1990. muutuvad installatsioonid noortenäituste oluliseks osaks väljendades muutuvaid väärtushinnanguid ja nende suhtelisust.

### 2.3 Installatsioonikunst

Kunstileksikon defineerib mõistet ‘installatsioon’ järgmiselt:

ingl. <keskld. *installare* ‘kohale asetama’), kolmemõõtmeline kunstiobjekt, loodud tihti eksponeerimiskoha spetsiifikat arvestades. Tekkis 1960. a-tel, hiljem on selle alaliikide hulk kasvanud vastavalt kasutatavatele vahenditele (nt videoi., arvuti., fotoi.). Võib ühendada erinevaid kunstivorme ja –tehnikaid. Varased esindajad Joseph Beuys, Daniel Buren. (Kunstileksikon 2004: 169)

Ruumiinstallatsiooni all mõistetakse seega siseruumis paiknevat ja/või spetsiifiliselt ruumiprobleemidega tegelevat installatsiooni. Claire Bishop, Essexi

Ülikooli kunstikriitika õppejõud, räägib oma loengus “Installatsioonikunst ja meediumijärge seis”<sup>4</sup>, et installatsioonile on omased kaks peamist tunnust:

Esmalt on installatsioon kunsteos, millesse on vaatajal võimalik füüsiliselt siseneda; teiseks on installatsioon ruum, kus eeldatakse, et objektide koosmõju vaatajale on tähtsam kui iga üksik objekt. (Bishop 2004)

Kui Londonis asuv Serpentine Gallery avas 2006. aastal oma suvenäituse Gabriel Orozco töödest, väitis näituse tutvustus, et tegemist on “oma põlvkonna juhtiva kontseptuaal- ja installatsioonikunstnikuga” – samas koosnes näitus vaid maalidest, skulptuuridest ja fotodest. Seega võiks justkui ükskõik missugust objektidest koosnevat seadet mingis ruumis võib nimetada installatsioonikunstiks. “Installatsioonist” on saanud tähelepanu püüdmiseks kasutatav kirjeldus, millega rõhutatakse väljapaneku lavastuslikku külge. Kuid sõna üleekspluateerimise tagajärjeks on see, et sõna ise on muutunud täitsa sisutihhaks (Bishop 2004).

Võiks ka küsida, kas installatsioonikunst on üldse kunagi midagi tähendanud? 1960. aastatel kasutasid sõna “installatsioon” ajakirjad nagu Artforum, Arts Magazine ja StudioInternational kirjeldamaks viisi, mil moel näitus oli kujundatud. Näitusekujunduse fotojäädvustust nimetati installatsiooni pildiks (*installation shot*). Terminu neutraalsus oli see, mis selle nii ahvatlevaks muutis, eriti just minimalistlike kunstnike silmis, kellele olid vastukarva korratud ekspressionistlikud “keskkonnad”, mida olid loonud nende vahetud eelkäijad (nagu Allan Kaprow ja Claes Oldenburg). Minimalism tõmbas tähelepanu ruumile, milles töö oli eksponeeritud ja selle tulemusel muutus tööd ümbritsev ruum otse kui omaette teoseks ja seda tihti nii mõnegi objekti arvelt. Sealt alates on installatsioonikunsti ja kunstitööde installatsiooni vahe muutunud hägusaks (Bishop 2004).

Mõlemal puhul üritatakse ümber suunata vaataja tähelepanu ja rõhutada objektide paigutuse (installeerimise) tähtsust ruumis ning selle mõju meie tunnetele.

Viis, kuidas installatsioonikunst sunnib vaatajat ruumis kohal olema, on viinud rea probleemideni, seoses küsimusega, kuidas installatsiooni mäletatakse. Kui ei ole teost kogetud vahetult, siis tuleb ettekujutusvõimel teha tohutuid pingutusi. Sama moodi nagu naljadegi puhul, mis peale ümber rääkimist enam ei toimi. Peab olema ise kohal olnud. 1990. aastatel sain installatsioonikunstist institutsionaalselt

---

<sup>4</sup> Installation Art and the Post-Medium Condition

aktsepteeritud kunstivorm *par excellence*, millest annavad kõige paremini tunnistust suurepäraseid teosed, mis täidavad muuseumi nagu Guggenheim New Yorgis või Tate Modern Londonis. Mõned kriitikud, peaaegselt need, keda seostatakse ajakirjaga *October*, on väitnud, et asjade selline kulg annab tunnistust vaid installatsioonikunsti lõplikust kapituleerumisest kultuuritööstusele. Olles kunagi sündinud marginaalse tegevusena, mis õõnestas turgu juba selle läbi, et seda oli keeruline – kui mitte võimatu müüa, on praeguseks muutunud institutsionaalse tegevuse epitsentriks.

Kuid olukorda võib näha ka pessimistlikumas valguses - hoolimata Tate Moderni Turbiinisaalis või Duveen Gallery's nähtavatest installatsioonidest on maailma kunstimuseumide kolleksioonidesse muretsetud vaid tibatilluke murdosa kõikidest loodud installatsioonidest. Maalid, skulptuurid, fotod ja isegi videod on lihtsalt oma portatiivsuse ja säilitamistingimuste poolest eelistatavad kui installatsioonid.

Üha enam on täheldatav ka installatsioonikunsti lähenemine tegevuskunstile (*spectacle*), jahtides publiku seas pigemini ikka suurt “vau”-efekti kui luues tähenduslikku sisu. Eeldatakse näiteks, et suur vaatajaskond nõuab suuri teoseid: seinasuurseid video- või filmiprojektsioone, üleloomulikult suuri fotosid või hiiglaslikke skulptuure. Installatsioonikunst anub üha enam sponsorlust, tuues nii kunstnike kui kriitikute hulgas üha enam esile arvamust, et ta on jõudmas oma kasutusaja lõppu. Võib isegi öelda, et sõna/termin “installatsioonikunst” on jõudnud sinnamaale, kus ta tähistab keskmist maitset, vähese andekusega siirast toodangut või pseudosügavust.

Eelpool kirjeldatu demonstreerivad, et installatsioonikunst tähendab väga paljusid erinevaid asju. Kuid, nagu Bishop märgib, oleks siiski vale rääkida selle “lõpust”, kuna termin kirjeldab “pigemini loomingu viisi ja tüüpi kui kunstiliikumist või ideoloogilist raamistikku”. Vaatamata kindlate piiride puudumisele installatsioonikunsti puhul võib sellegi poolest viidata teatud ideede järjekindlusele kaasaegsete installatsioonikunstnike töödes. Need ideed on seotud sooviga aktiveerida vaataja – vastandudes massimeedia passiivsele tarbimisele indutseeritakse kriitilist meelt ja valvsust ümbritseva keskkonna suhtes. Parimad installatsioonikunsti teosed tunneb ära teatud antagonisttunnetusest ümbritseva

suhtes, hõõrdumisest konteksti ja organisatsioonilise surve vahel, millest õigupoolest tulenebki installatsioonikunsti võime vaatajat kaasa elama panna.

### 3. KUMU SKULPTUURIDE RUUM

#### 3.1 Ruumi kirjeldus

Skulptuuride ruumis on eksponeeritud kaheksakümnet kolme skulptuuri. Ruumi põhiplaani moodustab täisnurkne kolmnurk (vt foto lisas). Tööd on eksponeeritud nii põrandale paigutatud klaasist postamentidel (kolmkümmend teost) kui ka konsoolriiulitel seinal (viiskümmend kolm teost). Skulptuuride read põrandal järgivad ruumi kolmnurkset põhiplaani – esimeses reas on kõrvuti seitse büsti, järgmises kuus, siis viis, viis, neli, kolm, kaks, kaks ja viimases üks kuju. Põrandalolevad skulptuurid on eksponeeritud teineteisele väga lähestikku (igal skulptuuril on “oma ruumi” vähem kui ruutmeeter). Seintel olevad viis rida on küll ühepikkused, kuid lähemal vaatlusel selgub, et ühte ritta on paigutatud erinev arv skulptuure. Ruum on vaadeldav ka ülemise korruse vaheõrdult, võimaldades seega täiesti teistsugust perspektiivi.

Ruum kõnetab vaatajat ja seda kõige otsesemas tähenduses, sest skulptuuride väljapanekut toetab helitaust. Riiulitel olevad pead räägivad küllastajaga – riulite sisse on paigutatud väikesed kõlarid, millest kostuvad helilindistused, mis pärinevad Eesti Raadio arhiivist (kõnelevad isikud, keda on kujutatud skulptuuridel). Puänt seisneb selles, et kõik skulptuurid räägivad samal ajal ja korraga ning eraldi võetuna pole praktiliselt võimalik kedagi kuulata - kõik on kokku üks suur *kumu*.

Vastupidiselt tavapärasele muuseumipraktikale puuduvad täieste all selgitavad tekstid skulptuuri autori ja teose enese kohta. Küll aga on huvilisel võimalik saada ülevaade skulptuuride nimistust saali sissepääsu kõrvalt leitavatel teabelehtedelt, mida võib ruumis liikudes kaasas kanda ja lugeda<sup>5</sup> (vt. Lisa 1). Infoleht piirdub vaid skulptuuri autori, skulptuuri nime, valmimisaja ja materjali nimetamisega (puudub aga vähimigi ülevaade eesti skulptuuriloost vms). Infolehtel on ainult üks tutvustav lause: “VILLU JAANISOO. Skulptuurid põrandal ridades vasakult paremale:”

<sup>5</sup> Teabeleht on loetav ka Internetis: [www.ekm.ee/showdoc.php?id=277](http://www.ekm.ee/showdoc.php?id=277)

Infovoldikut lugeva külastaja jaoks võib tõstatada küsimus: kes on Villu Jaanisoo? Kas tegemist on ruumi kuraatoriga, kunstnikuga või hoopiski infovoldiku autoriga? Mida muuseumi tavakülastaja ei tea, ning tihti ei saagi teada, on see, et skulptuuride ruum pole mitte pelgalt osa kunstimuuseumi kaasagse kunsti ekspositsioonist, vaid moodustab kunstnik Villu Jaanisoo eraldiseiseva kunstiteose, installatsiooni, mille nimeks “Kajakas.”

### 3.2 Ruumis eksponeeritavad skulptuurid

Kui siinkohal jätta kõrvale mäng eksponeerimisega, siis mida tähenduslikku leiame saalist veel?

Õeldakse, et näitusel peetakse tavaliselt tähenduslikuks kõige esimest ja viimast eksponaati. Ruumi sisenejale avaneb esimese skulptuurina seinal seisev Tõnu Maarandi 1982. aastal valminud võimas Arseni Mölder'i büst. Arseni Mölder on tänavu 90-aastaseks saav skulptor, kelle kunstnikutee algas juba esimeses Eesti Vabariigis. Aastatel 1948-1994 oli ta skulptuuri õppejõud Eesti Riiklikus Kunsti Instituudis (täna Eesti Kunsti Akadeemias). 2007. aastal valmis Rein Raamatul film “Armsad idealistid”, milles režissöör võtab Arseni Mölder'i ja tema kunstnikust abikaasa persoonid meie kultuuriloos kokku sõnadega “raugastunud Koit ja Hämarik”. Arseni Mölder'i elutee iseloomustab eesti kultuuri 20. sajandi eluolu traagikat ja pateetikat. Mölder oli Nõukogude ajal tunnustatud ametlik skulptor. Ent peale riigi taasiseseisvumist, kui rahvas üks-haaval Nõukogude eesti “punased” kunstnikud häbiposti riputas, siis väarika vanapaariga nii ei käitunud. Kui Arseni abikaasa 2006. aastal manala teele läks, arvasid tuttavad, et küll võtab surm nüüd ka Arseni. Kuid sugugi mitte. Papi võtvat olukorda loomulikult ning kõpitsevat ateljees tänaseni omaette edasi. Selles kujus räägib väikese kultuuri ellujäämise innukus.

Viimase skulptuurina võib aga välja tuua vaataja jaoks kõige kaugemas seinanurgas asetseva Dmitri Švartsi “Kombainer Bronini”. Rõhutamata liigset poliitilisust tuleb siiski välja tuua, et see on kogu ruumi ainuke teos, mille kohta võin kindlalt väita, et sellea autor ei olnud eesti kunstnik. “Kombainer Bronin” kingiti muuseumile Nõukogude ajal Tretjakovi galeriilt.

Esimese tööna võib välja tuua ka Georgi Markelovi Lenini büsti. See on esimene töö, mida külastaja näeb, kui ta ruumile ülemise korruse rõdult teise pilgu heidab. Hirmuäratavalt sümboolselt on Lenini kujul seal ülevaade kogu ruumist. Lisaks Lenini büstile on ruumis eksponeeritud ka Stalini büst, millele lisab antud ruumis erilise konnotatsiooni see, et tegemist on ainukese skulptuuriga kogu ruumis, mis ei kuulu Eesti Kunstimuuseumi kogusse (teos on näituse tarbeks laenatud Eesti Ajaloomuuseumilt). Olgu öeldud, et teiste välismaiste poliitiliste suurkujudena on ruumis eksponeeritud veel vene tsaaride Aleksander I ja Aleksander II büstid, mille autoriks on August Weizenberg. Samuti on väljas ka Jaan Koorti loodud Konstantin Pätsi büst, mis oma tagasihoidlikus vormis ja suuruses aga paljudele külastajatele sootuks tähelepanuta jääb.

Nii töö autorile kui ka mitmele intervjueeritavale hakkas silma, et kogu ruumist võib välja tuua vaid paar kuju, millel inimest on kujutatud õnnelikuna, naeratavana või vähemalt helgena. Autor leiab, et kujutatute üldine morn pale pole tingitud mitte ainult skulptuuri kui kunstiiligi iseloomust, vaid on iseloomulik tunnusjoon kultuurikontekstile, mida üks intervjueeritavatest nimetas “Eesti looks” (vt pt 4 lk). Vaevatuna paistavad nii skulptorid kui modellid. Ainsa helge kujutisena võib välja tuua Juta Eskeli “Marie Underi.”

Jälgides lähemalt skulptuure, märkab külastaja, et vaid kahel kujul on lisaks rindkerele ja peale olemas ka käed (käsi kui tegutsemise, töötegemise, võimu ja domineerimise märk (Chevalier, Gheerbrant 1996: 466) ). Vabadus ja privileeg tutvustada end järelepõlvedele ka läbi käelise miimika kuulub luuletaja ning näitleja Juhan Viidingule (autoriks Aime Kuulbuschi) ja kunstnik Evald Okasele (Aleksander Kaasiku teos). Poetilisemalt võiks öelda, et säärasel määral marekeeritud käed muudavad kullaks kõik, mida nad puudutavad. Siingi on sümboolne, et (tuginedes autori vaatlustele) muuseumisaalis on laste lemmikkujuks just Juhan Viiding, kelle käte alla saab justkui varjule minna, saab “paid” paluda.

