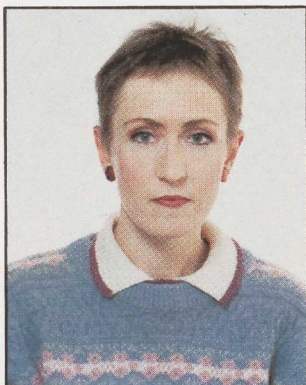


KUNST

Art in Estonia

1 / 1 9 9 3





Siinses ajakirjanumbris pööratakse tähelepanu kunstnikele, kelle loomingul ja mõttemaailmal on olnud eriti tugev ja kujundav mõju eesti lähema kunstiajaloo jaoks ja keda võib sellepärast nimetada võtmekunstnikuks. Kui Fluxus inspireeris ja mõjutas 1960-ndatel mõtteliikumisi Läänes, siis eesti noortele ANK 64 kunstnikele oli samal ajal oluliseks autoriks Ülo Sooster Moskvast, kiirates ideid ja näidates, kui tähtis on kunstnikule vaimne sõltumatus. SOUP 69 noorte võtmekunstnikud olid aga pärit peamiselt Ameerikast – tšehh Warhol ja teised. Popkunstist, Ilja Kabakovist ja 1960-ndatest räägibki Leonhard Lapin oma intervjuus. Ent tänase päeva seisuga võime rääkida juba Leonhard Lapinist endast kui ühest kaasaja eesti kunsti võtmekujust.

Ajakirjanumber on aga millegi muugi poolest eriline. Nagu näeme, pole 1992. aasta Euroopa prestiižikama näituse, Kasseli Documenta kajastamiseks tulnud eesti kunstiteadlastel üksnes raamatukogust infot hankida, et seda eestipäraselt ümber töödelda, nagu kõik senised aastad olime maailmaga sammu pidamiseks sunnitud tegema. Praegu saame lugeda Tamara Luugi vahetut elamust Documentalt ja tema artikkel on kahtlemata suurema väärtusega kui mistahes tõlge, sest maailmakultuuris on järsku olemas meie oma "Estonian viewpoint". Eesti kunstil ja eesti kunstiteadusel ongi mõtet niikaua, kuni tal on välja pakkuda omaenda "viewpoint", mida ei tohi häbene da ja mille eluõiguse eest peab seisma. Küll siis eesti kunstnikud jõuavadki viimaks Documentale ja Veneetsia biennaalile ja mistahes tähtsatele näitusele, nii nagu Rostocki näitusele, millest Anu Liivak kirjutab.

Mida teeb aga samal ajal praegune noorim eesti kunstnikkond? Töötab ennast üles ja näib püüdvat selle poole, et lõpuks ometi vaimselt vabaneda kommunismist. Kuidas see peaks küll toimuma? Selle kohta ütlevad oma kindla seisukoha Rühm T, Neoekspost, Kostabi Selts, S & K, Graafika Galerii Stuudio jt. ning pole ime, et eriarvamusi on palju. Ühtegi neist ei suruta teistele peale, sest tolerantid ongi see, millest algab üksteise tegelik austamine.

Hele Treier

KUNST

Art in Estonia

1 / 1 9 9 3

ISSN 0320-2275

Vastutav toimetaja/Editor-in-chief

Sirje Helme

Toimetajad/Editors

Ants Juske

Krista Kodres

Heie Treier

Kujundaja/Layout

Andres Tali

Tel./phone

602035/601782

Kirjastaja/Publisher

Kirjastus «KUNST»

Kunst Publishers

Lai 34, Tallinn, EE0001

Eesti/Estonia

©Kirjastus «KUNST»

Kunstiline toimetaja
Jaan Klõsheiko
Tehniline toimetaja
Tiiu Ründal

Tallinna Raamatutrükikoda
EE0006 Tallinn, Laki 26
Tellimus nr. 269

NÄITUSED

LK.3

Vappu Vabar / Joon kui väärtus

Ants Juske / Avangardi klassika

Krista Kodres / Ühisloosungitest üksiolemiseni

Johannes Saar / Provisoorne juhtkiri eesti skulptuurile

Eha Komissarov / Andres Toltsi «väikesed pildid»

Peeter Linnap / Fotoaken Euroopasse

TEORIA KRIITIKA ESSEE

LK.25

Peter Franck / Kunst elu pärast

E G O

LK.34

Pilgud kuldsete kuuekümnendate fassaadi taha. Leonhard Lapiniga vestleb Heie Treier

M A A I L M

LK.39

Tamara Luuk / Üheksanda Documenta nähtavast ja nähtamatust poolest

Anu Liivak / Loodusliku materjali ja tehniksismi dialoog Rostockis

KROONIKA

LK.47

Galerii «Sammast» / Marko Mäetamm ja Johannes Starkopf galeriis «Sammast» / Juhana Blomstedt. Maale sarjast «Symposion» /

Ly Lestberg Raemuuseumis / Mall Nukke Galerii G / Neoeksprepost ja S&K Näituste väljakul / Naima Neidre galeriis «Vaal» / Näi-

tus laevadel / Kostabi esimest korda Eestis / Unistus Raekojust / Enn Põldroos Galeriiis G

AJALUGU

LK. 56

Ilja Kabakov. Katkendeid raamatust «Ülo Soosteri piltidest»

SUMMARY

p.63

NÄITUSED



JOON KUI VÄÄRTUS

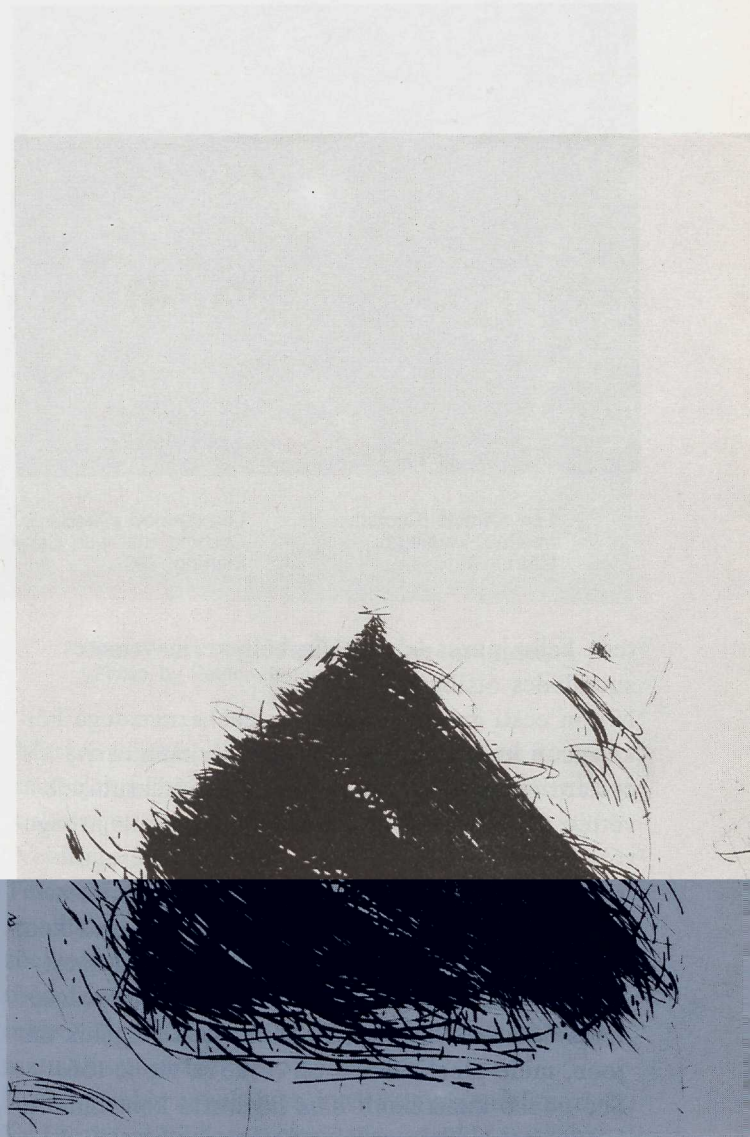
Üheksandalt Graafikatriennaalilt
Vappu Vabar

Suurürituste peamine võlu on nende pidulikkuses. Ent pidulikkuse taga on aastatepikkune lugematu- te argipäevade töö. Nii võid end triennaalile tulles tunda peaaegu nagu tütarlaps muinasjutust "Kaksteist kuud", kes südatalvises metsas ekseldes ootamatult suure lõkke äärde sattus, mille ümber istus kaksteist võõrast inimest – vanuses muldvanast taa- dist kuni poisikeseni – kes lähemal vaatlemisel ometi tuttavlikeks osutusid. Triennaaliväljapanek kannab endas oma ajalugu ning üht osa kogu eesti kunsti ajaloost. Veel enam, temasse on kodeeritud lõiguke ka meie naabermaade, triennaalipartnerite kunsti arengukäigust. Tõsi, vaadatuna vaid läbi ees- ti mäenedžeride silmade, peegeldades nende kultuu- riorientatsioone. Triennaalikülastajate asemel endis- te vennasrahvaste hulgast on nüüd tasapisi astunud sõbralikud põhjanaabrid ja võib arvata, et seegi "suunitlus" ei saa igaveseks püsima. Balti riikide väljapanek kuulub siiski lahutamatu Tallinna triennaalide juurde ja loodame, et see jääb ka edaspidi nii. Eelkõige pakub triennaal siiski võima- lust värskendada oma nägemust eesti graafikast ja teha seda Eesti-keskselt – nii, nagu ei või teha kee- gi peale meie, eestlaste. Suhtugem kordki Tallinnas- se kui väikesesse metropoli, kus leiab aset midagi kordumatu.

Missugusena tunneme oma kodust graafikat? Mil- listele aja jooksul väljakujunenud arvamustele te- mast otsime kinnitust triennaaliväljapanekus? Eesti graafika parim osa on kõrgel professionaalsel tase- mel, mis on otseselt seotud vilunud, kõrgekvalitee- dilise teostusega. Selles seoses ei saa mööda min- na endise Kunstifondi Graafika Eksperimentaalateljee osast eriti sügavtrükitehnika- te väljaarendamisel, mis on saanud kindlaks seljata- guseks ka kolmanda sõjajärgse graafikutepõlvkon- na täna juba küpsele loomingle.

Laitmatu teostuse kõrval iseloomustab suuremat osa eesti graafikast väljenduse suhteliselt mõõdu- kas, vaoshoitud laad. Ekspressiivne pillavus, mis ül- latab kriitikuid 1980. aastatel meie maalikun- stis, oli visa graafikasse jõudma, ja kui lõpuks jõudiski, siis küllaltki ootamatus vormis.

Sügavtrükitehnikais on värvikasutuse võimalused suhteliselt piiratud ja väljendusvahendina jääb see siis igal juhul sekundaarseks. Meie kõige särava- maid värvigraafika viljelejaid on Eve Kask, kelle li-



Ülle Marks. Kuum kivi.
Kuivnõel. 1989.

Ülle Marks. Hot Stone.
Drypoint. 1989.

noollõigete iseloomulikumaks tehniliseks väär- tuseks on nüanssideni viimistletud värvikiht, teosta- tud graafikale ainuomase suure tehnilise täpsuse- ga. Maaliliselt kasutab värvigraafika võimalusi Liina Siib, kelle carborundum-tehnikas lehed on ehk kõige lähedasemad mainitud abstraktsele eksp- ressiivsusele, ent neis on ometi säilinud graafikale omane läbikumavate värvikihtide sumedus. Meeldi- valt tundelised on Sirje Eelma maastikufantaasiad. Torkab siiski silma, et abstraktse värvigraafika osa Eesti väljapanekus on tunduvalt väiksem kui lätlas- te või leedukate juures, rääkimata teistest küllalis-



Lea Ahmed (Rootsi).
Meritäht koralliga.
Ofort. 1991.

Lea Ahmed (Sweden).
Cushion Star with Coral.
Etching. 1991.

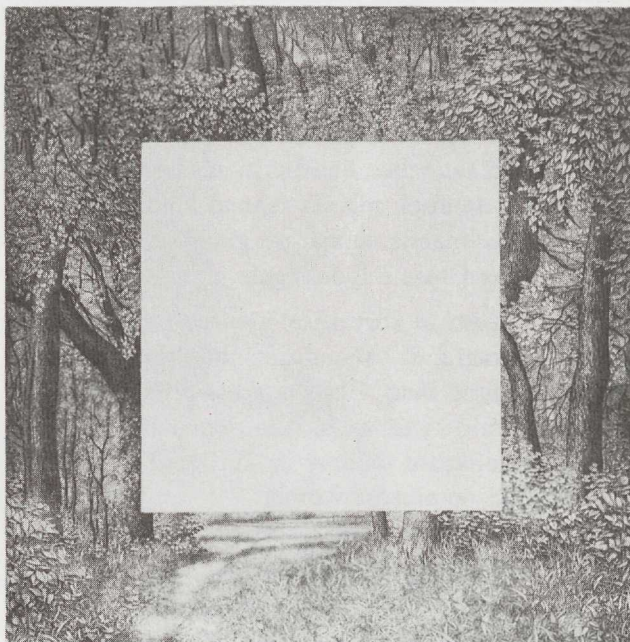
test, kelle juures leiab palju kõige erinevamate suundades otsinguid.

Nii on eesti graafika võrreldes naabermaadega kõike muud kui suurejooneliselt eksperimenteeriv, ekstensiivselt mitmesuguseid tehnikaid kasutusele võttev. Kuid see ei ole hoopiski mitte ainus arenguvõimalus. Meie kunst käib visa järjekindlusega oma teed ja areneb intensiivselt peamiselt ühes suunas: sügavtrükigraafikas. Siin on meil oma koolkond, milles tehnilisi võtteid antakse edasi käest kätte ja nende paljusus annab igapäevase võimaluse leida oma nišš. Sügavtrüki väljenduslik algühik on joon, mille plaativõime on raske ja täpne töö. See nõuab kunstnikult oma liigutuste kontrollimist isegi siis, kui süda põleb. Siit kaheksakümnendate/üheksakümnendate aastate tulipeadepõlvkonna sõnumi teistsugune formuleering, mis ei ole ometigi ei vähem vahetu ega temperamentne kui maalikunstis avaldudes. Siingi on tegemist algühiku – mitte värvi, vaid joone kilbiletõmbamisega esmakordselt meie kunsti arenguloos, et näha, mida teha annab, ja kahtlemata ka oma võimete proovilepanekuga seninägemata vormis. Eesti graafika klassikaline ofordijoon on ikka olnud tundlik ja dünaamiline, andes reeglina motiivi edasi väljendusrikkalt ja rõhutatud subjektiivsusega. Sellest subjektiivsusest kasvabki järk-järgult välja joone täielik emantsipeerumine, eraldumine mitte ainult reaalsusest, vaid üldse kujundist, ja tema iseseisva elu algus. Joon on võtnud üle kujundi funktsiooni ja väljendab seda, mida soovib graafik: rõõmustab, ahastab, sajab vihmana maha või tõuseb inglina taevasse.

Mõeldes kunstilisest kujundist, pildist kui isepäisest tegelasest, kes kunstniku käe alt lahkudes alustab iseseisvat elu, tulevad ikka meelde Marju Mutsu mõtted 1973. aastast: "Olles rohkemaks kui lind, kelle pihta lastud, rohkemaks kui kuul, mis teel? Laseme tal minna. Üks võimalus märku anda, võimalus endaga olla, võimalus kõigiga olla." Mulle näib, justkui oleks Marju Mutsu suhelnud puhtfüüsiliselt joonega, mida ta käsi tõmbas – paitavalt nagu elusolendiga, lastes tal pooleldi ise skitseerida seda, mis hingas kusagil väljaspool mõistust (õhus, südames või kes teab kus veel – õieti pole sel nii suurt tähtsust, sest p ä r i s t ä p s e l t ei suuda me seda niikuinii määratleda). Umbes niisama vaba ja rõõmsat kunstnikusuhet sellesama algelemendiga märkasin Virge Jõekalda kuivnõelalehti moodustavas joonestikus, mis poolabstraktsena toob oma kerged mustrid esile juba omaette väärtusena. Unistava joonega intiimsete kompositsioonide juurest on tänaseks päris abstraktsete lehtedeni jõudnud Anu Kalm, kes, trükkides omatehtud paberile, millesse on sulanud rohkõrsi ja lilleõisi, toob sisse veel ühe, eksleva joone kõnest mitte vähem väljendusriikka mõõtme. Ning lõpuks Ülle Marks, tänavune laureaat, kelle suurtest lehtedest kiirgav vaim omandab tohutu mõõtme selle pingele läbi, mis sünnib nõela kokkupuutel plaadiga.

Nele Zirnite (Läti).
Roheline raam. III.
Ofort. 1992.

Nele Zirnite (Latvia).
Green Frame. III.
Etching. 1992.





Vaade Soome ekspositsioonile. Kunstihoone Galerii.
Foto: Peeter Sirge.

View of the Finnish exposition. Art Hall Gallery.
Photo by Peeter Sirge.

Silvi Liiva suhtleb materjaliga sama poeetiliselt ja lihtsalt, kuid tema joones ei ole nii tugevat allasurutud kirge kui M. Mutsul ja nendel, keda nimetasin koos temaga. See on kainem ja selgepiirilisem, modelleerib vormitundlikumalt ja vähem skitseerivalt. Umbes nii käitub see ju ka Urmas Viigi käe all suisa halastamatuks paisudes ja, täitnud teatud osa lehepinnast rahutute vormidega, kasutab lõpuks, samuti nagu S. Liiva töödes ilmeka silueti mõju. Organiseerivat kätt on tunda Maie Helmi väikestes tagedalt tähenduslikes kujundeis. S. Liiva seitsmükümnendate aastate keskpaiga teravat kontuurjoont kasutavates piltides võiks näha prototüüpi Tiina Reinsalu väikestele kuivnõela töödele, mis kuuluvad niisama osavale joonistajakäele kui on S. Liival. T. Reinsalu mahendab kujutise teravust pinnasöövitusel foonil, taotlemata sellega erilist tehnilist efektsust.

Vive Tolle komponeerib vaheldusrikkalt, erinevail viisidel täidetud pindadega. Mis kõik ei ole tema lehtedel oma jälge jätnud – triibuseelikud, majaseinad, lillepeenrad – nii, nagu me neid kõigi meeltega aistime. Underliku pillavusega kujundeid ja tehnilisi võtteid laiali laotavalt V. Tollilt on midagi õppinud küllap iga sügavtrüki töötav kolmanda põlvkonna graafik. Tehnilises küljes ei ole kriitik siin arvatavasti kompetentne kaasa rääkima. Küll aga joone kõige erinevamate kapriiside üle, mis oma filigraansete mustritega igasugu faktuure esile manavad, otsekui näpuga katsuma meelitades. Ü.

Marki reljeefsed lehed on sammuks edasi ka siit, materjali filigraanse metallile kandmise erakordse oskuse juurest.

Veidi eraldiseisvaks isiksuseks on alati olnud Evi Tihehets, kes kasutab oma originaalse, filosoofilise alltekstiga kujundite läbiviimiseks nii mahlakat, sõejoonena mõjuvat pehmelakijälge kui riivamisi töödeldud pindu. Concordia Klari ofortide oluliseks väljendusvahendiks on juugendlikult ettearvamatult siluett ja faktuurid selle sees.

Ka kõrgetrükis annab luua huvitavat pinnafaktuuri. Ly Lestbergi hiiglamõõtmeis vineertrükiid on kahekordselt põnevad: kaugvaates kujundi, ja lähemale astudes oma kirevate pindade tõttu, mille väljalõikamise ja värvidega katmisega kunstnik mehemoodi vaeva on näinud. Puulõiketehnikas on meil Enno Ootsingu näol kogunud meister, kes seisab nii tehniliselt kui vormikäsitluses üsna eraldi, ühendades selle tehnika 1930. aastatel väljakujunenud traditsioonilist võttestikku 1960-test pärineva, sage-li ootamatuna mõjuva kujundikeelega.

Litotehnikas tunduks eelkõneldu taustal kõik justkui liiga lihtne – näib, et puudub eestlastele igiomane materjali vastupanu võitmine. Peamiseks vahendiks jääb peen, mõõdetud kontuurjoon, mis emotsioonide väljendamiseni ei lasku. Mare Vint on elegantne ja sügavmõtteline, Leonhard Lapin vahe ja konkreetne. Ainsaks erandiks on Kai Kuu-singu kahvatuvärvilised lehed, mille maalilisus on tugevasti sordiini all hoitud.



Liz Zwick (Rootsi).
Veenuse lõks.
Serigraafia. 1989.

Liz Zwick (Sweden).
Venus-trap.
Serigraphy. 1989.

Serigraafia on meil kasutatavaist tehnikaist kõige universaalsem, ulatudes Siim-Tanel Annuse kuldsest püramiidist Andres Tali kujundlike protsessideni.

Selle artikli peamiseks eesmärgiks oli vaadata eesti graafikat eelkõige tehnilise arengu seisukohalt. Sama menetluse rakendamine külalisväljapanekutele ei ole otstarbekohane, sest need ei ole terviklikud ülevaated vastavate maade graafikast, mille üldistamine ei annaks seega objektiivset tulemust.

Kõige rohkem erines meie graafikast Läti, Soome ja Taani osa, kus pääses tugevamini mõjule abstraktne, reeglina ka ekspressiivne mõte, mis sõltub kahtlemata ka tehnilistest suundadest. Nii jäid Läti väljapanekust kõige eredamalt meelde A. Kalnaci suured, dünaamilised, Motherwelli laadis süngvõitu pildid. Ent ka realsel kujundil on läti kunstis oma osa. Omapäraselt käiakse siin ümber inimesefiguuriga: venitatakse pikaks, surutakse ebaloomulikesse poosidesse. Seekord leidsin ometi mõned väga elegantsed pildid selles laadis: I. Krumi-Karlsoni kompositsioonid "Veski" jt.

oforditehnikas. Leedu kunstis on sisuline, isegi jutustav dominant endiselt tugev, oma osa etendab selles katolitsismi taastulek avalikku kunsti. Märkimisväärne M. Vilutise suure sisetundmise ja ometi ka tema omase ratsionalismiga loodud "Kristust" (serigraafia).

Soome väljapanek on kaasaegne ja stiilne. Hämmastavas eelmise triennaali laureaadi U. Virta puulõigeteväljapaneku suur erinevus oma soojuse ja väljendusrikkusega tänavu tehtud väljavõttest põhjanaabrite kunstist. Praegu pääseb eriti mõjule soomlaste selge, lihtsa vormi taotlus. Mind on ikka kummastanud, kui räägitakse intiimsel või triviaalsel teemal monumentaalses vormikeeles näiteks nii, nagu seda teeb A. Vertanen oma suurtes lihapunastes puulõigetes.

Kõige kirjumad on Rootsi, Islandi, Taani ja Norra väljapanekud. "Luumis" sattusin esimesena rootsi kunstniku G.-B. Karlssoni kuivnõelalehtedele, mis taastasid minus usu poeetilise kunsti kõikevõitvasse rolli. Taani ekspositsioon samas galeriis on valdavalt abstraktne ja seejuures hästi mitmekesine. Ekspressiivsuskala erinevail otstel on E. Jørgenseni kontseptualismimõjulised lakoonilised kuivnõelad ja G. Eriksoni lopsakad serigraafiad; A. C. Lundqvisti poeetilised, monotüüpiasarnased fotogravüürid ja R. Tancula kummalistest kujundeist kokkuseatud litovaikelud. Islandi väike osakond koosneb peaaegu niisama paljudest erinevaist stiilidest, kui on autoreid, mistõttu on raske midagi üldistavat öelda. Ka Norra väljapanekuks saavad kokku paljud erimeelsed isiksused sünteetiliskubistlikest vormi-stiliseerijatest kuni vanade saagade maalilises laadis tõlgendajateni.

Midagi tuttavlikku tundus millegipärast triennaali kaugeima külalise, Belgia osakonnas (võib-olla sõltus see valiku teinud eestlase Tamara Luugi isiklikust maitsest). Üheltpoolt pääsesid siin mõjule intiimsed, kontseptualistliku algega ofordi- ja akvatintatehnikas söövitud, eriti S. Canonne väga isiklikku laadi meeolulipildid (E. Ofort). Teiselt poolt mõjus lummutavalt C. Ravaux' ja J. -P. Point' eepiline looduskogemus mustjatest mägedest metsotintost ja tumehallidest taevastest serigraafias. L. Etienne'i ja J. Delahaut' viisis luua abstraktset kompositsiooni tundsin ära mulle emotsionaalselt vastuvõetavad värvikooskõlad. Katse vaadata eesti graafikaväljapanekut tehnilisest küljest ei olnud juhuslik, vaid tulenes kirjutajal kujunenud veendumusest, et suhteliselt eraldatud kunstis peamiselt sisemiste ressursside arvel toimuv areng avaldus meie graafikas eeskätt tehniliste võtete mängumaal. Kuna ekstensiivarengu võimalused radikaalseisse tehnikaisse olid samuti piiratud, harrastati suure armastusega eeskätt konservatiivseid tehnikaid, mis andis ootamatu tulemuse. Esteetilise idee ja tehnika sisemise arengu baasil kasvas meie graafika välja oma traditsioonilisest vormist ja jõudis täiesti uuele, võimsalt funktsioneerivale esteetilisele tasandile abstraktses kunstis, kus lahendatakse juba nüüdiskunstis aktuaalseid sünteetilisi probleeme. Arvan, et lähiaastail mitmesugustes praktilistes küsimustes oma suhteid Euroopa ja selle kultuuriga klaarima hakates tuleks lähtuda sellest, et ideaalide tasandil oleme sinna juba ammu naasnud.



Kaljo Põllu. Kaks mõtet. Õli, papp. 1967.

Kaljo Põllu. Two Thoughts. Oil, cardboard. 1967.

AVANGARDI KLASSIKA

Ants Juske

Varem või hiljem peab meie tekkivas galeriide süsteemis toimuma mingi spetsialiseerumine. Juba on näha, kuidas kunst ise diferentseerub. Täpselt samuti toimub kunsti retseptiooni diferentseerumine ja pole midagi imestada, kui mõni konkreetne teos või isegi terve ajastu näeb homme välja hoopis teistsugusena kui täna. Kuna meil puudub hetkel kunstimuseum, siis on hädasti vaja kohta, kus laboratoorselt katsetada uut retseptiooni, mille on endaga kaasa toonud kunsti paradigmade tuntav vahetumine. Galerii "Luum" orientatsioon on kogu meie galeriimajanduse taustal sümpaatne – kunsti kommertsialiseerumine on ju võimas hoov, mis eristab nii galeriisid kui ka retseptiooni ennast.

"Luum" on käivitanud etapiliselt: esmalt "Forma Anthropologica" ühe osa näitamisega 1992. aasta jaanuaris, siis Rootsi disainiga. Kuid tegelikult sai galerii permanentne tegevus alguse alles suvisel

"Avangardi klassika" näitusel. Just see näitus oli galerii edaspidise orientatsiooni määratlemisel ka otustava tähtsusega. 1960-ndate aastate lõpp ja järgmise kümnendi algus on üks põnevamaid perioode meie kunsti lähiminevikus. Nimetatud aeg on praegu ka eriti aldis uutele käsitlustele ja ümberhindamistele. On tõsi, et meie suhteliselt väikeses ja lühiajalises kunstiajaloo pole olnud suuri kataklüsme. Meil pole olnud ka suuri rahvusvahelisi nimesid ja üliiradikaalseid suundi. Seega pole meil tunnustamata kunstnikke, mätreid, kes oleksid oma geeniusega jäänud mõistetamatuks oma kaasaegsetele. Kuid siiski: teatud rõhuasetusi muudab aeg ka meie provintsikunsti ajaloos. Just kuuekümnendate teine pool ongi üks vähestest etappidest, mille puhul võib rääkida ametliku ja mitteametliku, pärjatud ja pärjamatuna kunsti vastasseisust. See aeg oli liialt lühike, et tekitada põran-



Kaarel Kurismaa.
Autoportree. 1974.

Kaarel Kurismaa.
Self-portrait. 1974.

daalust kunsti, nii nagu see juhtus Venemaal. Pealegi lõppes 1970-ndate algul avangard ka Läänes ja algas stagnatsioon N. Liidus. Eesti säilitas jällegi mingi balti erikorra ja nii tekkis midagi avangardi ja sotsrealismi vahepealset. Kõik see on aga omaette jutu teema.

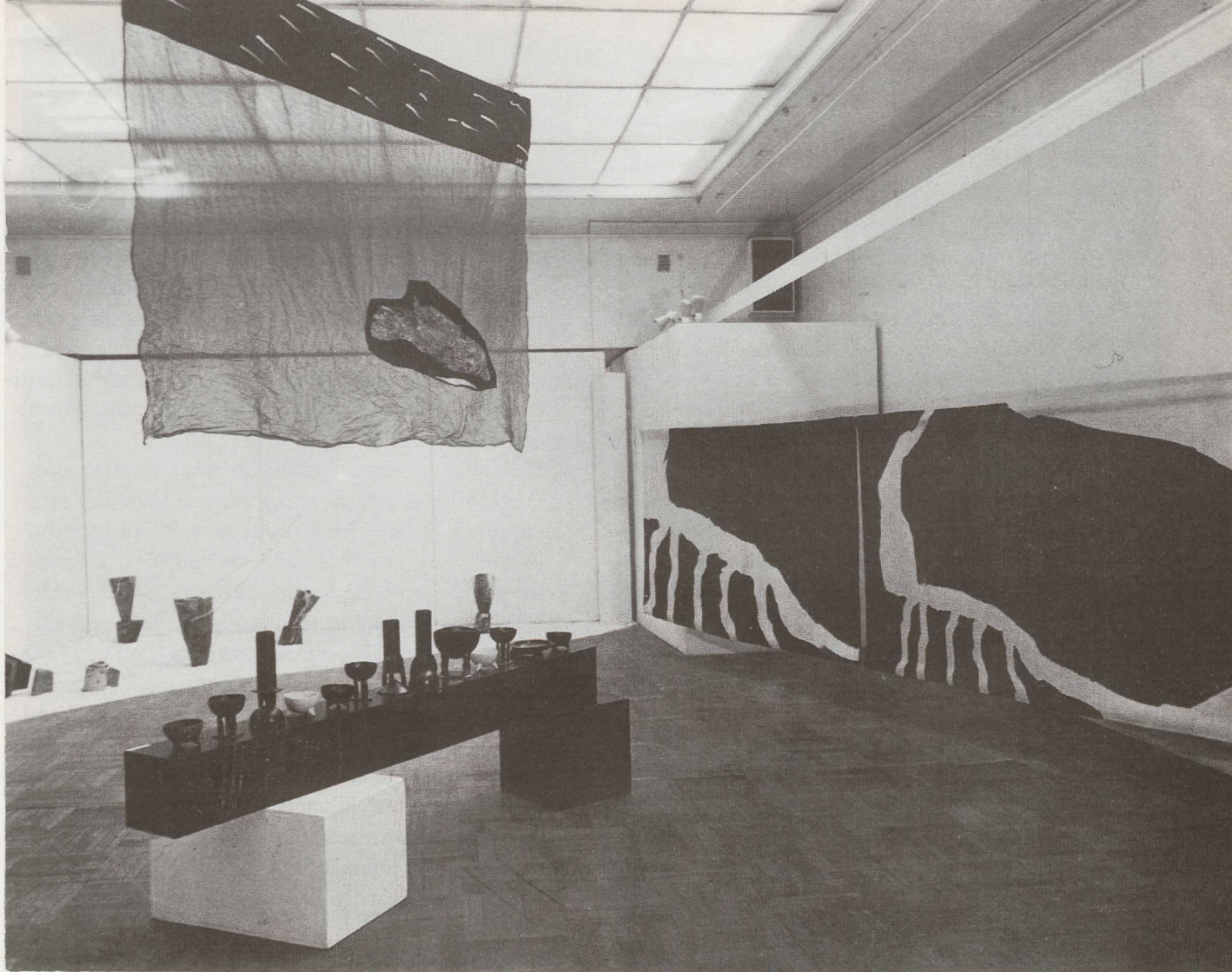
Kõneldes "heroilisest" etapist, ei pääse siinkohal mööda avangardse kunsti ajaloo mudelist, mida 1960-ndate aastate kunsti käsitlustes pole seni veel piisava selgusega rakendatud. Avangardi mudeli järgi kirjutatud kunstiajalood aktsentueerivadki peatähelepanu kunstile, mis oma ajastus jäi väljaspoole ametlikult aktsepteeritud kunsti. Samuti ei huvita sellist ajalookäsitlust niivõrd teoste kunstili-

ne väärtus, kuivõrd uus ja radikaalne idee. Picasso ja Braque olid 1907. aastal Pariisis ainsad, kes tegid kubismi, ja kuigi hilisemas kubismis võib kindlasti leida paremaid teoseid, on moodsa kunsti ajaloo aukohal nimelt nemad kahekesi kui esimesed. Vaadates meie 1960-ndate aastate radikaalseid teoseid ning võrreldes samade kunstnike tollaegseid ja hilisemaid töid, võib muidugi õlgu kehitada, kuid idee esmane värskus kaalub sageli üles nii mõnegi hiljem lihvitud kvaliteedis teose. Kõik sõltub lõpuks sellest, millise metodoloogia, millise orientatsiooni või hoiakuga hakatakse ajalugu kirjutama. Loodetavasti need hoiakud pikapeale kristalliseeruvad, nii nagu diferentseerub ka kunst. Arusaadavalt on praegusel hetkel aktuaalne siiski avangardistliku kunstiajaloo käsitluse mudel, sest siin on tühemik kõige enam haigutav. Kuid rõhutam veel kord: ka see on ainult üks võimalus ajaloo kirjutamiseks. "Luum" tegi oma "Avangardi klassika" näitusega otsa lahti, mille loogiliseks jätkuks on Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi toimkonna moodustamine 1992. aasta oktoobris. Võib juba öelda, et vähemalt kaks kunstikontseptsiooni on juba eristatud. Postmodernism on olemuselt regionalistlik ja modernism internatsionalistlik. Vaatame edaspidi huviga, palju meie väike kultuur neid erinevaid hoiakuid välja kannatab.



Andres Tolts. Hermeliin.
Kollaaž. 1968.

Andres Tolts. Ermine.
Collage. 1968.



Vaade ON-rühma näitusele. Kujundaja Tea Tammelaan.
Foto: Peeter Sirge.

View of the exhibition. Design by Tea Tammelaan.
Photo by Peeter Sirge.

ÜHISLOOSUNGITEST ÜKSIOLEMISENI

Krista Kodres

"ON-rühma" ja "Eesti tarbekunsti" järjestikune esitlemine Kunstihoones pakkus ahvatleva võrdlusvõimaluse: mille poolest siis ikkagi erinetakse, kumb on huvitavam, kus leidub enam kvaliteeti? Et sisuliselt toodi mõlema näitusega kokku Eesti tarbekunsti paremik, saab küsida ka laiemalt: kus ollakse oma erialaga 1992. aastal? Küsimus on seda õigustatum, et "ON"-laste "separatistmist" hoolimata osutusid näitused siiski üsna sarnasteks. Kust siis tulakse ja missuguste eesmärkidega? Missugused on ideed ja vahendid? Kas on toimumas olulisi (paradigmaatilisi) muutusi?

Tulemine toimub muidugi eilsest, ühest kultuuri-, sh. koolikontekstist (autodidaktid väljastpoolt Kunstiinstituuti puuduvad). See "eile" tähistab aastakümneid kestnud sundisolatsiooni ja selle sünnitatud situatsiooni, milles ühelt poolt on rahvusideoloogiliselt

alati olnud tähtis otsida ja säilitada "juuri", ja teisalt - olla moodne, et tõestada oma kohta kaasajas (mille tähendus võngub ka veel kahe eri tasandi vahel - kaasaeg siin ja sealpool "müüri"). Säärane ponnistus on ka Eesti tarbekunstile vajutunud ilmsete krambitunnustega pitseri. Kramp ilmneb siis, kui rahvuslikkust trakteeritakse etnograafilise imitatsioonina, kui kaasaegsuses on nähtud üksnes vormimoodi, ja eriti siis, kui on ette võetud olla "kaasaegselt rahvuslik". Kokkuvõtvalt: paratamatu eksisteerimine ebanormaalses ühiskonnas on sundinud tõstatama 20. sajandi kontekstis "valesid" loosungeid. Meie väikus ja see, et rahvuse "konst-rueerimine" oli alles pooleli, kui seda tabas täiendav võõrideoloogiline rünnak, jättis loosungid pikaks ajaks aktuaalseks ja pani neisse kapselduma. Tõsisemalt (tarbe)kunsti rahvuslikkust analüüsinud

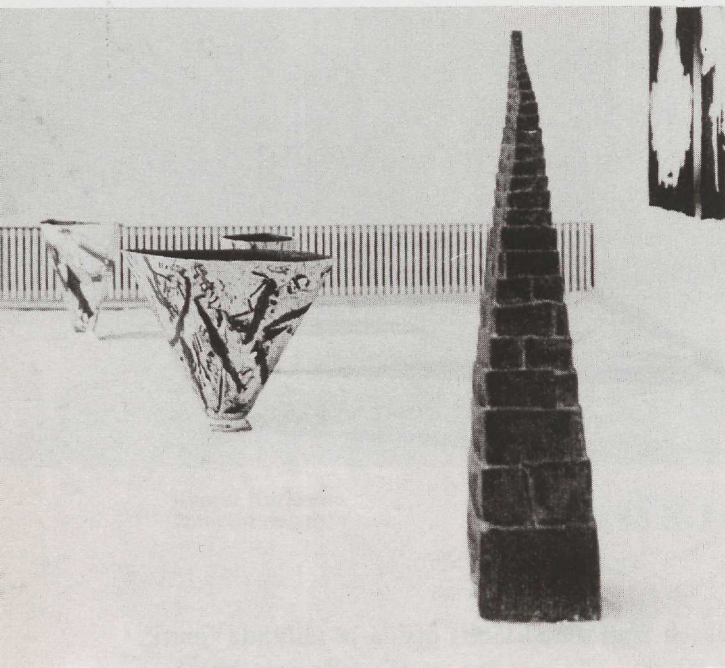
artiklid (Boris Bernstein ja Leo Gens juba 1960-ndate algul) ei saanud seetõttu mõjuda vabastavalt ega lubanud "päriselt" kaasa minna sellega, mis toimus mujal. Kui 1960. aastate lõpul korraks tärkabki disainibuum (asutatakse disainikateeder, 1969 toimub esimene "Ruum ja vorm"), siis selle asemel, et püüda integreerida n.-ö. traditsioonilisi tarbekunstialasid sellesse, sisuliselt uude taotlusse, jätkatakse endiselt vanade väärtuste fetišeerimist, jäädes eelistama pigem möödunud sajandi mõõdupuuga mõõdetavat dekoratiivtarbekunstilisust kui esemekujundust kaasaegses mõttes. Kui veel arvestada, et "moodsa" tarbekunsti ajaloo studium päädis tollases Kunstiinstituudi õppeplaanis juugendstiiliga, saab mõistetavaks, miks tarbekunstnike

võib muidugi olla erinõudeid eseme kasutatavuse suhtes, kuid räägime sellele eelnevast, milleks on sünteetiline idee materjalist, vormist ja funktsioonist. Nõnda on nii hea tarbekunst kui ka hea disain n.-ö. avastuslikud, seega – loomingulised ja erinevad traditsioonilisest (ajaloolisest) tarbekunsti-tegevusest, mille nurgakiviks on olnud variatsioonidega kordamine.)

Eelnevast tulenevalt polegi nii raske mõista, miks Eesti tarbekunstis nii pikka aega ei tegeldud ei uute materjalide ega vormidega, vaid "varieeriti" neid väljakujunenud traditsiooni piirides. Dogmade üle küsimine algas alles 1970-ndate lõpus (Helle Videvik, Tõnu Riit, Kai Koppel), kuigi mõnel erialal – põhiliselt ruumikujunduses – oli seda tehtud juba kümmekond aastat. "Suur pauk" – paradigmaatiline muutus, millega "uus mõtlemine" end läbi löi kõigis tarbekunsti harudes, algas aga 1980. aastate keskel ja see on tänaseks kinnistunud. Praeguse "ON-rühma" liikmete panus sellesse muutusse on olnud määrav, sest tuldi põlvkonnaga ja nii õnnestus "järele tõmmata" ka teised. Seega ei osutu kahe möödunud suvise näituse sarnasus enam üllatavaks.

Muutuses on tähtsaim tarbekunsti (= disaini) käsitlemine kunstina. See tähendab vaba suhtumist eseme ajalooliselt kinnistatud tüpoloogiasse, materjali- ja vormikaanonitesse. Piiride nihutamine tähendab ka funktsiooni mõiste avardumist, sellegi lähenemist "kujutava kunsti" funktsioonikäsitlemisele (ka maalil ja skulptuuril on oma funktsioon). Nõnda saab keskseks idee "ilmsiks tegemine" (Heidegger). Et idee suurus (huvitavus) on pöördvõrdeline selle väljamõtteleja-kunstniku isikliku loova potentsiaaliga, on uus kunstki teravalt isiksuslikum kui kunagi varem.

