

3/08

**kunst.ee**

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

Jaan Toomik / Vive Tolli / Diskussioon: Rael Artel ja  
Maria-Kristiina Soomre / Fluxus 2008 / Noorsoofestival  
Moskvas 1957 / Jeremy Canwell minimalismist /  
Jonathan Blackwood: IRWIN *vs* Non Grata  
**Portfolio: Arne Maasik. Berliin 2007**



ARNE MAASIK

# JUST MUST

5. septembrist kuni 21. oktoobrini 2008 toimub Tallinna vanalinnas Ajaloomuuseumi Suurgildi hoones Pikal tänaval rahvusvaheline ehtekunstinäitus  
JUST MUST.

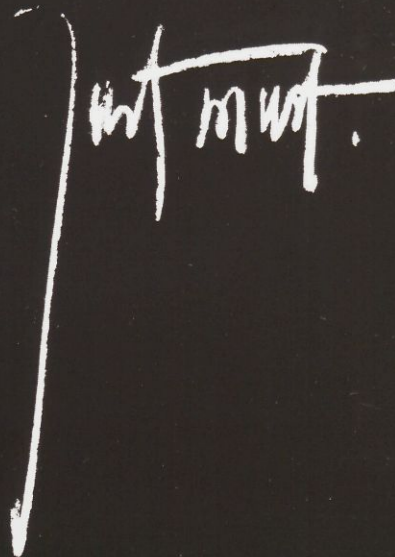
Näitusel esinevad kunstnikud on kokku kutsunud  
Kadri Mälk.

Osaleb 58 ehtekunstnikku 18lt maalt (Eesti, Rootsi, Norra, Korea, Soome, Taani, Inglismaa, Holland, Saksamaa, Prantsusmaa, Hispaania, Itaalia, Portugal, Austria, Šveits, Jaapan, Austraalia, Uus-Meremaa) 58 ehtekunstnikku.

Neid kõiki ühendab balansseerimine tumemeelsuse ja lootuse teljel. Must kaisutab universumi und. Must on piiritu, kujutlusjõud kihutab pimeduses. Mustas on lootus. Eestist osaleb märkimisväärne hulk noori ehtekunstnikke.

Näituse on kujundanud sisearhitekt Taso Mähar.

Näitusega kaasneb mahukas raamat JUST MUST, mille on kujundanud Aadam Kaarma, fotod on teinud Tanel Veenre.





28:  
Fluxus

3 toimetuselt / editorial

4 varia

6 preemiad

7 raamatud

**Näitus**

8 Airi Triisberg. Kunst ja konflikt

10 Indrek Grigor. Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus

14 Vappu Thurlow. Uks ja aken

**Diskussioon**

20 Diskussioon on avatud

21 Rael Artel. Vastus

24 Maria-Kristiina Soomre. Tere tulemast Absurdistani!



46:  
Bruskin, Okas,  
Palermo

**Fluxus**

28 Fluxuse "tagasitulek" Leetu. Skaidra Trilupaityte küsitleb Petra Stegmanni

35 The "return" of Fluxus to Lithuania. Skaidra Trilupaityte is talking to Petra Stegmann

38 Vilnius, Euroopa kultuuripealinn

38 Vilnius, European Capital of Culture

**Ajalugu / History**

40 Kädi Tälvoja. "Vaba kunsti" töötuba Moskvas 1957

45 Lola Liivat. Üleskutse abstraktse kunsti kaitseks

46 Jeremy Canwell. Nägemise orvid ehk Kui

kohutav lapsevanem on olnud modernism

54 Jeremy Canwell. Orphans of Vision (or How Modernism Has Been An Awful Parent)

**Portfolio**

61 Arne Maasik. Berliin 2007

61 Arne Maasik. Berlin 2007

**Alternatiiv / Alternative**

80 Jonathan Blackwood. Kaardistades alternatiive: IRWIN vs Non Grata

87 Jonathan Blackwood. Mapping different undergrounds: IRWIN vs Non Grata

**Maailm**

90 Karin Laansoo. Kiri New Yorgist

92 Sandra Jõgeva. "Elu enne surma"

**Innovatsioon**

94 Kärt Summatavet. Kunstnikupihitimus

**Viimane lehekülj**

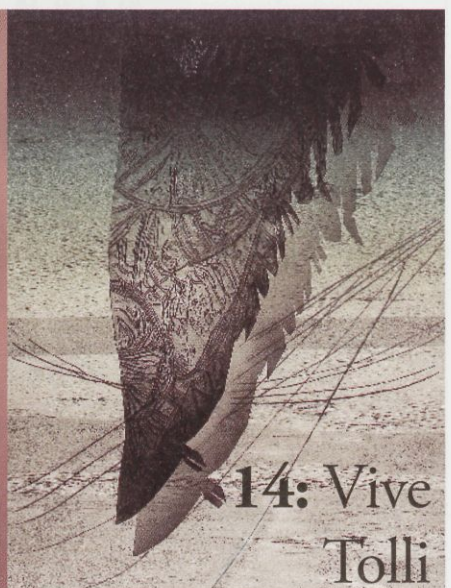
96 Merike Estna



10: Jaan Toomik



Merike Estna



14: Vive  
Tolli

# Telli!

**Telli kunst.ee telefonil 61 77 717 või võrguleheküljelt [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee)**

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

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

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

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

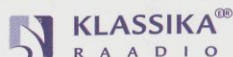


KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

L 18.15

**Saatejuhid Karen Jagodin ja Aleksander Tsapov**



// Käesolevas ajakirjanumbris lahendavad mitmed artiklid arveid külma sõja perioodiga, mille aktuaalsus näib praeguses külmenevas maailmapoliitilises kliimas taas kasvavat.

Kädi Talvoja kirjutab esimesest sõjajärgsest suurest festivalist Moskvas. Jeremy Canwell avab ameerika minimalismi võtmeaga aga kolme mitte-ameerika kunstniku loomingut. Külma sõja aegne Clement Greenberg oleks vaevalt sellist käsitlust lubanud. Ja edasi. Kuidas kõlab Fluxuse järjekord 2008. aastal? Ja kuidas mõjutab külma sõja vari kaasaegseid kunstirühmitusi – IRWINit Ljubljanas ning Non Gratat Tallinnas? Jonathan Blackwood on leidnud inspireerivaid paralleele.

Vanu poliitilisi arveid ja arme visualiseerib ka Arne Maasik oma Berliini teemalises pildiseerias 2007. aastast. Ajakirjas on toodud vaid väike kild Maasiku hiigelpikkadest seeriast, mis on alguse saanud uue suuna otsingutest kunstniku loomingus.

Diskussiooni rubriigis on Rael Arteli ja Maria-Kristiina Soomre teemaks kommunikatiivsus ja “kunstnike müümine”. Vappu Thurlow portreerib “eesti graafika ema” Vive Tolli visuaalset mõtlemist ning Indrek Grigor tõlgendab Jaan Toomiku videosid läbi-vaid motive – tants, peeglid ja soolisuus.

// In this issue, several articles bring the cold war period to account, a subject which seems to have become increasingly topical in the currently frosty political climate.

Kädi Talvoja writes about the first major post-war festival of Moscow in 1957. It became a channel through which the Soviet Union, having assumed a defensive posture, was to be legitimately inundated with information about the art and consumer culture of the capitalist world, and left a strong impression in the minds of many artists living within the sealed society. For example, Colman, an abstract expressionist and adept of Pollock who was little known in the United States, suddenly became an important messenger from America. Estonian artist Lola Liivat, still an uncompromising abstractionist and this year an octogenarian, describes his influence on her work.

Jeremy Canwell dissects the creation of three non-American artists in the terms of American minimalism. During the cold war period, Clement Greenberg would hardly have recognised such a treatment.

What next? How does the continuity of Fluxus seem in 2008?

How has the aftermath of the cold war affected different groups of artists working today – IRWIN in Ljubljana and Non Grata in Tallinn? Jonathan Blackwood has highlighted intriguing parallels.

The old political accounts and scars have also been visualised by Arne Maasik in his Berlin picture series of 2007. Here, a tiny fraction of Maasik's huge series has been presented, illustrating his search for new creative directions.

In the rubric of discussion, the topic is communication and the “selling points” of artists. Focusing on ideas, curator Rael Artel motivates the principles underlying the 2007 Tallinn biennial of young artists. In contrast, Maria-Kristiina Soomre draws attention to those aspects of “selling the artists” that have developed on an enormous scale in the old capitalist countries, but which remain a rarity here. These are two extremes, each generating an unhealthy ambience among art world relations.

Vappu Thurlow portrays the visual thinking of the “mother of Estonian graphics” Vive Tolli, and Indrek Grigor interprets the motives permeating Jaan Toomik's videos – dance, mirrors and gender.



Arne Maasik. Berliin 2007.  
Arne Maasik. Berlin 2007.

## kunst.ee

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

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

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

Peatoimetaja / Editor-in-chief

**Heie Treier** (heie@sirp.ee)

Kujundaja / Designer **Ande Kaalep**

Assistent / Assistant

**Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)

Tõlkija / Translator

**Ants Pihlak**

Tõlke toimetaja / Proof-reading **Justin Ions**

Portfolio **Arne Maasik**

Keeletoimetaja **Aili Künstler**

Raamatupidaja

**Katrin Saarelaid** (katrin@kl.ee)

Aadress / Address

**Vabaduse väljak 6, 10146 Tallinn, Estonia**

Telefon / Telephone (372) 644 64 83

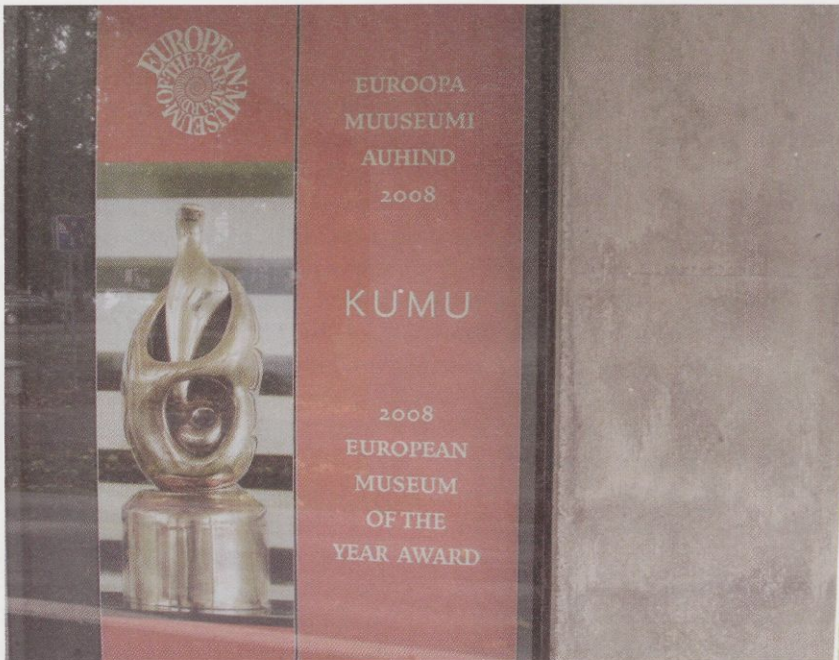
Fax (372) 627 36 31 E-mail **heie@sirp.ee**

© **kunst.ee** 2008 Tellimisindeks **00648**

Trükk **Tallinna Raamatutrükikoda**

Kunstiteoste reproduktsioonid EAU 2008

Heie Treier



**Euroopa muuseumi auhind 2008 Kumule.**  
2008 European Museum of the year is Kumu, Tallinn.

## Kristina Norman Veneetsia biennaalile

53. Veneetsia biennaalil, mis toimub 07.06–22.11.2009, esindab Eestit Kristina Norman projektiga “Igavene mälu” (*Eternal Memory*). Projekt tegeleb erinevate mälu poliitiliste protsessidega, mis kulmineeruvad tänavarahutustega Tallinna kesklinnas 2007. aasta aprillis, kui Eesti valitsus oli otsustanud sõjaväekalmistule teisaldada Nõukogude sümbollikaga sõdurikuju, nõndanimetatud pronksõduri. Projekti esitas konkursile Marco Laimre.

Eesti ekspositsiooni konkursile laekus 20 projekti. Otsuse langetas ekspertkomisjon: Mika Hannula (teoreetik, kuraator ja kriitik, professor Göteborgi Ülikoolis), Sirje Helme (Kumu), Anders Härm (Kunstihoone), Lars Bang Larsen (vabakutseline kriitik ja kuraator, Kopenhaageni Ülikool), Kai Lobjakas (Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum), Reet Mark (Tartu Kunstimuuseum), Marko Mäetamm (Eesti Kultuurkapital), Johannes Saar (Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus) ja Helene Tedre (Kultuuriministeerium).

53. Veneetsia biennaali direktor on Daniel Birnbaum.

## Tanja Muravskaja Moskvast

Tanja Muravskaja osales I Moskva Rahvusvahelisel Noore Kunsti Biennaalil peakuraatori Darja Pörkina (Venemaa Kaasaegse Kunsti Keskus NCCA, Moskva, Zoologicheskaja 13) põhiprogrammis 7-osalise fotoseeriaga ja videoga oma 2007. aasta isiknäitusel “Positsioonid”. 01.–30.07.2008 toimunud I Moskva Rahvusvahelisel Noore Kunsti Biennaal “Qui Vive?” oli edasiarendus 2002.–2006. aasta kunsti festivalidest, esindatud olid alla 35-aastased kunstnikud, kelle looming vääriskolleegiumi silmis huvi. <http://www.ncca.ru/news/moscow/661/index.shtml>

## Rael Arteli kuraatoriprojekt Poolas

04.10.–02.11.2008 toimub Poola sadamalinna Szczecini Kaasaegse Kunsti Muuseumis näitus “Baltic/Balkans project”. Selle raames on Rael Artelilt tellitud videonäituse “Serving the System” kureerimine. Osalevad kunstnikud Adel Abidin (Helsingi), Minna Hint (Tallinn), Flo Kasearu (Tallinn), R.E.P. group (Kiiev), Laura Stasiulytė (Vilnius).

<http://www.muzeum.szczecin.pl/>

## Vilen Künnapu Veneetsia Arhitektuuribiennaalil

11. Veneetsia Arhitektuuribiennaali harunäitusel “Bornhouse” (Sünnitusmaja) 10.09.–26.10.2008 San Stae kirikus Veneetsias osaleb ka Vilen Künnapu. 26 rahvusvahelist arhitekti (Hani Rashid, Laurids Ortner, Juri Avvakumov, Alexander Brodsky jt) on esitanud oma kontseptsioonid sünnitusmajast (vormist, mis sünnitab vormi). Vastsündinud lapse kaaluga objektid on valmistatud parafiinist, savist, pabermassist, puidust, klaasist ja metallist. Need on paigutatud helendavasse augustatud paviljoni, mis asub Veneetsia üliku hauaplaadil keset San Stae barokset interjööri. Ekspositsioon käsitleb sünni ja surma metafüüsikat, elu tekkimise ja transformeerumise igavest saladust. Näituse organiseerija on Schussevi-nimeline Arhitektuurimuuseum, kuraator on Juri Avvakumov.

[www.bornhouse.com](http://www.bornhouse.com)

## // Galerii

### ArtDepoo 3-aastane

Noortekunstile spetsialiseerunud ArtDepoo tähistas kolmandat tegutsemisaastat. Tavapärase sünnipäevapeo asemel kutsuti 26.08.2008 galeriisse vestluspaneel, kus kunstiinstitutsioonide esindajad Sirje Helme, Harry Liivrand, Triin Männik, Helene Tedre, Heie Treier, Piia Ausman arutasid päevakajalisi teemasid. Vestlust juhtis ArtDepoo galeriis töötav Olga Temnikova ning teemadeks kunsti lähendamine vaatajale, galerii roll kunstielus, nüüdiskunsti tendentsid jpm.

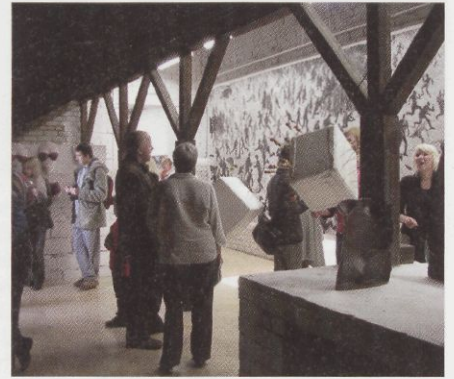
ArtDepoo ja Haus galerii edule aluse pannud Piia Ausman on lisaks galeriitööle hakanud koostöös Jarõna Iloga (illustatsioonid) kirjutama raamatuid, mis on publitseeritud Hausi kaubamärgi all ja mis on leidnud head vastuvõttu. ArtDe-

poo sünnipäevaks valmis filosoofilise ala-tooniga kogupereraamat "Kaptenid avastavad maailma" (Haus galerii, 2008). Aasta varem ilmus "Tähtsad asjad" (Haus galerii, 2007). Niisiis on Piia Ausmann jätkuvalt laiendanud Hausi ja ArtDepoo amplituaad nii kunstimaailma piires kui ka sellest väljapoole.

### Uus galerii Põltsamaal

27.09.2008 avati Põltsamaal lossihoovi kompleksi kuuluva majandushoone pööningukorrusel galerii, mille nimeks valiti pART (Põltsamaa + ART). Et Põltsamaa jõe kallastel jalutab ringi üksjagu parte, on lind jõudnud ka linna liiklusmärkidele. Inglise keeles viitab "part" osalusele, osa olemisele. Nime idee pärineb Elita Järvelt Jõgeva Kunstikoolis. Galerii avanäitu-

sel "Nad rõõmustavad meid" esinevad Tiit Pääsuke, Viive Väljaots, Mare Tralla, Peep Pedmanson, Toivo Raidmets, Peeter Allik, Ave Nahkur.



pART galerii Põltsamaal.

The Director of the National Museum in Szczecin  
kindly requests your presence at the opening of the international exhibition

## RESTAGING THE PAST Baltic / Balkans

3.10.2008, 19<sup>00</sup>  
Museum of Contemporary Art  
Staromłyńska 1, Szczecin, Poland

with participation of the artists:

Adam Adach (PL), Bruno Aščuks (LV), Irina Botea (RO),  
Chto delat? - Tsaplya, Nikolai Oleinikov, Dmitry Vilensky (RU),  
Robert Dragot (AL), Kristina Inčiūraitė (LT),  
David Maljković (HR), Aleksandra Polisieicz (PL),  
Silja Saarepuu (EE), Liina Silb (EE), Mladen Stifinović (HR),  
Paweł Susid (PL), Milica Tomić (SRB), Jerzy Truszkowski (PL),  
Mona Vatamanu & Florin Tudor (RO)

Curator: Magdalena Lewoc  
Assistance: Marlena Chybowska-Butler

The exhibition is accompanied by the video sets  
from the Baltic and Balkan countries

3.10.2008, 16<sup>00</sup>-18<sup>00</sup>  
meeting with curators and video screenings:

Rael Artel (EE): *Serving the System*  
Christiana Galanopoulou (GR): *My Balkans – Your Balkans:  
the history, the stories and the image of reality*

The exhibition runs through 2.11.2008



Mecenat Miasta  
Szczecin

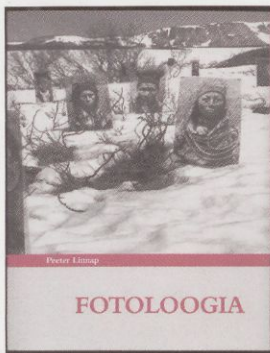
europaan  
szczecin

European Union  
Culture 2000



Mare Artium

TVP SZCZECIN



Peeter Linnap. Fotoloogia. Kujundanud Atko Remmel. Kirjastus Jutulind, Tallinn, 2008.

### Pütsepa monograafiapremia Peeter Linnapile

Peeter Linnapi uurimus "Fotoloogia" pälvis tehnikadoktor Ervin Pütsepa mälestusfondi väärrika aastaauhinna, mille statuut näeb ette kunstiteaduslikku mõtet eden-dava ühe autori monograafilise teose premeerimist. "Fotoloogia" on osade kaupa ilmunud ajakirjades kunst.ee ja Cheese ning sellega kaitses Linnap Tartu ülikoolis 2006. aastal ka doktorikraadi. Uurimuses ei käsitleta fotot mitte niivõrd kitsa püstituse kaudu või ühe kindla meetodi abil, vaid tõestatakse eri meetodite ja vaatenurkade viljakust. Raamat on tekstiline ja pil-diline tulevärk, raamatu autor rõhutab oma tegevuse järjepidevust ning enda kuulumist rahvusvahelisse tipptheadlaskonda. Uus tase eesti kunstiteaduses.

Ülle Marksi premeeriti Györis 07.-27.07.2008 sai Györis Ungaris Kul-tuuriministeeriumi ja Györi Kunstimuuseumi koostöös teoks rahvusvaheline kunstnike sümposium, kus osalesid kut-sutud kunstnikena ka Ülle Marks ja Jüri Kass. Kolm nädalat tegid Kanada, Egiptu-se, Soome, Ungari, Slovakkia, Šveitsi, Jaapani ja Eesti kunstnikud Györi ateljeedes tööd, mille tulemusena avati 26.07.2008 ühishnäitus.

40. rahvusvahelise kunstnike sümposiumi võitjaks kuulutati Ülle Marksi suureformaadiline kuivnõelatehnikas seeria "Minu teekonnal". Võiduga kaasneb võimalus teha Györi kunstimuuseumis isikunäitus, mis avatakse traditsiooniliselt järgmise sümposiumi ajal.



Ülle Marks.



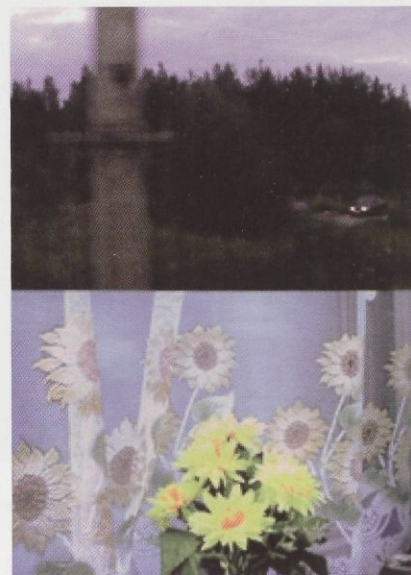
Markus Kasemaa tööd Peterburis.

### Maarit Murkale ja Markus Kasemaale I Balti kaasaegse kunsti biennaali diplom

05.-15.07.2008 toimus Peterburi ühel prestiižikamal näitusepinnal Maneeži kunstikeskuses I Balti kaasaegse kunsti biennaal, kus osales ligikaudu sada kunstnikku kümnest Lääne riigist. Diplomitega premeeriti üht projekti ja üht galeriid ning viit kunstnikku, nende hulgas Maarit Murkat ja Markus Kasemaad.

### Mark Raidpere rahvusvahelisel areenil

Pärast edukat esinemist Veneetsia biennaali Eesti paviljonis (2005) on Mark Raidpere tööd pakkunud kõrgendatud rahvusvahelist huvi. Tema esinemiste geograafia on lai – Platform Garanti (Istanbul, isikunäitus), CAC Ticino (Šveits), Centre Culturel Suisse (Pariis), Centro Pecci (Prato, Itaalia), Praha biennial, Witte de With (Rotterdam), Ludwig Forum (Aachen, (Saksamaa) ning muidugi Kumu (Tallinn). Tema töid on omandanud Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Fonds National d'Art Contemporain Pariisis ning Städtische Galerie Im Lenbachhaus Münchenis. 06.-27.09.2008 toimus Mark Raidpere teine isikunäitus Michel Reini galeriis Pariisis. Näitusel pealkirjaga "International" olid eksponeeritud videod "Vedovka" (2008), "Pühendus", (2008) "Majestoso Mystico" (2007). Viimatimainitud töö pälvis 2008. aastal Loop Video kunstimesi preemia. Michel Reini galerii esindab Mark Raidperet koos selliste väga valitud kunstnikega nagu Daniel Buren, Jimmie Durham, Juri Leiderman, Orlan, Allan Sekula jt.



Mark Raidpere. Vedovka. Video, 2008.





Keskonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Environment, Projects, Concepts. Architects of the Tallinn School 1972–1985.

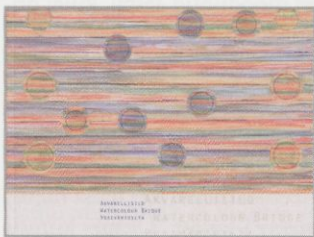
Ignar Fjuk, Veljo Kaasik, Tiit Kaljundi, Vilen Künnapu, Leonhard Lapin, Avo-Himm Loover, Jüri Okas, Jaan Ollik, Ain Padrik, Toomas Rein.

Näitus Eesti Arhitektuurimuuseumis, 28. juuni – 24. august 2008. Exhibition at the Museum of Estonian Architecture, 28 June – 24 August 2008.

Koostajad / Editors Andres Kurg, Mari Laanemets.

Tekstid / Texts by Andres Kurg, Mari Laanemets, Georg Schöllhammer, Juhani Pallasmaa.

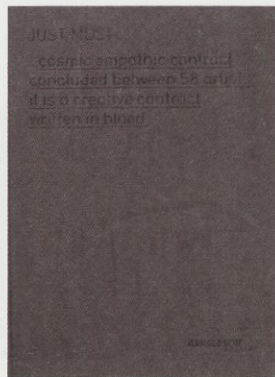
Kujundus / Designed by Indrek Sirkel. Eesti Arhitektuurimuuseum, Tallinn, 2008. Museum of Estonian Architecture, Tallinn, 2008.



Akvarellisild. Kataloogi tekst Juta Kivimäe. Eesti akvarellistide Ühendus, 2008. Kuusankoskitalo galerii, 03.–31. juuli 2008.

Watercolour Bridge. Catalogue text by Juta Kivimäe. Estonian Watercolourists' Association, 2008. Kuusankoskitalo Gallery, 03.–31. July, 2008.

Vesivärisilta. Teksti Juta Kivimäe. Viron akvarellistien yhdistys, 2008. Kuusankoskitalo galleria, 03.–31. heinäkuu 2008.



Kadri Mäkk. Just Must. International Jewellery Art Exhibition. Rahvusvaheline ehtekunstinäitus. Concept and editor / Koostaja, toimetaja Kadri Mäkk.

Texts by / Tekstid Prof Krista Kodres, Tanel Veenre, Kadri Mäkk, Derek Jarman.

Book design / Kujundaja Adam Kaarma.

Exhibition design / Näituse kujundaja Taso Mähar.

Arnoldsche Art Publishers, 2008.



Näituse kataloog: Uus laine. 21. sajandi Eesti kunstnikud – kevad 2007. Kuraatorid Anders Härm ja Hanno Soans. Kujundanud Indrek Sirkel.

Vihik 1: Näitus. Tallinna Kunstihoone, 28. aprill – 28. mai 2007; Tallinna Kunstihoone galerii, 28. aprill – 20. mai 2007.

Vihik 2: Avamine. Fotod Jaan Klõseiko.

Vihik 3: Kriitika. Ave Randviir, Al Paldrok, Siram, Katrin Kivimaa, Maria-Kristiina Soomre, Elnara Maarin, Margus Tamm.

Vihik 4: Esseid. Peeter Linnap, Johannes Saar, Eero Epner, Anu Allas, Janar Ala & Aleksander Tsapov, Anders Härm & Hanno Soans.



Lola Liivat. Koostaja, toimetaja / Editor Kaire Nurk. Tallinn, 2008. Põhjalik sissevaade meie ühe kompromissituma abstraktsionisti loomingusse. Kaire Nurga eesõna ja tekst, intervjuu kunstnikuga, aastail 1968–2007 ilmunud artiklid ja pressitekstid, elu-, loome- ja ajastukroonika. 184 lehekülge, 106 värvirepro, must-valged arhiivifotod. Väljaanne saadab Lola Liivati näitusi Tallinnas Ku galeriis ja Viinistu kunstimuuseumis.

Exhibition design by Inessa Josing. Kataloogi koostaja, toimetaja / Editor of the catalogue Elin Kard. Kataloogi kujundaja / Catalogue design by Maris Lindoja. Eesti Kunstnike Liit, Tallinn, 2008. Estonian Artists' Association, Tallinn, 2008.



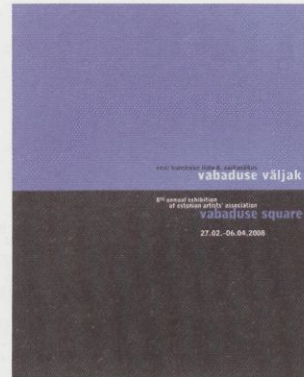
Catalogue: New Wave. Estonian artists of the 21st century – Spring 2007. Curated by Anders Härm and Hanno Soans. Graphic design by Indrek Sirkel.

Part 1: Exhibition. Tallinn Art Hall, April 28 – May 28, 2007; Tallinn Art Hall Gallery April 28 – May 20, 2007.

Part 2: Opening. Photos by Jaan Klõseiko.

Part 3: Critique. Ave Randviir, Al Paldrok, Siram, Katrin Kivimaa, Maria-Kristiina Soomre, Elnara Maarin, Margus Tamm.

Part 4: Essays. Peeter Linnap, Johannes Saar, Eero Epner, Anu Allas, Janar Ala & Aleksander Tsapov, Anders Härm & Hanno Soans.



Vabaduse väljak. Eesti Kunstnike Liidu 8. aastanäitus.

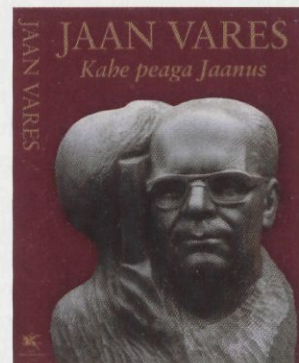
27.02.–06.04.2008. Tallinna Kunstihoone, 2008.

Vabaduse Square. 8th annual exhibition of Estonian Artists' Association. 27.02.–06.04.2008. Tallinn Art Hall, 2008.

Kuraator Heie Treier, kaaskuraatorid Jaan Elken, Reet Varblane. Näituse kujundaja / Exhibition design by Inessa Josing.

Kataloogi koostaja, toimetaja / Editor of the catalogue Elin Kard. Kataloogi kujundaja / Catalogue design by Maris Lindoja.

Eesti Kunstnike Liit, Tallinn, 2008. Estonian Artists' Association, Tallinn, 2008.



Jaan Vares. Kahe peaga Jaanus. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2008.

Kujundaja Rein Seppius.

Jaan Vares, portreeskulptuuride looja ning pikaajaline ERKI rektor (aastail 1959–1989) on kirjutanud monograafilises vormis mälestused alates oma lapsepõlvest Valgas kuni praeguse reaalajani. Palju arhiivifotodid ja tööde reprodid, väljavõtted ajakirjandusest, teoste nimistu, nime-loend.

# Kunst ja konflikt

Airi Triisberg

*Obscurum per obscurius* [tlk: selgitades ebamääraest veelgi ebamäärasemaga].

Kunstnikud: Anna Altšuk, Helene Aylon, Boryana Dragojeva, Oleg Mavromatti, Shahram Entekhabi, Gunilla Sköld-Feiler, Dror Feiler, Richard Grayson, Anu Juurak, Julia Kissina, Zlatko Kopljär, Aleksandr Kossolapov, Katarzyna Kozyra, Egle Kuckaitė, Leonhard Lapin, Peeter Laurits, Raul Meel, Silvina Der-Meguerdichian, Valérie Mréjen, Tanja Muravskaja, Damir Nikšić, Jüri Ojaver, Terje Ojaver, Marina Pertšihhina, Anne Daniela Rodgers, Paul Rodgers, Maya Schweizer, Bernie Searle, Liina Siib, Jaan Toomik, Angela Zumppe. Kuraatorid Ilja Sundelevitš ja Reet Varblane. Tallinna Kunstihoone, 28.05. – 06.07.2008.