Lapsi on ruumis kujutatud kolmteist. Nendeks töödeks on Jaan Koorti “Rä Koort” (Rä Koort (1912-1941) oli Koorti esimese abielu kõige vanem poeg, majandusteadlane, kes hukati Kalevi-Liival (Kirme 1989: 307) ), Eduard Wiiralti “Tütarlapse pea” (Wiiralti õpetaja Jaan. Koort ei pidanud Pallase skulptuuritudengi kujusid eralisteks kunstiteosteks, kui ta aga esimest korda nägi Wiiralti joonistusi,

kirjutas ta oma päevikusse: “Peab ütlema, et lausa virtuoos! Sest poisist saab veel suur kunstnik!” (Kirme 1989: 137), Ferdi Sannamehe “Lapse pea”, Maire Männiku “Lapse pea.” Maire Männik (1922-2003) oli Eesti kunstnik, kes sõja ajal põgenes Pariisi, löi sealses raskes konkurentsiskulptorina läbi ja oli elu lõpuni toimekes kahes endale kuulunud ateljees (Liivrand 2004). See, kogu ruumi ainuke roosa skulptuur, kõneleb romantilisest ja helgest Pariisist, mis kunstniku jaoks kahjuks koduigatsusega täidetud oli. Olgu öeldud, et Maire Männik teenis kunstnikuleiba just peamiselt laste portreede tegemisega, millest kümme aastat tagasi ka KUMU skulptuurikogus asuvad (autori eraviisilisest vestlusest KUMU skulptuurikogu hoidja Juta Kivimäega).

Lapse portreedest on ruumis veel Voldemar Melliku “Poisid pea”, Marie Kalmuse “Karl Zeren jun.” (Karl Zeren senior oli esimeses Eesti Vabariigis juhtiv insener ja autode maaletooja. Tema käe all valmis näiteks Tallinna lennujaama esimene maandumisrada (info Eesti Antiikautode Galerii koduleheküljelt)). Skulptuur pakub vaatajale võimaluse heita pilgu väikekodanliku pere ellu esimeses Eesti Vabariigis.

F. Sannamehe “Lapse pea” on skulptuur, millel on kujutatud Albert Kivikase poeg Peep Kivikas. Pensionär Kaarel Mäeorg kirjutas 2002. aastat ajalehes Sakala, kuidas Peep Kivikas oli II maailmasõja ajal lühikest aega Mustla kooli õpilane ning et see poiss oma kirjanikust isa varjuga nabi ajavahemiku jooksul klassikaaslastele kogu eluks tugeva märgi maha jättis (Mäeorg 2002).

Koorti “Nutt” on autori arvates skulptuuriruumi kunstiliselt üks kõige õnnestunumaid kujusid. Teosel on kujutatud kogu südamest nutvat last, kelle agoonia ja valugrimass on voolitud filigraanse selgusega. Skulptuurile lisab kultuuriloolist tähendust väljavõte J. Koorti päevaraamatust, kus ta märgib, et lapsest emotsionaalse skulptuuri voolimiseks otsustas ta viimast teravalt näpistada, nii et laps paar tundi hingestatult nuttis. Last ei lubanud ta isegi ema koju naastes lapsevanema sülele rahunema (Kirme 1989: 129). Veenvatest lapsepeadest skulptuuris on asjakohaselt kirjutanud Jaak Olep, kelle sõnul väljendab skulptuur oma just olemuselt paremini inimeste tahet ja esmaseid emotsioone, vähem aga vaimu ja intellekti:

Raev, himurus, kannatus, rõõmujoovastus mõjuvad skulptuuris ehtsana, kavalus, peenetundelisus ja eruditsioon aga mitte. (Olep 1982: 15)

J. Koortilt on lisaks eksponeeritud veel skulptuur “Lapse pea.”

Skulptuuride seas, millel kujutatud lapsi, on veel Edgar Viiese “Tütarlapse pea”, Lydia Laasi “Poisi pea” (autor Lydia Laas kuulus esimeste Pallase naisskulptorite hulka), August Weizenbergi “Tütarlapse büst” ja “Poisi portree”, Amandus Adamsoni “Lapse portree”. Moodustades skulptuuridest pea seitsmendiku on lapse figuuril kanda ruumis tähenduslik roll. Ühtviisi on laps süütuse, loomulikkuse ja spontaansuse sümbol (Chevalier, Gheerbrant 1996: 188), kandes endas sõnumit kunsti ingellikust ja heatahtlikust olemusest. Samas on väga erinevatele maailma kultuuridele omane müüt lapse ohverdamisest, enamasti selleks, et teenida vaimse ja materiaalse maailma tasakaalu (samas, 818-820). Sümboolne on siinkohal eelpool mainitud seik J. Koorti elust.

Kirjanikest ja literaatidest leiame kujudelt Debora Vaarandi, Friedebert Tuglase, Jüri Kuuskemaa, Juhan Viidingu, Ott Kängilaski, Aadu Hindi, Ralf Parve, Jaak Olepi, Mathias Johann Eiseni, Eduard Bornhöhe ja Marie Underi.

Kunstnikest, muusikutest ja näitlejatest on kujutatud Eduard Taska, Helene Kuma, Leili Muuga, Uno Naissoo, Aili Vint, Silvia Liiberg, Külli Tammik, August Vomm, Ernst Jõesaar, Evald Okas, Ferdi Sannamees, Arseni Mölder, Veljo Tormis, Aleksei Tšertkoff (näitleja), Nil Merjanski (näitleja Eesti Vabariigi lõpupäevil), Kalju Komissarov, Tiiu Randviir (priimabaleriin Nõukogude Eestis).

Poliitikategelastena on kujutatud Johann Kana (esimese Eesti Vabariigi põllumajandusminister), Paul Keerdo (vabariigiaegne kurikuulus kommunist), Jaan Kreuks, K. Päts, Johann Reinhold von Patkul (17. sajandi suurfiguur), evene tsaarid Peeter I, Aleksander I ja Aleksander II, V. Lenin ja J. Stalin.

Ühiskonnategelastena võib veel välja tuua K. Duhmbergi (arheoloog esimeses Eesti Vabariigis), professor Koppeli (esimene Tartu Ülikooli rektor Eesti Vabariigis), Anni Varma (tuntud kultuuritegelane esimeses Eesti Vabariigis, Naiskutsekooli juhataja), Gustav Naani (müstilise auraga filosoof ja kosmoloog).

### 3.3 “Kajakas” kui muuseumikriitiline eksponaat

Villu Jaanisoo installatsioon on ennekõike mäng eksponeerimisega. Eesti Ajaloo Muuseumi teadusdirektor Mariann Raisma on seminaritöö autorile eraviisilises

vestluses avaldanud arvamust, et skulptuuriruum on võrreldes KUMU muude, traditsiooniliselt “kliiniliste” ruumidega kogu hoone kõige loomingulisem ruum. See kannab sõnumit kunsti vabadusest ja kunsti presenteerimise vabadusest, mis on oluline manifestatsioon riigi juhtiva muuseumi poolt.

Nagu eelpool mainitud seisab skulptuuride ruum lahus ülejäänud KUMU kollektsioonist. Ruum kuulub küll kaasaegse kunsti ekspositsiooni alla, kuid toimib selles ekspositsioonis pigem ühtse kunstiteosena, kui 83 eraldi seisva skulptuurina. Kunstipublik tunneb ruumi küll installatsiooniteosena, ent tavakülastajale avaneb ruum siiski eksponeerimisplannana.

Mis on siis selles ruumis teisiti võrreldes ülejäänud KUMU ruumidega? Erinevuste leotlemist võib alustada tööde signeerimisest. Üle maailma on kunstimuuseumides tavaks, et iga teose kõrvale (inimese puusa kõrgusele) on kleebitud etikett, millel on kirjas autori nimi, teose nimi, valmimisaeg ning tehnika. Tihti peale on toodud välja ka paar lõiku tutvustavat teksti teose kohta. See on kunstimuuseumi üheks esimeseks nn reegliks - iga teos peab saama võimaluse rääkida (Wright 1989: 126). Antud ruumis teostel sellised allkirjad puuduvad. Ruumi sisenejal on küll ukse kõrvalt riulilt võtta võimalus võtta info voldik, millel on kirjas teoste nimed (vt. lisa 1).

Teiseks suureks erinevuseks võrreldes tavapärase (moodsa) kunsti ekspositsiooniga on pidev heliline taust. Heli kostub konsoolriiulite seest, millele seinal eksponeeritud skulptuurid paigutatud on. Heli puhul on tegemist lindistustega skulptuuridel kujutatud inimeste kõnelemistest raadios, teles või mõnel muul avalikul esinemisel. Helilõigud pärinevad Eesti Raadio arhiivist, klipid on kõik umbes viie minuti pikkused ja pideva korduse peal. Mis aga annab helitaustale määrava tähenduse, on see, et samal ajal “räägivad” enam kui kakskümmend seinal eksponeeritavat skulptuuri. See on piisavalt vali ja segane kaksofoonina, nii et kellegi jutu eristamiseks peab külastaja minema skulptuurile päris lähedale ja nõjatuma konsoolriiuli kõrvale. Umberto Eco on selle kohta öelnud (kõneldes küll kirjandusteostest), et kui autoril on soov lugejat eksitada või üllatada, siis kõige lihtsamaks ja kindlamaks viisiks on just mitme märgisüsteemi samaaegne kasutamine (Eco 2005: 60). Kui tavakülastajas võib selline helisegadus nõutust tekitada, siis

muuseumitraditsiooniga kunstipublikule on see viide kunsti eksponeerimise vabadusest (Vatavuori 2006).

Ruumile annab eraldi mõtme ka see, et ainukese ekspositsiooniruumina on siinsed tööd vaadeldavad kahelt korruselt. Vaevavalt, et kunstnik seda enne ruumi juurde asumist teadis (et hoones valmib kahte korrust ühendav ruum, kuhu just tema installatsiooni paigutub), kuid kui juhused juba nii loomulikult kokku jooksid, siis ei hoidu ka KUMU seda välja reklaamimast:

“Installatsioonil “Kajakas” on muuhulgas Kumu püsiekspositsiooni kahe korruse ühendaja, kunsti arengu ootamatule sidususele ja paratamatutele katkestustele osutaja roll” (Kumu pressiteade, vt Lisa).

Mis muudab ruumi museoloogiakriitiliseks? Muuseumid on institutsioonid, mille neljaks esmaseks funktsiooniks on 1) tuua välja ja defineerida üksiku kunstniku töid, stiililisi grupe, kunstiliikumisi või rahvuslikke koolkondasid; 2) õpetada kunstihierariaid; 3) jätkata kunstiajaloolisi traditsioone; 4) otsida kunstiteoste tähendusi (Wright 1989: 122). Skulptuuride ruum lõhub sellist kunstimuseumi struktuuri. Kui kunstiajaloo kaanonid näevad ette, et kunstiteosed tuleb eksponeerida kronoloogilises, geneoloogilises (ka n-õ progressiivselt evolutsioneerivas) järjestuses, (niiviisi on käitutud ka KUMU ülejäänud ekspositsiooni puhul), siis Jaanisoo paigutatud skulptuuride ruum eirab sellist ülesehitust. Üheskoos ja (näiliselt) suvalises järjestuses on esitatud teosed, mis pärinevad nii tsariajast, esimesest Eesti Vabariigist kui ka Nõukogude perioodist. Teineteise kõrvale on paigutatud nii keiserlikud paraadportreed kui kunstüliõpilaste otsivad katsetused. Tööde stilistiliste iseärasuste kõrval (klassitsism, ekspresionism, sotsialistlik realism) on publikule sõna ütlemata sassi aetud ka tööde erinevad kontekstid (galeriikunst, ateljeekatsetused, avalikku ruumi mõeldud tööd). Skulptuuride esitus mitte ainult ei eira, vaid ka pilab traditsioonilist muuseumipraktikat.

Selle mängu “kirsiks torditükil” on Tamara Ditmani skulptuur “Kajakas”, mille järgi on nime saanud ka kogu installatsioon. Miks just kajakas, mitte aga mõni teine loom - see ei omagi nii tähtsat rolli. Tähtis on, et tegemist on ruumi ainukese loomaga, mis jätkab Jaanisoo mängu traditsioonilise eksponeerimise üle. Lääne maailma kunstimuseumides on ju teatud kirjutamata tavad, et näiteks jaapani või

indiaani kunsti eksponeeritakse antropoloogiamuuseumides, niisamuti nagu loomaskulptuurid kuuluvad pigem linnapilti kui muuseumidesse. Küsimus ei ole mitte praktiliste muudatuste koheses vajaduses, vaid et tõstatuksid teatud museoloogilised küsimused. Kajaka enese sümbolika lahti mõtestamise jätab Jaanisoo aga loomulikult igale külastajale teha.

Veel tuleb öelda, et erinevalt ülejäänud KUMU püsiekspositsioonist on Jaanisoo installatsioon mõeldud üleval olema vaid mõned aastad (algelt oli planeeritud 2005-2009). See räägib taaskord vastu traditsioonilisele kunstimuuseumi praktikale. Traditsioonilise kunstimuuseumi muutis unikaalseks just see, et tollastel teostel oli maailmas üks ja ainus koht - inimesed käisid muuseumis maale vaatamas, sest nende vanavanemad olid neid teoseid käinud vaatamas ja näinud samadel seintel, samadel positsioonidel (Wright 1989: 100).

Kokkuvõtvalt olgu öeldud, et installatsioonikunst on kaasaja kunstimuuseumides üsna tihe külaline (nt Tate Moderni turbiinihall, Kiasma fuajee või mitmed püsiekspositsiooniruumid Moderna Museetis). Seda just selleks, et luua muuseumi sees alternatiivseid ruume, eitades tuttavat muuseumikeskkonda ja nihestamaks külastajate visuaalset ettekujutust ruumist. Kunstimuuseumid toimivad sajanditevanuste mallide järgi ning paraku ei ole neil võimalust astuda kogu oma institutsiooni olemusega liiga hüppelisi samme. Installatsioonid on selleks aga hea võimalus. Kui peale KUMU avamist järgnes Eesti ajakirjanduses hoone ja ekspositsiooni üle kunstiprofessionaalide rahulolematuse laine (Kurvitz 2006, Kalm 2006), skulptuuride ruum oli üks väheseid asju, mis KUMU mainet neil päevil rehabiliteeris.

### 3.4 Skulptuuride ruumi kunstiajalooline sõnum

Et ruumi võib pidada väikeseks kokkuvõtteks eesti skulptuuri loost, siis ka lühike kunstiajalooline ülevaade ruumist. Nagu eespool mainitud, on tegemist muuseumikriitilise, museoloogia-ironilise väljapanekuga. Ruumis ei ole autoritele pööratud traditsioonilist tähelepanu (töödel pole allkirju, puudub saatetekst; seinal puudub ülevaade eesti skulptuuri arengust).