Rahvusvahelise fooni roll käsitletud muutuse toimumises on ilmne, lähemal vaatlusel on postmodernistlik kunstisituatsioon meile ka soodne, sest "töötav traditsiooni ja innovatsiooni vahel" (Huysen). Et tegu on pigem täpselt määratlemata mõtteviisi kui teatud reeglistikuga piiratud stiiliga, siis on võimalus valida. Meil 1980-ndate keskel valitigi ja tehti seda oma positsioonilt vaadates loogiliselt – valiti see, mis puudu: eksperimendid kujundiga, ekspressiivne väljenduslaad, (harva, kuid siiski) materjalimängud, puhta kunsti ambitsioonid (Anna Gerretz, Katrin Amos, Signe Kivi, Maarja Undusk jt., enne neid näiteks Helle Videvik). "Ekstreemsustesse", tarbekunstist päris "ära" mindi siiski harva ja esimese totaalset pretseidenti löi ikkagi Isupov

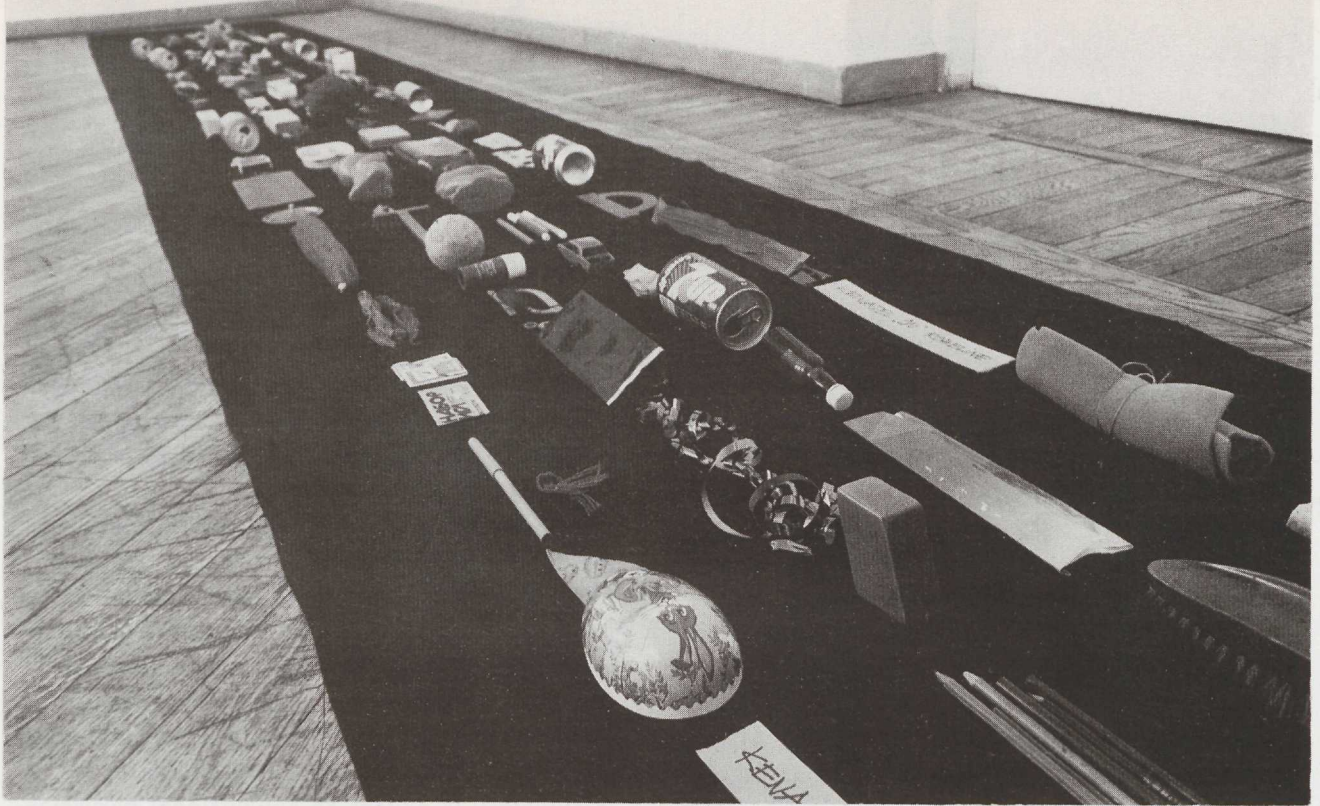


Annika Tedre ja
Ülle Rajasalu keraamika.
Foto: Peeter Sirge.

Annika Teder's and
Ülle Rajasalu's ceramics.
Photo by Peeter Sirge.

enamik käsitles uuendusi modernismi eelselt positsioonilt – "uus stiil" on siis, kui muutub dekoorikäsitus. Muidugi ei saa eitada, et sellesama miljööst, sellest hoolimata, on sündinud ka "krambi-vaba" loomingut (Leo Rohlini või Leili Kuldkepi oma näiteks).

(Siinkohal vajab nähtavasti rõhutamist, et probleemi sisu ei ole terminoloogiline, tarbekunst ja disain ja ka nn. *art-design* pole vastandid, kui lähtuda ülesandest – mõlema eesmärk on eseme kujundus. Unikaaldisainil ja nn. *product-design*'il



"Kevad on". Idee autor **Katrin Amos**, kollektiivne teostus.
Foto: Peeter Sirge.

Spring Is. Initial idea by **Katrin Amos**. Teamwork.
Photo by Peeter Sirge.

(nüüdsel "ON"-näitusel ka Katrin Amos oma rohelise installatsiooniga. Rein Metsa piltidega plaadid on siiski midagi muud). Üksikkunstiteose kõrval hakati kunstiteoseks ülendama terveid näitusi, nagu ka "ON-rühm" nüüd juba teist korda tegi – Tea Tammelaant kasutades, kes kujundas Kunstihoone saalidesse hillitsetud, kuid ON-lastele taotlustega sünkroonse kunstiruumi. Funktsionaalsuse-idee on üldiselt säilinud, kuid see realiseerub juba "uue mõtlemise" positsioonilt, st. lähenetakse – kes enam, kes vähem – piirile, kus küsimine tarbelisuse järele muutub nonsensiks (siin on ilmekaks näiteks ehted; mõni võib ju pead vangutada, et niisuguseid ei saa kanda, aga tegelikult saab küll, pruugib vaid tahta). Edasi – on jõutud selleni, mida Heinrich Klotz nimetab postmodernistliku kunsti fiktsiooniks ja mis on otsene vastand modernismi abstraksioonile (milleni meil jõuti väga harva – Leo Rohlini juba nimetasin). See tähendab, ei abstraherita ega "vähendata", ei minda "algelementideni", vaid vastupidi – "suurendatakse" selles mõttes, et lisatakse tähendusi (Mies van der Rohe – "suur lihtsustaja", Robert Venturi – "suur keerulisekstegija" – kui laenata näide arhitektuurimaailmast). Ka lihtsa vormi puhul on tähenduskoormus suur, õigemini on suur selle potentsiaal (Katrin Amose, Mari Pärtelpoja ehted). Kuidas sama ilmneb keerulise vormi puhul, demonstreerivad oma loominguga Rein Mets ja Kadri Mälk. Postmodernismi teine aspekt, see, et teose "kokkupanek" toi-

mub (võib toimuda) mingilt "allikaliselt baasilt", pakub ühe võimalusena välja jäämise ka päris traditsiooniliseks, kasutada kõike seda, mis kunagi juba tehtud. Seega osutub nüüdne kunstisituatsioon soodsaks ka neile Eesti tarbekunstnikele, põhiliselt vanemale generatsioonile, kes uue paradigma dekanoniseeriva trendiga pole tahtnud (suutnud) kaasa minna. Paradoksaalsel kombel võivad nad rahvusvahelises kontekstis osutada just väga moodsaiks, sest on kompetentsed sealununenud ajaloolistes tehnoloogiates ja võtetes ning valdavad eeskujulikult käsitööd. Pealegi on taas aktuaalne ka see käsitlus, mis meil pole õieti katkenudki ja mida mainisin seoses 1960.–70. aastatega – erisuste kokkupanek, stilistiline ja tüpoloogiline fragmentaarsus, "juxtaposition", kus kõrvutatakse kõrvutamatu. Praegune meetod nõuab küll ehk ka oskust, mis tollal mõjunuks halva maitseks – "laenamiste" avalat väljamängimist. Kui seda suudetakse, siis on uue paradigmapärga kaasa mindud. Nii saab algul esitatud "kus ollakse?" küsimusele vastata: ollakse teel, nüüd siis samal teel, millel seigeldakse mujalgi. Et puuduvad reeglid, siis on igapäev võimalus olla sellel teel omamoodi, endale ise reegleid formuleerides. Ehk, nagu väidab Lyotard: "The artist and the writer... are working without rules in order to formulate the rules of what will have been done". Ühisloosungite aeg on möödunud ka Eesti tarbekunstis, üksiolemise aeg on ees ning juba muutub huvitavamaks.

PROVISOORNE JUHTKIRI EESTI SKULPTUURILE

Johannes Saar

PÜHENDATUD EELKÕIGE

*M. Mikofile, A. Põdrale, T. Ditmanile, A. Vahtrapuu-
le, A. Seppetile, T. Ojaverile, J. Ojaverile, E. Vällile,
S. Seakülale, M. Karminile*

Siinkirjutaja on korduvalt ässitanud eelnimetatud skulptoreid ühisele loomingulisele manifestile. Asjatult. Tagantjärele olgu öeldud, et see oligi tegelikult provokatsioon. Vastukaaluks rõhutasid kõik skulptorid oma ainuomast loomingulist kreedit ja sõltumatut hoiakut ülejäänute suhtes. Olles deklareerinud oma iseseisvust, pidasid nad ometi võimalikuks 1992. a. suvel Tallinna Kunstihoones esineda ühisel grupinäitusel, kõrvutada oma töid ning sundida neid omavahelisele dialoogile. Ootuspäraselt kujunes siin ja kogu näitusekujunduses tooniandvaks kontrastprintsip. Nii nagu 20. sajandi modernistliku skulptuuri minimudel, töötas seegi näitus

Anu Põder. Kevad '92.
Kips, kile. 1992.

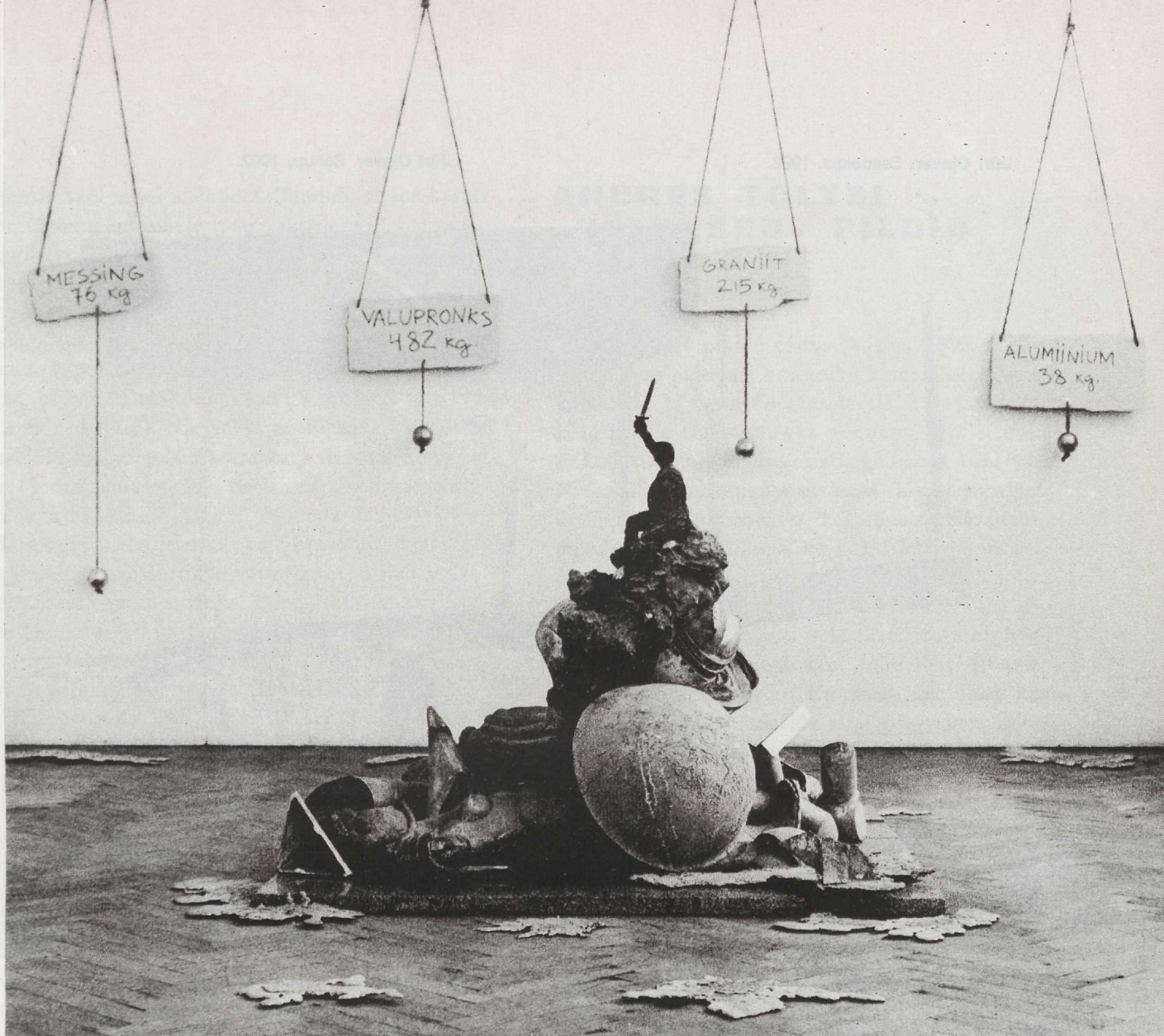
Anu Põder. Spring '92.
1992.



isikliku käekirja rõhutamisel ning selle vastandamisel teistele, samuti isikupärastele käekirjadele. See-
ga, ühises saalis taiesed justkui kiidavad üksteise originaalsust.

Jooksvas kriitikas ja massimeediumides teenis kõnealune näitus ohtralt tähelepanu ning sai päris mitme kandi pealt korralikult lahti räägitud. Piirdu-
gem siin vaid tõdemusega, et kunstiavalikkusele tuli meeldiva üllatusena eksperimenteerimisvalmi-
dus ja uuenemisvalmidus, mida demonstreerisid kõ-
nealused 10 skulptorit. Otsingute laienemine arhi-
tektuuri, assamblaazi, installatsiooni, maali,
objektikunsti ja näiteks ka aplikatsiooni pärusmaa-
dele on midagi sellist, mida eesti skulptuurilt vaa-
ta et enam ei oodatudki. Ses mõttes oli näitus tões-
ti edumeelne.

Kuid ajal on teisigi aspekte, need avanevad laie-
mas kontekstis. Eesti skulptuuril, aga laiemalt ka
eesti kunstil, võib täheldada allergiat sotsiaalsete,
eriti aga poliitiliste teemade vastu. See avaldub
üheltpoolt nende täielikus ignoreerimises ning tei-
salt nende kramplikus, ülepaistatult emotsionaal-
ses ja meelelises käsitlemises, ilma sisemise üldista-
va suhteta. Põhjendus sellele võiks olla järgmine.
Viimased 70 aastat sisaldavad eestlasele nii oma-
riiklust kui selle allasurumist. Sellest tulenenud
kompleksid on teinud kahemõtteliseks igasuguse
sotsiaalselt orienteeritud kunsti maine. Ammugi
siis poliitilise. Skulptuurist olgu siin markantseima-
te näidetena toodud Vabadussõja ja Suure Isamaa-
sõja monumendid. Ehkki poliitiliselt suunitluselt
diametraalselt erinevad, dikteerisid nad skulptuuri-
le ühtemoodi nõretavalt heroilist paatost ja jäägi-
tut lojaalsust kehtiva riigikorra suhtes. Kõik see
käib kunsti kui sõltumatu mõtteviisi kapsaaeda. Po-
liitiline ja tellimuslik angažeeritus tungis paraad-
portreede ja temaatiliste taiestena ka näitusesaali-
desse ning seda juba 1930-ndatel, Eesti Vabariigi
ajal. Sajandi teisel poolel viidi vallutus lõpule,
nüüd juba sotsrealismi kanoniseerituna. Ühelt
poolt võib ju rääkida V. Melliku, J. Koorti ja A.
Starkopfi traditsioonide jätkamisest, teisalt tunnis-
tagem, et figuraalne, realistlik skulptuur oli ainu-
ke, mida ametlik näitusepoliitika aktsepteeris. Va-
heldust töid siia vaid 1960-ndate "sulaaeg" ja
1980-ndate ühiskondlikud kollisioonid. Esimesel ju-
hul vallandus skulptorite huvi vormiliste ja konst-



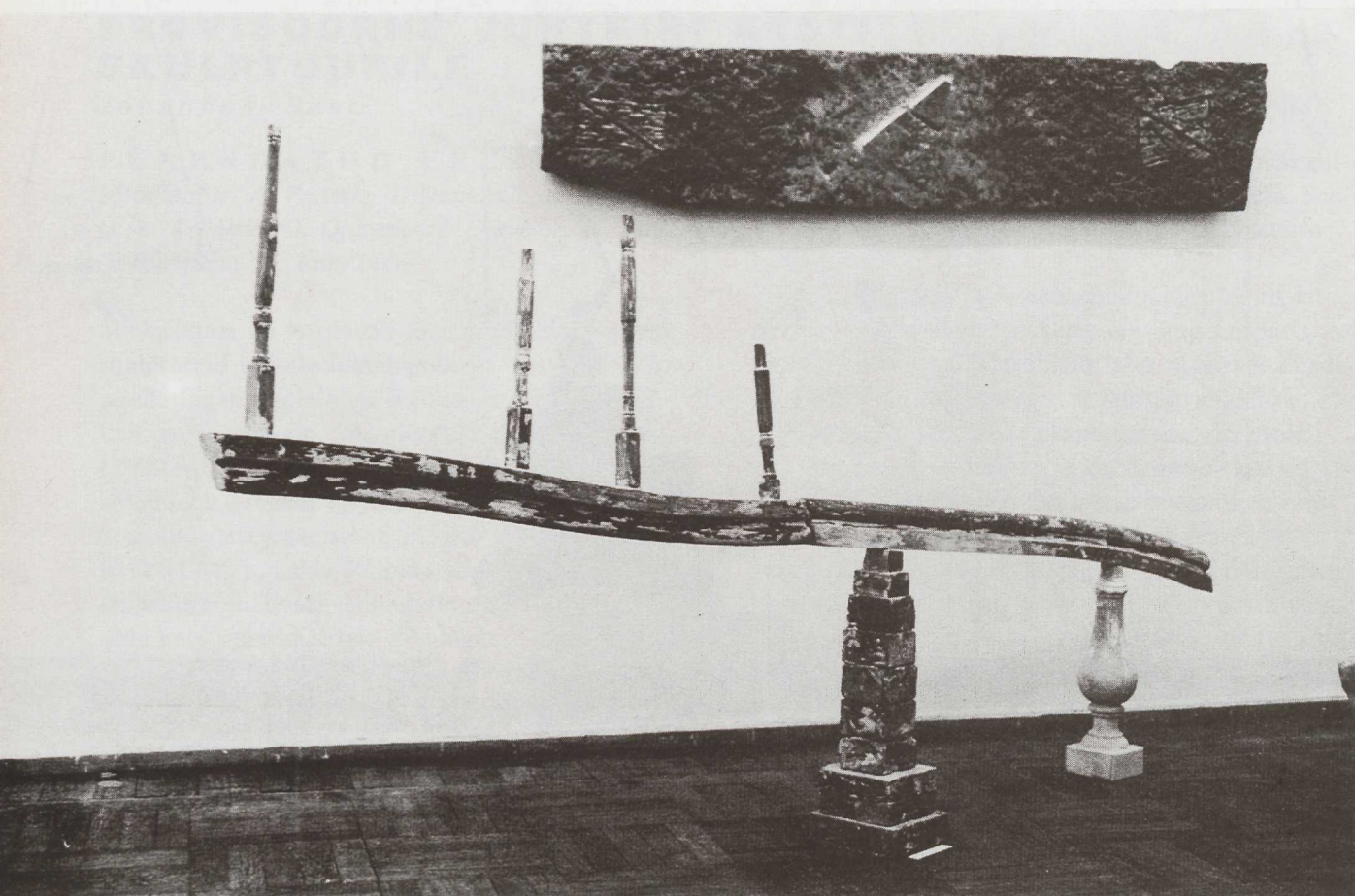
Mati Karmin. Juhtum. 1992.

ruktiivsete uuenduste suunas (keeviskonstruktsioonid, looduslike materjalide faktuurid), teisel juhul klaariti arveid poliitilisel tasandil (vabadusmonumentide taastamine, rahvuslike ja päevapoliitiliste sümbolite ilmumine näitustele). Ometi järgnes mõlemale divertismendile mõõn ja iiveldustunne tehtust. 1970-ndatel, pärast "sulaaega", saigi esmakordselt teoks elegantne eskapism, sulgumine puhtalt esteetiliste probleemide ringi ning igasuguse sotsiaalsuse ignoreerimine. Nüüd, 1990-ndatel, pärast lõplikku "suu puhtaks rääkimist" ja evides vabadust öelda, mida süda lustib, valitseb eriti skulptuuris teatav ebakindlus. Eskapistlik mudel on aegunud ning maaslamajat, s.o. senist ideoloogiat, ei sobi nagu ka enam togida. Liitati kui nangunii lüüakse palli ühte väravasse. Seega taas tüdimus igasugusest sotsiaalsusest. Ajalugu pole ka ühtegi

Mati Karmin. Occurrence. 1992.

uut mudelit ette mänginud ning igaühel tuleb omal jõul hakkama saada. Siin on kõnealune näitus oma otsingute mitmekesisuses täiesti ootuspärane. Teisalt kätkeb ta endas ajamärke minevikust, mis pole üheselt hinnatavad.

Eespool sai kirjeldatud eesti skulptuuri allergilist suhtumist poliitikasse. Ehedaks näiteks on siin Simson Seakülast, kelle pronksine rahvusornamentikaga kaetud fallosteseeria sülitab läbi parastavate pealkirjade igasugustele poliitilistele ringtantsudele. Mõnevõrra kaalutletum on Mati Karmini hoiak. Kuhjates hunnikusse oma vanade taieste pronks-, messing- ja vaskdetaille, viitab ta mingite seniste väärtuste (aadete?) devalveerumisele tavaliseks kaubaks. Ülejäänud skulptorid esindavad allergilisuse teist, ignorantset poolust. Nende taieste problemaatika mahub näitusesaali seinte vahele ja ei



taha teadagi sellest, mis toimub väljaspool neid. Tundub, et 1990-ndate algul võib selles näha juba inertset igandit ajast, mil apoliitilisus seostus rahvusliku identiteediga ja igasugune avalik sotsiaalsus oli võimalik ainult läbi kollaboreerumise. **OMETI ON KUNSTI INTEGRERUMINE KAA- SAEGSE ÜHISKONNA PROBLEEMIDESSE, NENDE OSATAMINE JA KOMPLEKSIVABA LAHKAMINE ÜHEKS VÄLJUNDIKS KOHALI- KUST PIIRATUSEST.**

Selleks aga peaks kardinaalselt muutma senist mentaliteeti. Ringküsitus kõnealuste skulptorite seas näitas, et kõik peale Aili Vahtrapuu (Ahti Seppeti seisukohta ma ei tea) peavad skulptuuri prioriteetseteks materjalideks graniiti, pronksi, marmorit. Võib-olla väitsid nad seda Ants Juske kiuste, kes näitust analüüsisides rõõmustas, et "pronksiaeg on läbi" (vt. "Eesti Ekspress" 8. 05. 1992). Igal juhul teeb selline ühisrinne mõneti murelikuks. Esmalt tähendab see traditsioonilist arusaamist skulptuuri funktsioonidest ja piiridest. Ehk teisisõnu: kõik, mis teostatud nendes materjalides, on tõsiseltvõetavam ainuüksi sellepärast, et see on teostatud nendes materjalides. Olemegi otsaga tautoloogias.

Võib ju kõrgelt hinnata eesti skulptuuri kiviraiumistraditsioone, kuid teisalt ei maksa kurvastada, kui kõikidele kaasaja probleemidele ei õnnestu "graniidist kuube" selga suruda. **PÄDEVAM LÄHTEPUNKT OLEKS SIIN EHK TRADITSIOONID UNUSTADA JA LÄHTUDA VAHENDITE VALIKUL PROBLEEMIDEST ENESTEST.** Nii korjub ehk eesti skulptuurigi rohkem mõjusid näiteks valmiskujundist, maa- ja ruumikunstist ning ka traditsioonilistest kunstiliikidest. Loodetavasti koguneb sellest avar teadmine, et kaasaegne skulptuur on teiste kunstiliikide sees juba lahustunud ja endas teisigi lahustanud niivõrd, et tema mõiste ei taandu enam pelgalt graniidile, pronksile, marmorile.

Kõnealusel näitusel võib kõigest sellest juba rääkida, kuigi sisuline problemaatika hõlmab siin vaid esteetilisi küsimusi. **TÄIESTI UUDSE ESTEETILISE KOODI OTSIMINE ON SAMUTI ÜHEKS VÄLJUNDIKS.** Paraku jääb siingi jalgu eelkirjeldatud mentaliteet, nüüd juba pahupidisel kujul. Sellele osutab ka Ants Juske: "Oleks nagu kartus, et materjal, vorm ja kompositsiooniline lahendus iseenesest ei kannu teost – igaks juhuks mõeldakse

juurde veel mõni anekdoot. Tundub, et see kartus on üleminekul uutele materjalidele veelgi süvenenud" (vt. "Eesti Ekspress" 3. 07. 1992). Pannud kord paika materjalide hierarhia, ei suuda kujurid "vähemtõsisid" materjale ja tehnikaid lõpuni tõsiselt võtta. Nii saadab selgi näitusel paljusid põnevaid eksperimente ebakindlalt naljatlev alatoon. (M. Mikofi "Draakonimunad", T. Ojaveri ja A. Põdra mõned tööd). Nii jääbki asi tiirlema katsetuste orbiidil ümber mõne äratuntava figuraalse motiivi, hoidudes samas sellele turvalisse lähedusse ning julgemata kunagi jäägitult suubuda uude kvaliteeti. Sarnaseid näiteid leidub ka Ekke Väli, kes, kristalselt vallates realistlikku vormikõnet, üritab seda sünteesida geometriaga. Tulemuseks on laialivalguva tähendusväljaga taies, mille väline vormgi mõjub vaatamata maitsekusele, vastuokslukult. See seob paljusid skulptoreid. **OMADES UUSI IDEID, HAKATAKSE NEID SÜNTEESIMA SENISE TÖÖKOGEMUSEGA, SELLE ASEMELE, ET NEED ÜLEARUSEST JA LÄBIPROOVITUST PUHASTADA JA KÕIGE TERAVAMAST RAKURSIST VÄLJA MÄNGIDA.**

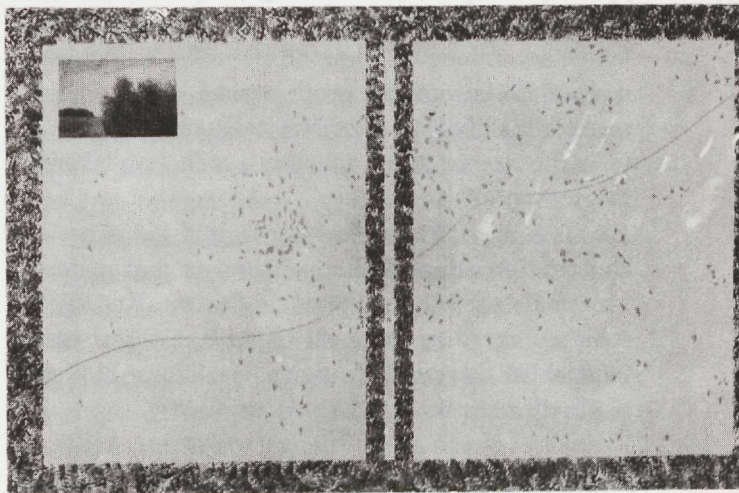
Teised probleemid on Ahti Seppetil. Autodidaktina pole ta vaevunudki suhestuma kohaliku traditsiooniga. Iseseisev areng on teda siiski kohati viinud liiga lähedale mehniklasele Julio Gonzalesele. Kuid areng on olnud kiire ja kohatised kattumised kunstiajaloo paratamatud. Kõige kompromissitumad kõnealusel näitusel on Tamara Ditman, Aili Vahtrapuu ja Jüri Ojaver. Ka neist pole keegi, küll erinevatel põhjustel, suhestunud tihedalt kohaliku traditsiooniga. Vahest ehk seepärast on nende taiesed geneetiliselt puhtamad ning ideed stiilselt ja lakooniliselt välja mängitud. Põhirõhk on asetatud ühele visuaalsele kujundile või nende kooslusele ning hoidutud on igasugusest literatuuritsemisest selle ümber. See teeb asja märksa kontseptsioonikindlamaks. Nende näidete varal julgeks sünteesimise asemel soovitada hoopis **POLARISEERIMIST.**

Muidugi jääb igäühe otsustada, kui tõsiselt võib sõrendustes jagatud soovitusi võtta ja kuivõrd kriitika või mõni konkreetne kriitik üldse on pädev kunstiarengut suunama. Ajal, mil valitseb tühimust tehtust ning teatud ebakindlus uue suuna valikul, näib olevat siiski kriitika kord mõni loominguuline või meetodiline manifest välja pakkuda. Kasvõi selleks, et kunst ise kriitikale koha kätte näitaks.
August 1992

ANDRES TOLTSI «VÄIKESED» PILDID

Eha Komissarov

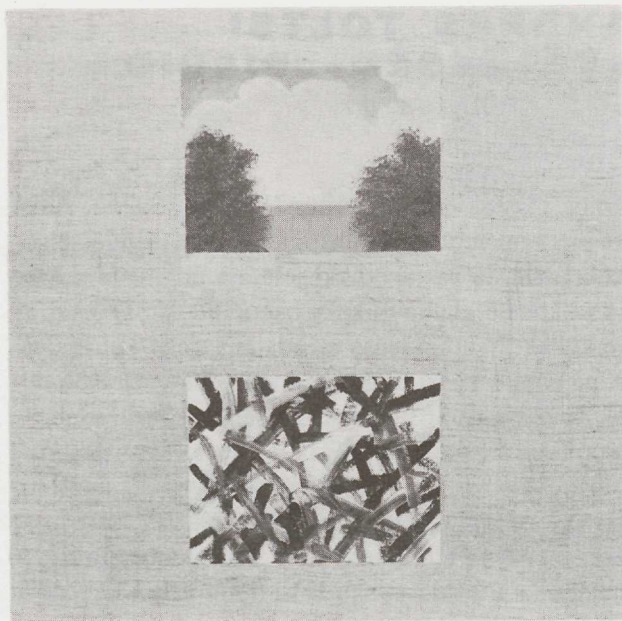
Toltsi väikeste piltide näitus "Vaalas" 1992. a. suvel sundis taas mõtlema kunstniku kummalistele seisukohtadele, ta vastuvõtlikkusele aja muutuste suhtes ja ta kohale alalhoidlikuks osutunud 1970/80. aastate kollektiivse teadvuse esindajana eesti kunstielus. Ning sellise kunstnikupositsiooni väikestele võludele. Tolts on traditsionalist, kes ennast määratleb moodsa kunsti kaudu. Viies kokku kunstis järjest enam lahushoitavaid mõisteid, loob ta kahemõttelise situatsiooni, mis annab märku mõningasest lõhestatusest ja mis samas pole siiski lootusetult lähendamatu. Mida annab kahe tooli vahel istujale ta ebaharilik positsioon? Kindlasti pole Toltsi kunsti lihtne hinnata/etikeerida ning mustvalget hinnangusüsteemi praktiseeriv kriitika satub ta juures raskustesse. Kriitika ei või end ohtu seadmata väita, et Tolts on sellepärast halb, et ta ei järgi moder-



Andres Tolts. Sarjast "Väikesed maastikud" Akrüül, lõuend. 1992.

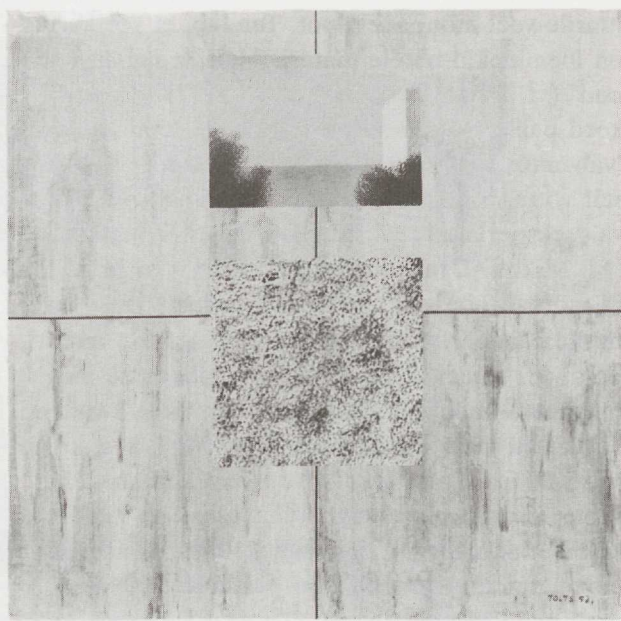
Andres Tolts. From the series "Small Landscapes". Acrylic, canvas. 1992.

nistlikku koodi järjekindlalt ja pole määratletav kindlate parameetritega. Ilmne kompromiss pildiliku esitusviisi ja kommertsiaalse kanaliga lahutab Toltsi avangardistidest ja seob ta kitsa põlvkonna-kaaslaste leeriga, keda siin Eestis ühendab omava-



Andres Tolts. Sarjast "Väikesed maastikud". Akrüül, lõuend. 1992.

Andres Tolts. From the series "Small Landscapes". Acrylic, canvas. 1992.



Andres Tolts. Sarjast "Väikesed maastikud". Akrüül, lõuend. 1992.

Andres Tolts. From the series "Small Landscapes". Acrylic, canvas. 1992.

hel eespoolnimetatud probleem. Selle põlvkonna juures puutume kokku hoiakuga, mis keeldub olemasolevat hetke tõsisena võtmast, mis laseb end mõjustada mineviku kaotatud paradiisi visioonist, mis sunnib kunstnikku projitseerima ennast ideaalsesse, ettekujutatud olemisse, eelistama purustavale loovusele poeetilist, tähendusi mänglevalt ümberpaigutatavat suhet.

Euroopa maastikumaalist on räägitud kui aknast kaotatud paradiisi. Selline võrdlus on paikapidav suuremale osale eesti kunsti taotlustest. Kas tuleb selline olukord meie kunsti liiga pikaajalisest maastikumaalikesksusest? Kas kogu maalikunst mõtleb sisuliselt maastikumaali kategooriates?

Kriitika ei suuda praegu langetada otsust, kellega tal Toltsi põlvkonna näol on tegemist. Praegu valitsev soov koostada pingeridu puhaste, selgepiiriliste mõistete (ideoloogiate) järgi jätab Toltsi praeguse loominguga koostatavast *top ten*'ist kõrvale. Selline vaatlusviis võimendab Toltsi põlvkonna hinnangul nende traditsionalismi, mis hetkel kannab endas negatiivset hinnangut.

Mõni aeg tagasi oli olukord vastupidine – ka Toltsi loomingus rõhutati peamiselt selle modernistlikku diskurssi kunstniku loominguga mitmesuse mõõdet rikkudes.

Kummalgi juhul lähtub kriitika eituse kategooriast. Vaevleme ilmselgelt kompleksi käes, mis rajaneb

teadmisel, et oleme ilma jäetud selgest, kõiki kunstiliike hõlmavast totaalset eitusaktist ja uuestisünnist millelegi seninähtamatule, mis võiks meile märku anda meie vaimsest jõust, sõltumatuses, meie karakterile hoopiski mitte omasest valmisolekust riskiks, olemasolevat lammutavateks sammudeks. Meid ei rahulda see peegelpilt iseendast, mille leiame eest oma kunstis. Küsimus on meie kaotusest, sest kunstikoodide otsustav vahetumine koos tema abil käivitatud võitlusega kuulub lahutamatu kaasaegsesse kunstiteadvusesse. Toimunud muutuse draamatilisusest (st. muutustega kaasnenud sotsiaalsest vastandumistest) on sageli saanud kunsti paradigmade vahetumise keskne komponent, millele uus rajab oma mütoloogia.

Toltsi loominguga areng esindab teistsugust ideoloogilist süsteemi, erinedes modernismi apologetikast lähtuvast diskursist. Nende võimaluste ammendumisele on vihjanud korduvalt Ants Juske. Kolmanda võimaluse ülesleidmiseks pole tarvis teha suuri pingutusi, sest ta toimib jõudsalt tegelikkuses kui avalikkus, turg, muuseumid ja institutsioonid, mis oma kunstilisi eelistusi demonstreerivad. Küsimuses on meie leppimus tolle kunstiarangu kõige alalhoidlikuma võimaluse kuulumisega eesti moodsa kunsti keskmesse pikema ajavahemiku jooksul.

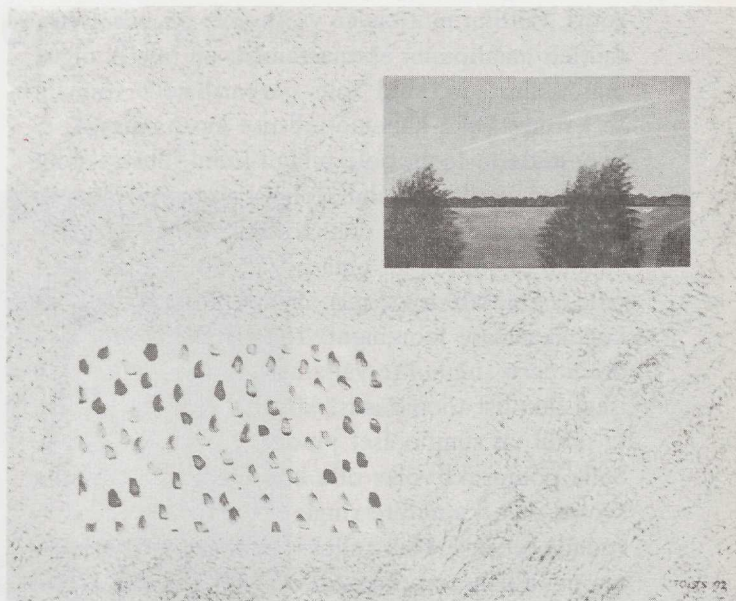
Kuidas peame hindama Toltsi ja tema põlvkonna loomingut?

Hasso Krull määratleb "Vikerkaares" oma post-strukturalismile pühendatud, J. Kristevat tutvustavas kontseptis mõlemajõulisust e. mitmesust ambivalentensusena situatsioonis, kus kaks vastandlikku peetavat jõudu mõjuvad korraga, olles kätketud ühesse ja samasse tegijasse. Kristeva: "Vastandus oma/võõras loob ühteaegu eeldused nii dialoogi kui ka selle paratamatu ambivalenttsuse tekkeks. Lihtsal moel võiks ambivalenttsust ja dialogismi eristada nõnda: dialoog on see kui üks sõna asub suhtesse teiste sõnadega, satub nende mõjuvälja, sunnib tagasiside teel subjektile peale teiste sõnade mõistmise vajaduse. Ambivalentts on see, et niisugune "oma sõna" on oma algupärasel kujul juba ette seesmiselt dialoogiline, mitmetähenduslik, läbib kultuurilise ja/või reaalsuse paljusid eri kihte korraga". ("Vikerkaar" 8/1992)

Kristeva on oma mitmesuse teooriat välja arendanud paljudel tasanditel, rajades oma vaated alati eelkõige semiootikale ja psühhoanalüüsile. Selles on midagi lohutavat, et modernismi teooriate ideoloogiline diskursus, mida pole suudetud ületada isegi postmodernismis, leiab endale uusi võimalusi, mis mõõtmalt rikastavad kunstiprotsesside vaatlust ja lisavad uusi vaatenurki kunstiteosele. Kunstil lubatakse olla näiteks ka võrgutav ja mitte ainult kriitiline, võimumainet taotlev süsteem. "Kunstidel on oma arengu rada, mida ei mõjuta ükski indiviid, vaid kogu enne meid kuhjunud jõud – kultuur, mis eelneb neile. Pole võimalik teha päris mida tahes. Andekas kunstnik ei saa teha päris mida tahes. Kui ta kasutaks vaid oma andeid, poleks teda olemas. Me ei ole oma loomingu isandad, vaid see määratakse meile". (H. Matisse, "Matisse à Tèriade", 1926 Tsiteeritud artiklist: J. Kristeva. Giotton ilo. – "Modernin ulottuuvuksia", Taide, 1989).