## Konfliktikeskne kureerimine

Ilmselt seoses radikaalse demokraatia teooriast ammutatud ideede aktuaalsusega on üheks levinud lähenemisviisiks kaas-aegses näitusepraktikas saanud konfliktist lähtuv kureerimine. Ehk kõige tuntum selles kontekstis on neil päevil Itaalias Lõuna-Tiroolis järjekordselt aset leidev rändbiennaal “Manifesta”, mis on kuri-kuulus oma eelistuse poolest valida näituse toimumispaikadeks pingerikka poliitilise kliimaga piirkondi. Mäletatavasti päädis kahe aasta tagune katse korraldada “Manifesta 6” Küprose vägivaldse ajaloo ja poliitiliselt lõhestatud pealinnas Nikosias rahvusvahelise skandaali ja biennaali ärajäämisega. Produktiivsemate näidetena konflikti semiootikale rajatud kuraatoripraktikast võiks nimetada Florian Schneideri 2006. aastal algatatud diskursiivset ürituste seeriat “Sõja sõnaraamat” (“Dictionary of War”), mille eesmärgiks on luua uusi kontsepte sõja teemal, või ka Galit Eliati kureeritud projekti “Piiriruumid” (“Liminal Spaces”, 2006–2007), mille keskmes oli Iisraeli-Palestiina konflikt.

Konfliktile on üles ehitatud ka Ilja Sundelevitši ja Reet Varblase Tallinna Kunstihoones kureeritud näitus “Obscurum per obscurius”, mille fookuses on korraldajate sõnutsi religiooni ja demokraatia potentsiaalsed vastuolud. Tausta mõttes on oluline mainida, et “Obscurum per obscurius” astub mõttelisse dialoogi veel ühe teravatest lahkarvamustest saadud kuraatoriprojektiga, 2003. aastal Moskvas Sahharovi keskuses korraldatud näitusega “Ettevaatust, religioon!”. Teatavasti kutsus religiooni ja riigi suhteid kriitiliselt analüüsinud näitus esile vihaseid reaktsioone vene õigeusu ringkondades, langedes vaid paar päeva pärast avamist rüüstamise ohvriks. Intsidendile järgnes kaks aastat kestnud kohtuprotsess, mille käigus ei sattunud süüdistatavate pinki mitte kunstiteoste kallal vägivallatsenud õigeusu fundamentalistid, vaid hoopis näituse korraldajad, kes mõisteti süüdi religioosse vaenu õhutamise eest. Kunstihoones olid eksponeeritud kahe näitusega “Ettevaatust, religioon!” vahetult seotud olnud kunstniku tööd: näituse korraldajate hulka kuulunud Anna Altšuki videod, mis näitlikustavad näitusele järgnenud kohtuprotsessi absurdust, ning Aleksandr Kossolapovi fotoplakadid “See on mu veri” ja “See on mu liha”, kus on kõrvutatud Kristuse kujutist McDonald’i ja Coca-Cola logoga. Viis aastat tagasi olid Moskva näitusel just Kossolapovi plakatid üheks pilditüli päästikuks. Moskva skandaali rauge järelkajana sattusid Kossolapovi tööd “Obscurum’i” näituse avapäevadel hetkeks ka kohaliku kollase ajakirjanduse huviorbiiti, ehkki katsed Kunstihoone näituse ümber kirglikke reaktsioone kütta jäid etteaimatavalt viljatuks.

## Kaasaegne ikonoklasm

Arvestades Eesti ühiskonna leiget suhtumist usuasjadesse, ei ole küsimus riigi ja religiooni vahekorras kindlasti ainus potentsiaalne konflikt, mida “Obscurum per

obscurius” pidi kõnetama. Demokraatia debatti silmas pidades oli näituse mentaalses koordinaadistikus hõivanud ehk isegi võrdväärset olulise koha küsimus kunsti positsioonist tänapäeva ühiskonnas. Kuigi liberaalse demokraatia üks nurgakive on sõnavabadus, pole näituse “Ettevaatust, religioon!” korraldajate vastu tõstatatud süüasi kaas-aegse kunsti lähiajaloo erandlik näide kunstnike/kuraatorite represseerimisest või kunstiteoste tsenseerimisest. Seejuures on kunsti vabaduse üle arutlemine usuküsimuste taustal teatud ulatuses õigustatud, kuivõrd mitmed viimastel aastatel rahvusvahelist tähelepanu äratanud tsensuurijuhtumid on olnud seotud kunstiteostega, mida on ühel või teisel põhjusel süüdistatud blasfeemias. Näiteks olgu või toodud poola kunstniku Dorota Nieznalska teos “Passioon”, mille kunstnik eksponeeris 2001. aastal Gdanskis oma isikunäitusel. Paar päeva enne näituse sulgemist sattus ristikujundi ja maskuliinsuse sümbolikaga mänginud teos meediarünaku alla, millele järgnes ülalkirjeldatuga üsna sarnane kriminaalasi usuliste tunnete solvamise pärast. Aastaid väldanud kohutusaaga köitis Poola kunstiavalikkuse tähelepanu veel möödunud aastal, kuigi originaalteost on tegelikult näinud vaid vähesed. Konservatiivsete katoliiklaste agressiivsete protestide sihtmärgiks on korduvalt sattunud ka kunstnik Katarzyna Kozyra teosed, kellelt Kunstihoone näitusel oli väljas teemakohane töö tema hiljutisest *performance*’i-sarjast “Üksnes kunstis saavad unistused tõeks” (“Only in Art Dreams Come True”).

Hiljutiste pildidebattide reas väärrib veel mainimist saksa kunstniku Gregor Schneideri “Cube Venice 2005”/ “Cube Hamburg 2007”. Kui 2005. aastal telliti Schneiderilt Veneetsia biennaalile töö, tegi kunstnik ettepaneku püstitada Markuse väljakule must kuup. Veneetsia linnavõimud ja biennaali juhtkond, kes kartsid, et linna tihedate ajalooliste sidemetete tõttu is-



Aleksandr Kossolapov.  
Kangelane. Juht. Jumal.

Alexandr Kossolapov.  
Hero. Leader. God.

lami kultuuriga assotsieerub kuup liialt Kaaba kiviga ning võib esile kutsuda vaenulikke reaktsioone kohalikus islamikogukonnas, laitsid projekti maha. Aasta hiljem püüdis kunstnik realiseerida projekti Berliinis Hamburger Bahnhofi territooriumil, kuid ka seekord jäi asi muuseumiametnike vastuseisu tõttu katki. Lõpuks õnnestus kunstnikul projekt teostada alles 2007. aastal Hamburgi Kunsthalles toimunud Malevitšile pühendatud mälestusnäituse raames.

Laiemas plaanis tõstatavad nimetatud näited küsimuse kaasaegse ikonoklasmis tähendusest tänapäeva ühiskonnas. Nagu tõestavad viimastel aastatel Euroopat antagoniseerinud pearätikudiskussioon või Jyllands-Posteni karikatuurikonflikt, ei seisne võtmeküsimus üksnes sõna- ja esseväljendusvabaduse piirides, vaid kultuurilise paljususe problemaatikas laiemalt. Niisiis võib öelda, et kolmas konflikt, mida näitus “Obscurum per obscurius” kõnetas, on demokraatiaspetsiifiline: keskne tähendus on siin küsimusel, kuidas ületada erinevusi neid ühtlasi alal hoides.

### Religioon ja identiteedipoliitika

Jacques Rancière on kirjutanud, et poliitika algab seal, kus need ühiskonna osad, kes ei ole institutsionaalselt representeeritud, nõuavad oma osalust. Kui Rancière valguses võiks näitusele “Obscurum per

obscurius” ette heita, et see on identiteedipoliitika seisukohalt pisut alaesindatud, siis kõige poliitilisemana joonistub näitusel välja teemaplokk, mis on seotud sekulaarse ikonoklasmiga postkoloniaalses Euroopas. Kitsamas mõttes leiab selles sektsioonis kõnetamist *hijab*’i debatt (Shahram Entekhabi, Maya Schweizer), laiemalt on analüüsi objektiks integratsiooni ja assimilatsiooni küsimustik (Damir Nikšić, Tanja Muravskaja).

Maya Schweizeri video “Annaba, Alžeeria” on tehtud 2004. aastal, kui Prantsusmaal keelustati religioosse rõivastuse kandmine riigikoolides. Samal aastal intervjueris kunstnik Prantsusmaa endises koloonias Alžeerias pearätikut kandvat kooliõpetajat, kelle seisukohtades kumab läbi euroopaliku homogeniseerimispoliitika kriitika. Nii nagu pearäti kandmise keelustamine on märk püüetest muuta kultuurilised ja religioossed erinevused ilmalikus Euroopas nähtamatuks, nii on ka globaalselt üha süvenev pearäti kandmise tendents tihtipeale poliitiline akt, mille kaudu osutatakse vastupanu industriaalse lääne uuskolonialismile ja, mis pole vähem oluline, rassismile. Et demokraatlike pluralismi ideaalidele vaatamata on islami kultuur lääne ühiskonnas stigmatiseeritud, sellele viitab ka Damir Nikšići musta huumoriga võrtsitatud video “Kui ma poleks moslem” (“If I wasn’t Muslim”,

2004), mis näitab kunstnikku ennast rietatuna tüüpilisse islamiusulise bosnia talupoja rõivastusse laulmas ümbertöötatud versiooni muusikali “Viiuldaja katusel” laulust “Kui ma oleksin rikas mees” (“If I Were a Rich Man”). Laulu sõnad räägivad Euroopas valitsevast ksenofoobiast ning loovad paralleele moslemite tõrjutud positsiooni ning ajaloolise antisemitismi vahel.

Huvitavalt paigutub representatsiooniprobleemataikaga tööde konteksti Tanja Muravskaja foto “Positsioon” (2007), kus kunstnik poseerib süsimustas *chador*’is sinivalgel taustal. See foto on järg aasta varem sündinud aktifotoseeriale “Positsioonid”, kus Muravskaja palus real oma eakaaslastest kolleegidel poseerida Eesti Vabariigi lipu taustal. Muravskaja autoportree on “Positsioonide” sarjas kindlasti kõige kõnekam, lähtudes kunstniku isiklikust elukogemusest Eesti ühiskonnas, mille konservatiivset poliitikat saadab konstantse fantasmia idee sotsiaalselt, kultuuriliselt ja etniliselt homogeenest rahvusest. Kuigi kriitilisemalt võiks Muravskajalt küsida, mil määral põhineb “Positsioon” meedia kaudu konstrueeritud ettekujutusel islamist kui lääne kultuuri absoluutsest Teisest ja kuivõrd saab kunstnikule see-kaudu ette heita medialiseeritud mõttemallide taastootmist, õnnestub Muravskajal ometi luua väga võimas kujund, mis “Obscurum’i” näituse kontekstis nihutab raskuskeset kitsalt religiooniga seonduvalt küsimuste ringilt poliitilisemate temade suunas.

Prægused avaliku ruumi teooriad lähtuvad seisukohast, et ühiskond on alati diferentseeritud (sooliselt, rassiliselt, klassiliselt), mistõttu poliitilistel konfliktidel on sootsiumis essentsiaalne roll. Demokraatlike institutsioonide (k.a kunstinstitutsioonid) ülesanne ei ole seega kehtestada avalikus ruumis ratsionaalset konsensust ning elimineerida seekaudu erinevusi, vaid luua ruum, kus erinevused, eriarvamus ja konfliktid saaksid ennast avaldada. Näituse “Obscurum per obscurius” avamisjärgsel teooriapäeval leidsid moderaator Ilja Sundelevitši katsed pluralistlikku väitlust provotseerida küllalt leiget vastukaja. Jäab küsimus, millised on need lookaalsed antagonismid, millele näitus oleks saanud teravamalt osutada.

Jaan Toomik. Peeglid. Güstrow, Saksamaa. 1992.

Jaan Toomik. Mirrors. 1992, Güstrow, Germany.



// Näitus

# Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus

Indrek Grigor

Jaan Toomik. Nähtamatud pärlid. Kurator Ieva Kulakova. Riga Art Space, 02.05.–20.06.2008.

Möödunud aastal ilmus Jaan Toomiku kogumik, kus Hanno Soans kirjutab vajadusest panna kindlam ja käepärasem alus Toomiku loomingu edasisele vaatlusele. Alljärgnevalt käsitlen põgusalt Toomiku lühifilmi "Armulaud" (2007) ning selle seoseid kunstniku loominguga.

Jaan Toomiku loomingut läbib väga tugeva elemendina peegelduse motiiv, mis tä-

histab metafüüsilist piiri elu ja surma vahel. Kõige otsesemalt on Toomik kasutanud peegeldust installatsioonis "Peeglid" (1992). Saksamaal Güstrowis kaevati keskaegsele kalmistule augud (hauad) ja asetati neisse peegel, mis kattis kogu augu põhja.<sup>1</sup> Selles töös mängib Toomik väga paljude mütoloožiliste, teispoolsuse ja peeglitaguse maailma kohati romantiseeritud teemadega, mis ei ole ei Toomiku loominguga ega antud käsitlemise seisukohalt

<sup>1</sup> Installatsiooni kirjeldus, vt kogumik: Jaan Toomik. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn, 2007, lk 131.

iseenesest olulised, kuivõrd Toomiku kontseptuaalne huvi ja siinse artikli formalistlik taotlus on ennekõike suunatud peegeldusefektile enesele. Küsimus on peegelduva ja peegeldatava suhtes: kas on võimalik olla korraga nii siin kui seal, seda nii ruumilises kui ajalises tähenduses?

Väga iseloomulikult joonistub see problemaatika välja maalides "Sünnipäev I" ja "Sünnipäev II" (2003). Mõlemad tööd on autoportreedid ning kujutatud on dubleeritud kunstnikku. "Sünnipäev I" mängib kõnekeelelisele ja teatud määral ka inimese füsioloogiast tulenevale oposi-

sioonile pea ja perse, millele sekundeerivad ka teised paarikud: käed ja jalad, õlad ja puusad, põlved ja küünarnukid. Pööratust rõhutab veelgi asjaolu, et figuur istub pea peal.

Mängukaartidelt tuttavat peegelduva ülakeha kujutist meenutav "Sünnipäev I" ei mängi küll peegelduse klassikalise vasaak-parem nihestusega (nagu teeb seda eespool viidatud installatsioon "Peegliid"), sellegipoolest on peegelduse motiiv ja ebasümmeetria selle eri külgede vahel ilmne. Olenemata suurest sarnasusest ei ole jalad ikkagi käed.

"Sünnipäev I" viitab, ja mitte ainult pealkirja, vaid ka sünnituse hetke meenutava vormilise lahenduse kaudu kunstniku taassünnile temast enesest. Sama teema, kuigi natuke teistsugustele mütoloogilistele kujunditele rajatult, on ka "Sünnipäev II" sisu.<sup>2</sup> Antud töö on peegelduses juba terve keha, mis oma ristküulise asetusega ei viita enam niivõrd otseselt sünni, kui võrd juba märksa abstraktselt tsükliilise motiivile, milles elu ja surma dünaamikat tähistab figuuride asetuse: seisv inimene kui elu ja selili lamaja kui surnu. Figuurid n-õ näost näkku asetuse, mis – olgu veel kord rõhutatud – viitab ikkagi ka sünni ja surma tsükliilisele kordusele, tähistab samas selle protsessi ebasümmeetrisust. Figuuride peegelduses ei moodustu sümmeetrilist svastikat.

Sünnipõhise enese taastootmise motiiviga mängivad ka Toomiku tööd isa ja poja teemal. Maal "Poeg ja isa" (2007) kujutab väikelast süles hoidvat kunstniku, kusjuures figuuride pead on vahetuses: nii on kunstniku autoportreeline pea asetatud imiku õlgadele ja täiskasvanut kujutatud imiku peaga. Ka selles töös ilmneb püüe end taastoota, uuesti sünnida ning seeläbi aja kulgemine tühistada. Kuid samavõrd .....

<sup>2</sup> Mõlema "Sünnipäeva" puhul võib rääkida väga universaalsetest mütoloogilistest sümbolitest. Nii näiteks on "Sünnipäev II" interpreteeritav ristina, mille seos siinses käsitluses sellele maalile omistatava surma teemaga on ilmne (seda enam, et matuste rituaalne butafooria – kirst, kalmistu, haud, hauakivi – on Toomiku töös väga olulisel kohal). Figuuride asetust maalil "Sünnipäev II" võiks tõlgendada ka svastikana, mis tsükliilise kujutisena on otseselt seotud peegeldusega. Kuid selle töö raames ei ole need paralleelid (kuigi kunstnik on need tõenäoliselt intensionaalselt sisse toonud) eriti viljakad, seetõttu keskendun edaspidises ikkagi konkreetset peegelduse motiivile.

ilmne kui "Sünnipäevade" puhul on maali "Poeg ja isa" läbikukkumine perfektselt sümmeetrilise peegelduse loomisel.

Video "Isa ja poeg" (1998) toob sisse uue teema, milleks on teekond. Video kujutab alasti uisutatavat kunstnikku, kes tuleb kaugelt silmapiirilt, teeb mõned tiirud ümber kaamera ja kihutab tagasi silmapiiri poole. Video taustaks kõlab Toomiku poja lauldud koraali tekst. Figuurid esitamine peegeldusena (kusjuures jällegi sümmeetriat otsiva ning mitte leidvana) on taas väga ilmne, siinjuures sekundeerib sellele aga ka teekonna teema, mis videos tähistab endiselt ennekõike aja protsessuaalset iseloomu, mis väljendub ruumilises nihestuses.

Peegeldus ruumilise teekonnana ilmneb kõige otsesemalt Toomiku läbilöögi-videos "Tee São Paulosse" (1994). Video kujutab Tartut, Prahat ja São Paulot läbi-vatel jõgedel ujuvat peegelkuupi. Sünnimuspai-kade valik lähtus geograafilisest tõsiasjast, et kui tõmmata sirge Toomiku sünnilinnast Tartust São Paulosse, siis läbib see sirge ka Prahat. Eespool käsitletud taassünniteemat saatvate peegelduste vormilise lahenduse puhul on lähtutud aja problemaatikast, ruumi aga vaadeldud kui konstanti. "Tee São Paulosse" mängib aga, vastupidi, kunstniku päritolukeskkonna ja võõra ruumi erinevusega, mis sarnaselt ajast tingitud ebasümmeetriaga isa ja poja vahel on vormistatud nihestusena peegelduses, mille jõgede kaldad kuubile moodustavad.

Toomiku teekonna motiiv, mis ühelt poolt tähistab otseselt ruumilist liikumist, teiselt poolt seostub aga peegelduse situatsiooni kui surma ja taassünni ajalise tsükliga, näitlikustab väga efektselt metodoloogilist vajadust arvestada analüüsis nii ruumi kui ka ajaga. Ainult ajast või ruumist lähtuv interpretatsioon jääks paratamatult ühekülgeks.

Viimase väite veelkordseks illustreerimiseks tuleb sisse tuua Toomiku loomingu küll harv, aga väga oluline teema, nimelt tants<sup>3</sup>. Video "Tantsides koju" (1995) kujutab kunstnikku tantsimas Rohuküla-Heltemaa praami mootori rütmis .....

<sup>3</sup> Ka tantsu mütoloogilised konnotatsioonid on viite kaudu šamanistlikule tantsule ilmsed. Videos "Tantsides isaga" saatemuusikana ei ole Jimi Hendrixi laul "Voodoo Child" ilmselgelt juhuslik.

lise müra saatel. Teine tantsupõhine video "Tantsides isaga" (2003) kujutab Toomikut tantsimas Jimi Hendrixi laulu "Voodoo Child" saatel oma isa haua. Isa ja poja suhte ning surma teema sissetoomise kaudu võib "Tantsides isaga" juurest tõmmata paralleele peegelduse motiiviga mängivate töödega. Peegeldusele kui video taustamotiivile viitab ka tants, mis videos "Tantsides koju" sümboliseerib teekonda, kuid teekond – nagu ilmneb videos "Isa ja poeg" – on omakorda otseselt seotud peegelduse hetkega.

Uudne on videos "Tantsides isaga" aga tugev ktooniline element, mis tekitab paralleeli hauapõhja asetatud peeglitega installatsioonis "Peegliid", mis sarnaselt "Sünnipäevadega" mängib sünni-surma tsükli ning aja ületamise ehk sümmeetrilise peegelduse ja surematuse võimalikkusega. Raivo Kelomees: "Lein on ju alati vastu-seks kaotusele, endassekuulva hävimisele – see läbib Toomiku teoseid pideva vooluna, soovina taastada endist olukorda. Iga looja tegeleb paradiisliku süütuse ja ter-viklikkuse tagasikutsumisega. Selle soovi täitumine on võimatu, nii nagu on lõppe-matu selle soovi täideviimise kavatsus."<sup>4</sup>

Kuigi ka kõik kirjeldatud Toomiku teosed kujutavad püüet sümmeetria poole ning selle püüde läbikukkumist, ei saa nõustuda Kelomehe väitega, et sümmeetria on saavutamatu. Toomik ületab surma, saades oma teosega üheks. Iseloomulikult toimub see just ktoonilisel tasandil, *performance*'is "Nimeta [Vennale]" (2002), kus Toomik kukutab end üheksa meetri kõrguselt puude vahele riputatud nõõrilt alla, kuid ei kuku mitte surnuks, vaid neeldub maapinda. Seegi on väga müstiline motiiv, käepäraseimaks paralleeliks Jeesuse ülestõusmine: mitte suremine, vaid kirkastunud surematuse. Just see on video "San Antonio jutlustaja" (1997) sisuline püüet: "And the bible said, He died, yes, He was buried, yes, but on the third day He was rised again!"<sup>5</sup>

Ebasümmeetrilises tekib peegelduse ehk ülemineku hetkel: sünnides, surres, teel "sinna", tantsides. *Performance*'is "[Vennale]" aga mingit üleminekut ei toi- .....

<sup>4</sup> Kelomees, Raivo. Jaan Toomik. Eesti Kunsti-museum, Tallinn, 1997 (pagineerimata).

<sup>5</sup> Tsitaat on ära toodud Hanno Soansi eessõnas Jaan Toomiku isikunäituse kataloogile. Kogu-mik: Jaan Toomik, 2007, lk 8.

mu, haua põhjas ei ole enam peeglit ning keha ei sängitata nagu maalil "Sünnipäev II". Puuduvad kõik Toomiku poeetika peegeldusele viitavad elemendid, kunstnik neeldub, või õigemini, neelatakse maa poolt. Selles mõttes on Toomiku puhul tegelikult korrektsem rääkida mitte perfektse peegelsümmeetria saavutamisest, vaid peegelduse situatsiooni ületamisest.

Nagu nähtub installatsioonist "Peeglid" ja videodokumentatsioonist "[Vennale]", on ka maa peegel: ta ei seostu mitte ainult surmaga, vaid – nagu sellisele ehmütoloogilisele elemendile omane – ka sünniga. Kui ajalise dominandiga isa ja poja tsüklilised peegeldused tegelevad ennekõike ebasümmeetriaga, siis ktooniline sünd seostub Toomikul ennekõike viljatuse ja kastratsiooniga.

Efektseim töö selles vallas on video "Nimeta [Mees]" (2001), milles sedakorda mitte kunstnik ise, vaid tema "lemmikmodell" Elaan on suguelundeid pidi aheldatud mudasele põllule, kus ta tam-

mub ogara loomana lõa otsas ringiratast. Küntud põld on (rembrandtlikus vormis) selge viljakuse sümbol. Sellele vastandub Elaan, kes, hoolimata sellest – või õigemini seda enam –, et viljastumist ei tule, on primitiivse seksuaaltungi kaudu paratamatult maa külge aheldatud. See on nagu seks kondoomiga, mis välistab peegelduse, isa ja poja situatsiooni kui sellise, ning on seetõttu sõna otseses mõttes lootusetu. Lihtsuses peituva efektsusega illustreerib seda maal "Akt kondoomiga" (2004).

Vaadeldud teema lahenduseks võib pildida kesket tööd Toomiku 2007. aasta isikunäitusel Kumus, lühimängufilmi "Armulaud" (2007), mille peaosalisteks taas Elaan ning – juba antropomorfses vormis – emake maa, kes mehe hooletut kondoomikasutust kuritarvitades Elaani lunastab. Nii sammubki Elaan filmi lõpus sümmeetriliste puurivide vahel silmapiiri poole ega pöördu tagasi, vaid saab maaga üheks. Viimasele ei viita üksnes paralleel emakese maaga, vaid ka filmi saatev maal

"Mets" (2007), kus kujutatud sedasama filmilõpu sümmeetrilist metsasalu ning mitut silmapiiri poole suunatud hauda. Matust kui ktoonilist lepitust on kujutatud ka maalil "Matus" (2007). Niisiis tähistab Elaani liikumine silmapiiri poole maaga üheksaamist.

Peegeldus Toomiku loomingus tähistab ennekõike sünni ja surma müsteeriumi, mis väljendub ilmekalt isa ja poja identiteedi küsimuses. Paralleelsete motiividenä tulevad sisse teekond ja tants, mis tähistavad samuti peegelduse olukorda, evides sealjuures aga juba tugevalt protsessuaalset ehk ajalist olemust. Iseloomulikult kujutavad kõik protsessuaalsete elementidega mängivad teosed perfektse sümmeetrilise peegelduse nurjumist. Lunastus saabub ktoonilise elemendi domineerimisega leppides, piltlikult öeldes: sunnismaiseks hakates. Hermafrodiitne sünnipäev on paratamatu läbikukkumine.



Jaan Toomik. Nimeta. Performance ja video, 2002.

Jaan Toomik. Untitled. 2002. Performance and video.



Jaan Toomik. Armulaud. 12 min lühifilm, 2007.

Jaan Toomik. Communion. 2007. 12 minute short film.



Jaan Toomik. Isa ja poeg. Video, 1998.

Jaan Toomik. Father and Son. 1998, video.



Jaan Toomik. Nimeta [Mees]. Video, 2001.

Jaan Toomik. Untitled [Man]. 2001, video.

# Uks ja aken

Vappu Thurlow mõtted seoses Vive Tolli juubelinäitusega.

Vive Tolli. Maa on täis leidmist. Kunstihoone galerii, 18.07.–10.08.2008.

20. sajand nõudis intellektuaalidelt lisaks andekusele ka oskust andestada saatusele ebaõiglus, mis sai osaks liigagi paljudele. Miski ei nõua inimeselt suuremat vaimset ja emotsionaalset pingutust kui andustus. Ilma selleta aga ei saa vabalt, see tähendab loominguksel mõelda. See, kes läbi kannatuse ja mõistmise andeks on andnud, ei pihi läbielatud enam vaid jutustades, vaid hakkab esitama eetilisi ja sisulisi küsimusi kannatuse põhjuste kohta laiemas plaanis. Vaid siit kasvab välja kontseptuaalne, teoreetiline ja vormiline areng kunstis ja kultuuris.

Vive Tolli juulikuusel näitusel jäin mõttesse kõige sagedamini esineva kujundi üle, mille paralleelvorme märgates jõudsin järeldusele, et kogu näitus, nagu ka küllaltki suur osa kunstniku loominguksel, on ühe suure teema käsitletus. Nimeetatud kujundiks on uks või selle metafoorid: värav, portaal, bumerang, puu, tee, jõgi, järv, meiapuu, kalapüügiõrd. Tegelesed, kes nendega seotud, on hing, koter-mann, tantsija, käsi välja sirutav uppuja. Tegevused, mis “läbimisega” võrdsed, on palvetamine, loitsimine, laulmine. Ka “leidmine” on avastamisega seotud tegusõna ja näituse pealkiri “Maa on täis leidmist” väljendab rõõmu selle üle, et looja leiab endas jõudu otsida ja leida lävisid, mis annavad võimaluse vaimset edasi liikuda.

Alateadvusest esile kerkiv ukseava kujund sümboliseerib vaimset või füüsilist astumist ühest maailmast, seisundist või tasandilt teise(le); olgu siis tundmatust tuntuks, pimedast valgusse või vastupidi. Saladusse ehk tundmatusse maailma avaneval uksele (me ei tea, mis on ukse taga) on lisaks lävepaku kättenäitamisele veel

teine, psühholoogiline mõju: meid lausa kistakse selle poole ja üle astuma, et avastada ja teada saada. Euroopa kultuuritraditsiooni tundjad teavad üldjuhul, et kirikusse astudes jõutakse profaanses ruumis sakraalsesse, seega kvalitatiivselt teistsugusesse ruumi (kirik kui “taeva eeskoold”). Läbi gooti portaali astujale seletatakse tema seisundi muutumist jutustavate reljeefide ja skulptuuride abil, mis näha palestikul ja viiluväljal. Ka kõigi teiste kultuuride pühamuisse sisenejailt nõutakse vähemalt pühaduse tunnetamise soovi, aupaklikkust: kummardust, kingade ja lastvõtmist, vaikimist jne.

Vive Tolli 1991. aastal valminud graafiline leht “Värv” sisaldab lisaks värvavale olulisemaid selle kontseptsiooni juurde kuuluvaid atribuute: taevas, maagilised märgid paledel ja läbi ukseava paistev pimestav valgus. Antiiktempli siseruum, nagu ka kristlikul kirikul, ei olnud päriselt seesama mis maailm väljaspool. Templi krooniva kupli keskel olevat avaust, mille kaudu suitsujuga üles tõusis, nimetati taevavärvavaks. Et kuplisilm sümboliseeris vabanemist palvetamise ja rituaalide toel, eeldati mõnikord ka, et läbi selle läheb Maailma telg. Vive Tolli peaaegu abstraktsel töö “Tempel” on kaks kesket, omavahel dialoogis kaarjat kujundit: keskel tugev vertikaalne joon, ümbritsetud lainetavaist joontest nagu sosistatud palverest; see sarnaneb rohkem suitsusamba kui teljega. Ülal sekundeerib taevast-suitsuava markeriv horisontaalne kaar. Samal põhimõttel tähistavad taevast ka sfäärilised, kahekihilisel paigutatud pilvekujud “Värvava” värvava kohal.

Gooti kiriku peaportaali viiluväljal kujutati viimset kohtupäeva, mille nägemisel oli kirikusse astujale vaimset puhastav mõju. Vive Tolli “Valjala kiriku lääneportaali” peasissepääsu kohal oleval tümpa-

nonialale lähenevad pikas rõivas figuurid, mis on kujutatud lendavatena nagu hingede aegu”. Tundub, et väli ukse kohal lihtsalt neelab need olevused endasse. Pildil Valjala kirikust on eriti sugestiivselt vastandatud portaal ja kirik: esimene hele ja esinduslik, teine hämar ja vaikseks sundiv; ruum, milles pole võimalik edasi liikuda, löömata silmi maha eespool terendava altari ees.

Kristust, kes istus troonil viimse kohtupäeva stseenil, nimetati sageli Tõeliseks Ukseks, sest ainult tema eestkostel võis surelik taevariiki pääseda. Ent portaal, kirik ja ka kantsel (eriti reformeeritud kirikus) ei tähistanud ainult ühesuunalist vaimset liikumist: kui hinged jõudsid selle kaudu paradiisi, siis vastassuunas liikus Jumala sõnum sealtkaudu maa peale. Psalmides räägitakse taeva ustest, mille kaudu Jumal sõnakuulmatule rahvale imet näitas:

“Siis ta andis käsu pilvedele ülal ja avas taeva ukseid ning laskis sadada nende peale mannat toiduks; ta andis neile taeva vilja...” (Psalmid 78:23–24)

Kristuse teist tulemist sümboliseerib ränduri koputus uksele:

“Ennäe, ma seisn ukse taga ja koputan. Kui keegi kuuleb mu häält ja avab ukse, siis ma tulen tema juurde ning söön õhtust temaga ja tema minuga.” (Johannese ilmutusraamat 3:20)

Uste avanedes jõuab pühamuisse sisenenud palverändur selle pühamast püha keskkohta juurde, mis võib olla *cella* või altar, milles Jumal on tõeliselt kohal. See on sümboliseeriv maailma keskpunkt, idamaadel on templil mõnikord neli ust, orienteeritud täpselt ilmakaarte poole. Aasias võivad templiustel seista hirmuäratava välimusega loomad, kelle ülesandeks on pa-





Vive Tolli. Väike viltune kellatorn. Söövitus, vask, 2002.  
Vive Tolli. Small tilted bell tower. 2002. Etching, copper.

hatahtlikud sissekippuvad ära kohutada ja eemale peletada, lubades siseneda ainult õigetel.