Eksponeeritavad kaheksakümmend kolm tööd pärinevad väga erinevatest ajajärgudest (enam kui sajaastane intervall), seega on esitatud väga erinevas stiilis tööd: A. Weizenbergi ja A. Adamsoni neoklassitsistlikud skulptuurid, J. Koorti varase loomingu ekspressionistlikud tööd, Pallase õpilaste (rahvus)romantilised ja hilisemad uusrealismile omased tööd. Ruumis on mitmeid pateetilise sotsrealistliku kaanoni järgi valmistatud skulptuure, kuid leidub ka töid 1960. aastatest ja hilisemast ajast, kui eesti skulptuuri sisenesid ka läänelikud kunstivormid nagu popkunst või hüperrealism.

Samuti erinevad tööd ka oma kunstiliselt tasemelt, seda ka ühe kunstniku loomingu piires. Nii võib öelda näiteks A. Weizenbergi tööde kohta. Skulptuuride ruumis eksponeeritavatest tööd pole ei “Kristus”, “Peeter I”, “Aleksander I” ega “Aleksander II” kunstniku enese originaallooming (Kreem 2005). Tegemist on koopiatega kunstiajaloo klassikuteks saanud tööde järgi (“Kristuse” eeskujuks on olnud 19. sajandi tähtsa taani skulptori Bertel Thorvaldseni skulptuur, “Peeter I” voolimisel hinnati aga 19. sajandil seda, kui lähedale jõudis skulptor Étienne-Maurice Falconet’ “Vaskratsaniku” peakuju kopeerimisel). Õnnestunumateks võib pidada aga skulptuure lastest, aga ka skulptuuri “Helga”. Need marmorskulptuurid on täidetud pulbitseva inimlikkusega ja peidavad ruumis välja toodud tööd ehk kõige enam elu.

Mitme tööga on esindatud skulptuuriklassik J. Koort (1883-1935), nii et ruum annab mõnetigi miniatuurse isikunäituse läbilõike kunstniku loomingust: on näha üliõpilase ekslemist saksa ekspressionismi radadel (“Viletsuse pea”), kunstnikku oma loomingu tipul (“Nutt”), kuid ka pisut lahtunud loomingut vaikumisajast (“K. Pätsi” büst) (Seppet 2008).

Kõige laiemalt, seitsme skulptuuriga, on ruumis esindatud kujur F. Sannamees (1895-1963). F. Sannamees oli Pallases Anton Starkopfi õpilane ja esimeses Eesti Vabariigis üks nõutavamaid portreeterijaid. Sannamehe Vabariigi-aegsed skulptuurid on delikaatsed ja rahvusromantilised, tema loomingut iseloomustab huvi kujutatava kui ainulaadse isiku vastu (“H. Meini portree”), eksponeeritud on ka üks lihtsam kodanlik tellimustöö tollasest põllumajandusministrist (“J. Kana”). Sannamees pidi olema juba Pallase ajal õpingute ajal piisava proffiliga kunstnik, et Starkopf lubas tal töid ka marmorisse raiuda (“Lapse pea”). (Enamik Pallase skulptuuridest olid kipsis, mida hangiti Ibrokast. Skulptuuriateljee juhataja Anton Starkopfil õnnestus aeg-ajalt tellida marmorit Roomast. Marmorit asendas üldjuhul kodumaine graniit, kuid sellegi

pidid õpilased ise hankima (Nurk 2004: 153-154). Eksponeeritud on ka Sannamehe marmorskulptuur “Naise pea” 1932. aastast. Sannamees on kunstnik, kes leidis endale rakenduse ka Nõukogude Eestis. Tema, Garibaldi Pommeri ja August Vommi koostöös valmis näiteks Tartus Riimäel seisnud Lenini kuju, mis mõned aastad tagasi endale uue kodu Eesti Ajaloo Muuseumi näol leidis (Kohler 2005). Sannamehe portreedest KUMU skulptuuride ruumis on psühholoogiliselt kujutamisel kõige täiuslikum ehk Debora Vaarandi marmorist raiutud portree. Et eesti kunstiajaloos on skulptuurikirjandus tagasihoidlik, siis tuleks märkida, et Sannamees on kunstnik, kellest on kirjutatud ka põgus monograafia (Paas 1974).

Pallase lõpetas kokku kahekstateist skulptorit, kuigi skulptuuriataljees oskusi omandanud oli veidi rohkem (Mark 2006). Skulptuuride ruumis on Pallase skulptuuriõpilastest esindatud Roman Timotheus (1895 - 1983), August Vomm (1906-1976) (temagi kohta on ilmunud väike monograafia (Soosaar 1977), Ernst Jõesaar (1905 - 1985) (avaldatud monograafia Rootsis (End, Karling 1975), Eduard Wiiralt (1898 - 1954), F. Sannamees, Hermann Halliste (1900-1973).

Pallaslastest tuleb kindlasti märkida ka eesti esimesi naisskulptoreid, kelleks olid Linda Sõber (1911 - 2004), Maire Männik (1922 - 2003), Lydia Laas (1909 - 1978) ja Lagle Israel (1923 - 2000). Linda Sõber kuulus Starkopfi skulptuuriklassi aastatel 1931 - 1938 (Nurk 2004: 156), põgenes Eestist Teise maailmasõja ajal ja elas elu teise poole Itaalias San Remos (kunstnikuna ei jätkanud). Maire Männik põgenes samuti Eestist Teise maailmasõja ajal, asudes elama Pariisi. Männik lõi sealses karmis konkurentsias lüüsi ja temast sai üldse tunnustatuim eesti välisskulptor. M. Männiku kujundatud on ka Eduard Wiiralti hauamonument Pariisis. Männiku tuntusest annab märku see, et Pariisi linn tellis temalt Pariisi vabastaja kindral Leclerc'i (Philippe de Hauteclocque, 1902-1947) mälestussamba Issy' raekojade ette (Liivrand 2004). Rein Raamat on Maire Männikust vandanud dokumentaalfilmi “Maire Männik, 54 rue du Montparnasse”.

Mainimata ei tohiks jätta ka Juhan Raudseppa, kes on A. Weizenbergi, A. Adamsoni ja J. Koorti kõrval neljas eesti skulptor, kes juba enne Eesti Vabariigi sündi kujuritööga leiba teenis. Raudseppa peeti esimeses Eesti Vabariigis Koorti kõrval üheks kõige paremaks skulptoriks. Skulptuuride ruumis eksponeeritud Nil Merjanski portreed näidati muide ka 1935. aasta Eesti kunsti näitusel Moskvast, kus see kutsus

esile kriitikute kiidusõnu (Piirimäe 1985: 4). Tartu inimestele on tuttav Raudsepa (koostöös A. Mölderiga) 1953. aastal valminud skulptuur vene kirurg Nikolai Pirogovist (Helme, Kangilaski 1999: 131).

Vaadates skulptuuride autorite nimistut, näeme, et saalis on esindatud 17 naiskulptori ja 21 meeskulptori tööd (kahe töö autorid on tundmata). Et valiku autor Villu Jaanisoo on öelnud, et skulptuurid valiti juhuslikult, siis võiks teha laiemaid järeldused ka eesti skulptuuriloo kohta - eesti kunstiajaloo osas on naiskulptorid aus.

Et eesti kunstiajalugu on ka katkestuste lugu, siis tuleks välja tuua ka kunstnikud, kes peale Teist maailmasõda oma karjääri eksiilis jätkasid: Maire Männik (Prantsusmaa), Eduard Wiiralt (Prantsusmaa), Ernst Jõesaar (Rootsi). E. Jõesaar arendas Rootsis jõudsalt edasi Välis-Eesti kultuurielu, suhtles ka kodumaaga ning suutis 1970. aastatel Tallinnas eksponeerida ka oma skulptuure, mille kohta kunstiajaloolane Tiina Pikamäe kirjutas 1982. aastal:

Ernst Jõesaare sõjajärgne skulptuur on löödud dramaatilise pingega. Nurgelise ekspressiivse vormiga loodud inimesed kannavad endas nii resignatsiooni kui ka lootusrikkust, nad on tunduvalt rohkem meeleoludest mõjutatud kui meie sõjajärgses skulptuuris kujutatud inimene. (Pikamäe 1982: 9)

Vaieldamatult pakkusid E. Jõesaare skulptuurid vajalikku inspiratsiooni ja julgust ka Nõukogudes Eestis tegutsevatele skulptoritele.

Ruumis on eksponeeritud ka E. Viiese skulptuur “Tütarlapse pea” 1953 aastast, mille kohta KUMU skulptuurikogu hoidja Juta Kivimäe on kirjutanud, et “see skulptuur rehabiliteeris kodumaise skulptuuri maine” (Kivimäe 2002: 49). Viies on skulptor, kes ka esimesena sõjajärgses eesti kunstis tuli välja täiesti abstraktselt mõjuva skulptuuriga. Selleks oli 1963. aastal kohvik Pegasuse jaoks loodud samanimeline skulptuur (Kivimäe 2002: 49). Viies oli 1960. eesti kunstielus sedavõrd uuenduslik kunstnik, et võimuorganid leidsid parema olevat tema kunsti täielikult kriitikaga laastada. Vaimselt ja füüsiliselt kurnatud Viies esitas palve lahkumiseks Nõukogude Liidust, kuid palve jäi rahuldumata. Tuli edasi töötada, aja kiuste. Juta Kivimäe sõnul võttis järgmine skulptorite põlvkond (Jaak Soans, Ülo Õun, Mare Mikof, A. Kuulbusch, Ellen Kolk) tema vormiuuenduslikud püüdlused kasutusele enesestmõistetavate valmistõdedena ja ei pühendunutki vormiprobleemidele enam kuigivõrd tähelepanu (Kivimäe 2002: 53).

## 4. KUMU INTERVJUUD

### 4.1 Jean Umiker-Sebeoki artikkel

Bakalaureusetöö autor lähtub oma intervjuude ülesehituses Jean Umiker-Sebeoki 1992. aasta artiklist “Tähenduse loomine kultuurigaleriis: sotsiosemiotiline uurimus tarbimiskogemusest muuseumis” (Umiker-Sebeok 1992). Umiker-Sebeok argumenteerib, et möödas on aeg, mil kuraatorit tajuti kui ratsionaalset sõnumisaatjat ning külastajat kui emotsionaalset vastuvõtjat (samas, 44). Kuraatori- ja külastajapositsioonid tuleb asetada laiemasse kultuurikonteksti - inimesi tuleb jälgida kultuuri sümbolsüsteemides.

Muuseumiskäik (ehk informatsiooni vastuvõtt) on vaadeldav sotsiaalse tegevuse ning eneseväljendusena, milles kajastuvad inimese “sotsiaalseid operatsioonid”, “motiivid” ja “resonantsid” (samas, 48).

Artikli keskseks mõisteks on “optimaalne elamus”, mis uurija sõnul sobib hästi iseloomustama mõne näituse interpreteeringute varieerumist. Optimaalse elamuse all peab Umiker-Sebeok silmas külastaja kultuurilistest eelistustest lähtuvat positsiooni (lähedane mõiste Bourdieu “habitusele”), mille alusel tutvutakse ka muuseumiga. See optimaalne elamus on välja loetav külastaja jälgimisest muuseumis.

Kuna külastajad organiseerivad oma muuseumiselamusi lugudena, siis peab sotsiosemiotiline analüüs lähtuma narratiivsest analüüsist. Muuseumi puhul tuleneb külastaja lugu eelkõige suhestumisest museaalidega (Umiker-Sebeok mainib siinjuures artefakte nn Teisesust, s.t nendes “võõrast” iseloomu, millest lähtuvalt/millele vastandudes inimesed oma Ise konstrueerivad).

### 4.2 Intervjuud

Kumu skulptuuride ruumide kohta viisin läbi nelikümmend intervjuud, millest viis intervjuud leidsid aset väljaspool muuseumi. Intervjuudest on bakalaureusetöö lisas

välja toodud üksteist ilmekamat intervjuud külastajatega. Lisaks on välja toodud intervjuud töö oponendi Indrek Grigori ning Kumu skulptuurikogu hoidja Juta Kivimäega. Kumus läbi viidud intervjuude kohta nii palju, et enne kui töö autor hakkas inimesi intervjueerima, lasi ta külastajatel rahulikult läbi käia kogu ruumi ning alles külastaja ruumist lahkudes palus luba küsimusi esitada.

Töö autor esitas külastajatele kuus peamist küsimust: a) Kuidas Te muuseumisse sattusite, mis viib Teid tavaliselt (kunsti)muuseumi? Mida te muuseumist otsite, mis see teile eluks annab?; b) Kas külastaja on skulptuuride ruumis esimest korda? Milline on külastaja esimene mälestus ruumist?; c) Mida arvab külastaja antud ruumi puhul kuraatori tegevusest? Mis võis olla kuraatori eesmärk? Kas see on külastaja jaoks üldse tähtis?; d) Kas külastaja peab antud ruumis esmatähtsaks skulptuure endid või või pigem skulptuuridel kujutatud inimesi?; e) Mida andis ruum külastajale? f) Mida arvab külastaja helilisest jutukumust?

#### 4.3 Tulemused

Tuleb kohe öelda, et Umiker-Sebeoki artikkel tegeleb ekspositsioonidega, mida võib nimetada traditsioonilisteks museoloogilisteks väljapanekuteks. Need on ekspositsioonid, millelt külastajad ootavad teatud pedagoogilist sõnumit, õpetatud korrastatust. Nagu aga antud bakalaureusetöö näitab, pole skulptuuride ruumi puhul tegemist traditsioonilise väljapanekuga, Jaanisoo installatsioonil puudub ühtne sõnum ning seega pole antud kontekstis ka mõtet Umiker-Sebeoki stiilis arutluskäigul, mis uurib seda, kas ja kuidas teatud muuseumipoolne sõnum jõuab külastajani. Ometi on töö autor pidanud oluliseks Umiker-Sebeoki artikkel siiski välja tuua. Umiker-Sebeokilt on laenatud näiteks intervjuudes kasutatud küsimused. Samuti toob Umiker-Sebeok oma artiklis välja väga huvitava määratluse, kuidas jagada külastajapoolne eksponaatide tajumine Peirce'i laadis triaadiliseks - on olemas ikooniline, indeksiaalne ja sümboliline suhe museaali.

Bakalaureusetöö autor tegi selle määratluse järgi ka mõned järeldused. Umiker-Sebeok räägib triaadilisest tajumisest iga üksiku eksponaadi juures. Skulptuuride ruumi puhul võib lihtsuse huvides (kuid ei tohi unustada, et kogu ruumi

puhul on tegemist ka ühtse kunstiteosega) kogu ruumi võtta ühe museaalina, milles ees seistes külastaja “rändab” läbi märgitriiadi.