Toltsi looming on piisavalt hea näide ambivalenttsusemõõtmelise võimalikust olemasolust eesti kunstis. Siinkohal minupoolne täpsustus – ambivalenttsuse mõistega opereerimisega ei saa me loobuda üldisest hinnangust meie hilismineviku kunstiloole, kus on võimatu mitte märgata enesesse tõmbumist, võõrandunud visioonide produtseerimist, oma ahistuse tõrjumist mängulisuse abil ja lõpuks surmamärke kandva üliküpsuse ilmumist, mis on jälgitav tähtsamate maalijate koloriidimuutustest, kus võimalused muutusid nii peeneteks ja haprateks, et nende väljendusjõud on liiva jooksmas.

Selles ümbruses esines Toltsi looming pigem erinevusi loova negatiivsusega. See tagas talle läbilöögi



Andres Tolts. Sarjast "Väikesed maastikud". Akrüül, lõuend. 1992.

Andres Tolts. From the series "Small Landscapes". Acrylic, canvas. 1992.

1960. aastate lõpul, mil Tolts oli eesti kunstnikest kõige olemuslikumalt seotud popkunsti paradigma-dega. Hiljem säilitas vabadusmõõtmelise olemasolu võimalust Toltsi värvikasutus, mis üldise allakäigu foonil maalikunstis otse kisendas kauneid siniseid, kauneid punaseid ja kauneid kollaseid värve. Kristeva järgi kujuneb värvikogemus mina säilitamise ja hävitamispuudluste murdepunktis, nartsissiliku erootilisuse ja surmainstinkti territooriumil. Värv mitmekordistab pildi tähendust, Toltsi puhul on ta tõelise, tugeva meelega otseseks kandjaks ja loodud pildisüsteemi põhiliseks õigustajaks. Midagi, mis ei lase kahesuse võimalusel pilti hävitada, mis päästab kunstniku maneerlikkuse surmast. Kõik muu Toltsi pildis pingutab selle nimel, et värvi poolt loodud vabadusmõõdet küsitavaks muuta. Toltsi valitud suund on ühetähenduslikult dekoratiivne, ta suisa manifesteerib sellega, et on pildivälja puhastanud sotsiaalsest, poliitilisest, psühholoogilisest ja inimlikust pahelisusest, jättes kõlama vaid esteetilise välja, mille loomisel võib tunda enast suveräänse ja sõltumatuna. Itaalia marksisti ja moralisti Banfi järgi tähistab dekoratiivse funktsiooni omastamine kunstile pühendumist (muudest väärtustest loobumise hinnaga) elu kaunistamisele. Esteetilise diskursi valitsemine Toltsi pildis viitab sellele, et esemetel pole pildis teist tähendust pea-

le ilu, elegantsuse ja peenuse loomis/jäädvustamissoovi. Piltliku mõtlemise vastu, mis nii piiratult taotleb maalipinna esemestamist, on täielik õigus mässu alustada, kuid Tolts pareerib selle võimaluse karnevaliliku kahemõttelisuse kasutamisega. See, mida ta loob, pole mingil juhul illustratsioon asjadest, ja alati kuulub Toltsi kujutus mingisse määratusse. Oma ebahariliku paindlikkusega suudab ta vältida ka oma pildisisude kitsenemist pelgaks metafooriks, mis ähvardab mitme ta põlvkonnakaaslase loomingut. Toltsi kaksipidistus: ta ei orienteeru sümbolite väljamõtlemisele, ta kasutab isegi faktilist tõepärasust järgivat kirjeldust, – ent ta pildil on sümboolset jõudu.

Selle põhjuseks võiks olla kunstniku põhimõtteline seotus oma kujundite ringiga. Läbikaalutud pildiruumis tehakse kõik selleks, et saaks panna kõlama need vähesed objektid, mis olid kunstniku meelega allikaks. Need on vähesed maastikukatked korduvate motiividega ja mõned lihtsad tarbeasjad, mida esitatakse vastandlikkust rõhutades – lihtne, üldtuntud odav asi – laualamp, lillevaas jms. satub elegantsesse, säravasse ja rafineeritud konteksti. Kujutis on muudetud märgiks, mille erilist positsiooni pildikontekstist aitavad luua vastandlikud lähenemisviisid. Kristeva seob ambivalentsumõõtme uue, karnevaliliku ajamõõtme sissetulekuga. Toltsi süsteemis tähistaks karnevali dimensiooni tema lavastajalik, teaterlik suhe oma kompositsiooniga. Teaterlikkus kui subjektiivne kontsentraat alternatiivina määratlematule, ähvardavale, ohtlikule ja ahistavale tegelikkusele. Soov piiritleda oma maailma lahusust välismaailmast on Toltsi pildimaailma otsustavaim eeltingimus, märk ja sõnum võõrandunud maailmast ja selle esindajatest.

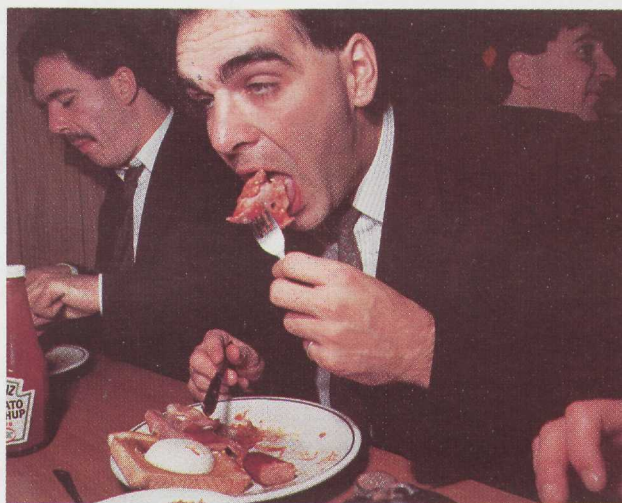
Tolts astub vaataja ette režissöörina, kelle iga töö on koduste vahenditega lavastatud lavapilt. Illusiooni lavapildist aitavad luua sagedased maalitud ruulood, mis korrastavad ka ruumisuhteid pildis ja aitavad luua määratlematu ruume, mille piiratud maa-alale rajatakse butafoorlik, oma lavapildilikku tõttu reaalsusega sidemed katkestav tegevustik. Kunstnik näitab neid külgi igapäevasest elust, millele

oma pildis kujutab, kuid milline kolossaalne osa meie elust on tegelikult seotud banaalsustega! Tolts ei ole silmakirjatseja, kui ta sellele viitab, pigem on vastupidi. Tolts otsib identsust näiliselt ära kulutatud allikast – lõpuks on ta ju klassikalise näitüürmordi lõpunikulutatud traditsioonide pärija, kes tõestab, et sealgi on võimalik midagi korda saata. Toltsi retsept selleks on ilmselgelt vastandlike lähenemisviiside ühendamine, fantaasia mõjutamine vastandlike loomiskategooriatega. Üheks selliseks on vahekorrad kitsiga. Kunagised popkunsti lähtekohad elavad edasi kunstniku esemefilosoofias. Kitsi teadlik ärakasutamine on midagi muud kui selle ebateadlik tootmine, on Tolts veendunud. Loominguprotsessi lõpptulemuseks pole seega kitsi tootmine, vaid selle ärakasutamine, esteetiline manipulatsioon, topeltkonstruksioon, mille loomisega kõnetatakse oma võõrandatust ja tehakse pingutus selle ületamiseks. Taas ei pääse ühe stseeni meenutamisest Milan Kundera romaanist "Olemise talumatu kergus", sellest, kuidas Sabina seletas Tereza-le oma maalide mõtet: esiplaanil on arusaadav vale ja sellest paistab läbi arusaamatu tõde. Galerii "Vaal" ekspositsioonis esitas Andres Tolts kruntimata lõuendil fotot matkivat, foto illusoorisust maalivahenditega taasloovat maastikumaali, milles võib muidugi näha vaimukat dialoogi pealetungiks jõudukoguva fotograafiaga, ent ka omapärast mõtisklust kujutava kunsti piiridest (tegelikust piirideta olekust). Näiteks oskab kunstnik kasutada banaalsuseni liigutatavat süžeed, ilma, et vaataja hakkaks tundma vastikust ja kunstnikku kahtlustama manipulatsioonis (magusad tähistava motiivid või kõik need kuu- ja päikesemärgid ta varasemas loomingu). Teema esineb kontekstis, kus ära kulutatud teemade taga paikneb sümboolse välja tegelik olemasolu.

Ma ei ole veendunud, et oleksin suutnud oma nägemuses ambivalentse mõttest luua kujutluspilti millestki ülevast ja suurest. Kindlasti on sirgjooneline murrang ülev, võrreldes ambivalentse lõputu keerulisusega. Oma närvesööva paindlikkusega, mida on ilmvoimatu korrastada ja asetada üheselt võetavasse reeglite süsteemi. Aga ta esin

FOTOAKEN EUROOPASSE

Peeter Linnap



Anna Fox. Image no. 6.
"Sales people, café, London"
tsüklist "Work-stations".

Anna Fox. Image No 6
"Sales People, Café, London"
from the cycle "Work-stations".

«FORTUNES ARE BEING MADE THAT ARE
IN LINE WITH THE DREAMS OF AVARICE»

Business 1987

"SAAREMAA FOTOFESTIVAL'92" toimus Kuresaares 17.–19. juulil 1992.

Initsiatiiv ja ideoloogia: Anti Kuus (peakorraldaja), Peeter Linnap (kunstiline juht), Eve Linnap (näituste koordinaator), Rein Orn (management), Vidar Lindqvist (välisagent), Jüri Koppel, Mart Viljus, Gintautas Trimakas, Alvydas Lukys, Jaan Kelner jt. (teostus).

Näitused: "Vaated Euroopa fotole" (kaasaegne foto Soomest, Taanist, Norrast, Inglismaalt, Šotimaalt, Saksamaalt) – koostanud Kati Lintonen, Henning

Olukorra fikseering

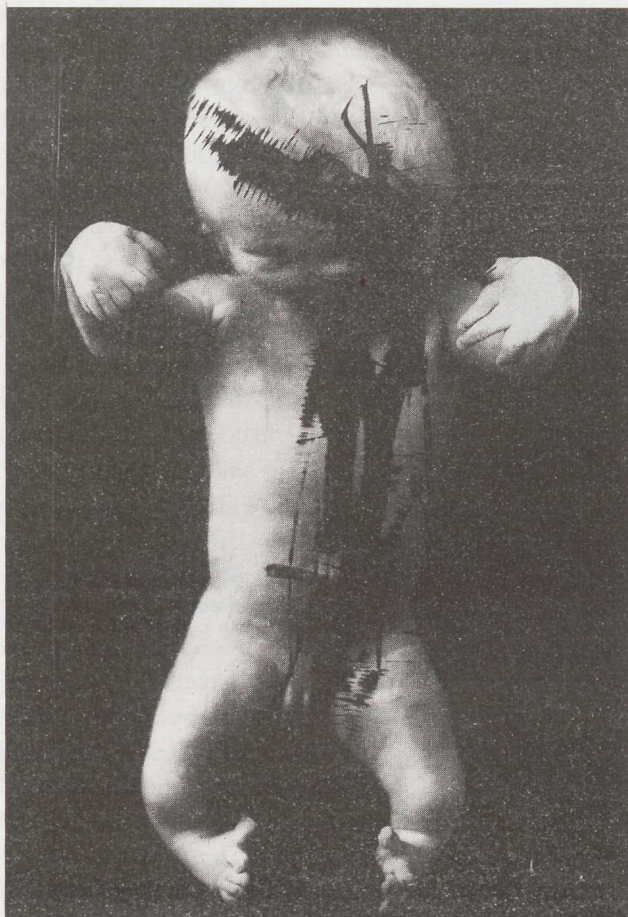
Esimese Baltimaade fotofestivali korraldamine võis tunduda ühtaegu nii hullumeelsuse kui seaduspärasusena. Hullumeelsusena küllap selles mõttes, et siinsele fotoelule püüti anda täiskäiku hetkel, mil majanduslikud, sotsiaalsed, psühholoogilised jne. olud osutusid negatiivseiks; seaduspärasusena, vähemasti korraldajate arvates, aga sellepärast, et püüti eesti fotoelus kujunenud tähendusrikast situatsiooni jõuliselt ära kasutada. Siin pole mõeldud kõrgendatud vastastikust huvi meie ja "Suure Euroopa" vahel, vaid ennekõike kujunenud olukorda meie oma fotos ja fotoelus.

Hansen, Robert Meyer, David Bate, Lindsay Lewis ja Michael Köhler; "Visioone Ääremaadelt: kaasaegne foto Baltimaades" – koostanud Gintautas Trimakas, Alvydas Lukys, Martinš Zelmenis, Vilnis Auzinš, Eve ja Peeter Linnap; "Sotsrealismi versta-poste: Harald Leppikson"; "Soomes naisfotograafid"; "Institut för Fotografi"/ Bergen; "[siäriēsli 'wuundid]' jt.

Loengud: Kati Lintonen, Robert Meyer, Henning Hansen, Lindsay Lewis, David Bate, Michael Köhler, Martinš Zelmenis, Peeter Linnap.

Filmid: Peeter Tooming.

Senine eesti foto oli kõige üldisemalt võttes asjaarmastajate foto, mille keskse institutsioonina funktsioneerisid klubid. Vaatamata fotograafide "koorekivi" deklaratiivsele eraldumisele nendest naroodnikliku olemusega struktuuridest, jäid tekkinud rühmitused (näit. "STODOM", "Ring "O"") nii oma mentaliteedi kui tegevuse väljundi poolest ikkagi klubilisuse paradigmasse – rahvusvahelisel areenil suhtlesid nad lõviosas vaid amatööride liikumisega. Üksikute eranditega on meie galeriides, nii nagu rahvusvahelistes "fotosalongideski" tänase ni domineerinud ka vastav pilditüüp – ilus, "müstili-



Johnny Jensen.
Piirimaa.
1990-91.

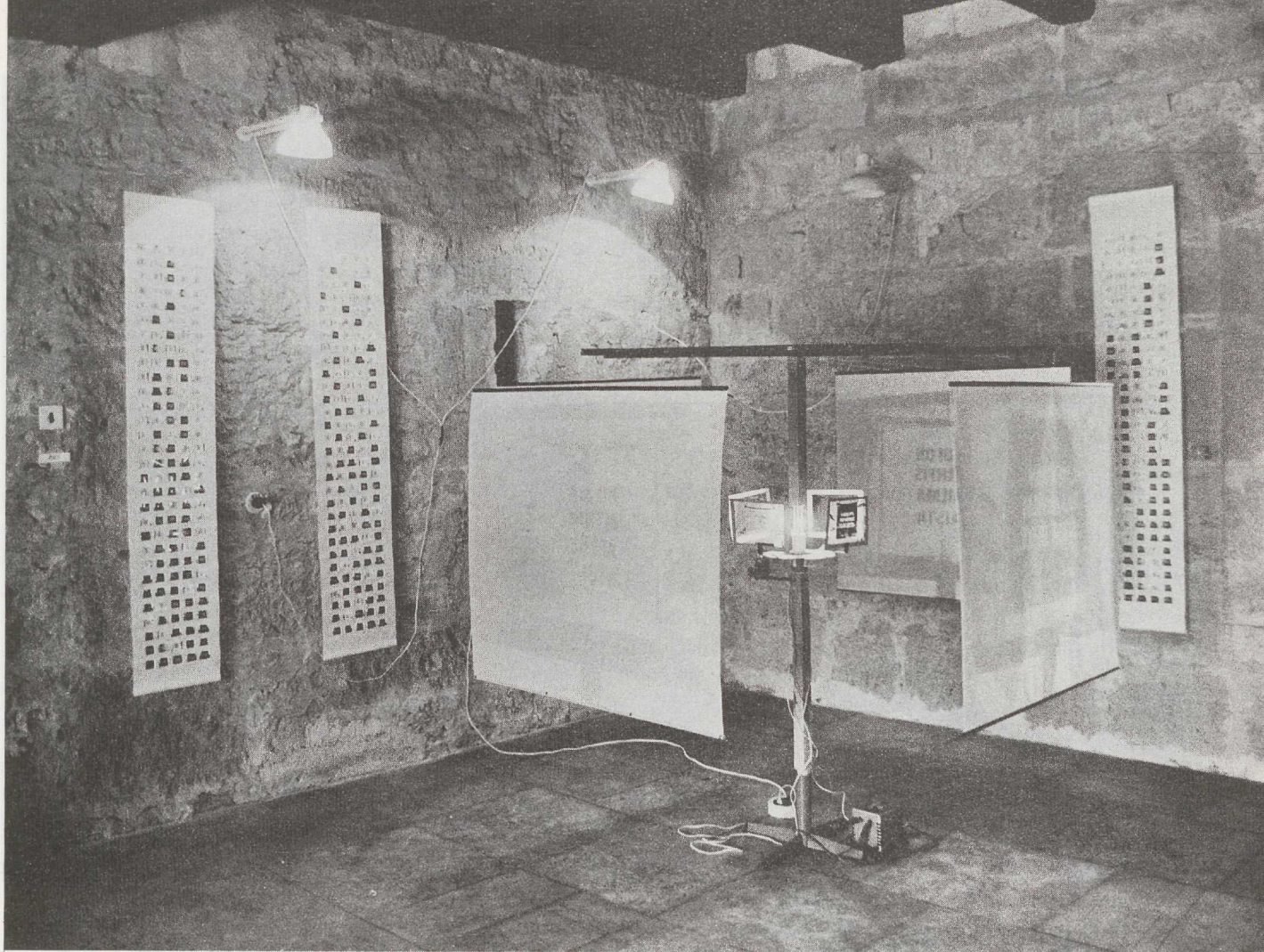
Johnny Jensen.
Borderland.
1990-1991.

ne" ja trikkiderohke valguspilt, mis püsis muutumatul kujul aastakümneid, tehes kaasa vaid neid "muutusi", mida pakkusid kaameratootjad tõusva päikese maalt. Võib-olla olen ülekohtune, kuid mulle tundub, et just nimelt "klubiline fotograafia" funktsioneeris ühena ideoloogilise kontrolli meetoditest siinses fotograafias, ehkki hoopis varjataval kujul, kui silmaganähtav vägistamine – sotsrealism. Taoline "fotokunst" sobis oma konventsioonidega imehästi näiliseks opositsiooniks puht-ideoloogilisele fotole (pildigrupid "A" ja "B" suurte ülevaatenäitustel) ning loominguvabaduse demonstratsiooniks. Suurimaks "väärtuseks" nimetatud pilditüübi juures oli/on tema vähene intelligentsus, sotsiaalne amorfus ja ohutus ühiskonnakorrale... Praegune situatsioon, olgugi raske ja ebasoodne, on mõnevõrra sarnane sõjajärgsega, mil elementaarse heaolu puu-

dumisel amatörisem fotos lihtsalt välja suri. Ka nüüd, 1990-ndate alguses on juhtumas midagi sarnast, ent nii kurb kui see ka ei tundu, sisaldab nekroloog ka vähemasti ühe positiivse aspekti – "ellu" jäävad ainult need, kellele fotograafia ei ole pelk meelelahutus, vaid olemise mõte ja õigustus. Fotograafide diferentseerumisprotsessi jõujoontes korraldatigi SAAREMAA FOTOFESTIVAL 92, kus näitused, loengud ja diskussioonid esindasid meie arvates just viimatinimetatud suhtumisest kantud fotot. Väljapanekute ootamatu struktuur ja valikuprintsiibid stimuleerisid ka rea "alternatiivnäitusi", millest enamuse kujunes siiski vaid amatööride ja kommertspiltnike ekshibitsionismiaktiks (Jaak Kadak, J. Koppel/M. Oolup ning Jaapani ilupiltnik Kenshin Miyoshi). Vaid Jaan Kelneri *performance*'-iga avatud ['siëriëсли 'wuundid] grupinäitus (J. Kelner, T. Volkmann, H.-E. Merila ja T. Mann) suutis ehk olla arvestatavalt "alternatiivne".

Baltimaade ja Euroopa foto

Loomulikult pakuvad näitused rohkeid võrdlusvõimalusi Baltimaade ja Euroopa foto vahel. Lõviosa Euroopa riikide fotost baseerub infoühiskonna doktriinil: vahetu maailmakogemus on muutunud vähetähtsaks, aktualiseerunud on (uus) kogemus, mida produtseerivad meediad. Selle tagajärjel muutub mõttetuks kõnelda "reaalsest" ja "väljamõeldust" fotos – "realism" saab olla vaid riiklik, korporatiivne jne., olles tänapäeval ennekõike võimu atribuut. Kaasaegses Lääne fotograafias ollakse jõutud tõdemuseni uue leiutamise võimatusest – praegusel fotol jääb šansse vaid reinterpretsioonideks, kommentaarideks, paroodiateks või uuringuteks. Sisu pole seejuures tähtis – see võib olla fotograafia- või kunstiajalugu, massimeediate sõnum, poliitika vms. Kindlasti on osa tänasest fotost enesereflektiivne, käsitades pildiobjektina omaenese varasemat (ajaloolist) kogemust, foto utilitaarseid ja massiteadvuses kinnistunud vorme (albumifoto, teaduslik foto, valguspilt kriminalistikas või teaduses jms.), samuti omaenese tehnoloogilist köögipoolt (pildimasin ja tema siseehitus või fotomaterjali stiilne nähtavakstegemine kui fototeose aines). Kahtlemata on foto juba üsna ammu Lääne ühiskonnas legitiimne, omades laialtlevikut infrastruktuuri ning institutsioonide võrku: galeriid, väljaanded, kõrgkoolid, riiklik subsideerimine. Kaasaegses fotograafias ei ole enam märgatavaid alaväärsuskomplekse kujutava kunsti suhtes, ehkki ilmselt juba lähitulevikus on fotol taas oht muutu-



Mart Viljus. Installatsioon. "Kui on tähtis olla nähtaval" 1992.

Mart Viljus. Installation "The Importance of Being Visible". 1992.

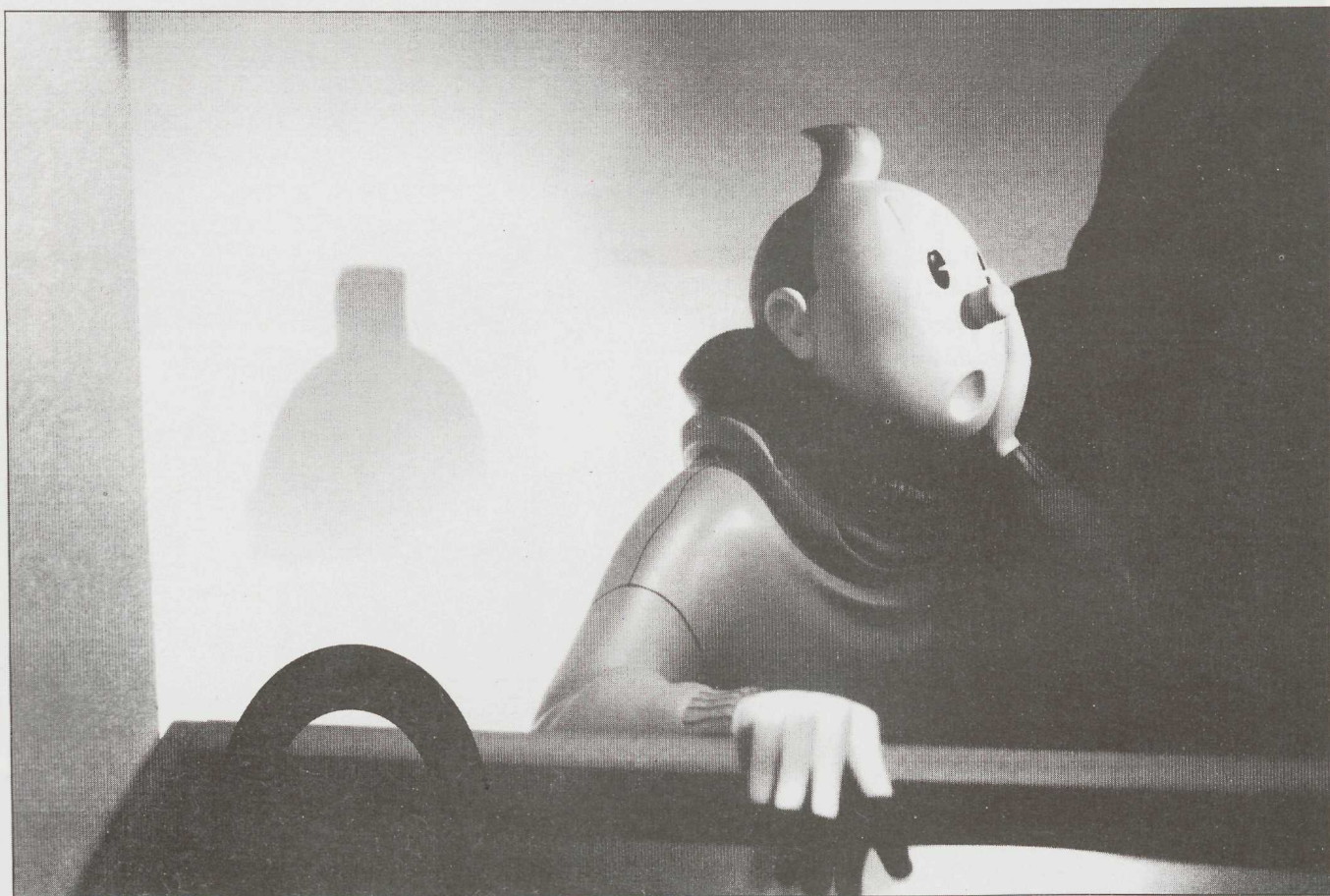
da "kujutavaks kunstiks", vanaaegseks/kallihinnaliseks käsitöötehnoloogiaks seoses arvutikujutiste või-muka pealetungiga. Kirjeldatud arengust on, vähe-masti näituse "Vaateid Euroopa Fotole" põhjal, suhteliselt kõrvale jäänud Põhjamaade foto, milles postmodernistlikud konventsioonid ei mängi nii kesksel rolli nagu Kesk-Euroopa fotos. Heaoluühis-konna poolt produtseeritust kasutatakse siin ena-masti vaid (foto) tehnoloogilist poolt, ilma et töö-de probleemiasetus: inimene-kultuur-loodus sellest eriti muutuks.

Fotolooming Baltimaades on kõige üldisemalt öel-des "visualistlik", endiselt domineerib siin romantili-ne fotograafikontseptsioon, usk avangardi võimalik-kusesse, kuna seni on meil "avangardi" rollis toimunud "egoistlik eneseväljendus kui selline", opo-nerides ideoloogilist fotot. Ilmselt ideoloogilise surve tagajärjel valitseb meil teatav allergia pildi-tüübi suhtes, mille aines või taustad pärinevad "mit-tekunstilistest" sfääridest, samuti ei usuta siin, et fototeose võimuses oleks ühiskondliku teadvuse muutmine. Foto (alaväärsus)kompleksid kujutava

kunsti suhtes on ilmsed ning viimase aja foto evo-lutsiooni põhiline sisu on püüdlus foto kui iseseis-va (kunsti-)objekti suunas. Võib öelda, et lõpule on jõudmas ka nn. "valgustusajastu", mil võtmepo-sitsioon foto käekäigus oli kesksel ideoloogi-del/jutlustajatel. Siinse foto tuleviku suhtes oleks vist kõige huvitavam küsida – kas asume taas (ja ajalise nihkega) kasutama Läänes juba kogetud strateegiaid või õnnestub meil öelda ka oma kõva sõna laiemas kontekstis võetuna?

Loengutel kuuldu ja kommentaarid

Saksa teoreetik MICHAEL KÖHLER käsitles põ-hiteemana nüüdisaegseid fotostrateegiaid Saksa-maal. Meie publikule eriti olulise momendina puu-dutas Hr. Köhler kõigepealt foto suhet nn. reaalsusega. Tsitaat loengukonspektist: "Iga kaame-ratöö, mis jätkuvalt punnitab olla otsene peegel-dus, tundub haiglasena, kui ta püüab sellist printsii-pi rakendada kaasaegses infoühiskonnas. Olles loomult (vähemalt enda arvates) "objektiivne" maailmasalvestaja, allub "realist" tegelikult massi-



h m o g e n e i t y

David Bate. Homogeensus.
Tsüklist "Euroopa tähestik". 1991.

David Bate. Homogeneity.
From the cycle "European Alphabet".

meediumile, mitte ei uuri maailma kriitiliselt või analüüsivalt. Siiski võivad ka dokumentaalset laadi kaamerapildid täiendada meie teadmisi infoajastust, kui nad suudavad meie tähelepanu juhtida fabritseeritud ja simuleeritud reaalsusele ja meile ikka ja jälle meelde tuletada, et see, meediate vahendusel meile tõepärasena serveeritav läbipaistev maailm justnimelt fabritseeritud on. Sisuliselt tähendab see, et tänapäevases dokumentaalfotograafias on oluline just meediumide füüsilise olemasolu paljastamine."

(Meiegi foto lähiminevikust meenuvad määratlused "elulähedus", "realistlik", "tõetruu" jms., mida näituse- ja pressifoto juures ikka suureks vooruseks on peetud, näit. L. Gens, P. Langovits jt. Ilmselt ei ole juhus, et Eesti fotokriitikas pole "fotograafilise realismi" konventsionaalsuse aspekti eriti põhjalikult käsitletud, rääkimata mõttevahetusest teemal

"realism" kui võimu atribuut. Kõige paremini võtab selle enesepeetuse kokku Juri Lotman: "Foto on meie kultuuriteadvuses looduseasendaja rollis, teda samastatakse objektiga – see pole foto reaalsete omaduste määratlus, vaid tema koht kultuurimärkide süsteemis... foto on täpsuse enda sünonüüm" (TMK 4, 1992, lk. 72–73). Ilmselt oleks juba lähitulevikus huvitav disputeerida teemal, miks "mediaprobleem" ehk "reaalsuse" simuleerijate nähtavastegemine on Eesti fotograafide huviorbiidist välja jäänud).

Käsitledes lavastuslikku fotograafiat, tõdes Michael Köhler, et fotolavastus kui selline on fotograafilises loomingus olnud kasutusel juba foto algusaastatest peale, kuid kaasäegses kontekstis on see omandanud teistsuguse tähenduse, kui kunagi varem: "Kuna lavastatud pildid esitlevad väljamõeldisi "kaamera-realismi" autentsusega, siis on nad

postmodernistliku fotograafia lemmikuteks, tõstades taas päevakorda postmodernismi võtmeküsimusi: mis on fakt ja mis on fiktsioon, reaalne ja hüperreaalne nii füüsilises keskkonnas kui infokeskkonnas?"

Kolmanda põhistrateegiana fotoloomingu võimaluste spektris näeb Köhler foto-manipulatsioonide, millised tema arvates jagunevad mehaanilisteks transformatsioonideks (montaažid) ja keemilisteks manipulatsioonideks ("photo-painting"). Teenides üldiselt "kaamera-realismi" kukutamise eesmärke ja ülistades fiktiivsust, on keemilised manipulatsioonid Köhleri arvates otsesteks eelkäijateks "neile hüper-reaalustele, mida tänapäeval loovad arvutid." Praeguses, muutunud kontekstis olevat nimetatud manipulatsioonid aga tõhus vahend, mille abil saab simuleerida/jäljendada/uurida elektroonilise pilditoodangu (erinevaid) tulemusi.

Foto-abstraksioonidena tõlgendab Köhler kujutisi, mis on vabad (olemasolevat) esitlevast rollist; taolise pilditüübi saamiseks kasutatavad strateegiad ei oma seejuures mingit tähtsust.

Oma teises ettekandes käsitles Michael Köhler alasti keha erinevaid tähendusi fotograafias ja fotomeediumis. Kas iga foto, millel jäädvustatud alasti inimene, on aktifoto? Näiteks meditsiiniline foto? Või inimesed nudistide plaazil? Või saunas... Millal nimetame neid pilte aktifotodeks, millal lihtsalt reportaažiks või lavastusfotoks? Ettekanne vaatles "fotograafilist alastust" kui tabu biidermeieri ajastul, fotoerootika-kaubandust, pornograafiat ning selle tekkemehhanismi, alasti keha seoses "antropoloogiliste" ekspeditsioonidega eksootiliste perifeeriakultuuride juurde, organiseeritud nudismi, keha kui "uusasjalikku" maastikku, seksi kaubanduse teenistuses, meesteajakirju, alasti keha eneseväljendusliku fotolavastuse kontekstis jpm. Pole kuigi üllatav, et Köhleri ettekanded, eriti viimane, läksid festivalil täissalile.

Soome fotoajakirja "Valokuva" peatoimetaja KATI LINTONEN'i loeng oli keskendatud fotograafia legitimeerimisele Soome kultuuris ja ühiskonnas. Soome fotograafia sai lahti oma patoloogilistest (alaväärsus)kompleksidest kujutava kunsti suhtes umbes 1970-80-ndate vahetusel, kui käivituse fotoalane kõrgharidus Helsingis ja Lahtis. Rõhuasetuse nihe fotograafiast kui tehnoloogialt fotole kui ideoloogiale vallandas Lintose meelest veel ühe olulise muutuse – fotograafia emantsipeerumise ning naispiltnike rohke juurdevoolu sellesse valdkonda. Oma loengu põhiosa keskendaski Kati

Lintonen naisautorite töödele, analüüsides raskestisõnastatavaid erinevusi nais- ja meeskunstnike vahel ning püüdes määratleda mõnesid kõige üldisemaid feminiinseid kunstiarhetüüpe.

Ph. D. HENNING HANSEN Taanist käsitles valgust kui metafoori fotograafia strateegiate arsenalis. Minnes veelgi kaugemale – valgust kui metafoori kogu fotograafilises tegevuses.

MARTINŠ ZELMENIS Lätist püüdis lühidalt viisandada olulisemaid evolutsioonitegureid nõukogude-aegses Läti fotograafias, analüüsides eneseväljendusliku foto taassündi 1960-ndatel ning selle hilisemat korrumppeerumist nii loomingu- kui ka institutsionaalsel tasandil. Vaatluse all oli ka põlvkonnavahtetus ning selle filosoofiline/loomingu- sisu 1980-ndate alguses.

Prof. ROBERT MEYER'i (Norra) ettekanne andis kuulajaile võrdlemisi elava koondpildi fotograafia infrastruktuurist, staatusest, ajaloost ning nüüdisaegsest loomingu- spektrist Norras.

Loengust nähtus üsna selgesti mõnesid sarnasusi, mis on omased nn. ääremaadele (seda just psühholoogilises mõttes) ning nende positsioonile "suures Euroopas". Kohalviibijate arvamust mööda oli Meyeri ettekanne üks meeldivamatest – võib vaid oletada, et see ei tekitanud toda tuttavlikku kompleksit, mis kipub kuidagi paratamatult meis tekkima, vaadates "suurte kesksete riikide" ülimalt rikkalike pildimenüüsid ajakirjades, galeriides...

Festivalikorraldajate üheks eesmärgiks oli fotoimpeeriumide lõhkumine – just seda sihti silmas pidades kavandasime omaette loengud Inglise, Iiri ja Šoti fotost. LINDSAY LEWIS'ele Šotimaalt oli see heaks üllatuseks ning ühtlasi esimeseks (!) rahvusvaheliseks võimaluseks kompileerida esitlus Šoti fenomenist eraldi võetuna. Analoogselt "kirjandusteadvusele" (näit. J. Swift, B. Shaw) tuntakse rahvusvaheliselt endiselt vaid ühtset Briti fotot, ning küllap oli paljudele üllatuseks, et sedavõrd teedrajavad kunstnikud nagu D. O. Hill & R.

Adamson või J. C. Annan varasemast ajaloost ja näiteks viimaste aastate menufotograaf Calum Colvin on šotlased. Praeguse aja üheks võtmeküsimuseks fotograafias on kahtlemata kultuuri-identiteedi aspekt ja, olles hiljuti loobunud oma sidemetest nn. nõukogude fotoga, mõtleme täna juba sellele, kas ikka tohib meid vaadelda/käsitleda "Baltimaade" või "Baltikumit" termini all koos Läti ja Leedu fotoga!?

Inglise DAVID BATE'i käsitus kattis küll kenake- se osa tänapäevastest suundumustest inglise fotos,



Jorma Puranen.
Allkirjata. 1992.

Jorma Puranen.
Untitled. 1992.

kuid keskseks liiniks selles oli siiski üsna intrigeeriv aspekt. Tähelepanelikule kuulajale jäi küllap kõrva mõiste "Independent photography". Meil seni tarvitatud "fotokunst" on nimelt Lääne-Euroopa teoorias puht-ajalooline mõiste, mis tähistab sajandialguse romantilis-amatöörliku "ilupildi" perioodi/koolkondi. Selline pilditüüp figureerib muidugi veel tänapäevalgi amatööride fotosalongides ning paraku kuulub siia enamikus meil praegugi veel tehtavast fotoloomingust. "Sõltumatu fotograafia" oleks seega Bate'i sõnade kohaselt loominguiline foto, mis ennast otsustavalt eristab foto utilitaarsest vormidest (žurnalistika, reklaam...), kuid samuti nn. amatöörfotost, kuigi see kuulutab end samuti tegelevaks vaba eneseväljendusega – väljundiks näitused ning publikatsioonid.

PEETER LINNAPi esinemine püüdis kokku võtta fotograafia loominguilist paradigmat ning sotsiaalset infrastruktuuri Eesti, Läti ja Leedu fotos. Kõige üldisemalt väljendudes balansseerib eneseväljenduslik foto siin "pitoristlikus" mänguruumis koos kõige sellest tulenevaga: meie väärtusskaaladel on esikohal puht-visuaalsed (romantilise geniaalsuse) kriteeriumid; piltide aines ja inspiratsioon pärinevad enamasti Jumalate riigist, taevastest sfääridest või kompositsiooniõpikutest; foto seostust muudest elusfääridest pärinevate ideedega peetakse enamasti vastunäidustatuks. Võib vist isegi öelda, et Baltimaade foto näol on tegemist "koolkonnaga", mis teatud mõttes meenutab fotoajaloolist reservaati – Euroopakeskses fotoloos 20. sajandi algupoolel aktualiseerunud strateegiad on siin säilinud üsna muutumatul kujul tänaseni. Eesti, Läti ja Leedu fotole on omane rida sarnaseid tunnuseid – üsna

ühiviisiliselt on siin toimunud ideoloogilise kontrolli mehhanism. Neist kõige silmaganähtavam ja kõige vähemproblemaatilisem on sotsialistliku realismi võtmeformatsioon dokumentalistikas ja mitte niivõrd sotsrealismi domineerimine/populaarsus, vaid ennekõike alternatiivsete suundumuste otsesem või kaudsem seotus sellega: romantiline eskapism väljapoole sotsiaalset sfääri või minevikku, foto kui psühhoteraapia ja enesekaitse maailma eest, mis silmanähtavalt jaguneb "meie" ja "nende" maailmadeks. Tahes-tahtmata on sotsrealismiga seotud ka pealtnäha erandlikuna tunduv Läti "uus dokumentalistika", milles üsna sürreaalselt omavahel segistuvad lähiminekust pärit kommunistlikud mandalad, destrukttiivne postsotsialistlik keskkond ning karikatuurselt antisotsialistlik, tellimustööna mõjuv inimkontseptsioon. Eesti ja Leedu fotos on eelistused viimase kümnendi lõikes selgesti kalduvad manipulatiivsete strateegiade kasuks, kuid selle näilise sarnasuse tagant on hoomatav ka pildikontseptsioonide olemuslik erinevus – "pilt kui mandala" Leedus ja "pilt pildi pärast" Eestis. Öeldust tulenevalt on üsna ilmne, et Baltimaade foto "rahvusvaheline konverteeritavus" nüüd ja lähemas tulevikus saab põhinema pigem "asjale iseeneses" kui vabale konkurentsivõimelisusele, mis teatavasti tulemuste geograafilist päritolu arvesse ei võta.

Loodetavasti täitis Saaremaa Fotofestival oma deklareeritud eesmärgid: Baltimaade ja Euroopa vastastikune tutvumine, fotograafia prestiiži ja populaarsuse tõstmine jne. Seda, milline roll ning tagajärjed olid üritusel laiemas plaanis, peaksime tunda saama juba lähemas tulevikus.