Mitmesugustes kontekstides võib uksele valvata suure suuga koletis, kes neelab elust lahkuja või laseb siis ta vabaks. Khmeri kunstis väljub kahe mere-eluka suust vikerkaar, mis on silluseks uksele: selle kaudu minnakse maapealsest riigist jumalate juurde. *Yin* ja *yang* tähistavad kosmiliste uste korrapärast avanemist ja sulgumist, ka kevadist ja sügisest pööripäeva. Koledate valvurite teema võib kuuluda ka initsiatsiooni juurde, mida käsitatakse kui lävepaku ületamist uude ellu astudes: tuleb minna läbi tules lõõmava kardina, mis lahutab pühadust profaansest elust. Astuja ise transformeerub, ta olemise mõte muutub ja temast saab uus olend, kes mõistab ja tunnetab midagi olulist. Initsiatsioon on sümbolne suremine, tagasimineku kuni emäisani, jõudes pimedusse, mis on siiski pigem kosmiline kui üsa pimedus. Kristluses eelsesid ka pühakuks saamise kirjeldamatud kannatused ja kiusatused.

Graafiline leht "Paastu-Maarja päev" (25. märts) on kevadise pööripäeva teemal. Päeva nimetus tuleb paastust enne lihavõttepühi. Piibli järgi kuulutati Neitsi Maarjale siis ette Jeesuse sündi. Eestis lõpetas kevade esimene päev naiste tubased tööd; edaspidi oli tule valgel töötamine keelatud. Paastumaarjapäeval ei tohtinud üldse toas kedrata ega õmmelda: arvati, et see soodustab taimekahjurite levikut. Läbi kevade ukse astudes joodi punast veini ehk marjapuna, mis tegi põsed punaseks; kanti valget tanu ja põlle, keriti kapsakasvu soodustamiseks suuri lõngakeri ning praeti ülepannikooke. Kuna ilm oli juba soojem, võisid tüdrukud aita minna. Maagilised esemed: kerad, kerilauad, veinipokaalid ja põlletatud piigad on Vive Tolli 1977. aastal tehtud pildil koos meipuuga, mis püstitati Eestis tegelikult maikuu (maikuu – meiukuu). See võiks teost seostada ka palmipuudepühaga, mis jääb samuti paastuaja sisse ja oli suur kiriklik, paastu jooksul ainus püha – viimane pühapäev enne lihavõtteid. Kristus sõitis sel päeval eesli seljas Jeruusalemma ja teda tervitati lilled ning palmiokstega lehvitades nagu võitjat; tema auks lauldi kiidulaule. Idamaadel austati nõnda kangelasi, nende poole sirutatud oksad sümbolisee-

risid surematust. Kahtlemata võib ühes pildis koos olla kogu kevadine rõõmus meeleolu, mis kestab märtsist maini: haarab ju põhjamaalasi esimeste soojade ilmade saabudes tõeline joovastus. Keskaegses Tallinnas korraldati näiteks maikuu suurejoonelisi Maikrahvi pidustusi.

Ekstaatiline tants ja laul on pööripäeva pidudest lahutamatu ja rahvarõivais tantsijaid võib pidada läbi aegade Vive Tolli üheks armastatumaks motiiviks. Tants on kõnelemine keha keeles. Argisest rutiinist eemaldumise ja kehalisest materiaalsusest vabanemise kaudu saavutatud tantsija kooskõla ürgse olemuse ja vaimuga. Vive Tolli on teinud üsna vähe portreid ja tema kujutatud inimeste nägudel on harva individuaalseid jooni. Enamasti on tegemist ühe küllaltki üldistatud näotüübiga, millel on kõrged posēsarnad, ahas lõug ja pikk, kitsas nina. Ent veel sagedamini seisavad rahvahulkadena kujutatud inimesed vaataja poole lihtsalt seljaga või profiilis, silmad maha löödud; või varjab ettepoeratud nägu juuksetukk ehk rätikusil. Ja kui me veidi põhjalikumalt uurime, siis leiame, et nende, enamasti naistegelaste, kehad on iseenesest samuti varjatud: võime põhjalikult imetleda eelkõige tantsijate-pidutsejate rõivaid, olgu siis tegemist brokaatkleitides näitlejate või triibuliste seelikutega talunaistega. Vive Tolli joonistatud rahvarõivastele pole meie kunstis muidugi võrdset: tikitud tanud, põlled ja käised, pottmütsid ja sõled; rõhud, preesid, keed ja pandlad, kirjud pearätid ja pärjad, mille külge on keeruliste sõlmedega kinnitatud paelad või rippuvad rätikud; vööd, kaapotkleidid ja pitsid, mille punumine võis niisama palju aega ja näpuosavust nõuda kui söövitustehnikas graafilise tõmmise tegemine.

Vive Tolli kujutatud figuuride teiseks isikupärasemaks detailiks rõivaste kõrval ongi käed. Need väljendavad kõike, mida häbelikult peidetud näod ütlemata jäta- vad: viipavad, kutsuvad, hoolitsevad, näpivad põllesaba, haaravad kõrvalolijast kinni või kehastavad igasuguseid rolle, mida tantsudes kehastatakse. See tuletab meelde Eduard Viiraltit, kes tavaliselt oma oforditehnikas etüüdide nurkadele ikka mitu paari käsi lisas, et need kujutatava olemuse veel mingist aspektist avaksid. Öeldakse, et käed on otseses seoses südamega: need ei valeta nagu suu, vaid väl-

jendavad oma kandja olemust. Väljasirutatud käte žestid on abiks ka piltide kompositsioonirütmide kujundamisel, mis koos voogavate kangaste ja taustal kaasa tantsivate loodus- või arhitektuursete motiivide kontuuridega mõjub muusikaliselt, isegi ekstaatiliselt, mis ongi ju tantsimise eesmärk ja mõte. Ekstaas on põgenemine reaalsusest keha kaudu vaimude maailma. Voogavad joonestikud ja faktuurid loovad kogu pildil mulje valjenevast ja vaibuvast muusikast, šamaanitrummi uinutavast rütmist või vilepilli ja kitarril helidest, mida rahvahulgas inimeste käes kohati näha võib. Pildil "Tantsiv eit" ei ole suurt midagi näha peale profiili ja liikuva õhu; eide silm on kinni, mis viitab ekstaatiliselle äraolekule. Tantsimine on muusikasse sisseelamine ja mõnes mõttes polegi tantsija kohal.

"Teodorakise laulud" on pilt lõunamaisest linnast, mille arhitektiks on olnud aeg: lamedad katused, ristidega kroonitud kuppelkirikud, kellad tornides, kitsad tänavad, tagasihoidlikud või ka rikkalikumalt kaunistatud fassaadid, pargid ja surnuaiad, müürid ning pilved linna kohal. Muusikaline harmoonia väljendub eeskätt hoonete-vahelises tasakaalus ja loomulikuses, millega iga maja oleks otsekui iseenesest maa seest välja kasvanud. Iga detail on kooskõlas linna kui tervikuga ja vastupidi. Sellise absoluutse tasakaaluni jõutakse tänu traditsioonide kestvale austamisele ja kõrgele vaimsele kultuurile. Jääb mulje, nagu oleks inimesed ehitanud lauldes ja tantsides: nii sügava tunnetusega on vorm paigutatud vormi suhtes, aken ukse ja katus kupli kõrvale.

"Sinine uks" on lummas pilt, millel pääsevad mõjule sinise värvi müstilised omadused: ebamateriaalsus, tühjuse ja lõputu ruumi illusioon, piirjoonte hajumine. Teatris istudes tekitab minus mõnikord hirmujudina uks laval sisustatud toa tagaseinas, õigemini mitte uks ise, vaid mõne tegelase lahkumine selle kaudu – hetkeks jääb mulje, nagu lahkukuks ta elust enesest, sest ukse taga ei ole ju teist tuba, vaid must tühjus. Ka "Sinise ukse" uks ei vii sellesse maailma. Võib-olla kosmosesse, jättes meid lahendamata küsimustega üksi, nagu vahel mõni ootamatu muutus elus, kui üks päev, mis oleks võinud olla täpselt samasugune nagu kõik teised, on ettearvamatu teistsugune, tehes nõutuks

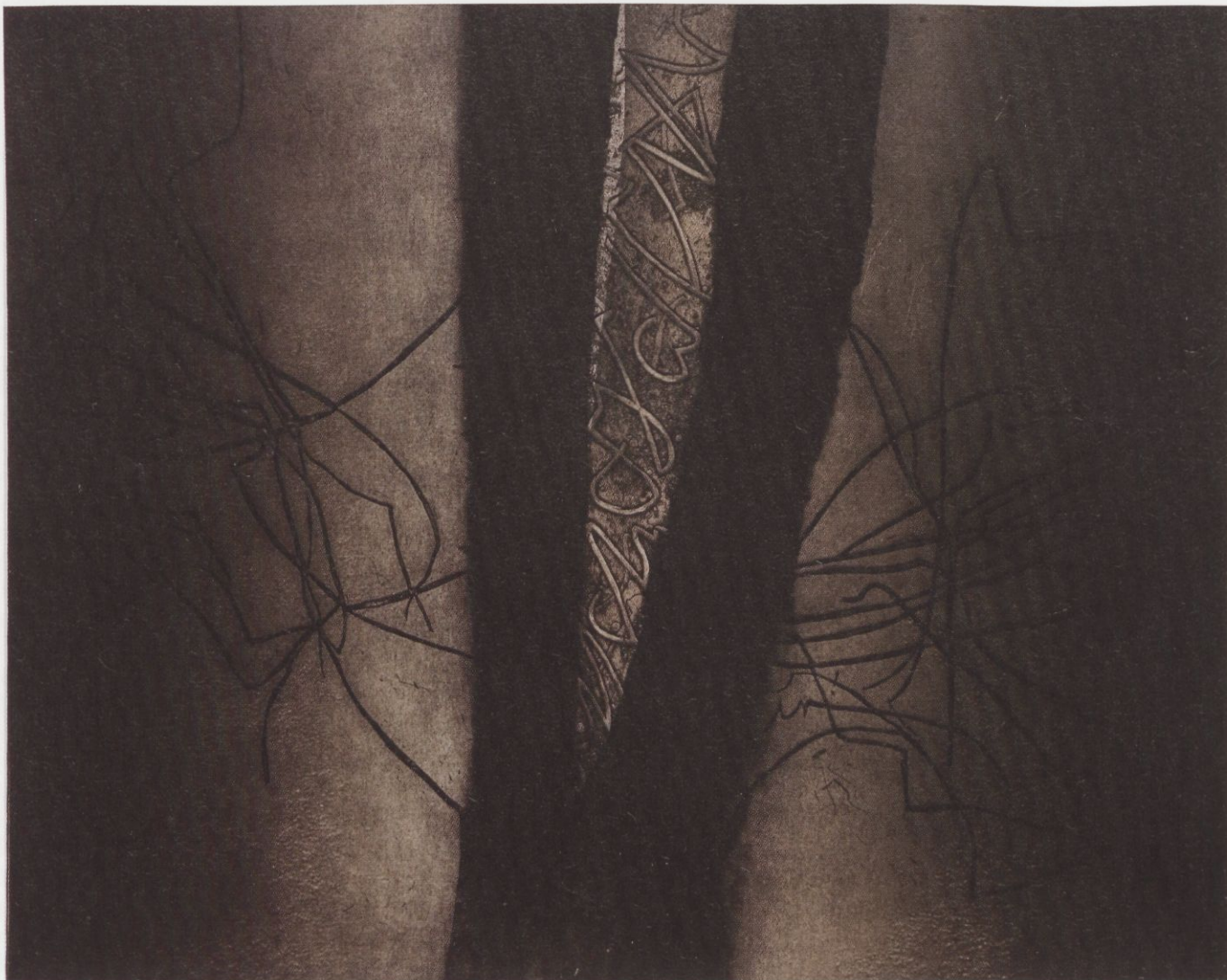


1/121, Tuulelohe (Põlvitüüp, kõrgtrükk) vask

Vive Tolle 2004

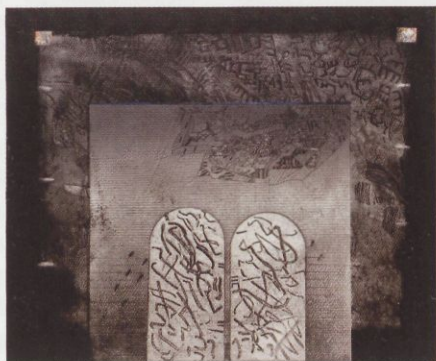
Vive Tolle. Tuulelohe. Söövitus, vask, kõrgtrükk, paber, 2004. 70 x 49 cm.

Vive Tolle. Kite. 2004. Etching, copper, relief printing, paper. 70 x 49 cm.



Vive Tolli. Võnked. Söövitus, *mezzotinto*, kõrgtrükk, 1999.

Vive Tolli. Vibrations. 1999. Etching, mezzotint, relief printing.



Vive Tolli. Valed uksed. Söövitus, *mezzotinto*, vask, paber, 2004. 49 x 59 cm.

Vive Tolli. Wrong doors. 2004. Etching, mezzotint, copper, paper. 49 x 59 cm.



Vive Tolli. Valjala kiriku portaal. Söövitus, *mezzotinto*, kõrgtrükk, 1999. 49 x 59 cm.

Vive Tolli. Portal of Valjala church. 1999. Etching, mezzotint, relief printing. 49 x 59 cm.



Vive Tolli. Sinine uks. Söövitus, *mezzotinto*, vask, paber, 2005. 49 x 59 cm.

Vive Tolli. Blue door. 2005. Etching, mezzotint, copper, paper. 49 x 59 cm.

ja otsustusvõimetuks. Pildil “Taevakoda” on avaus kitsas nagu pilu, kuid mõjub sama õõvastavalt, teiselt poolt kumab tähetolmu. See on pilk kosmosesse koos kõigi nägemuste, fantaasiate ja hüpoteesidega – inimlike mõtete lapitekk –, mis avastuste tegemise suures hoos käibele on lastud.

Selle ja tolle teise poole vahet käivad maagilised sõnad, kosmosesüstikud, aga ka kummalise jõuga ese bumerang, kehas tunnud soov, mille siledal pinnal on viskaja näpujälgi. Nii head kui halvad soovid tulevad tagasi selle juurde, kes nad saatis. “Kolme bumerangi” allosas on märgid nagu linnujäljed liival, samasuguseid näeme teosel “196 palvet”. Palumiseks on vaja suurt vaimujõudu ja ettenägelikkust. Loodusrhivate seas omasid seda kõrgemate olenditega kogukonna liikmete nimel kontakteerumiseks sõna- ja lauluosavad šamaanid. Kui keegi kurja sõna üle maa ja mere saatis, nagu kirjeldab Andrus Kivirähk, siis nimetati seda loitsuks – “Loits”.

Üldistusastmelt on kõige jõulisem teos “Keegi on ikka teel”, mille abstraktsesse kujundisse on kontsentreeritud Maailma telg ja judaismi traditsiooni järgi vertikaalne jõgi, mis jõuab Eedeni aeda ja hargneb sealt nelja ilmakaare poole, voolates kuni maailma äärteni. See võib olla Ganges, mis on Shiva juuksed, puhastav ja vabastav. Pildi keskosas tõusvat aukartustäratavat vormi, sammast, läbivaid kiilukujulisi vorme võiks tõlgendada paatidena, millel hinged sõuavad mööda jõge allmaailma poole. Neid varitsevad mitmed ohud: karid ja demonid, koletiste avatud lõuad ja põrguvärvad. Egiptuses oli paadininas mõnikord skarabeus, kes hoidis tundlate vahel päikest nagu surematuse lubadust. Kristluses on ka kirikut paadiks nimetatud: see aitab usklikul mööda pääseda maistest ohtudest ja kirgedest.

Marie Underi traagilise sisuga ballaad “Porkuni preili” laseb paremini mõista Vive Tolli “Järve hauda” (1967):

“Mis valgus sääl Porkuni tiigi pääl  
käib heitlevalt üles ja alla,  
veeroosest suvel ja talvel jääll  
kui põlev süda lööb valla?

See valgus on Porkuni preili hing,  
Mis vee all ei leia rahu:

Võib puhata tiigis küll kuub ja king,  
Kuid neitsihing sinna ei mahu...”

(M. Under. Õnnevarjutus. Kogu ballaade, lk 7.)

Kui kalamees noota veab ja oma mulksuva saagi välja tõmbab, siis näeme selles tema igapäevast tööd, aga kaladele võib see tähendada vaimset ümbersüüdi – “Enne Jaani”?

Ühed ukсед tõmbavad meid vastupandamatult enda poole, teised tekitavad võõristust ja õõva. Uks võib olla lihtsalt vale, nagu pildil “Valed ukсед”. See ei sunni endast läbi astuma – näiteks nimetu klaasuks, millest ei saa tulla midagi head. Elus võib ju ka juhtuda, et koputad ja koputad, aga sellele, kelle kõrvadele sa koputad, pole ette nähtud kuulda. Aastate pärast alles märkad, et üks teine seisis siinsamas kõrval, ja tal olid silmad ja kõrvad...

Läbi värava paistev valgus on taevariigi ja igaviku sümbol, kõigis religioonides on Jumal suurim ja heledaim valgus. Jeesus räägib Johannese evangeeliumis: “Mina olen maailma valgus. Kes järgneb mulle, ei käi pimeduses, vaid tal on elu valgus.” (Johannese 8:12) Laiemas mõttes tähistab valgus haridust ja teadmisi, armastust ja elu algust.

Märkide kasutamine graafilistel lehtedel ilma konkreetset tähendust näitamata väljendab kunstniku usku märgi maagilise mõjujõusse, abistamiseks vaimset piüüdlust. Kuna märkide kasutamine tähendab tavaliselt kõnelemist vaid teatud hulgale inimestele, kellele need midagi ütlevad, võib peremärkide kasutust eelmisel sajandil seostada eestlasi puudutava ajaloolise ja etnograafilise teema ülesvõtmisega, mida tehti muidugi vaid nende jaoks, keda huvitas meie kultuuri kestmine.

Traditsioonilistest kompositsioonivõtetest loobumise tuhinas sai 1960. aastate graafikas populaarseks võtteks komponeerida töid paberilehe korrapärast nelinurka trotsides (Avo Keerend, Herald Eelma, Concordia Klar ja Jüri Palm): selle sisse joonistati ebakorrapäraste või ümardatud nurkadega raamistus motiivile, et pilt mõjuks lennukamalt. Vive Tolli oli aktiivne uuendaja ja ka tema kasutab 1966. aastal valminud lehel “See päev kuulub aednikule” sama mehhanismi, pannes vaataja kujutatavasse põhjalikumalt süvenema: esimest korda vaatab too pilti tervikuna, siis teist korda juba motiivi pildi sees, ja kui sissepoole on veel väiksemaid raame mahtunud, siis süüvib kolmandat ja neljandat korda erinevaise plaanidesse ja de-

tailidesse. Raamistusi võiks ka pildis olevaiks akendeks nimetada, sest nad mõjuvad psühholoogiliselt nii, nagu maastikul jalutavale inimesele aknad, luues vaatlemiseks teatud distantsi ja äratades samas ometi teatavat huvi.

1967. aastal on tehtud melanhoolne sөejoonistus “Tühjaks jäänud kodu”, mis käsitleb sõja- ja küüditamisaastate järel eesti küla jaoks valusat teemat. Ent see ei puuduta ainult ajalugu, vaid kompab ka laiemaid inimlikke ja filosoofilisi plaane. Kui me läheme mõnest majast mööda ja vaatame korraks aknast sisse, näeme end seesolijate elu suhtes üsna neutraalsetena; kui sissepiilumisest just harjumust ei kujune, pole mõnede detailide, nagu laual seisev kolmeharuline küünlajalg või süütamata küünlajupid selles, märkamises justkui erilist pattu. Pooleldi avatud uks hämarasse eeskotta on aga hoopis teine asi. “Tühjaks jäänud kodu” juures ei häiri ainult see, et uks põgenike (võib-olla hoopis marodööride?) poolt kinni lükkamata on jäänud. Uksekuju on kuidagi kohustav ja ebamugav ning sellel justkui vilksamisi mööduv kellegi vari ei tee olukorda kaugeltki mugavamaks.

Võrrasse kodusse sisse astudes peab korralik inimene vabandama, sest ta rikub tahes või tahtmata kellegi rahu. Iga eluase on püha – mitte vähem kui kirik – siin on üks pelgupaik puhkamiseks ja omaette olemiseks. Kui sellega arvestada, võib mõista erinevust akna ja ukse kui sümboli vahel: mõlemad on pildil “Tühjaks jäänud kodu” kõrvuti asetatud, rõhutades erinevat kunstnikupositsiooni. Aken on ohutu ja visuaalne, uks aga häirivalt ligitõmbav. Kui kunstnik joonistab aknaid, siis ta vaatleb elu, aga kui uksti, huvitab teda tõenäoliselt isiklik vaimne teekond ja vabaduseni jõudmine, või milleni, mis kuulub individuaalse otsingu valdkonda. Ometi on meil võimalik ja lubatud seda jälgida, sest kui üks kunstnik loob, jagab ta oma mõttekäike vaatajaga, ja tähelepanelikul vaatlusel on neid vaimseid samme võimalik mõista ning neist õppida.

# Diskussioon on avatud

Diskussioonivaeses kunstielus laekus kunst.ee-le kaks mõneti vastandlikku probleemartiklit.

Rael Artel vastab tema kureeritud noorte kunstnike biennaali kriitikale, kaitstes seisukohta, et biennaal ei pea olema “müügijüritus”, vaid ideaalis eelkõige intellektuaalide kohtumiskoht ning sisulise diskussiooni platvorm, kus arutatakse praeguse aja põletavaid probleeme – nii verbaalselt kui visuaalselt.

Maria-Kristiina Soomre aga viskab kunstimaailmale kinda seoses vastupidi-sega – keegi ometi peaks püüdma ka eesti kunstnikke kuidagi “müüa”, mida kõrgemal rahvusvahelisel tasemel, seda parem.

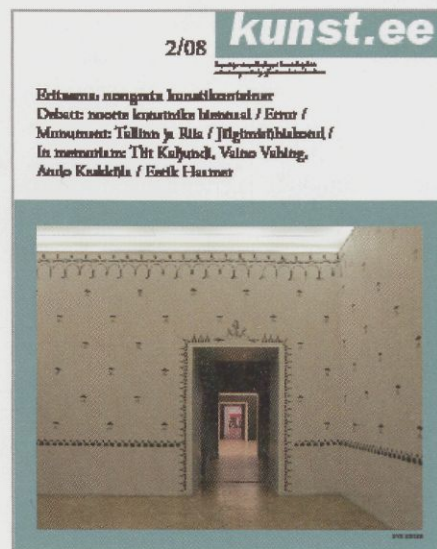
Kunstiturgring mängib vanas Euroopas tõesti sedavõrd kesket rolli, et paneb nii heas kui halvast mõttes paika kunstimaailma sõnakasutuse ja väärtussuhted. Sealsed kirjutamata reeglid jäävad meie igapäeva kunstielus “nähtamatuks”. Kuulda on vene kunstnike “kuulsaks ostmisest” naftamiljonitega, st vene äri-mehed on valmis oma maa kunstnike eest maksta suurtel rahvusvahelistel oksjonitel hingehinda, et omandada rahvusvaheliselt aktsepteeritud teos ning tuua kuulsust oma riigile.

Kahe sinise artikli seisukohad kohtuvad siiski ühes argumendis, mida võiks sõnastada nii. Eestis on väärtushinnangud ja mõisted kohati sassis, sõnu kasutatakse institutsionaalse või muud laadi egoismi nimel suvalise tähendusega ning kui sõnade sisu on lastud “ujuma”, tekib “ujumine” ka mõtlemises ja tegutsemises ning see taastoodab ennast. Nii tekib mingi kohalik seltskonnasisene väärtussüsteem, mis baseerub sageli egokesksel enesekehtestamisel ega konverteeru laiemas plaanis. See, mis tundub siin valitsevate “õigete” ja “universaalsete” hindamiskriteeriumide alusel “igati hea”, kva-

liftseerub neljasilmavestluses eesti kunsti uurivate väliskunstiteadlastega arusamatuseks.

Kunstnikud aga, kes õppinud või elanud kauemat aega teistes riikides, tulevad koju tagasi illusioonideta. Pärast aastat Londonis pühendab Merike Estna oma viimase näituse Draakoni galeriis samasugustele dilemmadele (vt presiteksti). Estna: “Eesti kunstimaailmas ei ütle kunstniku müügiedu midagi tema tööde väärtuse kohta; müügiedusse võidakse suhtuda pigem negatiivselt, kuna see võib viia tööde müügile orienteeritusele. Londoni kunstimaailmas aga näib müügiedu olevat üks olulistest kriteeriumidest, mille järgi otsustatakse kunstniku edukuse ja tõsiseltvõetavuse üle. Kevaldel lugesin artiklit Angus Fairhursti surma kohta, põhiohk artiklis oli faktil (mis põhineb kuulujutul), et ta ei müünud midagi oma viimaselt näituselt, mis suleti päeval, mil ta tegi enesetapu; artikkel isegi spekuleeris arvamusega, et see võiski olla tema viimase otsuse põhjuseks, või et võib-olla oli põhjuseks hoopis fakt, et ta oli kogu aeg olnud vähem tuntud kui ta sõbrad Damien Hirst ja Sarah Lukas.”

Kokkuvõttes: kohalik kunstielu vajaks korrastamist, ideaalis peaks see tähendama funktsioonide eristumist, selgemaid mängureegleid, adekvaatset keelekasutust, adekvaatset tunnustamist, ausat tagasisidet [muide, eravestlustes kurdavad peaaegu kõik – kunstnikud, kriitikud, kunstiametnikud jt – tagasiside puudumise üle; aga mis takistab siis andmast üksteisele tagasisidet!], ideedest ja mitte isikutest lähtuvat debatti. Reaalsuses põimuvad aga sugulus- ja sõprus-suhted, huvid, emotsioonid, (eksi)arvamused, võimuvõnged jpm, mis teevad pildi sogaseks. Hoidkem siis üleval vähemalt diskussiooni.



R.E.P. Patriotism. Muuseum. Seinamaal, 2007. Noorte kunstnike biennaal, Tallinn, 2007.

R.E.P. Patriotism. Museum. 2007. Wall painting, The Biennale of Young Artists, Tallinn, 2007.

# Vastus

Rael Artel, noorte kunstnike biennaali “Tagajärjed ja ettepanekud” kuraatoreid, vastab eelmises kunst.ee-s ilmunud kriitikale.

Maarin Ektermann, Elnara Taidre.  
Nähtamatu biennaal. – kunst.ee 2008,  
nr 2, lk 8–11.

Eve Kiiler. Noorte kunstnike biennaal ja  
biennaalimaastike mõõdupuu. –  
kunst.ee 2008, nr 2, lk 12–15.

2007. aasta sügisel peetud noorte kunstnike biennaali “Tagajärjed ja ettepanekud” (edaspidi NKB) kuraatorina pean oma kohustuseks vastata Maarin Ektermanni ja Elnara Taidre artiklile “Nähtamatu biennaal”. Artiklis on palju asjalikku kriitikat ürituse detailide pihta, kuid

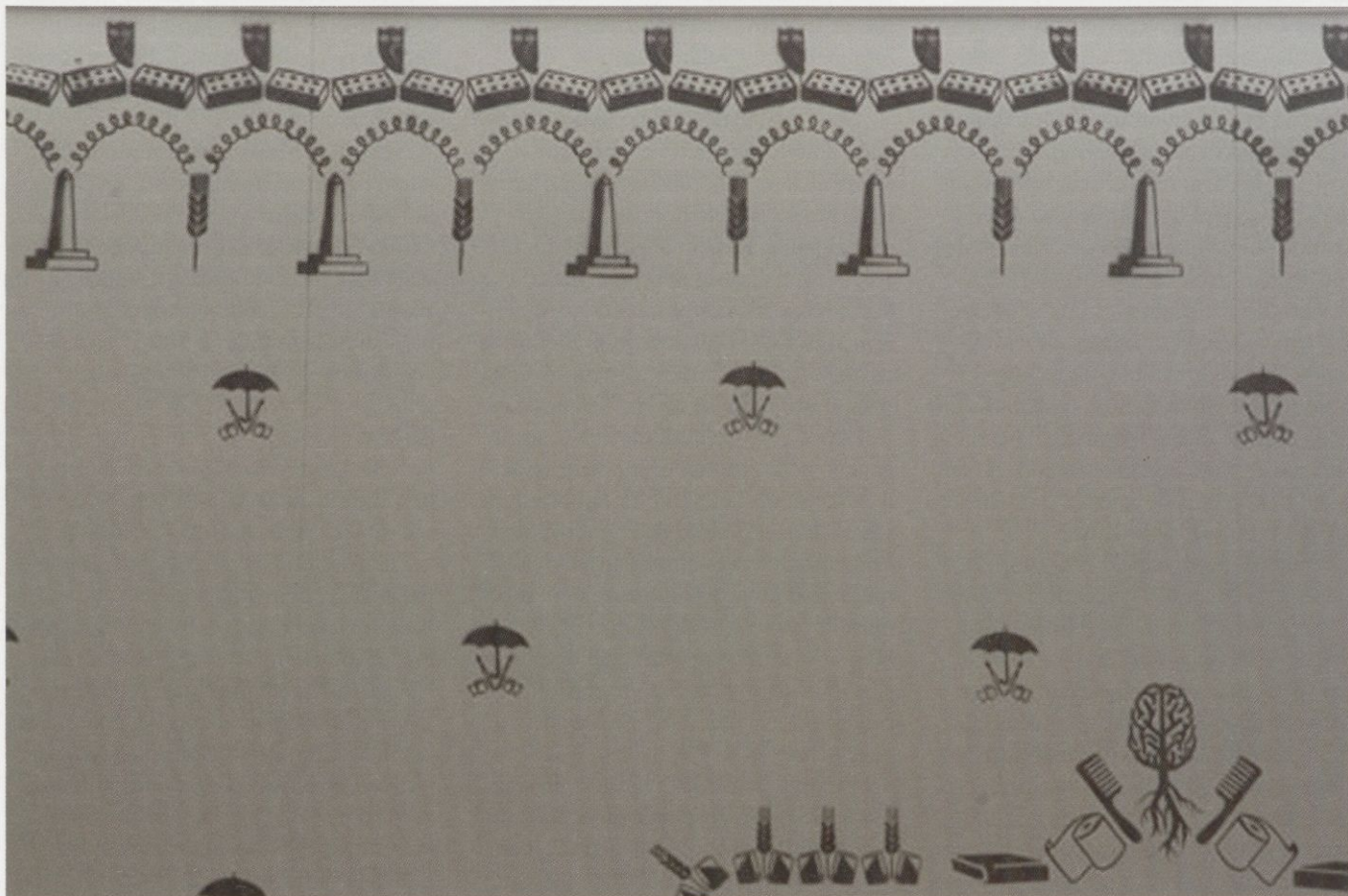
ka väiteid, millega ei saa mingil juhul nõustuda.

## Mahud ja raha

Maarini ja Elnara<sup>1</sup> tekstis on peaaegu kesksel kohal NKB võrdlus 2007. aastal Ateenas toimunud biennaaliga “Destroy Athens”. Pean sellist kõrvutamist proportsioonitundetuks, sest ürituste eesmärk ja kaliiber on lihtsalt väga erinevad. Huvi pärast uurisin “Destroy Athens” maksu-.....

<sup>1</sup> Kuna noorte kunstiteadlaste tandem on esinenud Maarin Elnara nime all, jääb siin kirjaviisi muutmata. Toim.

must ja korraldusmeeskonna suurust oma kolleegilt ja Ateena biennaali kaasdirektorilt Xenia Kalpaktogloult. Tema sõnusti oli selle eelarve 1,4 miljonit eurot ning projektiga oli kahe aasta jooksul pidevalt seotud 10-liikmeline meeskond, kolm kuud enne biennaali oli üritusega hõivatud 50 inimest ning selle ajal kasvas *staff* 100 inimeseni. NKB käsutuses oli uute tööde teostamiseks, kunstnike majutamiseks, lühijuhhi trükkimiseks kakssada tuhat krooni (12 820 eurot), millest täpselt pool tuli kultuuriministeeriumilt ja teine pool kulkalt. Lisaks toetasid Soome,



R.E.P. Patriotism. Muuseum. Seinamaal, 2007. Noorte kunstnike biennaal, Tallinn, 2007.