Umiker-Sebeok kasutab oma artiklis muuseumi hindamisel ka lihtsat statistilist meetodit, tuues protsentuaalselt välja, kui paljud külastajad kuuluvad “ikoonilisse rühma”, kuid paljud indeksiaalsesse jne. Antud töös ei ole sellisel statistikal mõtet, kuna see ei ütle ruumi enda kohta midagi uut (juhuks kui see statistika ei räägiks just seda, et kõik ruumi külastajad on ruumi idee lugemise kohalt kirjaoskamatud). Ühe üldistuse võib aga siiski ka välja tuua. Nimelt võib kõik autori poolt kõnetatud välismaalastest muuseumikülastajad laias laastus paigutada nn ikoonilisse gruppi - sellesse gruppi kuuluvad inimesed piirduvad museaaliga suhtlemisel väidetavalt ainult selle eksponaadi visuaalse tajumisega. Eksponaati nähes otsustavad sellised inimesed kohe ära, kas eksponaadi edasisest vaatamisest võib mingit kasu olla või mitte. Ilmselt siiski mitte. Üldistus välismaalaste kohta lähtub sellest, et tundmata eesti kultuurikonteksti, tajuvad välismaalased ruumi (liiga) kaugele ulatuvaid mõtteseoseid ning tähendusi ning seetõttu loobuvad juba eos ruumi lähemast uurimisest. Kui kaugele ikka ise valesti on mõtet mõelda?

Töös intervjueeritud inimesed sobivad seega kõik kolmandasse, n-õ sümbolilisse klassi. Umiker-Sebeoki väitel on tegemist külastajatega, kes seovad eksponaadi laialdaselt oma eelneva kultuurikogemusega. Järgnevalt analüüsin intervjuude vastuseid küsimuste kaupa.

Esimene küsimus kõlas ligikaudu nii: “Kuidas Te muuseumi sattusite? Miks te külastate muuseumi?” Küsimuse tähtsust rõhuas autorile oponent Indrek Grigor. Kunstimuuseum kui selline (eriti veel Kumu-sugune Eesti mõdtmes “superinsitutsioon”) annab teatud kindla rõhutuse kõigele, mis selle hoone piires mõeldakse ja tehakse. Kunstimuuseumisse tulek ning Jaanisoo installatsiooni keskel skulptuure vaadata on oluliselt erineva tähendusega tegevus kui mõne seal seisva skulptuuri (koopia) kohtamine mujal avalikus ruumis. Intervjueeritavate puhul võib teha üldistuse, et inimesed tulevad muuseumi siis, kui neil mõtte otsa saanud ja oleks vaja inspiratsiooni uute idee jaoks. Uued mõtted tekkivad seega just juba tuntud kunstiteoste uuesti vaatamisel (vahepeal on inimene tutvunud palju uuega, seega asetuvad varem tuntud kunstiteosed nagu täiesti uude konteksti vaataja raamis). Mitmed intervjueeritavate vastustest võib välja lugeda ka seda, et kunstimuuseumis

käiakse õppimas, uusi teadmisi ammutamas. Kunstimuuseumilt oodatakse seega autentset, teadlikku ja seega ka pedagoogilist sõnumit. Siit võib järeldada, et külastajad ei luba kunstimuuseumile sellist “lahmimist”, mida tihtipeale “halbadele” uue aja kunstnikele ette heidetakse (*a la* “see on kunst ainult selle pärast, et see on kunst” või “seda ei saa kunstiks nimetada”). Kumu on üks väheseid institutsioone Eestis, mis oma erialal ei jää alla oma partneritele laias maailmas - see maailma tasemel tegutsemine (tunnustused nagu Euroopa parim muuseum 2008 jne) loob muuseumile äärmiselt nõudliku keskkonna, kus tuleb alati kõrget taset hoida. Kumu külastajad teavad seda ning ootavad muuseumilt hästi filtreeritud ja viljakat informatsiooni.

Teine küsimus oli juba otseselt suunatud skulptuuride ruumi suunas: “Kas olete siin ruumis esimest korda? Milline oli Teie esmamulje?” Küsimuse taotlus on lihtne - esmamulje loob üldmulje ja annab n-ö objektiivse ülevaate külastaja arvamusest. Mitmed vastajad tõid välja, et nad tundsid ruumi astudes teatud rõhutust, et ruum oli liiga väike ja kõike oli liiga palju. Mõned intervjuueeritavad tõid välja lausa teatava kartuse (mis oli tingitud kas sellest, et ruumis liikudes on liiga lihtne midagi ära löhkuda või sellest, et niiviisi eksponeeritud skulptuurid lihtsalt õõvastavalt mõjusid). Muuseumitöötaja Viivi tõi välja selle, kuidas ta esimest korda ruumi sisenedes (Kumu avamispäeval) kohkus, et ruumi on unustatud lisada etiketi - vihjates ekspositsiooni lõpetamatusele, poolikusele.

Mitmed intervjuueeritavad vihjasid aga ruumi elususele, selle ülevoolavale vitaalsusele. Pärast pikka uitamist maalide keskel mõjus see ruum värskendavalt. See on oluline saavutus skulptuuri eksponeerimisel - on ju laialt levinud ütlus, et “skulptuur on see, mille otsa ma koperdan, et vaadata maali.” Seda rõhutas ka intervjuueeritav Helmi, kes tõi välja, et antud ruum on auavaldus skulptuurile, mis muidu muuseumides nii märkamatuks jääb. Mõtet edasi arendades võib ju öelda, et sinne skulptuuride ruum pöörab olukorra pea peal - maalid on muuseumi puhul pidev väsitav taust, millesse toob vahelduse skulptuuride ruum “Kajakas”.

Kolmas küsimus kõlas erinevatel kujudel ligilähedaselt järgnevalt: “Milline on Teie arvates kuraatori idee?” Tuleb öelda, et antud küsimus eksitas mõnetigi intervjuueeritavaid, s.t et küsimus eeldas, et kusagil on olemas kuraator ning sel viisil astub ruum kõigi teiste ruumide tavapärasesse loogikasse. Samas ei tahtnud töö autor

ruumi installatsiooniks olemisest rääkimisega rikkuda küllastajate enese arvamust ruumist. Autor tutvustas oma bakalaureusetöö teese pärast intervjuude läbi viimist. Igal juhul on antud küsimus edasiarendus esimeses küsimuses püstitatud kunstimuuseumi-temaatikale, esitades küsimuse, kuidas muuseum ikkagist eksponeerib? Samuti eeldab küsimus vastajalt mõtlemist suunal, kas selle ruumi eksponeerimistehnikas on midagi tavapäratut.

Antud küsimusele koodunud vastused võib üldjoontes jagada kaheks. Olid vastanud, kes arvasid, et ruumi kujundamisel (täpsemalt skulptuuride paigutamisel) on järgitud teatavat loogikat (olgu selleks loogikaks näiteks Lenini positsioon toanurgas, kust kogu toimuv paistab kätte kui peopeasal) ja teine (kaalukam osa intervjueeritustest), kes uskusid, et skulptuuride paigutus on üsna suvaline ning loogikat pole selles mõtet otsida (mis ei tähenda seda, et ruumi poleks kasutatud ära hästi ning nutikalt). Kuraatori ideeks pidasid vastanud just seda, et ta on tahtnud inimesi üllatada ja õpetada, panna inimesi mõtlema.

Ühtlasi võib intervjueeritavate vastustest tuua välja meeldivalt paradoksaalse tõdemuse, et kuraator on antud ekspositsiooni puhul niivõrd esil, et ta kummalisel kombel täiesti ära kaob. Kuraator näitan ennast/eksponeerimist inimestele just selleks, et ta saaks suure suuga publikule hüüda - ärge vaadake mind, vaadake ja mõelge skulptuure! Võib öelda, et selle eesmärgi täitmisega on Jaanisoo hakkama saanud. Olukorrale ilmekalt ütleb näiteks muuseumitöötaja Viivi, et “see pole mitte üldse Jaanisoo töö, vaid kogu eesti kunsti teos”. Sama mõtet väljendab ka intervjueeritav Eric, kes nimetab ruumi audiovisuaalseks “Eesti looks”.

Neljas küsimus kõlas: “Mida see ruum Teile eluks annab?” Tegu on meelega ülepingutatult poeetilise küsimusega, et intervjueeritavad võiksid välja tuua oma võimalikud ootused ja lootused seoses kunsti ja muuseumidega. Siinkohal tuleb välja tuua ka statistika, et neljakümnest vastajast viis olid piisavalt enesekindlad vastama, et see ruum ei andnud neile midagi. Suur osa intervjueeritavatest vastas aga, et see on ruum, mis inspireerib mõtlema, kus on hea mõelda, kus sünnivad uued mõtted (kui lähtuda esimese küsimuse vastustest, võib öelda, et tegemist on muuseumiruumiga tema parimas tähenduses). Mõttejõud tuleneb just sellest, et see ruum ise on pisut nihestatud mõtlemisega - on originaalne. Huvitava tõdemusega võtab sellekohase jutu kokku küllastaja Kaarel, kes avaldas arvamust, ruumis on ju kõikide skulptuuride

pilgud koondunud vaataja suunas - see asetab vaataja erakordselt tähtsale ja auväärsele positsioonile. See on muidugi ka koht, millega kaasnevad teatud kohustused - näiteks olla au vääriv külastaja? Au vääriva külastaja loomulik tegevus on muidugi mõtlemine. Intervjueeritav Helen võttis ruumi tähtsuse enese jaoks kokku sõnadega, et see on ruum, kust on välja pruugitud kõik mittevajalik, seal puudub täielikult infomüra, mis tihtipeale informatsiooni juures valitsev on.

Viies küsimus küsis: “Kui paljud persoonid Te kujude tagant ära tundsite?” Tuleb märkida, et viimase kümne intervjuu puhul formuleeris autor küsimuse ümber, küsides, kas intervjueeritava arvates on kuraator pidanud olulisemaks skulptuuridel kujutatute inimeste eksponeerimist või skulptuure endid? Siinkohal olid vastajad üksmeelsed - tegemist on ruumiga, kus eksponeeritakse kultuuriloolisi tegelasi, keda on kujutatud skulptuuridel. Intervjueeritav Kaarel väitis isegi, et ta on täiesti kindel, et enamik külastajaid üldse ei huvitagi, kes on töö autorid. Bakalaureusetöö autorile meenus siinkohal Londoni National Portrait Gallery ning tödes, et oleks ikka imelik küll, kui näitusesaalis, milles eksponeeritakse 83 portreemaali, küsiks uurija külastajatelt, kas nad arvavad, et siin eksponeeritakse pigem kunstnikke või maalidel kujutatud isikuid. Muidugi “sööksid” mõned kuulsamad maalikunstnikud oma tööl kujutatud isiku ära, kuid see on ka loomulik maailma toimimine. Nii toimib ka Jaanisoo installatsioon, mille puhul intervjueeritavad ütlesid, et nad tundsid ära “nii Stalini, Lenini, Pätsi, Viidingu kui ka Weizenbergid”. Kunstnik Weizenberg on skulptuuridel kujutanud küll Kristust, Helgat või nimetut poissi, külastaja näeb nendel töödel kujutatuna hoopis kunstnikku ennast.

Kuues ja viimane küsimus kõlas: “Mida arvate helitaustast?” Intervjueeritavad töid välja, et just helitaust on see, mis teeb ruumi nii elavaks, avab metafooride jada. Näiteks tõi intervjueeritav Helen välja, et just skulptuuride kõnevoime muudab nad natuke õvavastavaks, skisofreeniliseks. Skulptuur ja külastaja suhtlevad, aga külastaja ei saa skulptuurile midagi vastu öelda, sellel pole mõtet ja õieti pole selleks ka võimalust. Skulptuur külastaja ka surnuks rääkida, aga et tegevuspaigaks on muuseum, siis pole külastajal õigust vastikule jutupartnerile isegi mitte sokki pähe tõmmata.

Töö autor tõi eespool välja, et skulptuurid mõjuvad mornide ja mõtlikena. Intervjueeritav Marten lisas sellele ka skulptuuriruumile omase teineteisest

üleriääkimise, mis ilmestavad sootsiumi ka laiemalt. Kedagi ei paista huvitavat, mis teised räägivad, kõik raiuvad oma asja edasi. Siinkohal on kõnekas märkida, et mitmed vastanud töid välja, et ruumis võiks mõnikord anda ka sõnaõiguse üksikutele kujudele või siis vaheldumisigi ühele ja teisele. Selline soov näitab, et külastajatel on austust muuseumi poolt edastatava informatsiooni vastu, ning erladi välja toodud helilõigud toidaksid külastajate uudishimu veel enama informatsiooniga. Siin on paslik lisada, et sellised detailide üle küsivad soovid on iseloomulikud just headele kunstiteostele. Vaataja tajub, et teosel on justkui midagi (lihtsustavat) puudu, kuid tajub ka seda, et juhul kui kunstnik temale selle puuduva kohalt vastu tuleks, kannataks töö oma maagilises võlus.

Töö autori jaoks oli kõige armsama väärtusega informatsioon intervjuude juures see, kui pakuti välja inspireerivaid võrdluspilte ruumi n-õ metafooriliste vaimuelu kohta, näiteks, et need skulptuurid on nagu Tormise rauaneedjad või hoopis soiguvad šamaanid. Inspireerivalt mõjusid ka muuseumitöötaja Viivi lood elust enesest - kuidas näiteks mõnel hommikul tööle tulles muuseumitöötajad avastasid omavahel kõnelemas teatud kaks skulptuuri..

Kokkuvõtvalt võib öelda, et intervjuud kinnitasid autori veendumiust, et tegemist on erakordse ekspositsiooniga, mis väärib kindlat kohta eesti kunstiajaloo. Tegemist on küll kunstimuseumi skulptuurinäitusega, kus idee poolest peaks esikohal olema kunstiajalugu, ent antud ruumis saavad keskseteks tegelasteks hoopis muuseumikülastaja ja kultuuritegelased, keda skulptuuridel on kujutatud.

## KOKKUVÕTE

Juri Lotman ütleb oma artikli “Kunstikooslus kui olmeruum” kokkuvõtteks järgmised sõnad: “Usutavasti öeldust piisab, tõestamaks vajadust üksikteoste ja kunstiliikide uurimise kõrval tegeleda ka reaalsete kunstikoosluste seaduspärasuste ning spetsiifika väljaselgitamisega - niisiis muusade ringkäiguga” (Lotman 1990: 316). Lähtudes nii KUMU ekspositsiooni vähesest uuritusest kui ka eesti skulptuurikirjanduse tagasihoidlikust olukorrast, peabki bakalaureusetöö autor oma töö kõige tähtsamaks panuseks skulptuuride ruumi uurimist ennast. On laiduväärne, et KUMU on olnud avatud juba pea viis aastat, ent siiani ei ole ilmunud ühtegi (muuseumivälis) uurimust muuseumi püsiekspositsiooni kohta.