KUNST ELU PÄRAST

Peter Franck

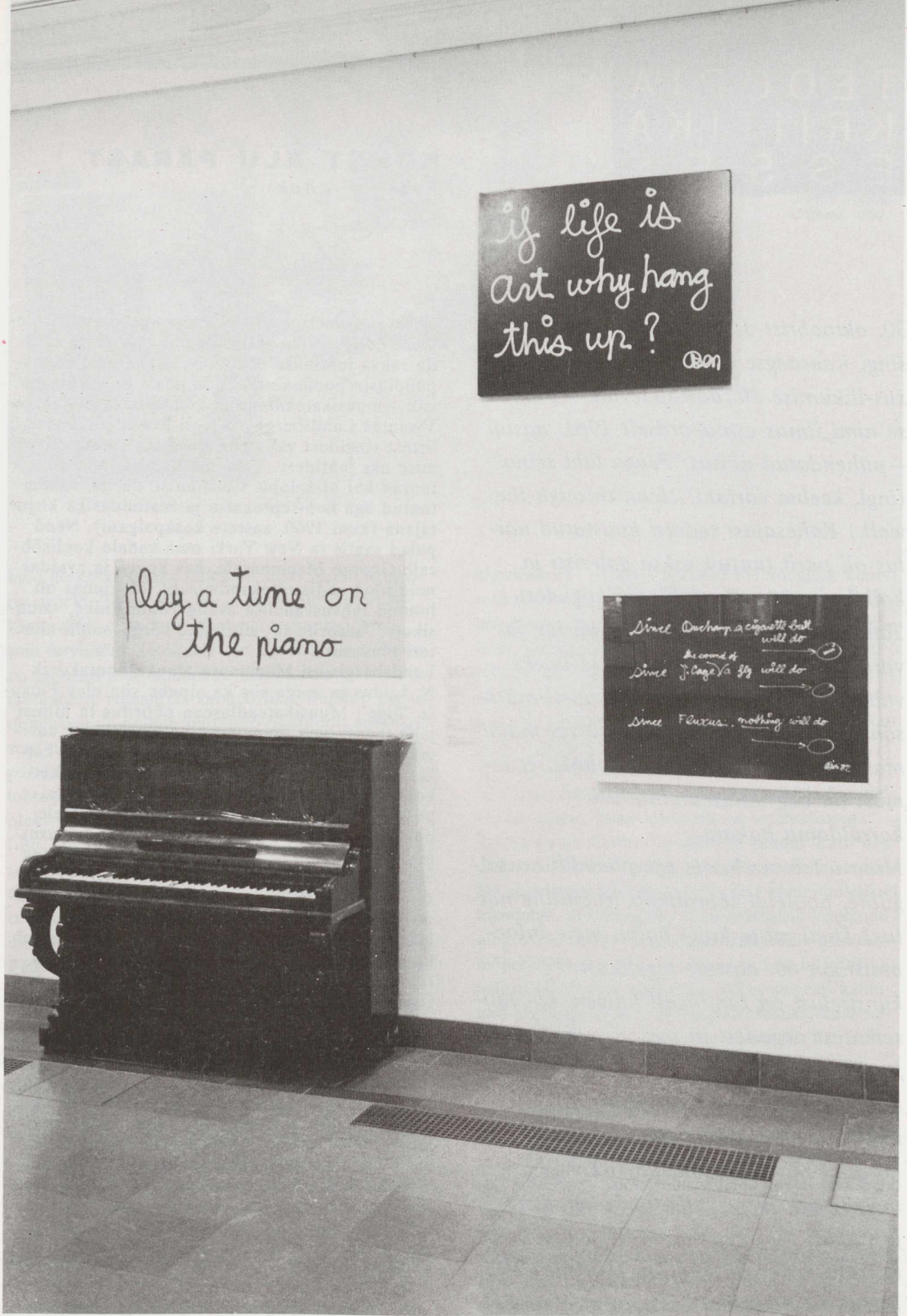
30. oktoobrist 3. jaanuarini toimus Helsingi Kaasaegse Kunsti Muuseumis Fluxus-liikumise 30. aastapäevale – Fluxuse nimi ilmus esmakordselt 1961. aastal – pühendatud näitus "Peaga läbi seina" (ingl. keelne variant: Head through the wall.) Kahesajast teosest koostatud näitus oli pärit tuntud saksa galeristi ja kolleksionääri René Blocki kogudest. Tänapäevaks on see kindlamate piiride ja vormideta liikumine muutunud üheks vaba mõtlemise ja avangardkunsti märksõnaks ja kunsti institutsionaalses maailmas tõstetud nii väarikale kohale, et temast on aeg muuseuminäitusi korraldama hakata.

Mida ütleb eestlasele see pooleldi nostalgiline, pooleldi sõbralikult irooniline näitus? Õieti mitte kuigi palju, meie informatsioon 60. aastate tegelikust kunstielust on tunduvalt halvem kui hilisematest aegadest ja see on mõistetav. Ja seda ülikeerulist suhetevõrku ei hakka keegi ka praegu tagantjärele selgeks tegema. Ometi on see aeg, kus esmakordselt puututi kokku tõeliselt uute meediatega nagu video ja kompuutrid ja taibati informatsioonileviku osa kunstis. Alljärgnev artikkel on esimene eesti keelne publikatsioon Fluxusest. Artikkel on tõlgitud ajakirjast "Kunstforum" nr. 115. Tõlkinud Triin Helme.

1990. a. esimestel kuudel äratas maailma tähelepanu Leedu väike mässumeelne rühmitus. Leedu rahva juhtimise ühepoolsete enesemääramis- püüdluste poole võttis enda peale otsusekindel isik – muusikateadlane ja "Sajudise" asutajaliige Vytautas Landsbergis, kes oli Leedu akadeemilistest ringidest välja kasvanud sõltumatuseliikumise üks juhtidest. Vytautas Landsbergis on tuntud kui Mikalojus Ciurlionise uurija, vähem tuntud aga kontseptuaalse ja žestimuusika kirjutajana (kuni 1960. aastate keskpaigani). Need palad saatis ta New Yorki oma vanale koolisõbrale George Maciunasele, kes kogus ja avaldas neid ning andis ettekandmiseks. Maciunas oli loonud rahvusvahelise avangardkunstnike, -muusikute, -autorite ja -mõtlejate võrgu, mida nimetati Fluxuseks.

Landsbergis oli Maciunase ainuke kontaktisik N. Liidus ja seega siis ka ainuke siin elav Fluxuse "liige". Muusikateadlasena pöördus ta hiljem jälle tagasi oma õpingute ning Ciurlionise uurimise juurde ning tema osalemine Fluxuses katkes (võimalik, et ka kontakt Maciunasega katkes). Ent Fluxus kui hoiak, kui praktika, kui positsioon ja opositsioon jäid Landsbergisele mõõduks edaspidigi. Vaimustus, millega Fluxus pöördub esteetilise ja sotsiaalse vabaduse ning radikaalse kunstipärase mõtteviisi poole (küll vast ainult ebamäärases), demokraatliku anarhis- mi poole, kus lisanduvad individuaalsed ja kollektiivsed aktsioonid – see vaimustus peegeldub ka uue Leedu valitsuse ettevõtmistes ja deklaratsioonides. Nagu režissöör Jonas Mekas (Landsbergise ja Maciunase sõber ning kaaslane) märkis, tähendab "Sajudis" leedu keeles sama, mis "flux" (inglisekeelne "flux" ehk saksa- keelne "Fluß" on "vool", "hoovus").

Hoolimata suurtest sõnadest revolutsiooni kohta dadaistlikes, sürrealistlikes, konstruktivistli- kes jt. teostes on Fluxus võib-olla – nagu perifeerias ikka ja alati – esimene kunstirühmitus, mida üks maa on loonud ja läbi viinud. Selline asjaolu on ehk küll ootamatu, aga siiski loogiline. Fluxus ei olnud ju esimene rühmitus, mis üritas elu parandada esteetiliste või esteetika poolt inspireeritud printsiipidega, kuid Fluxus oli neist liikumistest ainuke, mis leidis konkreetse (mitte ainult paradigmaatilise) rakenduse nendele printsiipidele ja mujal isegi suuremas ulatuses, kui kunstimaailmas. Ehkki pärast Teist maailmasõda avardus arusaam kunstist nii tugevasti, et pea iga aktiivsust võidi nimetada



Näitus "Peaga läbi seinä"
Soome Kaasaegse Kunsti Muuseumis.
Foto: Kuvataiteen Keskusarkisto.

Head Through the Wall. View of the exhibition hall.
Museum of the Contemporary Art, Helsinki.
Photo: Kuvataiteen Keskusarkisto.



Nam June Paik.
Kohver zeni jaoks
(Serenaad). 1963.

Nam June Paik.
Box for Zen.
(Serenade). 1963.

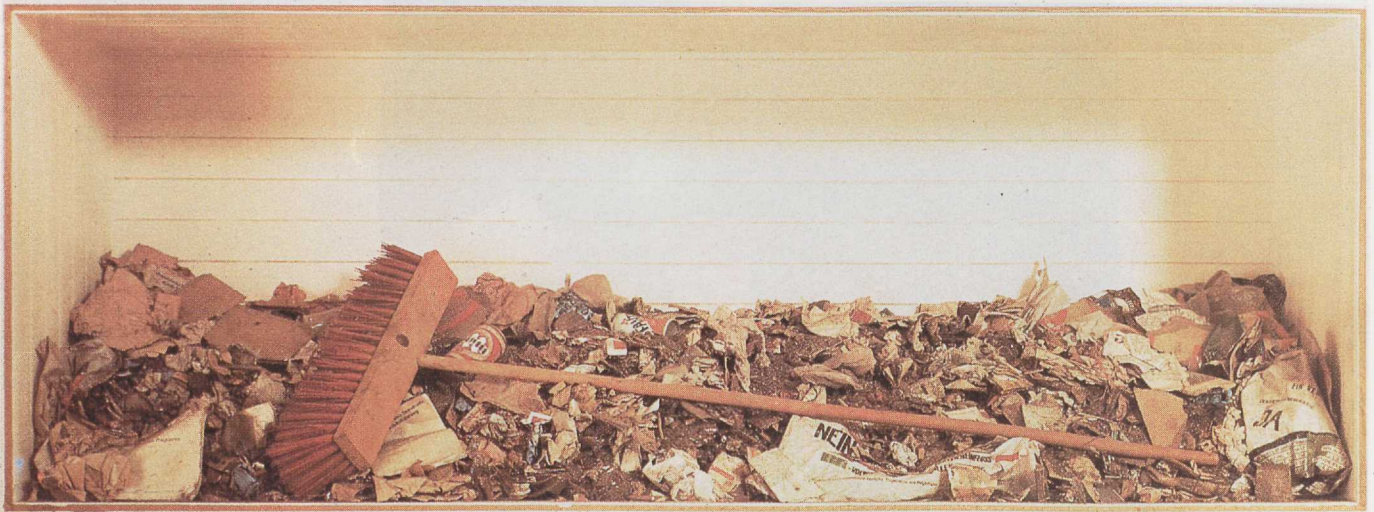
kunstiliseks aktiivsuseks, kohtas ometi harva puht kunstilist mõtlemist, mis elu mõjustada ja teda samal ajal teenida oleks püüdnud, selle asemel, et elu vältida, rünnata, tema üle nalja heita või lihtsalt tagasi peegeldada. Ükskõik kui ebapraktilised või isegi rumalad Fluxuse ideaalid ja fantaasiad ka olla võisid, näitasid nad vaatajale kunstimaailma nii väljast- kui seestpoolt ning olid mõlemas valdkonnas mõju- kad.

Sedavõrd taga-aetuna auahnetest ja isegi visio- näärsetest eetostest, ei saanud Fluxus teisiti, kui pidi ise revolutsioneerima kunstivaldkonna teooriat ja praktikat. Fluxus manifesteeris en- nast tõepoolest kui programmi (mis oli loomuli- kult nõrga organisatsioonilise struktuuriga, hoo- limata autokraatselt tegutseva Maciunase peaaegu koomilistest pingutustest), mis koordi- neerib edumeelseid kunstilisi ideid, tegevusi, grupeeringuid üle terve maailma. Need ideed, tegevused ja sidemed olid suunatud kunstikäsit- luse fundamentaalsele uusdefineerimisele. Flu- xus võitis suure hulga poolehoidjaid ning pühen- das end paljude edumeelsete kunstnike ideedele ja töödele. Nii sai Fluxusest erinevate intermediaalsete manifestatsioonide kohtumis- paik ja filter. See vastas pärast Teise maailma- sõja lõppu tekkinud arvukatele tendentsidele, kus otsiti kunstidistsipliinide eralduse ja elust eemaldumise ületamist. Nii olid paljud liikumi- sed väljaspool kunstivaldkonda mõjutatud Fluxu- se poolt ja avaldasid omakorda mõju Fluxusele. Fluxuslik hoiak, nagu seda jutlustas ja levitas

Maciunas, toonitas intermediaalsuse stiliseeri- tud ja parandatud versiooni, mis toimis nalja- de, mängulisuse redutseeritud vahendite ja for- maatide, samuti mõistatusliku väljendusvormi kaudu. See Duchampilik "Infra-ponce"-alge (mil- le Ken Friedman nimetas "Zen Vaudeville'iks"), praegu tunnustatud kui Fluxuse signatuurstiil, moodustas ainult ühe aspekti Fluxuses. See oli aspekt, mille juurde enamik Fluxusega liitunud kunstnikke võis tagasi pöörduda, kuid peaaegu mitte keegi peale Maciunase ei piirdunud lõpli- kult ainult sellega. Teised Fluxuse-kunstnikud tegutsesid palju suurejoonelisemalt, eelistades esitada avalikke sotsiaalpoliitilisi seisukohavõt- te aktioonides, mis sarnanesid pigem happenin- gide kui Fluxuse tavaliselt žestivaeste etteastete- ga. Ükskõik aga, kas nad oma vahendeid vähendasid või suurendasid, said Fluxusega lii- tunud kunstnikud oma ühise päritoluni – Duc- hampi ja dadani – tagasi pöörduda vaid John Cage'i mõtlemise ja tegutsemise kaudu.

Esimene generatsioon kunstnikke, kes Fluxuse- ga seotud oli – happeningikunstnikud, Gutai liikmed, uued realistid, konkreetse poeesia esi- najad, graafilise noodikirjaga töötavad heliloo- jad, minimalistlikud tantsijad ja teised sõjajärg- sed intermeediate pioneerid – igaüks reageeris neile avangardi ajaloolistele näidetele erineval viisil. Fluxus tegutses selle reaktsiooni selgitaja- na, omakorda järgmiseid, sh. ka intermediaal- seid aspekte traditsioonilistes kunstipiiride vald- kondades määratledes. Kuuekümnendate aastate fenomenina oli Fluxusel vähemalt kaud-

Joseph Beuys. Ausfegen.
1972 (Vitriin 1982).



Joseph Beuys. Ausfegen.
1972. (Show window 1982).

ne mõju ka sellistele olulistele liikumistele nagu popkunst, minimalism ja Arte povera. See mõju oli tihti vastuolus Fluxuse enda eesmärgiga olla intermediaalsete või poliitiliselt "korreksete" töömeetodite avangard. Seetõttu vastandusid nimetatud liikumistele (isegi kui see ilmnis nõrgalt) enesekriitilised kontseptsioonid, mis omakorda aitasid neil traditsioonilistel liikumistel jõuda oma esimeste teoreetiliste seisukohtadeni.

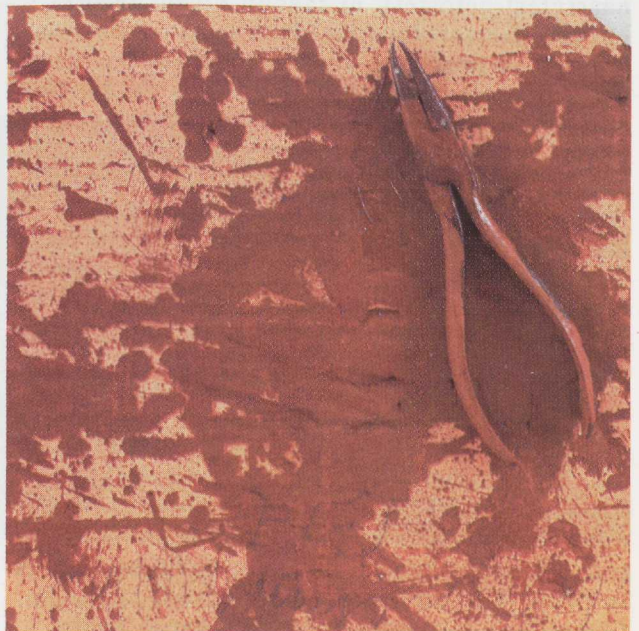
Fluxuse mõju 60-ndate aastate liikumistele on siiski raske täpsemalt määratleda ja see nõuaks detailset analüüsi. Kui saaks isegi tõestada, et Andy Warhol oli näinud Yoko Ono banaalsete teemadega ennastkordavaid filme enne, kui ta oma varajased filmid tegi, pole Warhol näiteks ise selle kohta ühtegi märget maha jätnud. Tähtsamad rollid, mida Robert Morris, Walter de Maria, Terry Riley ja La Monte Young Fluxuse ja minimalistliku kunsti tekkimise ajaks mänginud olid, annavad tunnistust ühisest kunstilisest pärandist, aga mitte tingimata nende ühisest seisukohast. Tagasipöördumine neooni juurde Arte poveras, näiteks Mario Merzi ja ka ameerika antiformalisti Keith Sonnier'i töödes on üsna suure tõenäosusega ka Bob Watts'i varasemates töödes sellele meediumile juhtinud. Aga teisedki kunstnikud, nagu Zdenek Pesanek ja Lucio Fontana on 60-ndatel, 50-ndatel aastatel ja isegi juba varem eksperimenteerinud luminofoorlampidega.

Fluxuse suhtumine 60-ndate aastate alguse ja keskpaiga kunstinähtustesse oli pigem vanema venna kui eelkäija oma. Neil olid ju ühised vaimsed ja praktilised allikad nagu dada, Duchamp ja Cage (ja Merce Cunninghami tants, millele Cage tihti koostööd tegi), letrism ja konkreetne poeesia, Nouveau Réalisme, väiksema tähtsusega sotsiaalsed liikumised nagu si-

tuatsioonism ja teised formalistlikud ning kontekstuaalsed ettevõtmised. Nad olid vastuseks informalistlike maalistiilide kurnatusele – "Cobra", abstraktne expressionism, tašism, – kunstilistele mõttevahetustele, mis kaks aastakümnet kestnud olid. "Puhta maalikunsti" toonitamine, mis selliste postsurrealistlike tendentsidega kaasas käis, tekitas antipuristliku reaktsiooni ja julgustas meediumide segunemist. Fluxuse mõju popkunstile, minimalismile, Arte poverale ei olnud väike, kuid – ja see on põhimõtteliselt Fluxusele omasem, isegi otsustavam – see oli kaudne. Ta toimis pigem õhkkonda mässulise suure-

Joseph Beuys. R E P.
1974.

Joseph Beuys. R E P.
1974.



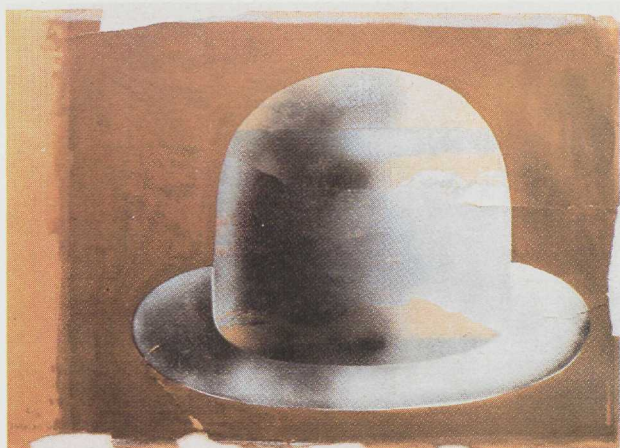


Näitus "Peaga läbi seina" Soome Kaasaegse Kunsti Muuseumis. Foto: Kuvataiteen Keskusarkisto.

Head Trough the Wall. View of the exhibition hall. Museum of the Contemporary Art, Helsinki. Photo: Kuvataiteen Keskusarkisto.

joonelisusega lennult võrtsitades ja spetsiaal-seid ideid või praktilisi mudeleid hankides. Hilisemate intermediaalsete arengute puhul ei ole see võrdlus rakendatav. Fluxuse mõju kontseptuaalsele kunstile, *performance* kunstile ja videokunstile oli sügavam. "Kontseptkunst" oli ise üks proto-Fluxuse kontseptsioon, mille Henry Flynt ühes essees 1960. a. lõpul esitas ja mille 1963. a. La Monte Young "Antoloogias" avaldas. Fluxuse interpretatsioon "kontseptkunstist" oli iroonilisel viisil lõplikult logisev ja väga kaugetel kvaasiakadeemilisest teaduslikule uurimistööle suunatud definitsioonist, mis filosoofil ja matemaatikul Flyntil mõttes oli, nagu ka ortodokssete kontseptualistide Joseph Kosuthi, Sol Le Witt'i, Bernar Venet'i, Donald Burgy ja Art/Language' grupi hilisemast interpretatsioonist. See ei tähenda, et Fluxuse kontseptualismil sellised visad, proosalised uurimused täiesti puudusid: kui ainult kahte Fluxuse filosoofi ja teadlast nimetada, siis jõudsid Benjamin Patterson ja Philip Corner oma teoreetiliste teaduslike uurimustega samasuguse absurdsel ebaselguseni nagu Flyntki. Tugev poeetiline mõju, mis tihti kujundas Fluxuse liikmete kontseptsioonilist kunsti, ilmnas hiljem Lawrence Weineri, Robert Barry, Douglas Heubleri ja teiste varajaste kontseptualistide töödes. Nende usaldus keele ja verbaalsete pretsiissuste vastu meenutas ka verbaalseid partituure (kui kasutada Maciunase väljendit "Neo-Haiku-Teater"), mida Yoko Ono, La Monte Young, Philip Corner, George Brecht, Robert Watts, Alison Knowles, Dick Higgins, Mieko Shiomi ja paljud teised Fluxuse liikmed kirjutanud olid.

Neis verbaalsetes partituurides olid vaatluse all lihtsamad käsitlusviisid kui kunst. Nendes eristati ennast suhteliselt elementaarse žestikulaatsiooni kaudu happeningidest ja avangardteatrist. Verbaalse partituuri otsese lihtsa teravmeelsusega ennetasid Fluxuse sündmused juba peaaegu 70-ndate aastate *performance*' kunstigi. Kuigi *performance*, kaasaarvatud kehakunst on tuletatud eelkõige minimalismist ning kolme (ja nelja) dimensiooni teooriast, asuvad nende juured ka Fluxuse lavatükkides ja Fluxusega suguluses oleva Post-Cunninghami-tantsus (mis ise oli minimalismi eelkäija). Nii erinevate kunstnike nagu Klaus Rinke, Rebecca Horni, Vincenzo Agnetti, Dennis Oppenheimeri, Jan Dibbetsi, Daniel Buren'i ja Joan Jonase esitatud ja dokumenteeritud *performance*'ite tugev materjalistlik kainus viitab otseselt tagasi meditatiivsele aktiivsusele, millest lähtusid Brecht, Young, Ono, Corner, Robert Filliou, Tomas Schmit, Giuseppe Chiari ja teised Fluxuse kunstnikud. (Näit. külastas Vito Acconci 1967/68 mitmeid kordi Dick Higgins'i bürood "Something Else Press"). Fluxuse *performance*'i koomiline visuaalne Gag-aspekt eelkõige Watts'i, Eric Anderseni, Ben Vautier'i, Willem de Ridderi ja Maciunase enda lavatükkides kerkis jälle üles 1970-ndate aastate "Prop-orienteeritusega" tegevustes, mida esitasid Ralston Farina, Stuart Sherman ja teised, mida tuntakse "Device" teatrina. Ka see on märkimisväärne, et Laurie Anderson ja John Zorn, praegu kaasaegse muusika tooniandvad kujud, alustasid *performance*-kunstnikena, olles orienteeritud "Device" teatrile. Fluxuse mõju uuele muusikalisele diskursile oli



Diter Rot. Kübar. 1965.

Diter Rot. Hat. 1965.

loomulikult põhjanev. Fluxus kasvas otseselt välja John Cage'i mõtlemisest ja pedagoogikast, seetõttu esineb Fluxuse töödes muusikalisi vorme ja vihjeid muusikalisele valdkonnale tihedamini kui refereeringuid teistelt aladelt. Minimalism, kõige mõjukam muusikastiil kahel viimasel aastakümnel, põlvneb otse Fluxusest ja muusikalisest mõtlemisest, mida esitasid Fluxusega seotud autorid La Monte Young ning Terry Riley (ning vähesel määral ka Philip Corner, Giuseppe Chiari, Nam June Paik ja teised). Teatud otsesel moel andsid Emmett Williamsi, Jackson Mac Low' ja Dick Higginsi poeetilised eksperimendid (eriti need, milles oli kasutatud vahelduvaid kordusi ja graafilisi mustreid) idee Steve Reichile, Philip Glassile ja teistele minimalistlikele muusikutele modulaarse kompositsioonimeetodi struktuurimudeli loomiseks.

Modulaarsed meetodid esinevad Paul Sharutsi varastes eksperimentaalfilmides, millest mitmed Fluxuse teostena realiseeriti, aga need ilmnevad ka tema hilisemas filmiloomingus. Sharitsil on olnud suur mõju eksperimentaalsele kinole, eelkõige – kuid mitte lõplikult – mittejutustavale kinole. Fluxus hakkas juba koheselt *Underground*-filmi mõjustama, mitte ainult Fluxuse enda filmide, vaid ka Maciunase isiklike sidemete kaudu Jonas Mekasega. Mekase "Filmmakers' Cinematheque"i (praegu "Anthologie Film Archives") ja sellega seotud publikatsioonide tunnustatakse võib-olla tähtsamaiks ameerika alternatiivkino organiseerivaiks jõudeks. Maciunas (ja seega ka Fluxus) oli kaua seotud nende tegutsemiste ja publikatsioonidega, olles korraka programmi koostaja, disainer ja isegi ruumide väljaüürija. Siin "Filmmakers' Cinematheque"i n.-ö. *Fluxhouse*'i esimesel korrusel *Wooster Street* 80 (kus Maciunas seadis sisse kunstnike korterikooperatiivi ja kus ta ka ise elas), astusid Stuart Sherman ja tema nõuandja

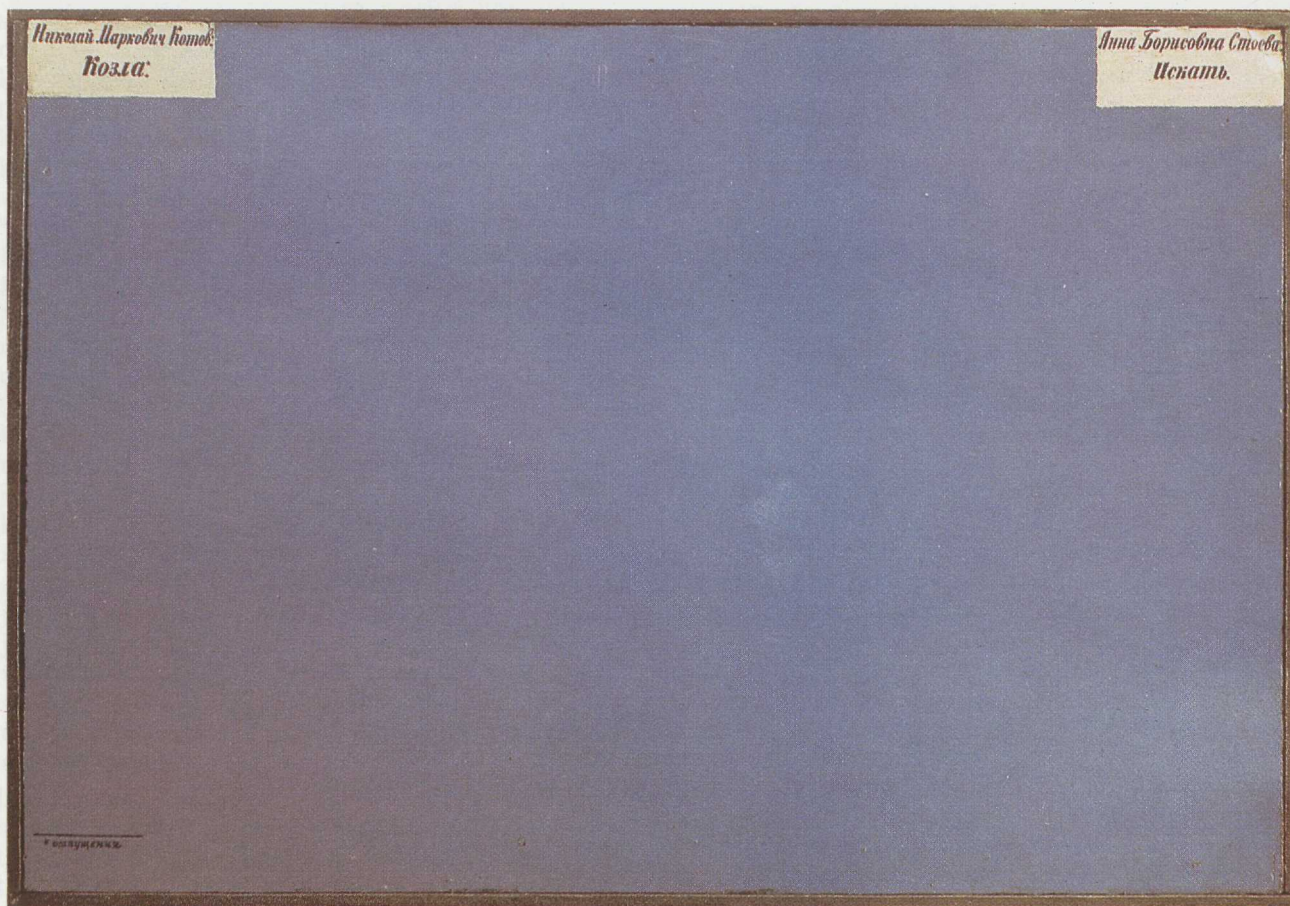
ning õpetaja Richard Foreman ("Ontological-Hysterical Theatre'i" autor ja režissöör) esimest korda kontakti Fluxusega.

Fluxuse kunstnikud avastasid kaasaegse kunsti ühe populaarsema meediumi. Esimesed kunstnikud, kes videokunstiga tegelesid, kes tööpoolet intensiivselt televiisori tehnoloogiat üksikasjaliselt käsitlesid, olid Nam June Paik ja Wolf Vostell. Paik, kes töötas 50-ndate aastate lõpus, 60-ndate alguses Kölnis, laiendas Cage'ilikku muusikaliste võimaluste mõistmist. Vostell andis tol ajal veel uuele, *happening*-vormile ekspresionistliku monumentaalsuse. Teineteisest sõltumatusena avastasid Vostell ja Paik televiisoriaparaadi kui kaasaegse elu ikooni. Vostell allutas vana televiisori oma raske "Décollage" transformatsioonile, samal ajal kui Paik katsetas televiisori kui muusikainstrumendiga ja alustas oma elektromagneetilisi manipulatioone. Pärast seda, kui Koreas sündinud helilooja New Yorki kolis, haakus ta looming veelgi intensiivsemalt televisioonitehnikaga; temast sai esimene kunstnik, kes muretses endale videokaamera ja valmistas kunstivideo (suure tähtsusega saavutus, mis toimus 4. okt. 1965). Fluxuse kunstnikud seisid ka teiste liikumiste eesotsas, kus kasutati uut tehnoloogiat ja pühenduti uutele kunstihoiakutele. "Multiples", (st. kunstiteoste seeriade) loomine, mis hilistel 60-ndatel alguse sai, oli täiesti ilmselt otsene järg Maciunase Fluxuse-sahtlite valmistamisele ja levitamisele. Paljude nn. mitmike ("Multiples") lihtne, märguasjalik olemus ja küllaltki

John Cage. Mozart Mix. 1991.

John Cage. Mozart Mix. 1991.





Ilya Kabakov. Kozla iskat. 1964.

Ilya Kabakov. Kozla iskat. 1964.

madal hind viitasid Maciunase populistlikele sotsiaalsetele ideaalidele. Sarnasel viisil tõukasid Fluxuse publikatsioonid tagant ka 70-ndate aastate kunstiraamatu-liikumist – mitte ainult Maciunase enda publikatsioonid (ta ei andnud üldiselt palju raamatuid välja), vaid need, mis ilmusid "Something Else Press'ilt". Selle kirjastuse asutas Dick Higgins, olles kaotanud igasuguse kannatuse koostöös Maciunasega, kes oma *performance*'ite antoloogiat "Jefferson's Birthday" üle ühe aasta venitas. "Press" avaldas mitte ainult Fluxuse kunstnike endi ja nende sõprade raamatuid (John Cage, Merce Cunningham, Ray Johnson, Diter Rot, Allan Kaprow, Daniel Spoerri), vaid ka avangardi teoreetikute (Marshall McLuhan, Bern Porter) ja ajalooliste isikute töid, mida poleks muidu lihtsalt saada olnud (Gertrude Stein, Luigi Russolo, Richard Huelsenbeck). "Something Else" andis välja ka nii mõnegi "praktilise" raamatu mängudest ja *Do-it-yourself*-tegevusest (näit. aiatööst). Kirjastus määras nii teoste välimuse kui ka sisu ja ehkki see küündis tegelikkuses harva täiuslikkuseni, pärinesid siit kunstiraamatu-liikumise ideaalid.

Fluxuse esimeste publikatsioonide hulka kuuluvad: postkaardiseeria "Monsters are Inoffensive" Robert Fillioul't, Daniel Spoerrilt ja Roland Toporilt; Robert Wattsi postmargipoogen "Yam Flug" ja "Flux Post"; samuti Georg Brechti sahtel "Water Yam" sündmuspartituuride ja ettepanekutega, mida igal aastal uute partituuride edasitoimetamisega ostjatele täiendati. Lisaks Ray Johnsoni "New York Correspondance (sic!) School'i" tegevusele, millest Fluxuse liikmed tihti osa võtsid, anti välja ka Fluxuse publikatsioon, mis tegelesid postiga ja need kuulusidki esimeste moodsa *mail-art*'i väljaannete hulka, millega varajastel 60-ndatel loodi ülemaailmne kunstnike korrespondentsivõrk ja mis veel praegugi eksisteerib.

Kean Friedman tegeles Kaliforniast alguse saanud oma Fluxuse-Lääs-ettevõtmistes aastatel 1966-1972 ka klassikalise *mail-art*'iga: ta saatis üha suuremaks paisuvalle korrespondentide võrgule laiali kirju, lendlehti ja leitud või välja mõeldud esemeid – neile, kes Fluxuses kaasa tegid, või teistele, kes olid Fluxusega heatahtlikus vastasseisus või tundsid asja vastu vähe-



Emmett Williams. George Brecht'i antiportree. 1976.

Emmett Williams. Anti-portrait of George Brecht. 1976.

malt uudishimu. Sellisel viisil laiendas ta *mail-art*'i tegevuse massimeediumiks. Oma sotsioloogiliste kalduvustega ja sümpaatiaga Maciunase populistlike ettevõtmiste suhtes taipas Friedman kiiresti massilise edasitoimetamise kunsti tähendust, asutades "International Contact List of the Arts'i". See 1972. aasta aadressnimekiri võttis kokku kõik Fluxus-Lääs-korrespondendid ja seda uuendati 70-ndatel perioodiliselt, ning see oli eeskujuks mõningatele veel üksikasjalike matele nimekirjadele (eriti Giancarlo Politti "Art Diary'le") ja mõjutas ka traditsioonilisi teatmeteoseid (näiteks "Who's Who in American Art", "Contemporary Artists"). Friedman järgis sellega kunstimaailma informatsioonitehnoloogia üleskutset ilma kompuutrite abita. Teised Fluxuse kunstnikud, eeskätt luuletajad MacLow, Higgins ja Emmett Williams tegelesid juba 60-ndate keskel kompuutritehnoloogiaga. Olgugi et üsna tulemusteta, olid sellised uuringud Fluxusele iseloomulikud. Maciunas oli asutanud Fluxuse, et korjata ja levitada kunstnike töid, mis olid tema stiili ja tema ühiskondlike kujutelmade mõõdupuu järgi progressiivsed. Maciunas, kes oli veendunud sotsialist, uskus

uue kultuuri võimesse muuta sotsiaalset ja poliitilist praktikat. Nagu enamik idealiste, kes olid segatud 60-ndate aastate muutustesse ja üleskutsetesse, oli ka Maciunas kantud rohkem lootusest kui praktikast. Kuid tema ja tema Fluxuse väel see õnnestus – luua struktuur sotsiaalsele diskursusele, mis omandas jätkuva tähenduse. Kõige tuntum näide Fluxuse mõjust 60-ndate ja 70-ndate aastate eetosele oli loomulikult palju-publitseeritud interaktsioon Yoko Ono ja John Lennoni vahel, mis avaldas mõju popmuusikale, aga ka laiemalt sotsiaalsele arengule (nagu sõjavastane- ja ökoloogialiikumine). Kuid Fluxus kinnitas oma aja stiili ka teistel aladel. Ühe näitena olgu nimetatud Flux-poed, mida Maciunas rajas New Yorki ja mida ta julgustas rajama ka teisi Fluxuse kunstnikke (näit. Willem de Ridderit Amsterdamis ja Ben Vautier'd Nizzas). Need olid ebaelegantsed kauplused, millede lihtsuse korvas range tagasihoidlikkus ja otsekohesus. Nad olid minimalistlik-funktsionaalse ümberkujundamise eelkäijad mitmete kommertsiaalsetele sisseostupaikadele, nagu juveliiriärid ja sigaretikioskid hilisematel 60-ndatel ja 70-ndatel aastatel. Flux-poed aitasid kaa-

sa kunstimaailma sees kui ka sellest väljaspool näituste disaini lihtsustamisele. Maciunase, aga ka Higgins, Friedmani, de Ridderi, Vautier' ja teiste Fluxuse kunstnike sidemed oma aja radikaalsete kirjastajatega aitasid kaasa sellele, et kunstilist eksperimenti ja mängulisust toonitav vastandkultuur püsida saaks. Fluxus aitas kaasa "Underground Press Syndicate" loomisele Ühendriikides ja nende liikmete kontaktidele Euroopas.

Märkimisväärne fenomen, mida Fluxus inspireeris ja mille mõju on tänaseni pidevalt tugevnenud on Maciunase loodud kunstnike-asundused (Lofts). Maciunas leidis nende jaoks 1966. a. koha ühes Manhattani laohoones, asudes - suurelt osalt kollektiivsete pingutuste tulemusena - just SoHo's. Et SoHo ja teised ühistegevuslikult tegutsevad asundused olid terves maailmas arendatud rikaks, võib öelda, et Maciunase plaan, seada sisse kunstnikele oma mõõdu järgi valmistatud töö- ja eluruumid, oli löök seljatagant. Veelgi tähtsam on aga, et Maciunase ühisaktsiooniline alati modifitseeritav loft-kontseptsioon kehtib veel praegugi kunstnike paljude iseenast kandvate töö- ja eluprogrammide musternäidisena.

Liikumisenähtena on Fluxus küll lõpetanud, kuid ta mängib ometi tähtsat osa veel praegugi nii kunstis kui ka sotsiaalsetes ja poliitilistes sündmustes. "Fluxismi" vaim, mis Fluxuse eetost ja esteetikat ülal on hoidnud, manifesteerib end üha tugevamini kaasaegses kunstipraktikas - kas teravmeelsemas, vähem pretensioonikas Neo-Geos või brikollaažistide John Armleder'i, Guillaume Bijli ja Présence Panchounette'i jõulistes, julge väljendusega töödes. Brikollaaž, musternäidis tsivilisatsiooni prahi uuestiväärtustamisest, juhatab kunstist väljaspool asuvasse valdkonda, kust Fluxus leidis inspiratsiooni ja mudeleid praktiliseks rakendamiseks ökoloogilises liikumises. Populaarne ökoloogiline idee läbis Maciunase ühisaktsioonilisi struktuure kuni "Otsese Demokraatia Organisatsioonini" (üks gruppidest, millest kasvas välja roheliste partei), mille Fluxuse ajutine liige Joseph Beuys 60-ndate aastate teisel poolel ellu kutsus. Beuys ise tegutses mõõdnud aastakümnel jõulise ja kaasakiskuva lektorina, üleüldiste sotsiaalsete muutuste esiletöötajana. Kui ta erines oma valmisolekuga avalikkuse ees esineda Maciunasest, kes tegutses meelsamini kulisside taga, võttis ometi Beuys kohe üle Maciunase usu kunstis kui meediumisse, mis suunab sotsiaalseid muutusi. Beuys saavutas tuntuse moodsa kunsti inspireerituima õpetajana juba enne seda, kui ta sai üheks sotsiaalsete muutuste dünaamiliseks initsiaatoriks. Just Düsseldorfis kunstiakadeemias, kus Beuys töötas õppejõuna, alustasid paljud saksa praegused juhtivad kunstnikud; ja

kuigi Beuys ise vallandati, hoolitses ta selle eest, et kogu Euroopa kunstikoolide pedagoogilistes meetodites tehakse radikaalseid muudatusi.