R.E.P. Patriotism. Museum. 2007. Wall painting. The Biennale of Young Artists, Tallinn, 2007.

Rootsi, Läti ja Leedu kunstnikke kohalikud fondid. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus pole oma panust numbrites kuraatoritele avalikustanud, samuti pole teada nn erasponsorite osaluse suurus, kui seda üldse oli. Näitust ettevalmistava ürituste sarja "Public Preparation" (edaspidi PP) kolm rahvusvahelist üritust korraldati eelarvega 167 000 krooni, millest 145 000 krooni tuli kulkast ja 22 000 krooni Pärnu linnavalitsuselt, "iImagine'i" korraldamist Vilniuses toetasid nii Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Leedu kaasaegse kunsti keskus kui ka Leedu Kunstimuseumi kaasaegse kunsti infokeskus. Raha, tööjõu ja mahtude vahe NKB ja "Destroy Athens'i" puhul on laias laastusajakordne. Kas jätkame nende näituste võrdlemist?

### **Biennaal = mammutnäitus**

Sellist eksiarvamust on meie riigis aastaid genereerinud mitmed kunstiinstitutsioonid ja meedia, mis võtab kõva häälega rääkida vaid Veneetsia biennaalist, mis osutub lähemal kriitilisel vaatlusel planeedi üheks kõige konservatiivsemaks ja natsionalistlikumaks kunstisündmuseks. Sekka ka mõni sõna Kasselist ja "Manifestadest" pluss nipet-näpet, kuhu veel satutakse või kuhu lennukid odavalt käivad. Aitäh Eve Kiilerile, kes avas oma artiklis rahvusvahelise kunstiareeni mitmepalgelisuse, teda korrata pole siinkohal mõtet. Elnara-Maarini seisukohtade kontekstis *à la* "suureformaadiline hitiüritus", mida esitatakse kui ainuvõimalikku nägemust biennaalinimelise sündmuse olemusest, meenub nostalgiahõnguline Kcstutis Kuizinase jutt tema esimese *Baltic Triennial'i* kureerimisest. Keegi läänest oli talle öelnud, et biennaalil peab olema 60 kunstnikku – mees tegigi siis 60 osalejaga näituse...

Samuti julgen kahelda Maarini-Elnara väites, et biennaal on ekspordi- ja müügiüritus. Kunstiilm tunneb müügiüritustena ikka eelkõige *art faire's*id ja vahendajatenä galleriisid. Impordi-ekspordi paine näib eelkõige vaevavat kriitikuid endid, minu seisukohti selles küsimuses kuraatorina väljendas seminar "Translocal Express" (koostöös Airi Triisbergiga) 2007. aasta veebruaris ning mitmed tekstid, kus käsitletud üritusel õhus olnud ideid. Miks ma peaksin mõtlema biennaalist kui representatiivsest müügiüritusest, kui degus-

teerimisletist, aastapäevaparaadist või positaantsust? Miks peaks noorte kunstnike näitus olema tsirkus või jõudemonstratsioon või suur laot? Miks me ei võiks sellest mõelda kui ühest ajaliselt piiratud töötoast, kus sõnastatakse ja teostatakse ideid, nägemusi, kontseptsioone, ettepanekuid, mida peetakse oluliseks just siin ja praegu? Mulle isiklikult sümpatiseerib hoopis mõte koostööst oma generatsiooni kunstnike ja teoreetikutega, kellel on ühiseid huvisid ja töökspidamisi, ning biennaali ekspositsioon on selle koostöö väljund.

Näituse biennaaliks nimetamine oli minu ja Anneli Porri otsus. Ja mitte niisama biennaaliks, vaid noorte kunstnike omaks, hoides silme ees eelkõige Serbia, Rumeenia ja teiste endiste Ida-Euroopa riikide analoogilisi näiteid, aga mitte Kasseli "Documenta't". Me ise täidame sõnad tähendusega ja Eesti kunstiavalikkus peaks olema kursis faktiga, et biennaali võib organiseerida ka oma elutoast ning enese painutamine mingi abstraktse "formaadi" nõudmiste alla või neile mitte aluline on vaba valiku küsimus.

Pean biennaali avaliku ettevalmistusfaasi "Public Preparation" nimetamist "parasiitürituseks" küüniliseks ja küündimatuks. Elnara ja Maarini pole oma ostumüügi paines ilmselt tähele pannud, et sellel üritusel on algusest peale olnud väga konkreetne kontseptsioon kui kogu tegevuse alustala, ja olukorra muutudes on seda ka muudetud. Mulle jääb mõistetamatuks, mida peetakse silmas "formaalselt [...] seotud" ja "formaalselt eduka ürituse" all, kui vabatahtlikult diskuteeritakse ainult vormi üle ja kui nii PP kui NKB sisust rääkimist on välditud nii jooksvas kriitikas kui ka kõnealusel artiklis. Olen tüdinunud lõputust diskussioonist "formaatide" ümber. Räägiks ehk vahelduseks hoopis kunstist või poliitikast? Aga see on jälle ebamugav, nõuab süvenemist ning pealispindsest visuaalsest esmamuljest ei piisa.

PP on rahvusvaheline platvorm teadmiste loomiseks ja suhtlemiseks, see on *curatorial strategy*, mis teenis 2007. aastal NKB huve ja teenib kuni 2009. aastani Kumus aset leidva natsionalismi probleemistikuga tegeleva näituse huve. Minu

teada ei visata tööriistu pärast töö lõppu aknast välja. PP on olnud ja on jätkuvalt võimalikult avatud kollektiivne töökeskond kaasaegse kunsti aktuaalsete küsimustega tegelemiseks ning selle ambitsioon pole kunagi olnud kaasata tuhandepealisi rahvamasse lasteaialastest pensionärideni. PP poliitika on algusest peale olnud see, et üritustel pole mitte publik ja esinejad, vaid on osalejad, keda seob ühine huvi konkreetsete probleemide vastu. Rahvalgustuse-alased küsimused kuuluvad haridusministeeriumi ametnike, muuseumipedagoogide ja meelelahutusärimeeste haldusalasse. Samuti pole ei PP ega ka NKB end kunagi positsioneerinud meelelahutusüritusena, mis laulab, tantsib ja teeb nägusid ning pakub kuntilisi elamusi. Neil projektidel on teistsugune, osalusel ja kaasamõtlemisel baseeruv loogika ning minu nägemuses on see pigem kollektiivselt mõtlemise ja töötamise katse teemadel, mis koosviibijaid puudutavad ning on neile mingil põhjusel olulised. Soovin kriitikutele meelde tuletada, et neoliberaalse kapitalistliku tarbimisreektorika ja loovmajanduse näitajate kõrval on ka teisi viise asjadele läheneda ja nendest rääkida.

Elnara ja Maarini elitismisüüdistust võtan pigem komplimendina, sest PP puhul pole tegemist mitte korraldajate, vaid käsitletud teemade intellektuaalse elitaarsusega kohalikus kontekstis. Muide, ka Homi Bhabha avalikul loengul Eindhovenis Van Abbemuseumis 2007. aasta novembris oli saalis vaid 150 inimest.

### **Sisulist**

Kahjuks jäi formaatide ja turundusprobleemide kõrval Maarini-Elnaral kahe silma vahele kõige olulisem – näitus ise. Ja kui ei märgatud, et "Tagajärgede ja ettepanekute" näitusel oli tegemist ühiskondlike probleemidega, pean kahjuks soovitama kriitikutel pöörduda silmaarsti poole. "Tagajärjed ja ettepanekud" oli näitus, kus oli eksklusiivselt lähtunud ainult ühiskondlikest probleemidest ja sotsiaalsest reaalsusest. Näituse jaotamine kahte ossa on pärvinud nii eesti kui rahvusvahelises kriitikas tähelepanu ja kõvasti kriitikat. Ühtede meelest oli see kolonialistlik, teistes tekitas segadust, kolmandatele oli see liiga lihtne lahendus. Sellel jaotusel olid



omad põhjused: teatud hetkel oli see lihtsalt ainus võimalus kuidagi objekte ja kontsepte organiseerida ja artikuleerida, mis muidugi ei tähenda, et see teguvis ei võiks olla kriitika objekt.

Siiski ei saa nõustuda väitega, nagu poleks näitusel olnud "pretensioonikat sisu" ning kõik jäi "kliše tasandile". Võib-olla on probleem sisse süvenemisel? Võtame näiteks R.E.P-i monumentaalse installatsiooni "Patriotism. Muuseum" [vt kunst.ee 2008, nr 2 esikaas]. Selle sisu ammendub kriitikute jaoks fraasiga "R.E.P. on leiutanud oma piktogrammidest koosneva kirja, mille abil edastatakse diagrammidega sarnaseid sõnumeid". Sisuni kriitikud ei jõuagi. Vaataks seda teost siis lähemalt.

Mina näen "Patriotismi" monumentaalse kommunikatsiooniprojektina. Vajadus leiutada tehiskeel ja kasutada seda järjepidevalt oma installatsioonides lähtub meeheitlikust vajadusest vahendada infot massidele avalikus ruumis, nii näitusel (mida pean diskursiivselt avalikult ruumiks) kui ka tänaval. Keel on lihtne ja arusaadav: kempsupaberirull tähistab puhtust ja raamat teadmisi. "Patriotism" on universaalne, väga demokraatlik keel, mis lubab igapähele, kes on nõus investeerima oma aega ja tähelepanu, sõnumini jõuda. Kui vaadata R.E.P-i tegevust Ukrainas kontekstis (sellest andis üsna tabava ülevaate nende *performance* Kunstihoone galeriis), siis on muidugi tegemist kaasaegse kunsti ja üldse kogu kunstisfääri uuendamise ja reformimise katsega. "Patriotism" on järeleaitamistund ukraina alarenenud kunstiskeenele, kuid samas ka katse kergesti loetavate piktogrammide kaudu luua kontakt ja mõistmine kunstnike ja massipubliku, Ukraina ja muu maailma kunstiskeenede, endise Ida ja Lääne vahel. "Patriotism" on liikumine uue internatsionalismi poole.

R.E.P-i konkreetne teos "Patriotism. Muuseum" on ühelt poolt vastus traditsioonilise muuseumi välimusega ruumile, mis üsna hiljuti keskendus kunstiajaloo igihaljaste hittide näitamisele, teiselt aga muuseumide kui niisuguste toimimisloogika kommentaar. Ei tohi unustada, et R.E.P. on üht teist "Patriotismi" versiooni eksponeerinud vaid mõni kuu enne biennaali Kumu näitusel "Mälu tagasi-

tulek" [vt kunst.ee 2007, nr 4, lk 21], nii et teatud tõenäosusega võiks seda installatsiooni vaadelda ka Kumu ja endise EKMi kõrvutamise katsena. Milliseid "diagrammidega sarnaseid sõnumeid" siis edastatakse? "Patriotismi" keeles (mida on võimalik lugeda A4-suuruse sõnastiku abil) esitavad repid näost näkku vastandades kaks erinevat muuseumimudelit: esimene on traditsiooniline riigimuuseum (nagu me tunneme neid nõukogude ajast), mis toimib eelkõige kui kollektiivse mälu konstrueerimise asutus oma hiiglaslike kollektsioonidega, mille eest kivalt, kuid jäägitu pühendumusega hoolitsevad oma ala vaieldamatud eksperdid. "Kunsti puhtuse kaitsmine", "seos mineviku ja tuleviku vahel" ja "riigi rahakott" on need märksõnad, mis iseloomustavad seda mudelit. Teine, sellele vastasseinas oponeeriv kontsept sarnaneb aga pigem ollepeo või tivoliga: siin on kunst ühendatud korruptsiooniga, diagrammidest võib välja lugeda "võistlust meediatähelepanu ja turistide pärast" ja "manipulatsioone ilu ja kapitaliga". Seda viimast, kõik-müügiks-stiilis toimimisprintsipi esitles meile kapitalistlik maailmakord, mille saime kui *free gift* demokraatiaga kaasa.

"Patriotismi" keel on selge, graafiline ja must-valge, nagu on selles esitatud skeemaatiline, ühedimensiooniline ja must-valge kahe institutsiooni vastasseis.

Konflikt minevikku ja tulevikku teeniva ning teadustööga tegeleva muuseumi ning turukapitalismi ja meelelahutustööstuse reeglite alluva muuseumi vahel on iseloomulik kõigile endise Ida-Euroopa riikidele. Ja mitte ainult muuseumidele, sama dilemma ees – puhas kunst või raha – seisavad nii kunstiakadeemiad, kunstnike liidud, kunstiga tegelevad MTÜd, galeriid ja stuudiopindu pakkuvad asutused kui ka teised kultuurisfääri institutsioonid, ooperiteatritest raamatukogudeni.

Repid on esimese kontsepti lahendanud korrapäraselt struktureeritud ühtlase tapeedina, mille tipus troonib "teadust" kehasrav öökullide armee, Disneylandi tüüpi muuseum suure hüüumärgi all aga sarnaneb visuaalselt koomiksikeelest tuttava *crash-boom-bang*-efektiga. Küsimus on selles, kuidas me kunsti positsioneerime: kas see on sõltumatu ja ekspertiisist lähtuv praktika või kraadi võrra intelligentsem

vaba aja veetmise viis? Kas näitus on toode, mis peaks rahuldama igati tarbijat ja pakkuma kunstilist elamust, või on kunstipraktikal ka muid funktsioone? Võib-olla avaneks teoste taga näituse pisutki "pretensioonikas sisu", kui võtaks vaevaks ruumidest läbijalutamise asemel kunstnikega kaasa mõelda?

R.E.P.-i näide pole Maarini-Elnara kriitikalte vastuseks kirjutatud artikli kontekstis juhuslik. Vastupidi, see on ilmekas võrdpilt diametraalselt erinevatele arusaamadele nii kunstiproduktioonist kui ka selle eksponeerimise ja artikuleerimise viisidest (muide, teose nn Disneylandi osas on kesksel kohal mõisted "import" ja "eksport", nagu ka artiklis "Nähtamatu biennaal"). Saan aru, et kriitikuid ei rahuldanud näitus, sest ei tekkinud "nauditavat keskkonda", samuti jäi nõrgaks toote reklaam ning seetõttu puudus näitusesaalis massiürituse atmosfäär. Ja üldse polnud kõik nii särav ja seksikas kui Ateenas, kuuigi kirjade järgi oli tegemist ju ikkagi biennaaliga. Järelikult – kliente ja nende ootusi peteti!

Kui Maarin ja Elnara positsioneerivad end probleemideta "suurformaadide" tarbijateks, siis mina end kuraatorina jälle klienditeenindajaks pidada ei kavatse, kellegi arust paika pandud "formaadides" ei mõtle ning turumajanduse käibefraasides kunstist kõnelema ei nõustu. NKB ühe kuraatorina pole mul kunagi olnud huvi teha näitusest mugav ja tore toode ning brändida see siis bravuurikalt mõne seksika ja noortepärase popika hüüdlausega. Just see ongi ju klišeelik! Oma praktikas pean oluliseks mitte instrumentaalseerida oma generatsiooni kunstnikke kohamarketingi teenistusse, mitte anduda neoliberaalse kapitalismi turundusreeglitele ja mitte sundida kunstnikke peaaegu olematute vahenditega lõbustama mõttelaiska publikut. *Sorry*, see pole olnud ega ka saa poliitikaks, mida toetan ja taastoodan. Ja see on *statement*.

Mõelgem veel üks kord, milliste väärtuste ja millise (kunsti)maailma eest seista!

# Tere tulemast Absurdistani!

Maria-Kristiina Soomre heidab Eesti kunstimaailmale pilgu lennukis, vahetult enne maandumist Ülemiste lennujaamas.

Oli kord üks Sojuzmultfilmi multikas, kus ülbe paks kass kerkis kodutäna loomade ees, et saabus just parasjagu Indiast, jauras oma muljeid imelisest maast, kuni mitte keegi teda enam kuulata ei tahtnud. Kass oli filmis leebe huumoriga edasi antud antikangelane, hoiatav eeskuju, et kodutanumal tasub tagasihoidlikum olla. Ma ei saa sinna midagi parata, aga mulle see kass ikkagi meeldis. Ta meenus mulle taas, eneseirooniliselt, kui hiljuti kodukompanii lennukis teel Tallinna poole ajalehe avasin...

Usun, et ma ei ole esimene ega viimane Eesti (kultuuri)inimene, kellele siin aeg-ajalt õhk liiga umbne tundub. Oma viimast "kõva maandumist" tahaksin aga mitmel põhjusel siinsete kallite kolleegidega jagada. Tõuke need mõned elementaarsed tõsiasjad artiklikirjutada andis Heie Treieri ahastav hüüatus kunstimaailmale Artinfo meililistis teemal, et miks küll meie kunstnike rahvusvaheline edu siinses meedias kajastamist ei leia (mis oli omakorda reaktsioon ühele konkreetse välisgalerii esindatud Eesti kunstniku viimase aja tegemiste pressiteatele, mille KKEK ingliskeelsena laiali saatis). Miks küll on riiklikku tunnustust väärt olümpiamedal, aga mitte rahvusvaheline kunstipremia? Miks küll meie igapäevameedia kaasaegsest kunstist pigem vaikida eelistab?

Tulin parasjagu Šveitsist, kus nädala jooksul nelja noore Balti kolleegiga Pro Helvetia kutsel (ja kulul) kohaliku kunstieluga tutvusin (milline oleks Eesti vastavastutus, kes meie institutsioonidesse ja kunstnike ateljeedesse sarnaseid väliskuraatorite ekskursioone võiks korraldada?¹).

Nädala jooksul jõudsin läbi käia riigi saksakeelse osa kõik peamised kunstikeskused, näha nii *off-space*, *non-profit* produktiiv- ja *mega-profit* müügitähtsusi, muuseumi ja *Kunsthalle*sid, kohtuda kunstnikega. Ei midagi erilist, niisiis. Ilmselt paljud teist on Šveitsis käinud või tutvuvad geograafiast sõltumatu päris-kunstimaailma mängureeglite ja oluliste tegijatega (kellest paljud muidugi Šveitsis pesitsevadki). Aga ega ma siin kiitlemiseks ei kirjutan. Mulle tundub, et nähtu ja selle põhjal tehtud järeldused, pluss rida üksikuid, kahtlemata kontekstist rebitud vähetähtsaid, aga seda kõnekamaid fakte lähimeneviku Eestist aitavad leida võimalike vastuseid neile aeg-ajalt ikka esile kerivatele küsimustele, miks meil paljud elementaarsed süsteemid (ikka veel) ei toimi. Abimaterjalina soovitan selle mõtiskluse kõrvale lugeda kahte ammused teksti kunst.ee-st: Reena Spaulingsi "Fassaadi taga" (2006, nr 4) ja Miriam Dagini "Kunstitudengid müügiks" (2006, nr 3), mis mõni aeg tagasi globaalset asjade seisust siinsamas suhteliselt kriitiliselt valgustanud on (ega ole ilmselt ülearu suurt vastukaja leidnud just nimelt põhjusel, et maailma mastaabis on tegemist elementaarsete või vähemalt vaikimisi kõigile teada tõdedega, siinmail ei oma see reaalsus aga mingeidki paralleele, me ise aga tegutseme sogasemas vees). Esimeselt artiklilt olen lihtsuse huvides laenanud ka käesoleva teksti struktuuri (seda lõpuni arendamata).

Aga alustame algusest. Saabusin just parasjagu Šveitsist. Vahepeal oli Eesti Va-

professionaalidele analoogilisi nädalasi kunstireise Goethe Instituut. Toim.

bariigi pealinnas avatud uus kunstigalerii Arte Absurdum ning üks teine, juba "vana" kaasaegse kunsti galerii tähistanud oma 3. sünnipäeva kunsti, kommunikatsiooni ja "kaasaegse kunsti tajumise raskusi" käsitleva ümarlaud-hommikusöögiga. Ma ei teaks nendest sündmustest mitte midagi – ja ilmselt ka ei kirjutaks sel teemal siin –, kui lennukis jagatud Eesti lehtedes ei oleks nende kajastused minu tähelepanu erinevatel põhjustel köitnud. Eelkõige tegi seda üks lause ajalehes Sirp, kus galerist esines mõttega: "Pealegi on ArtDepoo-taoline galerii just parasjagu *neutraalne* [rõhutus M. K.], kunstnike ja kunstiinstitutsioonide siduv tander ning kohtumispaik, kus kunstiga seotud teemade nappust ilmselt iialgi karta pole" (Sirp 05.09.2008). Kui me elaksime arenenud kunstisüsteemiga ühiskonnas, tunduks selline *statement* absurdimaigulise musta huumorina. Siinkohal tuleb aga lihtsalt tõdeda "kultuuride kokkupõrget", tõsiasja, et Eestis kehtivad hoopis teised mängureglid, võimutsevad hoopis ommoodi jõujooned... Galerii tajub end neutraalse näitusepinnana, ümarlauas istuvad institutsioonid ja – ei ühtki kunstniku... Tundub, et kunst on midagi imelist, efemeerset, peaaegu et lindude keel, millest vaid teadjad osa saavad ja mille tõlkeküsimusi on tore end targa ja ilusana tundes oma kätega loodud väikeses paralleelmaailmas arutada. Mis siis imestada, et ka meedias paistab kaasaegne kunst välja arenenud riikidest erinevalt, enamasti ainult pressiteadete ja mitte liiga tihti huvitava analüütilise mõtte kaudu. Aga mis siis ikkagi "valesti" on, millised on need kohaliku kunstimaailma suuremad *error*'id?

¹ Näiteks Saksamaal korraldab välismaa, sh eesti

## Turg

Fakt number üks. Eestis puudub kunstiturg selle kaasaegses mõistes. Loomulikult toimuvad oksjonid ja Viiralteid-Mägesid ostetakse-müüakse ka väljaspool neid, aga mitte sellest ei taha ma rääkida. Ka kaasaegse kunsti "ring" on justkui olemas: on kunstnikud, on kolleksionäärid ja institutsioonid, mis koguvad, seega ostavad, on galeriid, mis muuhulgas ka müüvad. Mingil kujul ja kuskil raha justkui liigub. Aga ei ole selgelt välja kujunenud rolle, turulogikat, mängureegleid. Ja sellega seoses ei ole ka eriti huvitatud osapooli, ressursidest rääkimata, kaasaegse kunsti ja "oma kunstnike" järjekindlaks promomiseks.

Loomulikult ei ole tegemist mustvalge hea-halb situatsiooniga. Kui ei ole turgu, siis võiks arvata, et puudub ka turu diktaator, kunsti loomine spetsiaalselt müügi-väärtusele suunatult; me võiksime elada täiesti ideaalses maailmas, kus kunstnikud loovad sisemisest tungist, sõnumi ajel, neid toetatakse ja subsideeritakse ning selliselt valminud tähendusrikkamad teosed ostetakse avalikesse kunstikogudesse (või pühendunud erakolleksionääride poolt).

Tegelikkus tundub siiski ka kõige positiivsemate prillide läbi olevat kusagil "musta" ja "valge" vahepeal. Muidugi ühelt poolt see ehk isegi soodustab "kriitilisema", turureglitest sõltumatu kunsti tugevamat positsiooni, aga teiselt poolt siiski kärbib kohaliku kunstimaailma laiapõhjalisust ja sotsiaalset kapitali tervikuna, muuhulgas siis ka sellesama kriitilise kunsti "kuuldavust".

Ei saa iseenesest ette heita kunstnike umbusku galeriisüsteemi vastu, kui alati on saanud ateljeestki müüa ja vahendaja tundub niikuinii pigem muiduleivasööja. Loomulikult säiliks ka "normaalse" kunstituru välja kujunedes, s.t kriitilise massi professionaalsete müügigaleriide tekkimisel ja kriitilise massi Eesti kunstnike lülitumisel globaalsesse turgu rahvusvaheliste galeriide kaudu, see n-õ hall ateljeeturg, seda eriti konservatiivsema massikunsti puhul, mille turuedu on võrreldav pigem pudukaupade ja suveniiride või – kui kõõgist paralleele otsida – värske juurvilja hinnalooikaga, kui kindlasti spekulatiivsema kaasaegse kunsti turuga, mille hinnakujundusse on juba sisse kirjutatud ootused teoste väärtuse hüppeliseks kasvuks.

Kahtlemata on turu võim ka globaalsel tasandil täna saavutamata või juba saavutanud oma mullistumise kõrghetke ning peagi võib oodata ilmselt juba põhiturgude, Euroopa ja Ameerika majanduselu jälgides suuremat "rahnemist". Olukord, kus kunstimestidel spekulatsioonid Ida-Euroopa oligarhid ja Hollywoodi suptähed, on mõnes mõttes juba turu agonia märk niikuinii. Aga praegu võib veel öelda, et kaasaegse kunsti maailm elab juba mõnda aega täielikult kunstituru diktaadi all: uued tähed sünnivad messidel, mitte kuraatorinäituste või biennaalide võrgustikus, kuhu nad täna pigem turult leitakse (hinnanulle juurde puhuma). Olukorda arvestades ei ole loogiliselt ja majanduslikult mõeldes ka eriti võimalik, et Eestis kerkiks esile kas või üks tõsine rahvusvahelise ambitsiooniga professionaalne kunstigalerii, mis suudaks sellel tasandil kaasa mängida, kui just tegemist ei ole jultunult uudse ideega, mis igasugusele turulogikale näkku naerab, nagu näiteks seda teeb leedukate uus kuum "Tulips and Roses" (aga seda muidugi pigem *off*-turu fenomenina, vähemalt esialgu).

## Galerii

Fakt number kaks. Eestis puudub toimiv galeriisüsteem. On olemas sellenimelised institutsioonid, mille ambitsioonid paigutuvad üldiselt aga kuhugi oksjonimaja, kinnisvarabüroo ja *Kunsthalle* vahepealsest astrofääri. Selle situatsiooni põhjuseks on muidugi fakt number üks – lombakas turg, aga samas võime ka käsitleda galeriide soovimatust panustada tõelise kunstituru loomisse fakti nr üks põhjusena.

Kunstigalerii selle kõige klassikalises vormis pole sündinud mitte eeskätt kunstipoe, investeerimispannga või sotsiaalse eksperimendina, vaid ikkagi kirest, kui banaalselt see ei kõlaks. Siirast huvist ja austusest kunsti ja kunstnike vastu ning soovist kunsti vahendada, promoda, osadusihast, mis kütab kogu kunstituru masinavärki. Seda suhtumist nägin ma nii Šveitsi supergaleriides kui kasumivabades algatustes. Lõppude lõpuks ei ole süsteemi toimimiseks oluline, millised on summad, mille eest kaup vahetub. Kuigi, loomulikult, mida suuremad need summad on, seda mõjukamad on laiemas ühiskondlikus kontekstis neid summasid vahendavad institutsioonid ehk galeriid, ja

kokkuvõttes kogu kunsti maine kapitalistlikus sootsiumis. See on iseenesest karm tõde, loomulikult, ja ma ei idealiseeri sellist olukorda grammigi. Eestis aga see süsteem, nagu öeldud, puudub. Seega ei jää meie galeriidel muud üle kui üritada hõivata sotsiaalse kapitali platvormi, selle asemel et reaalse kapitaliga arenguid realselt mõjutada. (Ja – asjade seis vaadates – see on praegu ilmselgelt parim lahendus.)

Ideaalis on galerii peamine roll esindada oma valitud kunstnike paletti, vahendada nende teoste müüki või näituseprojekte, oma kunstnikke promoda, leida nende töödele võimalikult esinduslikke ostjaid (näiteks poliitika, et üks kolmest videokooptast peab kindlasti saama avaliku institutsiooni omaks) ja eksponeerimispaiku, neid toetada, assisteerida, kaaproductseerida uusi teoseid, osaleda kataloogide publitseerimises. Ühendada professionaalne kunstiteave *management*'i ja majandusliku nutikusega. Niisiis, tõeline tänapäeva galerii on kahtlemata kõvasti kunstniku poole kaldu "hoolekandja", ehk tööpoolest kunstnikke ja institutsioone siduv, aga hoopiski mitte neutraalne platvorm.

Ma ei kohanud nädalase ringkäigu jooksul Šveitsis ühtki kuraatorit, muuhulgas ka avalikes *nonprofit* institutsioonides, kes oleks turu võimu eitanud, kes ei oleks – kas siis pessimistlikult või pigem konstruktiiivselt – tõdenud, et tänase turu diktaatori tingimustes on just suured kunstimestid koht, kust ka kõige põhjalikumad kuraatorid oma näitustele, biennaalidele ja kolleksioonidesse uusi andeid leiavad. Galeriid on lihtsalt rikkamad, neid on rohkem ja nad jõuavad esimesena jaole (kui vahest ka liiga vara, siis need on juba loomulikud äririskid, mille enamasti kompenseerib jõuline promotsioon ja õige sihtgrupi valik) – ning ilmselgelt on neil ka kunstnikule rohkem pakkuda. Saksamaal ja Šveitsis olevat koolilaste seas kunstniku amet pea kõige popim tulevikuunistus, sest see tähendab eelkõige kuulsust ja raha, popstaari staatust. Eesti koolilapsed võiks tänase seisuga vastu panna siis ilmselt modelliks, televisiooni ilmatüdrukaks või – patriootlikumal puhul – olümpiavõitjaks saamise unistuse. Niipalju siis meedia loodud kuvanditest.



But as the years progressed  
and her friends won plaudits and riches,  
she remained relatively unknown and

### Kõik teised?

Turg ja galeriisüsteem ei ole muidugi veel kunstimaailm. Tegelikult võiks seda nimekirja lõputult jätkata, kategooriaid nagu muuseum, kunstihoone, kriitika, riik, kunstnik jne ja nende rollide võrdlust traditsiooniliste kunstimaailma mudelitega jätkuks keskmist mahtu monograafia jagu. Ilmselt oleks see vinguva maiguga analüüs, aga mõttekas palju ausamas, otseütlevamas ja juhtumipõhisemas formaadis või siis konstruktiivse “suu puhtaks” diskussioonina (mitte monoloogina niisiis). Kindlasti ei ole antud teksti eesmärk mingit konkreetset institutsiooni või algatust rünnata. Ei taha paari kaasaegse kunstiga tegeleva galerii süüks panna tõsiasi, et meie kunstielu ei ole “nagu läänes”, aga soovin siiski tähelepanu juhtida sellele, et see, kas olukord muutub, sõltub meist kõigest, meie professionaalsusest ja

võimest oma tegevust kriitiliselt analüüsida. Sõltub muidugi eelkõige kunstnikkonnast, nende professionaalsusest, aga nagu öeldud, tugistruktuurid saavad selles osas praktilise poole pealt paljuski abiks olla. On ju paljud n-ö päris galeriide rollid vähemalt kirjade järgi meie süsteemis ka teiste institutsioonide nagu kulka või KKEK kanda (kellel missiooni, kellel kohustusena) ning nende funktsionaalsust ning efektiivsust võiks selle diskussiooni raames samuti põhjalikumalt lahata. Lõpuks, neutraalsuse, demokraatliku egalitaarse lähenemise puudumine ei pea ühegi galerii (või kohati laiemalt avaliku kunstiinstitutsioonigi) puhul olema häbi asi, see võib olla ka trump, kui oma põhjendatud ja teadlikku poliitikat tõelise kire ja professionaalsusega rakendatakse, kas pole?

Niisiis... On meil piisavalt professionaalseid “postaaripotentsiaaliga” (või ka ilma) kaasaegseid kunstnikke? Kas meie kunstnikel on olemas piisav “turvavõrgustik” professionaalseks tegevuseks väljaspool turusüsteemi? Kas ja kui siis kes võiks panustada kunstnike aktiivsemasse lülitamisse globaalsetele turgudele, ning kui, siis kuidas? Või hoopis – on meil innovatiivseid alternatiivseid mudeleid, mis tagaksid eelkõige kunstnike ja sisulise kunstimaailma ellujäämise väljaspool süsteemikaste, väljaspool majandusmudeleid? Kas kõik asjaosalised on endast kõik andnud tänase kaasaegse kunsti alase kohaliku meediapildi otseseks või kaudseks muutmiseks?