Autor püstitas töö sissejuhatuses eesmärgi tuua välja peamised muuseumikriitilised tehnikad Villu Jaanisoo installatsiooni puhul. Lähtudes teoreetilisest kirjandusest ning tuginedes oma arvamuses ka intervjueeritavale, leiab autor, et üheks peamiseks erinevuseks “Kajaka” puhul on see, kuidas skulptuure on kunstiteostena esitatud anonüümselt. Kunstimuuseumidele on üldjuhul omane kunstiajaloo tutvustamine ja kunstnikukesksus, antud ruumi puhul on sellest aga loobutud. Suure erinevusena tuleb välja tuua ka skulptuuride paigutuse väline suvalisus (83 skulptuuri on pressitud väikesse ruumi, teineteise kõrval seisavad tööd, mis on stiililt, tehnikalt, materjalilt, loomisajalt drastiliselt erinevad), mis on vastuolus tavapärase muuseumipraktikaga (nagu selgus intervjuudest, tulevad külastajad muuseumi teadmisi taga ajama - muuseumides on kunsti hoomamatu ja abstraktne ilu eksponeeritud loogiliselt ja seletatult). Väga oluliseks tuleb ruumi puhul pidada ka helilist tausta, nn jutukumu. On tähenduslik, et arusaamatu müra, mida tavaolukorras peetakse ebavajalikuks ning ohtlikuks, muutub Villu Jaanisoo installatsiooni kombel paradoksaalselt kombel “müra puhastajaks” - andes teada, et “siin ja praegu - kõik, mida te tajute, on teile vajalik informatsioon. Tsiteerides Juri Lotmani:

Kunstil - ja selles avaldub tema struktuuriline sugulus elusa loodusega - on võime muuta müra informatsiooniks, ta muudab oma struktuuri väliskeskkonnaga korreleerudes keerukamaks. (Lotman 2006: 135)

Teine peamine küsimus kõlas: kas antud ruumi puhul on uurija mõneti meelevaldsed interpretatsioonid õigustatud. Bakalaureusetöö jõudis järeldusele, et jah, on küll. Bakalaureusetöö leiab, et Villu Jaanisoo pole ise ruumikontseptsiooni autorina küll mingit kindlat loogikat järginud (skulptuuride paigutamisel on lähtunud peamiselt visuaalsetest nõudmistest - et üks skulptuur teist "ära ei sööks" jne; skulptuuride valikul on lähtunud skulptuuri kogu hoidja soovitudest, valiku dikteeris paratamatu asjade seis, et mõned skulptuurid on liiga halvas seisus, et neid eksponeerida). Villu Jaanisoo on aga loonud uue ruumi, konteksti, kunstikoosluse, mis on jälgitav "oma enese elus" ja seega avatud kõikvõimalikele interpretatsioonidele, mis ruumi skulptuurode paigutusest võivad lähtuda.

Töö autor leiab, et välja valitud töö struktuur sobis antud objekti kirjeldamiseks üldiselt hästi. Teoreetilistest osast jäi võib-olla vajaka ainult intervjuude kirjeldamisel. Samuti leiab autor, et antud töö ei ütle mitte sugugi veel viimast sõna kirjeldatud ruumi kohta. Põhjalikumalt tuleks veel uurida Villu Jaanisoo "Kajakat" kui kunsteost teiste installatsioonide seas maailma kunstimuuseumides. Töö autor leidis, et installatsioon on tänapäeval väga levinud praktika just traditsiooniliste muuseumide seas, mis üritavad lihtsate, aga veenvate materjalidega tuua sajandivanuste seinade vahele uue aja tuulesid (samal ajal kaotamata muuseumi tõsiselt võetavust).

Nagu sissejuhatuses märgitud, mängivad skulptuurid viimasel ajal Eesti elus aina märkimisväärsemat rolli. Autor loodab et bakalaureusetöö võib siinkohal abiks olla inimestele, kes soovivad skulptuuriteemaatikat täpsemat teavet saada. Et skulptuuride ruumi puhul on tegemist muuseumi- ja kunstiajalookriitilise väljapanekuga, ning et nende distsipliinide kirjandus antud tööd laialdast kajastust leiab, siis loodab autor, et antud tööst on suurt kasu ka teistele museoloogia või kunstiajalooaga tegelevatele üliõpilastele.

Autor peab siiski oma töö kõige tähtsamaks panuseks Kumu kunstikogu ja ekspositsiooni uurimistraditsiooni jätkamist, lootes antud teema kohalt ka tulevikus arvamust avaldada.

Autor tänab toetuse eest siiralt juhendaja Silvi Saluperet, konstruktiivsete soovitude eest töö oponenti Indrek Grigorit ja võimaluse eest tutvuda Kumu skulptuurikoguga Kumu skulptuuriosakonna varahoidjat Juta Kivimäed.



## KASUTATUD KIRJANDUS

Allas Anu, Helme, Sirje, Raudsepp Renita (toimetajad) 2006. *KUMU - Kunst elab siin*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum.

Barthes, Roland 2004. *Mütoloogiad*. Tallinn: Varrak.

Bazin, Germain 2007. The Museum Age: Foreword. In: Carbonell, Bettina M. (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing, 18–22.

Belting, Hans 2003. The Narrative of Art in the New Museum: The Search for a Profile. In: Belting, Hans, Cohen, Mitch, Northcott, Kenneth J. (eds.), *Art History After Modernism*. Chicago: Chicago University Press, 96-114.

Bereczki, Urmas 2008. Pompidou keskuses kirjutatakse uut ajalugu. *Sirp*, 08.08.2008, 29: 8.

Bome, Helen, Viirand, Tiiu (toim) 2000. *Kunstileksikon*. Tallinn: Kunst.

Bourdieu Pierre, Darbel, Alain, Schnapper, Dominique 2007. Conclusion to The Love of Art. In: Carbonell, Bettina M. (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing, 431-436.

Carbonell, Bettina M. (ed.) 2007. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain 1996. *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books.

Ditman, Tamara 1982. Skulptuure. *Kunst* 60/2, 48-49.

Duncan, Carol, Wallach, Alan 2007. The Universal Survey Museum. In: Carbonell, Bettina M. (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing, 51-70.

Eco, Umberto 1998. *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*. London: Vintage.

Eco, Umberto 2005. *Lector in fabula*. Tartu: TÜ Kirjastus.

- End, Eevi, Karling, Sten. 1975. *Ernst Jõesaar. Skulptuur. Maal. Joonistus*. Stockholm: Välis-Eesti.
- Findlen, Paula 2007. The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. In: Carbonell, Bettina M. (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing, 23–50.
- Foucault, Michel 1973. *The Order of Things. An Archaeology of Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak 1999. *Lühike Eesti Kunsti Ajalugu*. Tallinn: Kunst.
- Kangilaski, Jaak 1998. *Üldine Kunstiajalugu*. Tallinn: Kunst.
- Kalm, Mart 2006. Kuidas Kumu maja töötab? *Sirp*, 16.06.2006, 23: 4.
- Kirme, Kaalu 1989. *Jaan Koorti päevaraamat*. Tallinn: Kunst.
- Kivimäe, Juta 2002. *Edgar Viies*. Tallinn: Edgar Viies.
- Klor de Alva, Jorge, Zerner, Henri, Elderfield, John 1998. The Idea of a Modern Museum. In: Elderfield, John (ed.) 1998. *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 98-108.
- Kohler, Vilja 2005. Lenin lahkub Tartust. *Tartu Postimees*, 03.11.2005.
- Komissarov, Eha 2006. Kumu tulevikuprojekt. Kaasaegne kunst. Avaldatud teoses: Allas Anu, Helme, Sirje, Raudsepp Renita (toimetajad) 2006. *KUMU - Kunst elab siin*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum 97-144.
- Kreem, Tiina-Mall 2005. Koopiad kirikus ja surnuaial. *Sirp*, 16.12.2005, 46.
- Kurvitz, Raoul 2006. Kumu: väited ja teesid. *Sirp*, 14.04.2006, 14.
- Laidre, Sirje, Ootsing, Sirje, Rajasaar, Inge (toim) 2001. *Kunstileksikon*. Tallinn: Eesti Klassikakirjastus.
- Liivrand, Harry 2004. Maire Männiku kojutulek. *Eesti Ekspress*, 22.09.2004.
- Lotman, Juri 1991. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion.
- Mark, Reet 2006. Vana hea skulptuur vanal heal moel. *Eesti Ekspress*, 14.09.2006.
- van Mensch, Peter 2005. Annotating the Environment. Heritage and New Technologies. *Nordisk Museologi* 2: 17–27.

- Mäeorg, Kaarel 2002. Albert Kivika poeg õppis Mustla koolis. *Sakala*, 26.10.2002.
- Müller-Straten, Christian 1997. Semiotical Remarks on the Word "Museum". In: Stransky, Zbyněk Z. (ed.), *Museology for Tomorrow's World*. Munich: Verlag Dr. Christian Müller-Straten, 78–86.
- Nurk, Tiina 2004. *Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940*. Tallinn: Tänapäev.
- Olep, Jaak 1982. Skulptuuri suurus ja viletsus. *Kunst* 60/2, 13-17.
- Paas, Heini 1999. *August Weizenberg*. Tallinn: Kunst.
- Pikamäe, Tiina 1982. Akt Eesti skulptuuris. *Kunst* 60/2, 8-12.
- Piirimäe, Krista 1985. *Eesti kunsti näitus Moskvast 1935*. Tartu: ENSV Kultuuriministeerium/Tartu Riiklik Kunstimuseum.
- Raisma, Mariann 2008. *Musée ideale*. Unistused täiuslikust muuseumist. *Kunstiteaduslikke uurimusi* 1-2: 87–107.
- Saar, Johannes 2002. Kuldsed käed puutööhoos. *Ärileht* 07.01.02.
- Seppet, Ahti 2008. Vaimustatud vormi edevuseta ilu. *Sirp* 07.11.2008, 42.
- Soosaar, Martti 1977. *August Vomm*. Tallinn: Kunst.
- Trossek, Andreas (toim.) 2007. *Eesti Kunstnikud (3.osa)*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus.
- Umiker-Sebeok, Jean 1992. Meaning Construction in a Cultural Gallery: A Sociosemiotic Study of Consumption Experiences in a Museum. *Advances in Consumer Research* 3: 26-55.
- Varblane, Reet 2007. Skulptuur räägib: võim ja vabadus. *Sirp*, 24.08.2007, 30.
- Varrak, T, Kaevats, Ü (toim.) 1995. *Eesti Entsüklopeedia (8 Rai-Sum)*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Vatavuori, Kaija 2006. Kaija Vatavuori kiri. *Kunst.ee* 1: 35.
- Wright, Philip 1989. The Quality of Visitors' Experiences in Art Museums. In: Vergo, Peter (ed.). *The New Museology*. London: Reaktion Books, 119-148.

Trüki avaldamata materjalid:

Eesti Antiikautode Galerii. 2008. Võrgus: <http://www.eag.unicweb.ee/ewautod3.html>, 31.05.2009

Killiam, M.-T. 2006. Baudrillard's Nuclear Museum and the End of Culture. Võrgus. <http://intertheory.org/kritikos>, 31.05.2009

KUMU pärastlõuna. 2008. Võrgus. KUMU pressiteade: [http://www.ekm.ee/uudised.php?news\\_id=117](http://www.ekm.ee/uudised.php?news_id=117), 31.05.2009

Mustonen, Anna 2006. Giidikoolituse materjal, mis tutvustab Kumu 5. korruse ja ajutise näituste ekspositsiooni.

Oselin, Tiina 2004. *Eesti skulptorid ja nende looming 1950. aastate II ja 1960. aastate I poolel. Ideoloogia ja mehhanismid. Magistritöö.* Võrgus: <http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/775/5/Oselin.pdf>, 31.05.2009

Sokolov, Alexander. Comments on Sculpture Theory and Academism. Võrgus: <http://sokolovsculpture.googlepages.com/theory> 31.05.2009

Soomre, Maria-Kristiina 2002. *Moodne muuseum ja rahvusgalerii traditsioon. Eesti Kunstimuseumi kui multifunktsionaalse kultuuriinstitutsiooni enesemääratlemise võimalustest. Bakalaureusetöö.* Eksemplar saadaval KUMU raamatukogust.

#### Videosalvestus:

Bishop, Claire 2004. Installation Art and the Post-Medium Condition. *Tate Modern & Open University Study Days: Expanding Concepts of Sculpture.* Võrgus. Saadaval <http://www.tate.org.uk/learning/studydays/sculpture/>, 31.05.2009

## SUMMARY

Museology in the Context of Art Semiotics: The Room of Sculptures in the Estonian Art Museum Kumu.

In 2006 in Tallinn the new building of the Art Museum of Estonia was opened under the name of KUMU (an acronym formed from the Estonian words *kunst* and *muuseum* - art and museum. The word itself means 'echo, rumour'). The completion of the building was an extraordinary event because the Estonian Art Museum had never had any buildings specifically constructed with the purpose of housing a museum. From the very beginning KUMU acquired two functions: firstly it is the venue for the permanent exposition of Estonian classical art and secondly parallelly to that it is also a gallery exhibiting international contemporary art (as considering the relative smallness of Estonia the construction of another museum for housing specifically the contemporary art would be highly hypothetical).

On the opening of KUMU the first contemporary art show was "The Shiftscale – Modern Sculpture on Open Playground", an international sculpture exhibition. In the framework of this exhibition KUMU asked the Estonian sculptor Villu Jaanisoo to set up an exposition of Estonian sculptures in one of the rooms for permanent exhibitions with items from the collections of the museum. With the help of the museum staff Jaanisoo chose 83 pieces from the sculpture collection and decided regardless of the limited space of the room to show them all together. Half of the sculptures could be accommodated on the floor, others had to be placed on the shelves on the wall. Jaanisoo also decided to add background sound to the sculptures by installing loudspeakers into the shelves. The voices heard are soundtracks of interviews from the archives of Estonian Radio of the people depicted as sculptures. The point is that the sculptures all speak at the same time and that makes it impossible to listen to the particular story of a specific sculpture alone. All in all it sounds like overall noise or whispering.

The topic of the present BA thesis is this particular room of sculptures in KUMU which officially is called Installation “Kajakas” (seagull) by Villu Jaanisoo (named after a sculpture of a seagull – the only exhibit which is not depicting a human being). This paper constitutes a logical continuation to the seminar paper written by the author and bearing the same heading, the main focus of which was on the cultural sphere of Estonia.

