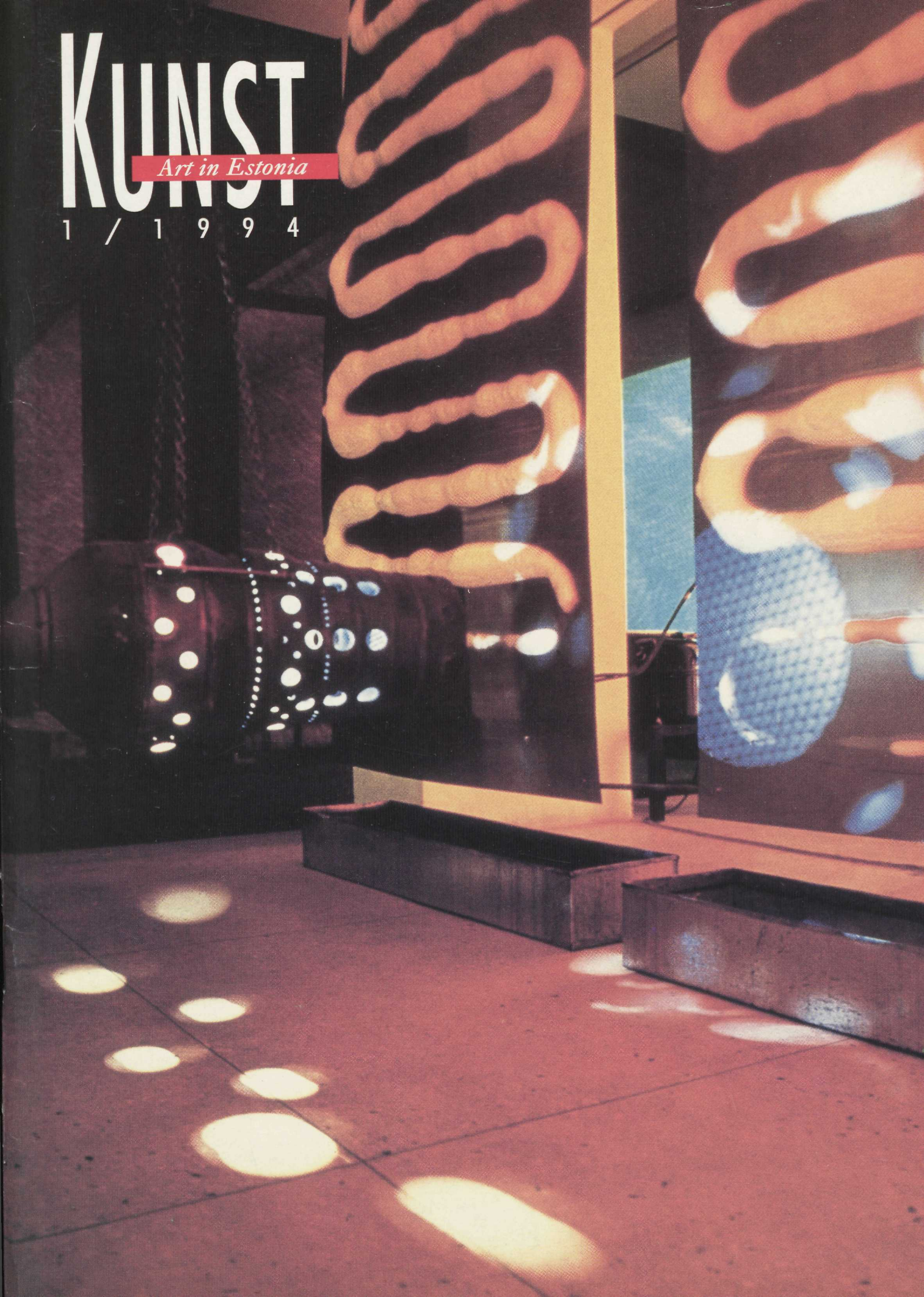


# KUNST

*Art in Estonia*

1 / 1 9 9 4







1993. aasta lõpu hakul seekordset toimetajaveergu kirjutades libiseb mõte paratamatult a ja l e – päevale, aastale, kümnendile, põlvkonnale. Teadagi pole aeg ainult objektiivne parameeter, nii nagu ta pole ka üksnes subjektiivsete ajatajude summa. Seda tunnistades on praegu juba lootusetult käestlibisevas tuhande üheksasaja üheksakümne kolmandast mõteldagi erakordselt keeruline, saati siis seda sõnastada. Aga ikkagi.

Eesti kunstile ja kunstielule, kogu kultuurile oli aasta usumatult intensiivne. Mürinaga ja paljudele valusalt langesid kokku senised kunsti- ja kunstnikuelu taganud institutsioonid, nende rüpest ja kõrvalt tärkasid samal ajal uued, tänaseks veel sageli üsna kõhklemisi ja vaeselt funktsioneerivad erialade liidud, galeriid, kirjastused. On siiski kergendav tajuda "elu jäävuse seadust" – eesti kunst on elus, ehk elusam kui kunagi varem. Muidugi on ta ka muutunud, kusjuures üheks muutuse iseloomustajaks on "kihistumine". "Kihistumine" on toimunud ja toimumas nii horisontaal- kui vertikaalteljel. Esimese puhul on näha, kuidas olemasolevate kunstiliikide, -võtete ja -mõtete kõrval on asunud meile uudsed suundumused. Nende suundumuste vertikaalne-hierarhiline "kihistumine", olles kriitikute pärusmaaks, oli läinud aastal samuti tormiline. Nõnda, pidevas "horisontaalse" ja "vertikaalse" dialoogis ja diskussioonis, on Eesti kunstipilt ja kunstielu vaieldamatult rikastunud. See on ka kindlalt põhjus, miks tajume lähimineviku aja kulgu sedavõrd intensiivsena.

Võib-olla väärrib mõtisklust ka "tajujate" endi, s.t. "meie" probleem. Kõigepealt. Palju "meid" on? Visuaalsete kunstide ja arhitektuuri erialade loomeliitude liikmeid on kokku kunstiajaloolaste ja -kriitikutega Eestis ehk kahe tuhande ümber. Mil määral läheb meie tegevus korda ülejäänud miljonile? Kas meie "sektis" toimuv huvitab teisi "sekte", mida tekib ju ka üha juurde? Päev on paraku ikka veel 24 tundi pikk ning palju jääb väljaspool olijatel aega ja tahtmist süveneda ja kaasa elada sellele, mis toimub väljaspool oma tsunfti? Eriti nüüd, kus igaihe kompetents (ja sealt edasi – hüveolu) sõltub informatsioonist, selle hankimise efektiivsusest, töötlemise ja kasutamise kiirusest. Aeg, aeg... Just see, et igal minutil on igal pool hind, teeb "sektistumisest" globaalse ilmingu, õhtumaa kultuuri arengu paratamatu seaduse. Ökonoomne ratsionaalsus on sealjuures selle kultuuri kvaliteedi garantii ja õnnetus ühteaegu.

Eesti kunstile tema praegusel olemismomendil on neid mõlemat – õnne ja õnnetust – topelt. "Sektistumine" lubab nüüd, üle viiekümne aasta, nii kunstnikul kui kunstist kirjutajal süveneda oma ainesse ausalt, välise ettekirjutuseta, südametunnistuse järgi. "Sektistumine" võtab aga samas meie kunstilt ja kriitikalt tema senise sotsiaalse positsiooni ja rolli, taandades "meie" tähenduse ühiskonnas märksa marginaalsemaks, kui oleme harjunud.

Keegi ütles: kõige eest tuleb maksta. Võiksime lisada: kui igal asjal on oma hind ning mõlema ekvivalendi sisuline väärtus on teada, on põhjust kui just mitte eriliseks rahuloluks, siis südamerahuks küll ikkagi.



# KUNST

*Art in Estonia*

1 / 1 9 9 4

ISBN 5-89920-075-8

Vastutav toimetaja / Editor-in-chief

**Sirje Helme**

Toimetajad / Editors

**Ants Juske**

**Krista Kodres**

**Heie Treier**

Kujundaja / Layout

**Andres Tali**

Kirjastaja / Publisher

**Kirjastus «KUNST»  
Kunst Publishers**

*Tel./phone*

372-2-602 035

372-2-601 782

Lai 34, Tallinn, EE0001

Eesti/Estonia

©Kirjastus «KUNST»

Kunstiline toimetaja

**Jaan Klõšeiko**

Tehniline toimetaja

**Tiiu Ründal**

© Kirjastus "KUNST" / Kunst Publishers, 1993

"Printall". Tell. 2082.

*Täname*

*Sorose Kaasaegse*

*Kunsti Eesti Keskust*

*ja Eesti Vabariigi Kultuuri-*

*ja Haridusministeeriumi*

*"KUNSTI"*

*sponsoreerimise eest.*

## NÄITUSED

lk. 2-17

**Ando Keskküla** / Aine-aineta

**Nils Jockel** / Jagatud unelmad, ühised realiteetidid

**Krista Kodres** / Disain ilma funktsioonita

**Heie Treier** / Raul Meel

## TEORIA KRIITIKA ESSEE

lk.18-27

**Ernst H. Gombrich** / Kunstistiilid ja elustiilid

## M A A I L M

lk. 28-36

**Jevgeni Gornõi** / Verine armulaud

**Ants Juske** / Christo

## E G O

lk. 37-40

**Heie Treier** / Destudio

## KUNSTIELU

lk. 41-43

Interjööri aastapreemiad / Ajakirjanikud vaibal / Arvales /

Eesti Kunstimuuseum / DOCOMOMO / MKM / Anu Kalmu preemia

## KROONIKA

lk. 44-57

Balti skulptuur 93 / Andrus Rõuk / Ex oriente lux / Kaarel Kurismaa /

Raoul Kurvitz "Sambas" / Equilibrium / Jüri Okas "Luumis" /

Otepää *workshop* / Enn Põldroos / Tiina Tiitus / Kristiina Kaasik /

Leonhard Lapin ja Siim-Tanel Annus "Decos"

## A J A L U G U

lk. 58-62

**Reet Varblane** / Karin Luts

## SUMMARY

pp. 63-64



NÄITUSED







"Aine-aineta" näituse "visiitkaart".  
Toivo Raidmetsa "ZIM ja roheline neon-  
vaip" Kunstihoone ees.

"Business card" of the "Substance-Unsub-  
stance" exhibition. The Art Hall and Toivo  
Raidmets's "Automobile ZIM and Green  
Neon Carpet" exposed in front of it.



# Aine - aineta

Kuraatori kommentaar

Ando Keskküla

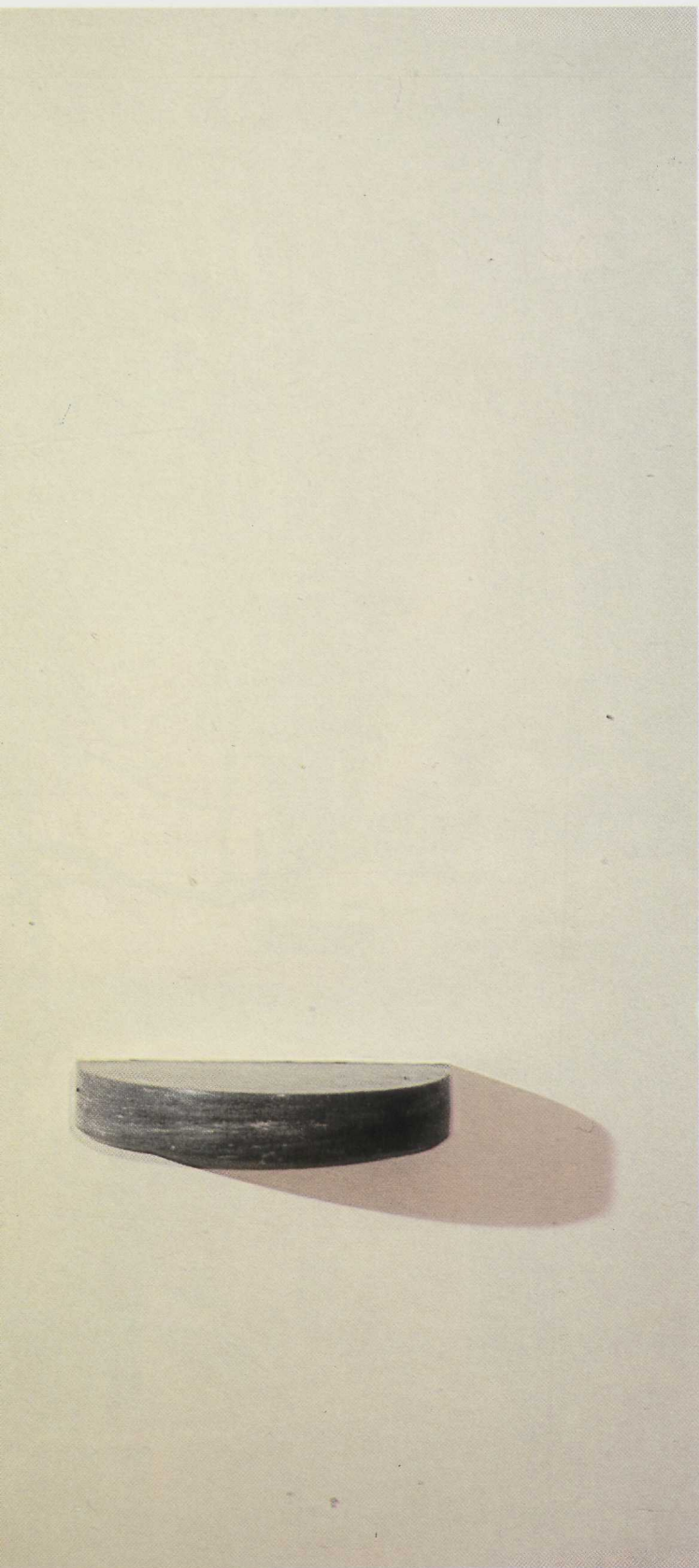
Näituse kuraatori ees seisab hulk vältimatuid tingimusi ning hulk valikuvõimalusi, mis nõuavad otsuseid. Lisaks Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäituse etteantud statuudile tuleks arvestada ka muid tingimusi – nende näituste korduvust, sarjalisust, võimalust, et näituste ideede vahel tekib tulevikus kontekstuaalseid tähendusi ühe raamsüsteemi piires. Sel juhul oleks esimese aastanäituse koostamisel mõistlik rajada idee küllalt laiale alusele, esitades fundamentaalseid küsimusi ja loobudes anonüümse rahvusvahelise sotsiokultuurilise sõnastiku (vähemused, seks, vägivald, feminism, AIDS, homoseksualism jne.) tsiteerimisest.

Ehkki pole võimatu ja ehk on isegi mõttekas, et mõni neist nähtustest järgmistel näitustel esile tõuseb, ometi näitavad hiljutised rahvusvahelised kunstielu megasündmused, et oma sotsiaalse kogemuseni või kunsti tegeliku keeleuuenuseni ei jõuta. Sotsiokultuuriliste stereotüüpide levitamine ei too kaasa kunsti paradigmade muutumist.

Tundub, et esimese aastanäituse puhul tuleks leida parameetrid eesti kunsti hetkeseisu kaardistamiseks, tema ulatuse ja sügavuse (kõrguse?) määramiseks.

Peaksime leidma määrajad, mis oleksid võimaluste piires vabad kohalikus kunstimaailmas käibivatest stereotüüpidest ja hierarhiatest. Mulle tundub see momendil küllaltki olulisena, arvestades kunstimaailma ebaadekvaatsust kultuurilise paradigma muutumisel praeguses Eestis.

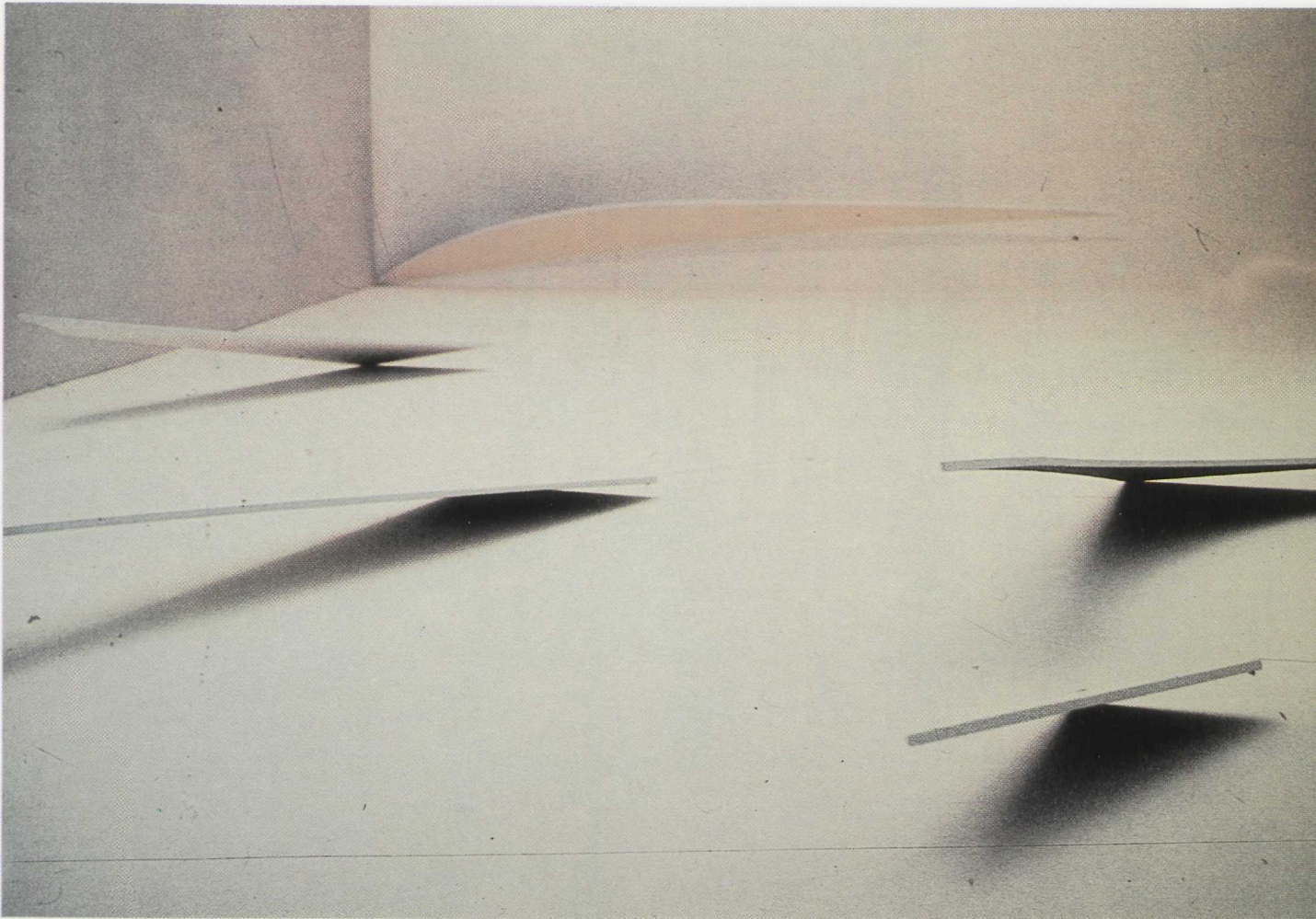
Kuraatoril on kaks põhimõtetlikku võimalust: sõnastada intrigeeriv teema või deviis oma maitset ja kunstniku autoriteeti arvestades ning lavastada staaridekeskne sündmus; teine võimalus on saada mingi kindla parameetri alusel läbilõige kunstist või selle üksikutest probleemidest. See on tülikam, lavastus vähem atraktiivne, staarid istuvad ühel pingil algajatega. Mitmetel põhjustel valisin teise võimaluse. Läbilõige eesti uusimast kunstist on esitatud teljel "Aine-aineta", mis tähendab kunstniku suhet materjalsusse, ainesse, kokkuvõttes aga reaalsusse. Suhe reaalsusse on iga kunstniku ees seisva paratamatu valiku küsimus ja sellisena ei tohiks seada kellelegi kunstlikke piire. Samas peaks see andma ülevaate valikute skaalast. Empiirilise ja ideaalse ruumi suhted, füüsilise reaalsuse ja "hüperreaalsuse" suhted; kohalolek (*presence*) ja mitteolemine (*absence*); empiirilise ja sotsiokultuurilise ruumi suhted. Ka nende bio- noomide omavahelised suhted ja nende koostisosade omavahelised suhted omakorda peaksid andma piisavalt koordinaatpunkte tõepärase kaardistuse saamiseks eesti kunstis. Loomulikult saab esitatud suhteid jälgida vaid ulatuses, mida eesti praegune kunst katab, aga me näeme seejuures ka seda, millega ta ei tegele ja võime esitada küsimuse "Miks?". Nõnda saame me teemat käsitleda teljel, mille ühes otsas võiksime kujutleda **Aili Vindi** tööd "Nurgakunst. Värvijõud. Refleksid" kui efemeerset, empiirilisele tähenduseta kogemusele suunatud tööd ja teises otsas **Peeter Lauritsa** ja **Herkki-Erich Merila** aktsiooni "Tramm ni-



Jüri Ojaver.  
Nišš. Image.  
Fotod näituselt:  
Toomas Kohv.

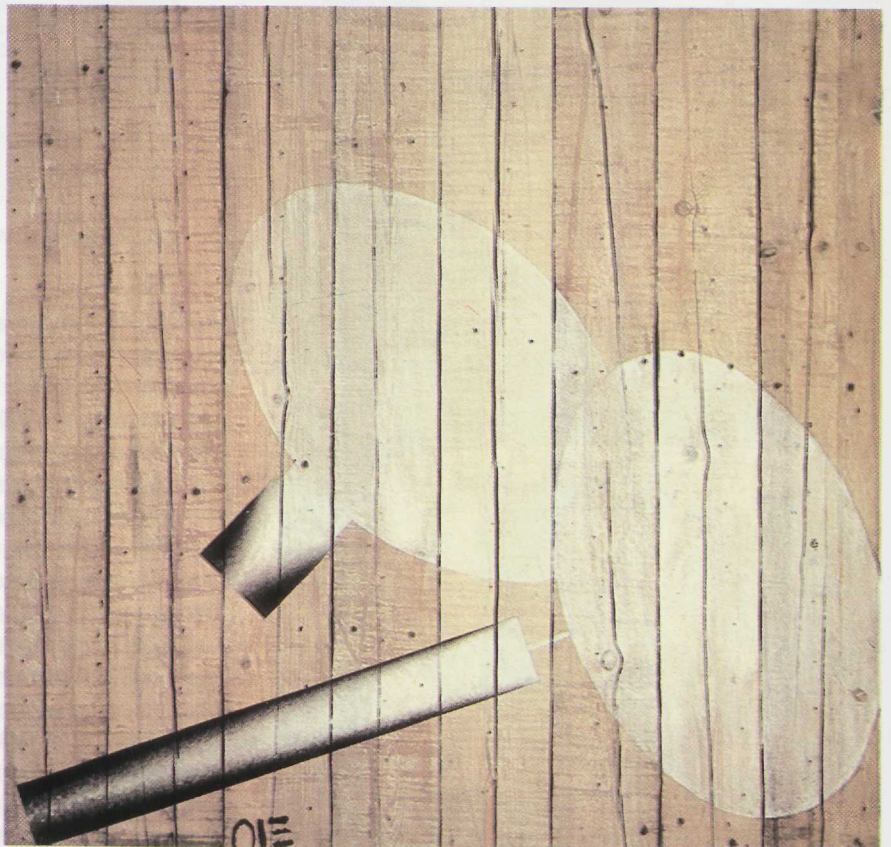
Jüri Ojaver.  
Niche. Image.  
Photos from the exhibition:  
Toomas Kohv





**Aili Vint. Nurgakunst.**  
Värvijõud.  
Refleksid.

**Aili Vint. Corner Art.**  
Color power.  
Reflexes.



**Kaido Ole. Nimeta.**

**Kaido Ole. Untitled.**





**Jaan Toomik, Jaan Jaanisoo.**  
Katakombid (Tallinna alateadvus), kuhu vaatajad võisid siseneda vaid ühekaupa.

**Jaan Toomik, Jaan Jaanisoo.**  
Catacombs (the subconsciousness of Tallinn) where spectators could enter one by one.



**Destudio.**  
Tramm nimega Ihu.  
Teostamata projekt. Video.

**Destudio.**  
Streetcar named "Flesh".  
Unrealised project. Video.

mega "IHU" konkreetses sotsiaalselt probleemses keskkonnas, mida võib defineerida mõistetega "prostituutsiooni pandeemiline levik", "seksuaalvähemuste probleemide avalikustamine", "seksi ikonograafia" jms. Näituse teiseks, eelmisega kohati paralleelseks, kohati ristuvaks teljeks oli galeriides ja Hirvepargi katakombides toimuv. Trammiga "IHU" ühendab neid tegutsemise mittekunsti ja kunsti piiril, eristab aga aine valiku irratsionaalsus, ehk isegi eksistentsialistlik suhe sellesse. Mittekunsti transformatsioonid, selle pühitsemine kunstiks kontekstuaalsete riituste kaudu ei rahulda enam – kunsti allakäik, tema rolli ja missiooni kaotus ning ühes sellega tema väärtuse devalveerumine muudab mõttetuks mittekunsti transformatsioonid kunstiks. Pigem toimub midagi vastupidist – kunst/kunstnik suundub mittekunsti, loobub enesereprodutseerimisest, kunstist kui objektist, ning jõuab tagasi alguse, enesekontemplatsiooni. See on seisund, mille puhul



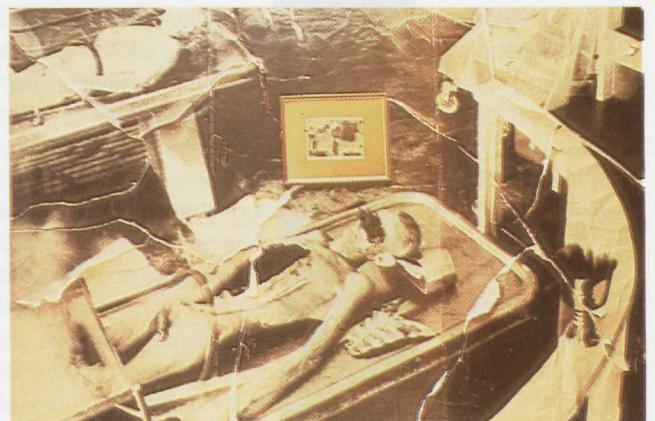


Peeter Linnap.  
Eesti köök.

Peeter Linnap  
Estonian kitchen.

Toomas Kalve.  
Elu.

Toomas Kalve.  
Life.

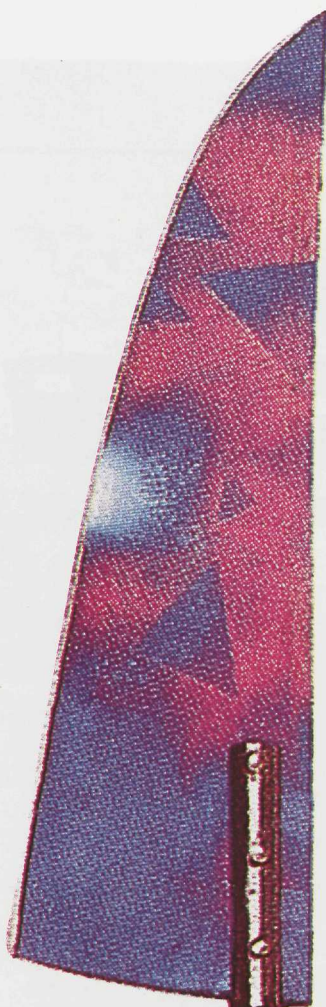


eesti kunsti senised mõõdupuud "avangardism", "kunsti uuenduslikkus" või endisele sotsialismileerile omase heroilise avangardismi kohustuslik vastasseis kellelegi / millelegi muutuvad mõtteuks ega tööta enam samas mõõtkavas. Püüe inspireerida kontekstiväliseid puhtaid kogemusi, püüe luua uut reaalsust (**Toomik - Jaanisoo, Graps Grafts - Pier Li**) või isegi uut maksimalistlikku utopiat (**Kurm - Saks - Vällik**) annab tunnistust adekvaatsest vaimsest reaktsioonist leida uued piirid privaatse ja represiivse keskkonna vahel üleminekuaja ühiskonnas. "Vaimne adekvaatus" on mõiste, millega ma seostan ligi viiekümne aasta pikkuse vaimse emigratsiooni lõppemise, s.o. vaimse distantseerumise, "äraolemise" oma füüsiliselt reaalsest keskkonnast ideoloogilistel põhjustel. Näen selles vältimatut eeldust vaimse vabaduse tekkeks, mis ei "omanda" ega varieeri internatsionaalse kunsti "grammatikat", vaid on võimeline seda looma.





**Mari Käbin.**  
Nuga ja kahvel.  
Eboniit, raud, vask, titaan,  
segatehnika.  
1992.  
22,3x2 cm ja 21x2,3 cm.



**Mari Käbin.**  
Fork and Knife.  
Ebonite, iron, copper, titanium,  
mixed technique.  
1992.  
22.3x2 cm and 21x2.3 cm.



# Jagatud unelmad. Ühised realiteedid

Disaini- ja tarbekunstinäitus "From Dreams to Reality" Tallinnas, nähtuna sakslase pilgu läbi.

Nils Jockel, Hamburg

Kui viimaste aastate suured poliitilised muutused oleksid olematud, siis oleks tähelepanuväärse balti-skandinaavia näituse tiitel vaid ühe sündmuse banaalsevõitu pealkiri, eriti vaadatuna tavalise inimese seisukohast, kes igapäeva-elult loodab – unistused saavad tõeks... Ja siis? Hiljuti muutunud poliitilised koordinaadid, mille taustal näitust praegu vaatame, annavad kuuldavasti veel "vanast ajast" pärit pealkirjale pinget ja põnevust. Uues kontekstis aratab see näitusekülalastajast probleemiteadvust, mis ekspositsiooni enda üldkontseptsioonis tegelikult puudub. On's need balti unistused ja skandinaavia realiteedid, mida kõrvu eksponeeritakse? On's skandinaavia disaini midagi niisugust, millest Balti vabariigid on alati unistanud? Kas skandinaavia disainis peituvadki just need šansid, mida Balti vabariikide disainerid, tööstus ja tarbijad otsivad? Kas nende kahe regiooni jaoks on olemas üldse ühised teed, teed, mis oleks käidav niihästi praegu kui tulevikus?

## Tähelepanuväärne katse

Viimasel ajal on Ida ja Lääne ühishäitused õnnestunud harva. Kõnesolevat eksperimenti plaaniti veel siis, kui poliitilise konfrontatsiooni hajumine alles algas. Nii osutab näitus kõigepealt korraldajate tublidusele, kus on suudetud teostada iseseisvumise-eelseid kavatsusi. Sest kõigil projekti juhtidel pidi olema selge, et disainis – enam kui ühelgi teisel kujundusalal – pörkuvad kokku erinevad majanduspoliitilised süsteemid, sellega aga kaasneb paratamatult ka erinevuste ja vastuolude drastiline ilmsikstulek. Ühishäitust sai "ehitada" vaid tõsiasja omaksvõtmisele, et

Heikki Orvola.  
Hackman Tabletop Oy.  
Serviis. 1992.

Heikki Orvola.  
Hackman Tabletop Oy.  
Service. 1992.



Rykas Jakimavicius (Leedu).  
Kannud.  
Kondiporselan, 1990.  
Kõrgus 24 cm.

Rykas Jakimavicius (Lithuania).  
Jugs.  
Bone china, 1990.  
Height 24 cm.

tootedisaini ja tarbekunsti (käsitöö) on tänu ühiste ajaloolistele juurtele omavahel võrreldavad. (Seda ei taheta mitte alati tunnustada isegi Lääne käimasolevas disaini-diskussioonis). Piritä tee Valge Paviljoni näitus ja ka kataloog püüavad meid selles siiski veenda. Tooteliikide järgi liigendatuna on balti unikaaltarbekunst kõrvuti skandinaavia seeriatoodanguga. Nende omavahelise võrdluse aluseks saavad siiski olla vaid tarbekunsti-eksponaadid, sest siin on ühisteks kriteeriumideks materjalivalik, vorm ja töötlemistehnika. Arvesse ei tule aga funktsioon, tootesemantika ega tootetavus seeriatena, nagu tootedisaini puhul.

## Tarbekunst – lootuste kandja

Kui võrrelda tarbekunsti aspektist Baltimaid ja Skandinaaviat, ilmneb esimeste väljapaneku kujunduslik iseseisvus: vastuolulised, kummalised vormid, materjaliekspriimendid, mängulised motiivid nii vormis kui dekooris. Skandinaavia eksponaadid mõjuvad vaoshoitumana, kuigi formaalselt ja käsitöönduslikult suveräänsemana, ent samas ka rutiinsemana.

Baltikumi tarbekunsti-identiteedi pärast pole põhjust muretseda. Väljaõppe, teostamise, turustamise võimalused näivad minevikus olnud küllalt soodsad, ning uues, praegu tekkivas balti majandusruumis jätkub neile kindlasti arenguvõimalusi. Omaette küsimuseks jääb aga: kuivõrd suudab Balti tarbekunst oma suurepärase materjalivaistu ja vormi-kindlusega mõjutada tootedisaini? Skandinaavia ja Põhja-Saksa tarbekunst on seda siiani küllalt edukalt suutnud teha. Praegu orienteerutakse siin enam maaliliselt ja plastiliselt väljatimmitud üksikesemele, kui lihtsa vormi enesestmõistetavale kaunidusele. Alles tulevik näitab, kas see minimalistlik lähenemine saab omaseks ka Balti tarbekunstile, muutudes stiilitunnuseks, või see on möödunud nähtus,



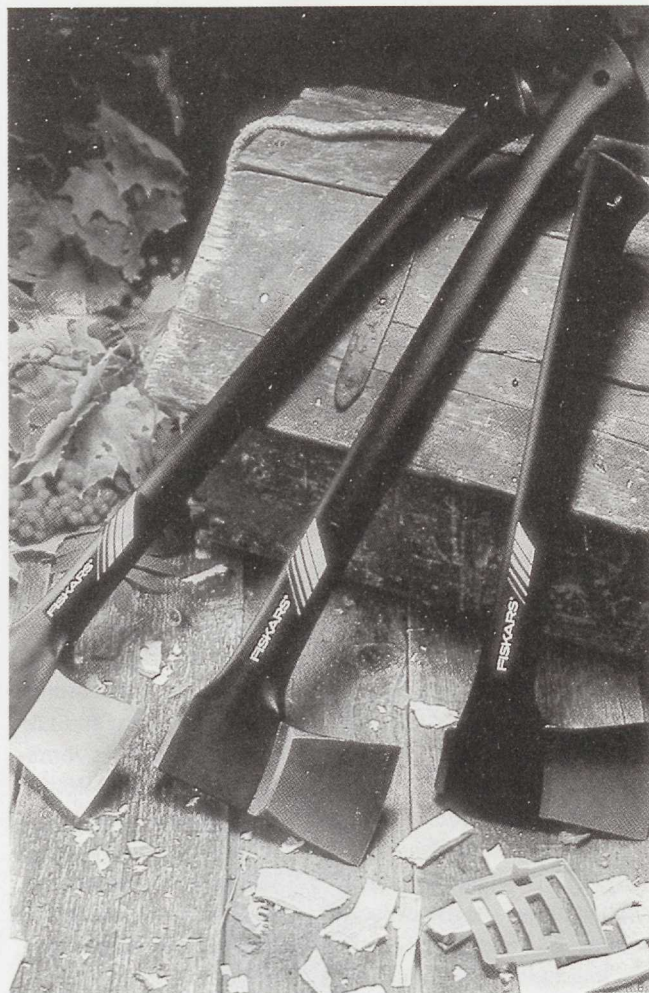


Timo Sunila, Paavo Räsänen.  
Fiskars Oy Ab. Kirves. 1987.

Timo Sunila, Paavo Räsänen.  
Fiskars Oy Ab. Axe. 1987.

Jurga Sarapova-Stulgienė (Leedu).  
Tekstiil "Unistus". Segatehnika, 1992.

Jurga Sarapova-Stulgienė (Lithuania).  
Textile "Dream". Mixed technique, 1992.



mis seostub sageli üksnes sotsialistliku teostuse poolt seatud piiride arvestamisega.

#### Balti disain – muuseumi või turu jaoks?

Balti autorite, enamasti eestlaste, disainitoodang on rangelt võttes ka unikaalse, prototüüp või väikeseeria-ese, mis oma "unistustes" ihkab muutuda toodetavaks, mille tootmise "reaalsus" seostub aga praegu ikkagi käsitööstuslikkusega.

Näitusel eksponeeritud eesti disainitooded jätvavad vähemalt Lääne vaatajale mulje, et siin seostatakse disaini veel paljuski erandliku, avangardse ja muuseumliku kunstiga. See polegi aga nii imestamisväärne, kui arvestada, et kõike-reguleerivas sotsialismis võis disain oma ameerikalike ja turumajanduslike juurte tõttu tõepoolest näida väljapääsuna nõukogulikust massiühiskonnast. Siiski oli ja on niisugune arusaam vääritimõistmine ja kui seda peatselt ei asuta korrigeerima majanduslike ja kultuuripoliitiliste meetmete abil, võivad sellel olla kurvad tagajärjed Balti riikide kultuuridentiteedile. Sest tegelikult pole ei ameerika "industrial design", skandinaavia disain, Bauhaus ega Ulmi koolkonna tootedisain eksklusiivne. Pigem peetakse silmas inimest kui mitmekülget sotsiaalset olevust ja püütakse just teda, keskmist inimest, teha oma loomingu keskpunktiks. Vähesed mõtleavad sellele, kuidas luua "kunsti kunsti pärast", mis teenib eelkõige kujundaja eneseteostust ja silmapaistmisjanu ja millega kuidagi ei kaasne tavainimese argipäevatoimetuste kergemaksmuutmine.

Lääne disainerite jaoks enesestmõistetav arvestamine turunõudluse ja tarbijavajadustega, viimasel ajal ka ökoloogiliste teguritega, on balti kolleegidele veel suhteliselt vöö-



**Helle Gans.**

Tool. Roostevaba teras,  
orgaaniline klaas.  
1989.

**Helle Gans.**

Chair. Stainless steel,  
organic glass.  
1989.

ras. Seda alles õpitakse ja sealjuures muutub oluliseks see, et ülalnimetatud aspekte ei võrdsustataks möödani-  
kus eksisteerinud, vihatud sotsialistliku "turu" doktriinidega,  
mis "rahvale meeldimise" muutis ülimaks käsuks. Sama-  
võrd ohtlik on jäädagi eksklusiivse disaini produtseerijaks.  
Lääne kogemus näitab, et muuseumidele ja pururikaste si-  
sekujundusele orienteeruval kunstil on kalduvus muutuda  
metropolide moemõjude pelgaks peegeldajaks. Nii ei saa  
balti "unistus" disainist kui autentse kultuuri kujundamisest  
kunagi "reaalsuseks", vaid veelkordseks, üksnes võõraste  
poolt määratud kultuurilminguks.