Kahjuks ei ole minu järeldused, võimalikud vastused neile küsimustele, liiga optimistlikud. Eesti on väike armas üheksakümneaastane rahvuseufooriliselt ja nostalgiliselt meelestatud vabariik, kus on lihtsalt liiga vähe inimesi ja mis on lihtsalt liiga vaene. Liiga väike, et funktsioneerida riigina. Liiga vähe inimesi oma väikese funktsioneeriva kunstimaailma või -turu kujunemiseks. Liiga vähe inimesi, et tekiks elementaarne sisemine konkurents. Liiga vaene riik, et turusituatsioonis toimivat kunstimaailma välja kanda. Jah, rõepoolt, meil on justkui olemas kõik funktsioonid, on rollid ja osatäitjad, valdav enamus täidab kriitilise massi puudumisel lausa mitut rolli, aga valdavalt mehaaniliselt, rahvateatri kvaliteediga (ma räägin meist kõigest, mitte Sinust, või Si-



But as the years progressed  
and her friends won plaudits and riches,  
she remained relatively unknown and

nust isiklikult, kallis kolleeg).

Võib-olla oleks meie ainus võimalus tegutseda ausalt avatud turul, avatud ja avarates koostöövõrgustikes, panustada mitte kohalikule kiibitsemisele, vaid suunata oma energia koos välja, panustada oma professionaalsuse tõstmisele ja ekspordile? Majandusest tuttav mõte, aga mitte väga kauge kultuuri sisemisest loogikast. Isegi palju räägitud rahvuskultuur, mille osa kaasaegne kunst kahtlemata on (kui me laulupeo-kultuuripoliitikat natuke avarama pilguga maailma vaatame), jääb ellu ainult siis, kui pääseb suletud lombist suuremas veeringlusse. See on aga – nagu ikka – kultuuripoliitiline valik, mis eeldab süsteemi investeerimist, muu hulgas ka institutsioonide eelarve kärpimise asemel nende konkurentsivõimesse panustamist (et – teoreetilises turusituatsioonis – ka riiklikud institutsioonid kon-

Merike Estna.  
Näituselt "Peeglike,  
peeglike seina peal,  
kes on parim ilma peal?".  
Draakoni galerii,  
Tallinn, 15.–27.09.2008.

Merike Estna.  
Exhibition *Mirror mirror on the  
wall who's the best of them all?*,  
Draakon Gallery,  
Tallinn, 15.–27.09.2008.



kurentsivõimelised oleksid ja kogu kunst erakogude kinniste uste taha ei jääks, et jätkuks mitmekesine sõltumatu näitusepoliitika jne). Ja see on ka maksupoliitiline valik, ühiskonnakorralduse valik, mis tulumaksuvabade reedete asemel võiks toetada nii sponsorlust kui ühiskondlikku osalust, toetada *Kunstverein*'ide tüüpi algatusi, mis elementaardemokraatlike üksustena on näiteks Šveitsis pannud aluse ka ülipoliitilise ja -kriitilise programmiga

institutsioonidele nagu Zürichi Shedhalle. See on muidugi utopia, kas pole?

Reaalsus sunnib ilmselt lihtsalt olukorraga leppima, tõdemata, et Tallinna lennuväljal maandudes on parem unustada kõik muu ja sukelduda kohalikesse veeklaasitormidesse või isoleeruda. Mitte otsida paralleele nähtuste vahel, mida juhtumisi sama nimega nimetatakse. Joonistada igavusest Eesti kunstimaailma *mindmap*'e, võttes aluseks näiteks kategooriad nagu

"kes kellega ei räägi" või "kes kellega iial koostööd ei tee" või "reis ümber maailma". Võtta paratamatusena fakti, et siin on kõik teisiti, jääda Absurdistanis Interneti, välismaa ajakirjade ja teooriaraamatutega vooderdatud siseemigratsiooni ning taotleda kulkast "värske õhu stipendiume" ilma igasuguse lootuseta midagi muuta. Reisida, aga vait olla ja edasi teinuda? Või lahkuda kodumaalt? Diskussioon on avatud.

# Fluxuse “tagasitulek” Leetu

Skaidra Trilupaityte küsitleb näituse “Fluxus-East” kuraatorit Petra Stegmanni seoses Fluxusega 2008. aastal.

*Fluxus-East.* Fluxuse võrgustikud Ida-Euroopas. Kunstnikud: Gábor Altorjay, Eric Andersen, Azorro, Miklós Erdély, Robert Filliou, György Galántai, Tibor Hajas, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Tadeusz Kantor, Danius Kesminas, Milan Knížák, Alison Knowles, Július Koller, Jarosław Kozłowski, Vytautas Landsbergis, George Maciunas, Jonas Mekas, Larry Miller, Ben Patterson, Mieko Shiomi, Slave Pianos, Tamás St. Auby, Endre Tót, Gábor Tóth, Nomedas & Gediminas Urbonas, Jiří Valoch, Ben Vautier, Branko Vucíević, Emmett Williams, ANK'64, Mart Lille / Arvo Pärt / Kuldar Sink / Toomas Velmet, SOUP'69 / Leonhard Lapin, Jüri Okas, Raul Meel, Peeter Volkonski, Raivo Kellomees, Ilmar Kruusamäe, Kiwa / Kaarel Kurismaa / Tõnis Vint jt. Kuraator: Petra Stegmann. Kujundaja: Andrea Pichl. Kumu, Tallinn 05.09.–23.11.2008. Näituse koostaja: Künstlerhaus Bethanien, Berlin. Näituse toetaja: Kulturstiftung des Bundes.

Leedus on Fluxusel eriline tähendus, kuna kaks prominentset leedu emigranti nagu avangardne filmitegija Jonas Mekas (s 1922) ning Fluxuse liikumise impressario Jurgis Mačiūnas (George Maciunas, 1931–1978) – andsid rahvusvahelise avangardiliikumise olulise panuse. Tänu Vilniuse endisele linnapeale Arturas Zuokasele, kes kohtus 2000. aasta paiku Mekasega, otsustas Vilniuse linnavalitsus tuua Mekase Fluxuse kollektsiooni New Yorgist “tagasi” Leetu. See koosneb Maciunase ja teiste kesksete Fluxuse kunstnike töödest. 2007. aasta 19. veeb-

ruaril asutas linnavalitsus Jonas Mekase Visuaalkunsti Keskuse (Jonas Mekas Visual Art Center, JMVAC) ja 2007. aasta juuni keskel omandati kunstikollektsiooni esimene osa, mida vahendas Maya Stendhal Gallery New Yorgist. Meedias edastatu kohaselt koosneb kogu 2600 objektist, kusjuures umbes 500 leiab ka teistes kogudes, ent 2100 on unikaalsed. Kollektsiooni mõnede objektidega tutvus põgusalt Potsdami kunstiteadlane Petra Stegmann, kes kureeris 2007. ja 2008. aasta vahetusel Vilniuse kaasaegse kunsti keskus näituse “Fluxus-East”.

**Skaidra Trilupaityte:** Oled Euroopas ja USAs vaadanud mitmeid Fluxuse kollektsioone ja keskusi. Kas saad neid võrrelda omandatud JMVAC Fluxuse töödega? Ilmselt on praeguses seisus veel võimatu anda kollektsioonile üldhinnangut, kuna vaid osa sellest on jõudnud Vilniusse (pealegi saab publik praegu näha vaid väikest osa saabunud töödest). Ja ometi, mis mulje jättis tööde nimekirjaga tutvumine?

**Petra Stegmann:** On väga raske võrrelda efemeerse kunsti või antikunsti kollektsioone sellega, mida sisaldab JMVAC. Et anda pädevat hinnangut, peaks objektidega ikkagi lähemalt tutvuma. Väike kalkulaatsioon: 2600 kunstiteose, kirja ja mitmitu väljaotsimisele ning nende vaatamisele kulub seitse nädalat täistööpäevi, isegi juhul, kui seda teha kiirkorras, ütleme, 10 tööd tunnis. Pealegi on nähtud kollektsioonid ja arhiivid koostatud, esitatud ja katalogiseeritud (ja vahel ka üldse mitte katalogiseeritud) erineva meetoodika alusel, mis avaldab tugevat mõju sellele, kuidas neid nende kompleksuses tajutakse.

Kaks aastat tagasi külastasin üht äsja omandatud kollektsiooni Saksamaa ülikooliarhiivis (see polnud keskendunud Fluxusele, vaid kontsepti-, posti- ja aktsioonikunstile). Mulle öeldi, et tegemist pole kuigi suure koguga ning vaevalt leian midagi huvipakkuvat – mis esmapilgul näiski nii –, ent see osutus hiigelkollektsiooniks, kuhu kuulus palju äärmiselt huvitavaid kunstiteoseid. Need seisid siia maani vanades kastides, kaustades, ümbrikutes, olles kohati hävimise äärel, kui need korraks välja võtta. Osa arhiive tunduvad suuremad ainuüksi sellepärast, et on paremini katalogiseeritud: igal teosel on kindel fail ja kõik need on kirjeldatud. Nii et, nagu juba öeldud, seesuguseid kollektsioone on lähemalt tutvumata võimatu võrrelda ning ei aita ka lihtsalt tööde nimekirja vaatamisest.

**S. T.:** Mainisid, et mõned Vilniuse kollektsiooni tööd äratasid su tähelepanu. Miks just need objektid?

**P. S.:** Minu mulje kohaselt kuulub JMVAC kollektsiooni üsna huvitavaid mitmikke ja üksiktöid, kaasa arvatud hiigelsuur valik tüüpilisi Fluxuse trükiseid, ent samuti visandeid ja projekte (neist võib mõningate Fluxuse ajaloo aspektide rekonstrueerimisel abi olla), samuti Maciunase üksikud tööd, kui mitte rääkida siin Mekasest ja tema filmiarhiivist, mis pole minu eriala. Tööde pikk nimekiri avaldab muljet, ent seda on ka üsna raske hinnata. Lootsin leida sel kevadel võimaluse kollektsiooniga lähemalt tutvuda. Praeguseks olen näinud vaid mõningaid esemeid jaanuaris umbes tunni aja jooksul ning see, mida nägin, oli üsna märkimisväärne. Mulle jäi ka silma, et paljud tööd



George Maciunase intervjuu Larry Millerile. 1978.  
George Maciunas interviewed by Larry Miller. 1978.

on väga hästi hoitud. Nende seas, mida olen näinud, on äärmiselt kõrge väärtusega Maciunase “Vene ajaloo atlas” (1953). See pole Fluxuse objekt, vaid töö, mille Maciunas tegi oma ülikooliõpingute ajal ammu enne seda, kui hakkas suhtlema Fluxuse kunstnikega. Nimetatud tööde seerias ilmneb Maciunase lähenemine teadmistele, tema süstemaatiline mõtlemine ning eriline huvi Venemaa ja Nõukogude Liidu ajaloo vastu.

**S. T.:** Oled ilmselt kuulnud 2007. aasta sügise poliitilisest skandaalst Vilniuses: mõned arvasid, et linnavalitsus maksis kollektsiooni eest liiga palju (5 miljonit USA dollarit), pealegi olid asja ära otsustanud New Yorgi “tundmatud” eksperdid (ametlikes teadaannetes polnud ekspertide nimesid mainitud). Hinna ja väärtuse suhe ei tundunud küsitav mitte üksnes linnavalitsuse nõukogu liikmete, vaid ka mõnede kodanike, isegi mõnede Maciunase Ameerika sugulaste arvates. Kui mitte arvestada seda, et Vilniuse kollektsioon omandati maksumaksja raha eest, tuleb tunnistada, et Fluxuse väärtuse hindamine võiks vaevalt käia kunstiturul “tava-praktika” kohaselt. Kas saab rääkida mingist Fluxuse kollektsioonide hinnapoliitika maailma mastaabis? Mismoodi kujuneb sellisel juhul hind?

**P. S.:** Ma ei ole osalenud Fluxuse objektide hinnakujunduses. Rahalise väärtuse küsimus kerkib minu praktikas esile peamiselt siis, kui on tegemist kindlustusrahaga, mille üle otsustatakse üsna suvaliselt. Hinnad muutuvad aeg-ajalt lausa õudustäratavalt, eriti näiteks pärast kunstni-

ku surma. Siiski, mõned galeriid müüvad Fluxuse objekte ja nende hinna leiab kergesti üles. Üks näide: Fluxusele spetsialiseerunud Berliini galerii müüb üht Fluxuse varast, 1963. aasta trükirulli umbes 150 euroga. Seerialisuse tõttu pole mitmed tööd just kõige kõrgema hinnaga. Nii et kui 2600 objekti ostetakse hinnaga viis miljonit dollarit, teeb see ühe objekti hinnaks keskmiselt 2000 dollarit (1270 eurot), mis ei tundu just madal olevat. Aga veel kord, ma saan rääkida vaid Fluxuse töödest, mitte aga Mekase osast selles.

**S. T.:** Ilmselt sama probleem tekib objektide kuupäevade ja teiste detailide kindlakstegemisel – nüüd, kus need objektid on alles hiljuti saanud “kollektsioneeritavateks”? Meenutagem, et neid objekte loodi teadlikult kui antikunsti...

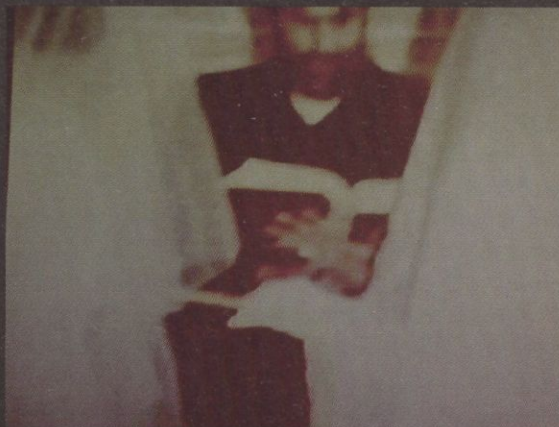
**P. S.:** Fluxuse tööde (välja arvatud kirjade, kunstiajakirjade) dateerimine on erakordselt raske, kuna – veel kord – tegemist oli sageli mitmikutega. Tüüpilise Fluxuse töö produtseerimine oli pikk protsess. See hõlmas kontseptualiseerimist, suhtlemist Maciunasega, seejärel pidi Maciunas kavandama objekti disaini ning lõpuks tuli objekt toota (osa töid pandi kokku nõudmisel, mis komplitseerib nende dateerimist veelgi). Töö käis mõnda aega edasitagasi, sageli ka posti teel üle ookeani – ja paljud tööd ei jõudnudki planeerimise faasist kaugemale. Ka kastides võivad olla erinevate sündmuskaartide või väikeste esemete kompilatsioonid, nii et sageli pole olemas isegi kaht samanimelist identset tööd. Kõige tipuks sõltus kogu protsess Maciunase füüsilisest olukorrast: ta oli

krooniliselt haige inimene, kelle finantsolukord ei lubanud sageli töid produtseerida.

**S. T.:** Eelmainitud Vilniuse skandaali ajal ei kaitsnud kollektsiooni omandamist tugevalt mitte ainult Zuokas koos oma poliitiliste liitlastega, vaid ka kollektsiooni endine omanik Mekas ja mõningad Fluxuse liikmed nagu Vytautas Landsbergis. Kõigele vaatamata paistab kõige selle taga olevat ka professionaalsuse puudumine, mis puudutab JMVAC ajalooliste tööde esitlemist ja tutvustamist kogu esimesel näitusel “Avangard. Futurismist Fluxuseni”. Ideoloogiliselt tundus poliitiliselt kriitiline raamistik, mis oli ju alg-Fluxuse üdi, jäävat alla teatud “dekorativismile”. Eriti veider tundus mulle selle ajaloolise fenomeni taandamine puhtvisuaalsele ja esteetilisele “atraktsioonile”. Maya Stendhali galerii (ehk näituse kuraatorid) ei toonud kontseptuaalselt esile mingeid seoseid näitusel välja pandud kunstiliste narratiivide ja kohalike Fluxuse kunstnike või kunstiajaloolaste püüdluste vahel. Aga mis mulle sul sellest JMVAC näitusest jäi?

**P. S.:** Mul on raske spekuloida sinu mainitud skandaali teemal. Kuna ma kahjuks ei oska leedu keelt, oli mul raske kogu seda diskussiooni jälgida ning kõigest kriitilistest momentidest piisavalt aru saada. Samuti pole mul informatsiooni ostmehingu detailide ega Maciunase sugulaste kriitika kohta. JMVAC on alles noor institutsioon, nii et ilmselt tuleb seal esmalt välja töötada professionaalne struktuur, mis võimaldaks teha koostööd rahvusvaheliste Fluxuse spetsialistidega, ehitada

George's  
wedding  
Feb. 28, 1978



Jonas Mekas. Zefiro Torna ehk stseenid George Maciunase elust. DVD 35 minutit. 1992.  
Jonas Mekas. Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas. DVD, 35 min. 1992.



üles võrgustikud kuraatorite, mittekomertslike Fluxuse uurimiskeskuste ja arhiividega ning samuti kunstnikega, kes on veel elus ja saaksid jagada oma teadmisi. Ma arvan, et JMVAC ettevõtmistest on hea rääkida alles aasta või kahe pärast, kui on tehtud rohkem näitusi ja projekte.

Keskuse esimene näitus oli mulle kohati täitsa huvitav, kuna väljas oli mõningaid töid, näiteks Maciunase visandeid, mida ma polnud varem näinud. See tekitas soovi uurida lähemalt kogu kollektiooni – lootan endiselt, et see saab teoks. Kahtlemata polnud näitus väga mahukas ning tahaksin rohkem teada saada sõdadevahelise perioodi leedu avangardist ja futurismist üldse – oli ju see Fluxuse üks inspireerija –, samuti kohalikust kontekstist pärast sõda – seda sa juba mainisin. Nagu sa tead, pühendas George Maciunas suurt tähelepanu nende seoste väljatoomisele, arendades Fluxuse genealoogiat, nii et võib-olla tuleks seda rohkem uurida. Ja muidugi esitavad antikunstina loodud Fluxuse objektid ikka ja jälle väljakutse muuseumidele ja institutsioonidele – nii et tuleb jätkuvalt tegelda nende eksponeerimise probleemiga. Kuidas neid esitleda, et ei tekiks vastuolu kavatsusega?

**S. T.:** Seevastu näituse “Fluxus-East” Vilniuse kaasaegse kunsti keskuses võttis kohalik kunstipublik vastu pigem soosivalt. Esimest korda oli näitus üleval Berliinis ning läheb veidi muudetuna rändama Krakówisse, Budapesti ja Tallinna selle aasta septembrist novembrini. Kas sa näed rändnäituse “Fluxus-East” ja JMVAC kollektiooni vahel mingit võimalikku seost?

**P. S.:** JMVACs on mõned tööd, mida tahaksin väga ka oma näitusele, ning seoses sellega olen juba küllalt pikka aega (alates detsembrist) JMVACga ühenduses. Praeguseks on kindel vastus tulemata, ent lootan siiski need tööd liita Tallinna ja edaspidiste näituste koosseisu. Kui “Fluxus-East” oleks alanud veidi hiljem ja kui mul oleks olnud võimalik näha töid lähemalt, oleksin kindlasti soovinud seal rohkem töid näitusele. Ent ajastus näib tegevat saja keeruliseks, sest kollektioon pole veel lõplik ega ka ligipääsetav.

**S. T.:** Fluxuse retseptioonil on Leedus oma ajalugu, mis algab 1980ndate lõpus,

nagu sa tead, ja mõned lõigud sellest ajaloost (noorte heliloojate eksperimendid, näiteks) on esitatud ka sinu kureeritud näitusel. 1960ndatel osales liikumises Vytautas Landsbergis, asjaolu, mida leedu kunstnikud peavad väga tähtsaks; samuti on Fluxuse liikmeks end kuulutanud Gintaras Sodeika, tuntud avangardhelilooja järgmisest põlvkonnast (hiljuti sai temast kultuuriministri asetäitja), samuti mõned kujutavad kunstnikud. Millisena tundub sulle Fluxuse Leedu osa?

**P. S.:** Mind on alati hämmastanud leedu kunstiajaloolaste, kunstnike ja kriitikute suur huvi Fluxuse vastu. Muidugi kuulub Leedu mitmeski mõttes Fluxuse ajalukku. Et saada sügavamalt aimu Fluxuse toimimisest kunstilise võrgustikuna, on väga oluline uurida Fluxust nendes vähestes arhiivides, lugeda kirju, märkmeid ja visandeid ning kogeda töid kõigi meeltega. Leedus pole see siiani kuigi intensiivselt võimalik olnud. Praegu aga peaks erilist huvi pakkuma uurimiskeskuse asutamine, mis hakkaks tegema koostööd teiste sarnaste rahvusvaheliste keskustega, nagu Sohmi arhiiv Stuttgardis, Silvermani kollektioon Detroitis ja New Yorgis, samuti kunstnikega. Jonas Mekase kollektioon on kahtlemata huvitav, kuna tegemist on kunstniku kollektiooniga, mida pole süstemaatiliselt kogutud, vaid mis on tekkinud 1960ndatest peale orgaaniliselt. Oleks oluline luua üks koht, kus kohalikel ja muu maailma kunstiajaloolastel oleks igakülgne juurdepääs materjalidele. See annaks võimaluse uurida Fluxust lähemalt, nii et ka Leedus sellekohased teadmised süveneksid.

**S. T.:** Maciunase leedulikkuse üle võib mitut viisi vaielda, külma sõja järgses globaalses kunstimaailmas kõlab kunstilise kodakondsuse idee muidugi jaburusega. Üldiselt, kaasaegse kunstniku mudelisse kuulub vaba vaim ja puhas individualism, mitte privileegid ja kohustused, mida kodakondsus tavaliselt endaga kaasa toob. Fakt, et Maciunas katkestas teadlikult suhted leedu kogukonnaga, esmalt ja eelkõige USA diasporaas, muutis sümboliseks oma nime Jurgis ingliskeelseks ekvivalendiks George näitab, et kunstiline kodakondsus sisaldab pigem kultuurilisi, sümboliseid ja majanduslikke argumente.

Kunstilise kodakondsuse või “Fluxuse leedulikkuse” voolav dimensioon kajastab ka emigratsiooni ja rahvusvahelise avangardi ülekeerulisi postsovetlikke suhteid, fenomen, mida 1990ndatest illustreerivad mõned ootamatud vastuolud. Praegu väidavad mõned poliitikud (ja Jonas Mekas ise), et Leedul on õigus, või rohkemgi, kohustus, “omada” ajaloolist Fluxuse pärandit. See läheb kuidagi vastuollu mõttega uurida Fluxuse individuaalseid ja institutsionaalseid kollektioone üle maailma. Kas sulle ei tundu, et Fluxuse selline “rahvuslik” omandus, mida on hiljuti hakanud kehastama JMVAC, läheb kuidagi vastuollu kavatsustega asutada rahvusvaheline uurimiskeskus?

**P. S.:** Kui rääkida kunstilisest kodakondsusest, siis on sul õigus, et tegemist on mingi jaburusega, eriti kui tegu on liikumisega (kui nimetada seda üldse liikumiseks) nagu Fluxus, mis on rahvusülene nagu dada, interkontinentaalne ja peaaegu globaalne, hõlmates peaaegu tervet põhjapoolkera, ühendades kunstnikke USAs (Californiast New Yorgini), Euroopast (lääs ja osaliselt ida) kuni Aasiani (eriti Jaapan). Nii et Fluxust pole kuidagi võimalik “natsionaliseerida”.

Ka Maciunas ise oli väga kosmopoliitne vaim, tehes koostööd kunstnikega üle terve maailma ning pidades plaani elama asuda Kasahstani, Jaapanisse, Kariibi mere saarele ja Nõukogude Leedusse. Mis puudutab Maciunase eesnime sümbolset muutmist Jurgisest George’iks, mis sai teoks pärast konflikti New Yorgi Leedu Seltsiga, nagu on väitnud Leokadija Mačiūnienė (Maciunas; ta on muide vene päritolu) oma käsikirjas “Minu poeg”, mille ta kirjutas pärast kunstniku surma, siis suhtun sellesse küllalt tõrksalt. Ja mul on kahtlus, et fakti on 20 aastat pärast intsidenti lihtsalt üleekspluateeritud. Olen näinud Maciunase kirju 1950ndatest (enne väidetavat “lahtiütlemist”) nõukogude kunstiakadeemiale ja seal on ta signeerinud oma nime Džordž (George) Maciunas, seega on ta seda vormi kasutanud varemgi. Kirjas Landsbergisele on ta jälle kasutanud Jurgise nimevarianti. Nii et ilmselt olid asjad paindlikumad, kui väidab Leokadija Mačiūnienė oma tekstis.

Samas on fakt ka see, et sõna “Fluxus” kasutati esimest korda just leedu konteks-

tis, trükituna “Realism muusikas 1” esitluse kutsekaardile. Üritus pidi toimuma New Yorgi Balti Vabaduse Majas 22. jaanuaril 1961. aastal (ilmselt viiski see sündmus konfliktini, mille Leokadija Mačiūnieni hiljem esile toob). Seal mainitakse “peatselt ilmuma hakkava ajakirja FLUXUS kollektiivi”. Nii et kui toonased püüded oleksid saanud positiivse vastukaja, oleks sõna “Fluxus” hakanud tähendama midagi muud, midagi palju leedulikumat.

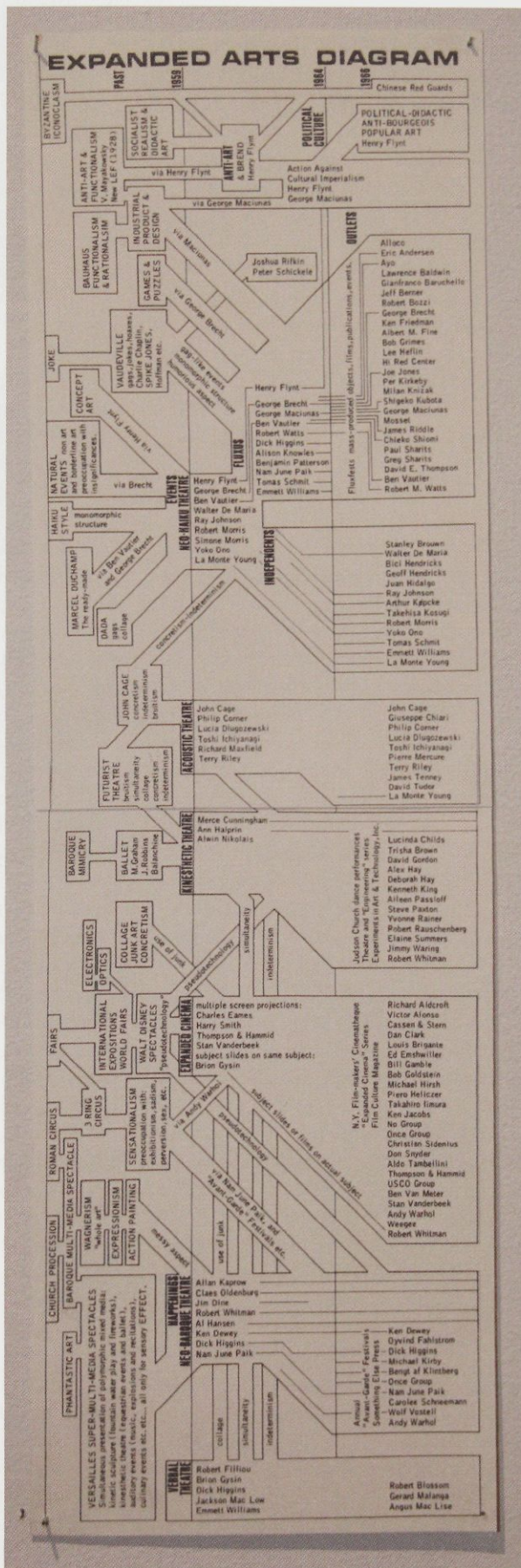
Minu mulje kohaselt tahtis Maciunas juba 1960. aastal saada aktiivset rolli ajakirja toimetajana ning kultuurilise organisatorina kas leedu kogukonna sees või ilma selleta ja ta oligi aktiivne seal, kus ta olla sai, nii et võib-olla oli tegemist pigem arengufaasi kui tõsise suhete katkestamisega.

Ent kui neid küsimusi mitte arvestada, siis muidugi on inimestel alati intensiivne suhe kohaga, kus nad on sündinud ja lapsepõlve veetnud. Ja kui jälgida intervjuudes Maciunase häält, on kuulda tema leedu aktsenti, mis jätab temast mulje kui immigrandist. Pealegi glorifitseeris ta mõningaid asju oma Leedu minevikust, näiteks toitu, leiba ja klimpe. Ja kui lugeda tema kirjavahetust Vytautas Landsbergisega, tahtis Maciunas töötada Leedus arhitektina, mis oli seotud sellega, et Leedu oli nõukogude vabariik ja Maciunase ekspansionistlike plaanide kohaselt tuli Fluxust propageerida ka Nõukogude Liidus.

Muidugi, Maciunas kogu oma kommunistliku ideoloogiaga ei pruugi olla parim isik, keda “natsionaliseerida”, ning iga tõsiseltvõetav tema tööde ja ideede kunsti-ajalooline käsitlus peaks hoiduma Fluxuse natsionaliseerimisest – see poleks lihtsalt võimalik. Ja kui see olekski mõne institutsiooni kavatsus, lülitaks ta end automaatselt tõsisest rahvusvahelisest uurimiskontekstist välja.

Tegelikult pole ka eriti võimalik omada kaduvat Fluxuse kunsti, mille sisu on pigem ideedes kui tegelikes objektides. Minu arvates tuleks Fluxuse kollektsioone/arhiive esitada kus vähegi võimalik, et need oleksid kättesaadavad kõige laiemale publikule. Ärgem unustagem, et Fluxus on demokraatlik, efemeerne ja esmajoones antikumsti nähtus. Seega võiks see funktsioneerida inspiratsioonina kõigile, kes on avatud selle ideedele.

George Maciunas. Laiendatud kunstide diagramm. 1971.  
George Maciunas. Expanded Arts Diagram. 1971.





Ees: George Maciunase autoportree. Ca 1961.

Vasakul: Maciunase Vene ajaloo kroonika 1914–1934 (osad 1–3).  
Fototrükk Herman Seidl. 2004.

In front: Self-Portrait of George Maciunas. Ca 1961.

Left: View of Maciunas' Chronology of Russian History: 1914–1934  
(part 1–3). Photoprint by Herman Seidl. 2004.

### Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.  
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.  
**flux** (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.* a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, —  
PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.  
3. A stream; copious flow; flood; outflow.  
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.  
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A \*REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,  
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

George Maciunas. Fluxuse manifest. 1963.

George Maciunas. Fluxus Manifesto. 1963.



Jonas Mekas rajas New Yorki avangardfilmide arhiivi. Punane telliskivimaja asub 2. tänava ja A Avenüü nurgal East Village'is, vabameelsete intellektuaalide linnajaos. Siin toimuvad filmiõhtud, vestlusringid, Hellywoodi festival jpm.

Anthology Film Archives, founded by Jonas Mekas. New York, East Village, corner of East 2nd Street and Avenue A.

Jonas Mekas oma näituse avamisel 2005. aasta Veneetsia biennaali Leedu paviljonis.

Opening of the exhibition of Jonas Mekas. 2005 Venice Biennale, Lithuanian pavillion.

## The “return” of Fluxus to Lithuania

### Skaidra Trilupaityte is talking to Petra Stegmann, curator of Fluxus East.

The name Fluxus is especially resonant in Lithuania because two prominent Lithuanian émigrés, each involved with Fluxus – Jonas Mekas (1922- ), a renowned avant-garde filmmaker and Jurgis (George) Maciunas (1931-1978), the impresario of the Fluxus movement – made an important contribution to the international avant-garde. Thanks to Arturas Zuokas, a former mayor of Vilnius who first met Mekas circa 2000, the Vilnius municipality has undertaken to “return” Mekas’s Fluxus collection from New York to Lithuania. The collection comprises works by Maciunas and other important Fluxus artists. On February 19th 2007 the municipality established the Jonas Mekas Visual Art Centre (JMVAC) and by mid-June 2007 it had successfully completed the purchase of the first part of the collection from Mekas via the Maya Stendhal Gallery in New York. According to the media, the whole collection consists of 2,600 objects of which about 2,100 are unique, while the other 500 can also be found in other collections. Petra Stegmann, Potsdam-based art historian and curator of the exhibition Fluxus East at CAC Vilnius during winter 2007-8, has had an opportunity to take a brief look at some of the objects in the collection.