The investigation area of the present paper though is wider. Regarding the proposal of the referee Indrek Grigor the author proceeds in analysing the room from the point of view of a so called museum-critical exposition which is purposefully deconstructing the traditional ways of presenting art. In the present paper the author describes museum-critical approaches used in designing the space of the sculpture room also glancing at the history of museums (with the purpose of casting light to the traditional forms of exposition).

The second aim of the paper is to highlight the works of art exhibited in the room, introduce the authors of the sculptures and the people depicted in the works of art. The purpose of this approach is explained by the fact that the average visitor of the museum would discover the meaning of the room through these terms. For the majority of visitors the explanations about museum-critical positioning would not be comprehensible and the main attraction of the whole exposition is the cultural history it conveys. Hence the necessity from the authors point of view to emphasise the importance of the yet so sparse writings on Estonian sculpture including this personal input.

The third part of the paper is dedicated to the interviews with the KUMU visitors which carry the generalising power of the conclusions to which the author of the BA thesis has arrived: the space has an important role in the freedom of (exhibiting) art, Jaanisoo’s installation creates certain nervousness in the visitors with its “openness”, the exposition narrates an enjoyable story of Estonian culture and sculpture.

## **Lisa 1**

KUMU skulptuuride ruumis asuvad tööd.

Skulptuurid põrandal (vasakult paremale, alates esimesest reast)

### **I Rida**

1. Jaan Koort "Rá Koort" 1923, palisander
2. Tundmatu kunstnik "Eduard Taska" 1930, keraamika
3. Eduard Wiiralt "Tütarlapse pea" 1923-1924, betoon
4. Hermann Halliste "Aleksander Lätte büst", tammepuu
5. Ferdi Sannamees "J.Kana" 1931, jalakas
6. August Vomm "Lüpsja O. Sepp" 1961, kips
7. Lagle Israel "Raamimeister K. Männi" 1955, kips

### **II Rida**

1. F. Sannamees "Dekorativne pea" 1936, biskviitportselan
2. Tundmatu kunstnik "Johan Patkuli büst" 19. saj, tsink
3. F. Sannamees "Lapse pea" 1923, marmor
4. Linda Söber "Naise pea" 1938 pronks
5. Jaan Koort "Mehe pea" (K. Duhmberg) 1921, tehiskivi
6. Ellen Kolk "Lembit" 1969, pronks

### **III Rida**

1. Aleksander Kaasik "Mehe büst" (Eduard Bornhöhe) 1938, pronks
2. Ernst Jõesaar "Vana mehe portree" (Karl Visse) 1936 pronks
3. Maire Männik "Lapse pea" 1948, põletatud savi
4. Aleksander Kaasik "Helene Kuma" 1963, pronks
5. F. Sannamees "Tšuvaši vanamees" 1941, pronks

#### IV Rida

1. Juta Eskel "Leili Muuga" 1958, šamott
2. Voldemar Mellik "Poisi pea" 1930. a-d., kips (M. Saari annetus)
3. Garibaldi Pommer "Paul Keerdo" 1948, kips
4. Marie Kalmus "Karl Zeren jun." 1930. a-d., marmor
5. F. Sannamees "Lapse pea" (Peep Kivikas) 1934, keraamika

#### V Rida

1. Herman Halliste "A. Tšertkoffi portree" 1927, puu.
2. Jaan Koort "Nutt" 1924.1926, tehiskivi (A. Rõude pärand)
3. Juta Eskel "Marie Under" 1973, pronks
4. Erna Viitol "R. Raja" 1958, šamott

#### VI Rida

1. F. Sannamees "Naise pea" 1932, marmor
2. August Weizenberg "Aleksander III" 1895-1896. kips
3. A. Vomm "Mehe portree" 1930. a-d., kips
4. J. Koort "Prof. Koppeli" 1928, materjal teadmata.

#### VII Rida

1. H. Halliste "Mathias Johann Eisen" 1928, vaht.
2. Lydia Laas "Katrini" 1956/1982, pronks
3. Voldemar Mellik "Anni Varma" 1940, marmor

Skulptuurid seinal vasakult paremale, alates ülemisest reast

#### I Rida

1. Georgi Markelov "V. Lenin" 1970, pronks
2. F. Sannamees "F. Pärja portree" 1961, majoolikai
3. Juhan Raudsepp "Nil Merjanski" 1929, kips
4. Edgar Viies "Tütarlapse pea" 1958, kips

5. Irina Rätsep "Kalju Komissarov" 1938, pronks
6. Linda Rosin "Naise pea" 1958, kips
7. Aime Kuulbusch "Uno Naissoo" 1980, materjal teadmata

## II Rida

1. Roman Timotheus "Maie Reiteri portree" 1959, terrakota
2. Lydia Laas "Poisi pea" 1939-1940, kips
3. Mare Mikof "Jaak Olep" 1976, pronks
4. A. Kuulbusch "Aili Vint" 1977, pronks
5. A. Weizenberg "Peeter I" valmimis aeg teadmata, marmor
6. F. Sannamees "H. Meini portree" 1923, kips
7. Signe Mölder "Valentina T. portree" 1974, keraamika
8. Tamara Ditman "Kajaka portree" 1980/1982, pronks
9. Ernst Kirs "Kirjanik Aadu Hindi portree" 1955, marmor
10. Elfriede Maran "Silvia Liiberg" 1959, keraamika
11. Dmitri Švarts "Kombainer Bronin" U. 1952, kips (Kingitus Tretjakovi galeriilt)

## III Rida

1. E. Kolk "Küllli Tammiku portree" 1979, pronks
2. Garibaldi Pommer "Jaan Kreuksi portree" 1948, kips
3. A. Vomm "Autoportree" 1973, pronks
4. E. Jõesaar "Autoportree" 1968, kips (kingitus kunstnikult)
5. J. Koort "Mehe pea" ("Viletsuse pea") 1908, kips
6. A. Vomm "Inge" 1961, keraamika
7. Voldemar Mellik "Kalamees Karepalt" 1931, graniit
8. Hilda Orgussaar "Viivu" valmimise aeg teadmata, kips
9. L. Söber "Naise büst" 1938-1940, kips
10. Tõnu Maarandi "Einari Koppel" 1976, pronks
11. A. Vomm "Eru-alampolkovnik E. Lemming" 1964, kips

## IV Rida

1. A. Weizenberg "Kristus" 1890, marmor

2. T. Maarandi "Ralf Parve" 1985, pronks
3. J. Raudsepp "Friedebert Tuglase portree-büst" 1946/1953, pronks
4. Otto Winkler "Marie Kalmuse potree" U. 1919, puu (Ilse Truu annetud)
5. A. Kaasik "J. V. Stalin" 1944, kips
6. A. Kaasik "Evald Okas" 1981, pronks
7. H. Raudsepp "F. Sannamees" 1940 pronks
8. Mare Mikof "Gustav Naan" 1977, pronks
9. Aime Jürjo "Küri Kuuskemaa" 1989, pronks
10. A. Weizenberg "Tütarlapse büst" 1903, marmor

#### V Rida

1. T. Maarandi "Arseni Mölder" 1982, pronks
2. A. Weizenberg "Poisid portree" 1891, marmor
3. Ülo Õun "Veljo Tormis" 1980, pronks
4. Marie Kalmus "Mari Raamat" 1935, pronks
5. A. Kuulbusch "Juhan Viiding" 1976, pronks
6. A. Weizenberg "Helga" 1880, pronks
7. E. Jõesaar "Ott Kangilaski" 1939, kips
8. Amandus Adamson "Lapse portree" valmimise aeg teadmata, kips
9. F. Sannamees "Deborda Vaarandi portree" 1953, marmor
10. Ellen Kolk "Tiiu Randviir" 1973, pronks
11. A. Weizenberg "Aleksander I büst" 1889, marmor
12. J. Koort "K. Pätsi büst" 1932, graniit
13. G. Pommer "Johannes Kotkase portree" valmimise aeg teadmata, pronks

## Lisa 2

KUMU pressiteade Villu Jaanisoo "Kajaka" kohta.

7. mail räägib Villu Jaanisoo Kumu oma installatsioonist "Kajakas".

Kumu III korruse nurgasaalis asuv Villu Jaanisoo loodud skulptuuriinstallatsioon "Kajakas" on muuseumi väljapaneku üks meeldejäävamaid, aga ka ägedaimat mõttevahetust inspireerinud eksponaate. Kunstnik on kõrgesse ruumi paigutanud 87 erinevatel ajastutel loodud "räakivat pead", rivistades need üles põrandale ja seintele. See on autori viis tõlgendada eesti aja- ja kultuurilugu, luua visuaalseid ja kontseptuaalseid kõrvutusi ning lühiühendusi. Skulptuurportreed kui aja kõnekad fragmendid peegeldavad isiklike ja ühiskondlike suhete võrgustikku, osutavad nii intiimsele kui ideoloogilisele. Seetõttu ei moodustu Jaanisoo skulptuurimaastikust mitte üksnes füüsiliste, vaid ka vaimsete rännakute labürint. Kümnete eesti tuntud skulptorite teoste liitmisega mõjub installatsioon tahes-tahtmata eesti skulptuuri panteonina.

Installatsioonil "Kajakas" on muuhulgas Kumu püsiekspositsiooni kahe korruse ühendaja, kunsti arengu ootamatule sidususele ja paratamatutele katkestustele osutaja roll.

Momendil Soomes elav ja töötav skulptor Villu Jaanisoo (s. 1963) on mitmekülgne skulptor, kelle loomingulisse biograafiasse kuuluvad isiknäitused Eestis ja USA-s. Ta on esinenud grupinäitustel ja osalenud kümnetes projektides Soomes, Eestis, Lätis, Taanis, Rootsis, Ungaris, Norras, USA-s, võitnud auhindu monumentide võistlusel Eestis ja Soomes. Jaanisoo loomingulise osa moodustavadki avalikku ruumi loodud teosed, mis on leidlikud, vaimukad ja kõigutavad juurdunud arusaamu skulptuurikunstist ja selle võimalustest. Villu Jaanisoo on õpetanud Kankanpää Kunstiinstituudis (1991–1999), Tampere Kunstikoolis (1993–1995), olnud õppejõuks Buffalo State College'is (2002) ja korduvalt Eesti Kunstiakadeemias, Helsingi Kunstiakadeemias, Pori Kunstikoolis ja mujal. Jaanisoo on edukalt tegutsenud ka

kuraatorina, sh. Pirkkala Skulptuuripargi sümposiumide korraldajana, ta on ka Kumu avanäituse "Skaalanihe" üks kuraatoritest.

Skulptori tuntuim Eestisse loodud teos – "Estonia" katastroofis hukkunute mälestusmärk (1996) –kõrgub Tallinnas Suure Rannavärava juures.

### **Lisa 3**

Intervjuud külastajatega.

Esimene intervjueeritav Laura (L), keskealine daam, hariduselt inglise filoloog, töötab giidina. Laura tutvus ruumiga kümme minutit, haarates juba ruumi sisenedes kätte ekspositsiooni saateteksti. Vaatas (ja luges saatetekstilt) kaalutud pilguga läbi kõik põrandal asetsevad skulptuurid, seina omadele nii sügavat tähelepanu ei pühendanud. Kõige enam tähelepanu pühendas Aleksander Kaasiku "Helene Kumale".

G.T: *Kuidas Te siia sattusite? Miks Te muuseumi külastate?*

L: Tulin siia uusi mõtteid koguma, seda elus edasi minemiseks. Et tekiks mõni uus küsimus või uus mõte, kasvõi mida näiteks järgmisena lugema hakata. Järsku hakkab täna midagi külge?

G.T: *Kas olete siin esimest korda? Kas mäletate esimest kokkupuudet?*

L: Olen siin mitmendat korda. Iga kord märkab midagi uut. Vahepeal oled käinud mujal, on tekkinud mingid seosed. Tegemaks kindlaks, kas need seosed on ainult minu peas on või nii oligi, see tuleb järele uurida. Esimene mälestus? Tundus, et kõike oli liiga palju, kõik oli liiga korratu...nii lükkasingi selle ruumiga tutvumise aina edasi ja edasi. Lihtsalt ei jõua sellise hulgaga tegelda. Pika peale hakkasin aga aru saama, et igatüki ei seisa siin mitte enda eest, vaid nad moodustavad kokku midagi uut. Alles praegu hakkab kokku viima, et sel kõigel on mingi ühine tagamõte.

G.T: *Milline on Teie arust kuraator? Mis on ekspositsiooni mõte? Kas Teie on oluline kuraatori loogika tundmine?*

L: Avatud, kindlasti positiivne, laia silmaringiga, tolerantne. Aksepteerib, et kõik ei mõtle ühtviisi ning et hea tahtmise juures on pratiliselt kõigini võimalik jõuda. Ekspositsiooni mõtteks on võib-olla panna inimesi mõtlema. Kokkupanija loogika ei ole minu jaoks ni tähtis. Avan, et ta on lähtunud sellest, et üks kuju ei tapaks teist ära, et kõik saaksid kõnelda. Ja kindlasti – see, kelle naabriks sa oled sattunud, ei oma absoluutselt mingit mõtet.

G.T: *Mis see konkreetne ruum Teile eluks annab?*

L: Võimaluse ja oskuse näha asju teise nurga alt. Et üks asi on tervik, aga on ka detail. Kuid kas või oskuse märgata lugusid siit samast ruumis. Näiteks, kuidas on üks kunstnik ühe töö nimetanud “Aleksander Lätte büstiks”, teine kujur oma teose aga lihtsalt “Lapse peaks” või kuidas asuvad kõrvuti tsaar Aleksander III büst ja tundmatu mehe büst. Üks on lihtsalt mees, teine aga valitses kuuendikku maailmast. Mis neid kaht surelikku nüüd eristab, kas see, kuidas kunstnik on vorminud nende nina? Niimoodi mõtteid mõlgutades võib siin lõpuks tunde mööda saata.

G.T: *Kui paljud isikud Te kujude tagant ära tundsite?*

L: Päril mitmed. Näiteks selle naise (viitab Aleksander Kaasiku “Helene Kumale”) ema oli minu ema matemaatika õpetaja. (Järgneb pikk jutt Helene Kuma perekonnaloost).

G.T: *Mis te jutukumust arvate?*

L: Esmalt see heli hämmastab. Teiseks hakkab segama. Kolmandaks märkad, et sa ei kuulagi seda enam. Audio-pool muutub visuaalsega üheks sensatsiooniks. See pole muusikaline taust.

Intervjueeritav on Viivi (V), muuseumi valvuritädi, hilises keskeas.