Tõepoolest, paljud Fluxuse kunstnikud mängisid tähtsat rolli haridusrevolutsioonis, mis 70-ndatel aastatel aset leidis. Selle kõrgpunktiks sai "California Institute of the Arts" loomine Los Angelese lähedal. Vastasutatud fakulteedis hakkasid tööle Fluxuse liikmed Nam June Paik, Shigeo Kubota, Emmett Williams, Dick Higgins ja Alison Knowles, samuti Fluxusele lähedalseisev kunstnik Allan Kaprow. Nagu Beuys, nägid needki Fluxuse õpetajad, kelle õpetusviis oli sama ortodoksne nagu nende kunst, paljusid oma "Cal Arts'i" tudengeid hiljem kunstis kuulsuse teed käimas. Ken Friedman, kes küll ei olnud üheski "Cal Arts'i" fakulteedis, kuulus ometi esimestel aastatel kooli atmosfääri - ta oli Kaliforniasse kolinud, et seal Higgins jaoks "Something Else Pressi" juhtida. Järgneva seitsme aasta jooksul reisis Friedman kogu Põhja-Ameerika läbi: ta pidas ettekandeid, õpetas, korraldas *workshop'e*, organiseeris näitusi ja sündmusi, esitas erinevates USA ja Kanada koolides omaenese sotsiaalselt angažeeritud interpretatsioone Fluxusest. Oma reisi ajal rajas Friedman taolistes kõrvalistes regioonides nagu Põhja-Georgia või Kagu-Dakota oma "Fluxus-West" filiaali, värvates sellega huvitavaid ja talendikaid kunstnikke Fluxuse tegevusse ja organisatsioonilistesse struktuuridesse.

Kõige julgema näitena Fluxuse pedagoogikast nimetagem aga Milan Knizakit. Prahas pidid tema tudengid teda peamiselt salaja üles otsima, sest alates varajastest 60-ndatest aastatest riskeerisid Knizak ja tema õpilased pidevalt areteerimise ohuga. Nad organiseerisid näitusi, tänavasündmusi, mail-art'i ja teisi õõnestavaid aktsioone, mida nad lavastasid rubriigis "Fluxus-Art-Aktual". Praegu on olukord muidugi radikaalselt muutunud: draamakirjanik seisab valitsuse eesotsas ja Knizak on lugupeetud Praha kunstiakadeemia direktor (kultuuriministri ametikoha ütles ta Haveli valitsuse ajal üles!). Me võime ainult loota, et asjad ka mujal sama hästi areneksid. Et Leedul on (suurelt osalt rahva poolt valitud) valitsus, mis on täiesti konkreetset Fluxuse hinge järgi kujundatud, näitab see Fluxusele omast vastutustunnet, mis kehtib väljaspool kunstimaailma - ükskõik, kui kaua selline valitsus ka püsib ja millisel kujul see tekkinud on. Kui Fluxuse mõtted ja tegevused viimase kolme aastakümne jooksul olidki mängulised, hermeetilised, teostamatud, lähtus Fluxus alati soovist pühendada kunst elu paremaks muutmisele.



Leonhard Lapin 1953. aastal.

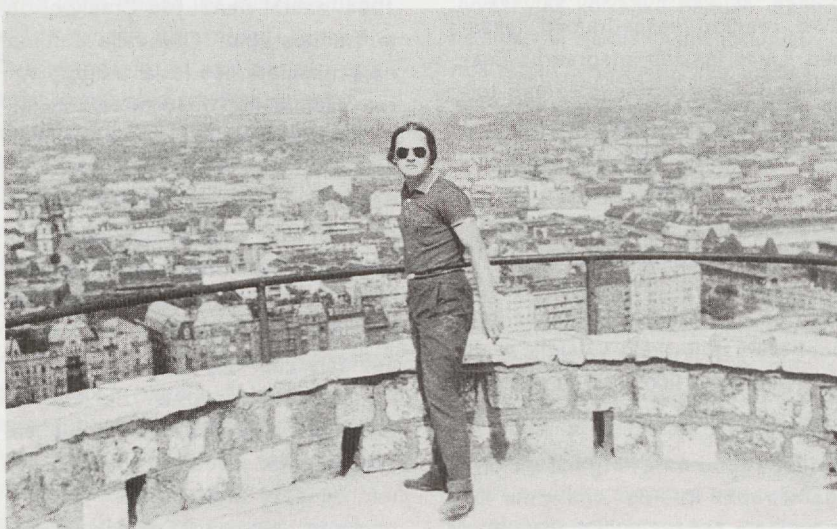
Leonhard Lapin in 1953.

Näiteks Tokyos oli 1974. aastal graafikatriennaal, kus igalt kontinendilt valis üks kunstiteadlane kunstnikud välja ning saatis kutsed. Seal anti välja kümme auhin-

da, peale minu olid küllalt tuntud mehed, üks auhinna saaja oli Vasarely. Selle näituse järel hakkas mulle tulema igasuguseid pakkumisi, Austraaliast ja mujalt.

Leonhard Lapin. Budapest, 1969. aastal.

Leonhard Lapin. Budapest, 1969.



Kuidas see psüühiliselt mõjus, et ühiskond tegi kõik teie takistamiseks?

Mõju oli kahesugune. Ühelt poolt protest süvenes, aga teiselt poolt on siin seletus, miks eesti intelligents võtab nii palju viina. Aegajalt toimusid kõvad peod, selline närvide lõdvestamine oli loomulik. Ja isikliku elu probleemid olid ju ka sellega seotud. Ega siis korraliku kodaniku elu sellises ühiskonnas lihtne pole. Kunstnik ei ela seda muidugi mitte ühelgi maal, ma usun.

Aga näiteks kas Jüri Okasel oli isa positsiooni tõttu kergem sellist kunsti teha, nagu ta tegi?

Okas tuli tunduvalt hiljem, tema meiega otseselt seotud ei olnud. Meiega oli tihedamalt seotud ainult Künnapu. Aga isast polnud Jüri Okasel alguses küll kasu. Ta ei saanud ju instituutigi sisse, õppis ühe aasta TPI-s (Polütehnilises Instituudis). Protesti märgiks käis ta ringi kogu aeg kaltsudes, teksad olid jalas paigatud, ja kandis pikki juukseid. Alles enne sõjaväge lasti tal juuksed lühikeseks. Enne oli ta perekonna jaoks nagu "kadunud poeg".

Minu arvates on Evald Okas mingil perioodil küll maalinud Jüri Okase graafika laadis.

See tuli hiljem. Hiljem hakkas isa teda toetama. Aga nende majas oli muidugi tohutult kirjandust, eriti Picassost. Jüri ükskord ütles: "Näe, jälle Picasso" ja viskas raamatu nurka, tema tahtis muud. Picasso oli ju kõva joonistaja, Okas on ka, paneb silmad kinni ja joonistab akte.

Kuidas Jüri Okas ise joonistajana on?

Korralik, ma arvan. Ma ta akte pole näinud, muidu ta käsi on väga hea. Aga kes joonistas brillantselt stuudioid, oli Keskküla. Hiilgavalt joonistas. Tolts oli kritseldaja, Keskküla tegi elegantsest. Ta on ennast nüüd ametnikuna raisanud, aga ta on väga andekas. Ini-



mesed käivad ikka andega pillavalt ümber.

Paljud Keskküla, Toltsi tookordsed tööd on hävinud. Tegime rändnäitu si kuskil Raplas, sinna nad jäid.

1990. aastal SOUP-i näituse taastamisel oligi sellepärast raskusi – tööd hävinud. Näitusest "Eesti Edu meelne Taie" pole midagi alles. Kui aga teame, mida oleme teinud...

Nii et ikka on õige õhata: "kuld- sed kuuekümnendad"?

Tegelikult on minul nendest "kuld- setest kuuekümnendatest" hoopis teine kontseptsioon. Minu meelest Eesti Vabariik või see pärand, mis oli veel säilinud, hävitati just 1960- ndatel. Õieti hakkas see pihta 1957-ndast, mil esimene sputnik kosmosesse lennutati. Siis läks elu vabamaks, Läänest hakkas tulema informatsiooni, toimus üks Ameerika näitus Moskvast ja meie mehed käisid seal Coca-Colat joomas, sputnik tõusis õhku.

Siis eestlane unustas ära oma ees- märgi – taastada iseseisvus. Met- sast lasti mehed välja, see oli ka pettus, sest kõik pandi ju pärast kinni. Siis arvati: küll me hakkame rahulikult koos Vene riigiga arene- ma tsiviliseeritud maailma suunas. Hakati Eesti-aegset mööblit massili- selt välja viskama, tubadesse tuli modernistlik mööbel. See esimene kommertsilaine hävitas Eesti Vaba-

riigi rohkem ära kui need hilise- mad ajad, mil Karl Vaino alustas te- gevust. Minu kontseptsioon on see, et Eesti Vabariigi vaimsus hä- vitati ära 1960-ndatel.

Avangardkunst tekkis koos ANK-iga 1950-ndate lõpus, 1960-ndate algu- ses. ANK oli seotud senise kunsti loomuliku arenguga – postimpres- sionism, ekspressionism, kubism, sürrealism. Tegelik lõhe eelnevaga sai alguse popist, aga selleks ajaks oli meil selge, et vana Eesti Vabariigi vaimsus, milles näiteks mina olin lapsena Räpinas elanud, et see on hävinud. Kogu ühiskond tormas nüüd täie tambiga tulevik- ku – sel ajal tulid soome saunad ja kaukaasia šašlõkk, kõik ostsid uue heleda mööbli, uued mugavad autod, külmkapid, pesumasinad, TV-d, raadiod, kassetmakid, teksa- sed. Laias laastus integreerus Ees- ti juba N.Liitu, lootes, et areng toi- mub. Alles hiljem hakati kritisee- rima kogu seda asja, kui nähti, et areng jääb seisma.

Kuna endisele ajaloolisele arengu- le ei saanud enam toetuda, võtsi- me popi omaks, täiesti teadlikult. Muidugi me ei hakanud kopeerima popi raamatuid, vaid võtsime sealt printsiibid. Nii tekkis termin "soviet pop", mina tõlkisin "liit-pop".

Sellist 1960-ndate tõlgendust on tõesti rabav kuulda. Aga mina mä- letan oma teadlikust elust Karl

Vaino aega, mis oli pidev hirmu- seisund. Kas 1960-ndad said seda veel ületada?

Olukord muutus jah hulluks 1975. aastal, kui hakkasid tulema juba ähvardavad telefonikõned, vihjed. Tõnis Vint ütles, et peab hakkama materjale hävitama.

Ja ta tegi seda?

Muidugi, ta hävitas väga palju ma- terjale, mina ka hävitasin, käsikirju ja luulekogusid. Tõnis Vindil oli to- hutu pornograafia kollektsioon, sel- le ta hävitas ära. Põhimõte oli, et tegelesime kõige sellega, mis oli keelatud. Pornograafial oli meie jaoks absoluutselt teine tähendus. Uuriti sellepärast, et oli keelatud. Kristust uuriti ka sellepärast. Ma mäletan, 1970-ndate alguses oli to- hutu Kristuse uurimine, Piibel ja Til- lich. Mina lugesin läbi paksu punk- tiravi õpiku, tegin endale käsikir- jad, aga need kadusid kummalisel teel ära. Kõik oli siis keelatud, ainult viina võtmine oli lubatud. Kõige hullem periood oli 1980-nda- te esimene pool. Muide viimane kord käiski Kabakov Eestis 1979. aastal, ma olin just Õismäele kolinud. Nad tulid päeval Õismäele kül- la, vaatasid töid, aga nad ei saa- nud siin lõdvestuda. Sõitsid kohe järgmine päev tagasi – ütlesid, et teil on siin kõik täiesti sama nagu mujal Venemaal. Varem, 1969., 1970. aastal olid nad Eestis käinud nagu Läänes.

1984. aastal pandi mu Draakoni ga- lerii näitus kinni. Olin välja pannud nais-masinate seeria ja "Autoport- ree Veenusena". KGB nõudis selle kõrvaldamist, öeldi, et see on nõu- kogude naiste mõnitamine. Siis or- ganiseeriti külaliste raamatu täitmi- ne, seal olid vene naised järje- korras, kes hirmsasti sõimasid. Et oleks hea öelda: rahvas nõudis näi- tuse sulgemist. Külaliste raamatu ees käis suur happening, me käisi- me aeg-ajalt vaatamas. Kui ma näi- tust alla võtsin, läks Mudist juhusli- kult galeriist mööda ja tuli vaata- ma, ütles, et tema tahaks "Auto- portreed Veenusena" endale. And-

Leonhard Lapin ja
Vilen Künnapu 1975. aastal.

Leonhard Lapin and
Vilen Künnapu in 1975.

sin talle selle odavamalt, käest käte, rahaga pöruasin poodi ja tegin näituse sulgemise peo.

Sinu viimasel "Vaal" galerii näitusel 1991. aastal oli üleval uus seeria "Rütm ja meloodia", mis oli justkui nostalgiline tagasivaade 1960-ndatesse. Aga minul seostus see näiteks Starkopfi või Warholiga, kes ka hakkasid hilisemas loomingu tsiteerima omaenda varasemaid töid. Sinu senise loomingu taustal tundus "Vaala" näitus ikkagi harjumatuult lüürilise ja ehk natuke igavana. Või kas ma sain õigesti aru?

Seal oli üks teine probleem, miks ma selle sarja üldse tegin. Eesti kunst ja üldse Põhjamaade kunst on väga raskepärane, võetakse väga raskelt, tohutu taust peab taga olema. Aga mina olen nüüd hiljuti prantsuse, hispaania kunsti näitustel näinud absoluutselt teistsugust suhtumist – loomulikust, efemeersust, kus espii tuleb ilma pingutamata. Vaadates oma noorpõlve töid, leidsin, et ma olen ju ka sedalaadi kergest kunsti teinud. Tahtsin nüüd jälle tuua mingit uut vaimu eesti kunsti sisse. See sari sündis mul väga kergelt. Ja selles on tohutud skeemid. Kui Jyväskylä pandi tööd reana ühte seina, tekkis kaks nivood – üks on rütmide nivoo ja teine, lendavad esemed. Seal tuli see väga ilusti välja. Siis mõtlesin, et Eestis võiks ka sarja välja panna, et kunstikriitikud ei ütleks, et Lapin midagi ei tee. Demonstreerin, et mul on ikka üks suur sari tehtud ja idee oli teha kergest kunsti. "Vaal" galeriis mõjus ta muidugi teistmoodi kui Jyväskyläs, väikestel seintel ei tulnud süsteemid nii välja.

Iga päev peab uuesti alustama. Loovat elu ei saa nii elada, et saavutad mingi nivoo ja siis jätkad lõdvalt. Isegi kui tahad maalida ühesuguseid töid, näiteks Akberg tegi samasuguses laadis töid aastakümneid, siis ta pidi ikkagi iga päev uuesti alustama. Iga projekti, mida ma teen, pean ma igama otsast



peale. Olen küsinud seda teiste käest – neil täpselt sama lugu. Kunst on väga julm. Tundub küll, et keegi juba ostab mu töid ja ma teen ühe näituse ja olen juba Euroopa kunstnik. Aga mina olen näinud seda asja natuke teises valguses. See tase, millest hakkab asi pihta, see tõeline kunsti tegemine on ikka muuseumide tasemel. Salonge – neid on ju maailm täis. 20-aastase tegevuse järel ma sain lõpuks Alvar Aalto muuseumis Jyväskyläs korraliku näituse. Esimene korralik näitus. Aalto muuseumis nägin oma kogu, see tundus väga vaoshoitud. See on õpetlik. Tõnis Vint õpetas: kui kunstis üldse midagi saavutada, peab looma suuri süsteeme, töötama sarjadena. Olen pannud ka ise tähele, et kui teen ühe õnnestunud pildi, seejärel teen rämpsu, siis teen teise õnnestunud pildi teises laadis – see pole süstemaatiline töö ühe teema kallal. Aga süsteem on väga oluline, vähemalt seda maailmas aktsepteeritakse. Kunst on alati tugevam kui poliitika. Mul on selline teooria, et Eesti

iseseisvus ei sündinud mitte aastatel 1988, 1989, 1990. Iseseisvus sündis tegelikult Eesti arhitektuuris juba 1970-ndatel. Siis hakati tege- ma neofunki, Eesti aja edasiarendust, teadlikult. Aga kunst on kõigest tugevam.

Leonhard Lapin 1992. aastal.
Leonhard Lapin in 1992.



Es kommt nicht darauf an, was für Meinungen einer hat,
sondern was diese Meinungen für einen Mann aus ihm
machen.

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG

A man's opinions are not what matters, but the kind of man
these opinions make of him.

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG

It would have been a great thing had the Duke
known in 1784 that the Duke of Wellington was
born on 21st July 1769 in Weymouth, Dorset, and
that he was the son of the Duke of Devonshire.
The Duke of Wellington was the Duke of Wellington
and the Duke of Wellington was the Duke of Wellington.
The Duke of Wellington was the Duke of Wellington
and the Duke of Wellington was the Duke of Wellington.

Das ist die Art
Männlichkeit
die ich
wünsche

ÜHEKSANDA DOKUMENTA NÄHTAVAST JA NÄHTAMATUST POOLEST

Tamara Luuk

Ajaloost

1955. aastal korraldas Kasseli maalija ja sealse akadeemia professor Arnold Bode (1900–1977) tema poolt äsja asutatud "XX sajandi Öhtumaa kunsti Seltsi" toetusel suure, 670 tööga näituse Euroopa modernkunstist. Üritus, millest sai alguse Documenta-traditsioon, oli mõeldud täitma natsionaalsotsialismist tekitatud lünka saksa noorte kunstihariduses. Esindatud olid olulisemad modernkunsti voolud kubismist-konstruktivismist, pittura metafisica'st kuni uusajalikkuse ja ekspressionismini välja, lisaks arhitektuurinäitus fotodena ja retroprogramm "40 aastat filmikunsti".

Teisel Documental, mis toimus 1959. aastal, osales 326 kunstnikku 1770 tööga, uutest nimedest olulisemad olid ehk J. Pollock ja W. de Kooning. Hügelväljapaneku kulutused (kokku miljon saksa marka) katkis Kasseli linn ühes Hesseni lüidumaaga.

Veerandmiljonilise defitsiidi tõttu edasi lükkunud kolmas Documenta toimus 1964. aastal märksõna all "Kunst on see, mida teevad suured kunstnikud", esmakordselt osales sellel Kasseli Documentade ja kogu saksa kunsti võtmefiguur, Joseph Beuys. Sestpeale on kaasaegse kunsti manifestatsioonid Kasselis toimunud regulaarselt iga nelja aasta järel. Pidevad kahjumeist tulenevad tülid linnaametnikega ja alalise defitsiidi sagedased kinnimaksimised kuratorite omast taskust (näiteks maksis H. Szeeman kinni 5. Documenta 800 000 marga suuruse puudujäägi) on sundinud korraldavat toimkonda otsima rohkeid sponsoreid, kellest ürituse aina kasvava maine tõttu viimasel viieteistkümnelt aastal ka puudust pole tulnud. On esinenud juhtumeid, kus kunstnik on oma töö teostusega seotud ise katnud, nii toimus 1977. a. Documenta tõmbeteoseks kujunenud "Vertikaalse maa-kilomeetriga" ameeriklane Walter de Maria.

Igal Documental on oma kuraator ja märksõna, mille all ta toimub, viimane võtab kokku näituse kontseptsiooni, ühtlasi ka ajastu kunsti suundumused. Kuni 1972. aastani ürituse hingeiks olnud A. Bode vahetas viiendal Documental välja šveitslane Harald Szeeman, kelle deviisi all "Küsitavaks muutunud realiteet – pildimaailmad tänapäeval" toimunud kunsti ja mitte-kunsti vastandav Documenta on jäänud küllap tuntuimaks Documentade ajaloos. Kataloog ja ajakirjandus sõandasid vaevalt kasutada sõna "kunst" näituse kohta, millel leidis kõike: poliit-



Fridericianum – Documenta toimumise üks põhikohti. Esiplaanil: Jonathan Borofsky. Mees minemas taevasse. (25m).

Fridericianum, one of the locations of the Documenta. In the foreground: Jonathan Borofsky. Man Walking the Sky.

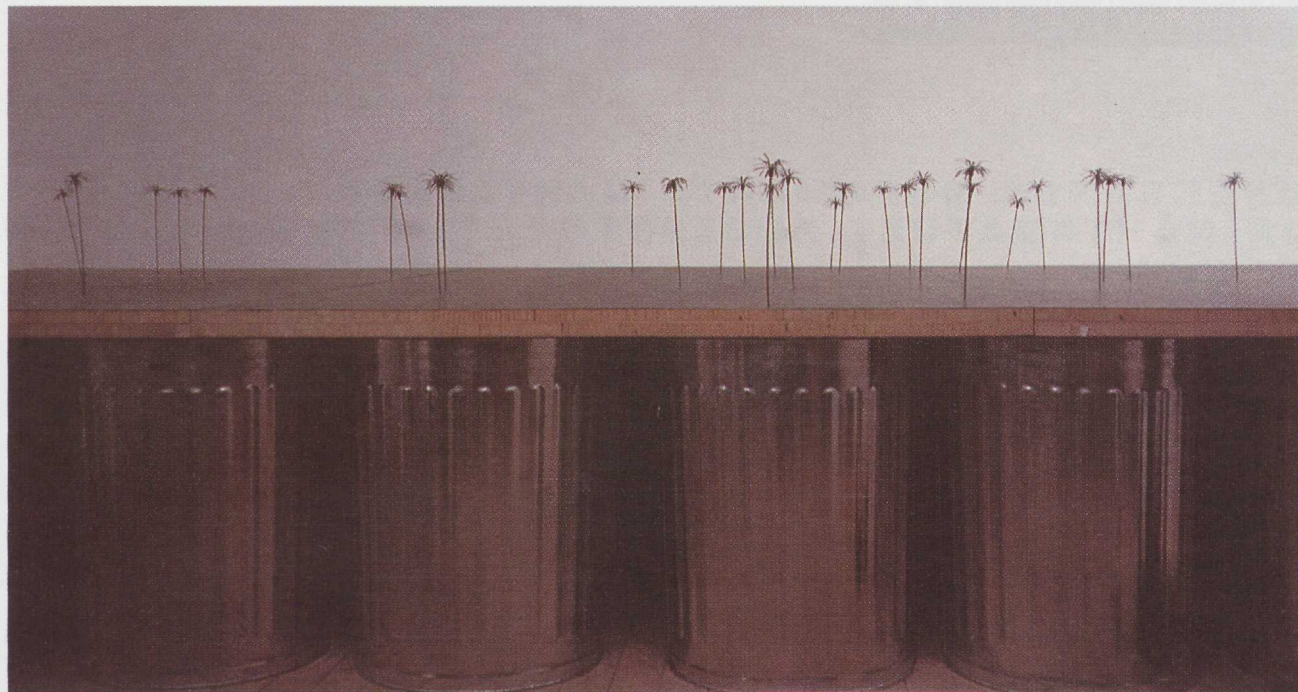
tilist propagandat, vaimuhaigete joonistusi, fotorealismi ja kitsi.

Peale Bode ja Szeemani on Documenta kuraatoriks olnud veel Kölni Kunsthalle direktor Manfred Schneckenburger (1977 ja 1987) ning hollandlane Rudi Fuchs (1982). Praeguse, üheksanda Documenta kokku pannud team'is – Pier Luigi Tazzi (kunstikriitik, Itaalia), Denis Zacharopoulos (kunstikriitik, Kreeka), Bart De Baere (muuseumijuhataja, Belgia) on enim tuntud näituseterviku üldkuraator, Genti Kaasaegse Kunsti Muuseumi direktor Flaamimaa belglane Jan Hoet.

Jan Hoet ja Kasseli üheksas Documenta

Kuigi näitusekataloogi eessõnas rõhutab Jan Hoet mitut puhku oma teisejärgulisust, võrreldes kunsti ja kunstnike maailmaga, ei saa ta ignoreerida Documenta kokkupanijale omistatavat, pea müüdi kujunenud tähtsust. Vaatamata prohvetite raskelt tulevale kuulsusele omal maal, valiti ta äsja Belgia kunstikriitike organisatsiooni etteotsa. Documenta-kogemus mängis siin kindlasti kui mitte määravat, siis väga olulist osa.

1936. aastal Louvaini linnas sündinud Hoeti elu-



käik on üsna kirju. Kunstnikukarjääri üritanud, kirkliku amatöörpoksijana tuntuks saanud Hoet lõpetas 1970. a. Genti ülikooli kunstiajaloolasena ja kui 1975. a. loodi Genti Kaasaegse Kunsti Muuseum, sai ta selle esimeseks juhatajaks. Tähtsaim Documenta-eelne fakt tema professionaalses biograafias oli küllap kogu Genti hõlmav kunstisünnus, "Chambres d'amis". Kümnetes Genti kodudes oma kunstile ruumilise konteksti kujundanud suurema või väiksema nimemüüdiga kunstnikud tegid mõne kuu jooksul vanast linnast kaasaegse kunsti metropoli. Installatsioonid, objektid, maalid ja skulptuurid sulatasid end sajanditevanusesse eluruumi, seda kord lõhkudes, kord täiendades. Kogu linn – majaanikud, naabrid ja külalised olid lülitunud Hoeti 1986. a. korraldatud suurde kunstimängu.

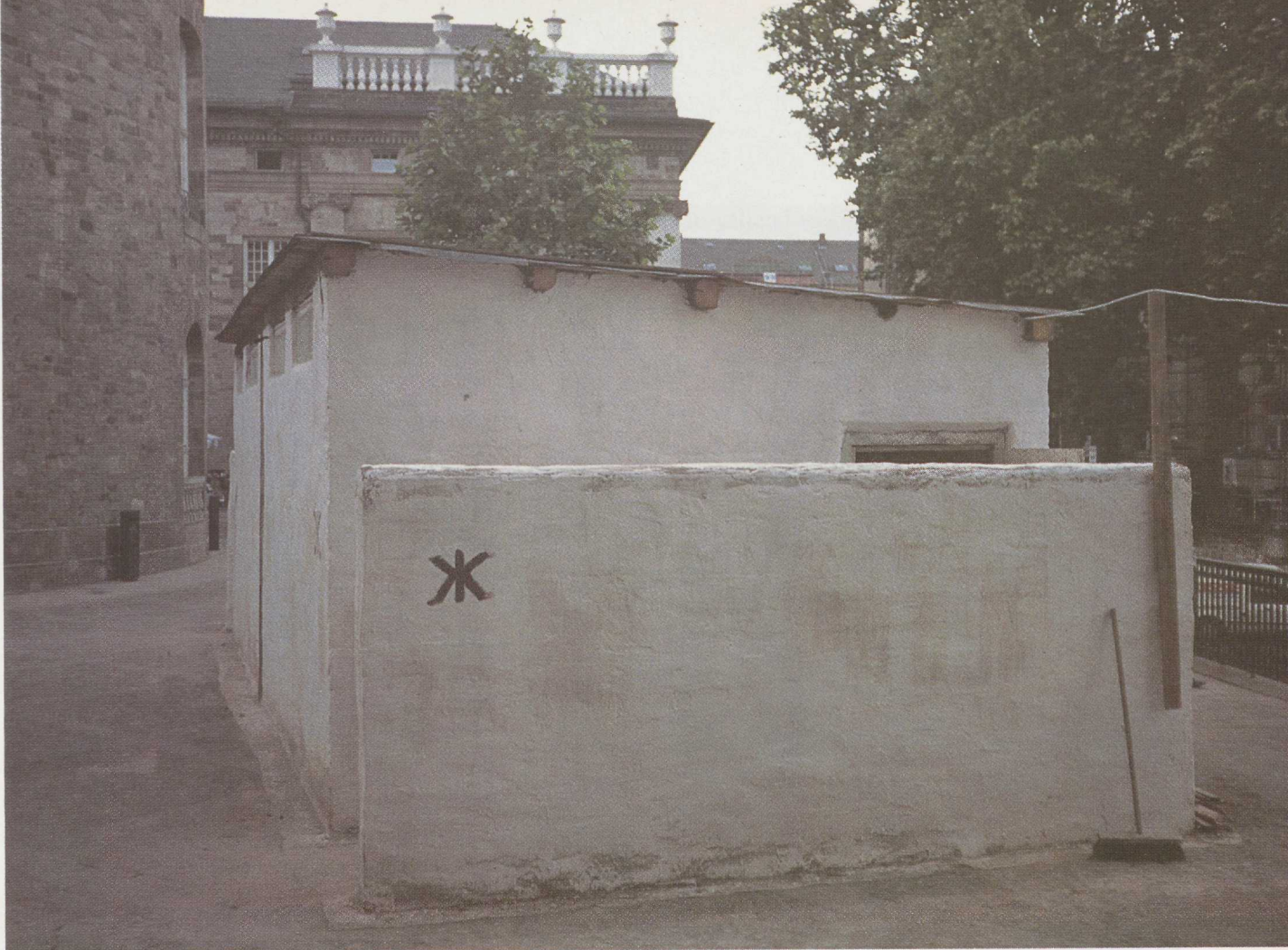
Sama, ühele paigale totaalset kunsti konteksti omistada püüdva taotluse tunneme ära ka Kasselis; ainult et ekspositsiooniruumi kultuurilooline taust on siin sisse töötatum ja ürituse kõlapind juba ette teadaolevana tohutult võimsam.

Kohamüüt mängib üheksandal Documental kunstnikumüüdid kindlasti üle (äsjasurnud ja ülipopulaarne Francis Bacon ehk välja arvatud) ja ekspositsioonipaikadele legenditähenduse omistamisel pole korraldajail fantaasiast mitte vajaka jäänud: Fridericianumi muuseumis peaks kulmineeruma Documenta "dramaatiline", valgustuslikkust ja kollektiivsus esindav printsip – muuseumi tornis (Zwehrenturm) näidatakse n.-ö. kunsti kollektiivset mälu, mida Hoeti sõnutsi ei tule mõista nostalgiana, vaid liikumapaneva jõuna, mootorina. Vaata-

jaile-osalejaile meenutatakse kunsti revolutsioneeritud isiksusi – Jacques Louis Davidi, James Ensorit, Alberto Giacomettit, Barnett Newmani ja Joseph Beuysi.

Fridericianumi kõrval asuv endine barokkteater ja loodusloo muuseum Ottoneum esindab dramaatilisele, kollektiivsele algele vastandlikku intiimsust ja vaikust, Documenta-Halle peaks näitlikustama kunsti suurt ühisruumi, mis meenutab eepilist, romaani. Ajutiselt püstitatud Aue-paviljonid, kus valitseb klaasi läbipaistvus ja valgus, on kutsutud esile manama maailma, milles taeval on olulisem tähendus kui maal. Kasseli Neue-Galerie, ka Documenta-paigana oma muuseumifunktsiooni säilitanud, on määratud tõestama (J. Kosuthi, Z. Leonardi jt. ekspositsiooni sekkumise tagajärjel): kui muuseum muutub kunstniku tööruumiks, muutub ta aktiivseks (J. Hoet).

Et põgusaltki näitlikustada praeguse Documenta mastaapsust, lisame eespool loetletule Kasseli ooperi- ja teatrimaja ning Fridericianumi teatri, kus mängitakse kaasaegset heliloomingut ning spetsiaalselt Kasseli Documenta jaoks loodud Jan Fabre'i multimeedia-ooperit; linnahalli, kus toimuvad profipoksi matšid; filmi- ja videoetendused ning saja Documenta-päeva vältel ööpäev läbi näidatava televisiooniprogrammi. Kasselist väljaspool funktsioneerivad Documenta-ürituste raames mitmed omaette väljapanekud: Arolseni lossis võib näha Jeff Koonsi 7 meetri kõrgust barokki ülistavat lilleskulptuuri, Haydau kloostri eksponeerivad oma töid M. Abramovic, J. Kosuth, M. Francois jt.



Ilja Kabakov. Tualett.

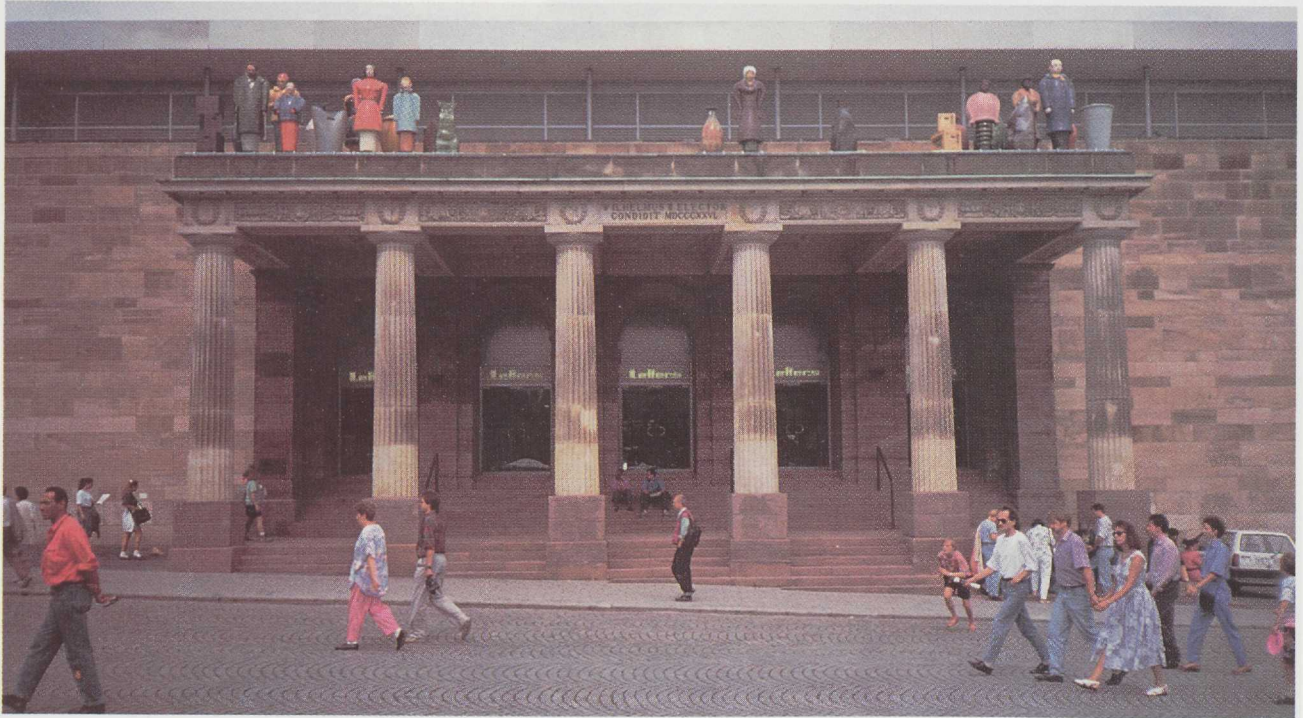
Ilya Kabakov. Toilet.

Agressiivsus ja alandlikkus, võim ja vabadus

Et kõik maksab ning raha väärtus kipub segaseks läinud väärtushinnanguist kõige selgemaks muutuma, määrates ka loomingu hindamatut hinda, pole uudis enam meilgi. Ja nagu meilgi, on selle vastu protestijaid hääli – kõrbes hüüdjaid enamasti – ka Läänes küllaga. Kunstnikke, kes võivad lubada endale luksust mitte arvestada raha võimuga, on väga vähe, rääkimata galeristidest, kirjastajatest ja reklaamist. Suurte kollektsioonide omanikud ja kunstikaupmeeste organisatsioonid püüavad vastavalt olukorrale pärssida või tagant tõugata teoste ja ideede levikut, millest nende endi kogud eluliselt on huvitatud, ja sellest mängust ei jää välja ka maailma olulisemad muuseumid ning kunstiteadlased. Raha, kunstideoloogia ja poliitiliste ambitsioonide seos, üksteisega läbipõimitus ja vastastikune mõju dikteerib kunstist olulisemaid võimumänge. Küllap seepärast jäi Jan Hoetil, värskel Documenta kuraatoril vastamata oma vana sõbra, "Knacki" toimetaja Frans Verleyeni vaikselt esitatud küsimusele: "Ja milline on Sinu suhe võimuga, Jaanike?" Ning meenub, kuidas mõned aastad tagasi tutvustas ta flaami suurkodanlusele oma kaasaegse kunsti visiooni, provotseerides ja šokeerides kokku-

tulnud ülikirast koorekihti. "Kaasaegne kunst," irvitas tookord Hoet, "on see" – ja väänas mikrofonil, millesse kõneles, grimassitades kaela kahekorra. 1992. a. Documenta kuraatori Jan Hoeti kaunitult formuleeritud kataloogi eessõna ütleb: "Kunst on alati subversiivne. Ta seab küsimärgi alla väljakujunenu, segab harjumusi ja loob sellega uue suhtlemiskeele tingimused, nii kunstilised kui ühiskondlikud. Kunst provotseerib, ja lõpptulemusena on poliitika temast lahutamatu, on pidev dialektiline väljakutse. Kunst on igasuguste autoritaarsete ambitsioonide (tasalülitamine, eelarvamus, kitsendused) vastane hoiak, kaasaarvatud viimasel ajal hirmutekitavalt levivad natsism ja neonatsism. Documenta on näitus, millele vabadus on põhiline olemiseks vajalik tingimus, koht, kus sõnastatakse suhtumine ühiskonda laostavatesse destruktiivsetesse jõududesse."

Sama raamatu kaante vahel väidab sama mees teisel: "Kunst ei suuda suurt midagi muuta, ammugi mitte ühiskonda. Kui, siis ehk indiviidi..." Tõesti, tõesti, populismiks kippuva demokraatia ja elitaarse käputäie maksuvõimelise künismi vahel on raske valida.



Spekulatsioon ja vahetus, uudsus ja traditsioonilisus

Kuigi nii Documenta-eelne kui ka avamisjärgne info häälestas ettevaatusele, kujunes Kasselis nähtust minu jaoks siiani suurim avangardse kunsti kogemus. Kölni kunstimesse välja arvatud, jätsid mõne nädalase vaheajaga nähtud Fiac, SAGA ja Decouvertes Pariisi *Grand Palais'* silmi kurnava kvantiteediga tapva üldmulje. Nende varjamatu kommertslik iseloom liigendas galeriide poolt eksponeeritavat omakorda – müügieesmärke silmas pidades.

Documenta ekspansiivsus ja kohatine vastuolulisus oli samuti väsitav, aga ometi põnev. Maa maailm, millest oli võimatu ammendavat üldvaadet saada, sundis pidevale pingutusele, vihastas oma psüühiliste ebatasasustega, aga sundis vormistama mõtteid ja sõnastama rahulolematust. Hoetile on rohkasti ette heidetud tõeliselt uudse, varemolematu Documenta-kontseptsiooni puudumist. Hoet on neid etteheiteid pareerinud väitega, nagu ei tahakski ta kitsast ja vägivaldselt pealesurutavat kontseptuaalsust, tema eelistavat mõtisklust, kunstiga kaasa elamisest saadavat kogemust.

"Kogemus" on sõna, mida 9. Documenta koostaja oma tekstides meelsasti kasutab. Teine, tema poolt niisama olulist väljenduslikku koormust kandma pandud sõna on "keha". Näituse moto: "Kehalt kehani (ja) kehadeni" peaks väljendama Documenta antispekulatiivset iseloomu, põlgust verbaalselt realiseerunud intellekti vastu. (Jan Hoet: "Usun kunsti iseeneslikku jõudu, tema ümberkujundavasse po-

tentsiaali, aga ma kahtlen selle jõus, mis mul poliitilistest ja ühiskondlikest reaalsustest öelda on...

Minu tekst on see näitus... Tä tõestab, et mõtlemiseks pole tingimata vaja tükkki valget paberit.")

Kuigi Hoet ütleb end vihkavat sõnaspekulatsioonile ja kunstiideoloogilisi kaalutlusi, harrastab ta neid ometi. Vastuoluliselt ja ometi järjekindlalt, puhuti kidakeelselt, aeg-ajalt huvitavaid ideid pillates, annab ta sellest märku nii teda rohkelt tsiteerivais intervjuudes kui ka kataloogi-kirjutistes. Documenta kohal hõljuv spekulatiiv-filosoofiline vaim on näitusest lahutamatu. Sedavõrd lahutamatu, et kohati tundub kataloogirepro täpselt valitud vaatenurk märksa ilmsemalt kunstitöö füüsilist, käegakatsutavat aspekti rõhutav kui nähtud töö ise.

Nagu üks sajandilõpu fenomen kunagi, võtab Documenta, märgistatuna koostaja subjektiivsusest, kokku mitmed lähimineviku kunstitaotlused, kaasaarvatud eelnevate Documentade koostamisprintsipiidid.

Kindlalt jätkub Bode alustatud Öhtumaa kunsti keskse loominguvisioni kultiveerimine. Selles kontekstis mõjub Ousmane Sow (Bombay) või Bhupen Khakhari (Dakar) looming küündimatuna, abitu võõrkehana, millele Documenta pole suutnud luua adekvaatset omaruumi. Elu- ja kunstireaalsuse vahekorra probleem (mis on Szeemani poolt aktuaalseks tõstetud ja püsib tänaseni päevakorras) näitlikustub eelkõige teostes, millest on püütud eemaldada mitmeid võõrandumisi. Ja see on tüüpiliselt Lääne kultuurile omane küsimuste ring, millele indialastest, aafriklastest ja venelastest Documental osalejad pihta ei saanud.

Kui 1977. a. Documenta oli pühendatud massimeediumeile, kantud Nam June Paiki kümnetest TV ekraanidest muuseumiesisel muruväljakul, siis täna Documenta on ümber häälestatud tuhandete vaatajate visuaalsest informatsioonist risustatud vastuvõtuvõimele. Aktuaalseks massimeediumiks, näib ütlevat 9. Documenta, on loov ja vastuvõttev inimene, kellel on tagumine aeg hakata end puhtaks rookima, hakata valima ja otsustama. Hakkaks ta ainult.