**Unistuste ja tegelikkuse dialoogi võimalikkus?**

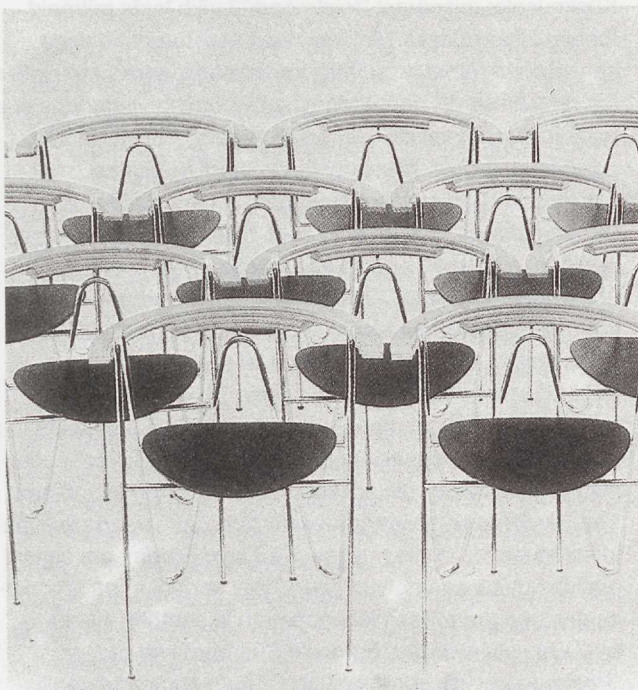
Näitusega saadud võimalust skandinaavia-balti tarbekun-  
stialaseks kogemustevahetuseks ei suudetud täiel määral  
siiski ära kasutada. Seda ei suudetud ka väikesel konve-  
rentsil, mis Tallinnas näitusega kaasnes. Konverentsilt  
oleks oodanud värskaid ideid selle kohta, kuidas oleks siis-  
ki võimalik ületada tarbekunsti ja disaini vahelist võõrandu-  
mist, missugused on regionalistliku tarbekunsti perspektiiv-  
id Põhja-Euroopa disainiarengu kontekstis. Ka eeldanuks  
nii näituse kui konverentsi puhul üksteisega enamat haaku-  
mist, selle asemel et keskenduda põhiliselt senisaavutatu  
demonstreerimisele ja lahtirääkimisele.  
Nähtavasti olnuks näituse ettevalmistamisel vaja kõigi ka-  
heksa osavõtjamaa vahel enamat koostööd. Kui oleks läh-

**Pentti Hakala.**

Martela Ltd. Tool "W". 1987.

**Pentti Hakala.**

Martela Ltd. Chair "W". 1987.



tutud ühistest koostamis- ja valikukriteeriumidest, olnuks  
näitusel enam võrdlusvõimalusi, näiteks Balti ja Skandinaa-  
via tarbekunsti omavaheliseks võrdlemiseks. Enamat infor-  
matsiooni tahtnuks saada ka siinsete disainerite töö- ja  
tootmisvõimaluste kohta. Ilma eelneva põhjaliku ühistööta  
jäi näitus paraku siiski vaid peegeldama tarbekunsti ja di-  
saini vahelise dialoogi võimatust, kuid ühtlasi tõi isegi jõhk-  
ralt esile Lääne ja Ida majandusregioonide erinevuse.  
Nii peegeldaski *"From Dreams to Reality"* Ida ja Lääne  
omavahelist võõrust, ei näidanud aga unistusi uuest pers-  
pektiivist, mida oleks oodanud ülekõige. Näitusekõlastajal,  
lahkudes sellelt väga mahukalt, tõepoolest hästi kujunda-  
tud ja küllap mingis mõttes esinduslikult näituselt siiski end  
üsna kainenenu tundes, jääb üle unistada järgmisest väl-  
japanekust. Selle teemaks võiks olla: *"From Reality to  
More Dreams"* – "Reaalsusest enamate unelmateni".

Saksa keelest tõlkinud Krista Kodres



# Disain ilma funktsioonita: Tea Tammelaane ja Toivo Raidmetsa kunst

Krista Kodres



## Toivo Raidmets.

Neonpulkadega redel, neonkardin. Näituse avamisel "Deco" galeriis. Galerist Epp Rebane ja Harry Liivrand. Foto: Kalju Suur.

## Toivo Raidmets.

Ladder with neon rungs, neon curtain. Opening of the exhibition at the "Deco" gallery. Owner Epp Rebane and critic Harry Liivrand. Photo: Kalju Suur.

Kaks 1993. a. kevadist näitust – Tea Tammelaan Kunstihoone salongis ja Toivo Raidmets "Decos" – olid oma eripäras pealetükkivad ja seda üsna ühtemoodi. Eripära ehk "teistmoodi olemine" – milles see seisneb? Küsida tuleks ka: mille suhtes ja mispärast "teistmoodi"?

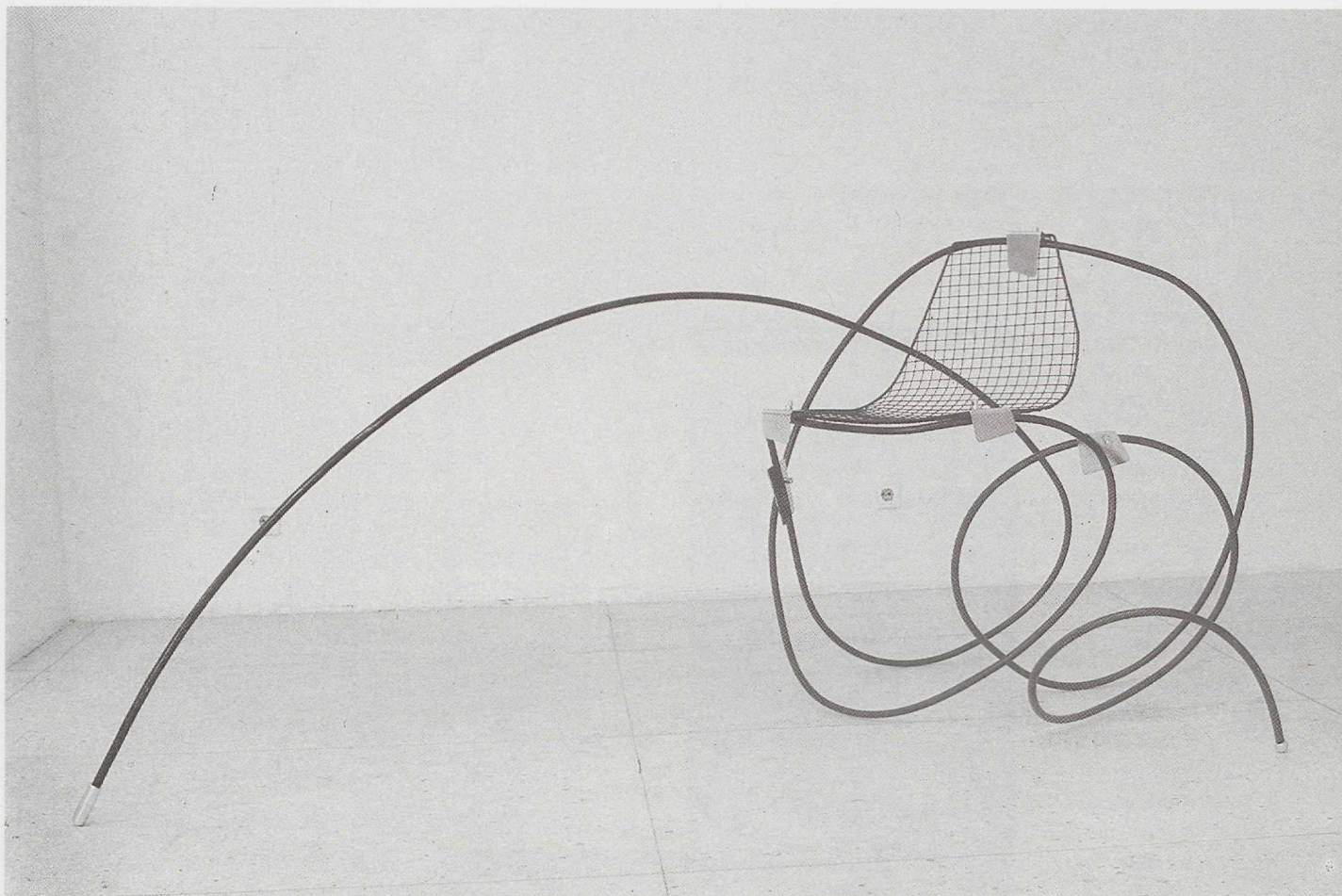
Nii Raidmetsa kui Tammelaane esemed on "teistmoodi" eelkõige seetõttu, et tarbekunsti mõiste traditsiooniline komponent, funktsionaalsus, on taandatud marginaalseks. Funktsionaalsus (kasutamise potentsiaal) eksisteerib mõlema esemeloomingus teisejärgulisena, lähedaselt maalile, skulptuurile või graafikale, mida saab ka "kasutada", riputades teose seinale või asetades selle postamendile, mõlemal juhul omandab kunstiobjekt teatud funktsiooni ruumi suhtes, milles ta parajasti asub, andes sellele oma "aura" teise iseloomu. Nõnda on "kasutatav" ka Raidmetsa "neonkardin" ja mööbel ning Tammelaane "toolid"- "lauad"- "riiulid". Muidugi on funktsionaalsuse "maht" siin siiski tugevam kui kujutava kunsti klassikalistes vormides, sest "neonkardinat" saab kasutada ka ilma jutumärkideta –

ruumpiirdena (sirmi analoog), rääkimata toolidest-laudadest-riiulitest.

Funktsioonist märksa olulisema mahuga on Tea Tammelaane ja Toivo Raidmetsa loomingus siiski vormikomponent. Mõlema jaoks on vorm eelkõige kujund, s.t. vormil on oma sisu, millele vastab mingi analoog esememaailmast väljaspoolt. Jälgides selle kujundi "kujundamist" pörkume paradoksile, mis jällegi mõlemale kunstnikule üsna iseloomulik: kujundi "kujundamise" üheks lähtepunktiks on muu hulgas ka suhe marginaalsega, s.t. funktsiooniga. Meetod, mida Tammelaan ja Raidmets kasutavad, näib olevat järgmine. Funktsiooni (tooli, laua) kollektiivne esteetiline kood (Linda Hutcheon) kõigepealt aktsepteeritakse ja seejärel lõhutakse. Mõned vormiviited "koodile" sealjuures säilitatakse (näiteks, toolil ja laual on jalad), kuid vorm kui kindlaskujunenud (ajalooline) märk problemiseeritakse. Luuakse "oma tekst" (Foucault), milles kõik "sõnad" on tuntud ja arusaadavad, nende tähendus on nihutatud, "lause" saab uue mõtte. Teise poole sellest "uuest" moodustab otsene kujundi arendamine, milles Raidmets ja Tammelaan on ka põhimõtteliselt sarnased. Mõlema kujundikeeles leidub äratuntavaid viiteid loodusvormide maailmale – Raidmetsal linnuriigile (toolivorm), Tammelaanel mere- või džunglismaailmale. Ning muidugi ei kasuta kumbki "otseütlemist", vaid vihjeid, mille abstraktsiooniate on ühe objekti puhul suurem, teisel väiksem. Mõlema kunstniku tunnuseks on ka ekspansiivne suhe ruumi, taotlus end "nähtavaks" teha ning manifesteerida oma "teistmoodi olemist" harilike esemete suhtes. Et nii Tammelaan kui ka Raidmets pole lihtsalt pretensioonikad, vaid oma pretensioonikuses ka veenvad, on veenev ka manifest.

Küsimusele: mispärast "teistmoodi"? võib leida mitmeid tõenäolisi vastuseid. Üldisem neist seostub meie enda seni eksisteerinud sotsiaalse kontekstiga, milles kunstniku (ka radikaalse disaineri) tegevus ja looming vastandus olemasolevale sotsialistlikule tegelikkusele, mis produtseeris paratamatult ühetaolist ja võõra kultuuri märkidest tulvil keskkonda. Tammelaan, Raidmets ja nende põlvkonna kaaslased (aga ka varasem, n.-ö. "Ruumi ja vormi" generatsioon) alustasid, end sellele foonile vastu seades, kuid ühtlasi samastudes ja liitudes juba parkümmend aastat kogu maailmas aktuaalse konfrontatsiooniga triviaalse massidisaini, viimasel kümnendil ka suunatumalt, anonüümse modernistliku disaini vastu. Et viimatinimetatud "võitlus" on 1990. aastate alguses võtnud Läänes teise vormi – hoomatav on taaslähenedamine pragmaatilisele modernismile ja minimalistlikule kontseptualismile – mõjub eriti Tea Tammelaan selles kontekstis jälle (ikka veel) piisavalt teistsugusena, et olla huvitav. Ka Toivo Raidmetsa šansid püsida huvitavana näivad head, sest temagi vorm on originaalne, mehhaaniliselt jäljendamatu ja seetõttu silmator-kav. Ehk, väljendudes François Burkhardti sõnadega: "Postmodernistlik kunst on vabastanud end mehhaanilis-





Tea Tammelaan. Tool.

Tea Tammelaan. Chair.

test vormidest ja loob ikonograafiaid, mis vallandavad "energiaid", olles nii uue dematerialisatsiooni märgiks. "Pehme" kunst lõhub fikseeritud raamistiku ja levib originaalsena". Daniel Bell nimetab seda, postindustriaalse ühiskonna vältimatut komponenti, "mänguks fabritseeritud (*fabricated*) looduse vastu".

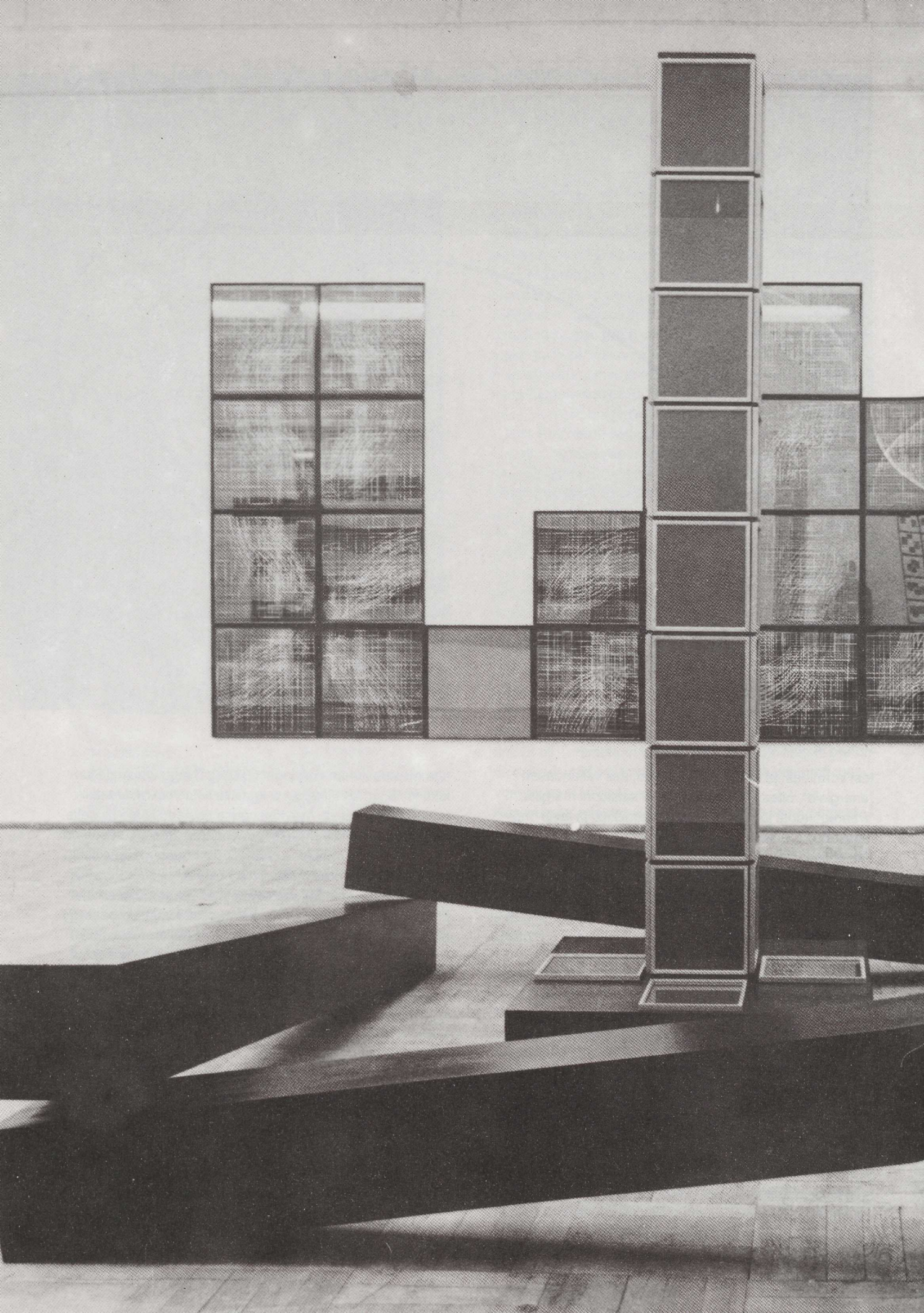
Ka Tammelaane ja Raidmetsa looming on mäng, mille võimalikele reeglitele ülal sai viidatud. Erinevalt "päris" disaineritest, kelle professionaalsuse põhitunnuseks on "mängimine" funktsioonist ja tootmisparameetritest lähtudes, s.t. toetudes hoopis rangematele reeglitele, on kunstniku "mängumaa" siiski võrreldamatult vabam ning lubab tegijal ise reegleid muuta, hüljata, laenata teiste "mängude" reeglitest, olla just nii vaba või piiratud, kui parajasti näib olevat vajalik. Selles mõttes polegi imestada, kui eriti Toivo Raidmets "liigub" vabalt kord disaini-, kord kunstimänge nautides. Labiilsuski on üks postmodernistliku kunstisituatsiooni põhitunnuseid, mis annab piisavalt vabadele isiksustele piisava vabaduse muutuda, olgu see siis vastavalt hetketaju- le või mõnele tegurile väljastpoolt.

Jääb üle veel lisada, et ortodokssel kunstivaatajal on niisugust laias amplituudis (või sellest koguni väljaspool) pendeldamist raske aktsepteerida, sest see eeldab ka enese pidevat asetamist teise "nägemissüsteemi". Tuletagem

aga meelde Johan Huizingat (1938!): "Nagu vanimale luulekunstile, on ka tänapäeva kunstile ikka veel hädavajalik teatav esoteerilisus. Aga igasuguse esoteerilisuse aluseks on kokkulepe: meie, asjassepühendatud, leiame, et see on nii, mõistame ja imetleme seda nii. Ta nõuab mängukollektiivi, kes kaitseb oma müsteeriumi õigust."

Tea Tammelaan ja Toivo Raidmets on oma "müsteeriumi" loonud, ka "mängukollektiiv", kaasaegse kunsti (kõhnuke?) auditorium on olemas, aktsepteerides mõlema kunstniku "teisitiolemist". Tulevikuküsimuseks jääb "teisitiolemise" kestvus. Kui see jätkub, siis pidevalt muutuv kontekstis olla "teisiti" igal ajamomendil, sest muutuvad ka need, kellega praegu on kokkulepe sõlmitud.

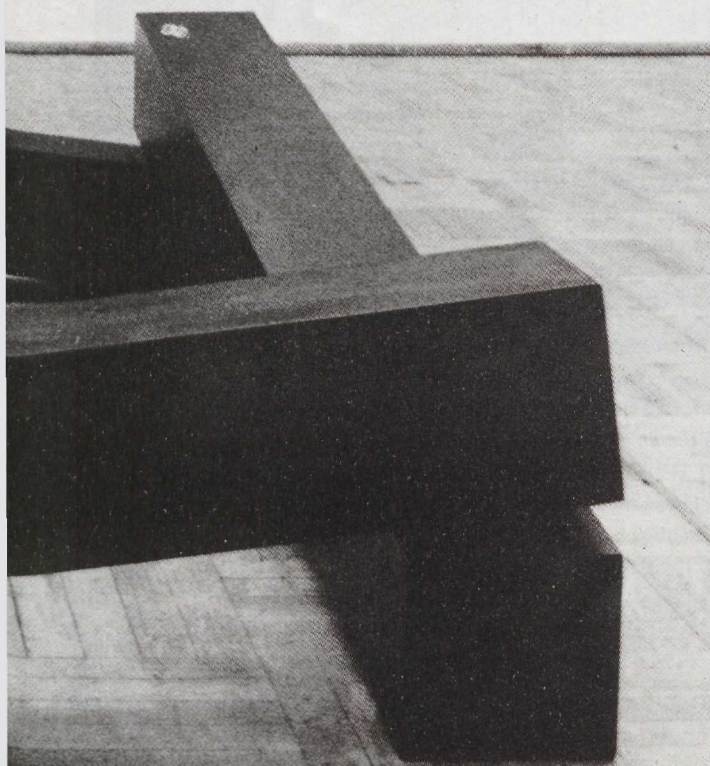
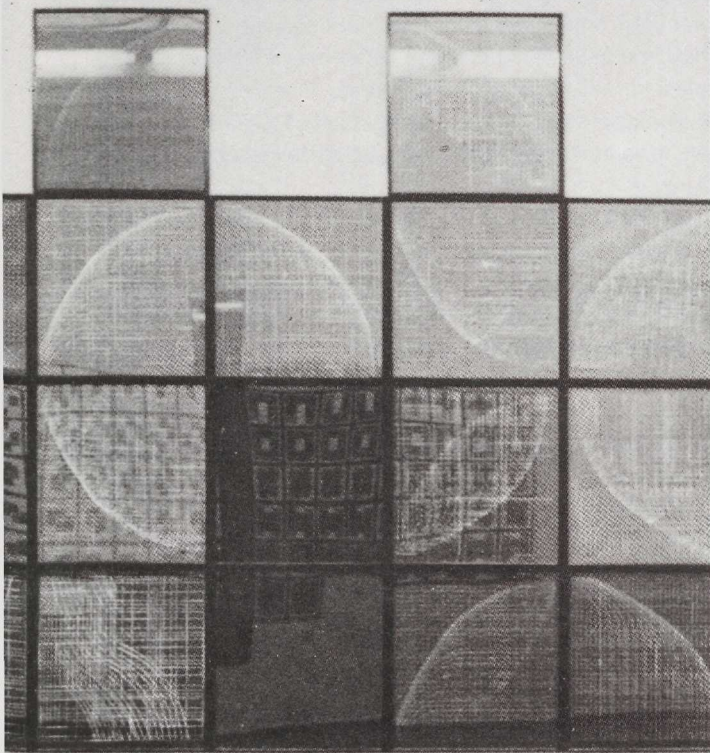






Raul Meele näitus Kunstihoones:  
Sari "Taeva all 45 v".  
Serigraafia 1993 (1973).  
Foto: Peeter Sirge.

Raul Meel's exhibition at the Art Hall.  
Series "Under the Sky 45 v".  
Serigraphy 1993 (1973).  
Photo: Peeter Sirge.



## Raul Meel

Heie Treier

1993. aasta augustis toimus Kunstihoones Raul Meele näitus, kus oli eksponeeritud töid seeriastest "Postmedius" (serigr., montaaž, 1993), "Adventus" (1992-93), "Certificat-Intermedius-Redux" (serigr., 1992), "Medart" (serigr., 1992), "Taeva all" (serigr., 1973, 1993), "Ränd" (serigr., montaaž, 1993), "Rahvalauliku jorutused" (fotomontaaž 1977, 1989), "Mängu väljad" (serigr., 1970, 1991), "Navis" (akrüül, lõuend, 1993), "Võlu ja vaim" (akrüül, lõuend, 1993), "Koopula" (akrüül, lõuend, nõör, naelad, 1993) ja "Karmiinplaan" (akrüül, lõuend 1993). Viimatimainitud seeriast kinkis kunstnik ühe maali (nr. 19) hiljem pidulikult Sorose Kaasaege Kunsti Eesti Keskusele.

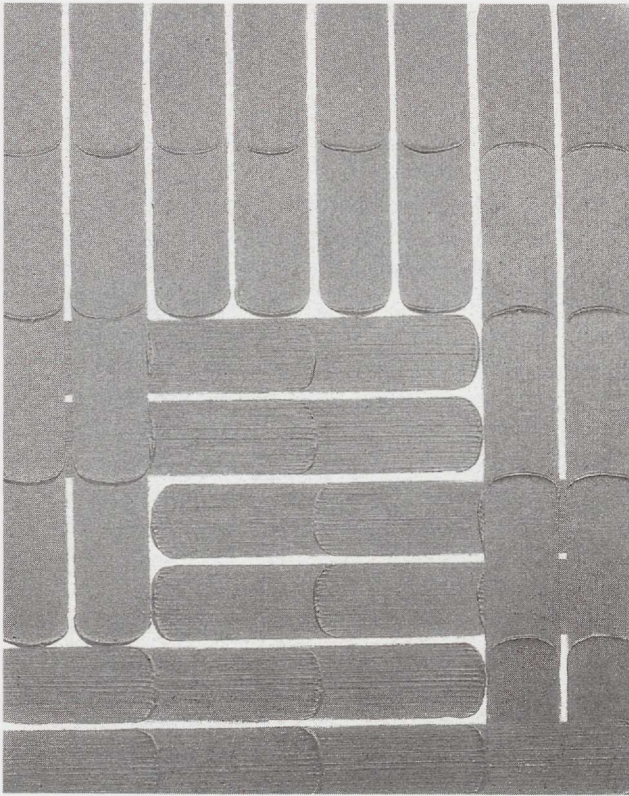
Raul Meel ajendab mõtisklema kunsti ja kunstiteaduse pidevalt muutuva vahekorra üle ning termini "formalism" üle. Tegemist on eriti Teise maailmasõja järgse ühiskonna modernistlikus paradigmas aktuaalse kunstiterminiga nii Idas kui ka Läänes. Ent nendes kahes ideoloogiliselt vastandlikus ühiskonnas (sotsialism – kapitalism) oli ka probleemil absoluutselt erinev tähendus ja sisu.

Võib öelda, et Raul Meele kunstile sai 1970-ndate, 1980-ndate aastate Nõukogude Eestis sõna "formalism" lausa saatuslikuks, oli ju see sõna omandanud pärast 1950-ndate aastate "puhastust" juba piisavalt kurikuulsa tähenduse. Sõnal oli marksistlikus nõukogude ideoloogias ja kunstiteoorias üksüheselt tõlgendatav negatiivne sisu. Formalism tähendas mittefiguratiivset, mitterealistlikku, mitte-nõukogulikku kunsti. Kuna marksism oli Nõukogude Liidus monopolne, piisas sõna "formalism" mainimisest, et tõrjuda kunstnikku aktiivsest kunstielust "autsaideriks". Raul Meel polnud Eestis küll otseselt pörandaalune, "under-ground" kunstnik, nagu tema sõbrad Ilja Kabakov jt. Moskvast, küll aga "autsaider". See tähendas ilmajäetust ametlikust tunnustusest, sageli ka võimalusest esineda näitustel ja lugeda oma kunsti kohta artikleid, mida tsensuur (sageli anonüümne tsensuur) hoidis avaldamast.

Kui vaadata Nõukogude "raudse eesriide" tagant Lääne poole, siis näeme, et samal ajal oli sõna "formalism" üks kunstiteooria sõlmprobleeme ka seal. Modernismi ühe juhtiva kunstiteoreetiku, autoriteetse Clement Greenbergi jaoks tähendas "formalistiks" tituleerimine suurimat komplimenti kunstnikule. Greenberg väärtustas kunstis vormiotsinguid, kuigi paradoksaalsel kombel protesteerisid sõjajärgsed kunstnikud-abstraksionistid ISE Greenbergi sellise käsitluse vastu, väites, et nende kunst EI OLE formalism. Greenberg reageeris taoliste signaalidele vastuväitega, et kunstnike juttu ei tule tõsiselt võtta. Ta väärtustas kõrgelt kunsti TEOORIAT, mis toetus platonistlikule traditsioonile.<sup>1</sup> Greenbergi liini jätkas 1960-ndatel aastatel ja hiljem Susan Sontag, kes kirjutas pikki ja säravaid esseesid kunsti stiilist, stiilsusest jm.<sup>2</sup>

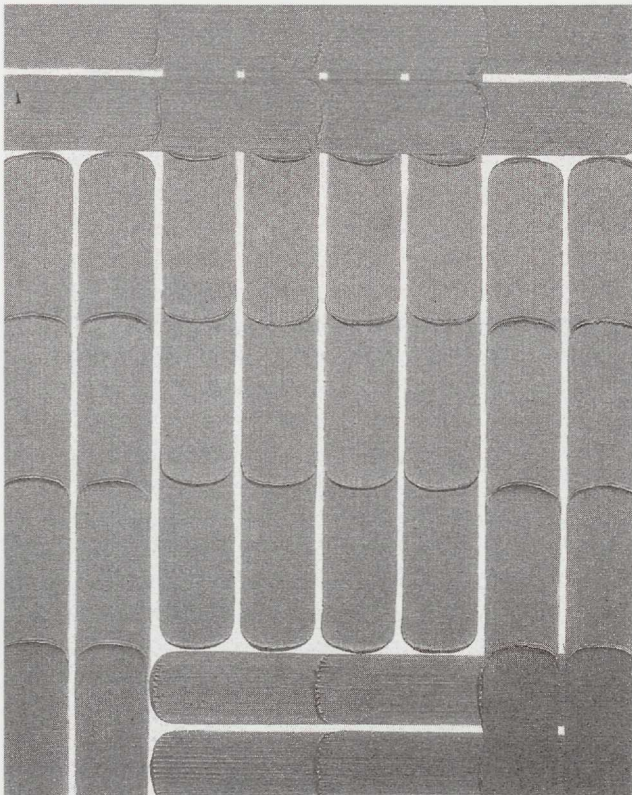
Niisiis olid eesti tolle aja kunstnikud, aga ka kunstiteoreetikud, justkui kahe tule vahel. Ühelt poolt püüti end kaitsta





**Raul Meel.**  
Sarjast "Karmiinplaan".  
Akrüül, lõuend, 1993.

**Raul Meel.**  
From the series "Crimson plan".  
Acrylic, canvas, 1993.



**Raul Meel.**  
Sarjast "Karmiinplaan".  
Akrüül, lõuend, 1993.

**Raul Meel.**  
From the series "Crimson plan".  
Acrylic, canvas, 1993.

meelevaldse nõukogude terminoloogia eest, teiselt poolt polnud võimalik ka toetuda Lääne keelatud autoriteetidele (kasvõi sellisel proosalisel põhjusel, et kirjandust Lääne kaasaegse kunsti kohta oli raske kätte saada, ja kui see õnnestuski, ei saadud sellele vabalt toetuda). Nii on kunstiaartiklites sageli lähtunud Greenbergi kriteeriumidest, ilma Greenbergi ennast nimepidi nimetamata ja vahel endale ka aru andmata, et suubutakse kunsti analüüsimisel tööpoollest formalistlikku klaaspärlimängu. Seda on võetud isegi kui omapärast kilpi, professionaalse kunstiteaduse erikeelt, mille kohta marksistlikel ideoloogidel puudub sõnaõigus.

Mis on sellel kõigel tegemist Raul Meelega? Eelnevat teades peaks olema mõistetav, miks Nõukogude Eestit 1979. a. külastanud New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi spetsialist soovis muuseumile omandada just Raul Meele graafilist seeriat ("Taeval all"). Ning miks ostust midagi välja ei tulnud, kuna vahendajaks olid Leningradi Ermitaaži ametnikud.<sup>3</sup>

Praegu jääb üle tagantjärele vaid imestada kunstniku järjekindlust valitud liini jätkamisel, justkui pideval vastuvoolu ujumisel. Seda nii modernistlikus Nõukogude Eestis (jäi ju Raul Meel lõpuni abstraksionistiks, ilma "kõrvalehüpeteta" nõutavasse realistlikku temaatilisse kunsti), kui nüüdses post-modernistlikus Eesti Vabariigis, mil kunsti ja kunstiteadusesse tungivad juba täiesti uued tuuled ja probleemid. Mil ühelgi sõnal pole enam taolist võimu inimsaatuste üle või kunstisse suhtumise kujundamisel.

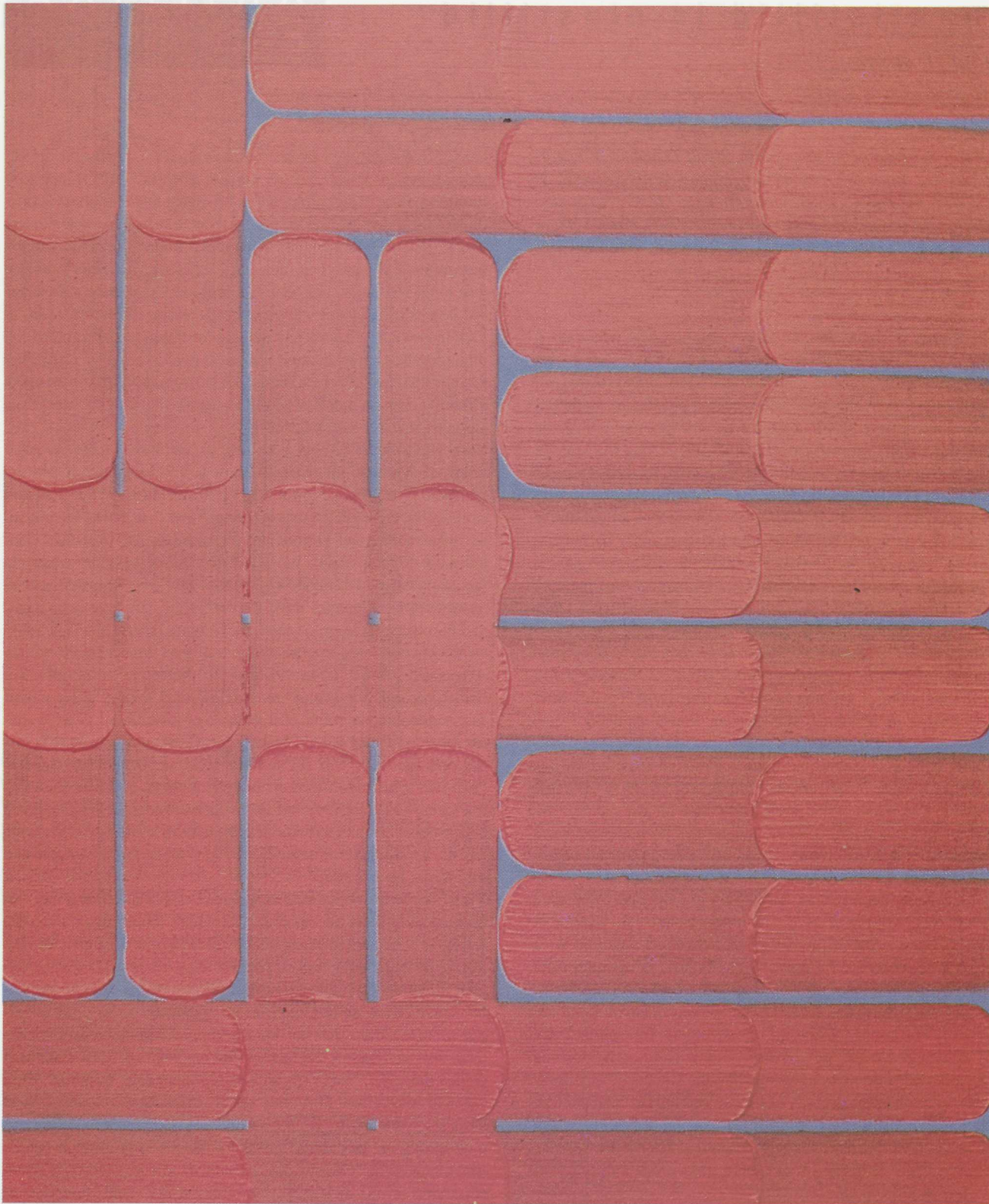
Saatusse iroonianana võime praegu aga öelda, et omaaegne ametlik nõukogude kunst ise muutus arengus järjest formaalsemaks ehk formalistlikumaks, samas kui tookord ametlikult "formalistlikuks" põlatud kunstil on juba oma kindel koht kunstiajaloo kullafondis. Sest Raul Meele kunsti "kaitseb" eesti rahvakunsti pärand, sinne ajaloo ja looduse eripära, omaaegse modernistliku kunsti üldine kontekst ja kunstniku enda laialt tuntud kompromissitu pühendumus loomingule.

<sup>1</sup> Formalismi probleemi analüüsib pikemalt Thomas McEvilley oma raamatus "Art & Discontent. Theory at the Millennium", McPherson & Co Publishers, NY 1991. Raamat ongi pühendatud Clement Greenbergi, Susan Sontagi jt. ideede teoreetilisele ületamisele ning platonistliku platvormi ühekülgsuse kritiseerimisele. McEvilley tõstab ausse Aristoteelse filosoofilise pärandi ning rõhutab kunsti SISU tähtsust.

<sup>2</sup> A Susan Sontag Reader. Penguin Books, 1982.

<sup>3</sup> Vt. Raul Meele kõne 1993. a. Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses maali piduliku üleandmise puhul. Väike mõtisklus, mis võib ehk sobida isikupäraseks kommentaariks, Sirp nr. 43, 29. okt. 1993, lk. 1 ja 3.





**Raul Meel.**  
Sarjast "Karmiinplaan".  
Akrüül, lõuend, 1993.

**Raul Meel.**  
From the series "Crimson plan".  
Acrylic, canvas, 1993.



Reynoldsile pühendatud loengusari, 1990 (Londoni Kuninglik Akadeemia). Käesolev artikkel on tõlgitud eesti keelde E. H. Gombrichi isiklikul nõusolekul, mis on antud "Kunsti" toimetusele Prahas Kesk-Euroopa Ülikoolis (aprill 1993). Artiklit on varem tõlgitud ka itaalia keelde.

Minu loengu pealkirja aitavad kõige paremini selgitada kaks illustratsiooni kadunud Osbert Lancasteri satiirilise kallakuga stiiljalaloo ülevaatest, mis on minu arvates parim antud teemal väljaantud õpik.<sup>1</sup> Esimene neist esitab elu- ja kunstistiili, mida tuntakse rokokoo nime all (ill. 1), teine on allkirjastatud kui "Kahekümnenda sajandi funktsionalistlik stiil" (ill. 2) ning ma pean jätma lahtiseks küsimuse, kas viimane tähistab mõne kadunud ajastu või tuleviku stiili.

Kuigi raamatus pööratakse tähelepanu esmajoones arhitektuursele miljööle, on kunstniku terav silm tabanud siiski ka elustiili, mida me vastavate perioodidega samastame. Elegantne paarike rokokoo stiili interjööri oleks pidanud võimatuks oma maja katusele päevitama minna, niisamuti nagu nende lapse-lapse-lapselapselaps 20. sajandil peaks võimatuks mõõka kanda. Ning mul ei tuleks teid pikalt veenda ka selles, et maal, mis rippus 18. sajandi buduaaris ja kujutas alasti nümfid koos Amoriga, tunduks funktsionalistlikus majas niisama kohatuna, nagu rokokoo stiili interjööri kaktus ja see maal, mis paistab funktsionalistliku maja ühest alumise korruse toast.