Skaidra Trilupaityte: You have seen a variety of Fluxus collections at different centres in Europe and in the United States. In that context, could you make some comparisons with the Fluxus works collected by the JMVAC? One is probably unable to make a general evaluation of the entire collection yet, because so far only a part of it has arrived in Vilnius, and only a small fraction of those works has been shown to the public. Still, having seen the complete list of works, what is your impression?

Petra Stegmann: It’s very difficult to compare collections of ephemeral art and non-art works like that at the JMVAC,

and to give a well-founded appraisal one would have to spend a lot of time with those objects. I’d estimate that to access and view the 2600 artworks, letters and multiples would take about seven weeks of full-time work – even if one were to do it by quickly browsing at, say, ten works per hour. Also, the collections and archives that I have visited are each stored, presented, and catalogued (and in some cases not properly catalogued) in very different ways; this greatly influences the way in which they are perceived and their apparent complexity. Two years ago I visited a newly acquired collection at a university archive in Germany (not of Fluxus works, but of conceptual art, mail art and action art) where I was told that this was not a big collection and that I probably wouldn’t find much in my field of interest. At first glance this seemed to be true, but it turned out to be a huge collection consisting of many extremely interesting artworks that were being stored in cramped boxes, jam-packed folders and envelopes such that sometimes there was a risk of damage just from removing items from their packaging. Other archives seem to be much larger, simply because they have been catalogued well – every piece having its own description and its own file. So, as I said, without spending a substantial amount of time, it just isn’t possible to compare collections of this kind, and of course it’s also insufficient just to look at a list of objects.

S. T. Previously you mentioned that there were some works in the Vilnius collection that have really captured your attention. Why do these objects seem so valuable?

P. S. My impression of the JMVAC’s collection is that it owns quite an interesting body of multiples and single works, including a huge selection of typical Fluxus prints, but also drafts and projects that may help to reconstruct some aspects of Fluxus history and singular works by Maciunas – not to mention Mekas’s works and film archives in which I am not a specialist. There is a long list of the works which is impressive but very difficult to evaluate. I had hoped to have an opportunity to study the collection in more detail this spring. However, so far I have only been able to look at some items

of the collection in January, for an hour, but I was quite impressed by what I saw. Also it seemed to me that many works are in very good condition. From what I have seen, Maciunas’s Atlas of Russian History (1953) is an important work. It is not a Fluxus object, but is a work that Maciunas developed during his university studies long before he came into contact with the later Fluxus artists; this series of works conveys much about Maciunas’s approach to knowledge, his systematic thought and his particular interest in Russian and Soviet history.

S. T. You may have heard about the political controversy in Vilnius in autumn 2007: some thought that the Vilnius municipality had paid too high a price for the collection (\$5million US), particularly because the value had been determined by “unknown” experts in New York (i.e. officially the experts had not even been named). Questions were then raised not only by the municipality’s board members, but also by members of the general public, and even by Maciunas’s relatives in the United States. Aside from the scandal over the cost of the Vilnius collection to the tax payer, one must admit that the financial evaluation of Fluxus works is hardly dependent upon the usual standards of the art market. In this context, could we speak generally about the practice of pricing Fluxus collections worldwide? – In short, how is the price determined?

P. S. I’m not usually involved in the pricing of Fluxus objects. The question of value in my work is most relevant when it comes to insurance valuations, which are often determined rather vaguely. Of course the value is constantly developing in different and sometimes macabre ways, with prices rising after an artist’s death; however, there are a number of galleries selling Fluxus items and one can easily look up the current prices. For example, right now one of the early Fluxus print rolls from 1963 is on sale for around 150 Euros in a Berlin gallery specialising in Fluxus. Because many of the pieces are part of a series, the prices of individual items are not exceedingly high, so if you think of 2600 objects bought for a total of \$5million US, the average value per item would need to be almost \$2000

(1270 Euros) which doesn't seem so little. But of course, as I said, I can only speak of the Fluxus pieces and not of the Mekas part.

S. T. I guess that the same difficulty arises when one needs to determine dates and other details of objects that only recently became "collectable" items? We should probably also remember that those objects and projects were intended as anti-art...

P. S. The dating of Fluxus works (except for letters and journals) is very difficult, again because they are generally multiples. The production of a typical Fluxus edition involves a long process including the conceptualisation of the work and communicating about this with Maciunas, and it would then be mostly Maciunas's role to project the design of the object and to finally produce the work. (Some of the works were also assembled on demand, making dating even more complicated.) This process would go back and forth for a long time, often involving transatlantic post, and many works never left the planning stage. Also, a particular box might be a compilation with a changing array of event cards, or little items, and so sometimes two identical works will have different names. The process also depended on Maciunas's physical condition – he was chronically ill – and also on the financial situation – very often there were insufficient funds to produce the works.

S. T. During the controversy in Vilnius, the purchase of the collection was strongly defended not only by Zuokas and his political supporters but also by its former owner Mekas and some of the old Fluxus members including Vytautas Landsbergis. Nonetheless, it also seems to me that the controversy related partly to the lack of professionalism in the promotion and exhibition of historical works at the JMVAC during its premiere exhibition Avant-garde. From Futurism to Fluxus. Ideologically, a certain "decorativism" here prevailed over the politically critical framework that was essential to the original Fluxus. Especially strange to me was the reduction of this historical phenomenon to a purely visual and aesthetic spectacle. Conceptually, no connection was made between the artistic narratives that

were staged by the curators of the Vilnius exhibition – the Maya Stendhal gallery – and the endeavours of local Fluxus artists and art historians. What was your impression of the first exhibition at the JMVAC?

P. S. It's difficult for me to speculate about the issues of the controversy you mentioned. Unfortunately I do not speak Lithuanian, so I wasn't really able to follow the discussion and do not know the critical points in sufficient detail; also I don't know the full details of the acquisition and the details of Maciunas's relatives' criticism. The JMVAC is a new institution, so I think it's important for them to develop their professional structures, to cooperate with international Fluxus specialists, to build networks with curators, non-commercial Fluxus research centres and archives, and also with the artists that are still alive and still have a lot of knowledge to contribute. I think it would be good to talk about the activities of the JMVAC again in one or two years, when there have been more exhibitions and projects.

I found parts of their first exhibition interesting, because there were some works, especially drafts by Maciunas, that I hadn't seen before. This made me curious to study the whole collection in more detail – I still hope that this will be possible at some point. Of course the exhibition was not very extensive and it would have been interesting to elaborate further on the Lithuanian avant-garde of the inter-war years and on Futurism in general – as one of the sources that inspired Fluxus – and also, as you have mentioned, on the local context after the war. As you know, George Maciunas made a great effort to elaborate these ties and to develop a genealogy of Fluxus, so maybe this could have been explored in more detail. The exhibition of Fluxus objects that were originally produced as anti-art will always be a challenge to museums and art institutions: one has to deal with the problem of how to display them in a way that does not contradict the original intention.

S. T. In contrast, the exhibition Fluxus-East at the Contemporary Art Centre in Vilnius was favourably received by the local audience. It was first shown in Berlin and the same exhibition – perhaps a little modified – has since travelled to

Krakow and to Budapest, and will be shown in Tallinn from September through to November of this year. Do you see any possibility of a connection between Fluxus-East – a travelling exhibition – and the collection of the JMVAC?

P. S. There are some works in the JMVAC collection that I would be very interested in showing in the Fluxus-East exhibition, and I have been in contact with the JMVAC about this for quite some time now – since December in fact. So far I have not received a definite answer, but I still have some hope that it will be possible to add these to the Fluxus-East exhibition in Tallinn and eventually to further venues. If the Fluxus-East exhibition had started at a later date – and if it had been possible for me to see the works in detail – I might have asked the JMVAC for more exhibits to include in the show; but the timing seems to be a difficulty since the collection is still in transition and not yet accessible.

S. T. As you know, Fluxus's reception in Lithuania has a long history starting from the late eighties; some parts of this history were represented in your exhibition Fluxus-East; for example, the creative experiments of several young composers. Vytautas Landsbergis's involvement in the movement during the sixties seems to be very important for Lithuanian artists; and Gintaras Sodeika, a famous avant-garde composer of the next generation and recently vice-minister for culture, has declared himself a member Fluxus, as have a number of other visual artists. What is your impression of the Lithuanian contribution to Fluxus?

P. S. I am always surprised at the great interest in Fluxus among Lithuanian art historians, artists and critics; but Lithuania has been involved in Fluxus's history in many ways. To develop a deep understanding of how Fluxus worked as an artistic network it's very important to study Fluxus in the few existing archives. One has to study the letters, notes and drafts, and to experience the works in every sense; until now it hasn't been possible to do this intensively in Lithuania. Today, I think that it would be really interesting to establish a research centre which is in exchange with other international centres like the Archive Sohm in Stuttgart, the

Silverman Collection in Detroit and New York, and also with the artists themselves. And the Jonas Mekas collection is particularly interesting because it is an artist's collection and has not been acquired systematically but has been evolving since the early 1960s. It would be important to create a centre that enables local and international art historians to have broad access to its materials. It would make it possible to study Fluxus in more detail and to develop a more profound knowledge of it in Lithuania.

S. T. The Lithuanian-ness of Maciunas could be contested in many ways since, in the artistic world after the Cold War, the very idea of artistic citizenship might be seen as an oxymoron. Generally, the model of the modern artist epitomizes free spirit and pure individualism, rather than the privileges and obligations that citizenship commonly entails. The fact that Maciunas deliberately broke away from the Lithuanian cultural community, specifically the United States Lithuanian diaspora (and changing, perhaps symbolically, the Lithuanian "Jurgis" into its English equivalent "George"), shows that artistic citizenship cannot be pinned down to a stable legal category but is rather a combination of cultural, symbolic and economic practices. The fluid dimension of artistic citizenship or "Fluxus Lithuanian-ness" also reveals the complicated post-Soviet relationship with émigré and international avant-garde cultures, a phenomenon which, since the beginning of the 90s, has been highlighted by unexpected controversy. Today it is commonly claimed by some politicians – and by Mekas himself – that it is Lithuania's right, if not its obligation, to "possess" a historical Fluxus legacy, and this seems strangely at odds with the idea of exploring the various individual and institutional collections of Fluxus worldwide. Doesn't the "national" ownership of Fluxus, as represented recently by the JMVAC, somehow contradict the intention to establish an international research centre?

P. S. Speaking of artistic citizenship, of course you are right that it seems to be an oxymoron, especially with a movement (if it can be called a movement) like Fluxus which was international like Dada, intercontinental, and almost global, spanning

almost the entire Northern hemisphere and connecting artists from the US (from California to New York), Europe (West and partly East) and Asia (especially Japan). Fluxus could by no means be nationalised.

And of course Maciunas was a cosmopolitan spirit – collaborating with artists from all over the world and planning to settle down in, among other places, Kazakhstan, Japan, an island in the Caribbean, and in Soviet Lithuania. Regarding the symbolic change of Maciunas's first name from George to Jurgis following his conflict with the Lithuanian Society in New York – as reported after his death by Leokadija Maciunas (who was of Russian descent) in her manuscript *My Son – I am a little reluctant: I have the impression that it may have been over-emphasised during the 20 years following the incident. I have seen letters by Maciunas from the 1950s (before the reported "break")* in which he wrote to the Soviet Academy of Arts, and which he signed as Džordž (George) Maciunas, so he had obviously used this name earlier; and in his letters to Landsbergis he used the name Jurgis again. So there seems to be more flexibility than was suggested in Leokadija Maciunas's text.

But it is also a fact that the first mention of the name "Fluxus" was in a Lithuanian context, on a printed invitation to a presentation entitled "Realism in Music 1" which was supposed to take place in the Baltic Freedom House of New York (and was probably the event that led to the conflict reported by Leokadija Maciunas) on January 22nd 1961. There was mentioned the "collective of the magazine FLUXUS, whose first issue will appear soon". So, if these endeavours had met with a more positive response, then maybe "Fluxus" would have come to stand for something very different and more "Lithuanian".

My impression is that Maciunas wanted to take an active role as editor and cultural organiser, either within or without the Lithuanian diaspora, from as early as 1960; and he was active wherever he could be, so perhaps it was more a development than a real break-up.

Such questions aside, of course people will always have an intense relation to the

place where they were born and spent their childhood. If you hear Maciunas's voice in interviews, then you will hear his Lithuanian accent and perceive him as an émigré. And he glorified some things from his Lithuanian past, like the food – the bread and the dumplings. As you can see from his correspondence with Vytautas Landsbergis, Maciunas was interested in working in Lithuania as an architect, which was surely connected to the fact that Lithuania was a Soviet republic and that Maciunas had expansionist plans to promote Fluxus in the Soviet Union.

However Maciunas, with his communist ideology, may not be the ideal person to "nationalise", and every serious art history which deals with its work and ideas should avoid nationalising Fluxus: it just isn't possible, and if this were the intention of any institution then it would surely catapult itself out from the field of serious international research.

It isn't possible to possess ephemeral art like that of Fluxus, the essence of which is more in the ideas than in the actual objects. And in my view, Fluxus collections and archives should exist wherever it is possible for them to be made accessible to the wider public. We should not forget that Fluxus is democratic, ephemeral, and that for the most part it is anti-art. Therefore, it can function as an inspiration for anyone who is open to its ideas.



# Vilnius, Euroopa kultuuripealinn

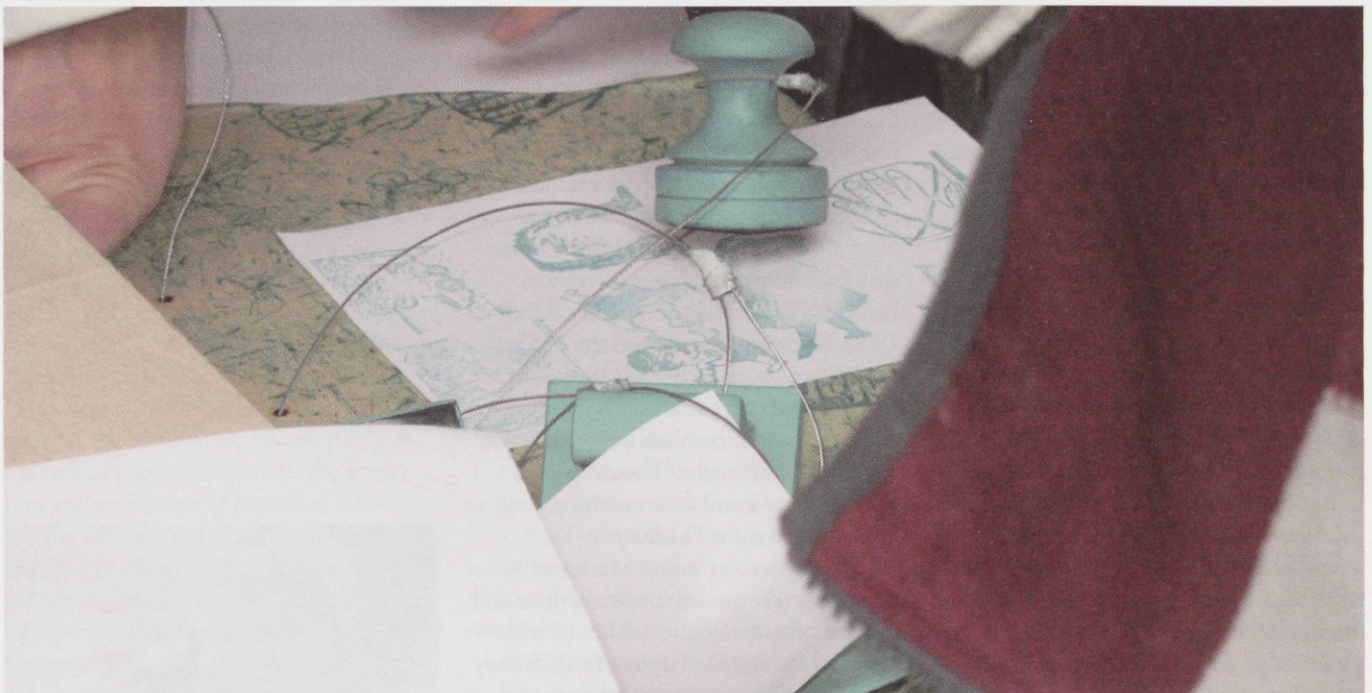
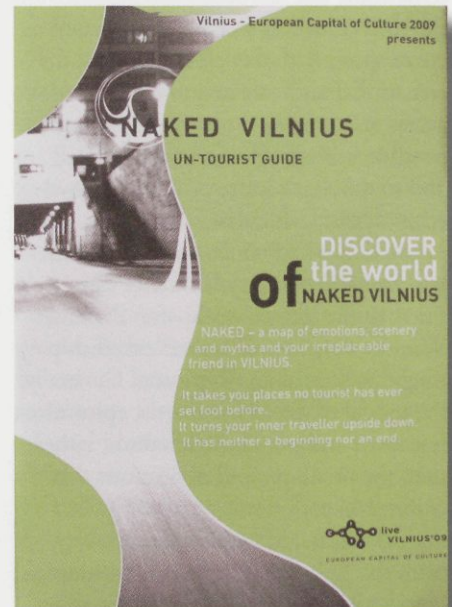
2009. aastal on Euroopa kultuuripealinnad Vilnius ja Linz. Vilnius on võtnud motoks Fluxuse, seda enam, et kultuuripealinna organiseerimise eesotsas on Jonas Mekase arhiivi ostmisega seotud Vilniuse kauaaegne linnapea Artūras Zuoka.

Kultuuripealinna üritused on alanud juba sel aastal. 19.–21.09.2008 toimus linnaprojekt “Kunst tavatutes kohtades”, kus osales 33 projekti nii kunstnikelt kui linnaelanikelt. Kultuuripealinn jätab kestvama jälje ka Vilniuse kultuuriellu – selle raames renoveeritakse teatreid, luuakse endisesse trüükikotta midagi meie kultuurirühase taolist ning ehitatakse Rahvusgaleriile uus hoone.

## Vilnius, European Capital of Culture

In 2009, Vilnius and Linz will be European capitals of culture. Vilnius has adopted Fluxus for its motto, and its organising committee is headed by the long-standing Mayor of Vilnius, Artūras Zuoka, who was also closely involved in the purchase of the Jonas Mekas archives.

The events of the capital of culture have already begun. The city project “Art in Unusual Places” took place during 19th to the 21st September this year. It brought together 33 projects from artists and city residents. The capital of culture will also leave a more durable imprint on the cultural life of Vilnius – within its framework theatres will be renovated, in an antiquated printers a kind of ‘culture factory’ will be installed, and a new building will be erected for the National Gallery.



Kęstutis Grigaliūnas. Kunstiapproprieringute laud. Installatsioon (152 nelja värvi pitsatit, paber). Konstantino Sirvydo väljak. Linnaprojekt “Kunst tavatutes kohtades”, 19.–21.09.2008.

Kęstutis Grigaliūnas. Table of Art Appropriations. Installation (152 four-coloured stamps, paper). Konstantino Sirvydo Square. The city project “Art in Unusual Places” took place during 19th to the 21st September this year.





Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė. Roosidega palistatud tee. Installatsioon (autod, tikand). Galerii Artifex, Vilniuse Kunstiakadeemia. Linnaprojekt "Kunst tavatutes kohtades", 19.–21.09.2008.

Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė. Path Strewn with Roses. Installation (cars, embroidery). Gallery Artifex of Vilnius Art Academy. The city project "Art in Unusual Places" took place during 19th to the 21st September this year.

# “Vaba kunsti” töötuba Moskvas 1957

Kädi Talvoja uuris Moskva noorsoofestivali poliitilisi tagamaid ja selle mõju kunstnikele ning tegi oma uurimusest näituse.

Vaba kunsti töötuba Moskvas 1957.  
Näitus sarjast “Arhiivid tõlkes”.  
Kuraator Kädi Talvoja. Kumu, Tallinn,  
07.03.–25.05.2008.

“Ameerika tegevusmaali ja tungib Moskvasse” – sellise pealkirja all ilmus 1958. aasta Art Newsi viimases numbris artikkel ameerika abstraktsionistilt Harry Colmanilt, kellest oli saanud Nõukogude Liidu pealinna 1957. aastal korraldatud VI ülemaailmse noorsoo- ja tudengifestivali vaieldamatult olulisim ja skandaalseim kunstistaar<sup>1</sup>. Loo pealkiri on pressilikult tõmbav ja vihjab kunstniku tegevusele kui läbimõeldud poliitilisele diversiooniaktile. Nii nagu poliitika olid äärmuseni vastandlikud ka kahe suurriigi kunstipõhimõtted. USA esinduskunstiks oli 1950. aastateks saanud abstraktne ekspresionism, mille poliitilisest rollist külmas sõjas on väga palju kirjutatud.<sup>2</sup> NSV Liit propageeris aga endiselt sotsialistlikku realismi. Ilmselt on artikli pealkirja sõnastamisel mängus olnud siiski toimetaja käsi. Meenutustekst ise paljastab uudishimuliku, kuid segaduses läänlase, kes sattus festivali kunsti-sündmuste keskseks kujuks asjaolude kokkulangemise tõttu, võiks öelda isegi, et suure nõudluse tõttu ida pool raudset eesriiet.

*“Mõni päev pärast meie saabumist ilmus välja toimekas ja energiline tõlk, et otsida delegatsiooni hulgast Ameerika kunstnike. Päistis, et Vene kunstnikud ootasid pikisilmi kohtumist Ameerika kunstnikega. Püüti oli pandud suur maali- ja skulptuuristuudio... ehk julgeksime maalida sin midagi? Nõustusime ja läksime kunstnikega kohtuma. Olime naisega ainsad kunstnikud mitteametlikus Ameerika delegatsioonis...”<sup>3</sup>*

Kahtlustades festivalis õigustatult nõukogude propagandaüritust, soovitasid Ühendriikide poliitikud noortel sellest mitte osa võtta. Nende hulgas, kes soovitud eirasid, oli seltskond kommunismi

toetajaid, kuid suurem osa sõitis Moskvasse lihtsalt põhjusel, et ei suutnud vastu panna võimalusele teha reis Venemaale poolmuidu (2 dollarit päev pluss ööbimine ja toitlustamine, 5 dollarit edasi-tagasi transport Lääne-Euroopast).

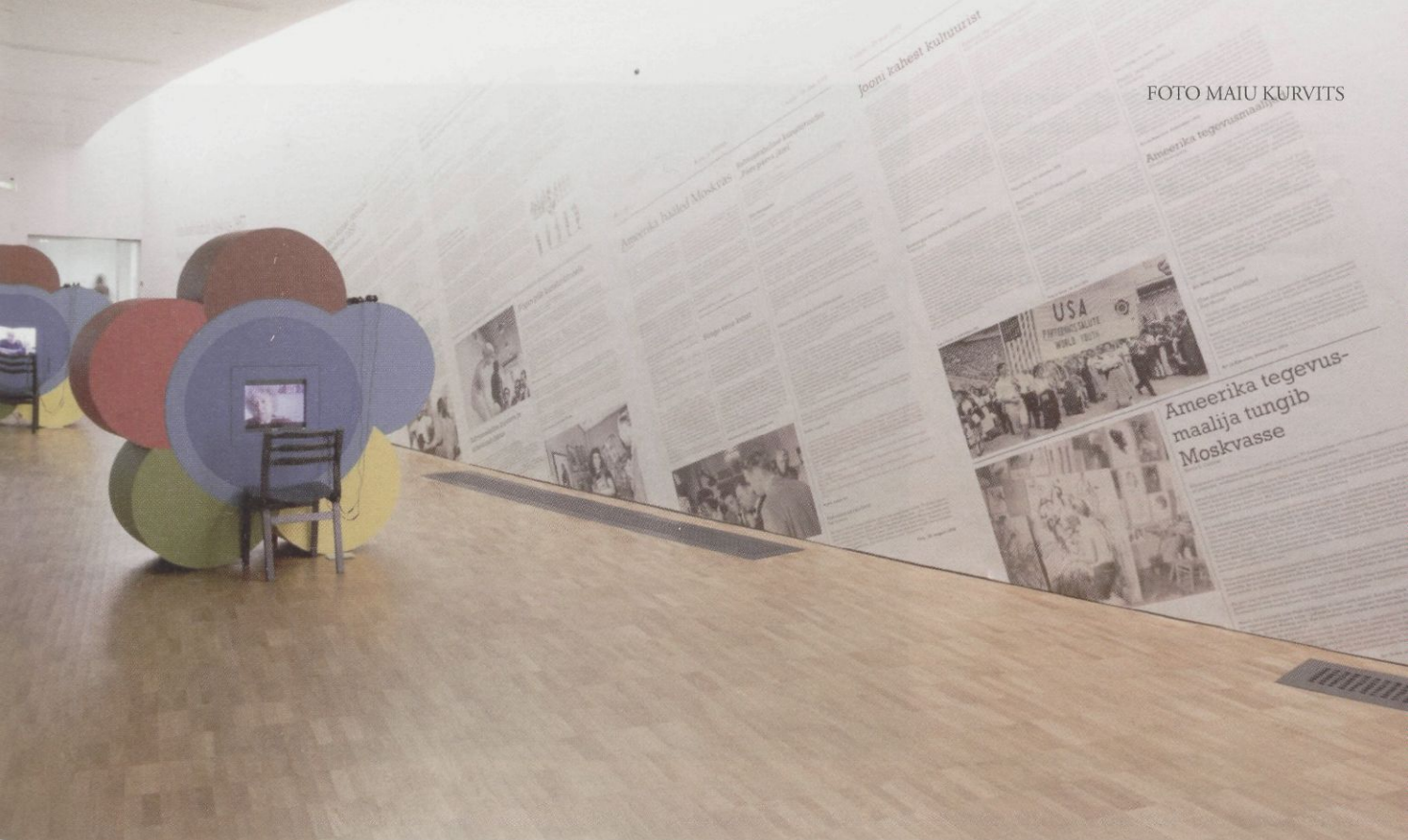
Sellest kohtumisest kujunes paljudele tõeline friikõõu. Nõukogude ajakirjanduse huumorinurkades oli juba mõnda aega esitatud lõputuid versioone abstraktsionismiahvist Betsyst kui USA viimastest kunstiteenusest. Lood lõppesid sageli moraali-ga, et looma ilmumine kunstiaareneile tõestavat, et kogu moodsas kunstis on 10% puhast idiotismi ja 90% pettust.<sup>4</sup> Transiseisundis värvi pritsiv tegevusmaali ja võis näida tööpoolest loomastununa. Samas mõjus vaatepilt nii mõnelegi nõukogude kunstnikule otsustavalt, et igaveseks sotsrealismi meetodile selg pöörata.

Eesti kunstiajaloo 1957. aasta Moskva noorsoofestivali teema endale broneerinud Lola Liivat (tollal Makarova), kelle jaoks sai sellest ümbersünni pidu ja alus uuele eluloole abstraktsionistina. Moskva noorsoofestivalile on üles ehitatud terve Lola Liivati kunstnikumüüt, mis on ausalt öeldes suurepäraselt toimunud – harva on temast kirjutades tundnud keegi vajadust rääkida midagi muud kui SEDA lugu. 1957. aasta suvel avas Moskva aga ukseid veel teistelegi eesti kunstnikele. Kui Lola Liivat käis pealinnas esiseisvalt, turistina, siis meie ametliku delegatsiooni oli kunstnike liit valinud Leili Muuga ja Endel Taniloo ning Eesti Riiklikust Kunstiinstituudist premeeri pealinna sõiduga Enn Pöldroosi, Heldur Lareteid, Herald Eelmaad ning Peeter Ulasi. Ükski eespool nimetatuid ei ole aga festivali külastamist pidanud oma arenguloos märkimisväärselt oluliseks, kuigi oma väiksed mälestused on neilgi. Lola Liivati atakk oli kangem, sest eeskujuks olnud kunstnikuga kujunesid isiklikud suhted, tolle abikaasaga lausa kirjava-

hetus ja sõprus. Ja ühel hetkel oli Lola Liivat valmis kogu oma elu ja saatuse nende Ameerika kunstnike kätte usaldama – paludes abi Nõukogude Liidust jäädavalt lahkumiseks. Nii siiski ei läinud.

Moskva noorsoofestivali sündmusi on praegu raske oma aega kujutleda. Hruštšovi kuulsast kõnest NLKP 20. kongressil oli möödas vaid aasta, kui sotsialismileeri liidri uue, avatuma poliitika esietendusele kutsuti “Rahu ja sõpruse” loosungi all 34 000 külalist 131st riigist, sealhulgas ka kapitalistlikest. Kohal oli ka üle 2000 akrediteeritud ajakirjaniku ja Maneeži väljakul toimunud sõjavastasel miitingul osales kokku lausa pool miljonit inimest. Ürituse pompoosel avamisel Lenini-nimelisel staadionil lasti taevasse 40 000 valget tuvi, mida kommunistlikud noored olid löök-töö käigus kuude viisi aretanud. Nõukogude Liidu liidrid oskasid muljet avaldada. Ehitati uusi hotellikomplekse ja nagu muuseumis lasti festivali külaliste teenindamiseks käiku uut tüüpi laiade akendega bussid ja moodsad Volga mudelid. Kuigi vastuvõtt osutus paljude külaliste, eriti su-pertähelepanu pärvinud Musta Mandri esindajate jaoks imeliseks kogemuseks, võib uskuda, et festivali sündmused jätsid jälje eelkõige Nõukogude Liidu kultuurile. Nii mõneski mõttes sai sellest lääneliku moodsa elu õppeplatvorm: levis džäss-muusika, õpiti *rock'n'roll*i tantsusamme ning uuriti kapitalistliku elukorralduse nüansse. Samal ajal suruti välismaalastele taskutesse muidugi ka massiliselt ümbri-ke kirjadedega sugulastele.

On küllalt kõnekas, et alles 1956. aastal olid saanud Siberi vangilaagrast kunstnikud, kelle vastu suunatud süüdistuste aluseks oli huvi lääne moodsa kunsti vastu, kui juba korraldati Moskvast festivali raames tsenseerimata rahvusvaheline näitus, kus väljas ka märkimisväärne hulk abstraktseid töid. (Täpsuse huvides peab muidugi mainima, et Venemaa Riikliku



Näituse üldvaade Kumus. Ekraanil Lola Liivat andmas intervjuud.  
Exhibition in Kumu, Tallinn. On the screen: interview with Lola Liivat.

Kirjanduse- ja Kunsti Arhiivi (RGALI) materjalide hulgas leidis üks paber, mis vihjas tsensuurile – nimelt ei lubatud näitusele mitmeid jaapani kunstnike töid. Põhjused ei tulenenud aga teoste vormist, vaid sisust – nende ebahumaansusest, pessimistlikkusest. Milliste töödega täpselt tegemist, dokumendist paraku ei selgunud.)

On ilmselt vähe valdkondi, millele kohtumisenädalad mõju ei avaldanud, alates moest kuni tennisemänguni. Eelkõige mõjub festival distantilt ühe “suure eksituse” mis sai sündida vaid Hruštšovi – õblukese kultuurikihiga ekstsentriku – juhtimise all. Võimalik, et just noorsoofestivaliga anti kommunistliku korra pihta hoop, millest tekkinud mõrad viisid süsteemi lagunemiseni. Vähemalt on nii kombeks öelda. Igatahes kujunes sellest suurejooneline ja meeldejääv avapauk Nõukogude Liidus sula käigus toimunud muudatustele. Terve põlvkond justkui vangis elanud noori sai “rikutud” maailma kirjusest ja moodsa elu puudutusest ning ühtlasi sai pandud alus tõsisemale kultuurisuhtlusele Läänega. Juba 1959. aastal, näiteks, toimus kultuurivahetuse korras Moskvas suur ametlik Ameerika

näitus, mille ühe osana eksponeeriti ka kunsti. Siin olid väljas Jackson Pollocki ja teiste tema kategooria esinduskunstnike maalid.