G.T: *Milline on Teie esimene mälestus seoses skulptuuride saaliga?*

V: Esimene avamisjärgne päev, kolm aastat tagasi, tulin siia ruumi, inimesed juba sees ja vaatasin – appi, etiketid on ununenud! Nii see siiski ei olnud. Etikette ei olegi ette nähtud ja eks see rohkem äraarvamise mäng ole – kui tark olen, kui paljud ma ära tunnen? Sommid näiteks tulevad ja küsivad, kus Georg Ots on. Ei leia teda ning lähevad edasi.

Villu Jaanisoo ütles, et säärast kujundust on muuseumides varemgi kasutatud. Eriti uhke on ta aga kastide üle, millel seinal asuvad skulptuurid püsivad. Et need nii hästi vastu on pidanud. Ja eks kastide sees asuvad kõlaridki on hästi vastu pidanud, kuigi paljud kujud on lõpetanud rääkimise. Nii vaikivad ju Jüri Kuuskemaa, Juhan Viiding ja ka Stalin.

G.T: *Kui tähtsaks peate Villu Jaanisoo kunstnikukätt siinse ekspositsiooni-installatsiooni juures?*

V: Ei! Siin on ju kõik! See pole mitte üldse Jaanisoo töö, vaid kogu eesti kunsti teos. Ainult kombainer Bronini on teinud venelane, see oli kingitus Tretjakovi galeriilt. Ja Patkul, selle on teinud tundmatu kunstnik. Kas nägite – tsingist! Ja kõike ei tohigi ära seletada, igaüks näeb ikka omamoodi.

G.T: *Kui palju on Teil siinsete skulptuuridel kujutatud inimestega elus isiklikku läbimist olnud?*

V: Oi – pooltega! Näiteks Wiiralti vend oli meil Kalamajas 1950. aastatel naabrimees. (Järgneb pikk ja tundeline iseloomustus). Ja vana Arseni Mölder, näe kõige esimene, siiani meil elab. Signe, tema naine, suri paar aastat tagasi, arvasime kõik, et nüüd läheb Arseni ka. Aga võta näpust. Võtab surma loomulikult ja elab edasi, juba 90-aastane vanahärra. Jaak Olep. Ja Juhan Viiding – minu lapsepõlve sõber. Debora Vaarandi, sa oleksid pidanud nägema, ta oli oma aja suur kaunitar! (Järgneb veel pikk loetelu kultuuritegelastest, mida siinkohal ei hakka välja tooma).

Kolmas intervjuueeritav on Eric (E), kes on tudeng. Eric töötab ka ajakirjanikuna.

G.T: *Kas olete siin esimest korda? Kas mäletate esimest kokkupuudet?*

E: Siin ruumis olen esimest korda. KUMUs olen küll varem käinud, kuid see ruum on kuidagi vahele jäänud. Tunne on, nagu oleksin audiovisuaalse ajaloo keskel. Eri inimesed ajaloost peavad dialoogi või siis on need nagu erinevad piisad ajaloost. Ühes ruumis küll koos, aga samas ka kaootiliselt, pole nähtavat loogikat, mille järgi nad paigutatud on. Kas ma saan õigesti aru, et need on kõik eestlaste tehtud?

Üks mõte veel - läbi teoste räägivad meiega täna ka skulptorid. Skulptor kõnetab tänapäeva. Siin on nii palju erinevaid nägusid, nii palju erinevaid varjundeid, et pole võimalik eristada iga üksikut skulptuuri, vaid tekib tervik.

G.T: *Kui palju on Teil siinsete skulptuuridel kujutatud inimestega elus isiklikku läbimist olnud?*

E: Isiklikku suhet mul ühegi skulptuuril leiduva isikuga ei ole.

G.T: *Mis Te muuseumiskäigult ootate?*

E: Mitut asja. Muuseum peegeldab (näiteks eri riikide) kultuuri, linnasid, vaimsust. Kunst on dialoog ajastuga ja kontekstiga, kus ma elan. Muuseum on seega eelkõige rahva enesepildi peegeldus. Nii on Eesti Kunstimuuseumisse koondunud meie rahva eneseteadvus. Omakorda - mina kui külastaja pean otsima sõnumit. See on külastaja eesmärk, oodata sõnumit. Mida kuraator on tahtnud öelda? Kuraator ongi peegeldanud eestlastele omast kaootilist enesepilti. Muide, seinal need tühjad kohad, need on visuaalselt hästi kõnekad. Seal on midagi puudu. Kõik rõhutab seda "Eesti lugu", kus on teatavad tühimikud, lüngad meie mälus. Või on need hoopis sündimata jäänud inimesed?

Tundub, et ruum on ka spetsiaalselt valitud. Kolmnurkne ruum annab omaette tooni - käia siin ringi ning kui toa nurka maha istuda, siis kõik jookseb vaatajasse. Huvitav, kas tegemist on täisnurkse kolmnurgaga? See sein on seal siis ju hüpoteenus.

Neljas intervjuueitav on Meeta (M), kes on pensionär. Hariduselt insener, üliõpingud möödusid Leningradis.

*G.T: Kas olete siin esimest korda? Kas mäletate esimest kokkupuudet?*

M: Esimene kord ei suutnud ma ära imestada, kuidas võib inimese fantaasia kõike seda välja mõelda! Räägivad ju siin nii kunstnikud ja kõige enam võtavad ühendust veel kujud ja tuttavad. Fantaasia on ju täitsa uskumatu! Mulle väga meeldib see idee, et need inimesed räägivad meie ja tulevase põlvkonnaga.

*G.T: Milline on Teie arust kuraator? Mis on ekspositsiooni mõte? Kas Teie on oluline kuraatori loogika tundmine?*

M: Kuraator? Mulle tundub, et ta tahab nii üllatada kui ka õpetada. See teeb mulle head meelt, et kunstitegelastel jätkub veel ideid. Tundub, et kuraator on tahtnud tekitada sellist kohvikumulinat.

Intervjuueeritav Mauri (M), kunstiajaloo tudeng.

*G.T: Miks Te muuseumis käite?*

M: *(Alustab lõbusa naeruga)* Toitmas oma õrna hinge? Ma küll õpin kunstiajalugu, ent kunstimuuseumis püüan ikka käia enda jaoks n-õ originaalses vaimus, nagu olen alati käinud - unistamas, nautimas, lugusid kogumas ning päeva lõpuks ärritumas, et milline võimas ja vastik religioon see kunst ikka on..

*G.T: Kas mäletate esimest korda, kui siin käisite?*

M: 2007. aasta alguses. Olin võlutud. Mäletan, et peamine tunne, mis mind valdas, oli uhkus, et lõpuks Eestisse midagi nii ilusat püstitati. Selle ruumiga kaasnes samasugune tunne - silm puhkab sellel installatsioonil. Et kui tihti on Eestis varem mindud lihtsamat, odavamalt teed. See on aga ruum, mis tõepoolest toimib hästi. Mäletan selgelt ka seda, et kui lugesin saatetekstilt, et “Villu Jaanisoo, skulptuurid põrandal ja seinal”, siis mõtlesin, et kas tõesti on need kõik tema tehtud koopiad eesti skulptuuridest?

G.T: *Mida sa siin tunnend?*

M: Mulle meeldib otsida metafoorseid seletusi sellele ruumile. Mu sõber Sven Vabar ütles, et need kujud siin ruumis meenutavad šamaane, kes on endale võõrad pead saanud ja nüüd siin siis kollitavad. Veel olen mõelnud, et need kultuuritegelased oleks siin justkui iseseisvalt üles rivistunud, et kellelegi au anda. Kuid kellele? Mäe otsas elavale Ülemiste vanakesele, ütlema, et linn on nüüd valmis? Või kummardavad nad hoopis külastajate ees?

G.T: *Milline on Teie arvates kuraator? Mis võib olla ekspositsiooni mõte? Kas Teile on oluline kuraatori loogika tundmine?*

M: (*alustab taas naerupahvakuga*). Kuraatorit kujutan ma ette nii, nagu neid ikka ette kujutatakse: ta on ninakas, kindla visiooniga ning n-õ omaette pusiv, tahtamata teistele paljastada oma peadpööritavaid ideid. Siin ruumis on tegemist rohkem kunstniku kui kuraatoriga. Nii palju kui ma Jaanisoo tööde kohta netist vaadanud olen, on tema projektid väga mahukad, enesekindlad ja maitsekad. Seetõttu on mul usku, et Jaanisoo teadis väga hästi, kelle ta mille kõrvale asetas. Loogikat seal taga pole mõtet otsida, küll aga võime juurelda selle välja tulnud kompositsiooni üle.

G.T: *Mis see konkreetne ruum Teile annab?*

M: Saan näha mitmeid skulptuure, mida muidu naljalt näha ei saaks. Saan vaadata, kuidas külastajad sellises ruumis käituvad, mida nad räägivad, millele on

keskendunud nende tähelepanu. Samuti inspireerib see ruum mind õppima ja töötama, et ma oma tegemistes samasugust loovat jõudu ette võiksin näidata.

G.T: *Kui paljud isikud Te ära tunnete?*

M: Kui seinale vaadata, siis seal tundsin esmapilgul ära suured ajaloolised tegelased nagu Lenin ja Stalin, aga seal on ka Peeter Esimene, Jeesus Kristus, Jüri Kuuskemaa, Veljo Tormis, Juhan Viiding, Päts, Tormis, praegu rohkem ei hakka pakkuma. Põrandalt tunnen ära Underi, Aleksander Teise. Ega ma skulptuurist palju ei tea. Koortid, Weizenbergid, Adamsonid ja Ülo Õunad tunnen ära, aga see on ka kõik.

G.T: *Mida te jutukumust arvate?*

M: Nagu enne ka ütlesin, üks ta üks šamaanide joigumine ole. Meenub ka Tormise "Raua needmine". Siin on ju ka meeste bassine hääled esil, nad nagu öö ja päev mõtleksid siin rasket tööd teha. Väga eestlaslik, väga kilplasilik. 5 + Villu Jaanisoo, siin on mõnus olla.

Intervjueeritav Ain (A), 30. eluaastates ettevõtja. Muuseumis koos oma paariaastase tütreaga.

G.T: *Kuidas Te siia sattusite? Miks te muuseumides käite?*

A: Käisin lapsega tiigi juures mänguväljakul, kui hakkas vihma sadama, siis tulime siia kohvikusse varju. Otsustasin, et näitan tütrele ka ülejäänud muuseumi - see on temale esimene kord elus. Ise käin muuseumides harva, peamiselt siis, kui olen välismaal ja on võimalus mõnda maailmaklassi muuseumit külastada.

G.T: *Mis Teile tundub olevat selle ekspositsiooni mõte?*

A: Ega ma kunstiajaloost eriti ei tea. Nagu sa näed, meeldib see ruum kõige rohkem mu tütrele. Igal juhul olen positiivselt üllatunud, siin on ju kuidagi värskendav istuda pärast maalida vaatamist.

G.T: *Mida Te siin tunnete?*

A: See on vist professionaalne kretinism või tööstuslik spionaaž, aga sellistes kohtades mõtlen ikka, kuidas siin tekkinud ideid oma töös ära kasutada. Näiteks reklaamis. Sellel ruumil on kihvt imidž või aura, käib aina mingi segane jutt, aga vaadates neid tähtsaid tegelasi, kes siin on, siis ei saa see jutt eriti suvaline olla. Selles ruumis võiks teha eriti kihvti telereklaami.

G.T: *Milline on Teie arust kuraator. Mis tema loogika võiks olla?*

A: Eks kuraator teeb ikka oma tööd, tutvustab kunsti. Kuraatori loogika? Kindlasti midagi on, aga sellele peavad vastuseid andma teised inimesed. Meie vaatame tütrega lihtsalt onude ja tädi päid!

G.T: *Mis see konkreetne ruum Teile annab?*

A: Eks jah “kunstilisemaid” mõtteid oma töö jaoks. Usun, et see võib täitsa kummaline kogemus olla väikesele tüdrukule, vahva on temaga siin olla.

G.T: *Kui paljud persoonid Te siit ära tundsite:*

A: Nii täpselt ma ei jõudnud vaadata. Hoidsin peamiselt silma peal oma tütrele, et talle midagi pähe ei kukuks.

G: *Mida Te jutukumust arvate?*

A: Huvitav, mis lindistus see selline on? (*Vastan, et on tegemist 20 erineva lindistusega*). No kui nii, siis annab see ruumile muidugi eraldi mõõtme, et kes-

kellega, millest räägib. Kuigi kui päris aus olla, siis see heli on kohati ikka nii ebameeldiv, et tahaks juba edasi minna! Ju siis see ruum seda tahabki.

Intervjueeritav Helmi (H) õpib Tartus maalikunsti. Intervjuu on tehtud Tartus, Y galeriis.

G.T: *Miks Te muuseumides käite?*

H: Tihti käin vaatamas just konkreetseid näituseid - hea on vahelduse mõttes kellegi teiste töid peale enda omade vaadata! Aga jah, ajutised näitused, see on nagu kino külastamine. Kumu suutsin kunagi vaid esimesel korral otast lõpuni läbi vaadata. Ei jaksa ju kunagi suuri muuseume otsast lõpuni läbi vaadata! Suured ekspositsioonid väsitavad juba ainuüksi mõttega ette ära.

G.T: *Kas mäletate esimest korda, kui siin käisite?*

H: Minu tunne oli vist teistega võrreldes veider! Ma ei julgenud nende skulptuuride vahel kõndida, kartsin, et need kukuvad pikali, et kõigil on nii vähe ruumi. Aga on hea, et kõik on niimoodi ühe korraga hoomatav. Kas see oli Kangilaski, kes rääkis loengus, et midu ju keegi skulptuuri muuseumis ei vaata, ei hooma. Aga kui nad on kõik koos, siis kindlasti jääd vaatama.

G.T: *Mis Te kuraatori tööst arvad? Kas on eksponeeritud skulptuure või inimesi?*

H: See, kuidas need skulptuurid on paigutatud, sellele ma ei üritanudki pihta saada. Aga et kõik koos kõnelevad ja on segane koor, kellegi hääl ei jõua esile, on ühtne formaat. Minule tundub, et pigem on eksponeeritud töid. Need on ju ikkagist kivisse raiutud tööd. See on ju väga kindel formaat, kuidas inimest jäädvustada. Mina näen siin pigem monumente, kui inimesi.

G.T: *Kui paljud kujutatud Te ära tundsite?*

H: Koidula? Oli seal? (*Naerab südamest, kui ütlen, et Koidulat seal pole*). Just nimelt - seal võiks ju ükskõik kes olla! Kõige rohkem jäidki mulle silma grotesksemad kujud, üks beebi kuju ja üks prillidega tüüp.