Sellistel puhkudel ütleme harilikult, et mõlemad pildid on oma aja vaimu ideaalsed väljendused. Nimetatud kliše ei ole mulle asu andnud, ja mina, omalt poolt, ei ole ka talle asu andnud.<sup>2</sup> Ma pole kunagi ühtegi vaimu näinud ning tunnen instinktiivset vastumeelsust kõikide kollektivismi avalduste suhtes, nimetatagu neid siis rassismiks, natsionalismiks või, kui mul lubatakse sellist terminit kasutada, historismiks. Mina olen individualist ning ma ei suuda kuidagi uskuda, et me ei ole midagi enam, kui traatide otsas kõlkuvad marionetid, keda liigutab nähtamatu nukujuht ja kes esindavad kas ajavaimu või siis klassivõitlust. Ja ma olen hakanud endalt küsima, kas meil on üldse vaja postulaati nukujuhist nimega Ülikunstnik, kes erinevaid väljendusvahendeid kasutades loob stiili või stiilid. Võib-olla on asi pigem vastupidine? Kas pole kunstnikud need, kes on kui mitte rohkem, siis vähemalt kaasa aidanud selle meie poolt ajavaimuks kutsutava loomisele? Kas me ei tunneks end hoopis teiste inimestena, kui meil palutaks selga panna rokokooaegne kostüüm ja pähe puuderdatud parukas ning laskuda vaimukasse vestlusse daamiga, kes rüügab šokoladi, selle asemel et lamada funktsionalistliku maja katusel, varumaks tervist ja elujõudu.

Käesolevas loengus huvitavadki mind need kaks vastandlikku tõlgendust stiilist kui nähtusest. Esimene, et stiil on ajastu väljendus, on siin Läänes muutunud liigagi tavaliseks. Ida-Euroopas domineerib või domineeris kuni viimase ajani vastupidine veendumus, arvamus, et kunsti mõjused on nii võimas, et kõik väljendusvahendid tuli allutada ühtsele kontrollile ja tsensuurile.

Kui kasutada arstiteadusest ülevõetud metafoori, siis võiksime nimetada Läänes levinud vaadet, et stiil on ajastu ilming või sümptom, "**diagnostiliseks**" lähenemiseks. Sellise diagnoosimisoskuse üle on uhked olnud kunstiajaloo väljapaistvad praktikud minevikus ja kui ma asjast õigesti aru saan, siis on see ka nn. uue

kunstikriitika eesmärk. Vastupidine doktriin, mis rõhutab kunsti mõjuseid, kas siis erguti või rahustina, võiks kanda nime "**farmakoloogiline**" tõlgendus. Kuigi niisugust terminit üheski kunstiajaloolises käsitluses ei kohta, on selle aluseks olev idee nendest kahest vanim. Varasematel sajanditel huvituti kunstide mõjust inimpsüühikale tervikuna, mitte aga üksikute kunstnike vahelduvast hingeseisundist.<sup>3</sup> Platoni "Dialoogides" märkame seda sügavat huvi kunstide, eriti muusika mõju vastu. Teame ju seda, et Platon soovis keelustada meelelist ja meelelahutuslikku muusikat oma ideaalses riigis, lubatud võisid olla vaid karmid ja reipad helid, mis takistaksid noorte moraalselt laostumist. Kahtlemata oleks Platonile rohkem meele järgi olnud paarike katusel kui need kaks kergatsit rokokoo stiili interjööri.

Minu käsitlusega läheb kokku see, et antiikmaailmale oli hästi tuttav ka diagnostiline lähenemisviis, ja mis veelgi enam, sellises kontekstis, mis otseselt puudutab meie stiilimõistet. See sisaldub stoitsistliku filosoofi Seneca Noorema kirjas vastuseks küsimusele, miks mõningatel perioodidel kirjanduslik stiil mandub. Loomulikult on tema vastus moraliseeriv. "Inimeste kõne", ütleb ta, "on samasugune kui nende elu"; vahv stiil on lialdusteühiskonna sümptom. Niisamuti nagu inimese kõnd või liigutused annavad tunnistust tema iseloomust, nii ka tema kirjutamisviis.<sup>4</sup> Seneca tõi kõneka näite kuulsast rooma ülikust Maecenasest, keiser Augustuse sõbrast, keda me tänaseni mäletame ja austame kui heldet kunstide toetajat. Stoikud nägid teda hoopis teises valguses; nende jaoks oli tema stiil niisama ohjeldamatu kui tema rietus lohakas. Tuues näiteid Maecenasest väänutatud lausetest ja kistud metafooridest, mis on muidugi tõlkimatud, hüüatab Seneca: "Eks tule sellist asja lugedes otsekohe meelde, et see on ju seesama mees, kes alati hooletult riides käib... keda silmad pingil või trepiastmel... mantel küll üle pea tõmmatud, kuid kõrvad katmata, kes näeb välja just nii nagu mõne rikka mehe juurest põgenenud ori mõnest komöödiast."

Ma ei ole leidnud portreed Maecenasest, kes n.-ö. särgiväel võtaks osa pidulikust tseremooniast kenotaafi juures, ega ole mul ka otsingutele vaatamata õnnestunud leida täpselt niisugust koomikut orja, nagu seda Seneca mainib. Aga kuulus Ara Pacise reljeef, millel on kujutatud Augustust tseremooniast osa võtmas, annab meile aimu sellest, milline oli väärikuse mõõdupuu *de rigueur*\* nii riietumises kui ka käitumises Rooma-aegses maailmas. Just sellepärast on Seneca halvustavad märkused lühidalt öeldes diagnoos. Ma ei tea, kui paljud tänapäeva inimesed, olles lugenud Maecenasest kirjutatud teksti, otsekohe järeldaksid, et ta jättis kõrvad katmata. Kokkuvõtvalt, Senecale hakkab vastu muidugi igasugune hea tooni, igasugune tavade eiramine, nii nende, mis reguleerivad elustiili, kui ka nende, mis reguleerivad kõne stiili, kuid selleks, et diagnoosi huvides seda eiramist märgata, tuleb kõigepealt tunda tava.

Antiikmaailmas oli eeskujuks kõnekunst, just sellel kunstialal olid hea tooni printsipiidid niivõrd välja arendatud, et nende tähtsus säilis sama kaua, kuni püsis Lääne kunsti klassikaline traditsioon. Tähelepanekute järgi võib öelda, et keelekasutus peegeldab hierarhilise ühiskonna erinevaid elustiile. Lihtrahva lihtne või madal kõnepruuk erineb tunduvalt võimumehe paatoslikust või kõrgelennulisest stiilist. Vulgaarse slängi kasutamine pidulikult tseremoonial oli hea tooni eiramine tollal – ja on ka praegu –, niisa-

\**de rigueur* – tavade või reeglitega ette kirjutatud





Ill. 1. Osbert Lancaster.

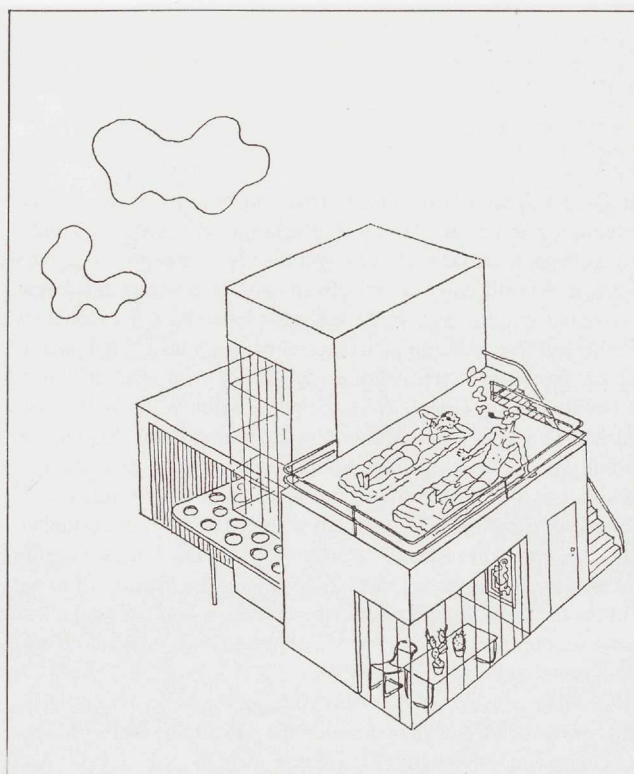
Rokokoo.

Raamatust "Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture", London, John Murray, 1959.

Ill. 1. Osbert Lancaster.

Rococo.

"Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture", London, John Murray, 1959.



Ill. 2. Osbert Lancaster.

20. sajandi funktsionalism.

Raamatust "Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture", London, John Murray, 1959.

Ill. 2. Osbert Lancaster.

Twentieth-Century Functional.

"Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture", London, John Murray, 1959.

muti nagu paatoslikku või kõrgelennulist keelt peeti naeruväärseks igapäevaelus. Seneca reageering näitab, et roomlased olid väga tundlikud igasuguse normist kõrvalekaldumise suhtes. Aga pange tähele, et tema jaoks on kõnekas just see kõrvalekaldumine. Norm, nii nagu tooga ülikute seljas, on ainult vormiriuetus, see pigem segab kui abistab diagnoosi panekut.

Üks näide igapäevaelust võiks teid veenda selle järelduse õigsuses. Kui töö juures on saanud tavaks öelda "tere hommikust", siis selle ütlematajätmist peetakse halva tuju või ebaviisakuse tunnuseks. Tava ise ei tohiks diagnostilise lähenemisviisi juures mingit tähtsust omada. Ainult et, kui meie vanemad ei arvaks, et "tere hommikust" ütlemine juurutab õiget suhtumist kaasinimestesse, siis nad ei nõuaks ju selle tava õpetamist lastele. See on neile kasulik, sest "kombed teevad mehikesest mehe".

Nüüd on mul ülim aeg tulla elustiilide juurest tagasi kunstistiilide juurde, ja kust leiaksin ma küll kindlama toetuspunkti, kui mitte *sir* Joshua Reynoldsi kirjutistes, kelle nimi kaunistab seda loengusarja, mida mul selles Akadeemias on au lugeda.

Akadeemia esimene president oli muidugi kõnekunsti klassikalise teooria kütkes. Võiks isegi öelda, et kõik tema kõnelused on pühendatud hea tooni õpetamisele. Muidugi püüdis ta oma õpilastesse juurutada ülevat stiili, kanooniliste renessansi meistrite suurejoonelist maneeri. Ning peaaegu kunagi ei jätnud ta neid hoiatamast vastupidise eest, mida tema jaoks kehastas hollandi maalikunst: "On ju selge," ütles ta, "et madal stiil on kõige populaarsem, sest ta kuulub ju võhikluse enda valdkonda ning lihtrahvale meeldib alati see, mis on loomulik, selle piiratud ja väärtimõistetud tähenduses."<sup>5</sup> Aga Reynolds ei jätnud kunagi lootust, et tema poolt propageeritav ülev kunstistiil kandub ka elustiili. Ta arvas, et Kuninglik Akadeemia võiks aidata luua paremat ühiskonda, kuid ta ei olnud kollektivist. Ta mõistis, et selliseid muu-

datsi võivad ellu viia vaid üksikisikud. Toome siinkohal ära üsnagi liigutava kokkuvõtte tema "Üheksandast kõnelusest":

"Meie poolt Kunstiks nimetatava objektiks on ilu; meie asi on seda leida ja väljendada; ... see on tunne, mis pesitseb kunstniku rinnas, mida ta alati püüab edasi anda ja mis tal surres ikkagi edasi andmata jääb; aga mida ta on sel määral suutnud arusaadavaks teha, et vaatajal tekivad küsimused ja laienevad arusaamad; ja kuna kunsti tuleb järjest juurde, siis hajub ta sedavõrd, et tema panust üleüldisesse kasusse on raske märgata, ning ta on üks vahendeid, mille abil tervete rahvaste maitset haritakse; ja kui ta just otse ei aita kaasa kommete siivsusele, siis vähemalt väärib nende täieliku puudumise, vabastades mõistuse hümüst, ning juhib mõtted järjest kõrgematele tasanditele, kuni Heast Maitsest alguse saanud süüvimine üleüldisse õiglusse ja harmooniasse võib, ülendatuna ja puhastatuna, tõusta Kõlbluse tasemele."<sup>6</sup>

"Aidake meid kõlbelise ühiskonna loomisel". See üleskutse võiks Akadeemiat tänapäevalgi aidata vajalike rahade hankimisel. Ega lootus, et kunst võiks kõlbelisusele kaasa aidata, nii uudne Reynoldsil päevil olnudki. Aga tavaliselt, kui oli juttu kunsti didaktilisest mõjust, mõeldi selle all teemat, mida kunstnikud pidid käsitlema või mille käsitlemisest oma maalidel hoiduma. Teemade seas, mida soovitati käsitleda, olid muistsete kangelaste kuulsusrikkad teod kohe teisel kohal pärast usulisi teemasid ning neid soositi eriti prantsuse akadeemia reformimeelsetes ringkondades 18. saj.<sup>7</sup> Reynoldsil päevil ei olnud aga sugugi nii tavaline, et didaktiilist rolli omas mitte teema, vaid maalimise stiil või laad, mis, nagu me äsja kuulsime, pidi inimeste mõistust niivõrd ülendama, et nad said vabaneda sellest, mida Reynolds nimetab "himuks", ja nad eelistasid süüvimist õigluse olemusse, aegamööda seda soovitatavat elustiili rahva hulgas levitades. Aga Reynolds, tark inime-  
ne nagu ta oli, teadis, et seda ihaldavat sihti ei ole kerge saavuta-



da. Oma viimastes "Kõnelustes" räägib ta, et inimestel ei ole kaasündinud annet nautida kunsti selle kõige rafineeritumal kujul.<sup>8</sup> Just sellises kontekstis võttis Reynolds abiks soovitus ühe oma kaasaegse, kriitik James Harrisoni kirjutistest, omamoodi šokeeriva soovitusena, mis aga minu teemaga hästi haakub. Kõneldes kunstireeglite, mida ta pidas muutumatuteks, aga ebapopulaarseteks, tegi Harris ettepaneku, et me võiksime vähemalt teha näo, et naudime head kunsti, ja et selline teesklus võib meile varsti omasekski saada. Reynoldsi poolt tsiteerituna kõlab see nii: me peame "teesklema naudingut, kuni nauding saabub, ja tundma, et sellest, mis oli alguses fiktsioon, on saanud lõpuks reaalsus."<sup>9</sup> Teiste sõnadega, meil soovitatakse tegelda autosugestiooniga. Kui me oma kurvastuseks avastame, et üldiselt heaks peetav kunstiteos meile üldse ei meeldi, ei tarvitse me veel meelt heita. Kui me üsna tihti kinnitame endale, et "see on hea", siis hakkabki meile tunduma, et see on hea. Me oleme iseendale korraliku ajuloputuse teinud.

Kuigi mina ei taha küll hoiakuid võtta, ei ole minu arvates siiski kõik soovimatud sissevaated inimhinge väärad: me oleme maitseküsimustes mõjutatavamad kui meile meeldiks tunnistada. Aga võib-olla on meie vastumeelsus seda endale tunnistada pärit ajaloolisest muutumisest. Sest me seisame ju teisel pool suurt veelahtet, mis eraldab meie kunstimõistmist ja -väljendust sellest, mida Reynolds oli saanud klassikalisest kunstitraditsioonist. Selles varasemas kunstitraditsioonis, nagu ma juba enne ütlesin, oli eeskujuks kõnekunst, tunnete äratamise kunst. Meie arvates kuulub see roll endiselt sellistele kunstidele, nagu näiteks näitekunst ja muusika. Nendes kunstides on tunde ja väljenduse osa n.-ö. ümberpööratud. Väljendus võib olla enne ja tekitada tundeid. Nii et see "mis oli alguses fiktsioon, võibki lõpuks saada reaalsuseks".

Vaatame, mida ütles Hamlet näitleja kohta, kes Hekabe surma kirjeldades valas tõelisi pisaraid: "Mis on tal Hecubast, või temast Hecubal, et ta tema pärast nutab?" Meie ütlesime, et näitleja on endale sisendanud, et mure on ehtne, tekst on teda mõjutanud nii, nagu see oli mõeldud mõjutama publikut. Reynolds ei kahelnud, et seda mehhanismi, mida me nüüd kirjeldame tehnilise termini "tagasiside" abil, tuli alati arvestada tema enda töödest rääkides. Imetus, mida mineviku suurmeistrid temas äratasid, viis teda nende imiteerimiseni, – seda soovitas ta ka teistele – näiteks võttis ta eeskujuks Michelangelo "Jesaja" Sixtuse kabeli laemaalil, kui ta kavandas portreed "Mrs. Siddonsist traagilise muusana" (Dulwichi maaligalerii)<sup>10</sup>. Ta on kirjutanud: "Kui meie südant on niiviisi soojendanud tihedate kokkupuude nendega, kellega me tahame sarnaneda, siis jääb meisse kindlasti midagi ka nende mõlemisviisist ning meiegi põue jõuab midagi nende tulisusest ja särast."<sup>11</sup> Reynolds ei kavatsenud sugugi propageerida silmakirjalikkust, kui ta tegi ettepaneku "harjutada naudingut, niikaua kuni seda hakatakse tundma", vaid ta lootis tagasisidemele. Platonistina uskus ta kindlalt imeteldavate väärtuste objektiivsusse ning lootis, et ka meie jõuame kunagi samasugusele äratundmisele. Lugeses tema "Kõnelusi", võib siiski tekkida tunne, et ta sai täielikult aru, et tema poolt kaitstav traditsioon on juba ohtu sattunud. See oht sisaldas nimelt alternatiivses väljenduse kontseptsioonis, mis ka lõpuks võitis. Me näeme teda oma õpilasi pidevalt hoiatamas kergemeelselt uskumast inspiratsiooni ja kaasa minemast tolal moes oleva "algupärase geenius" kultusega, mis tähendas, et meil ei ole midagi õppida traditsioonidest.

Me kõik teame, et üleva ja ülendava kunsti ideaal, mida kaitses



Ill. 3. William Holman Hunt.  
Arkav teadvus.  
Õli, lõuend, 1853.

Ill. 3. William Holman Hunt.  
The Awakening Conscience.  
Õli, Canvas, 1853.

Reynolds, pidi taganema võistlevate väärtuste rünnaku ees, mis koondusid lõöksõna "siirus" ümber.<sup>12</sup> H. M. Abrams on oma geniaalses raamatus "Peegel ja lamp"<sup>13</sup> uurinud seda otsustavat nihet subjektiivsuse suunas, mis tekkis 18. saj. lõpus ja mõjutas elustiili niisama palju kui kunstistili. Võib-olla ei olegi juhus see, et Jean-Jacques Rousseau, kes oma "Pihtimustes" kiitles oma siirusega, laskis end Allan Ramsayl portreerida ilma puuderdatud parukata (maal Edinburghi Rahvusgaleriis), mis enamuse Reynolds'i modellide jaoks oli ikka veel *de rigueur*. Pole kahtlust, et ühiskonna muutumine, mida me seostame Prantsuse revolutsiooniga, kajastus ka kunstides. Et antiikretoorika ja sellest lähtuvad kunstid peegeldasid sotsiaalset hierarhiat, mis ulatus suursugustest madalateni, siis pole midagi imestada, et seda suursugust maneerit hakati samastama afekteeritusega, sel ajal kui madal stiil omandas siiruse maigu. Teame, et üks uue ideaali manifestidest oli eessõna, mille 1800. aastal William Wordsworth lisas oma "Lüüriliste ballaadide" teisele väljaandele ja milles ta kirjeldas luulet kui "võimsate tunnete spontaanset purset" ning ründas tolal käibelolevaid "luulelise keele" ideaale.<sup>14</sup> Maalikunstnikest oli muidugi John Constable see, kes kunagi ei väsinud kritiseerimast seda, mida ta nimetas maneeriks, ja kes kogu elu püüdis siiruse poole, kunstlikku kõrvale heites. Millisel määral see teadlikult madala stiili (kui tarvitada retoorika termineid) omaksvõtt väljendas või demonstreeris elustiili, näeme katkendist, mille John Ruskin oma raamatus "Kaasaegsed maalikunstnikud" pühendas John Constable'ile. Ruskin, kes propageeris Turneri "suursugust maneerit" ja "luulelist keelt", arvas, et "haridus ja keskkond, milles Constable kasvas... ei tulnud talle kasuks: need sundisid teda haiglaslikult alati eelistama madalamat ainet... ehkki", möönab





Ill. 4. Alexandre Cabanel.  
Veenuse sünd. Õli, lõuend.  
1863. a. salong.

Ill. 4. Alexandre Cabanel.  
Birth of Venus.  
Oil, canvas, 1863.

Ruskin küllaltki vastumeelselt, "tema töid tuleb hinnata, sest nad on täiesti algupärased, täiesti ausad, teesklusest vabad, mehelikud oma laadilt..."<sup>15</sup> Teisisõnu, Ruskin mõistis Constable'i, ehkki Constable talle ei meeldinud.

Ruskin eelistas sellist siirust, mis oli omane prerafaeliitide venaskonnale, kelle nimi ise juba kuulutas lahtiütlemist Raffaelist, suursuguse maneeeri imetletud meistrist. Kui oleks vaja tõestada, millisel määral väljendusena kogetu sõltub oodatud normist kõrvalekaldumisest, siis võiks pöörduda Ruskini kirjutiste poole. Ta ülistab prerafaeliite "selle põhimõttelise vastupanu eest, mida nad osutavad ... võltsilule, mille võlu on ahvatlenud inimesi unustama või põlgama palju üllamat siirust".<sup>16</sup> Meil pole põhjust kahelda, et sellised maalikunstnikud, nagu näiteks Holman Hunt (ill. 3), arvasid täiesti siiralt, et nad on loobunud sellisest teatraalsusest ja meelelisusest, mida näitab William Etty maal "Venus ja tema saatjaskond" või Alexandre Cabaneli "Venus sünd" (ill. 4). Minu käsitluse seisukohalt on tähtis nende üsnagi vaieldav veendumus, mille kohaselt varasemad itaalia kunstnikud, nagu näiteks Fra Angelico, ei olnud, hilisema perioodiga võrreldes, võib-olla tehniliselt nii kõrgel tasemel, kuid olid, selsamal põhjusel, siiramad kui Raffael. Just sellest veendumusest sai alguse nn. "itaalia primitivistide" jumaldamine 19. sajandil. Itaaliat küllastanud rändurid seisid võlutuna Giotto freskode ees ja nautisid seda, mida nad pidasid parema ajastu väljenduseks, isegi süütuse paradüümsiks. Vaadelgem näiteks sissejuhatust peatükile Giottost lord Lindsay raamatus "Ülevaade kristliku kunsti ajaloost", 1846:

"See periood, mida me nüüd asume käsitlema, on, kui võrdlusi kasutada, rahu ja vaikuse aeg; torm on raugenud ja tuuled on vaka, hoovused kannavad meid ühes suunas, ja me võime seilata

saarest saareni üle päikeselise mere, kiiret pole kuhugi, kindlad selles, et taevas on pilvitu ja et süütu ja armastus tervitavad meid igal pool, kuhu õrn tuuleõhk meid lükkab."<sup>17</sup>

Ei ole vaja olla ajaloolane, et selles uneluses ära tunda autori vaba fantaasialendu. Sest Giotto nagu Dantegi elas ajal, kui Firenze tänavad kajasis relvade tärinast võitlevate gvelfide ja gibelliinide vahel ning paguluses elav luuletaja maal is kohutava pildi hirmsatest sündmustest oma kodulinnas. Pole siis ka ime, et mulle eriti ei meeldi arvamus, et kunstistiil väljendab ajavaimu. Sellist aega, mis vastaks Giotto maalide majesteetlikkusele, ei ole kunagi olnud.

Võib-olla on just huvi nende fantaasiaküllaste minevikutõlgenduste vastu toitnud häälekalt nõudmist, et ka tänapäeva kunstnikud peaksid omakorda oma ajastu väljendama. Selles, et Daurmier ütles *Il faut être de son temps* 19. saj. kunstnike seas nii suure kõlapinna leidis, ei ole midagi üllatavat.<sup>18</sup> Muudatused elustiilis, mida töid endaga kaasa tööstuslik revolutsioon, raudteede ehitamine, linnade kasv ja meditsiini saavutused, lihtsalt pidid tõstatama küsimuse, miks peaksid kunstnikud jätkama kreeka jumalate ja turvistikes rüütlite maalimist, selle asemel, et kujutada *la vie moderne*<sup>19</sup>, mis sedavõrd võlus Baudelaire'i Constanin Guys' maalidel.

Courbet oli üks neist paljudest, kes rõhutas, et "kunst... on kunstnikule ainult vahendiks, mis võimaldab tal kohaldada oma isiklike võimeid vastavalt oma aja ideedele ja asjadele".<sup>20</sup> Aga mis siis ikkagi on see aeg, see ajastu? Me kõik teame, et igal ajal on ajaloo näitelaval korraga mitmed põlvkonnad inimesi, kellel on vägagi erinevad vaated, mõjutused, võim ja maitse. Siin võiksime appi võtta progressiidee, väites, et need, kes klammerduvad mi-



neviku külge, ei tule arvesse. Ajastut on samastatud avangardiga, mis üksinda näitab ajaloo edasiminekut. Just see veenev usk on meid viinud ajaloo jumalustamiseni, mida Popperi järgi nimetame historitsismiks<sup>21</sup>, usk mingisse kõikehaaravasse vandenõusse või plaani, mis viib inimkonna vältimatult edasi eksistentsi kõrgemasse faasi.

Hegel Saksamaal rajas sellele usule metafüüsilise alusmüüri, Karl Marx püüdis seda muuta prognoosivaks teaduseks ning Hegeli tõlkija Prantsusmaal Hippolyte Taine populariseeris seda rohkem sotsioloogiliste mõistete kaudu. Sajandivahetuseks oli see paljutöötav utopia juba köitnud paljude kunstnike meeli, niisamuti kui arhitektidegi, kes tundsid erilist vajadust ajaga sammu pidada pärast mitut põlve kestnud stilistilist eklektikat. Siinkohal on sobiv tsiteerida Ameerika arhitekti Louis Sullivani, kellele on omistatud esimese pilvelõhkuja loomine: "Ühe rahva kunst", kirjutas ta, "on selle rahva elu peegeldus või otsene väljendus... Mitte ühelgi ajastul ega mitte ühelgi hetkel pole arhitektuur olnud midagi muud... kui inimeste seesmise elu kiirgus".<sup>22</sup> Seesama veendumus muutis paljud arhitektid reformimeelseteks utopistideks, pean eriti silmas Sullivani järgit Austrias, Adolf Loosi, kes püüdis kaua aega täiesti tulutult muuta oma kaaslinlaste, viinlaste elustiili.

Mulle meenub üks loeng, mille hiljuti pidas üks meie juhtivaid arhitekte, kelle loomingut ma tihti imetlen, aga kelle väidet, et me peame tema loomingut tunnustama, kuna see kuulub meie aega, ma olen sõandanud kritiseerida. Miks ta arvab, et tema kuulub rohkem meie aega kui kõik ülejäänud, küsisin ma. Ta oli tõsiselt hämmeldunud. Ning ühes ajaleheartiklis tehti hiljuti ettepanek, et publiku maitse harimiseks peaks Kuninglik Akadeemia olema pidevalt "ajast ees".

Võib-olla on teil tekkinud küsimus, et miks ma üldse niipalju kära tõstan selle pärast, mis näib olevat puhtalt teoreetiline küsimus. Ma soovin, et ta seda oleks. Päril alguses vihjasin, missugused tagajärjed võivad olla platonistlikul arusaamisel kunsti mõjust ühiskonnale, mis viis kreeka filosoofi mõttele keelata teatud laadi muusika oma ideaalses vabariigis. Kahjuks on meie sajand näidanud, et veelgi plahvatusohtlikum segu tekib siis, kui see, mida ma nimetasin farmakoloogiliseks kunstitõlgenduseks, ühtib arusaamisega kunstit kui sümptomist. See juhtus minu arvates totalitaarsetes diktaatorirežiimides Saksamaal, Itaalias, Venemaal ja Hiinas.

See masendav lugu on kirja pandud vene pagulaskirjaniku Golomstocki hästi dokumenteeritud ja illustreeritud raamatus, pealkirjaga "Totalitaarne kunst".<sup>24</sup> Kõigil on veel meeles see, et rahvusotsialistlikul Saksamaal olid moodsad kunstiliikumised põlu all ning neid peeti "mandunuks kunstiks"<sup>25</sup>, aga selle sündmuse traagiline pool vajab veel teadvustamist. Traagiline oli see, et paljusid nende liikumiste juhte, eriti Saksamaal, tõukas tagant veendumus, et 19. sajandi stiile ja konventsioone hüljates ja looduse maalimisest loobudes valmistavad nad ette pinda uuele puhta vaimuse ajastule. See käib näiteks Emil Nolde kohta, kes tegi silma rahvusotsialismile, samuti Vassili Kandinsky kohta, kelle raamat "Vaimus kunstis" on messianismi manifest. Selle asemel aga kuulutas uus Messias Adolf Hitleri isikus, et tema üks otsustab, milline see tulevikuaegastu ja tulevase aastatuhande inimene peab olema. See sarnaneb küll hullunud platonismile, kuid naelutades häbiposti alternatiivsed voolud kui manduvad, kasutas ta kunsti diagnostika keelt. Siin ei ole isegi see meditsiiniline termin

kohatu. 19. sajandil oli meditsiinis esile kerkinud probleem pärlikkusest ja manduvusest. Kuid see, mis oli algselt puhtalt arstiteaduslik, köitis varsti kirjanike ja kriitikute meeli.<sup>26</sup> Pärlikkus võttis endale saatuse rolli. Oma romaanisarjas "Rougon-Macquart'id" ühe perekonna saatust jälgides lähtus Zola pärlikkusteooriast ning Nietzsche sõnastas selle, et moraalsus ise on dekadentsi sümptom, mis ilmneb ühtviisi nii Sokratese kui ka Richard Wagneri puhul. Irooniat lisab asjale see, et üks tulihingeline sionist, kes kirjutas varjunime all Max Nordeau, varustas natse argumentatsiooniga, kui ta sajandi lõpus ilmutas oma kõmutekitanud raamatu pealkirjaga "Entartung".<sup>27</sup> Selles jõudis ta oma suureks rahuloluks järeldusele, et kunst, mis talle ei meeldi või millest ta aru ei saa, sealhulgas näiteks Whistleri või Cézanne'i oma, on dekadentlik. Ja mis veelgi hullem, osa kunstnikke laskis end sellest sõnakõlksust petta ja tundis uhkust mõtte juures, et dekadents on teretulnud, sest sellega eristati peenetundeline ja tundlik looja tui-mast ja tundetust kodanlusest. Pole siis ka ime, et kodanlus rõõmustas, et tema kõige hullemad eelarvamused on kinnitust leidnud ning otsustas, et igasugune kõrvalekaldumine üldtunnustatud normist on manduvuse sümptom. Lisame sellesse kõigesse natu-ke platonismi ja saamegi õigustuse manduva kunsti tõlgendamiseks mürgina, mis tuleb hävitada, et see ei rikuks rahva tervist. Rahva tervise tagatiseks ja tugevdamiseks oli kangelaslikkuse ja füüsilise ilu kujutamine. Itaaliat päästis samasugusest tragöödiast nähtavasti suures osas see, et itaalia modernistid, kes sajandi algul endale nime tegid, olid tegelikult fašismi eelkäijad. Ma pean siinkohal silmas futuriste, kes valjult kuulutasid vajadust lõhkuda vana ja luua uus, kiirete autode (või vähemalt jalgrataste) ja kuulsusrikaste sõdade ühiskond. Olen küllalt vana, et olla kuulnud nende ninameest Marinetti umbes 60 aastat tagasi Viinis lugemas oma futuristlikku luulet. Kahjuks pidasin teda vaid veiderdajaks, sest mind rabas naeruväärne kontrast tema keigarliku välj-änagemise – kuni pimestavalt läikivate kinganinadeni – ja tema ägeda revolutsioonilise kõne vahel, kui ta huilgas imeteldavate masinate müra matkides.

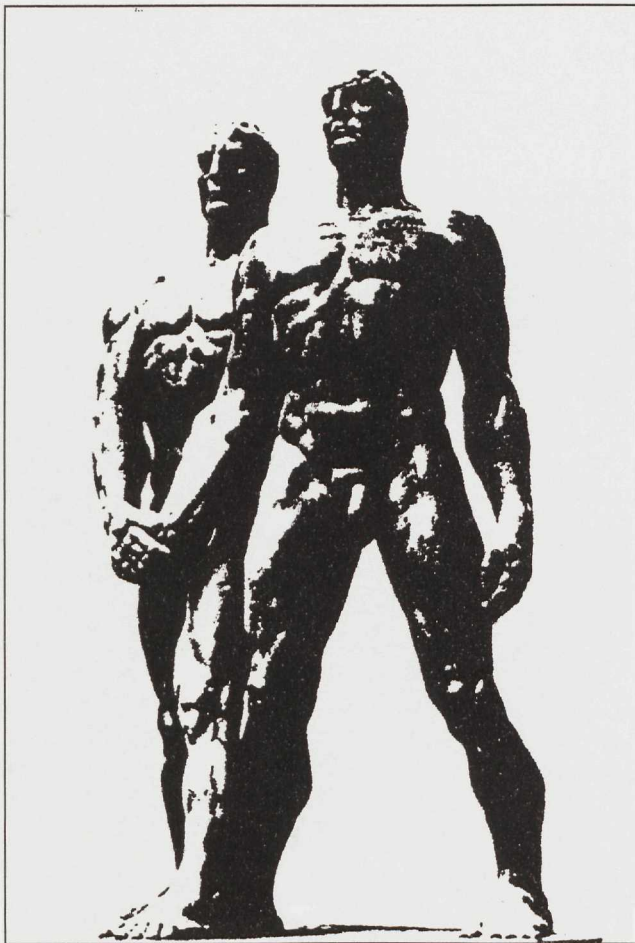
Golomstocki raamatust nähtub, et vene avangardistlikud kunstnikud jagasid suurel määral Marinetti suurushullustust. Ka nende taotluseks oli inimhinge ümberkujundamine tulevase ajastu tarbeks. Sellest raamatust sain teada, et keegi juhtiv kommunist, nimega Aleksei Gastev, nõudis, et "teadusmehe kõrval peab seisma kultuuritöötaja kui inimhingede insener; futuristi tööde ainsaks sisuks peab aga olema uue inimese kujundamise propageerimine". Seda vaadet kordas hiljen Stalin.<sup>28</sup>

Venemaal, niisamuti nagu Saksamaal ja Hiinas, olid võimuhoo-bade juures olijail oma ideed tulevikuriigist ning nende nõudmi-sed kunsti suhtes olid peaaegu eristamatud natsliku Saksamaa omadest (ill. 5 ja 6).

Aga ükskõik kui rangelt piire ka ei kontrollitud, ei suudetud päri-selt ikkagi ära hoida alternatiivseid arvamusi ja ideid. Keelatud vilja võlud olid vastupandamatud. Ning just see keelatud kunsti-stiil näis kehatavat elustiili, mis oli palju ihaldusväärsem kui see, mida enamus pidi järgima.

Neid mõjusid ja mõjutusi oleks muidugi huvitav üksikasja-likumalt käsitleda – kas popmuusika või abstraktse kunsti ahvat-lusi –, kuid kõige tähtsam oli siiski mõju, mida avaldas Lääne te-levisioon, mida näiteks Ida-Saksamaal oli võimalik vaadata, sest see ei sümboliseerinud üht elustiili, vaid näitas seda, kuigi üksikasjades võis pilt olla võlts ja moonutatud.





Ill. 5. Josef Thorak.  
Seltsimehelikkus.  
Saksa paviljoni skulptuur  
1937. a. maailmanäitusel  
Pariisis.

Ill. 5. Josef Thorak.  
Comradeship.  
Made for the German Pavilion  
at the International Exhibition,  
Paris, 1937.



Ill. 6. Vera Muhhina.  
Tööline ja kolhoositar.  
Nõukogude paviljoni monumen-  
taalskulptuur 1937. a.  
maailmanäitusel Pariisis.

Ill. 6. Vera Mukhina.  
Worker and Kolkhoz Woman.  
Made for the Soviet Pavilion  
at the International Exhibition,  
Paris, 1937.

Kergendustundega vaatame sellele õudusele tagasi kui mineviku nähtusele. Kuid tuleb nõustuda nendega, kes meile meelde tulevad, et selle tagajärjed annavad end senini tunda. Äsjaühinenud Saksamaal ja mujalgi, nii Idas kui ka Läänes, on väga raske poliitilist oportunismi lahutada kunstiteosest. Kuninglik Akadeemia on oma suvenäitustel kiiduväärse erapooletusega lubanud pluralismi, kuid mujal ei ole kuritegelik seos ideoloogilise seotuse ja kunstieelistuste vahel veel katkenud.

Ma ei usu, et see teema sobiks moraali jutlustamiseks, pigem väärrib ta kainet analüüsi. Kunstialases kirjanduses või kriitikas on väga harva leida erapooletut analüüsi, kuid vahepeal on esile kerkinud veel üks distsipliin, mis võiks astuda selle asemele. Ma pean silmas sotsiaalsühholoogiat.

Ma ei tahaks küll tutvustada distsipliini, milles ma end eriti kodus ei tunne kui mingit *deus ex machina*'t. Mind ei paelu selle teaduse keel, aga ta vähemalt pakub uudset lähenemisviisi, sest tema eelistatud instrument – küsitlus – peab lähtuma individist konkreetse situatsioonis. Loomulikult tehakse seda kõike pigem turu kui kunstiteaduse huvides. Võib-olla on minu ainukeseks õigustuseks selle lähenemisviisi käsitlemisel asjaolu, et üks selle rajajaid, Pierre Bourieu, mind aeg-ajalt tsiteerib oma tähendusrikka pealkirjaga raamatus "Eripära", mille vaimukas alapealkiri "sotsiaalse otsustusvõime kriitika",<sup>29</sup> polemiseerib Kanti "Otsustusvõime kriitikaga". Vastandina Kantile, kes pidas esteetilist otsustust täiesti omakasuvabaks, püüab Bourdieu uurida inimlikke tunde ning gruppide vajadust määratleda oma identsust, eristades

oma elustiili nende omast, keda nad peavad kas enda võistlejaks, endast madalamal või kõrgemal olevaiks.