Ses mõttes – nii vastuoluline, kui see ka ei tundu – on taoline kunsti füüsilist lähedalolu tajuma provotseeriv Documenta väga täpne, ajastu igatsust väljendav. Ning hoolimata oma paljukuulutatud tolerantsist kõige maailmas toimuva suhtes, väga, väga Lääne-keskne. Alates Baconi neljast suurepärasest maalist, mis kujutavad kannatavaid inimliha kantsakaid, kuni Flatzi poksikottidest tihnikuni ("Bodycheck") ning Bruce Naumani nägemis- ja kuulmismeelt kriipiva videoni ("Help me Hurt me sotsioloogia. Feed me Eat me antropoloogia"), mis näitab lakkamatult röökivat ja pöörlevat kiilast inimpead.

Minu jaoks huvitavaim oli traditsioonilise kunsti mängumaale jääv žanr – maal. Erinevalt ekspansioonsusele orienteeritud ruumiinstallatsioonidest, kontsentreerus siin ajastu suundumusi intuiitiivselt artikuleerida püüdev väljendustahe, osates end tihedalt ja askeetlikult piirata kindlalt ette antud tasapinnal. Mitmetes muuseumi- ja galeriide-ekspositsioonides varem nähtud valiku kvaliteedile keskendunud maalinäitustest on ennekõike jäänud meelde kunagiste minimalistide ülimalt vormitundlikuks kultiveeritud tööd. Kui E. Kelly välja arvata, siis Documental neid polnudki. Susan Rothenbergi sensuaalsetes abstraktsioonides, Pat Steiri hõredalt voolavates värvikoskedes, Günther Förgi läilavärvilistes ja kahvatutes maalipindades ning Per Kirkeby räpases värviga mitte koonerdavas reljeefsuuses oli midagi, mida ma sellises tõsiselt võetavuses enne kohanud polnud. Hoeti muidu laialivalguvad eelistused omandasid Documenta maalivalikus suuna ja mõtte, mille väidan olulise ja tähendusliku olevat, ehkki ma tema olemust praegu sõnastada ei oska. Selles on kindlasti omajagu saksa rahvuspühaku Joseph Beuyssi pärandit, mis õpetas vaimurikkale, aga vormiandetule saksa kunstile oma puuduste ja nõrkuste mitte häbenemist, nende kujundisse vormimist ja nõnda vägevaks muutmist. Tsivilisatsioonieelsesesse esiajalukku kippuvate kriipsu poiste maalimisega kuulsaks saanud A. R. Penck näitas Documental portreede-seeriat, mille maaliline diletantlus oli rohkem kui liigutav või ülbe, oli alasti tõde paljastamaks omaenese võimaluste,

inimnäo väljenduslikkuse ja ilu suhtelisust ja suurst.

Miks eestlased ei võiks osaleda Documental?

...mõtlesin aasta tagasi Genti Kaasaegse Kunsti Muuseumis korraldatavat portugali kunsti näitusega kaasnevat pressikonverentsi kuulates, kus imetlejatest ümbritsetud Jan Hoet pidas, närviliselt ja pidevalt suitsetades, lühikese avakõne. Pärast pressikonverentsi lõppu palusin oma mehel end Hoetile tutvustada. Mul on väga kiire, ütles Hoet. Homme lendavat ta New Yorki, sealt edasi Berliini, aga natuke võib juttu rääkida ikka. Olime kaks kõnelejat, kellest kummalgi polnud võimalust rääkida oma emakeeles. Tema viibis endale läbi-lõhki tuttavas keskkonnas, omakorraldatud näituse ruumides.

Tänasin teda ilusa näituse eest ja ütlesin varem välja mõeldud märkuse: portugali kaasaegne kunst, huvitav küll, aga näe, avangardi klassika puudub tas sootuks. Hoet oli nõus, vastates, et ta võttis selle, mis võtta andis. Aga eesti kunstis on väga head tundlikku avangardikunsti, ütlesin. Ei ole võimalik, teile seda olla, naeris ta. Te olete liiga kinni oma igapäevamuredes, selleks et suuta kujundist vabaneda. Ütles, et oli mõni aasta tagasi Eestis käinud, et seal ei tundud Duchampigi! Küsisin, kas ta on ikka kindel, et see oli Eesti, mida ta külastas, ja et niisuguseid hinnanguid andes käitub ta nagu kunstipoliitik, kes lähtub ideoloogilistest kaalutlustest. Siis läks pinge suureks ja jutt rabeledaks. Püüdsin kõnelda sellest, et kunstnikud, kes on töötanud sekundaarse informatsiooniga maailmas toimuvast, ei ole tingimata muust kunstiprotsessist eraldatud, et nende suhe sellega on sageli hoopis pingestatum ja vahetum. Just, lõikas tema, sekundaarse infoga ei saa töötada, ainult esmasega. Aga postmodernism?, küsisin, kuidas suhtute sellesse? See on tulevikukunst, temas on väga huvitavaid võimalusi, vastas Hoet. See ju ainult sekundaarse informatsiooniga töötabki, torkasin. Siis kõneles Hoet rahvale, kes me ümber kogunenud: kunst ja elu on kaks ise asja, ja tema tegeleb kunstiga. Poliitikat ja ideoloogiat ta vihkab, ja teile, pöördus ta minu pole, sest olin end alandatuna minekule sättinud, soovin ma kõike head.

Uskusin, et vihkan seda skisofreenilist, enesekindlat inimest, kes sinu ja sinu poolt kaitstava kunsti seenele saadab ilma seda õieti tundmata. Documental kõndides, Hoeti inimlikku nõrkust ja tugevust vaagides, lepitasin end mõttes mehega, kellest loodan, et tuleb aeg, ja tal ei ole enam võimalust eesti kunstist mööda vaadata.

LOODUSLIKU MATERJALI JA TEHNITSISMI DIALOOG ROSTOCKIS

Anu Liivak

Otsustavamalt kui kusagil mujal postsotsialistlikus ühiskonnas uuendatakse kultuuritraditsioone endisel Ida-Saksamaal. Kapitalimahutustega Läänest kaasnevad kiired muutused, mis viiakse läbi investeerijate poolt kaasa toodud ekspertide juhtimisel, tuginedes nende kogemusele.

"Ostseebiennale 1992" (4. juulist kuni 23. augustini) Rostockis oli rahvusvahelise kaasaegse kunsti üks suurejoonelisemaid ekspositsioone nn. uutes liidumaades pärast Saksamaade ühendamist. Varem kandis see üritus nime "Balti(mere)maade, Norra ja Islandi Biennaal" ja toimus regulaarselt alates 1965. a. deviisi all "Rahuajastu kunst rahu eest". Sel aastal heideti kõrvale sotsialistlik tava, mille kohaselt osavõtumaad koostasid oma ekspositsioonid ise (Eesti, Läti ja Leedu esinesid Moskvast tehitud Nõukogude Liidu valiku koosseisus, Skandinaaviast saadeti Rostocki peamiselt figuratiivseid traditsioonilistes žanrides teoseid).

Näituse koostamine usaldati ühele kuraatorile. Võimaluse esitada oma nägemus Läänemere regiooni aktuaalsest kunstist sai Kieli lähedal Eckernfördes galeristi ja ofortgraafika trükkalina tegutsev kunsti-teadlane Norbert Weber. Tema eelmine rahvusvahelist tähelepanu äratanud ettevõtmine oli "Radar" projekt 1990. a. Kotkas, kus 16 kunstnikku teostas keskkonnaspetsiifilisi objekte linnamiljööös (vt. Kunst 1/1992).

Rostockis esinenud 19-st kunstnikust/grupist olid 6 samad, kes Kotkas. Viis näitusele teostatud objekti asusid vahetult linnas, ülejäänud jagasid Kunsthallet, mis oligi muide aastaid tagasi biennaalide tarvis ehitatud. Ruumimõju seal paranes tunduvalt, sest vastne direktor Annie Bardon lasi lammutada vaheseinad (nagu enamus uusi juhte, on ka A. Bardon Läänest).

Weber kavandas Rostocki näituse justkui dialoogina kahe tema arvates olulise aktuaalse kunsti näituse vahel Läänemere-maadel: dialoogina eheda loodusematerjali ja uusima tehnoloogia (elektroonika, foto, video) vahel, ja nimetas projekti "Das Steinerne Licht" – "Kivine valgus". Näituse ettevalmistamiseks jäänud 8 kuu jooksul ei otsinud ta ühe või teise maa esindajaid, vaid silmapaistvalt isikupäraseid lahendusi teda paelumas ainevallas regioonist tervikuna. Nii esineski biennaalil kolm soomlast – Marja Kanervo, Pentti Koskinen ja Kain Tapper; kaks norrakat – Kjell Børgeengen ja Bente Stokke; rootslased Dawid ja Aneé Olofsson; islandlane Kristján Gudmundsson; Poolast Zuzanna Baranowska; Moskvast "Art Blja" (kolmeliikmeline grupp); taanlane Bjørn Nørgaard, kaks sakslast lääne poolelt – Raffael Rheinsberg ja Ingo Günther,

ida poolelt aga mitte kedagi; kaks lätlast – Olegs Tillbergs ja Valts Kleins; leedukas Mindaugas Navakas ja Eestist Leonhard Lapin. Sissejuhatuseks ekspositsioonile Kunsthalles toimus aga hoopiski



Mindaugas Navakas.
Telg. Graniit. 1992.
Rostock.

Mindaugas Navakas.
Axis. 1992. Granite.
Rostock.

itaallase Giovanni Anselmo teos, mille nimetus oli võtmesõnaks üheaegselt meretagust ja ultramaarini tähendav "Oltremare". Selle teose ekspositsioonilülitamisega aetas Weber kunstilised taotlused muudest piirangutest kõrgemale.

Loodusmaterjalide ja tehnoloogiakesksete lähenduste kontrastset vastandumist aga näitusepildis ei toimunud, kuigi kontseptsioon oleks seda eeldanud. Tegelikult moodustus Rostockis terviklik mõjuväli, mille sees hakkas toimuma mitmeplaaneline konversatsioon intuiitse ning kontseptuaalse materjalikäsitluse, tehnoloogia anonüümsuse ning sõnumi isikupära vahel; abstraktsuse, sotsiaalsuse, ratsionaalsuse, sensuaalsuse, jäikuse, pehmuse jne. vahel. Peamise ühise nimetajana toimus kunstnike seotus kontseptualismi-kogemuse erinevate tahkudega, millele näib kuuluvat ka kuraatori sümpaatiat. Weberi näitus jätkab skandinaavialikku, meile Pori Kunstimuseumi ja Põhjamaade Kunstikeskuse tegevusest tuttavat kontseptsiooniselgete süstematiseerivate näituste liini. Vaatajale pakutakse valikuline visioon, mille aluseks on usk avangardiajastu ideaalide ja kriteeriumide jätkuvusse. See lähenemisviis erineb põhimõtteliselt viimase ajal Saksamaal populaarsete modernismijärgse



Leonhard Lapin. Lõhestatud aeg. 1992.
Rostocki Kunstihall. Foto: Frank Hormann.

Leonhard Lapin. Split Time. 1992.
Rostock Art Hall. Photo by Frank Hormann.

ajastu kunstipildi paljusust modelleerivate mammutnäituste praktikast (eelmise aasta "Metropolis" Berliinis ja IX Documenta Kasselis), kus vaataja tuleb endal kaootilises labürintis orienteeruda. Polariseerumine Rostocki näituse üldpildis toimus võimaluste skaala vastasäärtes – kontseptuaalse abstraktsiooni ning terava sotsiaalse sõnumi vahel. Intensiivseid kunstielamusi pakkusid mitmed esimesse valdkonda kuuluvad teosed: K. Gudmunssoni universaalne kontseptuaalne valem joonistus-kunstile (kahele meetrikõrgusele paberirullile asetatud grafiitplaat), Dawidi reaalsuse ja fotograafilise kujutise tõepärasuse ja näivuse vahelkordi vaagiv fotoinstallatsioon (suuremõõtmelised fotosuurendused nõelaga paberisse torgatud augustruktuurist) ning G. Anselmo "Due *Particolari*" lungo il sentiero verso Oltremare", installatsioon, milles diaprospektori valgusvihku sattunud objektile projitseerub sõnum, kutsudes alustama matka kitsukesel liivarajal, mis läbib avarat saali ja katkeb seinaga. Taoliste rafineeritud mõttekonstruktsioonidega teoste taustal võimendus maksimaalselt Z. Baranowska nimetu installatsiooni müstiline aistingulisus. Kunstnik oli eraldanud saalist ruumi osa, kus vaataja sai näha vaid väliseid piirjooni kahest vastandlikust materjalist: valge pooleldi läbipaistva sisseõmmeldud õõnsustega pehmelt langeva kanga ja musta jäiga ruberoiditaolise materjalist piirdega. Tehnitsismi osatähtsus jäi planeeritust väiksemaks,



Valts Kleins. Me tahame – me soovime. 1992.
Rostocki Kunstihall.
Foto: Frank Hormann.

Valts Kleins. We Want – We Wish. 1992.
Rostock Art Hall.
Photo by Frank Hormann.

kuna telefonisidet sponsoreerida lubanud firma loobus abistamast viimasel hetkel, hakates kahtlema itta suunatud projekti perspektiivikuses. Viiestkuuest kommunikatsioonikeskusest, kavandatud erinevatesse Läänemere äärsesse linnadesse,



Raffael Rheinsberg. Ritta seatud. 1992.
Rostocki turuplats.

Raffael Rheinsberg. Ranged. 1992.
Rostock market place.

püstitati lõpuks vaid telekommunikatsiooni maja Rostocki ning B. Nørngaardi objektid. Nii kerkis teiseks dominandiks sotsiaalsus. Kindlasti aitas sellele kaasa Rostocki kui näituse toimumiskoha kontrastne sotsiaalne ja ökoloogiline tegelikkus. Ent hiljem nähtud "Documenta" toetas Rostockis kujunema hakanud veendumust, et sotsiaalsusboom, mis iseloomustab Põhja-Ameerika kunstipilti juba mõnda aega, on nüüd jõudnud Euroopasse. Saksamaal on see käsitletav seaduspärase vastureaktsioonina nii uusmetsikute äärmuslikule subjektiivsusele kui kontseptualismi elitaarsusele. Vormi osas uut pakkuda on raske, reaalsuses intrigeerivatest nähtustest puudust ei teki. Üllatavalt oli sotsiaalne sõnum olulisel kohal ka kolme Baltikumist pärit kunstniku teostes. V. Kleins esines üsnagi pateetilise fotoinstallatsiooni-ga probleemsete laste portreedest, allkirjadena nende oma käega kirjutatud südamesoovid. O. Tillbergi seekordne installatsioon oli analoogiline talvel Tallinnas "Forma Anthropological" nähtuga, ent mõjus fragmentaarsena: suurejoonelise siidpaberist ja tavotist seina taustal eksponeeriti lennukimootorit, kõrvalasetsevas monitoris jooksis video sünnitusest, selle vastas sõnnikuhunnik. Lapini "Lõhestatud aeg" kujutas endast punasega üle pritsitud sotsialistliku sisuga kirjanduse ja hoovlilaastude hunnikut, ümbritsetuna kirvestega lõhestatud hiiglaslikest puupakkudest, jätkates/viies lõpule (?) "Märkide konversatsioonist" tuttava mängu möödunud aja paradoksidega. Erand baltlaste seas oli M. Navakase rustikaalne eritoonilistest graniitidest "Telg" linna jalakäijate tänava alguses. Kõige poleemilisema eksponaadi autor R. Rheinsberg lõi kohalikust laevatehasest leitud metallkuuride reaga läbi sama jalakäijate tänava teise otsa. See oli tüüpiline interaktiivne žest, mis taotles sekkumist rutiinsetesse käitumismallidesse.

Ühe võimaliku assotsiatsioonina oleks pidanud toimima hakkama paralleelism töö vähenedes otstarbeta jäänud kuuride, töötuks jäänute saatuste ja hinnangute vahel minevikku vajunud ajastule. Kohalikule publikule see mõttekäik ei meeldinud. Pigem tajuti koledate kuuride toomist üha heakorastatumaks muutuvale tänavale mõnitamisena. Analoogiline suhtumine laienes kogu projektile. Negatiivsete hinnangute võimendamisel kuulus keskne roll kohalikule ajakirjandusele, kes algusest peale projektile vastu töötas. Weber, kellel ei võimaldatud kordagi oma kontseptsiooni tutvustada, sõitis regulaarselt kord nädalas kohale vestlusteks huvitatutega. Seal puhkesid ägavad dispuudid, kus üheks keskseks teemaks oli raha. Rostocklased nägid Weberi projektis, peale selle, et oli irvitamine nende "oma biennaali" üle, ka arutut maksumaksjate raha raiskamist. Tegelikult teostati näitus rahvusvahelise projekti "Ars Baltica" raames ning finantseeriti Liitvabariigi keskvalitsuse ja Skandinaaviamaade poolt. "Kivine valgus" oli Läänemere regiooni kunsti näitusena muidugi suurejooneline. Nii intrigeerivalt pole Põhjala ja Baltikumi kunsti Saksamaal seni tutvustatud. Moodsa kunsti arengust enam kui poole sajandi vältel isoleeritud Mecklenburg - Vorpommerni Liidumaa kontekstis (Saksamaal lisandub sotsialismiajastule ka fašismiperiood) kujunes ettevõtmisest kunstihariduslik šokiteraapia. "Wesside" ambitsioonid ja üleolekutunne ning "osside" alandusest tingitud kaitsereaktsioon põrkusid Rostockis leppimatult. Vaevalt, et ükski "Ostsebiennaale" haarde ning tasemega näitus lähemal ajal Eestisse jõuab, ent see pole meil vaja ka karta, et toimub Tallinna Graafikatriennaal, kus ei esine ühtki kunstnikku Tallinnast ega Eestist.

Johannes Starkopfi skulptuurid ja Marko Mäetamme graafika galeriis "Sammas".

Johannes Starkopf's sculptures and Marko Mäetamm's graphics of the Sammas gallery.

Galerii "Sammas". Vaade eesti skulptuuriklassika näitusele.

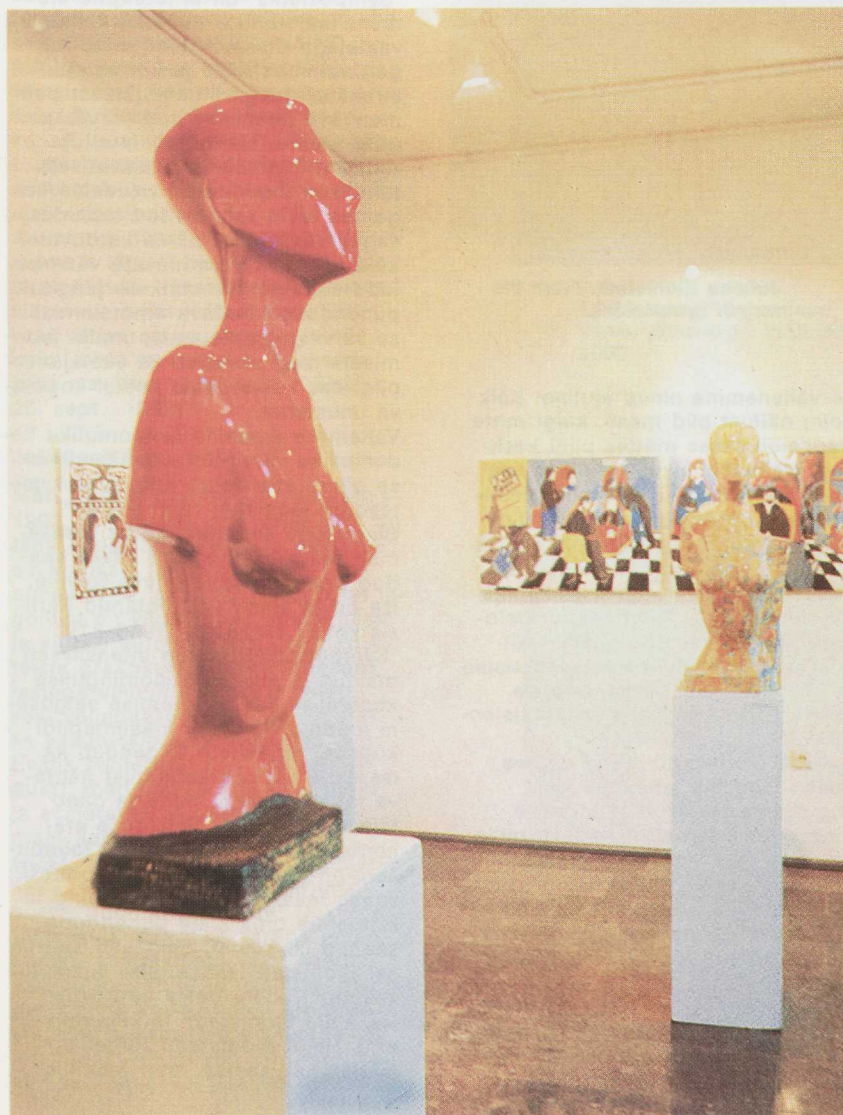
The Sammas Gallery. View of the exhibition of Estonian sculpture classics.

Galerii "Sammas" on rajatud kaheksa eesti skulptori poolt, kes asutasid aktsiaseltsi "Sammas". Eesti Kunstnike Liidu, aktsiaseltsi "Second H" ja skulptorite ühise tööna ehitati välja galeriiruumid Tallinna Kunstihoones.

Galerii "Sammas" tahab arendada ja propageerida eelkõige eesti vormikunsti; skulptuurist ja pisiplastikast disaini ning ruumikujunduse elementideni.

Tavapärase müüginäituse ja pisiplastika püsimumüügi kõrval täidab galerii ka kõiki tellimusi skulptuuritöödele, mälestussammastele pronksist graniidini, autorikujundusega hauamonumentidele, portreedele ja medalitele, dekoratiivplastikale sise- ja välisruumi – raiddetailidest aiaskulptuurini. Galerii teeb koostööd parimate eesti kujuritega.

"Sammas" pakub esinemisvõimalusi ka teiste kunstiliikide esindajatele. Ainsaks nõudeks on kunstiline tase. Galerii "Sammas" avanäituse "Valik eesti skulptuuriklassikast" koostas ja finantseeris Eesti Kunstimuseum algava koostöö märgiks. Toetudes väarikale alusele, tahab "Sammas" kanda Uut Eesti Kunsti.

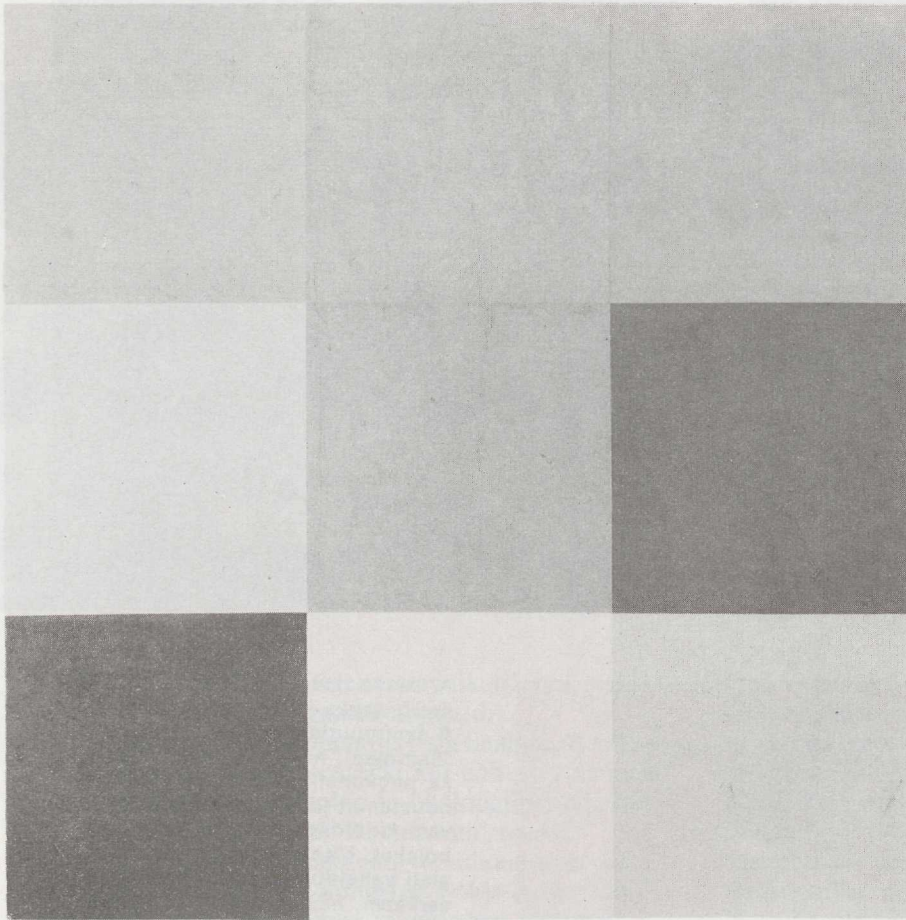


A. Juske nimetas **Marko Mäetamme** graafika ja **Johannes Starkopfi** skulptuuride näitust (galerii "Sammas", nov.-dets.1992) ameerika popkunsti paroodiaks. Temaga nõustunult jääb siinkirjutajal üle vaid kirjeldada seda parodeerivat hoiakut. Mäetamme graafikat on alati vaheldumisi iseloomustanud sarkasm, näiliselt (sic!) kõhmas huumor ning publiku sihiteadlik lolitamine. Juhtumisi sattus talle seekord hambu see osa popkunstist, mida on nimetatud "kollase allveelaeva esteetikaks". Hipipõlvkonna lillelised unelmad leiavad tema valdavalt mustvalges graafikas peene ja ironilise tögaja. Mäetamme osavõttlik süvenemine nende siirasse kujunditemaailma peidab endas tegelikult varatarga nooruki lõplikku otsust: Tegu oli infantiilsete habemike maailmavalu ilmse ületähtsustamisega... Iseenesest on ju tõesti naeruväärne, kui mõnda asja väga tõsiselt võetakse.

Skulptor J. Starkopf, kel seljataga vägagi tõsiseid katsetusi ja õnnestumisi, on sellel näitusel samale äratundmisele jõudnud. Üheülbaliste kipsmannekeenide kamp, läiluse ni magus värvidekoor üll, paljunesid üle terve näitusesaali, kummutades teist popkultuuri põhi-dogmat. Pühademunadena kirjade mannekeenide sõnum näib olevat: **KITŠI PALJUNDAMINE JA SIHITEADLIK EKSTRAPOLEERIMINE** (à la Warhol, Lichtenstein, viimati ka Koons) **EI TOO VEEL TEMAST VABANEMIST.**

Võib arvata, et kui Mäetammele ja Starkopfile antakse valida Ameerika ja Euroopa vahel, valivad nad viimase.

Johannes Saar



Juhana Blomstedt. Sarjast "Symposion".

Juhana Blomstedt. From the series "Symposion".

Juhana Blomstedt. Maale sarjast "Symposion"

Juhana Blomstedt (s. 1937) oma näitusega "Symposion" Kunstihoones 23. oktoobrist – 16. detsembrini oli kolmas soome geomeetrilise kunsti Grand Man, kelle loominguga eesti publik on lühikese aja jooksul tutvunud. Aasta varem, septembris 1991 eksponeeris galeriis "Vaal" oma maale Carolus Enckell, aprillis 1992 Jorma Hautala. Esmajoones on need üksteisele järgnenud soome geomeetriliste abstraktsionistide näitused parim võimalik tõestus selle kohta, et abstraktsed väljendusvahendid, mille võimaluste avastamisel on põhinenud suur osa 20. saj. avangardist, on jäänud oluliseks osaks kasutatavast kunsti keelest. Selle kasutamisel on sama palju isikupä-

se vähenemine olnud ajutine. Kõik kolm näitust olid maali, kuigi mitte traditsioonilises mõttes pildi kesksed. Näituseterviku – eriti tuli see esile Blomstedti ja Enckelli Kunstihoone väljapanekute puhul – üldmõju oli tunduvalt võimsam kui üksikute piltide summa. Intensiivse vaimse pingevälja tagas kunstnike tundlikkus neile lähedase funktsionalistliku arhitektuuri suhtes. Niisiis toimusid maailmanäitused sisuliselt kindlat ruumi organiseeriva (site-specific) tervikliku installatsioonina.

Juhana Blomstedti puhul on see täiesti loogiline lahendus, sest kogu tema senine loominguline biograafia koosneb sarjadest, mille piires ta maksimaalselt kasutab oma vaimsetele taotlustele orgaaniliselt lähedasi kunstiliste vahendite võimalusi, paratamatult on sell-

vilt intensiivsed maalid erinevad otustavalt kunstniku eelnevast loomingust. Vasarely optilisest kunstist mõjutatud loominguga algastad välja arvatud, pole Blomstedt kunagi tajunud maailma nii meeleliselt positiivse ja süsteemsena. 1970.-80. aastatel oli ta looming pigem kantud pidevast tungist üha sügavamale tundmatusse tungida. Eesti vaatajale andsid "Symposionile" vahetult eelnenud laadist aimdust kolm maali sarjast "Luola" ja "Babylon" suure saali otsaseinas. Neis pürgis kunstnik intensiivselt teadvuse ja inimitaju ning -mälu hämarate areaalide lõikejoonte väljajoonistamisele. Teoste visuaalse struktuuris rääkis olulise elemendina kaasa eksootilistest kultuuridest pärit ornamentaalsete kujundite arhetüüpne märgilisus, kuigi Blomstedti suhe nende tähendustega on täiesti intuiitiivne. Soome kriitik Timo Valjakka on Blomstedti selle perioodi loomingut võrrelnud speleoloogiaga – koobaste uurimisega. "Symposionis" on arhetüüpne element taandunud. Kunstnik suhtleb vaatajaga otsestelt pildi, selle rangelt sümmeetrilise ja korrastatud struktuuri ning viimase jäikust pehmen-dava nüansseeritud värvilahenduse kaudu. Harmooniale allutatud, ent intensiivne ja sisemiselt tundlikult liigendatud visuaalne kogemus tekib rafineeritud toonides, sageli sama pildi piires korduvate, kuid nüansivõrra erinevate värvirruutude suhetes. Kunstnik on jäägilt pühendunud teatava emotsionaalse värvinguga visuaalse mulje loomisele ning ahvatleb ka vaatajat pildi ees kõike peale hetkel kogetava unustama.

Vahemere areaalile iseloomuliku hedonistliku värvirõõmu ja täiuslikkuse piirini arendatud kunstilise kvaliteediga joonistub "Symposion" Blomstedti sarjadest kõige otsesemalt tema sügava isalt kaasa saadud prantsusekiindumuse foonile. Ise on ta elanud ja töötanud Pariisis kokku 15 aastat (1966–81) "Symposionist" õhkub intensiivselt otsinud ja elu- ning loomingulise kogemuse kaudu sisemise selguse ni jõudnud isiksuse maailmapildi küpsus. Blomstedt tõlgendab ka ise sarja kui taaskohtumist nähtava tegelikkusega, mida ta näeb täiesti uuel viisil. Niisuguse erakordselt täiusliku kunstilise tulemuseni on eeldus jõuda esmajoones vabas maailmas kasvanud ning takistusteta oma alale pühenduda

Mälestades tagant järele **Ly Lestbergi** näitust Raemuuseumis (oktoober, 1992) tuleb eneses tõdeda kriitilisuse kasvu pärast näitusemulje alt vabanemist. Poolehoid kõnealuse kunstniku loomingule sõltub ehk sellest, kui jäägitult ja jätkuvalt kritiseerija ise identifitseerib end konservatiivse ja tõsimeelse kunstiloomega. Siinkirjutaja, pooldades küll esimest, kuid vältides viimast, tabab end aeg-ajalt kiuslikelt võrdlustelt. Näib, et hoogsa paljunemise korral on Lestbergi fotodel, nagu muide kõikidel klassikalistel figuurikäsitlustel, oht taanduda anatoomiaõpikuks, graafika aga ei pääse samal põhjusel kunagi võrdlusmomendist rahvusromantilis- te ja muidu poeetiliste Kalevipojakujudega sajandi teise ja kolmanda kümnendi kunstist.

Ehk on need võrdlused ootuspärased, arvestades kunstniku enda konservatiivset eluhoiakut ja korduvalt deklareeritud seisukohta, et igasugune abstraktsioon ja vaimne kontseptsioon kunstis vaid ähmas- tab tema põhiainet, milleks on ürg- sed arhetüübid: MEES, NAINE ja MADU. Suur osa kunstist töötab tõesti arhetüüpidel ning ainult arhetüüptide baasil võib tõesti head kunsti luua. Kuid ainult kolme arhetüübi muutumatu kasutamine on siiski publiku mõistmisvõime ilmne alahindamine.

Kunstniku õigus on kord valitud teemale lõpuni truuks jääda. Uute ja huvitavate tähenduste pidevaks sissetoomiseks jääb tal siis üle vaid varieerida ja segada tehnikaid, mida ta kasutab. Aga seda olen ma juba soovitanud ("Sirp", 25. sept., 1992).

Johannes Saar

Mall Nukke lõpetas TKÜ küll alles 1992. a. kevadel, ent tema nimi on tänu kunstniku aktiivsele näitustel esinemisele jäänud meelde juba alates 1989. aastast. Tundub, et tegemist on väga tööka, otsingulise ja viljaka autoriga, kes otsib koos teiste graafikutest põlvkonnakaaslastega väljundit siinsest suletusest väljapääsemiseks. Nii võetakse kasutusele uusi tehnikaid (s.h. Eestis suhteliselt uus **carborundum**), mängitakse läbi uusi ideid ja esinetakse aktiivselt ka välismaal (loominguline grupeering GGS). Mall Nukke näitus G-Galeriis 1992. a. lõpul keskenduski üleni **carborundumi** tehnikale. Nukke es- tetistlikud, sisemise säruga lehed andsid abstraktsete vaba käega loodud kujundite ja üksikute peidetud vihjete kaudu edasi erootilisi elamusi ja vaimseid protsesse, olles ühtlasi nõudlikud nii ümbritseva keskkonna kui vaataja suhtes.

Heie Treier



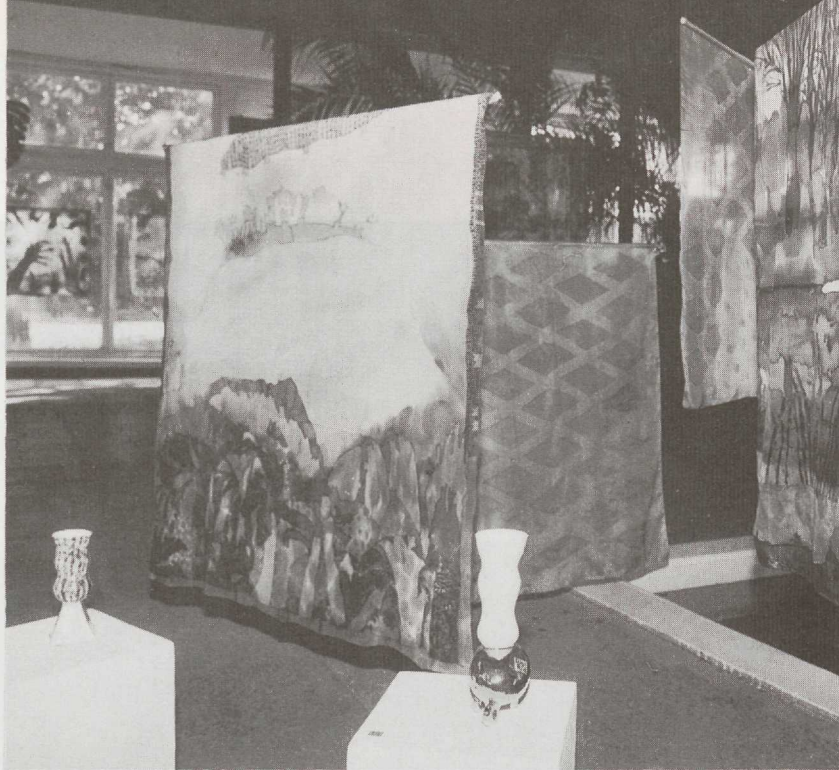
Ly Lestberg. Kõrgastunud. Värvil. vineerlõige, käsitrükk. 1990.

Ly Lestberg. Radiant. Col. plywoodcut, handprint. 1990.



Mall Nukke. Ekstsessid. Carborundum. 1992.

Mall Nukke. Excesses. Carborundum. 1992.



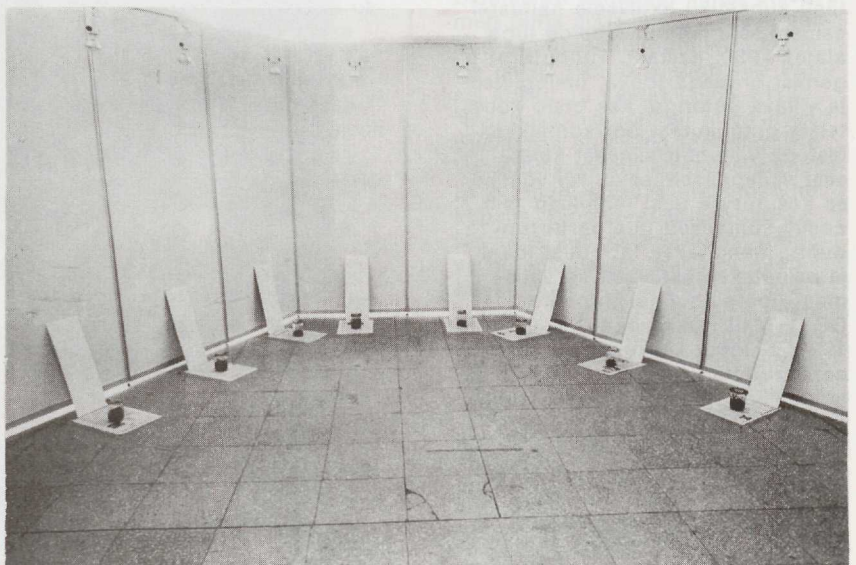
Kaks näitust Piritas teel

1992. aasta mais-juunis toimusid Piritas teel üheaegselt kaks grupinäitust. Lillepaviljonis oli Neoekspreposti siidi-väljapanek, Näituse Väljaku valges paviljonis S & K teine ühisesinemine. Näitused hakkasid omavahel tahtmatult polemiseerima, ärgitades küsima praeguse noorema kunsti kujuteldava üksmeele üle. Sellest aga allpool. Niisiis, Lillepaviljon oli maast laeni õhkõrna siidi päralt, kus iga hingetõmmegi pani suured siidrätikud värelema. Taotluseks näis olevat tekitada totaalne külluse, luksuse, heaolu, hellituste keskkond vaatajale, kes on eeldatavalt vintsutatud siinsest argielust ja valmis kunstinäituselgi sisse võtma psüühilise enesekaitse positsiooni. Neoekspreposti autorite väga teadlik sisemine programm, mis väljendus hedonismi rõhutamisega igal sammul (siid keset elavat taimestikku, vulisevat vett, peegleid, hirveskulptuure) ning mis on ka väljaloetav rühmituse seniste esinemiste kontekstis, võimaldas siidinäituses näha enamasti, kui järjekordset lihtsat tarbekunstinäitust. Tiina Puhkan ja Lylian Meister näisid järgivat Matisse'i nii laadi kui filosoofia poolest, maalides siidile orientaalsete natüürmorte, aiadülle, kultuurparke. Urmas Puhkan esitas seeria keraamilisi kohati ülekullatud "Taurirasid" (väikesed, üsna naljaka kujuga vormid), mis kordusid nagu suurendusklaasi all siidisallide maalituna. Lillepaviljonist veidi maad eemal, valges paviljonis, avas aga S & K grupeering oma teise näituse, millel osales 11 kunstnikku. Maalide,

eri tehnikates tööde puhul oli taotletud pigem mõtte- kui silmailu. Suurima "naela" esitas Jaan Toomik, kelle projekt "16. mai – 31. mai 1992" seisnes ehtsate väljaheidete eksponeerimises. Kas tegetmist oli ainult vaigse süütu meditatsiooniga, nagu kunstnik väidab, või vajadusega "ropendada", et vabaneda psüühilisest pingest? Seda laadi tegusid on eesti kunstis olnud märgata juba mõnda aega, alates Priit Pärna "Sitta kah" karikatuurist 1987. a. kuni Mare Mikofi "rahvuslike" junniskulptuurideni,

Jaan Toomik. Projekt "...16. mai – 31. mai 1992..."

Jaan Toomik. Project "May 16 – May 31, 1992".



Neoekspreposti näitus
Lillepaviljonis. 1992.

The Neoexprepost exhibition
at Tallinn Flower Pavillon. 1992.

aga arvesse tulevad ka Milan Kundera hiljutised eestikeelsed tõlked ja Kundera-interpretatsioonid meie ajakirjanduses. Mainimata ei saa jätta mõni kuu hiljem Kasselis avatud prestiižikat Documenta IX näitust, kus mitmed kunstnikud eksponeerisid täpselt sama, mida Toomik meil Tallinnas.