VI noorsoo- ja tudengifestivali ligi 800 ürituse hulgas oli olulisemaid kunsti-sündmusi neli. NSV Liidu Kunstnike Liidu organiseeritud nõukogude noorte näitus, üsna rutiinne ja konservatiivne väljapanek, ei leidnud pressis peaaegu mitte mingisugust kajastamist. Eesti esindus oli sellel näitusel üsna suur. Enamik töid olid maastikud ja portreed, teiste hulgas olid väljas nii Leili Muuga maalid kui ka Lola Liivati “Asta Vaksi portree”, mille viimane olevat maalinud festivali ette valmistavas laagris.<sup>5</sup>

Teiseks korraldati suur rahvusvaheline kujutava ja tarbekunsti näitus Gorki kultuuri- ja puhkepargis kolmes paviljonis, kus oli üleval ligikaudu 4500 teost 52 riigi esindajatelt, nende hulgas, nagu mainitud, ka märkimisväärne hulk abstraktsioone. Seda külastas päevas keskmiselt 50 000 inimest ning kuigi lahtiolekuaega venitati kella 10ni öhtul ja pikendati ligi paar nädalat, seisti sissesaamiseks ikkagi meeletutes järjekordades. Modernistlike

tööde ees tungeldi tundide viisi ja nende üle diskuteeriti kirglikult. Giididelt nõuti nähtu kohta selgitusi, tööde peale naerdi üleolevalt, vihastati, seisti jällegi sabades, et pääseda tegema sissekannet külalisteraamatusse, mis sai täis kommentaare abstraktsionismi kohta, nii negatiivseid kui ka toetavaid. Nõukogude perioodi näituste külalisteraamatute sissekanded esindasid vähemalt osaliselt publiku võltsimata arvamust (kinnimakstud “hääli rahva seast” ei saanud seal lihtsalt naljalt löögile).



Harry Colmani abstraktsionism.  
Abstractionism by Harry Colman.

Märksõna “abstraksionism” nõnda tihe esinemine tulenes aga osalt asjaolust, et sellega tähistas nõukogude publik pea kõike, mis erines realistlikust laadist.

#### Väljavõtteid näituse külalisteraamatust

“Alles siin, sellel näitusel, tundsin esimest korda elus, et inimene oma mõistuse arengus ei suuda mitte ainult liikuda ahvist täiuslikkuse poole, vaid ka vastupidi. Eriti puudutab see ameerika abstraksionisti “loomingut”.”

\*\*\*

“Kui nende “abstraktsete” tööde eest oleks makstud abstraktse rahaga, ei oleks siin paaviljonis sellist korralagedust.”

\*\*\*

“Suurepärase näitus. Las ta olla paljudele neist arusaamatu. Aga peamine on mõistev – see on tõmme uue poole, ilma selleta jääb inimene loomaks.”

\*\*\*

“Ma olen 47 aastat vana. Seda pole vähe. Aga mitte kunagi elus pole mul tulnud lugeda raamatut, mis koosneks sõnade korralagedusest. Kui mõnel noorel abstraksionismi harrastaval kunstnikul tuleks sellist raamatut lugeda, kas ta mõistaks seda siis?”

\*\*\*

“Ma arvan, et meie kunstnikud ikkagi ei otsi erinevaid teid. Me oleme kõik lummatud 18.-19. sajandi lõuendeist, aga meil endil pole midagi. Ja mul on imelik, miks nii paljud inimesed abhetavad uute kunstivoolude üle. Muidugi on paljudes piltides udust, arusaamatut, aga kunstnikud nagu otsivad midagi, aga meie muudkuu elame ja vananeme. Me muudkuu uhkustame oma realismiga, aga see on vale realism.”

\*\*\*

“Imeline näitus, vaat niimoodi tuleks kunsti mõista! Kõik peavad elada saama! Igasugune kunst!”

\*\*\*

“Me oleme väga rahul, et meil oli võimalus oma silmaga vaadata 20. sajandi kunstnike pilte mitmetelt maadelt. Nüüd on meil selge, et kapitalism on väljasurev kord.”

\*\*\*

“Selline abstraktne kunst ei anna midagi südamele ega mõistusele. See on kunst kunsti pärast, mitte kunst rahvale.”

\*\*\*

“Mõtetu, kui kaua hoiti meie eest peidus lääne kunsti. Pole ju nii hirmus!”<sup>16</sup>

Kummalisel moel ei mäleta end seda



Lola Liivat. Protestilaul.

Lola Liivat. Protest song.

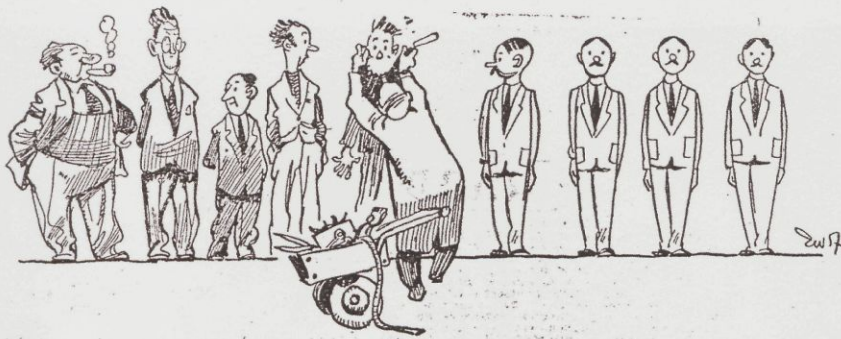
näitust külastanud olevat ei Lola Liivat ega Leili Muuga. Küll on aga mõlema meenutustes eredalt kolmas olulisem kunstnike kohtumispaik Gorki pargis: rahvusvaheline kunstistuudio “Päev päeva järel” modellide, poodiumide ja kunstivahenditega, kus kõigil festivali delegaatidel oli võimalus kätt proovida. Just siin toimus ka ameeriklase Harry Colmani kuuluse maalimise show. Muugale, ametliku delegatsiooni liikmele, oli kohtumine ameeriklasega üks planeeritud punkt päevakorras, Liivat sattus aga Moskvasse jõudes läbi õnneliku juhuse esimese ürituse-na just saatuslikule demonstratsiooneseinmisele.

“Ma pole küll tuntud kunstnik, ja niisamuti pole minu meetodid lääne kunstiringkondades tavadud, aga keegi poleks osanud seda arvata põnevuse järgi, millega need infonäljas kunstnikud mu esinemist vaatasid. Nende innukas jutt ja vaidlused tekitasid mu töötamisele valju helitausta ... Päeval, mil kuulutasin oma maali valminuks, oli meil debatt. Kuna oli ilmne, et suurele osale publikust oli mu tegevus jätnud sügava mulje – paljudele positiivse –, küsisin naljatlevalt, kas minu maal on sotsrealistlik. Naerupahvak. Muidugi mitte. Kas ma saaksin väljen-

dada seda sama sotsrealistlikult? Ei, nad ei arvanud seda. ...”<sup>7</sup>

Pealtvaatajatele tutvustati Colmanit kui Pollocki järgijat, suures elevuse suminas jäi aga nii mõnelegi mulje, et tegu on päris Pollocki endaga, kuigi viimane oli juba aasta eest surnud. Välimuselt olid nad tõesti pisut sarnased. Sarnased olid ka töömeetodid, ning isegi see, et nii nagu kuulsatel Hans Namuthi võetud fotodel Pollockist maalimas, kunstnikust naine Lee Krasner toetava abikaasana kõrval istumas, oli ka Colmani kunstnikust naine maalisesseioonidel passiivse kaasa rollis. Oma maalimismeetodite kirjeldamiseks kasutas kunstnik aga loengus illustreeriva materjalina Pollocki reproduktsioone ajakirja Art News numbrist, mille ta abikaasa oli juhuslikult pikale teekonnale kaasa ostnud. Colmani teise pildi maalimisel olid kohal ka filmikaamera ja ajakirjanikud, tänu kellele sai sellest Ameerika tuhandete ja tuhandete abstraktse ekspresionismi esindajate hulgas (keda 1950. aastatel USA kunstikoolides massiliselt toodeti) iseseisvalt jõuetuks jäävast maali-just sekundiks tähtis meediapersoon. Üldiselt küll negatiivne.

“Üldist tähelepanu äratas ühes ateljees



•REA-LISM

E. Valter



LOOMINGULINE MITMEKOLGSUS

E. Valter

Edgar Valteri karikatuur, 1957.

Caricature by Edgar Valter. 1957. Rea-lism and creative versatility.

ameeriklane, meremehe punase täishabeme ja pükste peale tõmmatud ruudulise särgiga. Tema ees oli maal – poole seina suurune lõuend, mis oli kaetud värvilaikudega. Ei tea, missuguse “ismi” alla tema maali liigitada. Paljud välismaalased – temperament- sed itaallased, tasakaalukad rootslased, äge- daloomulised argentiinlased ja muigavad jaapanlased – avaldasid selle pildi juures ika ja jälle oma hämmeldust, sest pildist ei saanud keegi kübetki aru.

Autor aga sõnas: “Kui ma leian ostja, raha- mehe, kes minu kunstist aru saab, on minu tulevik kindlustatud.” Ja siis: “Palun ärge mind segage, mul on uus töö käsil.” See pais- tis tulema sarnane eelmisega, nagu veetilk teise- ga. Täna aga ameeriklane üllatas kõiki. Ta teatas, et jätab töötamise pooleli. Miks? “Ma vaidlesin nõukogude kunstnikega kogu öö, vaatasin nende töid. Neil tundub õigus olevat.”<sup>8</sup>

Colman oli aktiivseim sõnavõtja ka 7.-8. augustil poolkinnisel rahvusvahelisel kunstiseminaril Moskva Arhitektide Ma- jas. Kohalike seminarist ja stuudiost osa- võtjate jaoks organiseeriti nädal enne festi- vali algust välismaa kaasaegse kunsti tee- malised loengud ja vestlused. Kokku peeti kaheksateist loengut ja viidi läbi üks vest- lus teemal “Milliste tendentside ja nähtus- tega võime festivalil kokku puutuda”. Lei- li Muuga meenutuste kohaselt olid kõigile

nõukogude delegaatidele peetud loengud abstraktses kunstist väga põhjalikud, kä- sitledes ka abstraktsionismi viimaseid arengusuundi, ülimalt professionaalsed ja kvaliteetsete slaididega illustreeritud. Mis veelgi kõnekam – puudus igasugune hal- vustav toon abstraktsionismi suhtes, mida kohalik kunstiajakirjandus oli sõimanud juba aastaid.

Nõukogude ametnikud näivad olevat teinud pea ebainimlikke pingutusi, et jät- ta mulje demokraatlikust arenenud riigist, kus ollakse küll kursis viimase sõnaga lää- ne kunstis, kuid osatakse näha ka selle puudusi sotsialistliku realismi kõrval. Se- minari ettevalmistamise aruandest võis lu- geda, et arvestati siiski reaalse ohuga, et NSV Liidu teiste vabariikide esindajad püüavad kasutada seminari andmaks mär- ku, et nad ei nõustu partei kunstipoliiti- kaga.

“Et ennetada selliseid väljaastumisi, soovitab ettevalmistav komisjon NSV Liidu presi- diumi esindajatel anda sõna vaid seminari delegaatidele – nimekirja alusel, mis on va- rem kõikide nõukogude delegaatide osas kooskõlastatud. Et hoida ära kõrvaliste isi- kute sattumist saali, paigutatakse saali ustele kontrolörid. Vastukaaluks võimalikele rae- vukatele esinemistele Lääne kapitalistlikest riikidest, aga ka Poola esindajailt luuakse

kontakt teiste sotsialistliku leeri delegaatide- ga (Hiina, Bulgaaria, Tšehhoslovakkia).”

Realsuses ei väljunud ükski Nõuko- gude Liidu esindaja kontrolli alt ja lausuti kenasti päheõpitud propagandalauseid. Kunstiseminaril peateemaks oli pakutud “Kunst ja elu”, kuid sellestki kujunes kirg- lik debatt abstraktsionismi ja sotsialistliku realismi pooldajate vahel. (Mõlema kaitse- retoorikas, muide, oli märksõnal “elu” oma oluline koht. Nõukogude teoorias eeldati kunstit, et see kajastab elu töepä- raselt selle revolutsioonilises arengus. Teise puhul aga leiti, et abstraherides loovust ennast, on see murdnud kõik erinevused kunsti ja elu vahel.) Suurt võidurõõmu te- kitas nõukogude poolele fakt, et Colman oli tõesti sunnitud tunnistama, et abst- raktne kunst mõjub kitsale sihtgrupile ja jääb massidele arusaamatuks. Abstraktsio- nismi kaitseks rõhutas too selle võimet sti- muleerida oskust väljendada sisemist “mi- na”, lasta edasi anda inimese salajast ala- teadvuse maailma. Colman rääkis ka sel- lest, et NSV Liidus ei mõisteta abstraktsio- nismi, kuna kõik olevat siin isolatsioo- ni ohvrid. Ta kinnitas, et rahvakunsti väl- jendused (nagu seda olevat sotsrealism) tuleks jätta vaid rahvale, teoreetikutel, lii- ga tarkadel inimestel, nagu ta ütles, pole- vat sellega mingit pistmist.

Vastukaaluks kritiseeris abstraktsionis- mi V. Prokofjev NSV Liidust. Ta kirjeldas abstraktsionismi ajalugu, mis 50 aastat ta- gasi Venemaal sündinuna polevat läänes siiani sugugi edasi arenenud. Ta rääkis, et Nõukogude Liidus on jäänud abstraktsio- nismi esindajate Kandinski, Malevitši, Tatlini jt looming kaugesse minevikku ja selles ei ole enam midagi uuenduslikku. Siinsed kunstnikud olevat need viljatud otsingud jätnud seljataha.<sup>10</sup>

Kuigi seminari eest vastutanud seltsi- mehe aruandes praalitakse, et abstraktsio- nismi kaitsjate argumendid on nõrgad, oli nõukogude pool sunnitud kokkuvõttes tunnistama, et kiiremas korras tuleb välja anda kirjandust, kus kritiseeritakse süs- teemselt abstraktsionismi filosoofilis-es- teetilis põhialuseid, ning ühtlasi hakata trükkima kvaliteetsete reprodega väljaan- deid, kus tutvustatakse nõukogude kunsti kõrgemaid saavutusi. Oli aga juba hilja, võimud olid festivalil demokraatiat simu- leerinud liigse usinuse ja usutavusega.

*"Ma pole siiani päris kindel, kas oli ikka hea mõte pakkuda Moskva kunstiringkondadele pisukest kunstivabadust. Oleksin olnud rohkem rahul, kui Ameerika delegatsioonis oleks olnud eri tüüpi kunstnikke. Vähemalt on meil kaks kunstisäadet, mis sütitavad tulesid kõikjal, kuhu satuvad: need on džäss ja abstraktne ekspresionism. Ma kahtlen, kas sotsrealism peab vastu nende kahe rünnakutele. Ja ilma sotsrealismita poleks Venemaa enam sama."<sup>11</sup>*

Venemaa ei olnud pärast festivali tõesti enam sama.

<sup>1</sup>Idee korraldada sõjavastane noortefestival tekkis paar kuud pärast Teise maailmasõja lõppu. Esimene sotsialismipooldajate kohtumine toimus Londonis, kuhu saabus 437-liikmeline rahvusvaheline delegatsioon. Esimese festivali korraldamiseni jõuti 1947. aastal. See peeti Prahas.

Järgmine organiseeriti 1949. a Budapestis, siis 1951 Berliinis (see oli esimene ülemaailmne festival), 1953 Bukarestis, 1955 Varssavis. Poola pealinnas kujunes festivali loosungiks "Rahu ja sõpruse eest!". Kunstiürituste hulgas oli muusea ka Picasso näitus. VI ülemaailmne noorsoo- ja tudengifestival peeti Moskvas 28. juulist kuni 11. augustini 1957.

<sup>2</sup>Eesti keeles on teemat põhjalikult refereerinud Ants Juske. Vt Ants Juske. Abstraktne ekspresionism: pahempoolsest radikalismist külma sõja relvani. Kunstiteaduslikke uurimusi. 2000.

<sup>3</sup>Harry L. Colman. An American Action Painter

<sup>4</sup>Noorte Hääl 08.09.1957.

<sup>5</sup>Kunstnik ise ei teadnud midagi selle töö eksponeerimisest näitusel.

<sup>6</sup>RGALI

<sup>7</sup>Harry L. Colman, samas.

<sup>8</sup>Noorus 1957, nr 8, lk 16.

<sup>9</sup>RGALI

<sup>10</sup>RGASPI

<sup>11</sup>Harry L. Colman, samas.



## Üleskutse abstraktse kunsti kaitseks

Kunstivooluna jääb abstraksionism kestma, kuna ta olemuse avarus ja sügavus on hõlmamatu. Ta on lahtimõtestatav ja samas haaramatu. Abstraktses maalisis on ka oma jutustus ja lugu. Mida tundesügavam, seda väljendusjõulisem. Nagu muusikas. Puudub esemelikkus, verbaalsus, süžee-lisus (kirjanduslikkus mõttes).

Abstraktse maalikunsti hing peitub värvides, vormides, rütmides, staatikas, dünaamikas. Vaatajal on vaja olla väga avatud ja vastuvõtlik, et teos talle kõneleks.

Abstraksionism kunstimeetodina on eesti kunstis endiselt väheviljeletav, teda pole olnud kunst-tiõpetuse kavades ja ei ole ta leidnud ka eriti asjatundlikku kajastust. Figuratiivne kunst on haa-ranud uute lainetena asjalikud argiteemad, mis end ainuvalitsevatena kehtestavad. Nonfigura-tiivse kunsti pärisosa on filosoofiline, aateline, religioosne looming.

**Lola Liivat**

Lola Liivati manifest oli eksponeeritud tema juu-belinäitusel Kunstihoone galeriis (16.08.–07.09.2008) aukohal. Kunstniku võitluses abstraksio-nistliku maalikunsti eest on samasugust kirge ja trotsi, nagu varasematel aastakümnetel. Tegemist on näiliselt esteetilise, ent sisult siiski poliitilise seisukohavõtuga (vt kunst.ee 2003, nr 2; 2004, nr 4), mille põhjused ulatuvad 1940ndatesse-1950ndatesse. Praeguses kunstiteaduses analüüsi-taksegi külma sõja aegset “puhast kunsti” (abst-raksionismi) peamiselt poliitilistest kontekstidest ja kasutusviisidest lähtuvalt, mitte “puhast esteeti-kast” lähtuvalt, nagu tehti kõrgmodernistlikus kunstiteaduses eesotsas USA formalistliku kool-konna suurkuju Clement Greenbergiga.

Järgmiste põlvkondade maalijaile aga pole abstraksionism enam nii põhimõtteline küsimus. Vano Allsalu näitus “Õine Ikaros” Vaala galeriis (19.08.–06.09.2008) demonstreeris küll kunsti-ku truudust abstraktsele maalile, ent põhjused ja lähtekohad on ilmselt hoopis teised.

# Nägemise orvud (ehk Kuidas modernism on olnud kohutav lapsevanem)

Jeremy Canwell analüüsib Ameerika minimalismi võtmes mitte-ameeriklaste Griša Bruskini, Jüri Okase ja Blinky Palermo töid.

## Sissejuhatus

Clement Greenberg kirjutas 1967. aastal tagurliku essee pealkirjaga "Skulptuuri tänapäevasusest" ("On Recentness of Sculpture").<sup>1</sup> Viidates Andre Emmerichi galerii 1963. aasta näitusele, nimetas ta üht seal väljas olnud tööd "primaarseks" või "minimaalseks". Essee pealkirjas peitub ka tema nõrdimuse võti nimetatud töö suhtes. Tõepoolest, Greenbergi ei huvitanud nii võrd uus skulptuur ise, kui võrd küsimus selle uudsusest. Oma tekstis taunib kriitik korduvalt kaasaegse skulptuuri ideestumist ja mõistuspärasumist, võrreldes seda nähtusega, mis on tema arvates loovtöös palju olulisem – range "sensibiilsus". Et mõista tema vastuseisu justnagu uut moodi kunstile, peab lugeja teadma, mida Greenberg mõtleb "sensibiilsuse" all:

Minimalistlikus kunstis on vaevalt mingitki esteetilist üllatust, peale fenomenoloogilise. [...] Esteetiline üllatus jääb ajas kestma – see on ikka veel Raffaellis ja Pollockis – ja ideedega üksi seda ei saavuta. Esteetiline üllatus tuleb inspiratsioonist ja sensibiilsusest, nagu ka kunstilise ajaga sammupidamisest.<sup>2</sup>

Tema frustratsiooni allikaks näib seega olevat kunsti eemalelibisemine tema arvates primaarsest motivaatorist – kõnetada vaatajat meelte tasandil. Uued tööd kõnetavad vaatajat aga pigem kognitiivsel tasandil, kusjuures õnnestumine lähtub objekti välistest allikatest ja kogetust. Ilmselt häiris teda kunstitegemise kaugenemine

<sup>1</sup> Clement Greenberg. On Recentness of Sculpture. Näituse kataloogis: American Sculpture of the Sixties. Koostaja Maurice Tuchman. (Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1967), lk 24–26.

<sup>2</sup> Samas, lk 25.

"tunnetamise ja avastamise" protsessist ning suubumine kõikevõimalikku "manerismi", selle ulatumine liiga kaugele faasi, mida ta nimetas "mittekunstiks" – absoluutsesse ruumi, millest teadis üksi Greenberg.

Siinses essees väidan, et uue (või mittekunsti) ruumi eosed on maalikunstis peitunud läbi aegade. Võib-olla mitte nii, nagu kujutles Greenberg, ent see ruum hõlmab avastuse enda kontsepti ületamist, olles tagant tõugatud sensoorsetest põhjustest ja kõigest sellest, mis seostub "tunnetamisega".

Minimalistlik kunst teatud mõttes ühistas senised arusaamad millegi vaadatavusest / ilmselgusest – ja seda nii kunstnike kui ka vaatajate jaoks.<sup>3</sup> Kui varem olid maali ja skulptuuri vahel kindlad piirid, siis nüüd, vastupidi, hakati üht määratlema kohati teisenä: maal omandas objekti staatuse, nii et sellega sai taotleda sarnaselt skulptuuriga abstraktsust ning kohalolekut. Greenberg jõudis selle märkamisele üsna lähedale, kiites põgusalt Anthony Carot:

... hõlmamatus kui siht oli jõudnud juba Anthony Caro skulptuuri 1960ndate Inglismaal. Ent see jõudis temani kogemuse ja inspiratsiooni, mitte *ratio* kaudu, ja ta konverteeris selle kohe lõppeesmärgist vahendiks – et pürgida visiooni poole, mis nõuab skulptuurilt senisest kõikehõlmavamast abstraktsust.<sup>4</sup>

.....

<sup>3</sup> James Meyer. Minimalism: Art and Polemics in the Sixties. New Haven, Yale University Press, 2001, lk 3. Meyeri kriitiline käsitlus on värskeim ja täielikem allikas. Minu positsioon sarnaneb tema omaga, ma ei käsitle minimalismi mitte koherentse liikumisena, millel algustäheks suur M, vaid pigem debatina.

<sup>4</sup> Greenberg, lk 25.

Pärast Emmerichi näitust avaldasid kunstnikud teoreetilisi traktaate, mis andsid ameerika kriitikutele edaspidi pidepunktid minimalismi tunnustamiseks.<sup>5</sup> Kunsti keskkond oli väidetavalt laienenud, et vastu võtta seda tööd. Ometi jäi kunstnikest kriitikute teoreetiline pagas kuidagi ebaadekvaatseks, millest tekkinud vaakum hoidis õhus Greenbergi meelepaha. Püsi- ma jäi ka väide, et ameeriklaste tehtu erines sellel näitusel märgatavalt Caro te- tust, esitades seega justkui tõendi nende loomingu ameerikalikkusest.<sup>6</sup>

Siinne essee laiendab kuuekümmen- date keskpaigas ilmnenuid nii ajalisel- kui ka geograafilisel, tuues arutluse alla veel kolm kunstnikku, kelle looming seostub kontseptuaalselt "Ameerika" minimalistliku kunsti kategooriaga: Griša Bruskin, Jüri Okas ja Blinky Palermo. Ehkki nende tööde tõlgendust mõjutab tugevasti nende käsitlemine "minimaalsena", pole minimalismi krii- tiline debatt neid kunstnikke peaaegu kunagi puudutanud. Seda põhjusel, et nad jäid välja mõttevahetusest, mis sai alguse Greenbergi põhjapaneva esseega, nad elasid vael poolel.

.....

<sup>5</sup> Siin viitan muidugi Donald Juddile ja Robert Morrisele. Vt: Donald Judd. Specific Objects. Arts Yearbook 8, 1965, lk 74–82; Robert Morris. Notes on Sculpture. – Artforum, nr 4/6, veebr 1966, lk 42–44; nr 5/2, okt 1966, lk 20–23; nr 5/10, juuni 1967, lk 23–29.

<sup>6</sup> Greenberg, lk 25. Greenberg väidab seda oma essees, ning on fakt, et ameerika kunstnikud, kes panid aluse minimalismi kriitilisele refleksioonile, andsid oma osa ka selle tsemenditeerimisele spetsiifiliselt ameerikaliku nähtusena, vähemalt kunstipubliku silmis. "Hõlmamatu kui siht oli selleks ajaks, kui mõiste jõudis minimalistideni, juba äraleierdatud ja kompromiteeritud – seda olid teinud Caro ja teised inglise skulptorid, kellele Caro oli eeskujuks..."

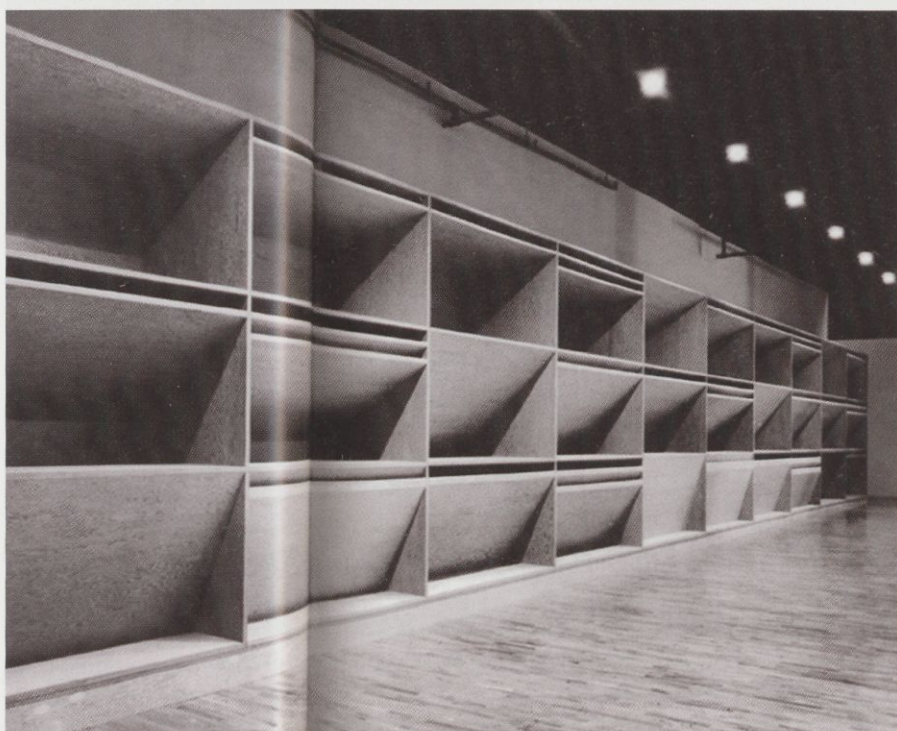
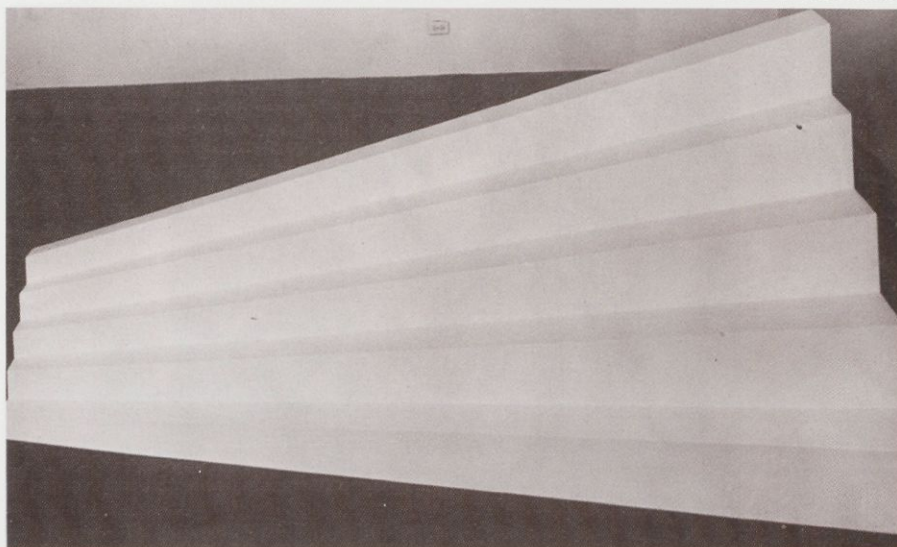


### Griša Bruskin, Moskva

Enne kui hakata otsima vene kunstniku Griša Bruskini tööde paralleele minimalismiga, tuleks nimetada ameerika minimalistliku kunsti kaht läbivat omadust: optilisust ja seerialisust.<sup>7</sup> Kaks tööd – üks Donald Juddi ja teine Robert Smithsoni oma – aitavad selgitada ameerika uue skulptuuri võimalusi ruumi radikaalsel transformeerimisel, lähtuvalt nii objektist endast kui ka selle lähikonnast.

Smithsoni “Pointless Vanishing Point” (tõlkes “Kohata [mõttetu] koondumiskoht” või “Fookuseta fookus”) 1967. aastast on varajane näide selle kohta, kuidas objekt sunnib ruumi ümber hindama. Objektiks on pikk trepitaoline vorm, mis muutub otsast järk-järgult kitsamaks. Objekti jääk valge korrapära annab alust arvata, et ruum on homogeenne ja vaatluspositsioon igast küljest võrdväärne. Ometi see nii ei ole. Ühest eelispositsioonist vaadatuna osutab skulptuur asjaolule, et objekti ruumis kahanev perspektiiv järsku katkeb, kuna ruumala paisub. Koondumispunkti [fookuse] mõiste muutub hõljuvaks tähistajaks, millest ka töö pealkiri. Smithson tühistab optiliselt garanteeritu – tüldiselt on ju subjekt ja objekt vastastikku seotud, kui tegu on vääramatute loodusseadustega.

<sup>7</sup> Bruce Glaser. Questions to Stella and Judd. Kogumikus: Minimal Art: A Critical Anthology. Koostaja Gregory Battcock. Berkeley: University of California Press, 1968, lk 150. Selles, praeguseks kuulsas 1964. aasta intervjuus Bruce Glaserile püüdsid nii Judd kui ka Frank Stella eristada oma tööd prantsuse opmaalija Victor Vasarely oma, too oli ühelt poolt eurooplane ja teiselt “kompositsiooniline”. Juddi arvates oli optilisust või optilised efektid midagi, mida oli Vasarelyl tema arvates liiga palju. Küsimusele, miks tema soovis hoiduda “kompositsioonilistest efektidest”, vastas Judd: “No need efektid kalduvad endas sisaldama kõiki neid Euroopa traditsiooni struktuure, väärtusi, tundeid. Mul pole sellest midagi, kui see kõik on torust alla lastud. Kui Vasarely paneb optilised efektid nelinurkadesse, pole neid tema meelest iial küllalt, ja siis ta peab tegema vähemalt kolm või neli nelinurka, viltu, kaldu üksteise sisse, korrastatult. See kõik on umbes viis korda nii palju kompositsiooni ja jändamist, kui tal oleks tegelikult tarvis läinud.” Samal aastal kirjutas Judd veel “Spetsiifilised objektid”, kus ta pehmendas oma ütlust “efektide” kohta, tuues sisse mõisted “absoluutne” versus “ratsionalistlik” kord. Viidates Stella vormitud maalidele, väitis Judd: “Kord ei ole ratsionalistlik ja aluspõhjalik, vaid on lihtsalt kord, just nagu jätkuvus, üks asi järgneb teisele”. Vt: Judd, 1965.



Robert Smithson. Kohatu [või mõttetu] koondumiskoht [Fookuseta fookus]. 1967.

Robert Smithson. Pointless Vanishing Point, 1967

Donald Judd. Installatsioon Leo Castelli galeriis New Yorgis, 1981.