Selline vajadus on kahtlemata alati eksisteerinud. Ei ole olemas hõimu, rahvast ega klassi, kes ei tahaks ennast teistest eristada. Siin saame tõmmata väga õpetliku paralleeli niisuguse nähtuse, nagu usk Ajavaimu ja teiste, loengu alguses mainitud kollektivisminähtuste, nagu rassism ja natsionalism, vahele. Nii nagu ajaloolane hakkab umbusaldama klišeoid ajalooajalooajadest või ajastutest, mida rohkem ta süveneb minevikusündmustesse, nii ka tõeline rändur ei pööra enam tähelepanu pealiskaudsetele üldistustele rasside ja rahvaste kohta, mis on tavamõtlemises alati nii tähtsal kohal olnud. Teda rabab hoopis kohatavate elustiilide erinevus. Kuid siin tõuseb küsimus, millisel määral need omapärad on mingi nähtamatu, kõigile selle grupi liikmetele omase olemuse väline "väljendus". Kas pole tõenäolisem, et see, mida tunnatakse kui "rahvuslikku omapära", on tegelikult ühiste konventsioonide ja traditsioonide põhjal ladestunud "mulje", teiste sõnadega "kultuur"?<sup>30</sup>

Selle küsimusega puutusin ma kokku siis, kui sain ülesande pida-da loeng Austria sõjavangidele Inglismaal Teise maailmasõja lõpu poole. Muidugi olid need mehed ülimalt huvitatud oma rahvusliku identsuse rõhutamisest, sest niiviisi lootsid nad enne sakslasi vabaks saada. Aga viis, kuidas nad seda eripära rõhutasid, üllatas mind. Meie oleme paindlikud, nemad on jäigad, meil on valss, neil reibas marss. Ma olin küll Viinis sündinud, aga valssi ei olnud ma kunagi selgeks õppinud, ning ei olnud neid





III. 7. Modell 1912. a. moeajakirjast.

III. 7. Model from a fashion magazine of 1912.



III. 8. Modell 1990. a. "Vogue"ist.

III. 8. Model from "Vogue" in 1990.

stereotüpe kunagi tõsiselt võtnud. Mulle tuli isegi meelde terve hulk kuulsaid ja kurikuulsaid austerlasi, kelle kohta need omadused ei käinud. Kuid need lihtsad inimesed ilmselt uskusid seda, mida nad rääkisid, ja ma hakkasin mõtlema, et kas see ettekujutus, mis neil endast on, ongi nii tähtsusetu. Võib-olla on asi selles, et tantsides "oma" Straussi helide saatel avaneb neis nende isiksuse mingi teine tahk, mis kas jääb allasurutuks või välja arendamata siis, kui nad kuulevad ainult preisi marssi. Kuid me teame, ka oma kogemusest, et sellisel tagasisidemel on oma piirid, selle võivad olematuks muuta nii omakasu kui ka propaganda, samuti põlvkondade vahetumine.

Just muudatused läbi aegade peaksid meid huvitama, kui me pöördume uuesti sellise kollektivismi avaldusvormi juurde, mida nimetatakse Ajavaimuks. Me teame, et noori on väga kerge veenda oma identsust määrama vastasseisus vanema generatsiooniga, võtma omaks erinevat muusikat, keelt või kunsti. Konservatiivsetes ühiskondades soodustab sellist minevikust lahtiütlemist kindlasti progressiideoloogia, aga on ka teised sotsiaalsed faktorid, mis aitavad kaasa muudatuste kiirendamisele. Lühidalt öeldes, hierarhilises ühiskonnakorras sisaldav ühiskondliku tähtsuse gradatsioon on tunduvalt nõrgenenud mobiilsuse suurenemisega.

Kui Reynolds rääkis oma õpilastele vulgaarsusest ja suursugususest, siis tema õpilased tundsid nendes terminites ära ja võtsid omaks nende sotsiaalse sisu. Ning isegi siis, kui prantsuse boheemlased kuulutasid oma eesmärgiks "*épater le bourgeois*", siis teadsid nad, millisest sotsiaalsest klassist nad tahtsid end eristada. Meie ühiskond ei ole kaugeltki klassideta ühiskond, kuid klassid ei ole enam nii selgelt piiritletud. Kahjuks on isegi soodsatel arengutel oma vähem soovitatavad tagajärjed, sest inimene on ikkagi ühiskondlik olend, kes otsib alati tuge mingist grupist. Tavitseb ainult maailmas ringi vaadata, et näha, kuidas mõne suurema võimustruktuuri lagunemine toob kaasa ükskõik kui suure arvu alagruppide tekkimise, kes kõik soovivad rõhutada oma identsust. Siit ka tendents, mida võime jälgida kodule palju lähemal, et vanad elitaarsed grupid asendatakse uute, antielitaarsete eliitgruppidega, mis on omane näiteks nn. noorte kultuurile.

Mõnda aega on mind huvitanud küsimus, millisel viisil pannakse mannekeenid seisma või kõndima. Need muutuvad tavad on minu jaoks täielik katselava, uurimaks väljenduse tagasiside teooriat, millest me juba oleme rääkinud. Proovige järele teha neid kahte poosi, mis on modellidel juuresoleval pildil (ill. 7 ja 8) ja te saate aru, mida ma mõtlen. Poos ei väljenda niivõrd teatud meele-





Ill. 9. George Frederic Watts.  
Näljahäda Iirimaal. Õli, lõuend,  
1849-50.

laadi, kuivõrd mõjutab seda. Kui järgida 1910. aasta modeli, siis on arvatavasti kergem viisakalt lobiseda, kui selles poosis, mille on võtnud noor daam 1990. aasta "Vogue'is".

Oleks huvitav teada, mida Seneca oleks arvanud selle noore daami riietusest ja hoiakust: võib-olla oleks tema diagnoos, et daam ei tunne ei lauseõpetust ega õigekirja, olnud õige. Kuid siiski on olemas vahe selle daami ja Maecenase välimuse vahel, mida filosoof nii karmilt kritiseeris. Roomlane ilmselt arvas, et tal ei ole vaja head tooni järgida, kuna tema oli ladvikus. Tema käitumine väljendas niisugust hooletut arrogantsi, mida oma raamatus "Õukondlane" kirjeldab ja soovib Castiglione kui "sprezzatura't". Selle tänapäevane variant tähendaks suuri jõupingutusi kõikide tabude murdmiseks. See, mida ma mõtlen, saab selgeks igast raamatust, kus jagatakse noortele daamidele käitumisjuhiseid. Ka siin, nagu mujalgi, avaldab muljet kõrvalekaldumine tavadest, aga niipea, kui see kõrvalekalle on kujunenud omaette tavaks, viib see, mida ma nimetaksin "edevuselaada loogikaks",<sup>31</sup> selle halastamatult hingusele. Niipalju kui mina tean, võib selline areng juba alanud olla, ja meil on tekkinud postmodernistlik ideaal anti-anti-elitaarsest nii moes kui ka arhitektuuris.

Ma olen täiesti kindel selles, et neid protsesse on meie ajal kiirendanud televisioon, mis saadab uusi rollimudeleid peaaegu igasse kodusse, teenindades seda kapitali kiire käibega. Need psühholoogilised ja sotsiaalsed jõud, millele ta toetub, juhivad nii moodide kui ka kunstistiilide vaheldumist.

\* sprezzatura – sundimatus

Ill. 9. George Frederic Watts.  
Famine in Ireland. Oil, canvas,  
1849-50.

Kunsti tootmiseks ja turustamiseks kulub kauem aega kui rõivaste tootmiseks ja turustamiseks, kuid ma arvan, et soov erineda ei ole kunagi puudunud ka kunstistiilide muutumisest. Ma arvan, et kaasaegsete kirjutisi ja memuaare uurides saame neid muutumisi mõnikord n.-õ. lennult tabada, ja ma tooksin näiteks kaks sellist tsitaati. Esimene on G. K. Chestertoni poolt 1904. aastal kirjutatud lõik. Chesterton kirjutas Wattsi (ill. 9) elulugu, ja kuigi kunstnik ise veel elas, tundis Chesterton kohustust kaitsta seda, et ta tõstab esile meistri, kes kuulus ilmselt juba möödunud eposhi: "Ajaloos on üks tähelepanuväärsemaid aspekte see, kuidas mõni ajaloo periood muutub järsku arusaamatuks. Võti varase viktooriaanliku ajastu mõistmiseks on ühe hetkega kadunud: Kristallpaleest on saanud unustatud usu tempel. See juhtus alati äkki: läbi salongide heljub sosin. Hr. Max Beerbohm (ill. 10) viibutab võlukepikest ning tervele põlvkonnale suurmeestele ja tähtteostele langetab äkki hallituskord ja nad kaotavad mõtte."<sup>32</sup>



Ill. 10. Max Beerbohm.  
Autoportree.  
"The Poets' Corner",  
London ja New York,  
1943.

Ill. 10. Max Beerbohm.  
Self-portrait.  
"The Poets' Corner",  
London, New York,  
1943.



Mis sosin see heljus läbi salongide? Arvatavasti öeldi "*vieux jeu*"\* Vahel piisab sellestki, kui öelda tehtud intonatsiooniga "tõsimeelne" või "suurejooneline" ning epiteet võib kergesti omandada tähenduse "täendusrikas", "teatraalne", "banaalne" või "kitšilik" ning terve kunstilaad hüljatakse kui kergelt piinlikkust tekitav. Tuletame meelde, kuidas on muutunud selliste sõnade nagu "sentimentaalne", "anekdootlik" või kahjuks, isegi "akadeemiline" sisu ning et nad tähistavad kõike seda, mis on tänapäeval tabu. Väga huvitav oleks kunstiajalugu kirjutada niisuguste hülgamiste ja isiklike vastumeelsuste pinnal. See võiks isegi viia mõttele, et me peame soovitud, mille Reynolds Harriselt üle võttis – "teeselda naudingut, kuni seda hakatakse tundma", otse vastupidiselt võtma. Parandatuna näeks ta välja nii: "pilka naudingut, niikaua kuni seda enam keegi ei tunne". Nii et tegelikult ei iseloomusta teatud perioodi niivõrd ühised ideaalid, kuivõrd ühised vastumeelsused. Need vastumeelsused jätavad noorele kunstnikule siiski õnneks küllalt tegutsemisruumi, et ta saaks teha seda, mida ta tahab – kas hästi või halvasti –, eeldusel, et ta neist sotsiaalsetest keeldudest kinni peab. Niiviisi mõnevõrra kunstimaitse ajalugu lähendades moe kõikumistele, ei kavatse me mitte mingil juhul alluda esteetilisele relativismile, nagu seda tegi Bourdieu. Mõelgem vaid kunstielule Inglismaal 1904. aasta paiku, kui ilmus Chestertoni kirjutis, ning nende mitmekesistele omadustele ja annetele, mida ilmutasid sellised kunstnikud nagu Walter Sickert, Wilson Steer või Augustus John. Nad kõik säilitasid oma kunstilise tervikkuse, kuid mind üllataski väga, kui sellest perioodist leiduks ainuski teos, mis väljendaks Wattsi kõrgelembi ambitsioone.

Loomulikult tekib sellises avaras diapasoonis uusi tuumikuid ja uusi vastandusi, mis võivad muutuda vooludeks või isegi stiilideks. Seda mehhanismi illustreerib kõnekalt Frank Rutteri raamat pealkirjaga "Kaasaegse kunsti areng", 1920. aastatest.<sup>33</sup> Autor meenutab, kuidas sajandi alguses Pariisis käies püüdsid tema kunstnikest sõbrad teda võõrutada harjumusest vaadelda ümbritsevat loiult, mis oli takistanud teda hindamast impressioniste, ning kuidas neil lõpuks nende ühistel jalutuskäikudel õnnestus teda veenda, et varjud ei ole alati hallid, vaid mõnikord ka lillad. Umbes kümme aastat hiljem, ühel järjekordsel külaskäigul Pariisi, avastas Frank Rutter, et need noored kunstnikud ei olnud enam huvitatud sellest, mismoodi loodus tegelikult välja nägi, vaid neid huvitasid ainult abstraktsed ideed ja teooriad. "Uueks moesõnaks oli inspiratsioon, uueks ideeks rõõm. Ühel päeval käis üks minu tuttav kunstnik... koos ühe geoloogiatudengiga mineraloogia loengul. Sellelt harivalt pärastlõunalt naases ta uue sõnaga kristallisatsioon. Sellest sai... maagiline sõna."<sup>34</sup> Varsti pärast seda kohvikus, meenutab Rutter, mainis ta ettevaatamatult, et imetleb Velázquezet. "Velázquez", reageeriti raevukalt, "ei tea ju midagi kristallisatsioonist". Meil ei ole vaja võtta seda juttu puhta tõe pähe, seda võib pidada õpetlikuks mõistujutuks. Muidugi ei olnud Rutteril õigus, kui ta püüdis pahatahtlikult vihjata, et vaid see juhuslik kohtumine viis kubismi tekkimisele, ja kui tal olekski õigus olnud, siis ei selgitaks see seda originaalsust ja vaimukust, millega Picasso ja Braque löid uue maalimislaadi, võttes aluseks niivõrd mittemidagiütleva sõna. Veendunud individualistina ei usu ma, et sotsiaalne surve, millest ma räägin, võiks määratleda või selgitada annet, mis viib meisterlikkuseni, aga seda ei saa ka

võrrandis välja jätta, kui me tahame seletada nende edu või nurjumist. Igasuguse uuenduse siseseviimist võib pidada sotsiaalseks eksperimendiks ning see järsk kõrvalekaldumine normist, mida esindas kubism, oleks eos lämmatatud, kui pinda ei oleks ette valmistanud historitsisimi ideoloogia, hirm jääda maha sellel kiirmarsil tuleviku suunas. Kui kubistlike maalide nautimiseks tuli vaeva näha, siis ringi liikuvad kuulujutud teistest ehmamapanevatest uudsustest okultismi, filosoofia ja loodusteaduste alal näisid ületavat tavamõistuse piiri.<sup>35</sup> Rõhutades seda, et nende piltmõistatuste nautimine on õpitav, ei püüa ma väita, et asi ei ole seda väärt. Sest need, kes selle rõõmud on avastanud, võivad kogeda, Reynoldsi kuulsate sõnade järgi, "rahulolu selle üle, et ollakse võimelised niisugusteks aistinguteks".<sup>36</sup> Siin on väga kenasti ja lühidalt kokku võetud, millised on huvitused eripära eest.

Esteetika ei ole täppisteadus, seda ei ole ka sotsiaalpsühholoogia. Kes julgeks määrata, millises vahekorras on subjektiivsed ja objektiivsed osised sellise kogemuse keemilises ühendis? Kuid mõistan, et omistades katalüsaatori rolli sosinatele ja lööksõnadele, mis tollal Pariisi kunstnikkonna ja intelligentsi hulgas levisid, olen teinud mõõndusi mind kummitavale Ajavaimule. Kuid ma loodan, et võin kindlaks jääda sellele, et on olemas vahe sellise kausaalse hüpoteesi ja meie diagnostikute väidete vahel, kus nähakse Picasso kubismis sama Zeitgeisti sümptomit, mis end ilmutab Einsteini "Erilises relatiivsusteoorias".

Pärast sellist sõitu pikkadel ja konarlikel teedel on mul ülim aeg tagasi pöörduda meie esialgsete näidete juurde. Ei ole raske märgata välja- või kõrvalejätmise printsiipe, mis seovad kunstistiile Osbert Lancasteri raamatu illustatsioonidel vastavate elustiilidega. Kindlasti soovis sotsiaalne eliit, kes kultiveeris 18. sajandi Prantsusmaal ja Saksamaal rokokoo stiili (ill. 1) kõrvaldada oma ümbrusest ja elulaadist kõike, mis oli rohmakas, matslik, nurgeline või mitte küllalt peen, niisamuti nagu see teotaheline paarike seal katusel (ill. 2) on kindlalt otsustanud vältida igasuguseid vulgaarseid ilustusi, mis nende arvates on lausa kuritegelikud. Võib ju ka olla, et nende soovide täitumine "tõi välja" nende isiksuses teatud kalduvusi, näiteks mängulisust esimestes, reipust teistes, kalduvusi, mis andsid ilmselt oma värvingu ka nende sõnavallikule, liigutustele ja müimikale.

Aga isegi siis, kui me, olles selga pannud rokokoo rõivad, tunne me end "teiste inimestena", nagu ma alguses ütlesin, ei tohiks see meid ahvatleda tegema järeldust, nagu seda mõned ajaloolased on teinud, et "rokokoo-ajastu inimene" oli täiesti teistsugune isend, kellel ei ole midagi ühist tema 20. sajandi järeltulijaga.<sup>37</sup> See saatuslike tagajärgedega arvamusi viis utopistlike katsetusteni nende poolt, keda Clemenceau nimetas "*terribles simplificateurs*".<sup>38</sup> Kes tahtsid kujundada uut inimest kunstielu juhtimise teel. See oli määratud läbi kukkuma, sest inimolendid eksisteerivad mitmel tasandil. Ühest küljest võivad nad sotsiaalsele survele järele anda, teisest küljest aga kaitsevad kiivalt oma elu. Inimene buduaaris võis olla usin kirikuskäija või ablas Voltaire'i lugeja, niisamuti nagu (mees ja naine) katusel võisid olla teadusejüngrid või mõne hullumeelse seksti liikmed. Me ei tohi kunagi unustada, et stiil, nii nagu iga teine vormirõivas, on ühtlasi mask, mis varjab niisama palju kui paljastab.

Inglise keelest tõlkinud Krista Mits

\**vieux jeu* – vanamoeline, ajast ja arust



- <sup>1</sup> Osbert Lancaster, *Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture*, London, John Murray, 1959, lk. 52-53, 168-169.
- <sup>2</sup> Vt. eriti mu loeng "Kultuuriajaloo otsingul" väljaandes *Ideals and Idols* ning peatükk "Stiilide psühholoogia" väljaandes *The Sense of Order*, mõlemad Oxford, 1979. Ja "Kirjade uuestisünnist kunstide reformini: Niccolò Niccoli ja Filippo Brunelleschi", *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976, lk. 93-110. Ja mahukas saksa antoloogia, koostatud Peter Por'i ja Sandor Rádnóti poolt, *Stilepoche, Theorie und Diskussion*, Frankfurt am Mein, 1990.
- <sup>3</sup> Vt. minu artiklit "Kunstilise väljenduse neli teooriat", *Architectural Association Quarterly*, XII/4, 1980, lk. 14-19.
- <sup>4</sup> Lucius Annaeus Seneca, *Epistulae Morales ad Lucilium*, CXIV.
- <sup>5</sup> Sir Joshua Reynolds, "Kõnelused kunstist" (Viies kõnelus), toimetanud Robert R. Wark, Huntington Library, San Marino, 1959, lk. 89.
- <sup>6</sup> Samas, lk. 171.
- <sup>7</sup> Jean Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de 1747-1785*, Paris, 1912, kus on reprodutseeritud Berthélemy 1785.a. maal "Manlius Torquatus oma poega surma mõistmas".
- <sup>8</sup> Samas, lk. 227.
- <sup>9</sup> James Harris, *Philosophical Inquiries*, London, 1781, II, lk. 234.
- <sup>10</sup> Vt. mu artiklit "Reynolds imiteerijana teoorias ja praktikas", *Norm and Form*, London, 1966, lk. 129-134.
- <sup>11</sup> Kuues kõnelus, lk. 98.
- <sup>12</sup> Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London, 1972.
- <sup>13</sup> New York, 1958.
- <sup>14</sup> William Wordsworth, *The Poetical Works*, London, 1859, II, lk. 324 ja 329.
- <sup>15</sup> John Ruskin, *The Works*, toimetanud E. T. Cook ja Alexander Wedderburn, London ja New York, 1930-1931, III, lk. 191.
- <sup>16</sup> Edinburghi loeng, IV, samas, XII, lk. 158.
- <sup>17</sup> Kiri IV, lk. 162.
- <sup>18</sup> George Boas, "Il faut être de son temps", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, kevad 1941, lk. 52-65.
- <sup>19</sup> Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and other Essays*, tõlkinud ja toimetanud J. Mayne, London, 1964.
- <sup>20</sup> Avalik kiri grupile üliõpilastele, 1861, tsit. Robert Goldwateri ja Marco Trevesi järgi, *Artists on Art*, New York, 1945, lk. 296.
- <sup>21</sup> K. R. Popper, *The Poverty of Historicism*, London, 1957.
- <sup>22</sup> David S. Andrew, *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture*, Urbana and Chicago, 1985, lk. 58.
- <sup>23</sup> *The Observer*, 29. sept. 1990.
- <sup>24</sup> London, 1990.
- <sup>25</sup> Werner Haftmann, *Banned and Persecuted. Dictatorship of Art Under Hitler*, Köln, 1986.
- <sup>26</sup> Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848-1918*, Cambridge, 1989.
- <sup>27</sup> Inglisekeelne tõlge *Degeneration*, New York, 1985. Nordau mõjutuste kohta vt. John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, 1989, lk. 238-243.
- <sup>28</sup> Samas, lk. 27.
- <sup>29</sup> Pariis, 1979.
- <sup>30</sup> Rahvuslikke stiile kui rahvusliku omapära väljendust on käsitlenud nii erinevad autorid, nagu J. J. Winckelmann, John Ruskin, Heinrich Wölfflin ja Nikolai Pevsner. Teistsugust käsitlust märkame Benedict Andersoni, *Imagined Communities. Reflections of the Origins and Spread of Nationalism*, London, 1983.
- <sup>31</sup> *Ideals and Idols*, Oxford, 1979.
- <sup>32</sup> Samas, lk. 83.
- <sup>33</sup> London, 1926.
- <sup>34</sup> Samas, lk. 83.
- <sup>35</sup> Vt. minu artiklit "Carreggist Montparnassini", *Il se rendit en Italie...*, *Etudes offertes à André Chastel*, Paris, 1987, lk. 667-677.
- <sup>36</sup> Samas, lk. 282.

<sup>37</sup> Vt. minu kõne VII rahvusvahelisel germanistika kongressil Göttingenis 1985, ingliskeelne tõlge ajakirjas *Critical Inquiry*, suvi 1987, XIII/4, lk. 686-699.

<sup>38</sup> Väljend pärineb Georges Clemenceau'lt.



# Verine armulaud

Herman Nitschi rituaalne kunst

Jevgeni Gornõi

"Haavad ja müsteeriumid" – nii oli pealkirjastatud kahe Viini aktsionismikunstniku Herman Nitschi ja Rudolf Schwartzkogleri ühishäitus Praha Rahvusgaleriis 1993. a. varakevadel. Väljapanekut saatsid hirmuäratavad kuulujutud: näitus pidavat olema šokk. Ja see oli tõesti nii.

Kõigepealt aga veidi üldisemat informatsiooni.

**Otsene kunst** (ka Viini aktsionism): grupp Austria kunstnikke Otto Mühl, Hermann Nitsch ja Günter Brus nimetasid ennast "Viini Otsese Kunsti Instituudiks". Kunstnikud alustasid vägivaldsete action painting'ute ja jõhkrate assamblaazide loomisega, ent peagi leidsid, et neid ei rahulda maalide ja skulptuuride vahendatud iseloom. Nad otsisid väljendusvormi, mis toimiks otseselt ja kohe. 1960-ndate aastate alguses organiseerisid nad seeria "aktsioone", mis sarnanesid New Yorgi happening'idega, ent said kurikuulsateks oma brutaalse, sadomasohhistliku sisu poolest. Tegevusse olid kaasatud alasti inimkehad ja veri. Lahati loomakorjuseid.

Likumist tunti ka "Wiener Aktionismus" nime all, selle keskne idee oli "tegevus materjalidega". Rõhutati rituaalide ja tseremooniate vahetut iseloomu, s.t. nad peavad olema läbi viidud tegelikkuses, mitte olema teeseldud toimingud nagu konventsionaalses draamas. Nitsch pealkirjastas oma sündmused "Orgia Müsteeriumi Teater" (O-M Theater). Itaalia kriitik Lea Vergine nimetas ta töid "Irritart'iks", kuna need funktsioneerisid sotsiaalse irriteerijana.<sup>1</sup>

Käesolevas artiklis jäägu Schwartzkogleri kunst käsitlemata, see võiks olla eri teema. Märkimisväärne on, et Nitsch õppis Schwartzkogleri kehakunsti esteetikast paljugi, tuletades oma tööde kirurgilis-kunstilised motiivid just sealt. Muide, erinevalt Schwartzkogleri enesehävituslikest tungidest kasutab Nitsch kunstis mitte omaenda keha, vaid teiste inimeste kehasid. Ja erinevalt Schwartzkoglerist, kes 28-aastaselt tegi enesetapu, näeb Nitsch praegu välja reipa ja punapõksena ning on tulvil loovaid ideid. Nitschi näitusel Prahast oli väljas viit liiki objekte.

(1) Värviga kaetud suured lõuendid, mis olid justkui täis allapoolse nõrguvat verd (värv varieerus erepunasest lillakasmustani). Mõnede lõuendite külge oli kinnitatud ka "verine" särk, kas preestri rüü või kirurgi kittel.

(2) Lauakesed rituaalsete objektidega – kirikuesemed, meditsiinilised riistad (süstlad, skalpellid, sidemed jne.) ning steriliseerimiskarbid.

(3) Värvilised ja mustvalged fotod *performance*'itest.

(4) Nitschi joonistused, mis kujutasid *performance*'ite kavandeid ja stsenaariume.

(5) Videolindistused *performance*'itest, mida näidati vahetpidamata korraga neljalt TV ekraanilt saali ühes nurgas.

Nii tekkis Nitschi müsteeriumi totaalne keskkond. Muidugi, tegemist polnud müsteeriumi endaga, vaid selle dokumentatsiooniga (seda rõhutas ka Nitsch ise, kui ta ühel pühapäeval andis samas galeriis intervjuu). Ometi sellest piisas, et põhjustada vaatajais närvivapustust või vähemalt spasme kõhus. Vaatajat rabati küllusega – ühe ja sama teema variatsioonina välja pakutud kujundid ja objektid andsid kogu efektile tohutu võimenduse.

Nitsch püüdleb millegi enama kui puhtkunstiliste eesmärkide poole. Ta ei soovi publikut üksnes hämmastada, vaid ka tema tõekspidamisi kõigutada. Müsteeriumide totaalne keskkond sarnaneb tapamajale ning omandab sümbolise, koguni müstilise tähenduse.

Oma teoreetilistes kirjutistes (tuntuim neist on "Orgien, Müsteerium, Theater" Darmstadt, 1969) kuulutab ta oma soovi taaselustada antiiksete dionüüsiate ja kristlike rituaalide traditsiooni ning viitab Aristoteelse mõistes katarsisele – katarsis läbi hirmu, terrori ja halastuse. Ta usub, et sotsiaalsed normid ja konventsioonid suruvad alla kõige algsemaid iniminstinkte. Loomade tapmise ritualiseeritud aktid ja füüsiline kokkupuude verrega pidavatki siis vabastama inimese allasurutud energia ning toimima puhastustulena, lunastusena läbi kannatuse.<sup>2</sup> Ta omistab oma kunstile terapeutilisi ja religioosseid funktsioone, mis toimivat koos. (Meditatsiooni sümbolika segunemine jumalateenistuste sümbolikalikaga tema kunstis pole juhuslik).

Vaadakem siis, kuidas teooria praktikas toimib. Püüan kirjeldada mõnd Nitschi tüüpilist *performance*'it, mida näidati videofilmilt. Video on muidugi vaid film, s.t. tegelike sündmuste transformatsioon montaaži, võtteplaanide jne. kaudu. Kuid see võimaldab meil näha *performance*'it tervikuna. Analüüsi kergendamiseks ja

Rudolf Schwarzkogler.  
Aktsioon Viin 1965/1966.

Rudolf Schwartzkogler.  
Action Wien 1965/1966.







**Hermann Nitsch.**  
Näituselt "Haavad ja müsteeriumid"  
Prahas endises ratsakoolis, 1993.

**Hermann Nitsch.**  
From the exhibition "Wounds and Mysteries"  
at a former riding school in Prague, 1993.

gan toimunud tegevuse algelementideks.

84. aktsioon. 7. aug. 1987, Printzendorf.

1. Prelüüd.

(1) Puhkpilliorkester mängib valjusti. Õues serveeritakse sööke ja jooke. Pääke paistab. Inimesed kogunevad. Valitseb rahvapeo meeleolu.

(2) Ette astub kammerkvartett, kõlab klassikaline muusika.

(3) Lossist kostab valjusid süngeid, müstilisi oreliakorde. Mängija on Nitsch ise, kes kuulutab müsteeriumi algust.

2. Aktsioon ise.

(1) Kaamera viib meid lossi sisse. Vaatajad seisavad pika valge linaga kaetud laua ümber. Keelpillide ja puupuhkpillide helide segunemisest tekib kakofoonia. Müra saavutab kulminatsiooni ning katkeb järsult.

(2) Vaikus. Kolm valgesse riietatud meest lähevad aeglaselt valgele lõuendile, mis on pingutatud raamile. Lõuendi kohal ripub ristilööduna tapetud lammas. Keskmine mees vabastab end riietest ning seisab lõuendi juurde, hoides mõlema käega korjust. Nitsch kallab ta seljale verd. Mees pannakse taas riidesse, ta silmad seotakse kinni, käte ümber pannakse nõör. Ta juhitakse tagasi publikusse. Muusika. Mees seisab nagu ristilöödu. Nitsch annab talle verd juua. Veri voolab mööda näitleja valget rüüd.

(3) Alasti mees heidab ristilöödu poosis pikali. Looma sisikond

(või ajud?) asetatakse ta suguorganile ning Nitsch valab sinna ämbrite viisi verd. Mehele antakse taas verd juua. Ta sõtkub oma kehal paiknevat ollust ilmse mõnuga. Seejärel viiakse ta kande- raamil ära, saadetuna kakofoonilisest mürast, millele järgneb võ- luv viiulipartii.

Järgnevates episoodides varieeritakse sedasama mustrit:

– "risti löödud" näitleja kas seisab, istub, lamab või ripub pea alaspidi;

– juuakse verd; nägu ja suguorgan valatakse verrega üle; mitu ini- mest sõtkuvad looma sisikonda näitleja kehal;

– aksessuaariks näitleja pea kohal on õõnes loomakorjus, mis täi- detakse sooltega, sinna kallatakse verd, mis voolab üle näitleja näo ja rinna.

3. Lõppvaatus.

(1) Tants loomasisikondade kuhja otsas. Mehed trambivad sisi- kondadel, saateks trummi, kõristi, tamburiini helid. Näod ja rüüd on täis verd. Hoitakse pingul nõörist kinni, et mitte libastuda.

(2) Nitschi austamine.

(3) Noored lähevad värskendatult ja rõõmsalt koju.

Näeme, et *performance* kujutab endast rangelt struktureeritud episoodide monotoonset järjestust. Toogem veel näiteid teistest aktsioonidest.

(1) Filmilindil esitatakse detailselt lehma tapmist ja nülgimist.





**Hermann Nitsch.**

Värvifotod aktsioonidest. Eksponeeritud näitusel Prahas endises ratsakoolis, 1993. Foto: Heie Treier.

**Hermann Nitsch.**

Coloured photos of the actions. Exposed at the exhibition at a former riding school in Prague, 1993. Photo: Heie Treier.

(2) Kinniseotud silmadega alasti naist sõidutatakse hobuse seljas ringi.

(3) Grupp noormehi trambivad ekstaatiliselt viinamarju, kuni muutuvad täiesti kurnatuks.

(4) Tank sõidab õues kuhjadesse pandud loomasisikondade otsas. Osalejad valavad tanki ämbritäite kaupa verd ja külvavad selle lilledega üle. Laiakslitsitud sisikonnad ja veri segunevad mullaga.

(5) Vaheajal serveeritakse tasuta lõunat tapetud loomade lihast.

Järgnevalt vaadelgem toimuva sisemist tähendust.

Esiteks, veendumine rituaali väga ranges organiseerituses. Ühed ja samad elemendid korduvad, osalejate ja vaatajate rollid on kindlalt determineeritud, improvisatsiooni võimalus on redutseeritud miinimumini. Loovalt tegutseb vaid üksainus mees, Nitsch ise. Teised realiseerivad lihtsalt tema stsenaariumi või jälgivad passiivselt toimuvat.

Nii erinevadki Nitschi *performance*'id muistsetest müsteeriumidest, kus pealtvaatajaid ei tohtinud üldse olla. Kõik osalejad olid seal samaaegselt näitlejad ning loojad. Ekstaatilisest koosteguvuse käigus "transsendeeriti iseennast" ja siseneti olemise ja isenda suure müsteeriumi osadusse. Millistesse müsteeriumidesse viivad meid aga Nitschi esitused? Ja kuidas on nad seotud "haavatusega"?

Nitsch mängib kristliku rituaali sümbolitega. Tõelise verega ja tõelise lihaga armulaud tähendab, muidugi, armulaua desümboliseerimist. Selles mõttes toimib Nitsch kui järjekindel protestant,

jõudes ikonoklasmia äärmiste piirideni. Teiselt poolt võib taolist desümboliseerimist tõlgendada kui armulaua transsendentse, spirituaalse tähenduse eitust. "Veri ongi ainult veri ja see on ainus eksistentsi realiteet". Selline usk osutub kristlikust vaatepunktist vaadatuna kahtlemata satanistlikuks tõemoonutuseks.

Kui desümboliseeritud verd ja liha pidada inimolemuse alfaks ja oomegaks, ei jää enam ruumi usu jaoks surematusse hinge. Sest vere kaudu, mis annab võrdselt õiguse aktiivseks vägivallaks ja passiivseks kannatamiseks ning õigustab ka perversset seksuaalsust, suhtleb inimene mitte transsendentse reaalsuse, vaid loomaliiku, instinktide maailmaga.

Nitschile esitatud süüdistused jumalateotuses on kindlasti olnud mõneti õigustatud. Kristliku rituaali burleskne perversioon ei seisne mitte ainult verises armulauas. Spirituaalse asendamine lihaga, transsendentse – immanentsega, realiseerub mitmel viisil. Altaril asendavad armulaua esemeid süstlad ja skalpellid. Ikonostaasi asendab verine lõuend. Kristuse asemel on risti löödud lammas või siga. Kuna nii inimesi kui tapetud loomi esitatakse ristilööduna sageli pea alaspidi, on see nagu metafoor terve kristluse keeramisele pea alaspidi.

Ent jälgides publiku nägusid, selgub, et keegi ei võta toimuvat eriti tõsiselt. Inimesed suitsetavad, joovad õlut ja naeravad *performance*'i toimumise ajal. Nad tunnevad end kaitstult, olles teadlikud, et tegemist on ainult *show*'ga, vereohvri imitatsiooniga. Salarituaale ei esitata avalikkuse ees. Neid ei esitata raha pärast. Ja nagu keegi kunstikriitik on hiljuti Viini aktsioonidest kir-



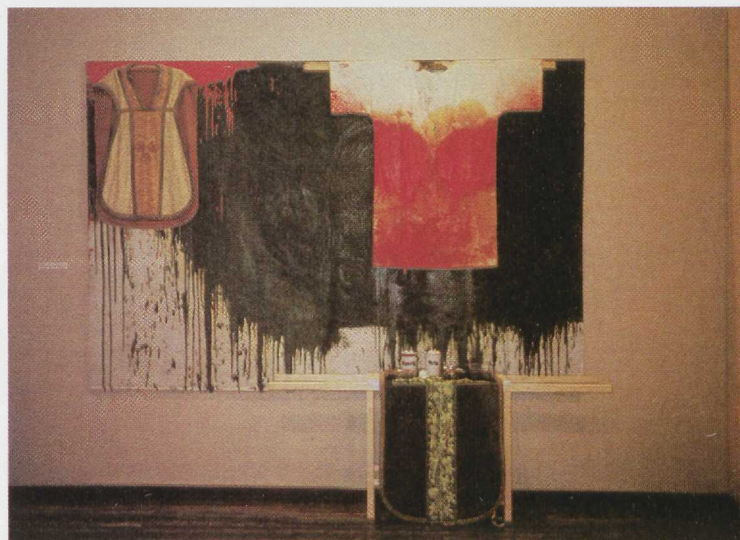
jutanud, "on neis, nagu ka paljudes kehakunsti näidetes, teatraalse võltslikkuse element. Viini *performance*'i kunstnikke on varustanud verega mitte operatsioonisaal, vaid laudaõu ja tapamaja."<sup>3</sup>

Muide, rääkides võltslikkusest, näib isegi tähtsamana, et olles institutsionaliseeritud kui KUNST, muutub Nitschi "rituaalne kunst" rituaali simulatsiooniks ja seega simuleeritud kunstiks. See esitab, nagu Aleksandra Obuhhova väidab, "aktsiooni tekstüri emantsipatsiooni tema (arvatavast) tähendusest".

Süvahoovustes jääb selline kunst mänguks deemonlike jõududega. Vaatamata publiku protestidele (viimane neist oli Nitschi näituse vastu Prahast<sup>4</sup>), jääb Nitschi ja teiste temasuguste kunst alati külgetõmbavaks neile, kes järgivad endas vägivalda ja iharuse impulsse, kuna puudub NÄGEMINE.

Märts, 1993 Prahast

Autor tänab Avatud Eesti Fondi võimaluse eest end täiendada Kesk-Euroopa Ülikoolis Prahast.



**Hermann Nitsch.**  
Vaade näitusele  
"Haavad ja müsteeriumid"  
Prahast endises  
ratsakoolis, 1993.

**Hermann Nitsch.**  
A view of the exhibition  
"Wounds and Mysteries"  
at a former riding school  
in Prague, 1993.



**Hermann Nitsch.**  
Videofilmid aktsioonidest.  
Vaade näitusele  
Prahast endises  
ratsakoolis, 1993.  
Foto: Heie Treier.

**Hermann Nitsch.**  
Video films of the actions.  
A view of the exhibition  
at a former riding school  
in Prague, 1993.  
Photo: Heie Treier.

### Hermann Nitschi lühike biograafia.

Sündinud 1938. a. Viinis. 1957 – "Projekt des Orgien Mysterien Theater". 1960-1966 – Viinis toimus rida aktsioone, mida saatsid hiljem "dokumentatsiooni" näitused. Kohtuprotsessid Nitschi vastu, kus kunstnikku süüdistati vägivalda, pornograafia ning jumalateotuse propageerimises. Kolm vangistust. 1960-ndate lõpust kuni tänapäevani – arvukad aktsioonid, näitused, loengud ja kontserdid üle Euroopa ning USA-s. 1971 – Prinzendorfi lossi ostmine Viinist põhjapoolle. Sellest saigi *performance*'ite peamine toimumiskoht. 1972 – osalemine 5. Documental Kasselis. 1975 – 24 tundi kestnud aktsioon (nr. 50). 1984 – 48 tundi kestnud aktsioon (nr. 80). 1985 – Nitschi 7. sümfonia ettekanne Gratzis. 1988 – Viini Aktsionismi retrospektiivne näitus Saksamaal ja Austrias. See pidi rändama ka Edinburghi, ent Šotimaal peeti taolist kunsti liiga šokeerivaks. 1993 – näitus Prahast. Praegu valmistub Nitsch suurfestivaliks, mis on kavandatud vältima kuus päeva ning peab ellu viima kõik tema kunstilised ideed.

Inglise keelest tõlkinud Heie Treier.