S & K näituse üldproblemaatika keerleski inimese vaimse ja füüsilise olemuse ümber – Raivo Kelomehe, Tiia Johannsoni, Nelli Rohtvee, Virve Sarapiku, Kai Kaljo, Tiina Tammetalu jt. tööd. Kultuurimälu, inimese mälu, see läheb korda neile kunstnikele.

Näib, et 1980-ndate lõpu / 1990-ndate alguse noored kunstnikud on omavahel lootusetult konfliktis, kui nad teevad nii diametraalselt vastandlikku kunsti, kui neil pole kõikehõlmavat ideed, stiili, metropoli, mille järgi joonduda? See ainult tundub nii. Sõnastaksin põlvkonna kunsti käivitavat ühistunnet, kollektiivset kogemust üheainsa lausega: Kuidas lahti saada kommunismist? Sõnastus on negatiivne, ent just selles näib avalduvat noore kunsti positiivne sisemine programm. Ja küsimuse lahendusvariant on lõpmatu – ühed loovad enda ümber trotsliku hedonismi saarekese, kus igaühel avaneb võimalus tunda end miljonärina, ent teised taandavad kunsti kõige algsemale elutegevuse vormile, et analüüsida selle kaudu olemasolevat kogu tema keerukuses.

Heie Treier

Naima Neidre lend laotusesse.

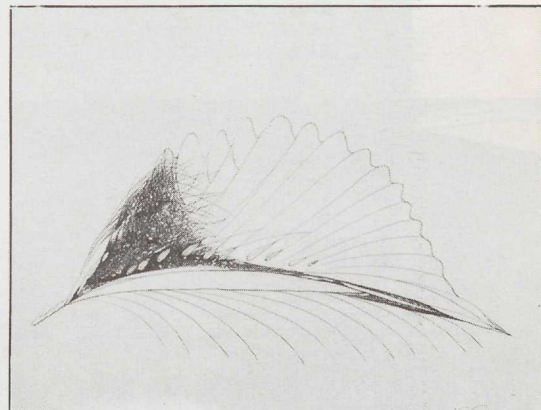
1992.aasta juunikuul toimus galeriis "Vaal" Naima Neidre ulatuslik personaalnäitus. Galerii mõlemat korrust hõlmav ekspositsioon andis hea ülevaate kunstniku viimase kümmekonna aasta estambiloomingust koos pisteliste tagasivaadete-ga peaaegu kahe aastakümne tagus-sesse aega. Näituse tähendust tõstis asjaolu, et lähenes Tallinna IX Graafikatriennaal, Naima Neidre oli aga eelmisel triennaalil pärja-tud **Grand Prix**'ga. Võib kõhklema-tult väita, et tänasest vaatenurgast näib toonane otsus veelgi põhjen-datum, kui see tundus olevat kolm aastat tagasi. Kunstniku loomelaad pole selle aja jooksul ega ka üle-pea viimase kaheksa aasta kestel kuigivõrd muutunud. Naima Neidre on järjekindlalt ajanud **oma asja** kunstis, kuid kui aastal 1984 ei tun-dunud tema püüdlused eriti ajako-hastena, siis täna näivad samasisu-lised ideed aktuaalseina. Tema mõõdukus, vihjeline inimesekuju-tus stafaazina maastikus seondub täna üldisemate püüdlustega figura-tiivsuse suunas. Mis aga veelgi olu-lisem -- Naima Neidre tundeelamus-lik laad, teatud helgemeelne lüürilisus on täna isegi enam väärtustatav, kui eile.

Otsustades teoste pealkirjade järgi on kunstniku taotlused mõnevõrra teisenenud, kuid tulemus, sõnum, on jäänud samaks. Näiteks 1984. aastal loodud "Inimesed maasti-kus" ja ekspositsiooni üks värske-maid estampe, 1992. aastal valmi-nud "Eemalduv helendus" ei ole mitte võrsed samast puust, vaid ühe ja sama oksa viljad. Väljakuju-nenud mõõduka värvikasutusega (punakaspruun + sinine) stereo-tüüp pole aga oma korduvuses veel väsitav, sest kunstnik on siia-ni suutnud elegantsete joontepõi-mingutega pingestada oma kompo-sitsioone ning anda neile küllaldast üldistusastet.

Taalise laadi eelastmena annab kunstnik sel näitusel koguni ise vih-je minevikku, 1970. aastatesse, eks-poneerides viit joonistust sellest pe-rioodist, vanim neist 1974. aastast. Nõrgemalt, vaid kolme juhusliku ofordiga oli näitusepildis markeeri-tud kümnendivahetus 1970 – 1980, mis oli tegelikult aeg, mil Naima Neidre tõsisis eesti estampgraafiku-te juhtgruppi. Ja võib-olla kuulu-vad need tööd tema loomingus, mis valmimishetkel olid meie nüü-disgraafika taustal kõige esiletõus-vamad, just neisse aastatesse. Naima Neidre on hiilgav kujutaja, kuid tema loomingu see pool, mil-les nimetatud tugev külg kõige sil-mapaistvamalt esiplaanil on, pole laiemale kunstiavalikkusele kuigivõr-ra tuntud. Jutt on kunstniku pastell-

maalidest, mille esitamisega näitus-tel on ta vägagi tagasihoidlik ol-nud. Seletatav on see eelkõige Nai-ma Neidre tugeva enesekriitilise meelega – tema pastellid on loodu-sekujutuselt väga tabavad ning meeoleolukad, kuid neis pole sellist kunstilist üldistust, mis oleks võrrel-dav estampidega. Naima Neidre on eeskätt ikkagi ofortist **par excel-lence** ja personaalnäitus galeriis "Vaal" tõendas seda järjekordselt. Veelkordselt kinnitas seda ka näitu-sel esitatud võrdlus uusimate tuši-joonistustega, mis, olles küll ele-gantsed, jätavad oma steriilsuses pigem mulje ofortide tarvis tehtud ideekavanditest, kui iseseisvatest kunstiteostest.

Naima Neidre seekordse personaal-näituse nimetus "Laukast laotusse" on mõnevõrra eriline, iseloomusta-des kunstniku mõtlemist ja suhtu-mist ning nõuab seetõttu ka nagu selgitust. Pealkiri ei seostunud ot-seselt ekspositsiooniga, milles val-davaks olid laotusemeeleolud. Ka esitatu tundediapasooni ulatus ei võimaldanud leida seost väljapane-ku ja nimetuse vahel. Ilmselt ole-me tõele lähemal, kui oletame, et siin on tegemist kunstniku enese tunnete kajastamisega, mis teda igapäevase laukast kunstilaotu-sesse püüdlema sunnivad. Veelgi selgemaks saab probleem, kui tea-me, et kunstnik sai inspiratsiooni Urve Karuksi luulekogu pealkirjast "Laotusse lendama laukast". Naima



Naima Neidre. Suur leht. 1991.
Naima Neidre. A big leaf. Drawing. 1991.

Neidre kunstihobu pole küll nii peru, kui Urve Karuksi luuleratsu, kuid ilmselt tunnetab graafik sama-laadseid probleeme. Ehkki poole-sajandi lävele jõudnud Naima Neidre looming võimaldaks tal õhata koos kolmekümne Dylan Thomasega (kelle luulekogu "Surmad ja sisene-mised" ta illustreeris kaks küm-mend aastat tagasi): "Oh tohiks mu südametõde /ühtlugu/ olla lau-luks sel kõrgel mäel ja aasta pöö-rdumises."

Jüri Hain

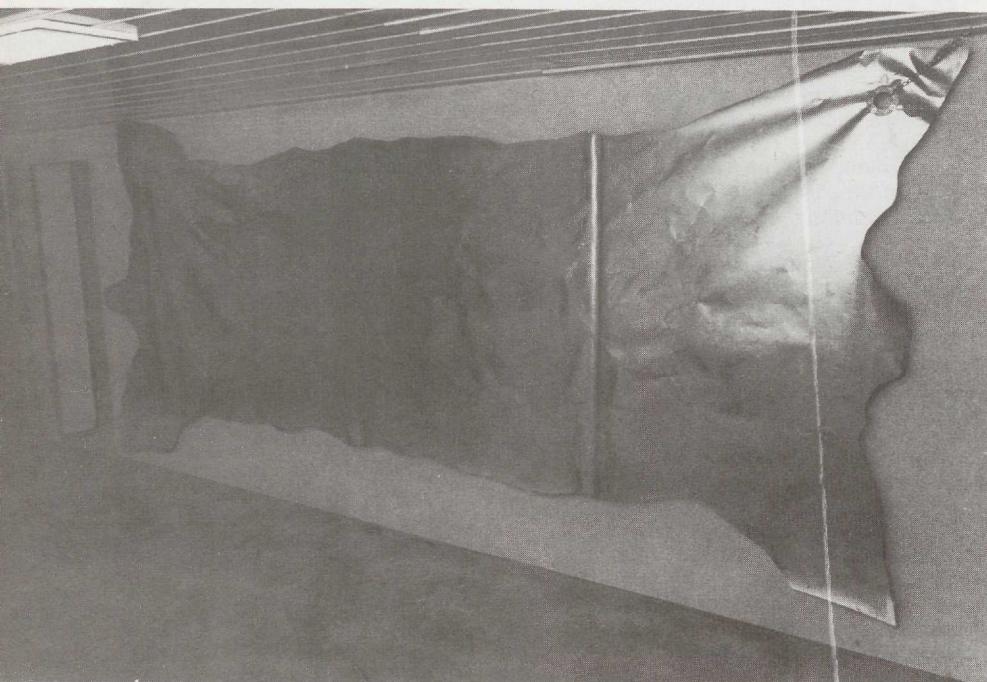
Naima Neidre. Poolsaar. Ofort. 1988.

Naima Neidre. Peninsula. Etching. 1988.



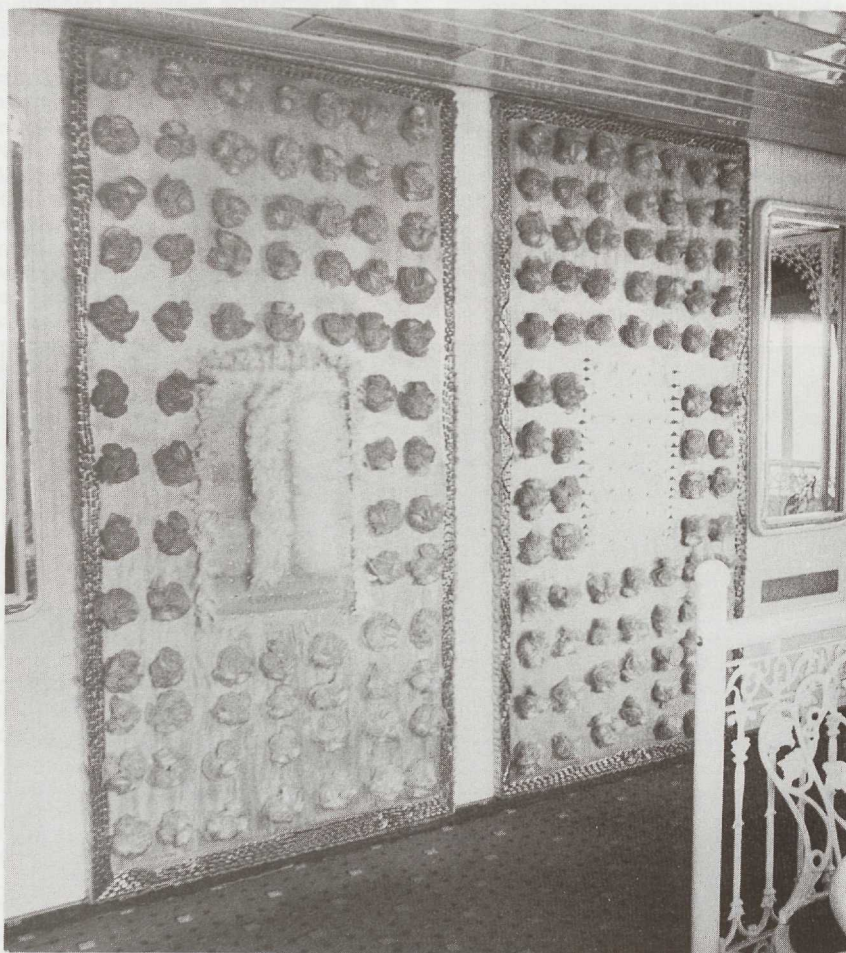
Andro Kõöp. Kuldvillak.
Laeval "Georg Ots",
august-september 1992.

Andro Kõöp. The Golden Fleece..
On board the GEORG OTS ferry,
Aug.-Sept. 1992.



Urmas Puhkan. Assamblaaž
kunstroosidega. Laeval "Georg
Ots", august-september 1992.

Urmas Puhkan. Assemblage
With Artificial Roses. On board the
GEORG OTS ferry, Aug.-Sept. 1992.



Näitus laevadel

Inglise kunstnik Andy Best, kes elab ja õpib Soomes, sai hakkama üsna tavatu ettevõtmisega. Lähtudes järjest vabamaks muutuvast kunsti-sisesest ja ka siinse regiooni geopoliitilisest potentsiaalst, kavandas ta näituse Soome lähel kurseerivatele rahvusvahelistele laevaliinidele, kutsudes osalema enda-ealisi kunstnikke Soomest, Rootsist, Venemaalt ja Eestist. Kavandatu oli esialgu küll suurejoonelisem, ent takerdus rahaliste võimaluste ja osa laevajuhtkondade vastuseisu taha. Siiski muudeti kaks laeva, "Georg Ots" ja "Tallink" juulis-augustis 1992 ujuvateks näituseaalideks.

Näituse üldideoloogia oli konstruktiivne, suunates võimalikult paljude inimeste (reisijate!) tähelepanu kunsti võimele luua kontakte eri poliitiliste, rahvuslike, kultuuriliste jne. huvide vahel, mis hoiab ära destruktiivsed konfliktid. Sest inimeseksistentsi kestmajäämise võimalused on piiratud – piltlikult öeldes, oleme kõik vaid ühes paadis.

Enamik teoseid loodigi spetsiaalselt laeva-projekti jaoks, nad tegelesid temaatiliselt mere, laevasõidu, ohu ja turvalisuse küsimustega. Näiteks lavastas soomlane Juha van Ingen videost ja päästepaadist koosneva installatsiooni; Andy Best ise oli aga õmmelnud ebafunktsionaalseid, taotluslikult magusaid kitsiilikke riide-skulptuure, millel võimas kontseptuaalne tagamaa.

Eestit esindasid Herkki-Erich Merila ("inetu" fotoseeria meesaktidest, raamituna "inetusesse" roostes raamidesse) ning Andro Kõöp ja Urmas Puhkan (ühtlasi Eesti-poolsed organisatsioonid). Nemad ainukestena kasutasid ära spetsiifilist laevakeskkonda (pidev õõtsumine), panes oma lõbusad kitsiiliskulptuurid koos laevaga kõikumama. Taotluseks oli vaataja peibutamise kullaga ja talle kerge ninanipsu tegemine, sest kullakarva läikisid vaid lõuendi külge kinnitatud vene armee padrunid. Ja muu "ohtlik" butafooria.

Rootslane Mats Hjelm ning soomlane Merja Puustinen tegelesid oma töödes vahendatuse, meesiate, TV problemaatikaga, mis võõrandab sõnu, mõisteid, inimsuhteid, või annab neile teise dimensiooni. Peterburglase Oleg Kuptsovi lihtne installatsioon keskendus aga tule-maa-õhu-vee arhetüüpidele. Nagu ajaleht hiljem teatas, määrati Andy Bestile ja veel ühele projektis osalenud soome kunstnikule Tarja Pitkänenile sama aasta sügise noortenäitusel üsna väärivad Tuka-tipremiad.
Heie Treier

Kalev Mark Kostabi
Tallinna lennujaamas
18. sept. 1992.
Foto: Peeter Sirge.

Kalev Mark Kostabi
at Tallinn Airport.
Sept. 18, 1992. Photo
by Peeter Sirge.

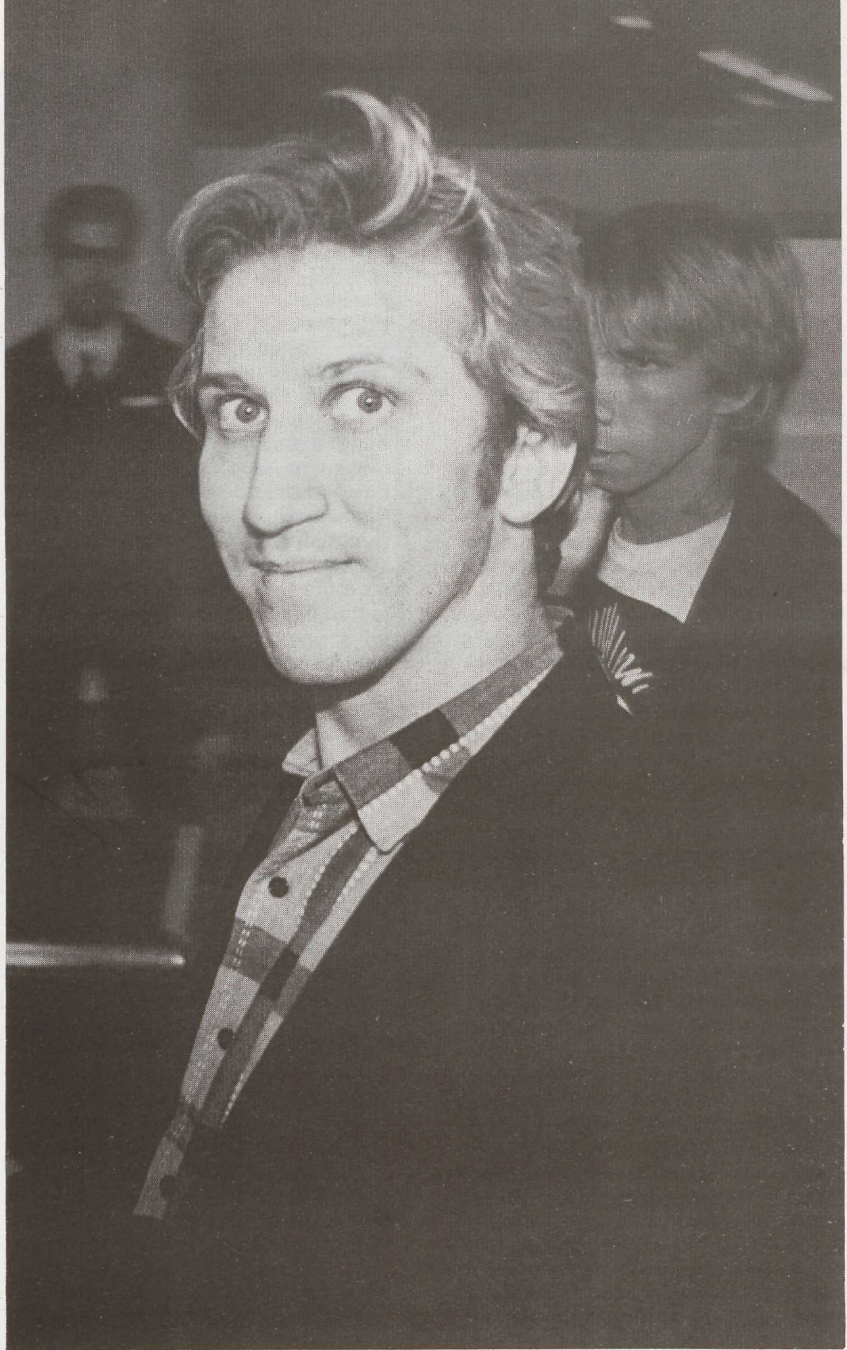
Kostabi esimest korda Eestis

18. septembri hommikul 1992 saabusid "Finnairi" lennukiga Tallinna Kalev Mark Kostabi ja tema noorem vend Indrek Kostabi, sündmus, mille teostumist ei sõandatud enam lootagi pärast seda, kui kunstnik oli mitmete varasematele kutsetele reageerimata jätnud. Kostabi on Eesti ajakirjanduse ning TV huvifääris olnud alates 1988. aastast, avaldades oma kunsti ja ideedega eriti tugevat muljet siinsetele põlvkonnakaaslastele. Tartu luuletajate sõpruskond asutas 1989. a. Tartu Tähetornis Eesti Kostabi Šeltsi ning 1991. a. hakkas ilmuma "Tartu ja Maailma kultuuri nädalaleht" "Kostabi". New Yorgi "kunstigängster", nagu teda nimetas kord hellitavalt "Kostabi" leht, saabus oma vanemate kodumaale siiski ootamatult vaikselt – koguni poolsalaja. Teda olid kutsunud Tartu rikkad firmad "Continental" ja "Metropol" peamiselt Peeter Kollomi ja Raul Lutsari isikuis. Seepärast olid lennujaamas vastuvõtul vaid asjakohased isikud ning "kogemata" informatsiooni teada saanud Kostabi Šeltsi liikmed, kellel oli kunstnikule üle anda värsket "Kostabi" lehe ekstra-number. Laiem kultuuriüldsus sai sündmustest teada alles õhtuse "Aktuaalse Kaamera" vahendusel.

Kunstnikul oli kaasas kergesse rulli keeratuna 12 peamiselt väiksema formaadiga lõuendit, et eksponeerida neid "Sinimandria" galeriis. Tartlased suutsid galerii remondi ameerikaliku kiirusega lõpetada ning pildid raamida, näituse avamine toimus juba järgmisel päeval, 19. septembril. Seal pandi mängima Indrek Kostabi punkmuusika "Noorus on hulluks läinud"; ent tervituseks esitas ka vendade sugulane Lehti Kostabi ansamblist "Romale" temperamentseid mustlastantse.

Mitmed õlimaailid (s.t. nende "imidžid") kuulusid Kostabi enda hinnangul ta loominguga "klassikasse". Osa 1992. a. maalide ideed olid pärit tegelikult 1980-ndate algusest, ajast, mil Kostabi Maailma veel olemaski polnud (näiteks ühe menukama teose "Ületulvamine" ehk "Ronimas" algversioon pärineb 1982. aastast). Tõepoolest - Eestise jõuavad kuumimad New Yorgi uudised alati veidi jahtunud. Teisest küljest mõjus Kostabi soov näidata Eestis töid, mis läbi teinud aja katsumuse, omaette südamlilkultki. Liati, kui seda võimaldab tema industriaalne loomismeetod, millel on perspektiivi eriti New Yorgi julmal areenil.

Eesti kunstirahvas ei suhtunud Kostabi näitusesse sugugi üksmeelselt heakskiitvalt. Ajaleheartiklid toitsid küll rõõmuga edasi Kostabi müüti,



aga kunstikuluhaarides valitses tüüpiline eestilik skepsis. Eks nii üks kui teine käinud asja juurde. Tartu (enamasti vanema põlve) kunstnik- ja kriitikkonda näis häirivat Kostabi loomemeetodi kahtlane sarnasus 1950-ndate aastate nõukogude kunsti meetodiga (kollektiivne maalimine, ettekirjutused jne.). Seevastu Tallinna nn. avangardistide põlvkonna kunstnik- ja kriitikkonda näis häirivat sellise loomemeetodi sarnasus Andy Warholi meetodiga (kunstniku ateljee kui vabrik, "Factory"). Enim elevust tekitas Kostabi näitus nähtavasti nooremas publikus ja põlvkonnakaaslastes, kellel puudub nii 1950-ndate stalinismi kui 1960-ndate popkunsti kogemus ja kes on seetõttu vabad eelarvamustest. Võimsat muljet avaldas kõigile aga kunstniku autobiograafia, 524-leheküljeline "Kostabi: The Early Years".

Kostabi vendi võeti ometi vastu väga heatahtlikult. Nad külastasid Eesti Kostabi Šeltsi ühe hingestaja, võru poetessi Kauksi Ülle 30. sünnipäeva pidu, käisid ringreisil Võrumaal, osalesid Eesti presidendi valimistel jm. Kalev Mark Kostabi jagas intervjuudes heldelt komplimente Eestimaa ilule, pannes meid endidki seda korraks ehk märkama keset sinseid argimuresid. Vennad lahkusid Eestist 21. septembri hommikul taas "Finnairi" lennukiga, et sõita Helsingi kaudu tagasi New Yorgi. Näitus "Sinimandria" galeriis jäi avatuks kuni 25. oktoobrini. Aasta lõpul toodi Kostabi näitus ka Tallinna "Vaal" galeriisse (8.dets. 1992 -- 2. jaan. 1993), ajendades kogu nähtust rahulikumat analüüsimat. Pikemad käsitlused ootavad aga veel kirjutamist.

Heie Treier

Leonhard Lapin. Rahvusvahelise Hansa Liidu keskus Tallinna Viru väljakule. 1992. Tallinna Raekoja konkurss. I preemia. Foto: Peeter Säre.

Unistus Raekojast

Näitus Tallinna Raekojas 11. juuni – 24. juuli 1992.

Eesti Arhitektuurimuseumi korraldatud näitus, mis kandis poeetilist pealkirja "Unistus raekojast", püüdis visualiseerida ideed Tallinna uuest raekojast, mis on meie jaoks läbinud kogu 20. sajandi. Ühtlasi püüdis näitus vaadelda meie sajandi arhitektuuri arengut läbi ühe hoonetüübi, seejuures olulise ja tohutult semantiliselt tagamaad omava hoonetüübi, mis on vahetult seotud võimu ja vaimu, demokraatia ja bürokraatia, kogu linna imidžiga tervikuna. Raekoja konkurssideni ei jõutud kohe võimule saades, vaid selle kindlustudes, majanduse stabiliseerudes, mil tekkisid võimalused ja vajadused mõelda fassaadile, näivusele, esinduslikkusele. Nii oli see 1912. a. ja ka 1936. a., esimesel juhul taustaks "Estonia" teatri, Krediidipanga, Tütarlaste komertsgümnaasiumi ja arvukate üürimajade ehitamine ning kõige krooniks linnaplaneerimise konkurss, teisel juhul – tänavate ruumilise mõju projektide koostamine, Vabaduse platsi väljaehitamine, presidendi kantselei ümberehitustööd Kadriorus ning uue kunstimuseumi konkurss.

1912. a. raekoja konkursil sai komistuskiviks otsustajate liigne pragmaatilisus: žürii hindas eelkõige põhiplaani otstarbekust ja mitte arhitektuuri kujundlikkust, linnaehituslikku kaalukust. Saarise teistest silmanähtavalt üle olnud lennukat lahendust kritiseeriti hoonekehandi liigse väljavenituse tõttu (ametnikel pikk tee ühest ruumist teisele), tema raekojaga loodud säravat väljakute süsteemi ei peetud millekski. Alles pärast skandaali ajakirjanduses, kus esikoha saanud sõjaväeinsener A. Jaroni raekoda "taliks" ja "küüniks" tümitati (eesti algaastate arhitektuurikriitika lemmikväljendid, mis väga vahetult talupoeglikku mõtlemist peegeldasid) ning pärast Saarise võitu linnaplaneerimiskonkursil (1913) otsustati ka raekoda tema projekti järgi ehitada. Ehitamata jäi see ala- nnd sõja tõttu.

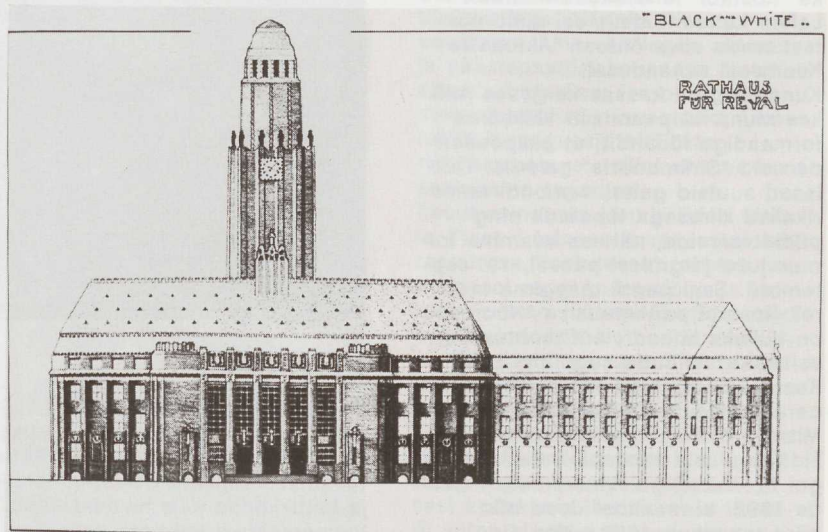
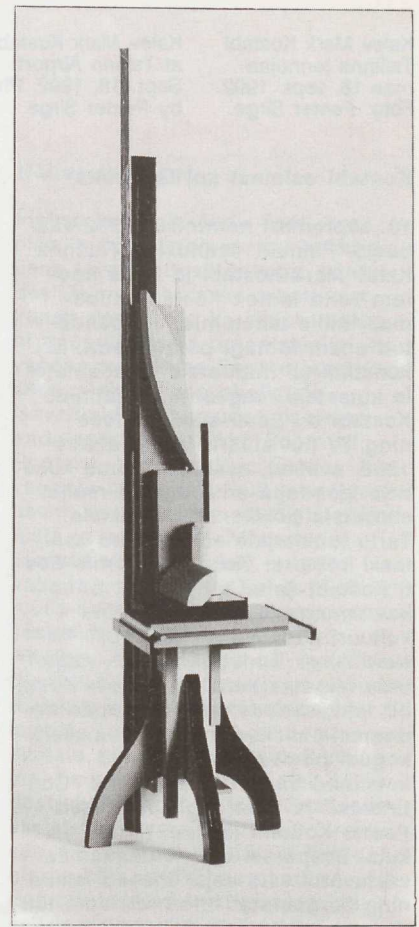
1936. a. konkursil pörkusid omavahel asjalik-kaalutlev büroofunktsionalism ja taasärkav traditsioonide ning monumentaalsusele, mis 1930-ndate teisel poolel kogu maailmas valitsema pürgis. Taas tekkis situatsioon, kus tegelikult liidriks tõusis vaid ergutusahinna saanud projekt – E. J. Kuusiku töö, mis häbematult R. Östbergi Stockholmi raekoda (1913–23) matkis. Ka žüriiliikmed tunnistasid avalikult Kuusiku projekti paremust, preemiat ei antud talle vaid etteantud mahu ületamise pärast. Roman-

Leonhard Lapin. The International Centre of the Hanseatic League, Tallinn, Viru sq. 1992. 1st prize at the competition for Tallinn Town Hall. Photo by Peeter Säre.

tiline suund võidutses, vaid sõja tõttu jäi Kuusiku raekoda ehitamata.

Raekodade näituse kolmanda osa moodustasid Tallinna raekoja konkurssprojektid aastast 1992. Arhitektuurimuseumi korraldatud ideekonkursi tööd olid küllalt erinevad selleks, et rääkida nende põhjal mingist suundumusest üldisemalt, üleskutse ise oli praktiliselt kõikulubav. Arhitektid olid vabad bürokraatiaasutuse piiriseadvast ruumiprogrammist, oluliseks tõusis idee kui selline. See oligi õieti kogu näituse mõte – eksponeerida ideed, mõtestada raekoda kui sümbolit ning eri aegade suhtumisi temasse, heitlusi raekoja hoone tüübist tuleneva traditsioonide paine ja avangardismi ahvatluse vahel. Viimaseid aksepteerivalt otsustati 1992. a. raekoja konkursil anda esikoht Leo Lapini kompleksivabalt pan-euroopalikule arhitektoonile "Hansa Liidu keskus Viru väljakule". Lapinile jäi sekundeerima Urmas Muru raekoda unenäolise hiid-Lindaga katusel.

Karin Hallas



Ellel Saarinen. Tallinna Raekoja konkurss 1912. aastal. Ergutuspreemia.

Ellel Saarinen. Competition for Tallinn Town Hall in 1912. Consolation prize.

1912. a. konkurss

I preemia - ins. A. Jaron, Tallinn; II preemia - W. Jung & E. Fabritius, Helsingi; III preemia - W. Palmqvist & E. Sjöström, Helsingi. Ostupreemia - E. Saarinen, Helsingi. Ostupreemia - N. Vassiljev & A. Bubör, St. Peterburg.

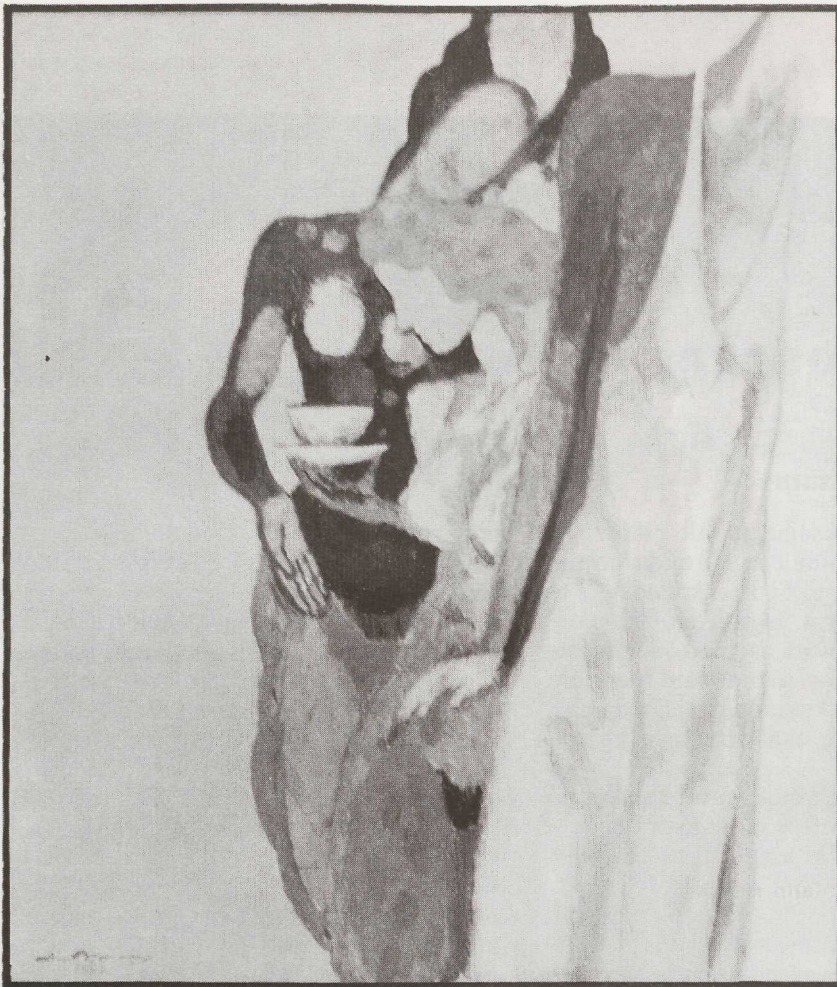
1936. a. konkurss

I preemia - E. Lohk & A. Küttner,

Tallinn; II preemia - A. Kotli & E. Kesa, Tallinn; III preemia - N. Kusmin, Tallinn. Ostupreemia - E. J. Kuusik, Tallinn. Ostupreemia - E. Jacoby & E. Brockner, Tallinn.

1992. a. konkurss

I preemia - L. Lapin, Tallinn; II preemia - U. Muru, Tallinn; III preemia - H. Krabu, Tallinn.



Enn Põldroos. Kohvijoojad.
Õli. 1992.

Enn Põldroos. Coffee Drinkers.
Õli. 1992.

Mati Karmin. Suvi, 1992.
Foto: Kalju Suur.

Mati Karmin. Summer. 1992.
Photo by Kalju Suur.



Eriliselt vaikiv üldkogu

1992. a. 19. juulil tuli kokku Kunstnike Liidu üldkogu istung. Põhiküsimusteks oli Eesti Kunstnike Liidu reorganiseerimine. Ettekande pidas juhatise esimees Ando Keskküla. Praeguses olukorras olid esiplaanil majandusküsimused. Eelmise juhatuse eesmärk oli oma tegevusaja jooksul säilitada Kunstnike Liidu tervikvara. Senine liit oli otstarbekas reorganiseerida föderatsiooniks, juriidiliselt iseseisvate loominguiliste liitude liiduks. Uus põhikiri vaadati punkthaaval läbi ja selle vastuvõtmisega ei tekkinud probleeme. Peeti eluliselt tähtsaks kunstikapitali loomist, mille eelduseks on Kunstnike Liidu tervikvara, millele lisanduks eraldised riigi eelarvest, sponsorlusest, annetustest jne. Seega moodustati Kunstnike Liit uutal alustel – KL jääb katusorganisatsiooniks, ta on väljund erialaliitudele valitsuses ja riigikogus, tema kompetentsi kuuluvad sotsiaalabi, abirahad, stipendiumid. Uueks esimeheks valiti 33-aastane skulptor **Mati Karmin.**

Enn Põldroosi tagasipöördumine 1992. aasta juunis-juulis toimus galeriis "G" Enn Põldroosi personaalnäitus. Kunstniku korduvalt tsiteeritud ütlemise kohaselt tähistas väljapanek seda, et tema "... tagasipöördumine kunsti on lõplik". Tegelikult viitas Enn Põldroosi teoste järjekordne näitus esmajoones küll sellele, et vaatamata aktiivsele poliitikutegevusele on ta olnud viljakas ja järjekindel maalija. Võrreldes kunstniku eelmise, galeriis "Vaal" 1991. aasta aprillis-mais korraldatud näitusega, olid muudatused Enn Põldroosi loomelaadis vähesed. Ikka seesama aval, värviintensiivne, tundeline maalimislaad, mille puhul on objekt pelk ettekääne teose loomisel. Objektile, mis nii mõnelgi korral tundub juhuslikult valituna, on antud sellise vaba maalimislaadi kaudu nagu uus, mõneti ootamatu tähendus. Siiski võimaldab kahe pisut üle aastase vahega toimunud isiknäituse täpsem võrdlemine täheldada ka väheseid nihkeid Enn Põldroosi maalijatöös, kuid seda mitte taotlustes, vaid tulemustes. Uuemad teosed on kogusummas vähem mažoorised, välise bravuuri varjust võib süvenenumal vaatlusel leida märke resignatsioonist.

Kui 1991.aasta näituse puhul viidati ka sellele, et kunstnik "on lõivu maksnud moodsale neoekspressionismile" (Evi Pihlak), siis sellise väite võiks nüüd küll kahtluse alla seada. Esiteks, Enn Põldroosi mitmekihilisest ja kirjust loomingust võime leida selgeid märke katsetest tänase suundumuse poole juba siis, kui uuekspressionismi tõusulaine polnud veel alanud. Teiseks, ka nüüd, mil see laad moevooluna enam aktuaalne pole, jätkab ta visalt oma rada.

Üldine tõdemus võiks olla selline, et ajal, mil Enn Põldroos oli eelkõige maalikunstnik, prevaleeris tema töödes didaktiline ja moraaliseeriv külg. Mida enam ta oma tegevust aga sidus poliitikaga, seda enam hakkas ta nautima maalimisprotsessi ennast. Nauding tegemisest on saanud vähemalt sama tähtsaks kui tulemus. Moralist on taandunud, vähem on endiseid valulisi eneserefleksioone, esiplaanile on tõusnud oma tegevust nautlev hõdonist.

Enn Põldroosi kuulutatud tagasipöördumine kunsti tähendab tegelikult (ajutist?) ärapöördumist aktiivpoliitikast. Milliseid muudatusi toob see tema kunstiloomingusse, on riskantne ennustada. Võib-olla annab kunstniku loomingu teisene misvõimalustest märku juba tema järgmine suurteos – seinamaal rahvusraamatukogu uues hoones.

Jüri Hain

ÜLO SOOSTERI PILTIDEST

Ilja Kabakov

Keskkond–elusaine



Ülo Sooster.

Keskkonna all, elusaine all Ülo piltides ei mõtle ma mitte ainult seda, mida tavaliselt nimetatakse pildi keskkonnaks, s.t. seda tihket voolavat faktuuri, millesse on vajunud kujutatavad esemed ja mis on Soosteril nii hästi esitatud, vaid ma mõtlen eelkõige selle keskkonna väljendamist ja läbielamist, mis asub ning avaneb sügavamal tasandil.

See on keskkond, mida intuiitiivselt tunnetab teadvuse-eelses sügavuses iga inimene ja mis ei ole korrelatsioonis tema individuaalsusega.

Keskkond kui elav õõtsuv ookean, kui energia ja võimsuse magma, mis haarab endasse kõik ning sisaldab endas kõik.

Keskkond, mis elab nii kivis kui taimes. Võib-olla toosamune ürgmateeria, mida nii erksalt tunnetasid ja millest kirjutasid antiikaja targad.

Keskkond, mis eksisteerib vabalt mis tahes vormis, jagunedes vormideks ning ühtaegu neid mitte vajades.

See, mis samaaegselt sisendab nii hardust kui õudu, mis ei saa jätta vapustamata inimlikku teadvust.

See eluvool, mis on kõige alus, mis hõlmab kõik ja on kõige põhjus, see eriline "kõikehõlmav miski".