G.T: *Mis see ruum Teile andis?*

H: Mulle just meeldis see kontseptuaalne tänapäevane võti selle ruumi juures. Et skulptuurid on tehtud hõlvasti hoomatavateks. Väikeses ruumis mõjuvad nad hästi. Muidu ei hakkakski mõtlema sellele, kui paljud inimesed on kivisse raiutud ja igavesti riulil. (*Siinkohal järgnes pikem dialoog teemal inimese kivisse raiumine*).

G.T: *Mis te helilisest taustast arvate?*

H: Arvan, et see on väga vajalik. Niisama tühjas ruumis seistes ei mängiks pooltki nii hästi välja. Praegu on nad ikkagist nagu inimesed ja räägivad, mitte lihtsalt kivikamakad. Pidev jutuvada ja raiumine.. Mõnikord võiks mõned rääkida ja mõned vait ka olla. Saaks natuke kuulata ka neid.

Intervjueeritav Marten (M), teenib elatist muusikuna. Hariduselt ajakirjanik.

G.T: *Miks Te muuseumides käite?*

M: Et kogeda midagi sellist, mida... iga päev ei koge. Peamiselt käin kunstimuseumides. Galeriides käin harva.

G.T: *Mis Te skulptuuride ruumis esimest korda olles tundsite?*

M: See ruum tundus kuidagi väga elusana. Elavus, kõnetavus ja seda väga intensiivselt.

G.T: *Mis Te kuraatorist arvate?*

M: Ruum on hästi ara kasutatud. Piisavalt nutikalt. Ma arvan, et see on hea lahendus, see kõrge sein riulitega.

G.T: *Kelle Te kujutatutest ära tundsite?*

M: Stalin, Alver, Under, Peeter Suur. Mulle tundub, et pigem on tahetud tegelast ennast avada. Need portreed tunduvad ju realistlikud. Kunstnike fantaasiat ei ole tajuda. Pole abstraktset kiiksu.

G.T: *Mida see ruum Teile andis?*

M: Ei andnud nagu suht midagi. Peaksin veel käima. Selle mõttega.

G.T: *Mis Te helitaustast arvate?*

M: Hea mõte teha ka see. See on ka põhjus, miks see ruum nii elusana tundub, kui siseneda sinna. Kõik ajavad oma asja, keegi ei kuula kedagi teist. Võib-olla iseloomustab see inimest, isiksust, sootsiumit. Selline isekus.

Intervjueeritav Kaarel (K) õpib Tartu Ülikoolis filosoofiat:

G.T: *Miks Te muuseumides käite?*

K: Tahan saada teada.

G.T: *Mida Te siin ruumis tunnete?*

K: Imelikud helid, tunnen pisut õõva. Liiga paljud näod jälgivad mind.

G.T: *Kas arvate, et siin ruumis on teatav loogika?*

K: Arvan, et need on paigutatud vanuselises järjekorras. On või ei ole? Üldiselt pole sellel mingit tähtsust, aga kujutan ette, et siin on kindel süsteem. Mingi loogika peaks ju olema. Stalin on ju üleval keskel. Leninil on hea vaade. Olen kindel, et on loogika. Ei ole võetud kaju ja lihtsalt pandud kuhugi.

Olin üllatunud, et siin tuntuid inimesi pole, kes võiksid olla. Pole Hurta, Laidoneri, Lurichit, pole Krossi. N. Liidu mehed võiksid ju ka olla, nagu Karl Vaino näiteks, ka Johannes Vares-Barbarus. Jüri Uluots.

G.T: *Kas pigem on eksponeeritud kunstnike töid või töödel kujutatuid?*

K: Ei, pigem on ikka tegelasi eksponeeritud. Ma arvan, et enamus inimesi huvitavad ikka ainult tegelased, keda kujutatud on. Kui lähen Kumusse, siis ju tean, et seal on *a priori* eksponeeritud kunsti. Samamoodi on ju näiteks Ufizzi galerii ees, kes seal kõik on, Petrarca ja teised. Tegelasel on palju tähtsamad kui teoste autorid. Autorid ei huvita kedagi!

G.T: *Mis see ruum annab Teile?*

K: Võib-olla on siin nii, et kõigi pilgud koonduvad sinule. Vaataja on keskpunktis. See annab suure tunde - nad kõik vaatavad mind!

Muuseumides ei pane skulptuure muidu tähele, nad on hajeval. Siin on parem tunne. Teised ruumid on nagu teised ruumid ikka muuseumis. Aga siin on midagi erilist.

G.T: *Mis Te jutukumust arvate?*

K: Pole jutukumale pööranud tähelepanu. Mida nad räägivad? (Vastan). Oleks hea, kui üks räägiks korraga. Praegu ei saa aru.

Intervjueeritav Lembit (L), keskealine pereisa Pärnust.

G.T: *Kuidas Te muuseumi sattusite, kas käite siin tihti?*

L: Olime naisega Kadriorus pargis ja mõtlesime, et tuleme vaatame muuseumi ka üle. Oleme Pärnust. Muuseumides me eriti ei käi, on palju teisi asju teha. Siin on kena hoone, mõtlesime, et käime ära.

G.T: *Mis tunded valitsesid siia ruumi sisse astudes?*

L: Kerge segadus. Ei teadnud, kuhu pole vaadata.

G.T: *Mis Te arvate, kas siin on pigem eksponeeritud skulptuure või inimesi nende skulptuuride taga?*

L: Et see on ikkka kunstimuuseum, pigem siis ikkka skulptuure eksponeeritud.

G.T: *Kas Te näete siin mingit loogikat?*

L: Ausalt öeldes ma pole siin eriti kaua viibinud. Ei ole siiani loogikat näinud, üsna suvaline tundub.

G.T: *Helitaust, mis Te sellest arvate?*

L: Mulle tundub, et see on viga.

Külastaja Helen (H), õpib Tartus semiootikat. Õppinud varem EKAs kunstiteadust.

G.T: *Miks Te muuseumides käite?*

H: Et õppida tundma.. ajalugu, kunstiajalugu. Ja laiendada enda silmaringi.

G.T: *Kas mäletate esimest mälestust sellest ruumist?*

H: See oli puhtalt loogilisest asukohast tingitud vastikus. Olin käinud juba kõik ruumid läbi ja skulptuuride ruum asub ju kõige üleval, kõige kaugemal, selleks ajaks, kui siia jõudsin, olin täiesti väsinud.

G.T: *Kas kuraatoril on mingi loogika siin olnud?*

H: Kahtlemata on loogika, muidu poleks ta kuraator.

G.T: *Kas pigem on eksponeeritud tegelasi või autoreid?*

H: Peamiselt siiski tegelasi. Need on ju inimesed, neil on žestid, näojooned. Skulptuur on materjal. Siin on ju pigem tegemist nagu vahakujudega.

G.T: *Mis Te heli kohta arvate?*

H: See on ju selge, et heli toob igas kultuurivaldkonnas sulle informatsiooni lähemale, mõjutab su emotsioone vahetumalt.

G.T: *On Teil veel midagi lisada?*

H: Võib-olla see, et kui sul on ees staatiline kujud, kes sinuga suhtleb, siis see tekitab õõvastust. Inimene peaks ju tegema nägusid. Nemed siin aga ei hooli sinust, jäävad külmaks. Siin on ju muuseumi-formaat ka, ei saa sellele skulptuurile enesekaitseks sokki pähe tõmmata! Skulptuur manipuleerib sinuga, on sinule suunatud, mängib sinuga, on sina.

G.T: *Mida see ruum Teile annab?*

H: Tohutult palju tõlkimis-, arvamis- ja arusaamisruumi. Tekitab ideid, huvisid, seoseid. Selles ruumis on väga palju huvitavat informatsiooni. See ruum on puhas mürast, mis pole mulle vajalik. See on keskkond, kus kõik on tehtud vajalikuks.

#### **Lisa 4.**

Intervjuu Juta Kivimäega

Gregor Taul (G.T): *Mil määral peate Teie skulptuuride saali Villu Jaanisoo ruumiinstallatsiooniks (selle sõna spetsiifilisemas tähenduses)? Võiksite täitsa vabas vaimus vastata, kas Jaanisoo "Kajakas" on antud kontekstis suurema tähendusega kui iga üksik skulptuur?*

Juta Kivimäe (J.K): Ruumiinstallatsiooniks võib Jaanisoo organiseeritud portreede ruumi pidada küll kuivõrd tänapäeval kasutatakse mõistet "installatsioon" vabamalt ja laiemas tähenduses kui näiteks kümmekond aastat tagasi. "Kajakas" on tinglik nimetus sellele ruumile. Kuivõrd inimportreede hulka on paigutatud omal ajal furoori tekitanud. Tamara Ditmani üleelusuurune kajaka portree. Kajakas n-õ valitseb ruumi, ta on erandlik kõikide teiste portreedega võrreldes ja annab installatsioonile mingi eristatava aktsendi.

G.T: *Ehk oskate põhjendada Jaanisoo valikukriteeriume. Mälu järgi tean, et Eesti Kunstimuuseumi skulptuurikogu on nii tuhande-"pealine". Kui sügavalt Jaanisoo skulptuurikogu läbi töötas? Samuti - kui palju antud skulptuuridest olid eksponeeritud enne KUMU avamist? Mille järgi Jaanisoo valikud langetas?*

J.K: Mingeid erilisi kriteeriume tal polnud, eraldasime kogust suure hulga portreid, mis ei pidanud kindlasti minema esimestesse püsiekspositsioonidesse. Minu väljapakkumine Jaanisoole oli kaht kriteeriumi arvestav: esiteks valisime skulpturaalselt huvitavad erinevatesse stiilidesse ja ajavaldkondadesse kuuluvad tööd ja teiseks oli oluline ka see, keda on portreeritud. Installatsioonis on arvukalt eesti suuri kultuuritegelasi ja poliitikuid, ka vene tsaarid Aleksander I (nüüd vahetatud), Aleksander II, Lenin, Stalin jne. Jaanisoo koostas väljapaneku suuresti dekoratiivsel alusel ja see töötab hästi. Kõige tuntumatele tegelastele on juurde monteeritud väike makk fonogrammiga. Pead räägivad. Installatsioon on senini publikumagnet, oleme selle seinal ja põrandal hoidmist pikendanud ja mõningaid päid asendanud muude ekspositsioonide huvides.

G.T: *Milline oli Teie enda esimene kokkupuude selle ruumiga valminud kujul. Või kui Te kogu aeg viibisite selle valmimise juures, siis kuidas mõjus Teile Villu Jaanisoo idee? Või oli see hoopis KUMU idee, mille teostus delegeeriti Villu Jaanisoole?!*

J.K: Mulle see idee meeldis algusest peale. Siin võib suhtuda ka negatiivselt - skulptoritele, kelle tööd on paigutatud nii ebatraditsiooniliselt tundus algul, et neid on diskrimineeritud. Täna on nad leppinud. See oli võimalus eksponeerida palju skulptuuri, mis muidu oleks seisnud hoidlas "nähtamatuna".

G.T: *Küsi ka "pisiasjade" kohta. Miks just "Kajakas"? Samuti tekitab minus küsimusi saali saateleht, millele vaid "Villu Jaanisoo" kirjutatud on. Kas selline valik (jättes välja sõnad 'installatsioon' või "Kajakas") on pika arutuskäigu tulemus?*

J.K: Saite juba teada, miks just "Kajakas". Kunstnikule on verbaalne seletus tihti teisejärguline, kuigi nad on tänaseks õppinud seda valdama - sellest sõltub abifondide toetuse saamine või mittesaamine, n-ö kunstniku eksistents. Kujutlus seinast täis inimpäid võib tekkida järsku ilma suurema eeltööta. Jaanisoo on suurte kogemustega avalike skulptuuride ja objektide autor. 10-aastase praktika jooksul Soomes Tampere kunstikooli õppejõuna on ta Soome ja mujale peamiselt Põhjamaadesse loonud väga erinevaid teoseid, nende hulgas ka näiteks malmiga vooderdatud suur auk muruväljakul, punane malmlehm või kaks hiigelkivi maantee ääres teineteise seljas (Just the fucking Stones). Eesti vaeses avalikus ruumis peab iga avalik objekt olema surmõsine asjandus vägeva eetosega, mujal võib see olla lihtsalt humoorikas objekt, mis paneb inimesed korraks naeratama.

## **Lisa 5.**

Intervjuu Indrek Grigoriga (I.G).

G.T: *Miks Sa muuseumi külastad?*

I.G: Töö on selline. Kunagi oli ka muid põhjuseid, aga praegu tikub professionaalne kretinism vägisi domineerivale positsioonile. Kusjuures ega kuskile mujale kui kunstimuuseumisse naljalt ei jõua, galeriid võtavad oma aja, nii et kõikvõimalikud muud muuseumid on minu poolt tugevalt alakülalastatud.

G.T: *Kas mäletad esimest muljet KUMU skulptuuriruumist?*

I.G: Kui esimest korda KUMUs käsin oli tegemist muuseumitöötajate eri külaskäiguga, mis toimus esmaspäeval, kui muuseum on muidu suletud. Uued tehnilised vigurid olid aga güididele natuke "üle mõistuse" ja kõik ekspositsiooni-osalad, mis nõudsid elektrit, olid tummad. Kurski meremehed ei kolistanud jne. Nii oli tumm ka skulptuuride saal. Samas oli siiski tegemist ainsa kaasaegsema ekspositsiooni-osalaga, mis oma poolikusest sõltumata suutis muljet avaldada. Kitsas, kõrge ja äärmiselt rõhuv. Täiesti skisofreenne.

G.T: *Milline inimene võiks olla antud ruumi kuraator? Kas sul on temaga ka kokkupuuteid olnud? Mis sa arvad, mida on kuraator selle saaliga tahtnud öelda?*

I.G: Kuraatorit ma isiklikult ei tunne. Ma olen vist liiga pragmaatiline, et su küsimuse poeetilisusega kaasa minna. Selle saali eesmärk on efekt. Selle efekti tulevase vormi määrasid küsimused/piirangud nagu a) ruumi enese mõõtmised ; b) kas ruumi pidi näiteks tulema museaalne väljapanek? ; c) kui suur oli eelarve? ; d) kas oligi tellimuseks töötada kogus olevate asjadega.

G.T: *Kas sul on mõne skulptuuri autoriga või skulptersooniga uuril kujutatud olnud ka isiklik kokkupuude elus?*

I.G: Ma ei oma ülevaadet, kes seal kõik väljas on, aga ilmselt mitte.

G.T: *Mis see ruum sinu jaoks tähendab? Mis ta sulle eluks annab?*

I.G: Su küsimus eeldab, et see ruum mulle midagi tähendab ja eluks midagi annab. Tegemist on põhimõtteliselt täiesti tavalise kuraatoriprojektiga, mis on efektne ja hästi teostatud nagu väga paljud teised projektid. Selles mõttes ei midagi erilist.

## Lisa 6

Foto “Kajakast”