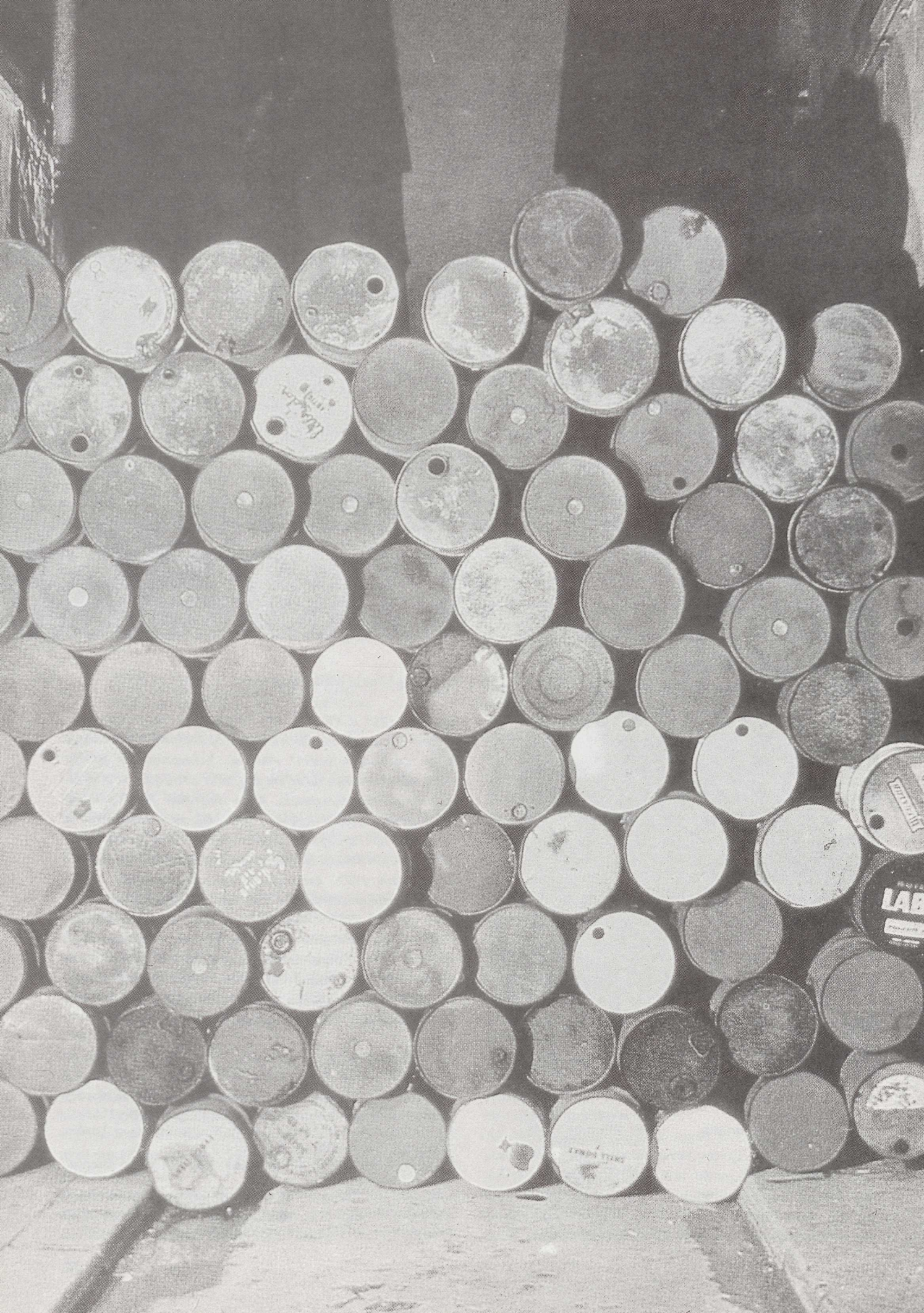
1 John A. Walker, *Glossary of Art, Architecture & Design Since 1945*, 3rd edition, London, Library Association Publishing, 1992, No. 214.

2 R. Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, 1990, pp. 163-164.

3 B. Rose, *Is It Art? Orlan and the Transgressive Act*, "Art In America", 1993, Vol. 81, No. 2, p. 87.

4 "Respect", 1993, No. 12, p. 16: "Bogumil Hrabali loomakaitse fond on avaldanud protesti Herman Nitschi näituse vastu Rahvusgaleriis, kuna selle kunstniku tööd põhinevad elusolendite piinamisel ja tapmisel."







# Christo

Ants Juske

Christo nime all on sõjajärgse avangardkunsti ajalukku läinud Bulgaaria päritolu kunstnik, kelle kodanikunimi on Christo Javacheff (niimoodi transkribeeritakse tema algupärasest nime ingliskeelses kirjanduses). Kohe meenub ka ehk kõige kuulsam nimetatud ajajärgu kunstnik, russiini päritoluga Andrzej Warhola, kuigi viimase seos Ida-Euroopaga piirubki vaid päritoluga. Seevastu Christo kujunemisaeg on mitmete niitide kaudu ühendatud ajaga, mil ta tegi nime kodumaast eemal. Võib öelda, et Christo on üks paljudest eksootiliste juurtega kunstnikest, kes on rikastanud internatsionaalset kunstielu. Avangard on alati veidi peljanud rahvuslikkust, lokaalset koloriiti ja regionalismi. Samas on paradoksaalsel kombel just perifeeriast metropoli tulnud kunstnikud toonud oma elemendi sellesse internatsionaalsesse kompotti, tänu millele me võimegi rääkida avangardi **rahvusvahelisusest**. Eks olnud ju nii alates Picassost ja Dalíst...

Christo Javacheff sündis 1935. aastal Gabrovos, oma noorusaja veetis ta Plovdivis. Bulgaaria oli tol ajal mahajäänud majandusega Euroopa perifeerne kuningriik, kuid Christo vanemad olid marksistlikult meelestatud intellektuaalid. Tulevase avangardistaari lapsepõlvkodu raamaturiulil olid aukohal vene 1920. aastate avangardklassikute Tatlini, El Lissitsky, Meierholdi ja Majakovski raamatud. Christo biograafid viitavad tavaliselt ka Bulgaaria territooriumi ajaloolisele kuulumisele kreeka-rooma mõjusfääri. Plovdivi linna ajalugu ulatub tagasi Makedoonia Philippose (Makedoonia Aleksandri isa) aega, tema rajaski Plovdivi linna. Christo sündis piirkonnas, mida vanasti tunti Traakia nime all ja Traakia on Orpheuse kodumaa. Lisaks sellele oli Traakia antiikajal tsivilisatsiooni piir, mille taga elasid tollase Rooma impeeriumi inimese jaoks mingid kultuuritud põhjarahvad. Neid piiripealseid taustu on Christo päritolu puhul veelgi. Näiteks slaavi päritolu, millega armastatakse seletada tema kunsti "nomaadlikku" iseloomu. Ja muidugi Christo haridustee puruakadeemilises Sofia Kunstide Akadeemias 1950. aastatel, kus suvepraktika hulka kuulus ka sotsialistlike "Potjomkini külade" kujundamine ehk agitkunst, nagu me endagi ajaloost väga hästi teame. Kokkuvõtteks võib öelda, et Christo kujunemisaaja *background* on piisavalt ambivalentne, andmaks tema Läänes tehtud loomingule väga avara tõlgendusvõimaluse.

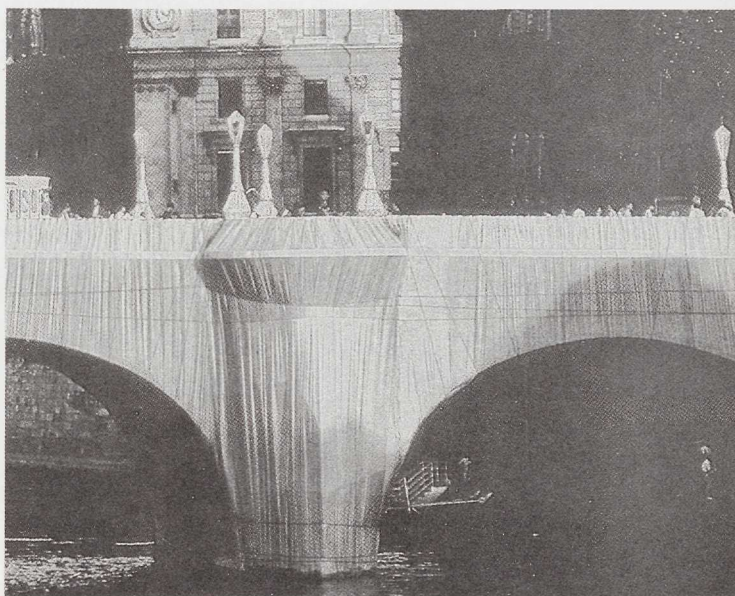
1956. aastal õnnestus Christol saada tööd ühe Praha teatri juures. Järgmisel aastal otsustas ta minna läbi "raudse eesriide": kinnipitseritud kaubavagunis ületas ta Tšehhoslovakkia-Austria piiri ning jõudis õnnelikult Viini. Juba järgmisel, 1958. aastal oli ta Pariisis. Tagantjärele võib öelda, et ta jõudis Pariisi just õigel hetkel. Abstraktne ekspressionism oli oma haripunkti ületanud ning õhus oli tunda millegi uue tulekut. Yves Kleini ja Piero Manzoni eestvedamisel hakati lammutama kunsti traditsioonilisi piire. 1960-ndate alguses algas popkunsti võimas läbimurre, mis kulmineerus 1964. aasta Veneetsia biennaalil. Euroopas sai uue voolu sünnikohaks mõistagi Pariis, kuigi popi suurimad nimed andis juba New York. Christo sattus Pierre Restany poolt ellu kutsutud "uue realismi" lainsesse, mille harjal tegi ta ka oma esimesed Lääne avangardi poolt respektieritud tööd. Popkunstis kujunes omamoodi tööjaotus: igal kunstnikul olid oma lemmikmaterjalid ja

**Christo.**  
Õlitünnide müür –  
raudne eesriie.

Visconti tänav, Pariis, 1962.  
240 õlitünni 420x390x165 cm.

**Christo.**  
Wall of oil barrels –  
iron curtain.

Rue Visconti, Paris, 1962.  
240 oil barrels 420x390x165 cm.



**Christo.**  
Pont Neuf sissemässituna.  
Pariis, 1975-85.

**Christo.**  
Pont Neuf wrapped.  
Paris, 1975-85.

patenteeritud võtted. Keskkondlikud materjalid pakkusid piisavalt ainet fantaasiaks. Olgu näitena toodud järgmine rida: Warholi supipurgid ja "Brillo" pakendid, Oldenburgi pehmed plastikhamburgerid, Rosenquisti klantsautod ja pulverisaatoritehnika, Lichtensteini rasterfotode imitatsioonid jne. Christo patenteeris oma kohutava kire pakkida sisse kõikvõimalikke asju. Kogu oma loometee vältel on ta pakkinud esemeid alates harilikust toolist ning lõpetades tervete saarte ja kaljudega vabas looduses. Eesti keeles kasutaksin just sõna "pakkimine", kuigi ingliskeelses kirjanduses on Christo puhul käibel rohkem *wrap* (mitte *pack*). Verbile *wrap* annavad sõnaraamatud esimeste vastetena "mähkima", "mässima", mille semantiline väli tundub antud juhul vähem adekvaatsena kui sõna "pakkima" puhul. Christo justnimelt pakib asju sisse, tõmmates need veel nõõriga üle, nagu me oleme harjunud koduses majapidamises pakendeid valmistama. Christo firmamärk on muutunud juba niivõrd totaalseks, et vähegi kunsti tundval inimesel lihtsalt peab iga pakitud ese assotsieeruma tema loominguga. Oma kogemusest võiksin viidata talveks presendiga üle tõmmatud autodele, mida kohtab pea iga Lasnamäe maja ees. Siin ilmnebki popi ideoloogia tegelikkuses: kaotada kunsti ja "elu" vahelised piirid, muuta iga argine ese kunstiteoseks.

Christo alustas 1958. aastal kõige tavalisemate bensiniitünnide kunstistamisega. Eksponeerides *ready-made*'ina plekktünni, andis ta omapoolse lisandina tünni vormi järgiva riidepakendi. Siit alates haarabki teda kirk pakkimise järele. Bensiniitünnidega on veel seotud installatsioon, mis tõi talle esimese suurema tunnustuse Pariisi avangardses kunstis. 1962. aastal ummistas Christo 240 bensiniivaadi hunnikuga *Rue Visconti* Pariisis. Nelja meetri





**Christo.**  
Müür Porta Pinciana,  
Rooma 1974.

**Christo.**  
Wrapped Roman wall  
Porta Pinciana.  
Rome, 1974.

kõrgune kuhi kandis pealkirja "Bensiinivaatide sein – raudne eesriie". Teosel on tuntav poliitiline alltekst – aasta tagasi oli püstitatud Berliini müür. "Raudne eesriie", mille tagant Christo oli viie aasta eest pääsenud, oli võtnud füüsiliselt kombatava vormi. Samal ajal valmisid terved seeriad pakitud esemeid inimese igapäevases ümbrusest: toolid, ajalehed, liiklusmärgid, autod jne. Kuid nagu öeldakse, süües kasvab isu. Christo pakkimiskire objektideks said üha suuremad ja suuremad objektid. Esimesi "ohvreid" oli *Ecole Militaire*'i esindushoone Pariisis, mis projekti järgi näiaks välja nagu üüratult suur nõõriga kokku seotud pesupakk, mida meile pesumajast tavaliselt väljastatakse. Järgnesid Pariisi Triumfikaare "sissemässimine", edasi juba New Yorgi Manhattani ehitised, Sidney ooperiteater jne. Mõistagi jäid need Christo kavatsused esialgu ainult projektideks, reaalselt õnnestus pakkida vaid väiksemaid esemeid. Nii võibki Christo joonistusi ja fotokollaaže käsitleda omamoodi kontseptualistlike teostenähtena. Kontseptualism jõudis 1960. aastate lõpus sinnamaale, et juba ainuüksi kunstniku peas olev idee tunnistati kunstiteoseks. Samuti "uuest realismist" välja kasvanud Arman tegeles nn. akumulat-

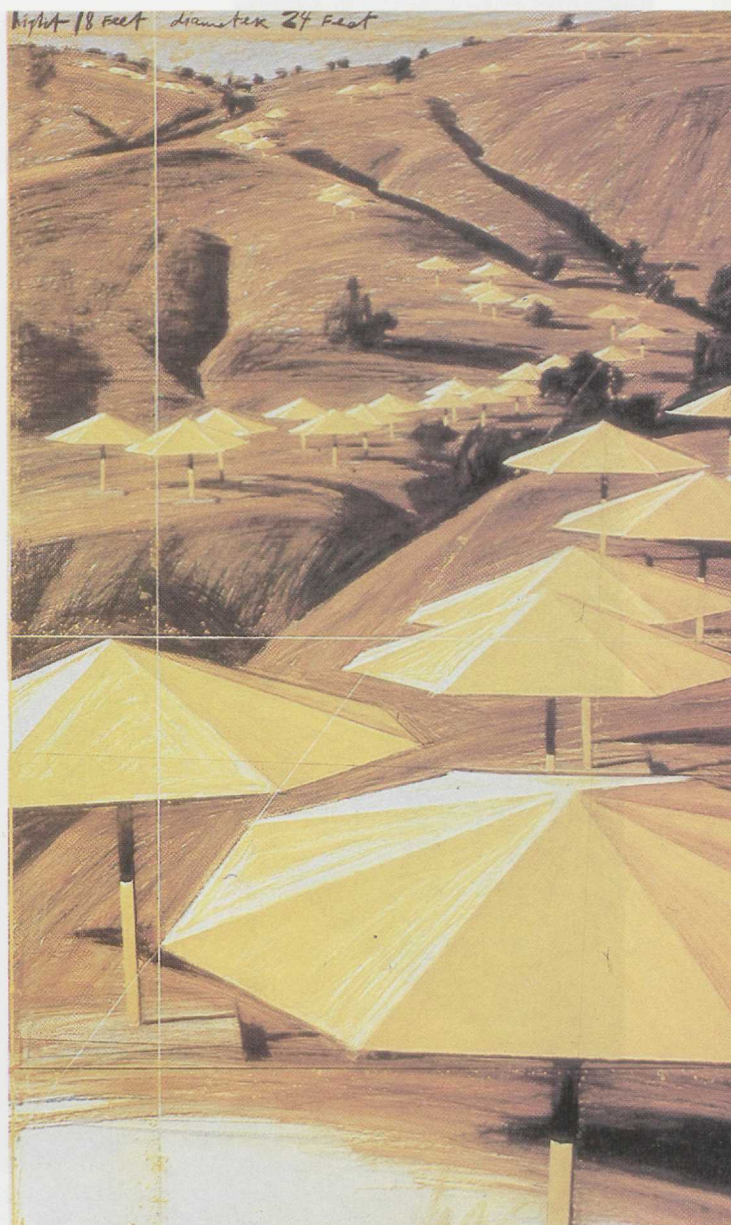
sioonidega, mis kujutasid endast valmisesemete kuhjatisi. Ühes intervjuus küsiti Armanilt: "Te vedate suure osa aastast New Yorgis. Kas on tõsi, et see linn võib olla Teie väljamõeldis?", Arman vastas: "Tõepoolest, New York on gigantne akumulatsioon, 1960. aastal signeerisin ma avalikult selle linna. Niisiis olen ma selle linna inimeste, majade ja asjade akumulatsiooni omanik." Mis siis rääkida Christost, kelle projektid on alati seotud kindlate esmete ja kohtadega. Christo idee järgi on ta nagu demiurg, kes ühe käeliigutusega pakib sisse ükskõik mida ükskõik mis mahus. Jääb vaid kahetseda, et enamus tema projektidest jäidki ainult paberile. Võib vaid ette kujutada, millist efekti oleks andnud Pariisis Champs-Elysees' bulvarit kahelt poolt ümbritsevate puude pakkimine polüetüleenkilesse. Või milline šokk oluks turistidele näha Sidney kuulsat ooperiteatrit üleni riidesse mässituna. Õnneks pole siiski mitte kõik Christo projektid jäänud ideede tasemele. Kontseptualism ja *land art* võitlesid ideede eest, püüdes kaotada kunstiteost kui materiaalselt objekti, kuid kunstibisness jõudis siingi järele. Tänu suurtele sponsoritele (nii finantseeris näiteks "Philip Morris" mitmeid *land art* projekte) jõudis osa



**Christo.**  
Vihmavarjud.  
Projekt Jaapanile ja  
Lääne USA-le.  
Joonistus 1987.

**Christo.**  
Umbrellas.  
Project for Japan  
and West-USA.  
Drawing 1987.

ideedest ka realiseeruda. Christot on kogu tema karjääri jooksul toetanud abikaasa ja hea muusa Jeanne-Claude (huvitav on see, et abielupaar on sündinud täpselt ühel päeval!), prantsuse kindrali tütar, kelle papa suhtus algul skeptiliselt tütre afääri kellegi Ida-Euroopa põgenikuga, kuid kelle rahad väimehe kuulsuse kasvasdes hakkasid üha enam rolli mängima. Christo pakkimisking leidis niisiis reaalse väljundi. 1968. aastal pakkis ta juba tegelikkuses sisse Berni Kunsthalle, mille peale kulus 27 000 ruutjalga polüetüleenkilet. Samal aastal eksponeeris ta IV Kasseli Dokumental objekti pealkirjaga "5600 kuupmeetrit pakendit", mis kujutas endast gigantset vorstikujulist täispuhutud ballooni. 1969. aastal teostus veelgi suurejoonelisem idee: Christo pakkis sisse miilipikkuse kaljuranniku Sidney lähedal. Töö mahukusest kõnelevad järgmised arvud: riiet kulus miljon ruutjalga, nõõri 35 miili, tööjõudu 17 000 töötundi, teostamisel osales 120 töölislit. 1972. aastal tõmbas Christo oranži kardina üle oru Colorados. Jällegi on kõnekad arvud: kardina laius 400 meetrit, kõrgus keskpunktis 111 meetrit, riiet kulus 18 580 ruutmeetrit. 1974. a. "mässis" Christo sisse Marcus Aureliuse aegse Rooma linnamüüri 259 meetri ulatuses. Ajaloolistest ehitistest võttis aga kõige rohkem aega *Pont Neuf*i sissepakkimine Pariisi vanalinnas. Projekti eeltöödest ja Christo võitlusest Pariisi linnavalitsuse bürokraatidega loa saamiseks on tehtud eraldi film, mis dokumenteerib kõik sündmused alates idee sünnist 1975. aastal kuni "teose" avamiseni 1985. aastal. Peab märkima, et Christo pole kaugeltki mitte kontseptualist, kellele on tähtsad ainult peas olevad ideed. Projekti teostusele eelnesid sajad joonistused, maketid, tehnilised katsetused, kuidas keskaegset silda riidega katta, kuidas kokkurullitud kangas langeb vee kohale jne. Kõik see võttis, nagu juba öeldud, tervelt kümme aastat, enne kui idee sai reaalsuseks. Mitmeid projekte on Christo teinud looduslikus keskkonnas, mis lubab teda käsitleda moodsa kunsti ajaloos *land art*'i lehekülgedel. Aastatel 1972-1976 valmis Vaikse Ookeani rannikul San Francisco lähedal "Katkematu (jooksev) aed" – 40 km pikkune ja 5,5 m kõrgune rii-dest riba piki mägist maastikku. Pole vist tarvidust jällegi tuua arve, palju kulus riiet. Muide, selle projekti puhul saadi riie ühelt tehasealt, kus valmistati langevarje ameerika üksustele Vietnamis. Kuna sõda lõppes, siis jäi seda kraami kõvasti üle. Veelgi grandioossem idee teostati 1980-83 Miamis, kus ühes väikeses lahes ümbritses Christo 11 saart roosa propüleenkilega. Tulemus, nagu enamus *land art*'i teoste puhul, on vaadeldav ainult linnulennult, kuid see-eest on Christo "Ümbritsetud saared" efektsamaid näiteid nimetatud vallast. Lõpetuseks olgu mainitud üks viimaseid Christo töid "Vihmavarjud", mida meie ajakirjanduses (Eesti Ekspressis) on lühidalt tutvustanud Mart Kalm. Selle projektiga on Christo saanud tõeliselt interkontinentaalseks kunstnikuks. Kahel pool ookeani püstitas ta kaks rida kuue meetri kõrguseid vihmavarje piki USA ja Jaapani rannikut. Californias jooksis 18 kilomeetrine kollaste ja Ibaraki ümbruses Jaapanis 25 kilomeetrine siniste vihmavarjude rida. Artikli kirjutamise ajaks pole veel teostunud Christo idee sisse pakkida Reichstagi hoone Berliin. Vaevalt ongi meie sajandi kunstnikest kedagi, kes võiks mastaa-pide ja geograafilise haarde poolest võistelda Christoga. Seletusi



otsitakse jällegi tema *background*'ist. Tihti räägitakse "nomaadilisest dimensioonist", kuna Christo on kunagise nomaadse slaavi rahva esindaja. Nii ta käibki igavese rändajana mööda maailma, jättes kõikjale oma jäljed. Viimased on suurejoonelised nagu Rooma gigantomaansed maailmaimed (vihje tema sünnimaa kuulmisele Rooma impeeriumi mõjusfääri). Ja mida suuremaks klassikuks ta saab, seda suuremaks muutuvad tema nähtavad jäljed kõigis maailma otsades. Kirjeldatud ambitsioonikust on toitnud Christo seotus nii sotsialismi kui ka avangardiga. Pole ju mingi uudis, et need kaks asja on omavahel tihedalt põimitud. Agitkunst, millega Christo puutus kokku oma õpingute ajal Sofia Kunstide Akadeemias, on pärit ajast, mil Majakovski hüüdis: "Me ei vaja surnud kunsti mausoleumides. Tänavad saagu kunstnike pintsliteks ja väljakud palettideks!" Kas ongi suurt vahet näiteks 1918. aastal toimunud pidustustel Talvepalee väljakul, mil loss oli "mähitud" agiteeriva sisuga lõuendisse 20 000 arssina ulatuses ja Christo mõne hullumeelse keskkondliku projekti vahel? Eks tahtnud ka avangard pöörata ümber kogu senist maailma, olgu siis futuristlikus või sürrealistlikus revolutsioonis.





**Christo.**  
 Ümbritsetud saared  
 Biskaia lahes.  
 Miami, Florida 1980-83.

**Christo.**  
 Surrounded Islands,  
 Biscayne Bay.  
 Greater Miami, Florida 1980-83.

Avangard on juba oma olemuselt totaalne kunst. Kuid olgu lõpetuseks viidatud Christo kunsti humaansete taustale, mis nii või teisiti kumab läbi "nomaadsuse" ja "totaalsuse". Toetusin siinkohal Anthony Bondile, ühele arvukatest Christo projektide kuraatoritest. Christo pakkimine või sisse mähkimine on tegelikult esemete, ehitiste või looduse **kaitmine**. Seda mitte ökoloogilises tähenduses, vaid tähenduses, nagu ümbritsev kest kaitseb väärtuslikku sisu. Anthony Bond võrdleb Christo pakkimist nahaga, mis ümbritseb inimese pead, aju, kus toimub see, mis inimeset teeb inimese. Tegelikult me ju kõik pakime erilise kirega asju, mille

sisu omab väärtust – sellega me kaitseme kõike, mis võib puruneda. Ka inimene on pakend, mida me peale füsioloogilise pakendi ümbritseme veel muude pakenditega, alates riietest ja lõpetades majadega. Christo iseenesest totalitaristlik ambitsioon pakkida sisse kõik, mis võimalik, osutub selles kontekstis totaalseks ambitsiooniks hoida kaitse all kõike, mille sisu on väärt kaitstvat pakendit. Nii ongi ta kujundanud ühe 1989. aasta "Time"i kaane pealkirjaga "Ohustatud maailm", kus sisse on pakitud terve maa-kera...



# "Destudio"

Peeter Lauritsat ja Herkki-Erich Merilat küsitleb Heie Treier

E G O

**Kui me telefoni teel intervjuus kokku leppisime, siis Sa, Peeter, ütlesid, et Sulle meeldib siinse rubriigi pealkiri "Ego". Miks?**

Peeter Laurits: "Ego"? Me oleme kaks egoisti.

**Alustamegi siis tutvustamisest. Millega "Destudio" on tegelnud ja tegeleb?**

Herkki-Erich Merila: Hakkasime tegelema fotograafiaga, ja üsna laialt – näituste projektid, reklaamifotod, moefotod, üldse sellised fotod, mis meid on parasjagu huvitanud. Tegevus on järjest kasvanud ja laienenud. Tarvo-Hanno Varres on nüüd kolmas fotograaf ja...

P.L.: Ene-Liis Semper...

H.-E.M.: Lii Unt, kes teeb *make-up*'i, kuivõrd meile meeldib ainult Lii Undi *make-up*.

P.L.: Praeguseks oleme mõnede asjadega fotost juba üsna kaugele ujunud. Teeme "Aine-Aineta" näitusele "Trammi nimega lhu", sellel pole enam fotoga midagi pistmist. Lihtsalt selline tramm, kuhu me püüame võimalikult laialt koondada esindajaid Eestis olemasolevast seksuaalkultuurist, kus nad siis saavad selle trammi-ga sõita ja representeerida oma bisnisi, oma kultuuri, oma värki.

H.-E.M.: Fotograafiaga on sellel nii palju pistmist, et me reprodutseerime selle trammi.

P.L.: Jah muidugi. Kuid kaudne side on ka olemas. Foto on ju selline, et võtab mingisugusest laiaast dunaamilisest reaalsusest tüki välja ja paneb ta eraldatult kuhugi ajakirja või lauale või rahakoti vahele. Trammi-projektiga on samamoodi, me võtame teatud subkultuurist ühe tüki välja ja pane-me ta kontekstist lahtilõigatuna trammi. Foto on lähtekoht, kust me liikuma hakkasime. Aga meid huvitab fotoga mängimine, ja muud kõrvõimalikud asjad, mis sellest fotost teha saab, kuidas teda saab lõhkuda või muuta. Paratamatult läheb see ka traditsioonist välja.

**Milline on teie jaoks hea foto?**



H.-E.M.: ...See on nüüd raske küsimus.

P.L.: Foto, mis ärritab kuidagimoodi, kriibib.

H.-E.M.: See, mille puhul tunned, et oleks hea meel, kui oleks ise niisuguse foto teinud. Vahel on nii.

P.L.: Hea pildi üks tunnuseid on see, et sa ei saa teda oma kogemuses enam kuskile paigutada. Enamus piltide on võimalik paigutada olemasolevasse kogemusse, et see pilt pärineb sealt või sealt. Aga üldiselt, ma ei usu, et "head fotot" on võimalik formaalsete kriteeriumide alla viia.

H.-E.M.: See võib olla kas või ajalehefoto või dokumentaalkaader või moepilt.

P.L.: Ta on hea, kui ta ei mahu olemasolevatesse taustsüsteemidesse, vaid sunnib vaatajat taustsüsteeme muutma.

**Rääkige veidi oma reklaamitööst, see on Eestis ju üsna uus tegevusvaldkond. Kuivõrd pakub see pinget loomingulises mõttes? Või on reklaam teile ainult rahategemine?**

H.-E.M.: Kui me sellega hakkasime tegelema, siis puudus Eestis visuaalne reklaam täielikult, see oli niivõrd lapsekingades. Nii oli meil võimalik protsessi mingisuguses suunas mõjutada. Kui aasta tagasi hakkasime sel-

lega tegelema, oli illusioon, et seda on võimalik oma töekspidamistest lähtuvalt suunata, importides või topides sinna sisse oma esteetikat. Kuski Soomes või Rootsis oleks see olnud raske.

P.L.: Väga raske. Seal on kõik nii valja kujunenud. Kuid potentsiaalselt on reklaam väga loominguline tegevusala, väga huvitav.

H.-E.M.: Ja raha teenimise viisidest, mis meie puhul kõne alla tuleksid, kõige loomingulisem. Samas on reklaamimine küllalt töömahukas ettevõtmine, see nõuab küllalt palju tööd pildi või sõžee või kampaania kallal.

P.L.: Mis puutub loomingulisse külge, siis kõik sõltub ka kliendist.

**Reklaamifoto ja näitusefoto – mis on nende vahekord?**

P.L.: Meie viimasel "Luum" galerii näitusel oli pannode detailides kasutatud väga palju kõrvalprodukte mingitest reklaamiprojektidest. Potentsiaalselt võiksid neid kasutada väga hästi ka mõnda toodet või ideed müüa. Mina ei näe küll mingit pagana hierarhiat erinevate visuaalsete grammatikate vahel – et kunstfoto on kuidagi peenendunum või kõrgem, reklaamifoto on madal ja praktiline. Tuhkagi, tegelikult on reklaamimaailmas tihtipeale väga loomingulisi ideid.

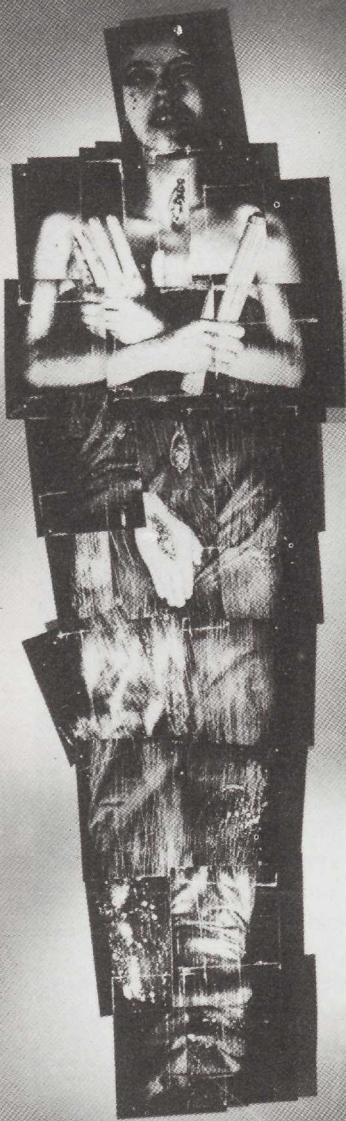
H.-E.M.: Et segadust ei tekiks, siis me räägime heast reklaamist.

P.L.: Täpselt. Ja meie oleme kunstnikud sellepärast, et tahame inimestega suhelda, nendega mingis dialoogis olla. Kui kunstimuseumis käib võib-olla 5% elanikkonnast, siis reklaam on selline, mida tarbib 80% elanikkonnast. See on kanal, et inimestega suhelda. Kunst ongi kommunikatsioon, mitte midagi muud.

**Jah, eesti kunstil on see kuhugi ära kadunud, teda tehakse nagu ainult iseenda jaoks.**

P.L.: See on igav, kui kunsti tehakse vaid iseenda jaoks või mingisugusest kujutlusest, et ma olen nüüd Kunstiülikooli ära lõpetanud, et ma olen diplomaeritud kunstnik.





**Destudio.**  
Haigused ja  
metamorfoosid II  
"Luum" galeriis,  
1993.

Foto: Peeter Sirge.

**Destudio.**  
Diseases and  
Metamorphoses II.  
"Luum" gallery,  
1993.

Photo: Peeter Sirge.

### Kas teie ise olete Kunstiülikooli produktid?

P.L.: Ma tahtsin kunagi sinna õppima minna, aga sisseastumiseksamite ajal oli ilm nii ilus, et läksin hoopis Võrumaale heina tegema ja siis Saaremaale.

H.-E.M.: Mina käisin kunagi ettevalmistuskursustel, aga ma ei jõudnud kordagi klassi, kus joonistati. All fua-jees sain alati tuttavatega kokku ja me lobisesime nii kaua, kuni tund oli läbi. Üsna pea ei mõjunud see kool

enam üldse magneedina.

### Kui te räägite kunstist kui kommunikatsioonist, siis kui palju teie "Luumi" näitusel rahvast käis?

P.L.: Galeriis öeldi, et palju käis, et see oli üks külastatavamaid näitusi. Eriti kui Raul Saaremetsa muusika ka juurde sai. Ta miks kokku ühe kummalise lindi. See oli enamasti tehnomuusika, läbiseegi Griegi ja Mozartiga, väga huvitav kokteil. Remix. Siis tekkis juba moment, kus inimesed viibisid näitusel väga kaua, tekkis mingeid spontaanseid tantse.

H.-E.M.: Kogu meie näitus, samuti muusika oli stiilide, voolude, ajastute, religioonide kokteil.

### Kuidas konkreetselt teie seda "kokteilisegamist" tunnetate või põhjendate?

P.L.: See tuleneb "tootmisvahendite arengu tasemest", nagu marksismis öeldakse. Sest möödab aeg, kus hariduses, kommunikatsioonis on tarvilik eelnenud põlvkondade kogemust noorele värskele põlvkonnale üksipulgi seletada. Sest eeter on niigi paksult täis mistahes eelnenud põlvkondade kogemusi. Kõik on käes sünkroonselt. Ainult sealt tuleb otsida enda jaoks õiget. Mõttekaks hakkavad muutuma hoopis teistsugused operatsioonid, kui varem. See on muutnud kultuuripilti üsna radikaalselt. Kui kõik stiilid, laadid, grammatikad on käeulatuses, polegi midagi loomulikumat, kui neid omavahel segada. Et nende vahel tekiks mõttekas dialoog.

**See on väga eriomaselt postmodernistlik maailmatunnetus. Muide, mis tähendus on sel terminil teie jaoks? Tundub, et siin Eestis on igal teoreetikul ja kunstnikul ja põlvkonnal postmodernismiga mingid oma arved õiendada, kas siis neutraalsed või negatiivsed või positiivsed.**

H.-E.M.: Miks peaks postmodernism halb olema? Otse vastupidi.

**Arhitektide silmis tähendab postmodernism, nagu ma aru saan,**

**küll mingit vananenud vormi.**

P.L.: Ma arvan, et hinnangulised hoiakud tulenevadki sellelt pinnalt, kui postmodernismi käsitleda ühe stiilina teiste seas. Siis astuvad sisse maitseotsustused.

H.-E.M.: Siis muidugi – postmodernism pole päris kunst. Sellel pole ju kunstiga midagi pistmist.

P.L.: Meie jaoks on postmodernism ikkagi laiemat tähendusega sõna. See on küllalt mugav sõna, millega annab tähistada väga radikaalset murrangut tehnoloogias ja ühiskonnas, majanduses, ka kultuuris. Kogu ühiskonna struktuur on hakanud muutuma tänu tehisintellektile ja teab millele.

H.-E.M.: See on kommunikatsioon ja informatsioon ja tehnoloogia.

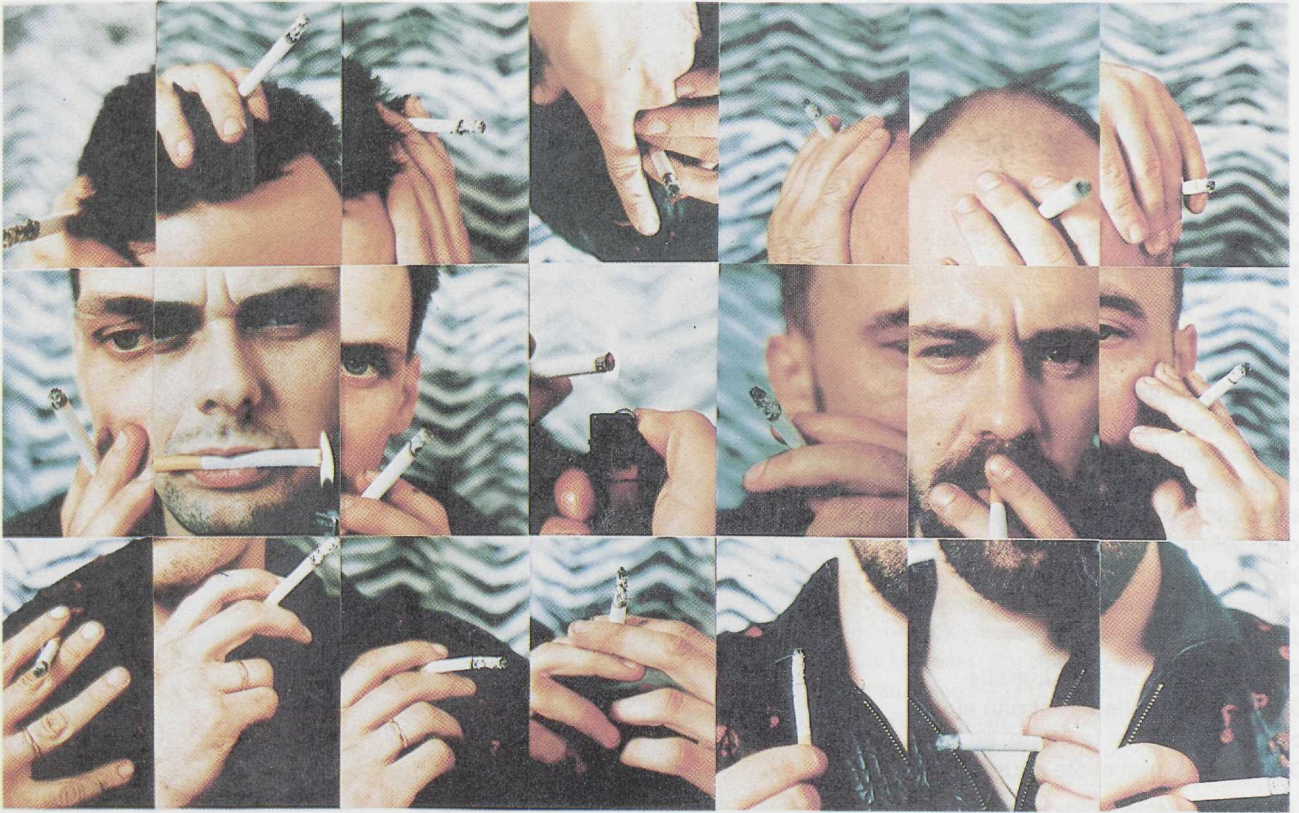
P.L.: Kui võtta postmodernismi laiemas tähenduses kui uut kultuuri paradigma, siis ei saa hinnangulist otsust teha, et kas see on hea või halb. Ma ei tea, kas see on hea või halb, et me elame 20. sajandi viimasel aastakümnel, me lihtsalt elame siin ja ongi kõik. Seetõttu me elame ka postmodernismis.