Kujutlusse kerkib Haroun Tazieff¹, kes vaatab vulkaani kraatrisse, otse tema suudmesse, ning jälgib selle liikumist ja voolamist, millel pole nime ja mille vaatamine on talumatu, aga võib-olla koguni keelatud.

Kaugeltki igale teadvusele pole antud tajuda selle ürgmateeria tukslemist ja pulseerimist, tajuda seda kui midagi reaalselt antut, kui pidevalt olemasolevat nii endas kui andast väljas, pole antud aktualiseerida selle mateeria energia ning täiuse potentsi ja dünaamikat. Ometi oli säärane teadvus Ülole ülimalt omane. See ei väljendunud mitte ainult tema töös, tema kunstis, vaid kogu käitumismaneeris, väljendusmaneeris, tema intonatsioonides; seda tunnetas igaüks, kes teda tundis ja

temaga suhtles. See kujundas tema arutluste ja avalduste erilise atmosfääri ning andis igale tema sõnale erilise tervikluse ja jõu. Tänu sellele omadusele omandas iga Ülo tegu erilise kaheplaaniilisuse – teda võis tõlgendada ühtaegu nii olmekui ka mütoloožilisel tasandil.

Üheks kõige tähtsamaks avastuseks, kõige esmasemaks Ülo otsustuseks selle ürgmateeria omaduste kohta oli, nagu ma juba nimetasin, tema struktuursuse avastamine. Ülo tundis selles eluloovas keskkonnas ära diskreetse, kvanteeritud, "teralise" keskkonna. Ülo jaoks oli see keskkond vibreeriv, täis värinaid ja seemisi plahvatusi. Ta kujutles seda ennenähtamatult keeruliselt rütmiseeritud, seemisi tõukeid täis ruumina. Visuaalselt väljendus see Ülo piltides keerukalt ja täpselt rütmiseeritud pinnas, kuid need samad keerukad energiaportsjonid, need tõuked andsid end tunda ja elasid tema piltidel neid üdini läbides ka kõige sügavamates ladestustes.

See tähendab leida aine ühtses struktuuris tihendunud punkte peatusteks, aeglustumisteks, ent seejärel ka kiireteks hüpeteks, uude seisundisse üleminekuks, uueks enesekogumiseks. See on miljonite tilkade omavaheline rütm ja seotus, nende liikumiste ja ristumiste mitmekesisus kuni täieliku eraldamatuseni. Ent selles müras ja kaoses kuulis ning täheldas Ülo geenius iga tilga heli ja ilmet ükshaaval.

Ülo piltidel kujunevas maalilises keskkonnas, faktuuris, pildi kõigis osades ja elementides võib kergesti täheldada seda igasse suunda kulgevat pulseerimist, vooamist, rütmiliste lainete lõputut ristumist. Need lained, nende rütmiliste lainete ristumine täidavad ka Ülo paljude joonistuste eskiise ja teatud mõttes ka lõpetatud joonistusi, mis koosnevadki ürgsetest rütmidest-tõugetest, väljendatuna kas mõne üksiku või paljude pliatsi- või pintslilöökidega, mis lähevad reas, sõõris, spiraalis, punktidenä, nurgeti üksteise

¹ Prantsusmaal elav maailmakuulus vulkanoloog.



Ülo Sooster. Valge muna. Õli. 1968-70.
TKM.

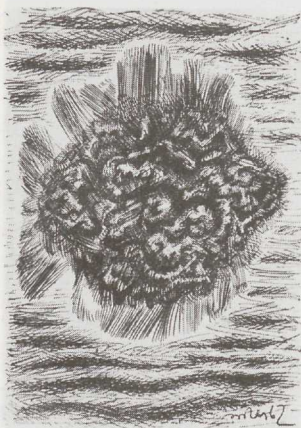
Ülo Sooster. White Egg. Oil. 1968-70.
Tartu Art Museum.

suhtes, erinevates seostes korduvate komade, siksakkide, pintslitõmmete, viurutustena, mis on täis seda rütmi ja meetriku, mille kunstnik oli ise vallandanud ning määranud.

Ja kui keerukalt need rütmistatud ahelad ka ei ristuks, kui keerukaid, kuni meie silmale täieliku eraldamatuseni segaseid ristumisi ka poleks tekkinud – see kaos oli vaid näiline ja seda võis alati lahutada algelementideks, milles iga joon, iga löök oli lõpetatud ning autonoomne, nii nagu võib lahutada üksikuteks oksteks terve õuele maha laotud okste virna. Seesama lõputu, lausa kaootilise paljususe ühendus üksikelementide lõpetatusega, see meie kõrvale eristamatu müra, mis koosnes täpselt rütmistatud ja iseendas lõpetatud löökudest ja löökidest, moodustabki Ülo ühe eripära, ühe külje tema "elusaine" filosoofemist.

Elusolend – elus tombuke

Elav, pulseeriv, võbelev substants, jäädes alati iseendaks, pulseerib, kõigub kahe seisundi, tihenemise ja enese tühjaks laadimise vahel, energia pingepunktide ja pingelanguse punktide vahel. Substants on alati täis neid võnkeid, tihenemisi, moodustades justkui tihenduste tompe ja tuumi. See eluskeskkond on nagu tiine neist tompudest, nad justkui tekiksid, kerkiksid esile, formeerusid selle sees. Need sõlmed, need tombud ei ole terviku elu tardumine, nõrgenemine, vaid vastupidi, nad on just selle eluskeskkonna erilise kokkusuuruse, erilise tihendatuse punktid, võib öelda, tema kvintesents. Aga mis seejuures paistab eriti tähtis: need tombud, need elussõlmed ei kao, ei imendu pärast oma teket vivipaarses keskkonnas, nad ei lahustu selles uuesti (nagu lainehari, mis juba sekund hiljem muutub jälle eraldamatuks ookeaniks ja



Ülo Sooster. Kala. 1962.

Ülo Sooster. Fish. 1962.

oli meie jaoks vaid korraks muustriline selge figuur, nagu skulptuur, sein või torn). Osutub, et need kämbud ja sõlmed on võimalised lagunemata ja kadumata edasi elama iseseisvat elu, nad on võimalised edasisteks muundumisteks, eriliseks eluks, mis ei tarvitse olla pikk, kuid on oma kestuse ajal täiesti autonoomne ega sarnane eluga nende emas ürgmateerias, kus nad sündisid, eluks, millel on kindlad tunnused ning omadused, erksalt väljendunud omaenda struktuur.

Vaadelda nende esimeste tombukeste, nende algorganismide moodustumist, vaadelda neid otse tekkehetkel, kui nad on üheteaegu substants, aga juba ka midagi muud, midagi täiesti iseseisvat, ei saa ilma värinata – on, nagu kergitaksid eesriiet olemise kõige sügavamate saladuste eest. Muidugi, Sooster on selle probleemi püstitanud ja lahendanud erilisel mütoloogilisel tasandil ja me püüame jälgida ja kirjeldada selle evolutsioone sellel tasandil.

Ülo kolm metafoori

Kahe alajao – "Elusolend ja elusaine" ja "Pildist" järkjärgulises esituses jagasime enda jaoks kujutluse Ülo kunstist kahte kihti: tema kunsti põhialuseks ja piltide kui niisuguste omadusteks ja tunnusteks. Paratamatult kerkib kujutluse ka kolmas kiht, mis nagu tõuseks esimese ja teise kihi kohale, see kiht, kus Ülo astub iselaadsesse valdkonda, sümboolika valdkonda. Kogu tema kunstilise mõtlemise käik pidi vältimatult viima selle tasandini, pidi seal lõppema. Sealjuures tahaksin siiski rõhutada, et üldiselt Ülo kunst oma olemuselt ei ole sümbolistlik. Sümbolid tekiavad tal kui erimomendid, kui punktid, kui võimalused, nagu see, kuidas elusaines tekitab elusorganismid, kusjuures tööde põhimass nii nagu elusainegi jääb ühtseks, õõtsuvaks ja elavaks. Aga neid keskmeid, mis tekiavad Ülo kunstis ja mis toituvad kogu tema kunsti kehast, võib koondada kolmeks punktiks. Need on kolm põhilist metafoori: k a l a, m u n a ja p u u.

1. Kala

Kala kui sümbolistliku kujutise interpreteerimine viib meid seoses sümboli olemusega nende tähenduste loeteluni, mis on temasse kätkevad. Siinkohal pean astuma kala sümboli arvukate tähenduste valdkonda, mida ei suuda haarata ei minu eruditsioon ega minu mälu ja mida on valgustatud uurimistes kala kujutise varjatud sakraalsest mõttest, tema totemistlikust iseloomust ikonograafilises praktikas

Egiptusest kuni meie päevini.

Meile on tegelikult tähtis vaid see, et kõik need tähendused asuvad Ülo "kalas", on sellesse kätkevad. Kuid peale selle on Ülo kala-kujutise spetsiifiliseks iseärasuseks ühe külje, ühe selle sümboli tahu aktsentueerimine. Kõigepealt püüan skemaatiliselt, nii nagu mina seda mõistan, taasluua Ülo kala-kujutist.

Kohe torkab silma üks selle kujutise iseärasusi, ja nimelt ühine, üldine keskkond, mis temas asub, mis läbib seest ja väljast kala kujutist, kus kala piirjoon justkui eristab selle ühise, üldise keskkonnapiirna väikest tsooni, osa sellest. Tänu kala sellisele ehitusele saab Ülo juures eriti ilmsiks kala ja tema keskkonna ühtsus, ent üldisemas plaanis – eluskala ühtsus soodsa, omamoodi emaliku ümbrusega.

Teine asi, mida tahaks märkida Ülo kala-kujutise juures, on rõhutatud portreeiline sarnasus, sugulus täiskasvanud paksu ja väga suure kala ning tillukeste infusooride – kingloomade ja teiste vahel, kes on paljale silmale nähtamatud ning on laiali puistatud neist lausa kubisevasse vette. Suure kala uimede ja saba kujutise märkamatus, juhuslikkus ainult rõhutab seda sarnasust, seda eripära.

Aga kui minna kaugemale, laskuda otsest mõttesse alla selle kujundi sügava mõistmise treppi mööda, siis avastame sellesama elusa tomбу, selle elu algelemendi, mille me märkisime ära oma uuringu alguses. Siin just juurdub ja tekibki Ülo see, millele toetub tema kala kujund – eriline läbipaistvus, kerge läbitavus kuni elu algkujuni välja, selle algkuju läbivalgustamiseni sümboli kujutamisel, kummagi kujutuslik sarnasus. Piisab, kui meenutada algkuju skeemi ja paigutada see kõrvu kala kujutisega.

Egas muidu Ülo kalaroo-kujutisest paista samal ajal läbi ka meie algmoodustise tüve algstruktuur.

2. Muna

Muna kujutise kirjeldamisega on lugu veidi teistmoodi, sest muna kui sümboli kujutis on mulle võib-olla mu harimatusest tingituna teadmata. Sel juhul võib ehk rääkida selle metafoori harvast esinemisest praktikas, kus see aga siiski tänu läbitöötlusele ja temasse kätkevad tähenduste koormale saavutab Ülo juures sümboli tasandi.

Loetlegem võimalikke muna tähendusi Ülo kunstis:

Esimene: Muna annab lameprojektsioonis ühes läbilõikes ringi, aga teises läbilõikes suletud kõvera, mis on matemaatilises

suhtes erakordselt rikas, kujutades punkti pidevat liikumist muutuva raadiusega keerukal kõveral. See keeruline rikas vorm iseendast veetles Ülot, kellel oli kalduvus sügavateks filosoofilisteks mõtisklusteks ja matemaatilisteks arvutusteks.

Teine: arvan, et muna oli Ülole "keha" ideaalse vormi kehastus. See on vorm, mis mitte kuskil ei katke, lõpetatud vorm, kus mis tahes punkt asub pidevalt muna pinnal, kohtamata liikumisel tõkkeid. Teatud lõpmatu liikumise kujund, millel pole algust ega otsa. Ent samas kerkib küsimus: täpselt samasugune omadus on ju ka sfääril, miks Ülo oma "ideaalse keha" otsinguil ei pöördunud selle poole? Peale muna teiste omaduste, mis olid Ülole vajalikud tema kujundi jaoks, oli muna vormil sfääri ees veel see suur eelis, et ta kujutas endast "rikastatud" vormi. Asi on selles, et sfääril ei ole seda vormi polaarsust, seda antinoomsust, mis munal. Sfäär on lihtsalt iseendas lõpetatud vorm; muna on ühtaegu nii lõpetatud vorm kui ka seesmine lahutus, kahe osa, kahe massi erinevus temas, eri tippudes asuvate masside teatud polarisatsioon. Seesama üheaegne lahutus kui ka kokkusulatatus on nii ideaalselt kehastunud muna vormis.

Kolmas: On kerge taibata, et selle Ülo kujundi peamine tähendus on selles peituvat loova alge tähendus, endas sündi kandva alge tähendus.

Ainult niimoodi suudame mõista, et keerukad moodustised, mida Ülo on joonistanud muna ovaali, on selle seesmine elav täide ja seda pakutakse meile nõnda, et muna koor muutub läbipaistvaks ja me ei näe mitte muna läbilõiget, vaid tema sisu läbi meie jaoks läbipaistvaks muutunud pinna. Ja nii nagu muna ise on muna üldse, muna kujund, nii võib ka sellest elavast keskmest rääkida kui "üldse sündivast", "üldse sündinust". Tema, see, "kes peab sündima", asub tingimata keskel, muna teljel, ja ovaal – koor hõlmab oma kahe kaarega nii teda kui ka seda keskonda, milles ta tekib. Erilise kompositsioonilise teostuse tulemusena tekib kujund portaalist, mille ees me seisame ja kust meid palutakse sisse astuda, või siis meie ees laotuva teatrilava kujund, ja me taipame silmapilk Ülo mõtet – avada meie ees peamine, tähtsaim olemasolu spektaakel, sündimise müsteerium, viibida suurima toimingu juures, mis ühtaegu "toimub ja seisab" – tänu oma teatraalsusele toimub, aga tänu igavesele, lahkumatule juuresolule pildil seisab – igavesti "seisab ja toimub".

Tänu neile plastilistele lahendustele haa-

rab meid toimuva suurejoonelisus, selle ülemaailmsus ja kosmilisus. Siit ongi siis pärit see sadade kilomeetrite kõrgune muna, mis rahulikult lebab maapinnal, palju kordi ületades mägede ja ehitiste kõrgust, olles nagu erinevas mõõtkavas. Aga me rääkisime juba muna tunnetamise kaksipidisusest, eripärast, mis seisneb selles, et ühtaegu on tunnetatavad tema sisemus kui ka pealispind, ühtaegu võib vaadelda tema sügavust ja faktuuri. See efekt, üheaegne elamus peaaegu tajutavast krobelistest pinnast ja lõputust salapärasest kaugusest, mida avastame ühes ja samas kohas pildil, see peadpööritlev tunne, et me oleme ühtaegu nii siin kui ka kusagil kaugel, et oleme "kõikjal", nii sees kui ka väljas, annab meile erilise taju, et oleme justkui k o s m o s e s e e s ja t e m a s t v ä l j a s, et kogu mitme-palgelist kosmose kujundit võib mõista kui "keha", kui elusat pulseerivat keha, millel võib ehk olla muna vorm! Seda peadpööritlevat "järelaluselamust" Sooster kindlasti arvestaski, kui formeeris kujundit.

Neljäs: Ülalnimetatud kaalutlused omandavad ootamatu värvingu, kui arvestada üht ja üsna meeldivat asjaolu, mida Ülo oli muidugi samuti arvestanud. Vaatamata sellele, et Ülo alati kujutas muna tohututes mõõtmetes, elab meis kõigis täpne mälestus temast kui üpris väikesest esemest, mis mahub meile pihku. Sellest elukogemusest me kuhugi ei pääse. Nüüd siis Ülo "töötabki" selle kujutlusega, mängides kahe kujundiga – muna kujundiga, mis on antud pildil tohutu suurena, ja väikese munaga meie mälestuses. Tulemusena loob ta veel ühe tähenduse sellele sümbolile, mikrokosmose ja makrokosmose seotuse tähenduse, loob hämmastava tajumuse sellest, et meie pilgu ees toimuv võib toimuda nii väga suures kui ka väga väikeses, nii maailmaruumis kui ka mikroaailmas, kõigil tasanditel valgustades ning hõlmates universumit.

3. Puu

Ma nimetan teadlikult puuks seda, mis Ülol eksisteerib kui põõsas ja mis ühelgi juhul botaanilisest seisukohast võttes ei saa muutuda kõrge tüve ja krooniga puuks. See on põõsas, mida Ülo nimetab kadakaks. Ma tahan võtta seda Ülo kujundit kui puu kujundit, sest oma mõttekoormuselt ja sümboliliselt kuulub ta just nimelt puude hulka. Jälle, nagu kala puhugi, pörkame kokku kujundiga, mis on hoolikalt välja töötatud oma kujutava ja kirjandusliku sümbolika kõigi rohkearvuliste tähendustega. Öitsva puu, elupuu



Ülo Sooster. Muna. 1963.
Ülo Sooster. Egg. 1963.



Ülo Sooster. Muna (Embryo). 1966-68.
TKM.

Ülo Sooster. Egg (Embryo). 1966-68.
Tartu Art Museum.

kujund käib läbi kõigist kultuuridest ja võib-olla, et on isegi olemas paljukõiteline uurimus "Puu kujund inimkonna teadvuses muinasajal ja uuemal ajal".

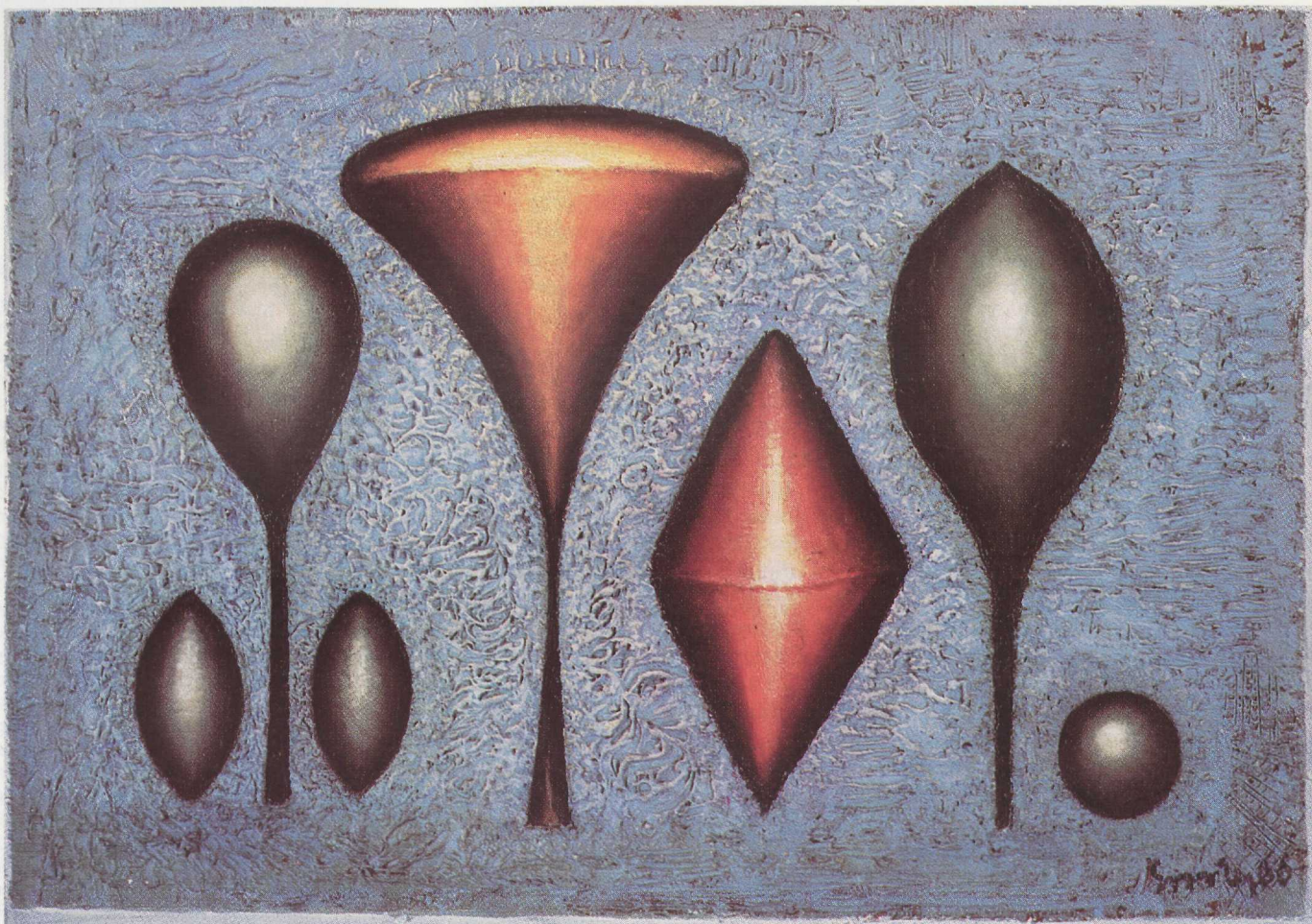
Arvan, et Soosteri "kadakad" sisaldavad kõiki neid tähendusi, mida võidakse nimetada oletatavas töös, sest võib öelda, et temal on see kujund üks kesksemaid. Selle Ülo sümboli käsitlemisel tahaks seletada teatud iseärasusi, mis on seotud sellega, et Ülol on puu lihtne põõsas. Võib-olla tuleks kõigepealt tõestada, et kadakas on tõepoolest toosama puu, millest eespool jutt. Nõutav tõestus pole kuigi keerukas, sest on nii-öelda geomeetriline.

Võrreldgem tavalisi puu ja põõsa kujutisi. Aga "seest" võib põõsas välja näha nii, et sellest selgesti väljendub seesmine struktuur, et on jälgitav tema peamine telg. Sel moel võib kergesti interpreteerida põõsast kui puud, mille tüvi on sisse lükatud, kui "kokkupandud" puud.

Selline arusaamine on väga tähtis Ülo puu-põõsa puhul. Tema põõsas ei ole kunagi lehvikujuline, laialivajuv, vastupidi, tal on alati selgesti piiritletud vorm, millel on range, suletud pealispind. Üle vaa-

dates kõiki Ülo puid, avastad, et kujult viivad nad peaaegu kõik tagasi kadaka juurde, et kõik rohkearvulised floora vormid on nii või teisiti modifitseeritud kadakas, mis kasvavad kõigis orgudes ja kõigil küngastel. Kuid vastupidi "kalale" ja "munale" ei kujutata neid kunagi üksikult. Pildil on neid reeglina viis, neli, kolm, kusjuures nad seisavad üksteisest võrdsetel intervallidel.

Eespool mainisime, et seal, kus Sooster paigutab kõrvu kaks, kolm või neli eset, ei tee ta seda mitte selleks, et hakkaksime neid üksteisega võrdlema, otsides nendes erinevusi, vaid just nimelt vastupidi – selleks, et mõista anda: see nende erinevus on märksa vähem tähtis, kui ühine, mis on nendesse kätketud. Mida ühist, mida "universaalset" tahtis Ülo selle võttega väljendada, rõhutada? Minu arvates üht oma fundamentaalset teesi, üht oma filosoofeemi: kõik, mis kasvab, muutub "kehaks". Aitab, kui vaadata Ülo kadakat ja seda kujutluses pisut muuta, kui ta hakkab kergesti sarnanema tema teise peasümboli munaga. Muna, ainult et vertikaalasendis, muna veidi teisendatud vormis. Niisugu-



Ülo Sooster. Värvilised kadakad. Õli.
1966. TKM.

Ülo Sooster. Colourful Junipers. Oil.
1966. Tartu Art Museum.

ne on Ülo pilt "Ruuged kadakad". Niisugused on tema mitmesugused muna- ja püramidaalsed vormid.

Niisugune on suur pilt, mille nimi on "Suured kadakad". Seal meenutavad figuurid pigem suuri teokarpe, kuid me juba võtsime eelduseks, et teokarp, see on "surnud muna", "asukata koor".

"Puu" sümbolist hakkab Ülol läbi kumama muna "sümbol", üks kujund ühtib teise, ühe mõtte ladestub teise mõttele, omistades talle oma tähenduse.

Kuid "puu" sümbolile, erinevalt "muna" sümbolist" on Ülol omasemad maised, looduslikud tunnused ja omadused, kui kosmilised. Need on seotud meie maise, tegelikult eksisteeriva olustikuga, on seotud meile lähedaste loodusvormidega, vormidega, mille keskel me elame kui "selle" maa asukad. Ja kui Ülol muna mitte niivõrd ei seisa, kui kandub, ujub õhus maa kohal, siis kadakad seisavad kindlalt maa peal, on seotud tema pinnaga, on sellesse juurdunud. Kõikjal, kus Ülo kujutab kadakat, on maa kujutatud tihke massina kadaka all, ja nagu selleks, et väljendada seda sidet, sidet maa ja temast

väljakasvava "keha" vahel, maapind kumerdub, kerkib oma "lapse" poole. Käsitlesime Ülo peamisi sümboleid. Varemalt püüdsime kogu aeg esile tõsta Ülo kunsti kõikide elementide erilist vastastikust toimet, üksteisesse süüvimist, nende elementide omavahelist seotust. Seesama toimub ka siis, kui võrdleme kolme eespool vaadeldud kujundit. Me täheldasime "puu" ja "muna" seotust, aga kui me vaatame kala, siis näeb kohe neidsamu tunnuseid ja karakteristikuid, mis munal ja kadakal. Seetõttu võib julgesti, juba uuel tasandil rääkida Ülo peamiste sümboleid väljakasvamise ühest, neile ühisest mütoloogilisest seeneniidistikust.

LÕPETUS

Püüdsime kirjeldada Ülo piltide mõju olemust, jälgida tema kunsti mehhanismi, aga kui hoolikalt me ka ei käsitlenud kõiki elemente erinevatel tasanditel, tähtsaimale küsimusele – miks Ülo kunst nii kindlalt ja elavalt mees püsib, ei õnnestunud meil vastustata. Tahaksin sellega seoses esitada mõneti pikaleveniva mõttekäigu.

Igal inimesel, kes pilti vaatab, on oma kindel objektiivsete kriteeriumide komplekt, mida rakendades ta püüab määrata teose kvaliteeti, selle väärtusi ja puudusi, selle absoluutset kunstilist taset. Igal "vaatajal" on olemas selline instrument, selline vahend. Ka mul on see olemas. Püüan kirjeldada selle tegevust. Antud küsimuses toetun ainuüksi oma kogemustele, mitte teiste omadele.

Kui heidan pilgu mällu, siis näen, et mõne kunstniku nimi elab seal püsivalt, kuna mõnda ma võin "meenutada" siis, kui "hakan meenutama", taastan tema ajastu, selle karakterised jooned. Kui ma võrdlen esimesi ja teisi, siis näen, et kui meistrid, kui "oma epohhi väljendajad" on nad täiesti võrdsed, aga mingis teises mõttes on nad erinevad. Asi seisneb järgmises. Esimesed kunstnikud asuvad minu jaoks nagu mütoloožilisel, teised ajaloolisel tasandil. Meile antud tegelikkuses asume üheaegselt paljudel reaalsuse kihtidel – psühholoogilisel, sotsiaalsel, ajaloolisel ja mütoloožilisel. Aga mälus, mis on pööratud minevikku, mis elab kujutlustes, käitub igaüks neist reaalsustest isemoodi ja ka säilib erinevalt. Nii olen tähele pannud, et mälust kaovad kiirelt, lendavad tuulde psühholoogilised, majanduslikud, sotsiaalsed faktid ja sündmused; aeglasemalt, kuid ikkagi kaovad ajaloolised, ent hoopiski mitte, üldse ei lahku, ei kao see, mis kuulub mütoloožiliste faktide hulka. Need oleksid nagu kinnitatud teatud punktidele meie teadvuse sügavaimas sapis. Sama toimub ka poetide, kirjanike puhul. Nad elavad meie kujutluses seda püsivamalt, seda kindlamalt, mida lähemal nad seisavad neile mütoloožilistele teadvuse "sõlmedele", mida tugevamini nad on haakunud meie müütidesse. Kuid teised nimed, teised niisama suurepärase autorid justkui uhitakse minema, nad ei püsi "ankrus", nad kaovad, lahkuvad minu mälu teise, ajaloolisse tegelikkusse, mis ei ole enam alati minuga, aga ma võin nad välja kutsuda, esile manada, kui selleks tekib vajadus, aga ma võin neid ka enam mitte kunagi kutsuda.

Minu seisukohad on seotud selle kujutlusega. Alatiseks jääb püsima – ütlen ma endale – see nähtus, mis astub mütoloo-

gilisele väljale, puudutab seda, astub minu, minu sõbra, teiste inimeste mütoloogilisse tegelikkusse ja jääb sinna. Rakendades kujutluses seda põhimõtet Ülo kunsti suhtes, mõtlen ma rõõmsalt ning veendunult, et see on just nimelt niisugune.

Kogu Ülo kunst on algselt olnud mütolooiline, see sisaldab müüti, see on tõttõelda üleni mütologeem.

Kas tasubki hakata kirjeldama selle müüdi sisu? See võiks muidugi saada spetsiaalse uurimuse aineks. Praegu tahan ma vaid visandada üksikuid temasse kätketud omadusi.

Ülo kunst on kõigepealt müüt kosmosest, universumist, müüt viimasest kui terviklusest, see on müüt minimaalsest ja maksimumalusest, mikromaailmast ja makromaailmast, nende vastastikusest toimest.

See on müüt pisimast osisest, milles sisaldub kogu kosmos, ja kosmosest, mida võib käsitada kui osist.

See on müüt universumist kui ühisest pulseerivast kehast, kehast täis energiat, olemust.

See on müüt isetekkelisest elust, mis on ise oma alus, müüt panseksuaalsusest.

See on müüt kosmosest, absoluutselt mitteantropoloogilisest, mis ei tunnista inimest kui peamist, müüt inimesest, kes mitte millegagi ei kerki esile kogu muust maailmast.

Müüt maailmast, mis ei tunne oma algpõhjust ega vaja seda oma olemasoluks.¹

Kirjeldades selle müüdi tunnismärke, annan endale aru, et räägin küllaltki tuntud asjadest, kordan peaaegu üldtuntud tõdesid. Aga mis teha? Kõik müüdid näevad niisuguses esituses välja kui üldtuntud tõed. Kuid niisugune ongi ju müüdi olemus – olla üldtuntud tõde. Elu, "elustatus", täidet annab ju müüdile meie oma kujutelm, meie olemuse sügavate, põhiliste struktuuride liikumine.

Kunstiobjektid võivad neid müüte ellu äratada, riivates meie kujutlust, pannes seda kõlama. Midagi niisugust toimus, toimub Ülo piltidega.

Katkend ilmuvast raamatust

Tõlge vene keelest: Ita Saks
Toimetanud Tiiu Viirand

¹ Ülo tõrjus otsustavalt ideed, nagu oleks maailma ürgliikumine alguse saanud väljastpoolt, leides, et ürgliikumine, ürgimpulss asub looduses endas, on üks momente tema elus, tema «suur pauk», mis on võib-olla tekkinud kokkupuutest antiaineaga.

SUMMARY

LINE AS A VALUE

IX International Tallinn Graphic Triennial is surveyed by Vappu Vabar, who writes mostly about Estonian artists.

Estonian art, which for a long time was relatively detached, had to undergo inner changes in order to develop. This necessity of technical perfection has led to the development of interesting schools of graphic art in Estonia, Latvia, and Lithuania.

Traditional Estonian intaglio graphics values line, the sensibility of which becomes physically cognizable. This sensibility characterizes the Grand Prix winner of the triennial, a young Estonian graphic artist Ülle Marks. Virge Jõe-kalda's, Silvi Liiva's, Evi Tihe-mets's, Vive Tolli's and other artists' work can be measured with the same scales.

Latvians, Finns, and Danes exhibited different kinds of work: they were more abstract and expressive. For the first time, so many Nordic countries (Finland, Sweden, Denmark, Norway, Iceland, Belgium) were present alongside Estonia, Latvia, and Lithuania. p. 3 - 6.

AVANT-GARDE CLASSICS AT THE LUUM GALLERY

The late 1960s and the early 1970s constituted an exiting period in Estonian art, which has often been marked as avant-garde. At the moment, this art is being re-evaluated because of the change of paradigms in contemporary art.

Ants Juske, the curator of the retrospective exhibition at the LUUM gallery, points out that the evaluation of a period in art history depends directly on the model taken as a starting point. Juske himself prefers the modernist model, valuing new and radical ideas rather than perfectionism in technic. p. 7 - 8.

FROM COMMON SLOGANS TO SOLITUDE

Krista Kodres analyzes new developments in Estonian applied art. The article is based on two exhibitions (summer 1992).

The exhibition of the ON group, gathering many radical applied artists, preceded the State Exhibition providing a survey of Estonian applied art. Paradoxically, these two exhibitions were similar. Why?

One of the reasons is probably the similar educational and cultural background of the artists (Tallinn University of Fine Arts) as well as their similar past, which has leveled their mentality and caused certain obsessions. Most artists try to be national and contemporary at the same time. The generation which in the 1980s brought a wave of renewals to the applied art (Signe Kivi, Anna Gerretz, Katrin Amos, Maarja Undusk), was followed by others. This explains once again the similarities of the two exhibitions. Yet the time of common slogans has passed, and the time of solitude promises interesting developments. p. 9 - 11.

A PROVISIONAL EDITORIAL ON ESTONIAN SCULPTURE

Johannes Saar analyzes the group exhibition of ten Estonian sculptors, which ran in Tallinn Art Hall in Summer 1992.

The generation of established Estonian sculptors, such as Mare Mikof, Anu Pöder, Tamara Ditman, Aili Vahtrapu, Ahti Seppet, Terje Ojaver, Jüri Ojaver, Ekke Väli, Simson Seakülast, Mati Karmin, were exhibited. The artists insisted on their mental independence from each other, pointing out that they were not an artistic grouping. The exhibition was quite progressive, but the writer was disturbed by the joking undertone of many otherwise interesting experiments in different materials. Most sculptors still think that sculpture should give priority to the established materials, such as granite, bronze, and marble. The writer tries to teach the sculptors in order to shake them in their ennui and waverings. p. 12 - 15.

EHA KOMISSAROV: ANDRES TOLTS'S "SMALL PICTURES"

Andres Tolts entered Estonian art in the late 1960s as a pop artist. He is an ambivalent creator, faithful to traditions, but still definable as an avant-garde artist. Tolts is openly decorative, but he wards off illustrativeness with equivocal objects of picturing. Every image is a landmark, the position of which is guaranteed by contrasted ways of approaching. Tolts's relations with his composi-

tion is somewhat theatrical. Theatre seems to be Tolts's alternative to the undefinable, threatening and dangerous. The precondition of the artist's pictures is to keep his world apart from the surroundings. Tolts uses banal objects, the pop artist in him is still alive in his object philosophy. At his exhibition at the VAAL gallery, Tolts presented a painting on ungrounded canvas, imitating a photograph. He started thus a witty dialogue with photography, reflecting on the limits of art from its psychological aspects. p. 15 - 18.

A PHOTOGRAPHIC WINDOW ON EUROPE

Photographer and theorist Peeter Linnap reviews the first international photography festival in Saaremaa, July 17-19, 1992. Linnap was the chief arranger of the festival, the aim of which was to introduce European photography in the Baltics and vice versa, overcoming thus the reclusion of the Baltic photography.

Many prominent European photography theorists lectured at the festival. Michael Köhler gave a lecture on contemporary photographic strategies in Germany as well as on the connections of photography and reality. Estonian photography critics haven't paid much attention to the problems of the photographic realism so far: until recently, realism signified unpleasant attributes of the Soviet power. Kati Lintonen from Finland, Ph. D. Henning Hansen from Denmark, Martins Zelmēnis from Latvia, Prof. Robert Meyer from Norway, Lindsay Lewis from Scotland, David Bate from England, and Peeter Linnap from Estonia surveyed the development of photography in their respective countries. p. 19 - 24.

The review on Fluxus-exhibition in Helsinki "Head through the Wall". The abbreviation from the article. "ART FOR LIFE" BY PETER FRANCK, KUNSTFORUM NR. 115. p. 25 - 33.

A VIEW BEHIND THE FACADE OF THE SWINGING SIXTIES

Heie Treier interviews an internationally established Estonian artist, Leonhard Lapin (b. 1949). They talk about the survival of the creati-

ve spirit in the distressing Soviet reality. Lapin analyzes the historical background in the Estonia of the 1960's, finding the reasons why young artists became interested in pop art exactly in 1968. Estonian artists got information about new trends in art mostly from books and magazines, and Lucy R. Lip-pard's "Pop art" reached Estonia in 1968.

The puritanism, oppression of creativity and regulations fostered in the Soviet Union had to meet with the active self-development of the artists as well as with their interests in anything prohibited (pop art, the Bible, Tillich, acupuncture, pornography). Lapin also recalls the visit of the underground Russian artists and Ilya Kabakov to Estonia. Lapin's experiences in life make him confident: art is stronger than politics. p. 34 - 37.

THE VISIBLE AND THE IN-VISIBLE SIDE OF THE IX DOCUMENTA

Estonian art critic Tamara Luuk writes about her contradictory impressions of the IX Kassél Documenta and asks finally: Why couldn't Estonians take part in Documenta? p. 39 - 43.

A DIALOGUE BETWEEN NATURAL MATERIALS AND TECHNICALITY IN ROSTOCK.

"Ostseebienneale 1992" in ex-East-Germany was an educational shock therapy, Anu Liivak writes. Norbert Weber, the organizer of the exhibition, had invited 19 artists and groups of the Baltic Sea region. The only representant from Estonia was Leonhard Lapin. The dominating theme for the exhibition was sociality, probably because of the sociological and ecological realities in Rostock. The works of art interfering with routine behaviour met some resistance and heated discussions. p. 44 - 46.

KOSTABI FOR THE FIRST TIME IN ESTONIA

Kalev Mark Kostabi (b. 1960), a New York artist of Estonian blood, was in Estonia on Sept. 18-20, 1992, in order to open his exhibition at the SINIMANDRIA gallery in Tartu. The same exhibition ran in December at the VAAL gallery in Tallinn. Kostabi is extremely popular in Estonia, his grand ideas have inspired many intellectuals of

his generation. In 1989, his followers founded the Estonian Kostabi Society and started to publish a weekly titled "Kostabi" in Tartu, Heie Treier writes. p. 54.

A DREAM ABOUT THE TOWN HALL

The director of the Estonian Architectural Museum, Karin Hallas, surveys the exhibition of the works submitted to the three competitions for the best project for Tallinn Town Hall (1912, 1936, 1992). The exhibition followed the development of Estonian architectural thinking throughout the century, using a semantically important building: Town Hall is linked with the spirit and the power of the town, democracy, bureaucracy, the whole image of the town. p. 54.

SUBJECTIVE NOTES ON ÜLO SOOSTER'S PICTURES

Work of the Estonian artist, an important figure in Moscow's art life of the 1950's and 1960's, Ülo Sooster, reviewed by his friend Ilya Kabakov.

"Ülo's art isn't symbolic, generally speaking. The symbols arise as specific moments, points or possibilities - much in the same way as living beings arise from living matter. The bulk of his work remains united in its liveliness. However, the centres of Ülo's work is concentrated in three points. These are three metaphores: fish, egg, and tree", Kabakov writes in his longer paper on Sooster. "Ülo's art is, first and foremost, a myth about the Universe, about the last and the entire, a myth about the minimal and the maximal, microcosm and macrocosm in their interactions. His work is a myth about the Universe as one living entirety, a body full of energy and vitality.

A work of art can revive these myths, touching and tuning our imagination. Something like that happened and happens when one looks at Ülo's pictures".

Ülo Sooster's (1924-1970) life was full of sufferings. Being repressed by the Stalinist regime and deported from Estonia, Sooster chose to live in Moscow in 1956 and became one of the underground avant-gardists.

Sooster had a great influence on his contemporary Estonian artists: the young generation often travelled to Moscow in order to visit the studios of Sooster and his friends. p. 56 - 62.

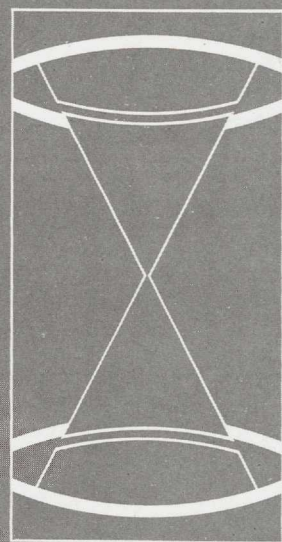
Translated by Margareta Telliskivi De Villacis



Eesti kunsti näitusmüük

MAAL
GRAAFIKA
KLAAS
EHTED
KERAAMIKA

GALERII



LIIVAKELL

LIIVALAIA 12, TALLINN
EE0001, EESTI/ESTONIA
tel. 683836

AVATUD T-R KI. 10-18, L KI. 10-17, SULETUD P-E