**Aga postmodernism on modernismiga võrreldes ilma illusioonideta ja pessimistlikum.**

P.L.: Mis optimismi ja pessimismi puutub, siis praeguses ajas tulihingelist optimisti kohates jätab ta väga







Herkki-Erich Merila ja Peeter Laurits. Destudio foto.

Herkki-Erich Merila and Peeter Laurits. Photo: Destudio.

kentsaka mulje. Ma ei näe mingit põhjust optimismiks. Pessimismiks ka ei näe põhjust. Võib-olla pikal modernsel perioodil alates hilisrenessansist või valgustusajastust on inimkond tohtunud ennast väga ühtse, tehnoloogilise optimismiga. See on muidugi olnud turgutav ja soe tunne, kui kõik on ühtemoodi jaburad. Aga see, et praegusel ajal pole illusioone, ei pea vist ka päris paika, ainult nüüd on illusioone lihtsalt rohkem, neis on raske kokku leppida. Igaühel oma illusioonid. Nad on tihti konfliktid, ühist pilti ei teki. Paljudes inimestes võib selline situatsioon genereerida pessimismi. Et kui me ei olegi enam ühtemoodi jaburad, mis sellest maailmast siis välja tuleb. Maailmast ei tulegi midagi välja.

H.-E.M.: Isiksuse tasandil – mida aeg edasi, seda rohkem hakkab õnneliku lõpu lootus kahanema koos sellega, et religiooni tähtsus kahaneb.

P.L.: Ja mis õnnelikust lõpust saab juttu olla, kui – ei lõpegi ära!

H.-E.M.: Just. Nii nagu filmideski. Praegustes filmides pole enam ühemõttelist "happy end"-i.

**Tõepoolest, film lõpeb ära ja järgi jääb ohutunne. Kas see on teie kunstis ka sees?**

P.L.: Jah, võib-olla mitte just ohutunne, vaid ebakindlus. Aga kõik sõltub sellest, mis nurga all sa midagi vaatad. Universaalselt tõlgendatavat asja ju polegi olemas, kõik sõltub vaatenurgast ja valguse langemisest.

See sein on päeval roheline ja öösel must.

**Kas "Destudio" kunst on küüniline?**

H.-E.M.: Kindlasti on.



Destudio.  
Haigused ja metamorfoosid II.  
"Luum" galerii, 1993.  
Foto: Peeter Sirge.

Destudio.  
Diseases and Metamorphoses II.  
"Luum" gallery, 1993.  
Photo: Peeter Sirge.



P.L.: Ma loodan ka.

H.-E.M.: Egoismi ilminguna on ta valdavalt küünilist laadi.

P.L.: Küünilisus on nagu mingi liik julgust või otsustavust, kus sa valitud nõlval lähed edasi nii kaugele, kui sa julged. Mulle tundub, et igasugune hea või tugev kommunikatsioon peab kuidagimoodi sisaldama endas küünilist elementi. Valmisolekut suhelda, vaatamata sellele, kas see, mis sa ütled, teisele meeldib või ei meeldi. Kui küünilisust sugugi ei ole, taandub suhtlemine formaalsetele komplimentidele, vastutulekutele.

**Imelik, mina ei näe teie kunstis küünilisust ja sellepärast olin alguses surmkindel, et te ütlete, et "Destudio" kunst ei ole küüniline.**

P.L.: Sellel sõnal on tavaliselt halvustav kõrvalmaik.

H.-E.M.: Olemata mingil määral küünik, on võimatu üldse midagi väita. Siis võib ainult manipuleerida mingite üldtunnustatud, kõigile meelepäraste väidetega.

P.L.: Mulle meeldivad küünilised inimesed!

**Olgu. Milline on küünilise kunsti eetika?**

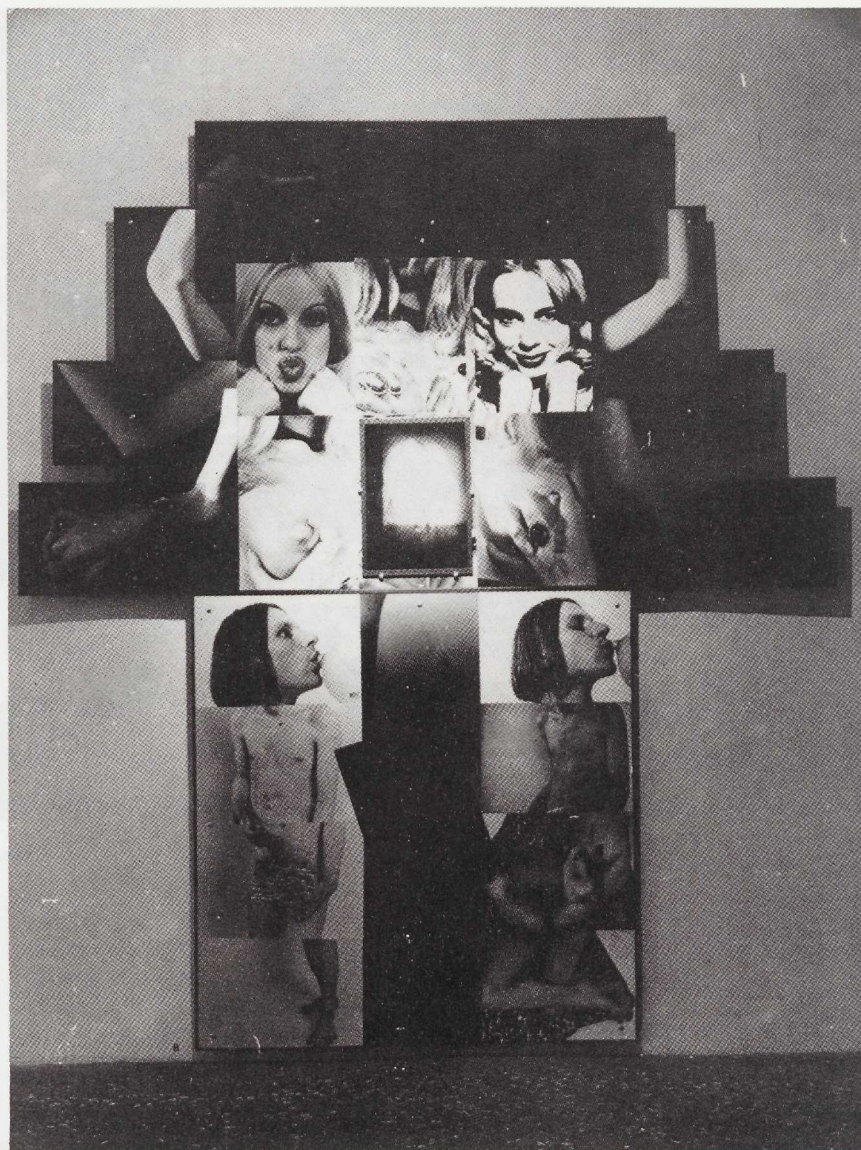
P.L.: ...Sellele on küll raske vastata, ma pole kunagi niimoodi postuleerinud. Üks parameeter, mis künismiga tavaliselt kaasas käib, on ... ausus.

H.-E.M.: See ongi muide täpne. Näiteks, Lääne viisakusest. On see siis eetilise, kui sulle öeldakse igas kolmandas lauses, et "sa oled kaalust maha võtnud", samas kui inimene on juurde võtnud ja see on ka silmaga näha.

**Mida tähendab see teie "Paabeli torn"?**

P.L.: Maailm on nagu Paabeli torn.

**Nüüd veel üks imelik küsimus. Mida tähendab teie jaoks armastus? Mul on teooria meie põlvkonna kunsti kohta, et see, mis toimub, on tegelikult meeleheitlik armastuse otsimine ja siin pole mingit tähtsust, kuidas või mis vahenditega seda tehakse. Üks psühho-**



**Destudio.**  
Haigused ja metamorfoosid II.  
"Luum" galerii, 1993.  
Foto: Peeter Sirge.

**loog väitis oma intervjuus, et praeguste 30-aastaste põlvkond on armastusest ilma jäänute põlvkond.**

P.L.: No mina küll ei ole lapsepõlves armastusest ilma jäänud.

**Ma mõtlen seda laiemalt. Et modernism on lasknud armastusel kaotada minna ja kogu see pahempoolne paradigma, mis hakkas domineerima. Et praegune kunst esitab vastukaaluks suure armastuse projekti, mitte ainult Eestis. Jeff Koons otsib armastust, või Onu Bella või Kurvitz, Navitrolla, Kostabi. Või miks New Age liikumine on üle-**

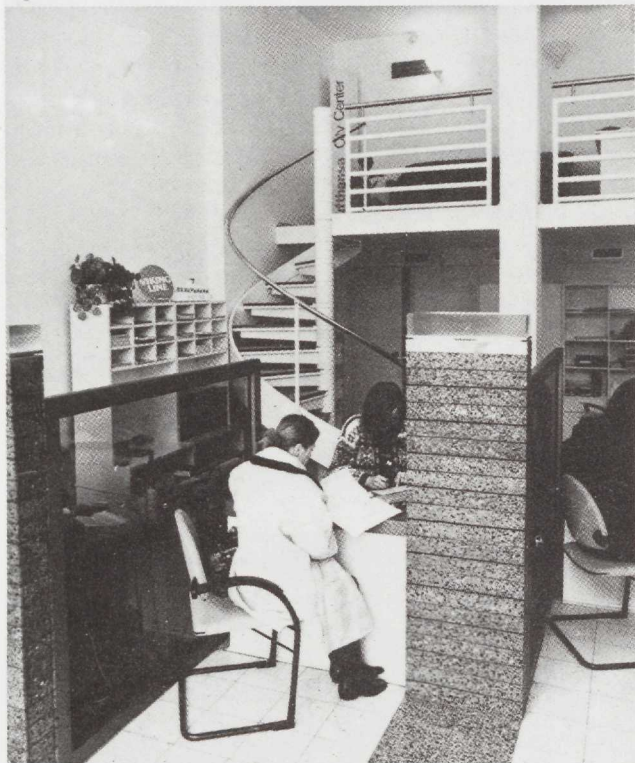
**Destudio.**  
Diseases and Metamorphoses II.  
"Luum" gallery, 1993.  
Photo: Peeter Sirge.

**maailmselt nii ülipopulaarne. Aga see on muidugi pikk jutt.**

P.L.: Ei, selles on tegelikult iva küll sees. Muidugi, armastus on tähtis. Inimene on jõudnud niikaugele, et meditsiin on tegelikult küüniline, kõik need katsed. Inimeselt on ära võetud tema surm, tal ei lasta surra, vaid hoitakse vägisi elus. Ja inimeselt on ära võetud tema sünn. See on jah päris huvitav vaatenurk. Mul endal on plaanis hakata illustreerima Saalomoni Ülemlaulu.

10. sept. 1993 Tallinna Ajakirjandusmajas.





**Argo ja Katrin Vaikla.**  
"Hermann Reiside"  
büroo kujundus –  
interjööripreemia 1993.  
Foto: Peeter Sirge.

**Argo and Katrin Vaikla.**  
Interior design  
of "Hermann Reiside" in Tallinn –  
best interior design of 1993.  
Photo: Peeter Sirge.

## 1992. a. parima interjööri konkurs

...oli tänava organiseeritud varasematest erinevalt. Võttes eeskujuks Põhjamaade tava, pidid sisekujundajad ise esitama oma töid kandideerima. Võib-olla oldi esialgu ujedad, sest laekus vaid kaheksa kujundust, samas kui võrreldes varasemate aastatega oli märksa paremaid interjööri tekkinud lausa hulgi.

Žürii koosseisus Eero Jürgenson, Mart Kalm, R. Laur, Ain Padrik, M. Öunapuu ei omanud üksmeelset lemmikut, nii otsustati hääletamisega. Preemia pälvisid noored Argo ja Katrin Vaikla, kelle kujundatud oli "Hermann Reiside" büroo Pärnu mnt. 10 Saarise kavandatud Krediidipanga majas. Samadelt autoritelt kandideeris ka mahukas Hansapanga filiaalide kett. Nii ühes kui teises esindavad nad praegu hädavajalikku korrektset hea maitsega läbiviidud disainerlikku suunda ning tõenäoliselt läheb aastaid, enne kui tellijad midagi rafineeritumat ihkama hakkaksid. Hea, kui meie tellijad ja sisearhitektid mõlemad sellegi suunaga hästi hakkama saavad.

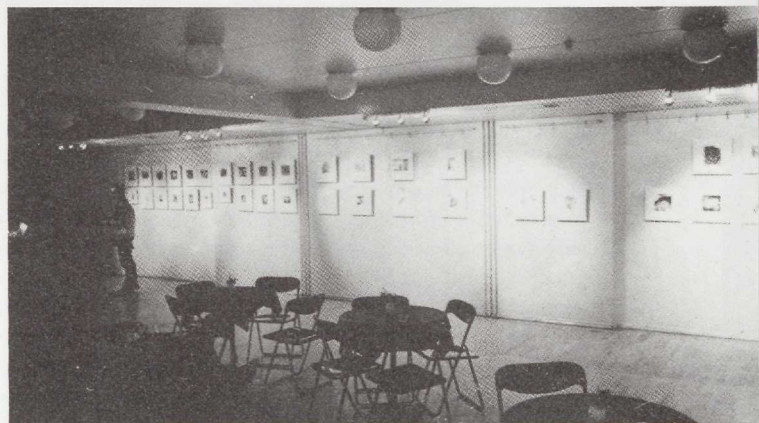
Jõulisema kunstniku lähenemisega kandideerisid Maile Grünbergi baar "Corrida" Vabaduse platsil ja kohvik "Päril", mis puhtkujunduslikult on hea, kuid äriideelt vastuvõetamatu. Põnevaid lähendusi pakkus L. Ehmanni restoran "Taverna" Tartus ning Toivo Raidmets oli suutnud kohvikus "Kawe" panna teineteisele kätt ulatama moodsa vormi ja Tartu vaimu.

Mart Kalm

## Ajakirjanikud "vaibal"

19. mail toimus Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses kauaoodatud kunstikriitike ja ajakirjanike kohtumine. Muutunud kunstisituatsioonis on järsult tõusnud ajakirjanduse osa kunstielu peegeldamisel. Enam pole keskkomiteesid, presiidiume ega kunstinõukogusid, kes varasematel aastatel kinniste uste taga otustasid kunstnike ja kunsti saatuse üle. Nagu mujal vabas maailmas, on nüüd ka meil just ajakirjandus kõige võimsam relv. Meil on siiski paljud asjad veel kujunemisejärgus ja uus olukord tekitab tahes tahtmatult arusaamatusi. Kriitikud on harjunud retsensioonižanriga nii, nagu seda aastaid viljeldi peamiselt "Sirbi ja Vasara" veergudel. Ajakirjanduse, eriti kommertslike väljaannete nõudmised on aga hoopis midagi muud. Küsimus on selles, kes täidab meil ajakirjanduskriitika tühimiku – kas ajakirjanikud ise või kriitikud. Viimaste kõige tõsisem etteheide ajakirjanikele oligi see, et nende kirjutatud hinnangud ja tõlgendused on pehmelt öeldes ebaprofessionaalsed. Samuti võimendatakse ebaolulist ja õõnsalt kõmulist. Boris Bernsteini hinnangul on olukord eriti halb venekeelses pressis. Kahjuks jäid tulemata just vene lehtede kultuuriosakonna töötajad, see-eest olid aga esindatud enam-vähem kogu eestikeelse pressis inimesed. Probleemiks kriitikute poolt on see, kuidas ühitada professionaalne elitaarsus ja laia lugeja huvi. Kohati läks mõttevahetus väga tuliseks ning peamiselt Eha Komissarovi äge toon andis Tiina Käeslele alust võrdluseks ajakirjanike omaaegse kutsumisega keskkomitee "vaibale". Siiski oli kohtumisest kasu mõlemale poolele, mida tõestab mitmete väljaannete hilisem huvi lepingute sõlmimiste vastu kriitikutega. Lõpuks on tiheneva konkurentsi tingimustes iga väljaande huvi see, et kunstikirjutised oleksid heal tasemel ning peale olemasolevate kriitikute vaevalt seda taset keegi teine oleks võimeline hoidma.

Ants Juske



Tallinnas Sakala keskuses avati pensionäridest kunstnike galerii "ARVALES", kuhu nii eksponentide kui aktsionäridena kuulub nii rida 1950.-80. aastate juhtkunstnikke Evald Okas, Vive Tolli, Herald Eelma, Evi Tihemets, Avo Keerend kui ka kunagises Eesti kunstipildis tagasihoidlikumat rolli etendanud Ilmar Torn, Ülo Teder, Hugo Mitt ja Heino Kersna.

Krista Kodres





### Eesti Kunstimuuseumi uus põhiexpositsioon Toompeal

1. aprillil 1993. a. avas Eesti Kunstimuuseum oma ajutises residentsis – endises Rüütelkonna hoones Toompeal – ekspositsiooni oma kogudest, hõlmates eesti kunstiklassikat 19. saj. II veerandist kuni 1940. aastate alguseni.

Ekspositsiooni kavandamine algas kohe, kui Rahvusraamatukogu maja muuseumile üle andis (1993. a. novembrist). Kuna selle avamiseks summasid ei eraldatud, tuli ruumid kohandada muuseumi tarbeks võimalikult odavalt ja kiiresti. Kuigi 1991. a. sügisel Kadrioru lossi sulgenud muuseum oli üritanud korraldada näitusi mitmesugustes sõbralikes asutustes (Ado Vabbe näitus ja väljapanek "Prantsusmaa eesti kunstis" Kunstihoones, Henry Moore'i graafika "Vaal" galeriis, Urmas Ploomipuu mälestusnäitus "Draakonis", "Usuline motiiv eesti kunstis" Maarjamäel jne.), läks ruumide üürimine liiga kalliks.

Rüütelkonna hoone saalid oma liigendatud seinapindade ja kõrgete puupaneelidega olid kunsti eksponeerimiseks ebasobivad, nende muutmine ehitismälestises ei tulnud kõne alla. Muuseumi tollane ehitusdirektor Jaak Saulin leidis lihtsa ja mõistliku lahenduse Roueni Kunstimuuseumi ümberehitusel 1992. a. sügisel. Muidugi oli selle teostus tehniliselt palju kapitaalsem, ent paraku oli soliidsem ka riiklik ja munitsipaalne toetus ja huvi Roueni muuseumi ümberehituse vastu.

Ehituse käigus avanes võimalus avada väikese anfilaadigi. Ekspositsioonipinda sai üle 550 m<sup>2</sup>, s.o. rohkem, kui Kadrioru lossi põhikorrusel, ent vähem, kui viimase mõlemal korrusel kokku.

See mahutas 143 maali ja 19 skulptuuri, parkümmend teost enam, kui Kadriorus. Täiuslik ekspositsioon vastava perioodi paremikust muuseumi kogudes võiks olla kuus-seitse korda suurem.

Teoseid valides tuli loomulikult arvestada olemasolevate ruumidega, mis võimaldasid anda perioodide ja stiilide kaupa küllalt selgelt liigendatud ja järjepideva ülevaate eesti kunsti arengust poolteise sajandi lõikes. Ekspositsiooni tegemisel osalesid Tiina Abel (maal), Tiina Pikamäe (skulptuur), Eha Komissarov ja Mai Levin. Tiina Abel kirjutas kõigile kümnele saalile seinatekstid. Teoste ekspositsioonikorda viimisel tegid suure töö ära maaliosakonna juhataja Rita Kroon, restauraatorid Alar Nurkse ja Aleksandr Jurjev. Muuseumi näituste osakonna töötajad Tiit Luik, Andres Amos, Uve Untera demonstreerisid ülesriputamisel järjekordselt oma meisterlikkust.

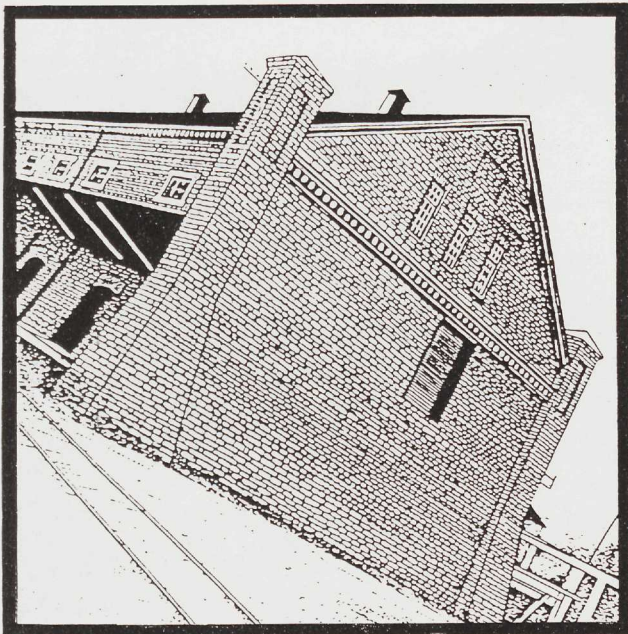
Kogu muuseumi kollektiivi poolt oli ekspositsiooni avamine Toompeal tubli pingutus ning kahtlemata olid tegijad pidulikult avatseremoonial kõige õnnelikumad. Ühtlasi on neile paremini kui kellelegi teisele teada, kui vaevaline on selle maja kohandamine muuseumi tarbeks ilma vajalike materiaalsete vahenditeta, ise seal sees olles. Põhiexpositsiooni ei saa hoida ülal üle kolme kuu aastas, sest normaalselt funktsioneeriv muuseum peab korraldama ka ajutisi näitusi klassikast, tänapäevast, väliskunstist. Kaasaja nõuetele vastav muuseum on veel tulevikumuusika.

*Mai Levin*



Eestis on asutatud 20. sajandi arhitektuuri kaitse ühing DO-COMOMO, mis on ühinenud rahvusvahelise UNESCO juures asuva organisatsiooniga "Documentation of Modern Movement". Kui rahvusvaheline DO-COMOMO seab oma eesmärgiks eelkõige varajase modernismi (funktsionalism, konstruktivism) inventeerimise ja kaitse, siis Eesti seksioon tahab jõudumööda pöörata tähelepanu meie sajandi kõigile arhitektuurivooludele. Eesti DO-COMOMO-grupi asutajaliikmed on Karin Hallas (esinaine), Leo Gens, Leonhard Lapin, Jaan Sotter, Mart Kalm ja Krista Kodres. Maikuu viibis Tallinnas külas rahvusvahelise DO-COMOMO organisatsiooni peasekretär Vessel de Jonge Hollandist. Ta pidas loengu Tallinna Kunstiülikoolis moodsa arhitektuuri uurimise ja restaureerimise problemaatikast.

K.K.

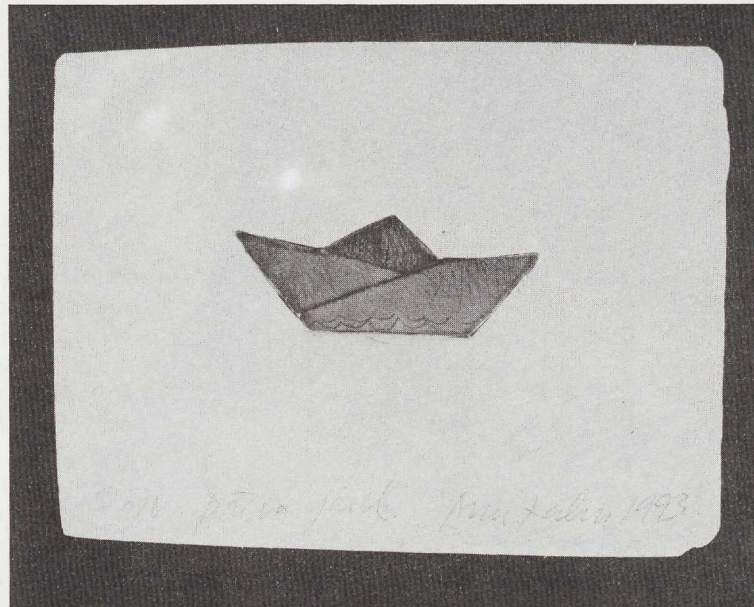


Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi loodetav tulevane asukoht vanas soolalao hoones.

Future site of the Estonian Museum of Contemporary Art in an old salt deposit.

Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi asutamistoimkond kutsus 23. märtsil 1993 kokku MKM asutava kogu. Asutajaliikmed on: Ando Keskküla, Leo Lapin, Jüri Okas, Sirje Helme, Ants Juske, Krista Kodres, Raul Meel, Mart Kalm, Vappu Vabar, Ilmar Malin, Andrus Kasemaa, Andres Tolts, Urmas Pedanik, Voldemar Väli, Jüri Ojaver, Helgi Polli, Kadri Mälk, Lola Liivat-Makarova, Maire Koll, Tarmo Puudist, Ado Lill, Sirje Runge, Katrin Amos, Siim-Tanel Annus, Matti Milius, Ilmar Kruusamäe, Naima Neidre, Kaljo Põllu, Enriko Talvistu, Mai Levin, Ülle Marks, Tiit Jaanson.

Vastu võeti MKM põhikiri ning arutati jooksva aasta tegevusplaani.



Anu Kalm.  
Seeriast "Päev päeva järel".  
Kips, koloreering, 1993.

Anu Kalm.  
From the series "Day after Day".  
Gips, coloration, 1993.

Galerii "G" andis oma graafika aastapremia ANU KALMULE skulptuuri ja graafika näitusel eksponeeritud seeria "Päevast päeva" eest. Graafikakunsti piire lõhkuv Anu Kalm oli oma seeria teostanud 12-le kipsplaadile. Premia anti välja koos OY Tempera'ga.

K.K.



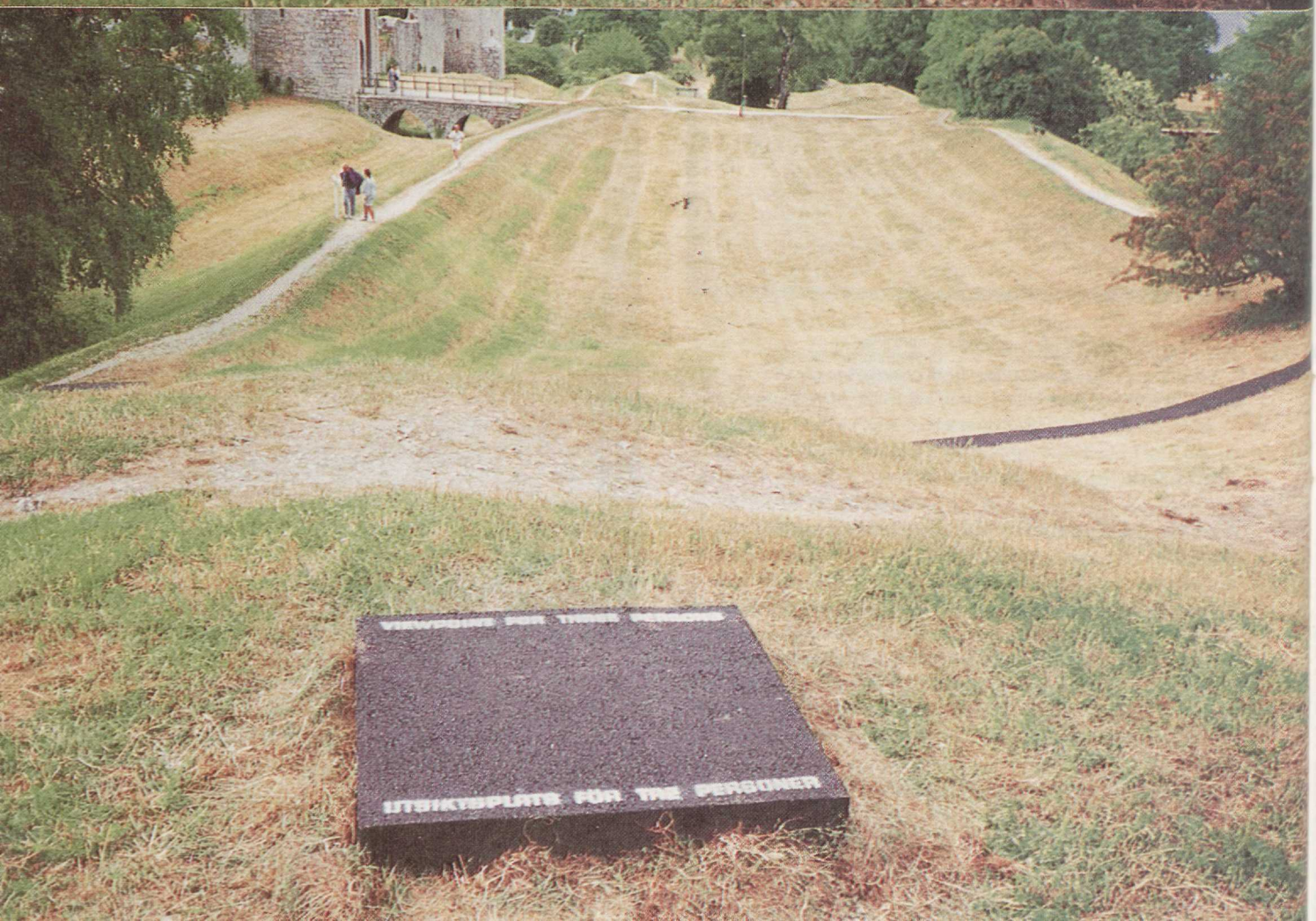
Anu Kalm.  
Seeriast "Päev päeva järel".  
Kips, koloreering, 1993.

Anu Kalm.  
From the series "Day after Day".  
Gips, coloration, 1993.





KROONIKA





Jüri Okas.

Here it is. Asphalt, betoon, neon.  
Vaatepunkt kolmele isikule.  
"Balti skulptuur 93" näitusel  
Visbys 20. juuni - 15. sept. 1993.  
Fotod: Jüri Okas.

Jüri Okas.

Here it is. Asphalt, concrete, neon.  
Viewpoint for three persons.  
The Baltic Sculpture 93  
exhibition in Visby.  
June 20 - Sept. 15, 1993. Photos: Jüri Okas.

## Balti skulptuur 93

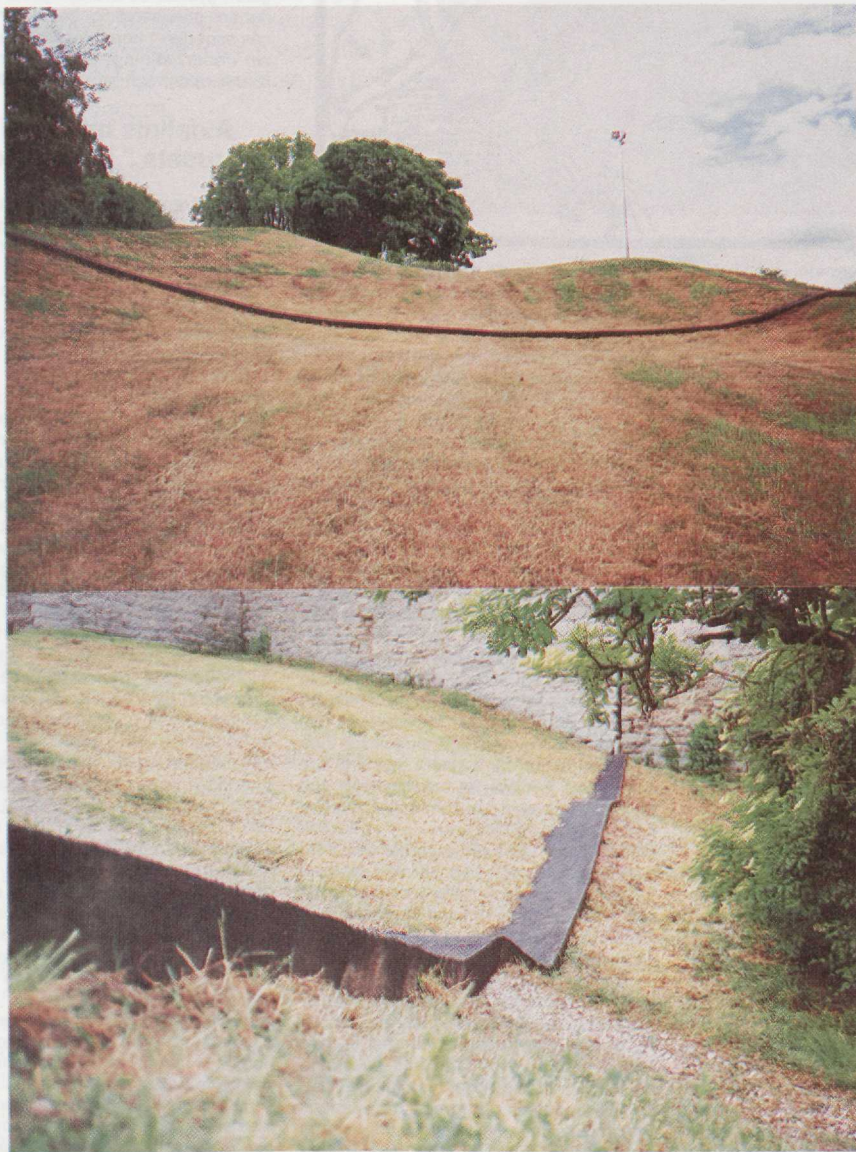
Riias toimunud "Equilibriumiga" samasse ritta kuulub ka Gotlandi pealinna Visbys toimunud Läänemere-maade skulptuurinäitus. Võrreldes Riiaga oli sealne seltskond veelgi rahvusvahelisem. Kuraator **Johan Pousette** oli kutsunud järgmised kunstnikud: **Kain Tapper** ja **Maaria Wirkkala** (Soome), **Irina Nakhova** (vene avangardilainega maailmas nime teinud kunstnik), läti lahutamatu tandem **Ojars Petersons** ja **Olegs Tillbergs**, leedulastest jällegi **Gediminas Urbonas**, lisaks temale veel **Min-**

**daugas Snipas**, poolakatest oli kohal Veneetsia biennaalist osavõtja **Miroslaw Balka**, **Krzysztof Bednarski** ja **Johanna Przybyla**, sakslastest peab muidugi esimesena märkima **Raffael Rheinsbergi**, kellele sekundeerisid **Ulrich Eller** ja **Johannes Michler**, edasi **Ingvar Cronhammar**, **Anita Jörgensen** ja **Ole Videbaek** (Taani), **Sissel Tolaas** (Norra) ning **Gunilla Bandolin** ja **Eva Löfdal** (Rootsi). Meie kunstnikest eelistas Pousette jällegi omaaegse avangardi karastusega **Jüri Okast**. Skulptuuri mõiste on maailmas muutunud väga venivaks, hõlmates pea igasuguseid

ruumilisi ja mahulisi objekte. Ka Visbys puudus postamendiskulptuur traditsioonilistes materjalides peaaegu üldse. Postkontseptualistlik kunst on nüüdseks väljunud näitusesaalist ja Pousette planeeris näituse Visby ajaloolisse linnaruumi. Totaalset müra siiski ei tekkinud ja linn elas oma tavalist väikekodanlikku elu koos suvise turistide uputusega. Jüri Okas valis oma ruumi keskaegse linnamüüri ja selle esise bastionidevõõndi lähedusse. Muidu hoolikalt klantsitud vanalinna puhul mõjus linnamüüris üks pragu juba iseenesest intrigeerivalt. Okas markeeris selle neoontoruga, mida esialgse plaani kohaselt pidi jätkama umbes 30 cm sügavune kraav, mille põhjas jookseb samuti neoontoru. Kuna aga bastion kuulub arheoloogide huviväljale, siis kaevamistöõdeks luba ei antud. Okas otsustas seepärast oma teise põhimaterjali, asfaldi kasuks, ehitades risti üle bastionivõõndi kitsad asfaltteed. Kolmanda elemendina sisaldas tema ruumilavastus vaateplatvormi koos kirjaga, et see on mõeldud kolmele inimesele.

Kogu Okase loomingut läbib reaalsuse analüüs, interpretatsioon ja rekonstruktsioon. Olude sunnil oli ta pikka aega surutud foto ja graafika raamidesse ning alles nüüdsed välisnäitused on andnud võimaluse ka üht-teist realiseerida reaalses ruumis. Meenutagem näiteks varasemat personaalnäitust Pori Kunstimuuseumis. Ükskõik, kas tegemist on "puhaste" materjalidega (pinnas, kivi, valgus) või nn. teise loodusega (arhitektuur), alati on Okase põhihuviks selle materjali reorganiseerimine, vastuolude tekitamine või tähenduste nihutamine. Kirjeldatud menetlus on käsitletav reaalsuse juurdleva ülekuulamise-na, nii nagu dekonstruktivistlikku arhitektuuri on iseloomustanud Mark Wigley: "Dekonstruktivistlik arhitekt asetab arhitektuurilise traditsiooni puhtad vormid veepõhja ja teeb kindlaks vormi ebapuhtuse astme. Mustus meelitatakse veepinnale leebe meelituse ja vägivaldse piina kombinatsiooniga: vorm on üle kuulatud".

Ants Juske







# EX

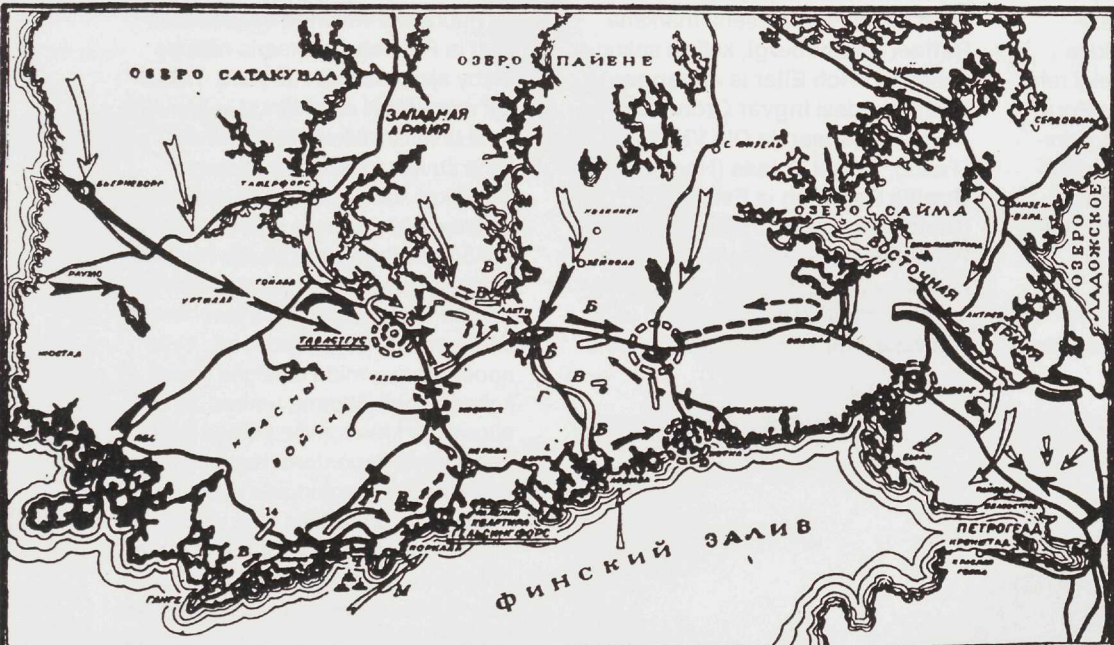
# ORIENTALE

# 1993 LUX



Valokuva- ja videoinstallaatio  
En foto- och videoinstallation  
Foto- ja videoinstallatsioon  
Katrin von Rettig  
- Tom Sandqvist

Galleria Pieni Agora Helsinki • Tallinna Kunstihoone Tallinn Galleria Enkehuset Stockholm  
18.2-14.3 27.3-18.4 30.4-30.5  
Hinta: 10 mk Hind: 2 Kr. Pris: 20 kr



## "Var är jag?" I Helsingfors? Eller hemma?

Hur välkommet är det inte, detta fakum att Finlandsbåten, både det röda Sheratonhotellet och den vita Gallerian, hästan smeker Sveaborg, att båten nästan hänglar med den fästning som kapitulerade helt utan strid och som spillorna av den orna stormakten hade byggt upp till sitt östra försvar, dessa av dimma, regn och snö slipade, slippiga murar mot havet på bar som förvandlats till minnesmärken och skyddad verkstad för en gemenskap som vilar på främlingsskapets stadiga grund, lvs bristen på egentlig kommunikation. Men ironin stockar sig i det ögonblick vyn öppnar sig i kafeterians immiga fönster: ramför oss breder sig ett salutorg flankerat av Carl Ludvig Engels klassicistiska stadhus som vore det en stillbild ur en amerikansk film om ryska revolutionen och strierna kring Vinterpalatset i St Petersburg, av svenska ambassadens kopia av Slottet i Stockholm, av den ryska generalguvernörens forna residens och långt till höger Jspenskijkatedralens gröna lökkupoler ned Domkyrkan i fonden, Engels version v Isakkatedralen i staden vid Neva, vit, tor, monumental och iskall. Det är som om det fråga om att utpeka och manifesteras mot satsernas paradoxala och samtidigt så självklara närvaro, denna så fascinerande, inbjudande, frestande och katastrofala närvaro inför vilken främlingen tvinas till att i stället för att, som Kristeva äger i Pouvoirs de l'horreur (1988), undra över sitt "vara" undra över sin plats: "Var är jag?" snarare än "Vem är jag?" eftersom ett rum som uppri främlingen är aldrig eit, ett rum som är varken homogent möjligt att ammanfatta i sin helhet utan är till sitt äsen delbart, böjbart, katastrofalt. Det är till i det inre lika mycket konstruerat som livet territorium vars gränser alltid är flytande och som ständigt irragasätter främ-

är just promenaden respektive paraden. Bägge framstår också som ett slags paradigmatiska tillstånd för främlingens annanhet, alteriteten uttryckt i känslan av att inte höra till någon plats, någon tid, någon kärlek, som Kristeva säger i det hon definierar främlingens "rum" som ett tåg som går, ett flygplan som flyger, en övergång som uteslutar uppehållet och främlingens "tid" som ett inställt nu, en uppståndelse som minns döden och tiden före döden, men som inte har äran att befinna sig i ett liv efter detta, endast intrycket av ett uppskov, att ha undkommit.

Såväl promenaden som paraden har också gatan som sitt rum för den scenografiska inramningens förförelse, gatan som kollektivets bostad i Walter Benjamins Passagen - Werk som för flanören öppnar en svunnen tid som han leds genom, nedåt, om inte till mödrarna så dock in i en särskild förgångens tid, som kan vara så mycket djupare därför att den inte är hans egen privata. Men redan denna gata som förefaller så självklara och given, så uppenbart rätlinjig, så "manlig" i sin nästan uppstudsiga framtöning bär en hemlighet som vittnar om främlingsskapets alteritet, obehaget, känslan av olust och avsky, en avgrund som både suger, smacker, böljar fram och åter, fylld av smuts och avfall som Kolerabassängens suckande vatten; asfalten är urholkad, flanörens steg får en sällsam resonans, gasluset som strålar ned på gatstenarna kastar ett tvekydigt ljus på denna dubbelbottnade mark, flanören överväldigas av ett märkligt rus där själva gåendets makt tilltar för varje steg; förförelsen från bistroerna och kvinnornas leenden blir allt svagare, medan dragningskraften från nästa gathörn, ett avlägset dimhöjligt torg eller ryggen av en okänd som går framför honom blir allt oemotståndligare. Sedan kommer hungern, och som ett djur stryker flanören fram genom okända kvarter på jakt efter näring, som Kristevas främling ständigt hungrig, evigt otillfredställd och samtidigt alltid den som springer på

svullna, svettblanka ansikten, solkiga skjortbröst, stripigt hår, Gallen-Kallela själv gripen av ett slags demonisk förtrollning avtecknad mot fonden av en mänsklig astralkropp i en symbolistiskt betonad rymdvision mot en fjärran mänliknande planhet och en mörk finsk skog, en "stor evig skog" med raka svartblå stammar. Till vänster, framför konstnären bland flaskor och glas, skymtar en del av en fot och av de kring knäna knäppta händerna av en bortskuren sittande kvinnliga sphinx, av Albert Edelfeldt uppfattad som materien skepnad av en flådd blodig kvinna, av Adolf Paul i ett brev till Gallen-Kallela tolkad som "modern till våra andliga barn" som berättar och ljuger halvt hänfullt de grannaste sagor, tyder de underligaste gåtor, gycklar de äventyrligaste framtidsbilder och som samtidigt borde kunna betecknas som den "hermafroditiska själen i hela sin underhållning, ett sinnesrus endast som kommer och flyger - med alkoholen."

## Avfallets mytologi och rusets "jouissance"

Ja, här förenar sig det abjektala "avfallets mytologi" med dekadensens egen mytologi, i omedelbar närhet till dandyismens icke-identitet, dubbelgångarens fantastiska maskerad, förförelsens instrumentella maskineri, androgynitetens koppling till det dionysiska rusets "jouissance", de flytande vätskornas kropp stadd i förfall och förruttnelse; det kan inte vara en slump att Gallen-Kallela omtvinnat tar sin ansats hos Charles Baudelaire. Och då är det frågan om den Baudelaire som enligt Julia Kristeva blotter det "pulveriserade" jaget såsom betingat av det bibehållna kontraktet med den Andre och som genom spårets vidgade och därigenom oupphöjligt flytande metaforer ersätter den ursprungliga bortträngningen för att inte längre erkänna någon skillnad, endast själva det flytande och dess sublimering och som därigenom också visar hur nära den provocerande och exhibitionistiska dandyismen står sin dubbelgångare: den särade narcissismen som visar sig i känslor av ensamhet och tomhet, dessa provisoriska nedfrysningar av dödsdriften som också yttrar sig i själva den kändisens alteritetens ständiga överskridningar hos alla dessa dandyer ända från George Brummell, Lord Byron och Comte d'Orsay till Barbey d'Aureville. Oskar Wilde och Robert de Montesquiou vilkas transsexualitet gör det möjligt för dem att framträda som "arbitrarier of fashion", spelplatsen för modets förförelse och dess erotisering av kroppen, av tingen i omvärlden och hela den omgivande verkligheten som ett sätt att besitta denna verklighet som sin egen interiör, som när Baudelaire låter sin klädesel varvas av växelvisa böjers tvärsigenom hela repertoaren från homosexualitet och ren sadism till masochism, voyeurism och fetischism. Själva versionen bildar här en slags växelstation för den ständigt roterande utbytbarheten och därmed de infantila partialdrifternas självständighetsförklaring över Lagen, på tvärs av alla i grunden repressiva hierarkier, mitt emellan ytterlighetens poler, oscillerande i gräzonen mellan identitet och icke-identitet: på resa i ensamhetens främlingsskap i omedelbar kontakt med

seras, ställs i ledet, tvingas in i paraden, inordnas i de marscherande truppers gång. Det är inte heller någon direkt slump att Céline ansluter sig till nazismen - anslutningen, också den ambivalent och enligt Kristeva t o m futtig, blir en intern nödvändighet, en innebodande motvikt i kraft av ett massivt behov av identitet, grupp, projekt, mening och utkristalliserar på så vis den objektiva och samtidigt illusoriska försoningen mellan, å ena sidan, ett jag som drunknar i yran och frestelsen från sina objekt och sitt språk, och å andra sidan, det identifierande förbud som får det att finnas till, där den hatfyllda fascinationen mot judarna motarbetar identitetsupplösningen som ett skyddsräcke mot vassinnat.

Paraden framstår som de vita truppers segerparad längs Esplanaden och in på Senatstorget, en offentlig manifestation och samtidigt uttrycket för maktens och identitetens krampaktiga skräck för sina egna avgrunder, för vattnet i maktens inre som måste fördämmas bakom murar och höga skyddsvallar och som också föranleder överbefälhavaren - general Mannerheim - att i sin dagorer paraddagen den 16 maj 1918 särskilt betona Sveaborg och andra fästningarnas betydelse för värnandet av friheten då stora frågor löses med "järn och blod". Den 16 maj är en strålande klar vårdag och huvudstaden pryder sig till fest med vajande flaggor och andra dekorationer, tätta folkmassor bildar häck och vid tolvtiden anländer så överbefälhavaren och hans svit till häst till den öppna platsen vid Hankkijas hus invid nuvarande riksdagshuset för att högtidligen mottas av stadens borgmästare, stadens ceremonimästare, officerarna vid trupperna i Helsingfors, representanter för de tyska stridskrafterna och arméns musikkår. Här börjar den egentliga paraden genom en av jägarbrigaden bildad häck längs Henriksgatan och sedan Esplanaden, trupperna hälsas med ett regn av blommor och skalrande leverop, folket hyllar de trupper som



**Andrus Rõuk.**  
Avarus ja sügavus 2.  
Õli, lõuend, 1993. Foto: Boris Mäemets.

**Andrus Rõuk.**  
Width and Deapth 2.  
Oil, canvas, 1993. Photo: Boris Mäemets.

1993. aastal toimus galeriis "Vaal"

**Andrus Rõugu** esimene personaalnäitus, millele kunstnik esitas maale paarist viimasest aastast. Kunstnikuna tegutseb A.R. juba alates 1970. aastate lõpust, kuuludes algusest peale meie geomeetrilise kunsti koolkonda. Oma loomingus sünteesib ta *hard edge*ilikke teravaid kolmnurkseid kujundeid minimalistliku esteetikaga, saavutades dramaatiliselt mõjuvaid lahendusi meeleoludele, mis kujunevad musta ja sinise värvi vahekorra. Jäädes traditsioonilise modernismi piiridesse, pühendab A.R. märgatavat tähelepanu valgusele ja sujuvatele üleminekutele ühe tooni enda sees nii, et tekiks ka ruumiline illusioon. Võib loota, et näitus tugendas veelgi kunstniku eneseusku, kuna osutas valitud tee perspektiivikusele ning lahtistele otstetele, mida edasi arendada.

*Harry Liivrand*

**Katrin von Rettigi ja Tom Sandqvisti** ajaleht foto- ja videoinstallatsiooni näitusele "Ex Oriente Lux" (Helsinki, Tallinn, Stockholm).

**Katrin von Retting's and Tom Sandqvist's** newspaper to the video installation and photography exhibition "Ex oriente lux" (Helsinki, Tallinn, Stockholm).

### "Ex oriente lux"

1993. aasta märtsis teostus Tallinna Kunstihoones üks etapp mahukast projektist – Soome, Eesti ja Rootsi galeriides–näitusehallides ringlema määratud Katrin von Rettigi ja Tom Sandqvisti "Ex oriente lux". Kulunud maksimi taga peitus siinses keskkonnas värskena mõjuv näitus. Pühendatud võõraste–probleemile ja idast voolavale kuritegevuse jõe. Ksenofoobiat ehk võõraste pelgust tõlgendab Tom Sandqvist oma essees "Jõe kohale kummardudes näeme nägu". Seda võis lugeda kolmekeelsest ajalehest "Ex oriente lux", mis oli näituse avamisel Kunstihoones ka saadaval. Esse moodustas näituse olulise osa, paralleelse teksti, enamgi – kontseptuaalse vundamenti. Ja õieti tänu komplitseeritud tekstile omandas visuaalne osa (just täikafotode ja postsovjettlike rekvisiitide piirkonnas) teatava sügavuse ja üldis-

tusjõu. Ilma tekstita oleks viimatimainitud eksootiline inventar jäänud pelgaks flirdiks lääne publikuga.

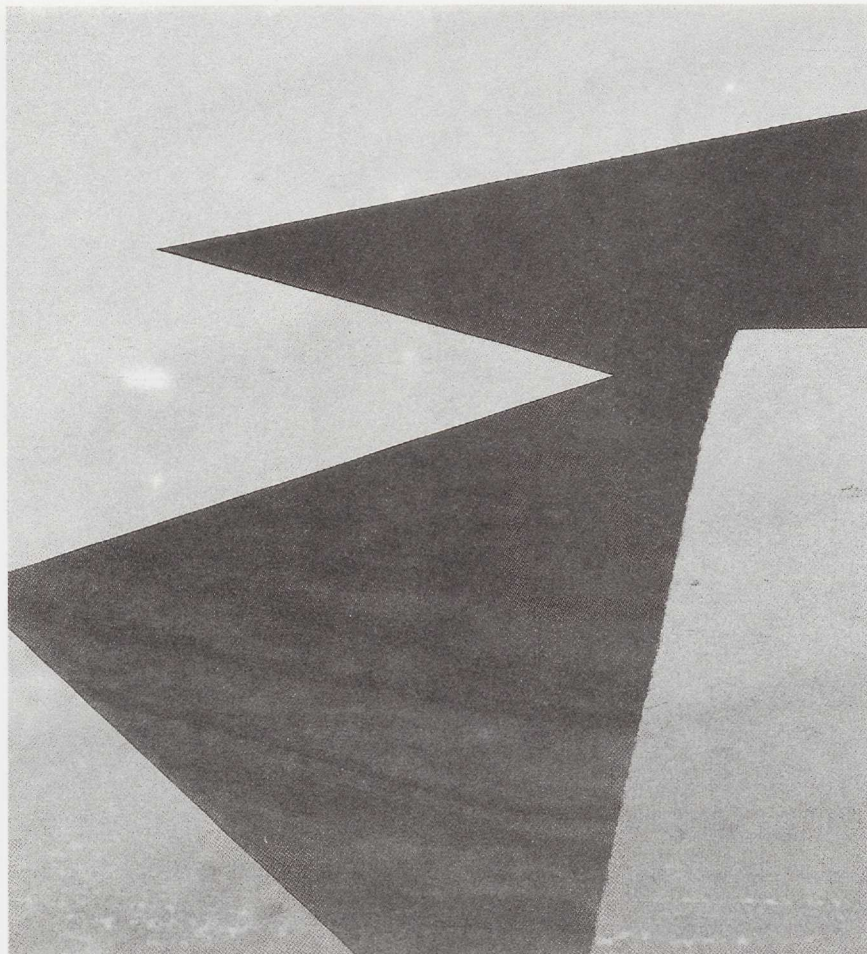
Näituse teise pooluse, ekspositsiooni enese, sidus tervikuks pimedus. Selle koondava jõu varjus visklesid dia- ja videoprojektorite suletud pildimaailmad. Valgus ei moodustanud siin keskkonda, milles surnud näituseobjekt vaataja pilgu puutest ellu ärataks. Valgus, olgugi et kunstlikult loodud, oli siin ekspositsiooniobjektiks ise.

Valgus kõneles läbi slaidi- ja videoprojektori, modelleeris ruumilisi sündmusi ja moodustas nähtavat. Hüljatud televiisoris virvendas hägune pilt 1930. aastate šlaagrite saatel. Slaidisarjadel olid kaadrid moodsast kunstist, banaalsustest ja mingist aiapeost. Suure saali hõivasid hiiglasliku südame poolt tekitatud tuksed. Vaatajail oli ka valikuvõimalus: astudes videoprojektori ette võis näha hiidsüdant punakana, lillakana või ro-

hekana.

Ideede, alltekstide ja osalt ka nähtava poolega püüdis näitus luua teatava "regiooni analüütilise portree". Haarata sellesse aega, keskkonda, teatavaid sotsiaalseid ja kriminaalseid protsesse. Viited Venemaale ja sellest lähtuva silmaspidamine oli tekstides esmatähtis. Pealkirjas "Ex oriente lux" sisaldus ka irooniline noot. Tekst oli kohati ka murelik, mille arutlused puudutasid kurjategija võõrasolekut ja ühiskondlike süsteemide võõrapelgust, mis toimivatki kuritegevuse rohkendajana. Oma loomingulistes tekstides ei ole Venemaaga seonduva kasutamine siinmail nii levinud kui Soome ja Rootsi kunstnikel. Skandinaavias nähakse Venemaad kui kaugelt kurjakuulutavat ja inspireerivat eksootikat, siin aga kui värsket mälestust painajalikust unenäost.

*Raivo Kelomees*







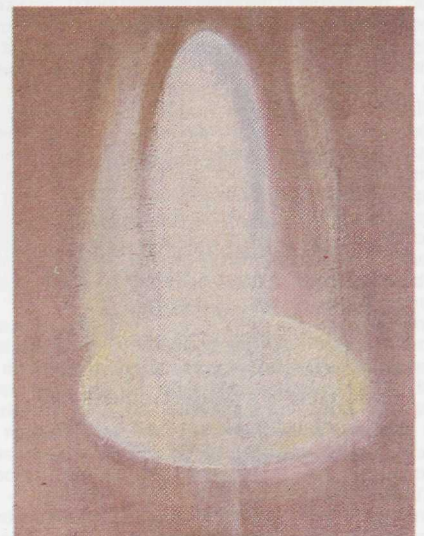
Kaarel Kurismaa.  
Valgusobjekt. 1993.

Kaarel Kurismaa.  
Object of Light. 1993.

### Raoul Kurvitz "Sambas"

Kurvitz liigub oma maalides järjest suurema ebamateriaalsuse poole, jõudes tänaseks eeterlike kehade väljapanekuni "Sambas". Vaid kontuuridega antud hõbedased figuurid mõjuvad universaalselt, nagu näiteks Kristjan Raua sümbolistlike kompositsioonide abstraktsed maastikufoonid. Kaemuslikul pinnal antud lihtsad kujundid on Kurvitzil vahendiks, mis üldistavad keerukaid sisemisi inimsuhteid. Seega püsib inimene meie kunsti huvikeskmes, nagu kaheksakümendatelgi, ent huvi tuntakse psüühika jt. sisimate kihistuste vastu. Iseasi, kui hästi on kunstnik võimeline oma kontemplatsiooni tulemusi kujundlikustama. Kurvitz teeb seda ühtaegu vaimukalt ja sarmikalt. Estetism ühineb temas huvitavalt ratsionaalse algega.

*Vappu Vabar*



Raoul Kurvitz.  
Ilmutus hõbedal.  
Õli, lõuend, 1993.

Raoul Kurvitz.  
Appearance on silver.  
Oil, canvas, 1993.

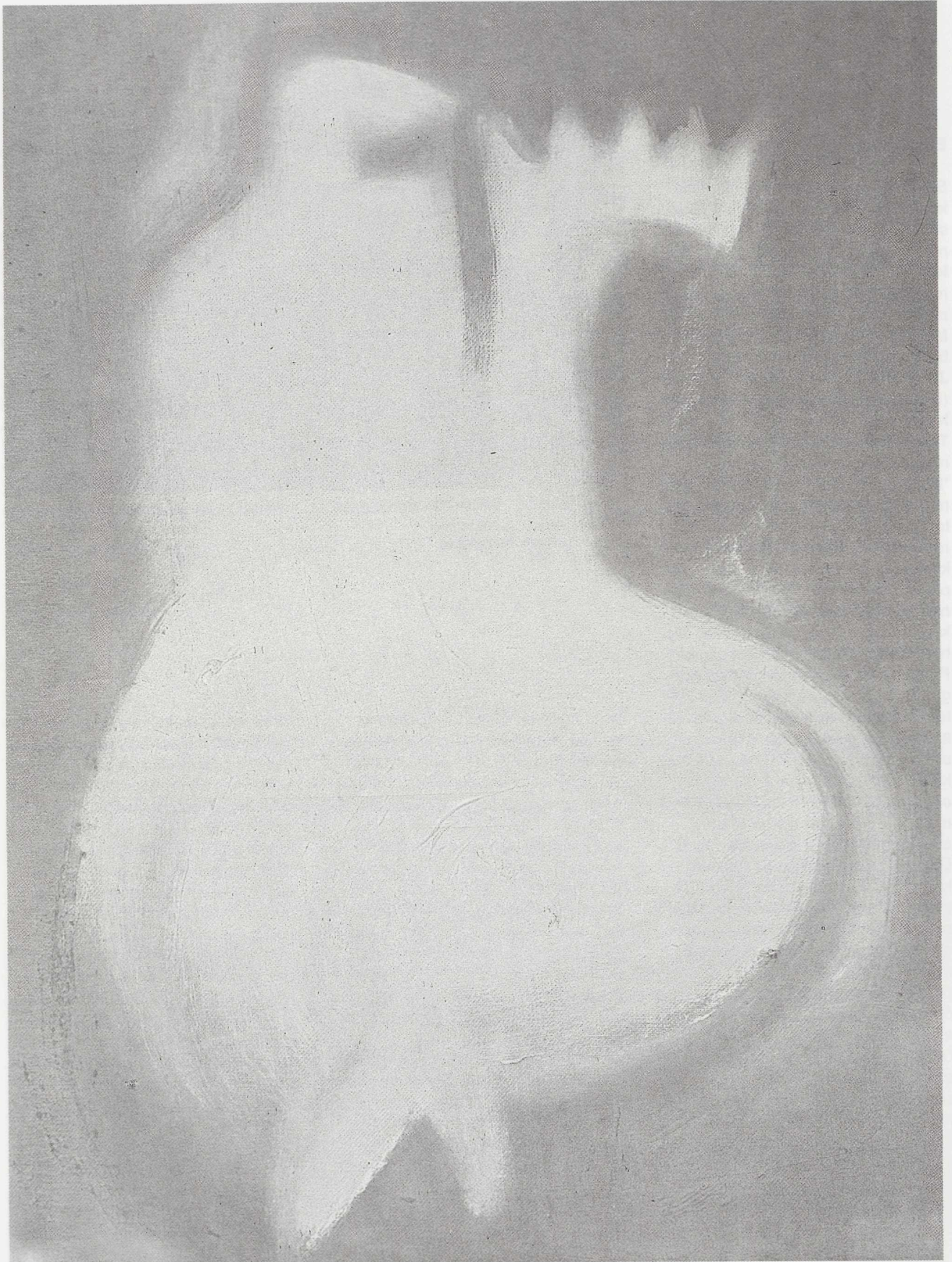
### Kaarel Kurismaa retrospektiiv

Kaarel Kurismaa näitust galeriis "Sammast" võib julgelt nimetada retrospektiiviks, kuna see hõlmas kunstniku loomingut päris algusest kuni tänase päevani. Kurismaa on Eesti nõukogudeaegse popkunsti, või nagu selle omal ajal ristas Leonhard Lapin, liitpopi, üks veterane. Esimesed objektid tegi ta juba 1970. aastate alguses ("Amor-sammast", "Päkapikualtar" jt.), mil kohalik avangardi liikumine oli oma haripunktis. Esimesed avalikud esinemised olid Kurismaal kohvik "Pegasus" ja Kunstnike Liidu nn. sektsioonide saalis 1973. aastal. 1974. aasta "Inimene ja põld" näituselt on pärit autoparoodiline figuur "Inimene põllu serval". Paljud Kurismaa helinditega (koostööd Härmo

Härmiga) kineetilised objektid on hävinud või vajavad põhjalikku restaureerimist, kuid see-eest on mitmed ka realiseeritud linnakeskkonnas (tuntum neist on Postimaja saalis). Kurismaa objektide taustaks on mängulisus leebe absurdi piirimail. Sageli on ta teoste aineseks kitsiilikud elemendid, kuid ka kitsi suhtes on ta leebe, samas siiski tuntavalt parodiseeriv. Kujundikeeles on Kurismaa siiani säilitanud sideme 1970. aastate alguse disainiga, mis võttis eeskujuna postmodernistliku arhitektuuri esimestest ilmingutest. Tänapäevaks on see omandanud juba tuntava retrohõngu ja üldse on 1960-ndad jälle moes ning miks mitte siis ka Kurismaa.

*Ants Juske*





Raoul Kurvitz.  
Ilmutus hõbedal.  
Õli, lõuend, 1993.

Raoul Kurvitz.  
Appearance on silver.  
Oil, canvas, 1993.



## Equilibrium

Sellise pealkirja all toimus 16. maist kuni 13. juunini Riias "Latvija" näitusena Balti- ja Põhjamaade kunstnike ühisnäitus. Näituse kuraator **Helena Demakova** oli kutsunud osalema järgmised kunstnikud: **Stina Ekman** (Rootsi), **Frans Jacobi** (Taani), **May Elin Noreg** (Norra), **Olegs Tillbergs** ja **Ojars Petersons** (Läti), **Jussi Kivi** (Soome), **Ando Keskküla** (Eesti), **Darius Gircys** ja **Mindaugas Navakas** (Leedu) ning **Thorvaldur Thorsteinsson** (Island). Helena Demakova kuraatorikarjääris omab "Equilibrium" erilist tähtsust, sest varem oli ta osalenud Läti-poolse kuraatorina mitmetes projektides ("Interferentsid", "Ars Baltica", "Radar" jt.), kuid see oli tema esimene iseseisev projekt, mille ta viis läbi alates kunstnike valikust kuni näituse praktilise korralduseni. Olulist toetust andis Richard Baerug koos oma Riias asuva Põhjamaade Informatsioonikeskusega. Näituse programmilises osas lähutub Demakova maailma tasakaalustatuse ideest, mille ees on kõik inimesed vastutavad. Just vastutustunne kõige ees, mis maailmas toimub – olgu see siis maaväriseimine kuskil maailma teises otsas või vastutus oma lapse ees. Kuraatorina rõhutab Demakova vastutust selle regiooni kunsti ees, kus me asume. Niisiis on ta ühendanud kaks hetkel aktuaalset momenti: ühelt poolt kunsti sotsiaalse vastutustunde, teiselt poolt regionalismi. Üha enam tungib kunsti taas poliitiline ja sotsiaalne problemaatika: ökokatastroofi oht, võitlus AIDS-iga, arengumaade hädad jms. Nii ongi Demakova jõudnud inimese ja kunsti arhetüüpiliste ja antropoloogiliste seoste juurest (Tallinna "Forma Anthropologica" näituse deviis) inimese / kunstniku globaalse seotuse teema juurde. Kõige selle taustal tundus veidi väsinuna just regionalistlikkus. Viimastel aastatel on lausa ridamisi olnud näitusi, mis ühendavad kas siis Balti- ja Põhjamaade või siis kõiki Läänemereäärseid riike. Viimati toimunutest võiks märkida Gotlandi pealinnas Visbys aset leidnud Läänemere-maade skulptuuri- ja installatsiooni-näitust, kus Eestit esindas Jüri Okas.



Frans Jacobi (Taani).  
Hotell. Installatsioon  
1992.

Frans Jacobi (Denmark).  
Hotel. Installation,  
1992.

Kuraatoriprojektide üks probleeme on see, et näituse deviis jätab kunstnikele väga palju võimalusi. Juhtiva või moesoleva kunstisuuna puudumine teeb raskeks korraldada sidusat väljapanekut ja nii töötavad näituse programm ja näitus ise sageli omasoodu. "Equilibriumil" teatud "ökoloogiline" kallak ehk siiski eristus – mõtlen siin eelkõige Jussi Niva "looduslikku" fotot, Gircyse "Märki pimedatele" (läbi torude paistvad loodusmotiivid) ja Stina Ekmani puukeppidega ümbritsetud objekti. Hea tahtmise juures võib ka Ando Keskküla installatsiooni puhtaid materjale (paekivi, süsi) tõlgendada ökoloogiliselt. Ometi moodustasid enamus töid üksteisest sõltumatu personaalse ruumi. Pigem võib Demakova valikus näha hoopis teist ühendavat printsiipi. Tegemist on täiesti akadeemilise moodsa kunsti kogemusest väljakasvanud näitusega. Või nagu ütles intervjuus Ando Keskküla, et näitusel annab tooni "avangardi kits". Võib-olla on see väljend liiga vänge, kuid nii või teisiti võis mitmel pool näha otseseid või kaudseid repliike klassikalisele moodsale kunstile. Isegi lätlased, kelleni avangardi kogemus jõudis alles

1980. aastate alguses, on hämmastavalt kiiresti muutunud samuti akadeemilisteks. Rohkem käib see Tillbergsi kohta, kes on viimased näitused "läbi ratsutanud" enam-vähem sama ideega. Tillbergs kasutab küll rägeid materjale – nüüdki tassis ta kohale mingeid haisvaid kotte sõjaväelaost – kuid materjali organiseerimise viisi poolest muutub ta üha esteetilisemaks. Ando Keskküla mängis teadlikult "avangardi kitsile", kombineerides elemente alates Joseph Beuysist kuni Nam June Paikini, miks ka mitte Jüri Okaseni. Tegelikult ongi raske kujutleda muud võimalust, kuna neokontseptualistlik kunst mängib kõikjal uuesti läbi klassikalise avangardi võimalusi. Kultuuriline nomadism oli ju ka Bonito Oliva üks kesksemaid mõisteid Veneetsia biennaalil. Lõpetaksin siiski Helena Demakova deviisiga, mille ta leidis Viini Sezessiooni-museumi fassaadilt: "Andkem kunst tema sajandile, andkem tema vabadus kunstile". "Equilibrium" kutsuski üles tolerantsile kõikvõimalike tunnete, materjalide ja ideede suhtes, mida pakub tänapäeva kunst.

Ants Juske



**Jüri Okas: "Nimetu/Untitled"**  
**"Luum" galeriis 11.-30. sept. 1993.**

Kunstiteos on intelligentsuse signaal, milles eesmärk ja mitte-eesmärk vahetavad kohad. Octavio Paz.

"Nimetu/Untitled" on teos, mis on kahtlemata loodud läbi intelligentsi ja analüüsi, kuid mitte keegi ei saa väita, et suudab jälgida piiri, kust alates algab intuitsiooni ja meelte osa. Ta on kokkupuutejoon kahe esteetilise koodi vahel, mille ühendajaks sai omal ajal minimalism ja millega tegelemist alustas 1970. aastatel Jüri Okas.

Jüri Okase kunst on suurel määral isikliku kontakti leidmise üritus ruumi-

ga; selleks on ta pildistanud sadu arhitektuurseid objekte Eestis, tegelnud maakunstiga, uurides erinevaid materjale ja nende struktuure, kõrvutades ja vastandades, suurendades ja vähendades nende intensiivsust. Sellest ongi Jüri Okas kujundanud oma leksika – märkide kogumi, mille arv on piiratud, kuid mille abil on võimalik rekonstrueerida see maailm, millest kunstnik on huvitatud. Kord esitab ta selle läbi tugeva abstraktsiooni, peites detaili, kord vastupidi, esitades vaid detaili, mis on kogu käsitluse väike mudel.

Jüri Okasele pole teos asi, vaid märkide ahel, mis kord paljastab, kord peidab oma tähendust. "Nimetu/Untit-

led" "Luumis", see on sama märkide kogum, mida Jüri Okas nii täiuslikult valdab. Pole oluline, kuidas kunstnik on nad vormistanud – video kaudu jõuab vaataja ette seesama materaia fragmentaarsus, nagu asfaldi kaudu. Kunstiteose illusoorisuse esitamine erinevates vormistustes suurendab kahtlemata suhtlemise intensiivsust; neonvalguse ja asfaldi kokkupanekul on ka teine tähendus: see on avatud meeleline objekt, juhtimaks vaataja Okase märkide ja signaalide ruumi, kus ta oma analüütiku rolli alati varjab märkidega – "untitled".

*Sirje Helme*

**Jüri Okas.**  
Installatsioon galeriis "Luum", 1993.  
*Foto: Peeter Sirge.*

**Jüri Okas.**  
Installation at the "Luum" gallery, 1993.  
*Photo: Peeter Sirge.*







### Skulptuuri workshop Otepääl

Skulptuuri mõiste on rahvusvahelises kunstimaailmas viimase kümnendi vältel märkimisväärselt transformeerunud, hõlmates vägagi laia nähtuste ringi alates ruumi aktiivselt organiseerivatest installatsioonidest kuni maakunsti objektide, tillukeste ja hiiglaslike minimalistlike teoste ning sotsiaalselt aktiivsete ruumiliste nähtusteni välja. Täna ses kunstisituatsioonis kuulub eriti oluline koht konkreetsest kontekstist lähtuvatele nn. *site-specific* teostele, kus esitatakse oma seisukoht ühe või teise situatsiooni suhtes. Seni valdavalt traditsioonilise eesti skulptuuri jaoks on nüüd samasuunalised pürgimused tõusnud ka olulisele kohale.

Need pürgimused saidki lähtepunktiks rahvusvahelisele skulptuuri *workshop*-ile, mis toimus rühma eesti skulptorite initsiatiivil ning Põhjamaade Ministrite Nõukogu Tallinna Infobüroo rahalisel toetusel Otepääl 15.–24. juulini 1993.a. Sellest võttis osa 15 skulptorit seitsmelt maalt: **Mare Mikof, Toomas Mikk, Tea Tammeaan, Jüri Ojaver Eestist; Igors Dobicins, Kristaps Gulbis Lätist; Gintaras Gailius, Algis Lankelis Leedust; Camilla Werenskjold, Suvi Nieminen, Björn Sigurd Tufta Norrast; Hulda Hakon Islandist; Paul Rodgers Inglismaalt; Marko Vuokola, Juha van Ingen Soomest.**

Kümne päeva jooksul arendasid kunstnikud välja ning teostasid kohalikust keskkonnast ja kohalikust materjalist lähtuvaid ideid. Ammendava eelinformatsiooni puudumine, keelebarjäär ning olude radikaalne erinevus asetasid eelkõige kaugemalt tulnud kunstnikud keerulisse olukorda. Baltlastel oli kergem kohaneda, kuigi ka teatava piirini, sest külalised olime Otepääl kõik, ka tallinlased. Erinevalt analoogilistest ettevõtmistest mujal maailmas (näiteks juunis Gotlandil teostatud rahvusvaheline skulptuuri-projekt) ei algatanud Otepäa *workshop*-i kohalik kunstnikkond. Siiski toetati kunstnike tegevust igati ning üks positiivsemaid kogemusi oligi üldine eelarvamuste vaba suhtumine. Valdavaks reaktsiooniks kõige kummalisemateski olukordades kujunes



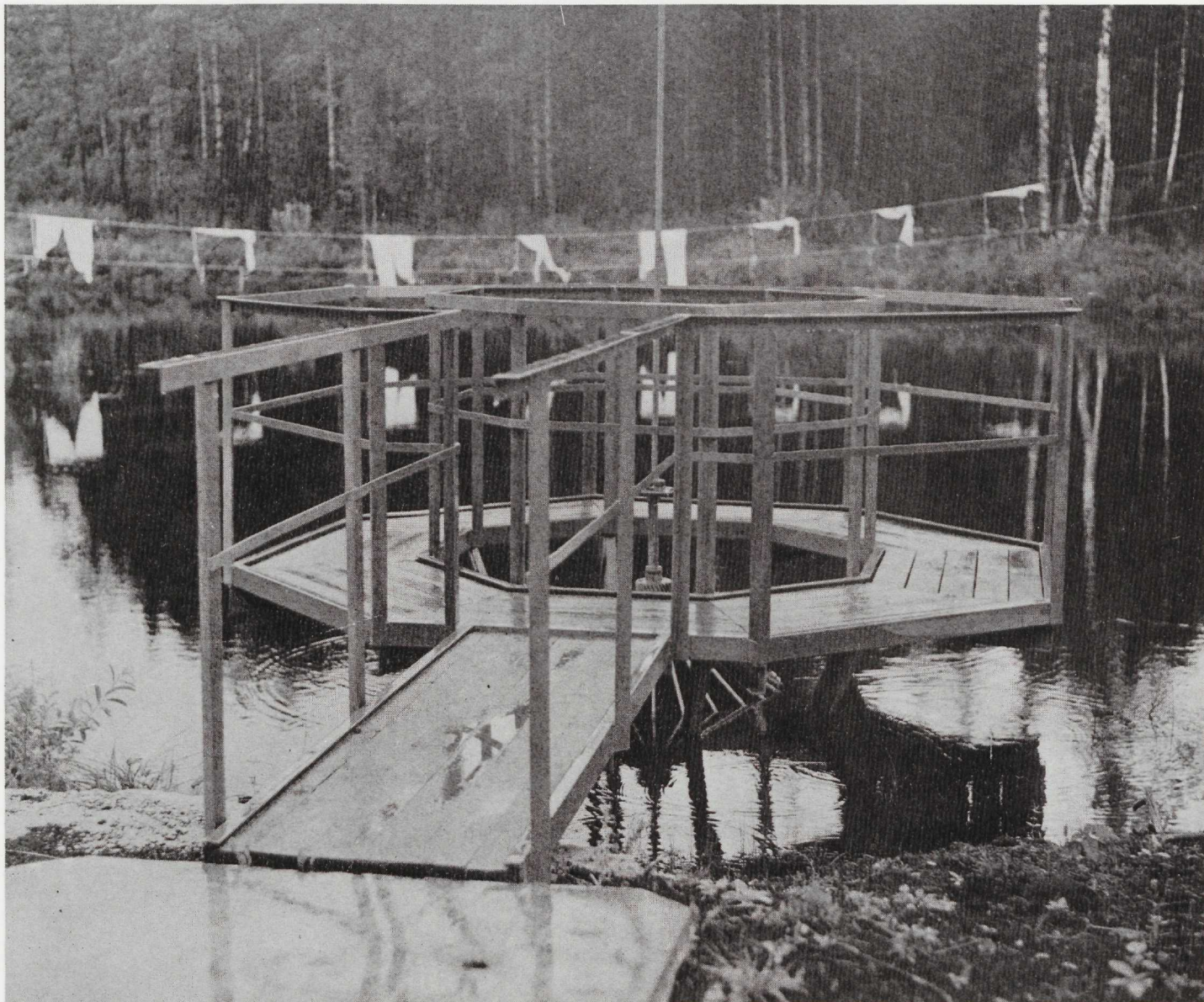
**Gintaras Gailius** (Leedu)  
Tugi.  
Otepäa *workshop* 1993.  
Fotod: Toomas Kohv

**Gintaras Gailius** (Lithuania)  
Support.  
Otepäa *workshop*, 1993.  
Photos: Toomas Kohv.

**Paul Rodgers** (Suurbritannia).  
Sellest on tehtud magusad unenäod.  
Otepäa *workshop* 1993.

**Paul Rodgers** (Great Britain).  
That's What Sweet Dreams are made of.  
Otepäa *workshop*, 1993.





otepäälaste eluterve uudishimu ja mõistmissoov, olenemata sellest, kas tegemist oli kunstilises mõttes ebatraditsiooniliste või traditsiooniliste ideedega. Paneksin viimatimainitud asjaolu esmajoones väikekodanlikest arusaamadest rikkumata kunstimaitse arvele.

*Workshop*'i tulemusena kujundati Otepäälle mõneks ajaks tõeliselt üllatav keskkond. Analoogiline praktika on maailmaski laialt levinud. Avalikud teosed linnamiljööös jm. kompenseerivad tihti moodsa kunsti näituste ja püsiekspositsioonide puudumist. Otepääl olid ülekaalus teosed, mis mingil viisil kommenteerisid ümbritsevat miljööd või taotlesid kontakti selle-

ga (H. Hakoni interaktiivne installatsioon, mis põhines tekstil: kuldsete tähtedega kirjutatud igapäevased küsimused üllatamas vaatajat pargiteedel, telefoniputkades, istepinkidel Lippuväljaku piirkonnas). Lühiajalise tööperioodi tõttu oli enamus teoseid ajutise iseloomuga, nad olid mõeldud kas ise hävima või määratud demonteerimisele nende asukohta tõttu. Kahju oleks lasta keerulises situatsioonis omandatud kogemustel tühja joosta. Loodame, et Otepää *workshop*'ist saab regulaarne ning presitiivne üritus.

*Projekti koordinaator Anu Liivak*

**Tea Tammelaan.**  
Hotell.  
Otepää *workshop* 1993.

**Tea Tammelaan.**  
Hotell.  
Otepää *workshop*, 1993.







**Enn Põldroos.**  
Sfäärid punasel.  
Õli, lõuend, 1968.  
Foto: Peeter Sirge.

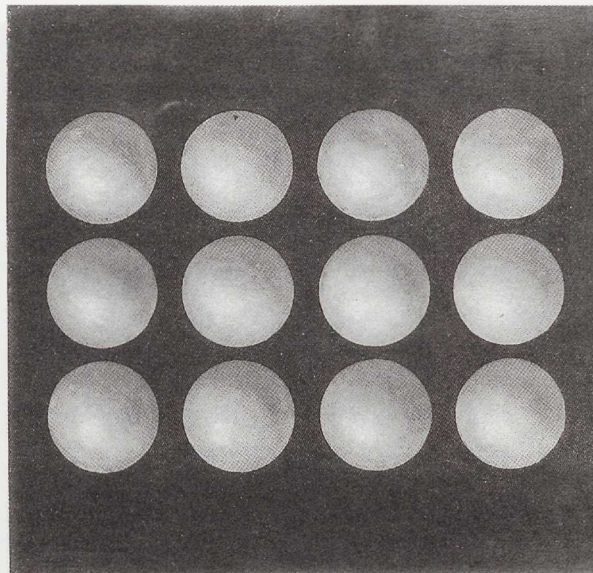
**Enn Põldroos.**  
Spheres on Red.  
Oil, canvas, 1968.  
Photo: Peeter Sirge.

Eesti Kunstimuuseumis Toompeal toimus 1993. a. **Enn Põldroosi** suur ülevaatenäitus, kuhu oli koondatud kunstniku maaliparemik alates 1950-ndatest kuni 1990-ndate aastateni. Näitusel avanes järskude pööretega käänuline tee, mille on endale rajanud justkui äkilise vaimustumis- ja sama äkilise tüdinemisvõimega jõuline loojanatuur, tehes pidevalt katseid end välja rebida oma aja kitsastest raamidest ning olles tahtmatult samade raamidega determineeritud. Enn Põldroosi loomingus on üksikuid maale, mis tunduvad aja kontekstis väga julgete vormiotsingutena (sürrealismiperiood 1960-ndail), aga need näitavad vaid kunstniku ajutist vaimustust, sest juba järgmised maalid räägivad varasemate vastu. Nii näib Põldroos olevat lähtunud mitte mõne kindla vormi-ismi esteetikast või selle edasiarendusest, ta näib pigem armastavat vastandusi, rajades paljud maalid või lausa loomeperioodid erinevatele vastandustele – geometria/maalilisus, intellekt/instinkt, mees/naine, avalikkus/varjatus, ümar/terav jne. Vastandused loovad pinget (nii välise kui sisemise pinget), mis leiab mõnikord ka lahenduse, näiteks harmoonilises hedonistlikus naisaktide seerias 1980-ndatest aastatest. Ent mistahes pingelahendus on jäänud Enn Põldroosi loomingus vaid ajutiseks. Oma värskemal, 1993. aasta maaliseerias astub Enn Põldroos dialoogi noore iseendaga aastast 1968, maalides väljapeetud geometriat ning teenides sellega kriitikutel üllatunud ja heakskiitva tähelepanu. Kõige muu kõrval on Põldroosil olnud alati võime üllatada.

Heie Treier

← **Enn Põldroos.**  
Püha Johanna.  
Õli, lõuend, 1991.  
Foto: Peeter Sirge.

**Enn Põldroos.**  
St. Joanne.  
Oil, canvas, 1991.  
Photo: Peeter Sirge.



↓ **Tiina Tiitus.**  
Film näitusel  
"Maag"  
Kunstihoone  
galeriis. Foto:  
Peeter Sirge.

**Tiina Tiitus.**  
Film at the exhibition  
"Mage", Art Hall gallery.  
Photo: Peeter Sirge.



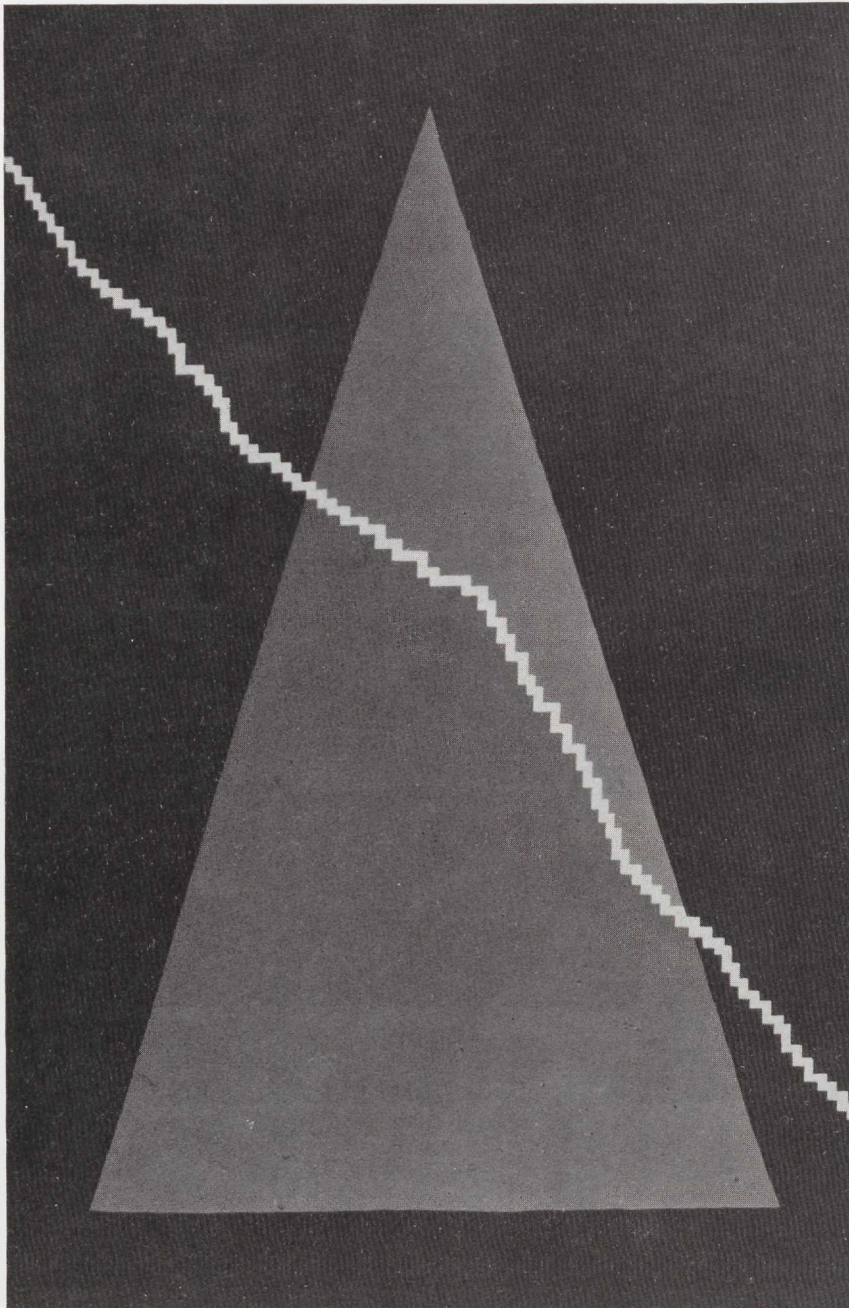
### Tiina Tiitus Kunstihoone galeriis.

Moekunstnikuna Kunstiülikooli lõpetanud ning moekunstnikuna ennast avalikkusele teadvustanud Tiina Tiitus esines oma debüütnäitusel pealkirjaga "Maag" ambitsiooniga, mis näis ületavat moekunsti. Näitus tegeles kõrgtehnoloogia vahendite ja moekunstist pärit keele abil kaasaegse NAISE enesetunnetuse, eneseteadvustuse ja sisemaailma projitseerimisega endast väljapoole. Nii läbisid näitust tähenduslikud märgid miinus ja pluss, rist ("risti peale tõmbama"), hingeseisundeid väljendavad sõnad. Näitusel püüti luua kõikeharravat naise-keskkonda, millele aita-

sid kaasa trükikangad seinal, videod ja ekraanil näidatav film koos lõputusse kanduva Arvo Pärdi muusikaga. Näituses polnud midagi vägivaldset, seda asendas TEADMINE vägivaldlast. Nii oli Tiina Tiituse näitusel – ehk teiste sõnadega, kaasaegse NAISE sisemaailma lavastuses – võimatu end lödvaks lasta, tunda turvalisust ja kaitstust. Seal valitses pigem valmisolek ennast ISE kaitsta, enesekeskne meelevallus vägivalda vastu nii inimsuhetes, kunstis kui ühiskonnas. Ja kujutlus lõputust vabadusest, mis näitusel tundus küll vastuoluliselt romantilise ja idealistlikuna.

Heie Treier





**Siim-Tanel Annus.**  
Viissada seitsekümmend neli.  
Tempera, 1993.

**Siim-Tanel Annus.**  
Five hundred and seventy four.  
Tempera, 1993.

Tallinnas Koidula tänaval asuv galerii "Deco" on viimasel aastal silma torganud rea väikeste, kuid kunstita- semelt kõrgete näituste korraldajana. Veebruaris eksponeeris "Decos" oma loomingut **Siim-Tanel Annus** ("Salaelud"), aprillis – **Leonhard Lapin** (seeria "Protsessid", "Tühjus ja ruum" ning objekt "Braque'i viiul"). Mõlema kunstniku loomingut on seni ühendanud minimalism ja kontseptuaalsus ning nõrkus ida filosoofiate vastu. Seekordses väljapanekus üllatas Siim-Tanel Annus otseste kujundi- laenudega Jaapani kunstist ning tume-romantilise värvikäsitlusega. Lapinil aga oli esmakordselt väljas must-valge geomeetrilis-konstruktivistlik seeria "Protsessid", mis on Eesti sellelaadse kunsti kahtlematult totaalsemalt läbiviidud eksperiment.

*K.K.*

**Kristiina Kaasik.**  
Eikusilmamaa.  
Õli, lõuend, 1993.

**Kristiina Kaasik.**  
Nowhere land.  
Oil, canvas, 1993.

### Kristiina Kaasiku maalid G–Gale-riis.

1993. aasta augustis toimunud maali- näitust nimetas Kristiina Kaasik ise "Ex nihilo nihil". Mittemillestki ei saa iseeneslikult tekkida midagi: kõik on tingitud varem olnu ja selle arengu loogikast. Saatesõnades oma välja- panekule esitas kunstnik oma praeguse etapi kreedona "sündmuste ja nähtuste põhjaliku seose, ühest hetkest teise mineku seaduspärasuse ehk ka igavikulise alge otsimise". Abstraktne kunst on subjektiivne kunst: igal vaatajal on oma kogemus-

te ja parema äratundmise kohaselt õigus interpreteerida seda isemoodi, kuid vihjeid lahtimõtestamiseks annab tavaliselt ka iga autor. Nii võiks Kristiina Kaasiku viimaste tööde taga näha seost keskaegsete katedraalide ja iseäranis nende vitraažiakendega, kust sissetunginud ilmalik valgus omandab sealpoolse ja igavikulise tähenduse vaatamata pidevaile muutusi- le. Aga neis võiks näha ka seost modernistliku klaaspaleega, kus valgus mängib sama rolli. Kristiina Kaasiku viimase aja looming on teinud läbi muutuse: formaalselt võime seda kogeda värvipaleti helenemises, too-

nide selguses ja pehmuseski, sisuliselt on see tähendanud seesmise selguse ning rahunemise teed, arusaamise teed, et iga uus samm kunstis on varasema uus interpretatsioon, oma subjektiivse kogemuse ühendamine kunsti kollektiivse kogemusega. Seekord Kristiina Kaasik eksponeeris peamiselt väikesi pilte, mille puhul neis peituv kontsentratsioon ja jõud kippusid ära kaduma. Jäägem ootama Kristiina Kaasiku uuenenud ning puhastunud laadi väljatulekut täies suuruses ja hiilguses.

*Reet Varblane*





szűk, kopott utcácskák az új-pécsenél, Pécs (1944) azelőtt az újközéleti, a szocialista  
korszak (1945) utáni, a városban az utcák elhagyott, elhagyott utcácskái.





**Karin Luts.**  
Aednik.  
Õli, lõuend, 1928.  
TKM.

**Karin Luts.**  
Gardener.  
Õli, canvas, 1928.  
Tartu Art Museum.



## Karin Luts

(Sündis 29. aprillil 1904. a. Valgemaal Riidajal ja suri 7. mail 1993. a. Stockholmis)

Reet Varblane

Karin Luts kirjutas 1959. aastal "Mana" kunstiankeedi vastustes: "Olen veendunud, et kunst eksisteerib kunsti pärast. Kunsti tulevik oleneb kunstnikest, nende intelligentsusest, nende talendi tugevusest, nende instinkti sügavusest, julgusest olla nemad ise."<sup>1</sup>

Karin Lutsu loominguline noorus oli seotud sünnimaa Eestiga, loomingulise küpsuse aeg möödus tal Rootsis. Mõlemal eluperioodil tekkis tal vajadus ennast lähemast või pikemast aega värskendada ja täiendada väljaspool alalist elamispaika, kodu. Noorpõlves köitis teda iseäranis Pariis<sup>2</sup>, küpses eas leidis ta Austrias Salzburgis koha graafikaõpinguiks, kuid ikka ja uuesti tundis ta kutset Itaaliasse. Karin Lutsu on võlnud itaalia kunstile ainuomased kooslused – siin on koos maaliline vabadus ja lõpetatus ning täpsus, fanaatiline ekstaas ja lüüriline kergus, spirituaalne müstika ja rafineeritud mõistuspärasus, ülemlaul Veneetsia biennaali novaatorlusele ja harras kummardus renessansi pühadusele.<sup>3</sup>

Karin Luts oli intelligentne ja andekas looja, tal oli instinkti leida ümbritsevast kunstist just talle sobivat, ning mis kõige tähtsam, tal jätkus alati julgust olla tema ise. Oma loomult oli ta isepäine looja, peljates pigem piiranguid, kui tegevusvabadust, ja tundes ennast ahistatuna vähegi sumbunud õhkkonnas. 1940-ndate aastate lõpul Rootsis vaatas ta tagasi noorpõlve Eestimaa: "Kuigi kunstnikud saavad rohkesti reisistipendiume ja liiguvad sagedasti välismaile, muututakse kodumaal välismaa kunsti suhtes üha skeptilisemaks... Uuenduslikumad ja eksperimenteerivad kunstnikud saavad kunstiarvustajailt sageli otse külakooliõpetajalikult moraliseerivaid õpetussõnu."<sup>4</sup> Ja ometi on kolmekümnendad aastad jäänud meie teadvusse "kuldse" ajana, mil lõpuks kord oli võimalik omaenda kunstikoolkonda välja arendada. Ja just Karin Lutsu kohta ütles Rootsis elav luuletaja ning esseist Ilmar Laaban, et ühe vähese-na eesti kunstnike seast oleks võinud just tema tõusta Rootsi nimekate kunstnike sekka, kui ta oleks ennast seadnud valitsevate reeglite järgi. Nii et ka Rootsi (kunsti)keskkond polnud küllalt avar ja paindlik tema jaoks.

Karin Lutsu vabalooming äratas tähelepanu juba kunstniku esimestel avalikel esinemistel. 1928. aasta "Pallase" lend koosnes hämmastaval kombel ainult noortest naiskunstnikest – Edalgard Kruus-Nõmmik, Anna Lukats-Laigo, Natalie Verhoustinskaja ja Karin Luts. Juba lõpunäituse retensioonis tõstetakse Karin Lutsu teiste seast esile kui "teadlikumat ... vormivahendite käsitusel", "julgemat ja jõulisemat maali alal", kelle probleemid olevat "tõsisemad, sisukamad ja julgemad kui teistel".<sup>5</sup> Karin Luts oli algusest peale küpsem, ja mis peaaegu, eneseteadlikum kui enamik koolikaaslastest naiskunstnikke, kes lõpetasid "Pallase" temast mõned aastad varem või hiljem. Eneseväljenduse kindlusest ja vormiliselt küpsuselt võistlesid temaga Natalie Mei ja Anna Triik-Põllusaar, kuid julguselt pakkuda kunsti välja sedavõrd oma maailma, ületas Karin Luts ka nemad. Karin Lutsu kunstilma omapära märkati tema valitud kunstilistes väljendusvahendites (koloriit, tonaalsus, faktuur). Kuid enamgi veel näib see tulenevat pildist pilti korduvast ühe kindla inimtüübi kujutusest.

Karin Lutsu (ainu)tegelane on maskitaoliselt tardunud näoga, rõhutatult suurte eemalseisvate silmadega, raskete laugude, kõrge lauba ja sirge ninaga lapseohtu noor naine. See tegelane järgib vägagi otseselt kunstniku enda välimust. Need ongi üldistatud, grotesksed, distant-silt vaadatud eneseiroonilised autoportreed. Ka vähesed meeskujutised on autoportreelised (näoplaan on sama), kuid nad on veelgi ebarealsemad, sümbolid, väljendamaks inimese igavesi püüdlusi ja ihalusi, nagu need on meieni jõudnud inimese (mehe) jutustatud legendide ja müütide kaudu, nagu need meeste tõekspidamised on vorminud ka tänast mõttemaailma. Uue Testamendi süütute laste tapmise lugu kõneleb kuningas Herodesest (mehest), kes, hirmust kaotada võim ja positsioon, laseb tappa kõik kaheaastased poisslapsed. Ka käsu täidesaatjad on mehed ja hukatavad on tulevased mehed. Nii on Karin Luts ühes oma koolilõputöös mõtisklenud alalhoidlikkuse ja vanameelsuse näiliku võidu üle. Kuid see on mõtisklus meeste egoistlikust ja julmast mängust. Ka 1927. aastal loodud "Õnnesaar" ja "Maletajad" on lood meestemaailmast, selle intiimsemast poolest – ihalusest õnnele ja rahulolule, kas siis vaimses eneseleidmises või igavesis rännakuis.

Need esimesed tööd on puhtvormiliselt lahenduselt juba terviklikud kompositsioonid, kuid mis veelgi olulisem, nad on terviklikud ka vaimset. Kuid nende looja on veel pealtvaataja rollis, ta ei sekku selle maailma reeglitesse, sest see pole tema (naise) maailm, kuigi ka siinne (mees)tegelane on tüpaažilt väga lähedane autorile. Autori tõeliselt oma maailm on naise maailm – väliselt ujeda tütarlapse ("Leerilapsel", "Matuselisel"), kuid seesmiselt enese-kindla naise maailm. See maailm on seotud looja reeglite ja soovide kohaselt, sest siin on saanud loojast eneseteadlik emantsipeerunud naine. Need (pildi) naised ei mängi üldinimlikuks peetud (meeste) mängu ega toimi ka naistele eelarvamuslikult määratud rollide järgi,

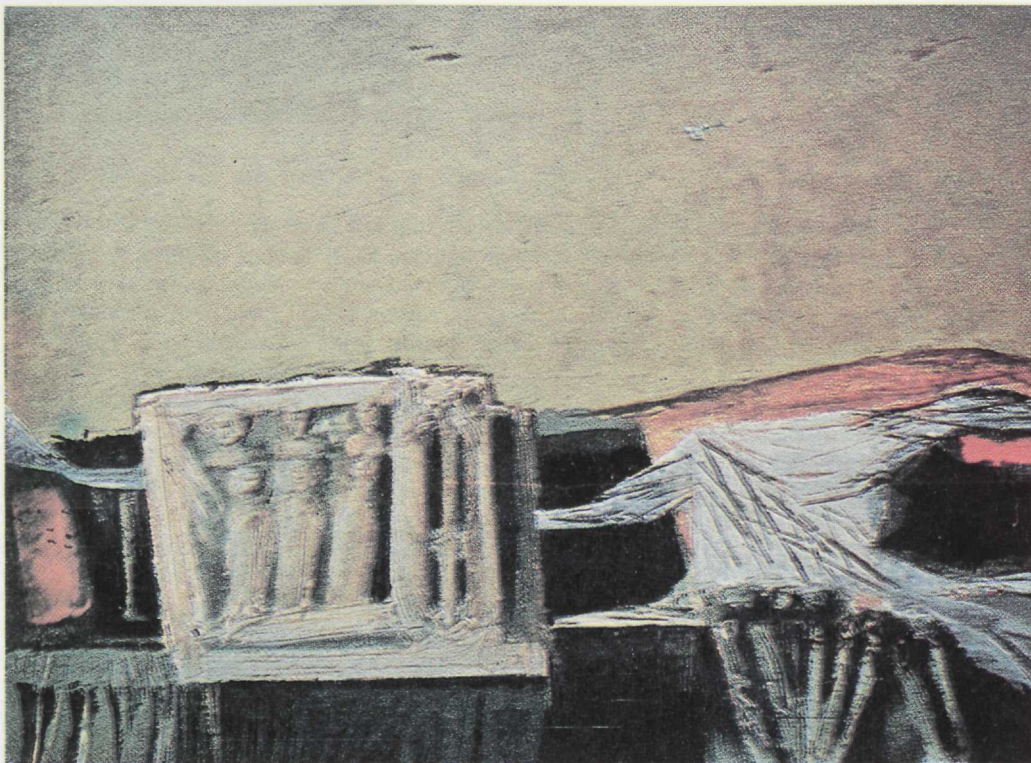


Karin Luts.









**Karin Luts.**  
Koridoris.  
Õli, lõuend, 1935.

**Karin Luts.**  
In the Corridor.  
Oil, canvas, 1935.

**Karin Luts.**  
Arheoloogiline maastik.  
Õli, lõuend, 1962.

**Karin Luts.**  
Archaeological Landscape.  
Oil, canvas, 1962.

need naised teavad oma kohta ja teavad, mida nad taotlevad. Ärgem unustagem, et vaatamata 1920.–30. aastate Eesti ühiskonna suhteliselt demokraatlikule korraldusele määratles avalik arvamus naist eelkõige mehe kaudu, jättes tema pärusmaaks ikkagi vaid kodu, köögi ja lapsed. Alles seejärel võis teda aktsepteerida, erandina ja mõndustega, kui avaliku elu tegelast ning iseseisvat, sõltumatut loojat. Isegi 1939. aasta naiskunstnike näituse puhul, mida enamik kriitikuid (mehi) üksmeelselt kiitis, peeti vajalikuks õigustada naise kui kunstniku rolli, *à la* "naiskunstnikud pole sugugi ainult need, kes näputööga tegelevad"<sup>6</sup> või "talent jääb talendiks, loovad võimed selleks, mis nad on, ilmutagu nad end mehes või naises"<sup>7</sup> või "naiste intuiitvne hing on hellem, tundelisem, kannatavam, kuid temas elab suuri väljendustunge, aga ta peab selleks loobuma toaküürimisest, marjamahla ja mehe söögiisu ideaali nimel..."<sup>8</sup>.

Karin Luts polnud võitlev naisõiguslane, ühelgi tema pildil ei kohta me ei alandatud naist ega mingil muul viisil (meeste) ühiskonna kriitilist peegeldust. Kuid tema kunst on ometi tõeliselt feministlik kunst selle kõige üldisemas tähenduses ja vajaks üht korralikku (teaduslikus mõttes) feministlikku käsitlust. Karin Luts ei hoolinud sellest, milline peaks olema ühiskonna poolt oodatud *naise* kunst, millist väljenduslaadi ta peaks valima.<sup>9</sup> Karin Luts maalib just selliseid hetki ja sellise nurga alt, nagu ta ise tundis õige olevat, ta ei häbenenud oma pildidel välja elada oma tundeaprust ning hellust, kuid taas talle omasel delikaatsel ja leebel viisil.

Looritatud pilk läbi poolavatud silmade viitab ühelt poolt enesestõmbumisele, teisalt kaitsekihile oma ja võõra vahel. Kaitsekihiks on raskemeelne valvas pilk, naiivne ujedus, aga ka frivoalne väljakutsuvus. Ka grotesk ja koomilisus on kaitsekihiks. Karin Lutsu delikaatne huumoritunne hoiab teda libastumast karikatuursuse teele. Tema inimesi (tema naist) iseloomustavad tragikoomilisuse ülevus ja valu ühekorraga. Tema kunstimaailmas ei ole kohta väiklusel ega üleolevusel ja nii on teda häirinud välismaailma kitsus ja väiksus.

Ja ometi on kunstniku isepäisus vajanud aeg-ajalt suunavaid piire, nii vaimses mõttes kui ka tehnilises raamistuses. Karin Luts tegutses 1930. aastatel vabaloomingu kõrval (sest sellega ei elanud ju ära) aktiivselt raamatute illustraatorina, eksliibriste kujundajana, tegi vaibakavandeid (need märgiti positiivselt ära 1937. aasta maailmanäitusel Pariisis) ja kujundas teat-





**Karin Luts.**  
Naine kassiga.  
Grafiit, 1932.

**Karin Luts.**  
Woman with a Cat.  
Graphite, 1932.

ris lavastustele kostüüme. Teatritöö on kollektiivne töö, kus kunstnik peab alluma lavastata-vale tükile, kostüümikunstnik omakorda lähtuma dekoraatori loodud lavapildist, näitlejast ja lõpuks ka teatri majanduslikest võimalustest. Ja õmeti leidis ta just neis piiranguis võima-lust jõuda uuele kvaliteedile. Nii jõudis ta 1930. aastate keskel kostüümikavandeis kõige enne ja selgemini klassikalise kunsti ideaalide juurde, mida teadvustas enda jaoks alles 1939. aastal Itaalias olles.

Rootsis valis kunstnik endale pärusmaaks maali asemel hoopis graafika, mis nõuab distsipliini, tehnilist viimistlust ja enda allutamist erinevate tehnikate spetsiifikale. Ja õmeti jõudis Karin Luts just graafika kaudu abstraktse kunstini, samal ajal rikastades graafikat 1960.–70. aastate loomingus vaba "pintslilöögi" ja värviga, nii et temast sai "maaliv graafik". Moodsa kunsti tähelepaneliku jälgijana jõuab Karin Luts esimeste seas Rootsi eesti kunstikolooniast abstraksionismi 1950. aastate algul ning sedavõrd iseloomulikuna talle säilitab abstraktse laadi juures kõige otsesema sideme antiikkunsti, renessansi jm. kunstipärandiga. Ehk teisiti sõnastatuna, just piiride ületamise ja reeglite rikkumise kaudu jõuab ta tagasi asjade (kul-tuuri) alguse juurde.

Küpse kunstnikuna sünnimaast eemal Rootsis, ei vajanud Karin Luts enam oma suletud nai-semaailma. Tema tähelepanu on taas pöördunud igavikuliste teemade juurde. Võiks öelda, et ring on täis saanud: ta ju alustas samuti üldinimlike igavikuliste teemadega. Kuid siis oli ta meeste "mängude" suhtes kõrvaltvaataja. Nüüd on see maailm tema enda oma, ka kultuuri (kunsti) alguseni on ta jõudnud läbi enese.

Seegi maailm on ümbritsetud kaitsekihiga: ühelt poolt on siia pääs veelgi raskendatud, sest vihjed selle tõlgitsemiseks on veelgi ähmasemad, aga teiselt poolt, tänu just vihjete ähmasu-sele, on igal vaatajal võimalik selle maailmaga suhelda vahetumalt, läbi iseenda. Aeg on ol-nud avatum ja sallivam ning kunstnikul vabam ning laiem "väli" enda realiseerimiseks.

Kuid ka võõrsil, vabades ja tuhandeid võimalusi pakkuvais tingimustes loodud eesti kunst-nike kunst kuulub siia, Eestisse, osutamaks sellele teele, mida mööda oleks arenenud ka meie oma kunst siin normaalses, kunstivälisest kaanonist vabas olukorras ja vihjamaks sel-lele vajakajäämisele, mida ei korva ükski vabadus väljaspool kodu. Aga Karin Lutsu loo-mingu selle aspekti sügavam uurimine seisab alles ees.

<sup>1</sup> Kunstiankeet. "Mana", 1959, 4, lk. 260.

<sup>2</sup> L. Lutsu kirjad Ed. Hubelile 1929. a. KM KO, F. 182, M. 4:16.

<sup>3</sup> K. Luts. Moodsast itaalia maalikunstist. "Tulimuld", 1953, 3, lk. 164–170; K. Luts. Must pesu – abstraktne kunst Veneetsia 30-dal Biennalel. "Eesti Päevaleht", 1960, 5. juuli.

<sup>4</sup> K. Luts. Arusaamatust maalikunstist. "Sõna", 3, lk. 187–191.

<sup>5</sup> J. P(ert). Kunstikool "Pallas" lõpetajate näitus. "Postimees", 1928, nr. 136.

<sup>6</sup> H. Kompus. Eesti naiskunstnike tööde näitus. "Päevaleht", 1939, 8. okt.

<sup>7</sup> Samas.

<sup>8</sup> R. Kangro-Pool. Naiskunstnike esinemine. "Postimees", 1939, 5. okt.

<sup>9</sup> Samas rõhutab R. Kangro-Pool, et naise poolt on intuitsioon ja mehe poolt mõistuslik lähenemine ning ehitab oma käsitluse üles neid kriteeriume silmas pidades.



# SUMMARY

## **Substance-Unsubstance.**

### **Notes of the curator**

Pp. 2-7

At the end of 1993, the first annual exhibition of the Estonian Soros Centre for Contemporary Art was arranged in Tallinn. The exhibition was a link in the chain of similar exhibitions all over Eastern Europe. The curator of the Estonian exhibition, ANDO KESKKÜLA, presents his arguments for exhibiting a profile of Estonian art rather than making it a star-centered occasion. The keywords of the exhibition, substance-unsubstance, attempted at liberation from local stereotypes and hierarchies, and receive art as it is in today's Estonia.

## **Divided dreams.**

### **Common realities.**

Pp. 8-11

NILS JOCKEL, a foreign observer from Hamburg reviews the international exhibition of design and applied arts "From Dreams to Reality", where the Baltic and the Nordic countries participated. Different economic and political systems collided at the exhibition, and contradictions became apparent. The exposition of the Baltic States was dominated by crafts, applied arts where strange forms and playfulness ruled. The Nordic countries presented minimalistic design on a high level, and some applied arts that, compared to the Baltic one, was more restrained but also more routine. Baltic design is oriented to unique creation, and is therefore related to crafts. Is Baltic design meant for museums or market, the author asks. During the Soviet period design of the region was understood as mental liberation of the artists from the Soviet mass society. This understanding cannot go on. The absence of mass design in the Baltics may have a negative impact on the identity of culture here. The exhibition reflected impossibility of a dialogue between applied art and design and made the difference between the economic region of the East and the West rudely apparent.

## **Design without functions: Tea Tammelaan and Toivo Raidmets**

Pp. 12-13

Parallely with the master exhibition "From Dreams to Reality", minor gallery exhibitions of design and applied arts were arranged in Tallinn. KRISTA KODRES writes about two distinguished designers of the younger generation, Tea Tammelaan and Toivo Raidmets, and the difference of the objects made by them. In their work, functionality of the objects is of second rate importance and the objects are rather paintings, sculptures or graphic art. The form components are more important than functionality. Why? The reasons originate from the social context (the Soviet regime), where the role of an artist was at least passively contradict the existing socialist reality (uniform mass society). However, even in the Western context (pragmatic modernist and minimalist conceptualism) the said artists are different. For how long, is to be seen in the future.

## **Raul Meel**

Pp. 14-17

The exhibition of Raul Meel (b. 1941) makes to think of the term formalism, HEIE TREIER writes. The term was important in the post WW II art theory of both the East (socialism) and the West (capitalism), although the meanings were contradictory. As Raul Meel was an artist from Soviet Estonia, labeling his art formalist meant making him an outsider and depriving him of recognition. At the same time, an expert from the New York Museum of Modern Art wanted to buy his work in 1979, but the Soviet officials made it impossible. Now that art is facing completely different problems and no word has such an influence over art and artist, Raul Meel continues his former line, moving once more against the stream.

## **Styles of Art and Styles of Life**

Pp. 18-27

The Reynolds Lecture 1990 of Sir ERNST H. GOMBRICH (Royal Academy, London). Translation of the article into Estonian.

## **Bloody Eucharist.**

### **The ritual art of Herman Nitsch**

Pp. 28-31

YEVGENI GORNY analyses the exhibition "Wounds and Mysteries" of the Austrian artist Hermann Nitsch (Prague 1993). The rituals of Hermann Nitsch differ from the ancient mysteries by their strict organization: the possibilities for improvisation has been reduced to minimum. Only Nitsch himself acts creatively. He plays with the symbols of the Christian ritual, but the Eucharist with real flesh and real blood is a desymbolised Eucharist, denying spirituality. There is no room for believing in the immortality of the spirit: through blood, a human being does not communicate with the transcendent reality but with the bestial world of instincts. In relation to Christianity, we are dealing with a satanist disfiguring of truth. The audience, on the other hand, sees the ritual as a show, as an imitation of the sacrifice of blood. Secret rituals are not shown to the public for money. Being institutionalised as art, Nitsch' ritual art becomes a simulation of ritual and therefore, simulated art.

## **Christo**

Pp. 32-36

ANTS JUSKE surveys the development and success of the Bulgarian artist in the Western art world.

## **Destudio**

Pp. 37-40

An interview with two photographers, Peeter Laurits and Herkki-Erich Merila, who have founded their own studio that they call DESTUDIO and where they make both advertisement and exhibition photos. They strive for communicative art and interpret their activities from the view point of contemporary communication technique. Advertising is a new field in Estonia, and is, therefore, interesting for the artists. Even in case of a gallery exhibitions, Laurits and Merila render communication with the audience as important. Postmodernism for them is a paradigm of culture, where ar-



tists use information on the air as cocktail-mixers. At the same time, it is related to the growing cynicism of the society. The ethics of cynical art should be honesty. And love is important. Interviewed by Heie Treier.

### **Baltic Sculpture 93**

Pp. 44-45

ANTS JUSKE reviews the sculpture exhibition of the Baltic Sea States in Visby, where Estonia was represented by Jüri Okas. He hosed to set up his staging of space near the mediaeval city wall. For practical reasons, Okas has formerly worked only photography and graphic art, but is now realising himself in real space, analysing reality with pure materials and a second nature. His method might be named investigating reality.

### **Ex oriente lux**

Pp. 46-47

RAIVO KELOMEES reviews the exhibition of Katrin von Retting and Tom Sandqvist in Finland, Sweden and Estonia. The exhibition was about aliens, xenophobia, the river of criminality running from the East. For Scandinavians, Russia represents inauspicious and inspiring exotic. For Estonians, it is a fresh memory of a nightmare.

### **Retrospective of Kaarel Kurismaa**

P. 48

Kurismaa is one of the veterans of pop art of the Soviet Estonia, ANTS JUSKE writes. His first objects were made already in 1970, and they strove for playing with mild absurd.

### **Raoul Kurvitz in the "Sammast" gallery**

Pp. 48-49

VAPPU VABAR characterises Kurvitz (b. 1961) as an artist who paints ethereal bodies and immateriality, and whose aestheticism is united with the rational element.

### **Equilibrium**

P. 50

ANTS JUSKE surveys the conceptual exhibition that took place in Riga. The curator, Helena Demakova, proceeded from the idea of equilibrium

in the world. The slogan gave the artists numerous possibilities. All in all, it was an exhibition grown out from the experience of modern art or "avant-garde kitsch". The latter was used by the Estonian participator Ando Keskküla.

### **Jüri Okas: Untitled**

P. 51

SIRJE HELME observes a new project of Jüri Okas in the "Luum" gallery, where a work of art is not an object but a chain of signs, sometimes revealing and sometimes hiding its meaning.

### **Workshop of sculpture at Otepää**

Pp. 52-53

The coordinator of the project, ANU LIIVAK, writes about the international workshop of sculptures in a small Estonian town that proved to be a positive experience both for the artists and the local inhabitants.

### **Enn Põldroos**

Pp. 54-55

The exhibition of the best paintings of Enn Põldroos (b. 1933) reveals a powerful artist who sees the world as contradictory and for whom none of the form-isms of the 20th century has been a value in itself, HEIE TREIER writes.

### **Tiina Tiitus at the Art Hall Gallery**

P. 55

The young fashion artist presents at her first exhibition "Mage" a projection of the interior world of a woman where there is nothing violent but the knowledge about violence is predominant, HEIE TREIER writes.

### **Kristiina Kaasik paintings at G gallery**

Pp. 56-57

In the paintings exposed at the exhibition "Ex nihilo nihil" light is important, so the paintings can be seen as related to stained glass or modernist glass palaces, REET VARBLANE writes.

### **Karin Luts**

Pp. 58-62

REET VARBLANE analyses the

development of Karin Luts (1904-1993), a painter born in Estonia and emigrated to Sweden in the 1940s, from a feminist point of view. The type of woman who is repeatedly represented in the paintings of Karin Luts, reminds of the artist herself, being at the same time slightly grotesque and ironic. The creator of the paintings is as though an observer, she does not interfere with the rules of the world, which are not her (woman's) world. Luts is an Estonian emancipated woman of the 1930s, who does not play generally human (men's) games and does not act accordingly to the prejudiced female roles. After emigrating to Sweden, Karin Luts started to make abstract art, both paintings and graphic art, stepping out of her closed world of a woman as a mature artist. Being an abstractionist the artist remained tied to the antique art, to the Renaissance and other artistic inheritance, Karin Luts returned to the origin of things (culture) through stepping over lines and rules.

Translated by Margareta de Villacis

Kaanel:

**Jan Joonas Graps Graps ja Pier Li.**  
Katse 21E67. Kunstihoone galerii, näitus "Aine-aineta".

On the cover:

**Jan Joonas Graps Graps and Pier Li.**  
Experiment 21E67. Art Hall Gallery, "Substance - Unsubstance" exhibition.