Donald Judd. Installation, Leo Castelli Gallery, 1981



Vjatcheslav M. Mariupolski. Pioneerijuht (tema esimene ettekanne). 1949.

Vyacheslav M. Mariupolski. A Leader in the Pioneers (Her First Report). 1949.

Kui Smithsoni töö manipuleerib vaatega ruumis, siis Judd seadis kahtluse alla objektile näha oleva valguse. Vaadake fotot, millel Juddi 1981. aasta installatsioon Leo Castelli galeriis. Puitpaneelid on objekti esiplaanil seatud eri nurga alla nii, et liigenduse mõte oleks justkui suurema toetuspinna saamine. Seerialine asetus loob eelduse, et elemendid on võrdväärsed: ühetaolist materjali esitatakse vaatajale kui ühetaoliste omadustega materjali. Nagu Smithson nii esitab ka Judd oma ruumi-seade kui ülimalt pinnalise, tema töö puhul mõjub pinnalisus isegi tugevamalt, seda tänu vineerile ja lõpetamata konstruktsioonile. Smithsoni ja Juddi äärmine lihtsus osutub positsiooniks, mis intensiivistab vaataja üllatust, kui ta avastab, et tegemist on peenelt läbi mõeldud teosega. Puitpaneelidele langeb ühtlane valgus, mis muutub toestavate osade kohal varjukuks. Üksikud kohad käituvad – vaatamata Juddi enda vastupidistele väidetele – viisil, mis destabiliseerivad neid kui ainsaid tervikut ülal hoidvaid osiseid, kuna valgustamata ruumi piirjooned tungivad nende ainuõigusesse mitte piirata nende materiaalselt (loe: nähtavat) reaalsust.<sup>8</sup>

Kummalgi juhul tuleb üllatus – üllatus, mille olemasolu oli Greenberg oma essees eitanud – esile avastamise tõttu – just nimelt seda protsessi oli Greenberg kunstiloomelt nõudnud. Enamgi veel, 20. sajandi teise poole ameerika kunstipublik pidas tasapinnalist valget värvi ja vineeri kui kodumajapidamises tavalisi materjale millekski, millel on kindlad omadused ja ettearvatav mõte. Kommertseesmärkidel toodetud vineer viib mõtled “tee-ise-ettevõtmistele” kuskil äärelinna kodus ning Weyerhaeuseri© kaubamärgile. Materjalile esitatavad tüüpilised ootused kuuluvad seega kultuurinähtuse valdkonda. Mis ei tähenda, et neid ootusi oleks siinkohal kuidagi petetud; Judd kasutab laiatarbematerjale, et saavutada kõrgintellektuaalset kogemust. Neis skulptuurides peab vaataja lepitama oma ootused sellega, mis pole Juddi järgi “ratsionalistlik-põhjapa-.....”

<sup>8</sup> Battcock, 151. Judd: “Mul pole midagi selle vastu, et kasutada mingit loogikat. See on lihtne. Kuid kui hakata osi omavahel suhestama, siis eeldatakse, et on olemas mingi umbmäärane tervik – lõuendi nelinurk – ja kindlad osad, mis kõik on kihva keeratud, kuna sul peaks justkui olema üks tervik ja võib-olla üldse mitte üksikosad, või vaid mõned [...]” (Algreksti kursiiv.)

nev, vaid on lihtsalt kordus järgnemise mõttes.<sup>9</sup>

Samal ajal, kui Judd tegi installatsiooni, tegi Griša Bruskin arvukalt maale ja skulptuure. Nii nagu Juddil on ka Bruskinil töö tähenduses keskne avastamisprotsess, mille teeb läbi vaataja, ent kõigele lisab oma värvingu miljöö, milles protsess aset leiab. Moodulite korduvus võttena, koguni ruum, kus vaataja Bruskini töid koges, kõik see oli määratletud spetsiifilise hilisnõukoguliku kultuurikontekstiga. Niimetatud spetsiifika, kui sellele tähelepanu pöörata, viib meid arusaamisele, et minimalistlikku kunsti viljeldi kummalgi pool raudset eesriiet.

Formalistliku käsitlusega piirdumisel tunduvad Griša Bruskini maalid sarnanevat Juddi ja Smithsoni eelkirjeldatud töödega. Nagu juba öeldud, mängis Judd tihhti oma materiaalkultuurilise konteksti tüüpilise vaataja arusaamaga vineerist. Kes vähegi külastab New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi [MoMA], märkab, et ameeriklased ootavad kunstilt ikka veel üksnes akadeemilisi materjale nagu õli, lõuend, pronks, marmor jms. Nõukogude Liidus aga, vastupidi, oli kaasaegne maalikunst ametliku avaliku kunstipoliitika tõttu lausa alandatud olukorras. Sotsialistliku realismi vaimus lõuendite hiigelsuurte mõõtmete eesmärk oli, et neid mahuks vaadata korraka suur hulk inimesi. Maali vaatamist tõlgendati kollektiivse tegevusena, kuni taoline maalikunst mandus proosalisse igavusse.

Bruskini 1980ndate alguse maalides mängivadki need faktorid kesksel rollil.

<sup>9</sup> Vaata viide 6. Vaata ka: Hal Foster. *The Crux of Minimalism. Näituse kataloogis: Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1988, lk 163. Foster leidis, et "[...] minimalismis ei seisa "skulptuur" enam iseseisvalt kas pjedestaalil või puhta kunstina, vaid ta positsioneerib end ümber objektide seas ning redefineerib kohamõistet. Taolises transformatsioonis heidetakse vaataja, kes on formaalse kunsti turvalisest, suveräänsest ruumist ilma jäetud, tagasi siin ja praegu olukorda; ning selle asemel, et jälgida töö pinda vastavalt materjalomaduste topograafilisele kaardistamisele, kutsutakse teda üles uurima etteantud ruumilisesse toimunud sisetungijate tajumuslikke järeldusi." Väitsin ülal, et nende kahe skulptuuri eesmärk ongi uurida "tajumuslikke järeldusi". Siit edasi väidaksin, et just objekt defineerib ümber kohatingimusi ning et ümberdefineerimist mõjutab tugevasti materjali de pinnatõetus – tõepoolest, materjalid ise.

Ühes ütluses oma varajaste maalide kohta kõrvutab Bruskin "mehaanilist" tootmist ja käsitöö olemuslikke kvaliteete:

Inimesed on "Fragmendis" täiesti eristamatud või, kasutades kaasaegset sõna, kloonitud. Üheksa maali on ka omavahel täiesti eristamatud või kloonitud, välja arvatud see, et need pole loodud mehaaniliselt, vaid käsitsi, "vene" moodi.<sup>10</sup>

Serialisuse formaalne võte – nii figuurides kui ka lõuendites endis – koos õlimaaliga kui hoolikalt valitud võimalusega läheb kokku taotlustega, mis on mõistetavad nii sotsialistliku realismi kui ka minimalismi raames, kui lähtuda senistest diskussioonidest. Maalikunsti seisukohalt kisub Bruskin nõukogude vaataja silmini kollektiivtöö ja igapäevaelu normide ideoloogiasse, mida dikteeris riik. "Fragmendis" suunatakse vaataja süvenema maalidesse eesmärgiga individualiseerida objekte ja viimaks ka inimesi. Esmapilgul eristuvad ülilokonnal üksikud pintsililöögid, samamoodi avaneb vaatajal võimalus vaadata ja hinnata materiaalseid fakte. Tekkinud vastuolus juhatab Bruskin vaataja eneseteadvustamise protsessi, kui ta hakkab läbi nägema kollektivismi ja selle müütide labast dramatiseeringut.

Peale töö müitologiseeriti Nõukogude Liidu massikultuuris igapäevaelu teisi aspekte, esitati neid kollektivistlikus ja muidu idealiseeritud vormis, alates lastest ja emadusest kuni sporditegemise ja puhkuseeni. Mariupolski 1949. aasta maalil loeb pioneer paberilt ette käsitsi kirjutatud teksti, mis on esitatud nii detailtruult, et tekst jätkub lehe tagumisel küljel. Tema kätest ja kaelast loeb välja hästi valitsetud tarmukust. Rahuliku oleku taga paistab otsusekindlus, mis on tseremoniaalsetel nõukogude maalidel levinud võtte. Bruskin laiendab maalil ja skulptuuris sellist nägemust idealiseeritud, utoopilisest elust, tuues esile nii igapäevategevuse kui ka nõukogude ideaalkeha arhetüübi. Suhetisel väikesemõduline lõuend "Monumendid" esitab standardse rollimudelite valiku, mis on otse üle võetud ametlikust

<sup>10</sup> Griša Bruskin, viidatuna "Fragmendis". Näituse kataloogis: Yevgenia Petrova et al., *Griša Bruskin: Life is Everywhere*. Moscow: State Pushkin Museum of Fine Arts, 2001, lk 236.

kunstist. Figuurideks on maalija, metrootööline, mees- ja naissoost pioneeripaar ning kumblemaja. Üks jalg pjedestaalil ning teine maas, tajume neid ühtaegu nii elavate inimeste kui ka ikoonidena. Naiskumblemaja õhku visatud pall, mis on maalil jäänudki lilla taustal õhku hõljuma, rõhutab mõtet veelgi.

Pjedestaal annab nõukogude dissidentkunstnike teostes teada väljamõeldud müüdi kohalolust ning kavatsustest.<sup>11</sup> Bruskini mitmetel selle perioodi maalidel leidub silinderjaid ning ümaraid pjedestaale, nõukogude kodaniku arhetüüpe, ning moodulitena kujutatud muusikariistu. Nii nagu Juddi puhul peegelduvad standardsed materjalid toonase publiku vaatajaharjumusi. Bruskini maalikunstis, muide, väljendub nõukogude massikultuuri kriitika. Nii "Fragmendis" kui ka "Monumentides" pöörab ta kordustel põhineva ametliku kultuuri selle enda vastu. Kui nõukogude inimese arhetüübid ja neid kandvad omadused on Revolutsiooni metonüümid, konstrueeritud mineviku ja sotsialistliku realismi abil, siis nende arhetüüpide vastand on subjektiivne spekulatsioon. Suured tühjad silmapaariid olevikuhetke väljendajana loovad kontrasti üksikindiviidiga, kelle silma vaates on tulevik ja minevik kui omaette positsioon või koguni narratiiv.<sup>12</sup>

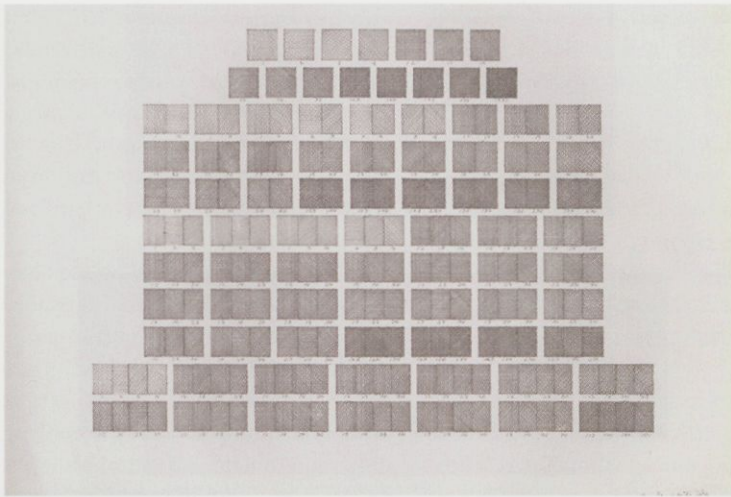
Ka hilisemad tööd, näiteks skulptuur "Visioon" 1991. aastast, jätkab seda liini, teemaks inimese visuaalne ajalookogemus.

Alljärgnevalt üks Robert Morrise tsiitaat, mis lähtub *Gestalt*-teooriast. Võiksime selle üle kanda ka Bruskini maalide vaatamisdünaamikale, kui asendaksime "ruumilise ulatuvuse" "vaataja ajaloomälu":

Me näeme ja kohe "usume", et muster meie vaimus vastab objekti eksistentiaalsele faktile. Uskumine on selles mõttes nii teatud liiki usk ruumilisse ulatuvuse kui ka selle ulatuvuse visua-

<sup>11</sup> Vaata näiteks Boriss Orlovi skulptuure Zimnerli kunstimuuseumis.

<sup>12</sup> Ajutisuse rõhutamine on moodsa maalikunsti üks kauaaegsemad tõekspidamisi, minnes tagasi vähemalt Paul Gauguinini. Kuna need küsimused jäävad siinsest kirjutisest välja, väärisk rohkem uurimist Bruskini võtte panna hetkemoment jõudu katsuma millegagi, mis on ilmselt mineviku ja tuleviku abstraktne tuletis.



Sol LeWitt. Joonistus. 1962.

Sol LeWitt. Drawing, 1962.

liseerimisse. Teiste sõnadega, tegemist on kartuse aspektidega, mis ei käi koos visuaalse valdkonnaga, vaid on pigem visuaalse valdkonna kogemuse tulemus.<sup>13</sup>

Morris käsitleb visuaalse valdkonna kogemist objekti lugemise ning vaataja objektist loodud vaimse kujutluse või ootuse dialektilise protsessina. Bruskini vaataja elab läbi aga dialektilise protsessi, kus signaalid, mille referent on ajaloo ideoloogiline abstraktsioon, on koost lahti võetud, konfronteerudes sellega, mida vaataja “usub” – tema enda mälu.

Nõukogude Liidus oli kogemuse standardmööduks “nõukogude inimene” keset kollektiivi. Kapitalistliku lääne mõõt on, vastupidi, aga tarbekaubastatud rikkuste omandamis- ja esitamisevõime ehk Anna Chave'i järgi “võim”.<sup>14</sup> Chave'i kirjutiste järgi maksab minimalistliku skulptuuri karmis abstraktsioonis ja karastatud terases ehk industriaal-tehnoloogilises tarbekaubas ikkagi see, mille kohalolu ameerika minimalistid maha salgasid – kunstnik ise.<sup>15</sup> Võiksime siinkohal Chave'i jätkata. Kui mõista minimalismi all abstraktsiooni kunsti, kus ei kujutata midagi inimlikku, siis oleme mööda rääkinud kogu

<sup>13</sup> Vt: Morris. Notes on Sculpture. Kogumikus: *Minimal Art: A Critical Anthology*. Koostaja: Gregory Battcock. University of California Press, Berkeley, 1995, lk 226.

<sup>14</sup> Anna Chave. Minimalism and the Rhetoric of Power. – *Arts Magazine* 64/5 (Jan 1990).

<sup>15</sup> Anna Chave. Minimalism and Biography. – *Art Bulletin* 82/1 (Mar 2000), lk 149-63.

Bruskini kunsti mõttest üldse. Selle järgi võib tekkida olukordi, kus *ainult* inimvorm on võimeline panema kedagi maali midagi sellist, millest vaatajad on võimelised aru saama isikliku kogemuse kaudu. Antud juhul olid need olukorrad nõukogude kollektivismi mütoлогия tagajärg.

### Jüri Okas, Tallinn

Bruskini meetodid – vastandada meelevaldsetele arhetüüpidele ja stiilidele individuaalne mälu ja tunne – jätkab oma töödes eesti kunstnik Jüri Okas. Hariduselt arhitekt, toob Okas näiliselt juhuslike, nii looduse kui ka inimkäte tekitatud intersidentide vaheldumisele keskendumisel mängu füüsilised mõõteriistad ja diagrammid. Kunstiajaloolane Andres Kurg tõi hiljuti Okase puhul esile tema mõtlemise sarnasuse ameerika kunstniku Robert Smithsoni põhimõtetega:

Suur kunstnik võib kunsti teha vaid korra pilku heites. Pilkude jada võib osutada sedavõrd tahkeks nagu ükskõik milline asi või koht, ent ühiskond jätkab kunstniku väljajätmist tema “vaatamise kunstist”, väärtustades üksnes “kunsti objekte”.<sup>16</sup>

Kure hinnangul “hajutab see “pilguheitmise” akt vajaduse töö enda materiaalse

<sup>16</sup> Smithson, tsiteerinud Andres Kurg: Jüri Okas' ‘specific objects’: Diverging Discourses in Estonian Art in the 1970s. – *Inferno VIII/Article 3*, 2003.

kohalolu järele, nähes väärtust pigem idees kui vormis”.<sup>17</sup> Smithsoni tõrkus objekti eelispositsiooni osas räägib tema kasvavast vastumeelsusest turu kui kunsti väärtuse esmase määraja vastu. Kahtlemata kinnitab seda tema 1970. aasta kannapööre, lähtumine Ameerika maastikust, kui ta lõi oma “Spiral Jetty”. Seevastu Okase keeldumine objektide loomisest viitab hoopis soovile, et kunstikogemus oleks individuaalne. Aastakümneid praktiseeritud riiklik tellimus nägi kunsti vaid objektis, millel enamasti monumentaalsed mõõtmed, et seda saaks vaadata kollektiivselt.<sup>18</sup> Tekkis olukord, kus nõukogude dissidentlikud kunstnikud võtsid opositsioonilise suuna, mida lääne kunsti kaanonis mõistetakse avangardi all. Kurg kirjutab: “Püüdlus samastada kunsti ja elu meenutas liiga palju ametlikku sotsialistliku realismi programmi, mille kohaselt kunst oli propaganda vahend.”<sup>19</sup> Tõepoolest, Okas on esindatud Dodge'i kunstikogus arvukate väikeste fotolitodega, mis on kõige paremini vaadeldavad individuaalselt, mitte skulpturaalsete objektidega.

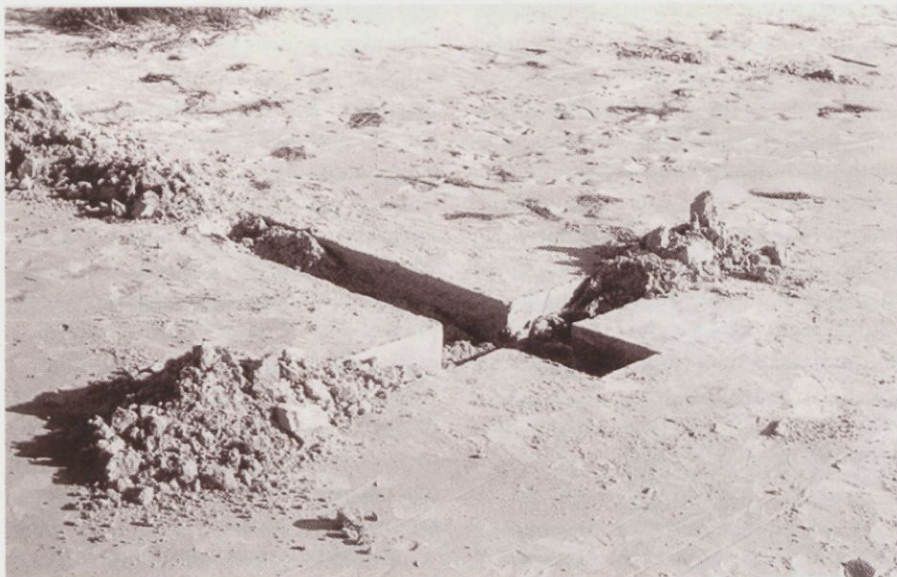
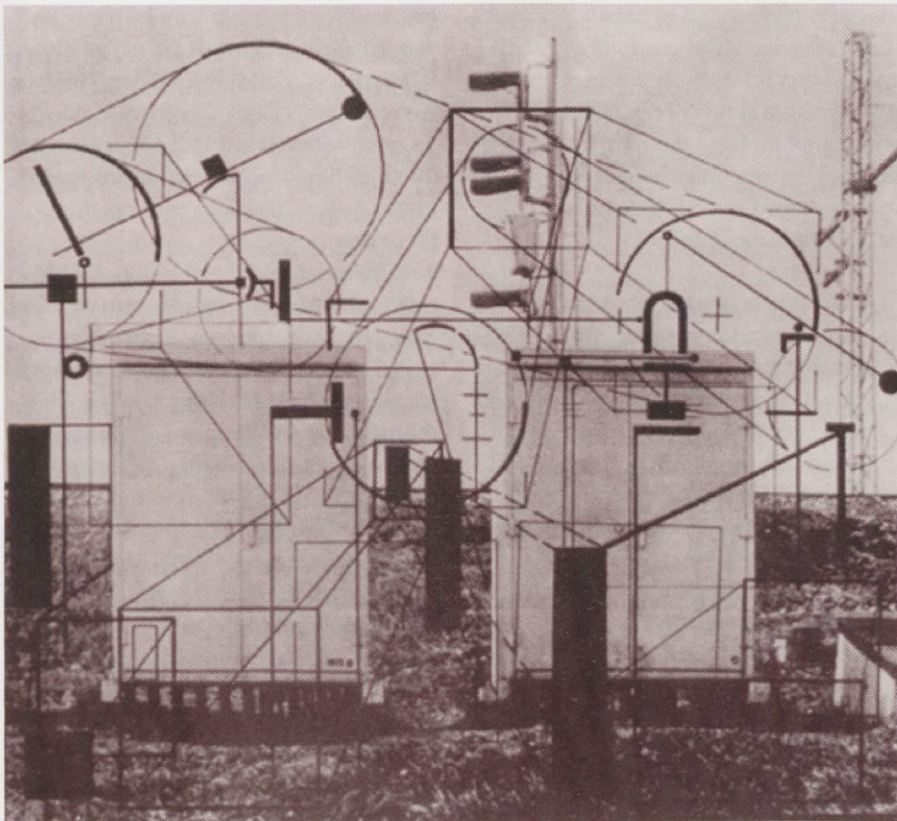
Ja ometi asetab fotograafiline seriaalus (kujutatud on enamasti kehaosasid ja maastikke) Okase kunsti kuhugi minimalismi ja kontseptuaalse kunsti vahepeale, selles ilmneb samasugune argisus (vormikordus, struktureeritud protseduuri dokumenteerimine, vastavalt olukorrale). Mainitud asjaolu, lisaks Okase visandamisoskus ning vastumeelsus toota justkui mõttekaid ersatsobjekte lähendab teda Sol LeWittile. Paberil praktiseeris LeWitt sageli eksperimentaalseid protseduure etteantud juhiste järgi. Üks varasemaid joonistusi seisnebki lihtsalt selles, et kunstnik viib skeemina täide otsuse leida paralleelsete joonte kõikvõimalikud paigutusvariandid neljas kastis. LeWitt võtab oma taotluse korralikult kokku lühitraktaadis “Laused kontseptuaalse kunsti kohta”: “Kontseptuaalsed kunstnikud on pigem müstikud kui ratsionalistid. Nad hüppavad järeldusteni, milleni loogika ei ulatu”.<sup>20</sup> Erinevalt Okasest, kes otsib olemas-

<sup>17</sup> Samas, lk 3.

<sup>18</sup> Riikliku tellimuse kohta vt: Matthew Cullerne Bown. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, lk 137.

<sup>19</sup> Kurg, 2.

<sup>20</sup> LeWitt, tsiteerituna Lucy Lippardi poolt: Lucy Lippard. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger



Jüri Okas. Rekonstruktsioon R. 1974.

Jüri Okas. Reconstruction R, 1974.

Jüri Okas. Maakunst. 1979.

Jüri Okas. Land Art, 1979.

olevas korrapära, taotleb LeWitt tõde ja sellest teadaandmist, ilma katsetusprotsessita ei teaks nendest tõdedest keegi, neid poleks olemas.

Okase projektiga võrreldes hoiab LeWitt üleval erapooletu mõttespekulatsiooni õhustikku. LeWitti tööde tsüklite ilmselge frivoolsus Okase väljatrukkidega võrreldes osutub nüansseerituks, kui vaadata neid koos nendega seotud objektidega. LeWitti tuntakse ennekõike tema võrgustikulaadsete struktuuride järgi, ja ehkki ta kirjutas “kontseptuaalsest kunstist”, paigutatakse ta kirjanduses ikkagi minimalistiks number üks. Tema skulptuur on sageli niiivõrd intellektuaalne, et kaob võime sellest normaalsel viisil mõelda – see ületab Morrise *Gestalt*-kogemuse mõiste. LeWitti järelduste oluline aspekt on see, et need on manifesteerunud küll visuaalselt (joonistuste kujul), ent lõpuks ka ruumiliselt, nii et neid on võimalik kogeda “maailmas olevate asjadena.”<sup>21</sup> Silmaganähtavuse kui asitõendi (et ratsionalism on poorne) tunnustamine oli LeWitti tegevuses keskne ning seda tuleb pidada keskseks igal kokkupuutumisel tema loovtööga.

Nagu LeWitti nii seisneb ka Okase lehtede tähendus kunstniku protseduurilistest vastustest vihjetele, millest kunstiteos annab märku oma vormi kaudu. Kui LeWitt jõudis objektideni alles pärast oma järeldusi, siis Okas alustab spetsiifilisest loodud keskonnast oma kodumaal Eestis. Suurpaneelamad, vabrikud, depood, koguni inimkeha, kõik see läheb analüüsimisele. Tema pildid on ta enda sondeerivate graafilised eksponaadid, milles leiab nii lisandusi kui ka dekonstrueerivaid nükkkeid. 1974. aasta töös “Rekonstruktsioon R”, mis meenutab vaid esmapilgul Smithsoni “Peegli ümberasetusi” (“Mirror Displacements”), isoleerib kunstnik frontaalselt kaks tarbekasti<sup>22</sup>. Ta registreerib

Publishers, 1973, lk 75-76.

<sup>21</sup> See fraas pärineb Mel Bochnerilt. Mel Bochner. *Serial Art, Systems, Solipsism*. Kogumikus: Battcock, lk 101. Siin viitab Bochner saksa filosoofile Edmund Husserlile, kelle diktaat “Mine asjade endi järele” seisab Bochneri essee alguses.

<sup>22</sup> Vaata Kurg, 3. Esialgne tutvumine Okase tööga repro vahendusel toob välja vaataja loomuliku soovi kujutleda ühe objekti samasust või selle visuaalset sobivust teise sarnase objektiga esimese lähikonnas. See käsitlus sarnaneb sellega, kuidas me loeme Juddi koloreeritud metallist seinatöid. Tõepoolest, Kurele antud intervjuus väljendas

pildipinnal jälgi, justkui katsetades kogu geometriliste suhete arsenalit: paralleelsed ja püstloodis jooned, keskpunktid, raadiused, poolitused, proportsioonid ja ruumilised projektsioonid, lisandused ja maahaarvamised jne. Mustaga markeeritud kujundeid esitatakse kui tahkeid, väiksemad märgendid võistlevad aga painduvate joonte ja ristikujuiliste tähistega nagu kirjatähtedega. Kujundid, mis on tuletatud ülimalt juhuslikest intsidentidest fotol, hakkavad hõljuma ikoonilise ja sümboolse tähistuse vahel, uute maastikustruktuuride ja keelefragmentide vahel, kumbki on algselt põhjustatud fotost. Kui seda meeles pidada, seisab 1970ndate lõpu töö "Maakunst" oma juhuslikkuse ja teadliku suunamise ühtsuses kõrvuti Smithsoni "Spiral Jetty" rea epistemoloogiliste eritlustega.

Oma "Rekonstruktsioonides" teeb Jüri Okas avalikuks reaalsuse esituse konstrueerimise allikad ja vahendid. Need allikad võivad olla konkreetsed ja tahtlikud või ka täiesti juhuslikud. Kui tegu on ideoloogiaga, aitab vähesest, et millest tahes saab "maailmas olev asi", mille ilmumine ja põhjus sõltuvad sellest, kes iganes selle teostas.

### Blinky Palermo, Düsseldorf ja New York

Alguses oli juttu Greenbergi rahulolematusest seoses 1963. aastal välja ilmunud minimalistliku skulptuuriga. Ta näis nutvat taga maalikunsti mässu iseenda vastu. Objekt oli kolinud pildiraami seest välja, ruumilisesse, mida minevikus oli valitseanud maalikunst, "ahendades [...] ala, kus asjad saavad olla segamatult mittekunst."<sup>23</sup> Greenberg taandas kogu probleemi vaid "inspiratsiooni" ja "tunnetuse" protsesside erinevusele ning toona uudsele kunstniku jultumusele öelda ka sõna sekka oma kunstitöö kohta. Ent Smithsoni, Juddi ja LeWitti, nagu ka Bruskini ja Okase puhul on tegu samasuguse avastamisprotsessiga nagu Pollocki puhul.<sup>24</sup> Greenbergi rahul-

Okas oma soovi näidata, et "need [Juddi] tööd eksisteerivad ka meil siinsamas".

<sup>23</sup> Greenberg, 24.

<sup>24</sup> Siin väärrib märkimist kriitiku ilmselgelt sooline arusaam protsessidest. Oma arutlustes paljude abstraktse ekspresionismi meesmaalikunstnike üle kasutab ta võrdlemisel karmi terminoloogiat ja siis äkki – "kartlik sensibiilsus". Vihjates Ameerika eeslinivõitlejate karmile individualis-

olematuse oli liiga äge, et pidada asja vaid sõnasõjaks ühe kunstitegemise meetodi vastu. Tema mure oli, et kunstiga kohtumisse segatud subjektiivsus jaotati äkki võrdseti nii kunstniku kui ka vaataja vahel. Kui kuulata Greenbergi, siis käis lahing peamiselt maali skulptuurist eraldaval varisemisohus barjääril:

Eeldades, et maal ei saa enam välja näha kui mittekunst – ajal, mil isegi maalimata lõuend väidetakse olevat pilt –, tuleb piiri kunsti ja mittekunsti vahel otsida kolmemootmelisusest, kuhu jääb skulptuur, ja kuhu jääb ka kõik materiaalne, mis pole kunst. *Maalikunst oli kaotanud juhtpositsiooni*, kuna see oli nii möödapääsmatult kunst, ja nüüd kandus see üle skulptuurile või millelegi sellesarnasele, et jätkuksid kunsti edusammud.<sup>25</sup>

Pärast jõudmist vaat et süüdistuseni ameerika minimalistide aadressil, kes olevat omastanud inglase Anthony Caro stiili, toob Greenberg esile veel ühe kunstniku, kes "teeb muret", sest ennatas minimaliste – see oli Anne Truitt, *naine*.<sup>26</sup> Lisaks naisetvihkajalikele toonile toob Greenberg oma essee selles osas välja tegurid, mille alusel peaks kunstikriitika koorekihti tema juhtimisel hindama "kunsti edusamme". Edusamme peavad tegema ameeriklased, nad peavad olema mehed ja nad peavad andma vastust maalikunsti tõukamise eest modernismi troonilt või vastasel juhul saama ise tõugatud kuhugi "Hea Disaini" kõnnumaale.<sup>27</sup> Ent vitrioli keskkonnas on

mile, eelneb see löik Greenbergi arutelule Caro ja Truitti üle: "[minimalistlik skulptuur] oleks mind rohkem paelunud, kui ma poleks juba kogunud Rauschenbergi tühje lõuendeid ja Yves Kleini üleni siniseid maale. Ja kui ma poleks näinud veel üht märkimisväärset hõlmamatuse märki, Reinhardti varjutaolist monokroomi, osalt nagu loori, mis ilmutab delikaatset ja väga kartlikku sensibiilsust... Olin ka õppinud, et tööd, mille koostisosad olid sõnades "karmid", võisid üldplaanis olla väga pehmed ja vastupidi. Mäletan, kuidas abstraktse ekspresionismi tegijad rääkisid kümme aastat tagasi, et asjad tuleb teha inetuks, ning määrisid tahtlikult oma värvi, ainult selleks, et visandada, mida nad tegid ikkagi stereotüüpselt."

<sup>25</sup> Ibid. Minu rõhutus.

<sup>26</sup> Ibid., lk 25.

<sup>27</sup> Samas, lk 26. Siin viitab Greenberg 1950ndate "Hea disaini" näituste seeriale MoMA-s. "Jätkuv Hea Disaini imbumine sellesse, mis peaks olema

pidanud maalikunsti kannatama enneaegse mahakandmise all, nii nagu naised ja teised autsaidrid. Kui vaadata lähemalt Anne Truitti ja Blinky Palermo loomelugu, võib – ilmselt just neil põhjustel – näha ka niidiotsi, mis toovad selgust maalikunsti paiknemisse ikka veel kunsti arengu eesotsas.

1960ndate lõpul tegi Blinky Palermo rida töid, mille formaat ja suurus sundisid neid vaatama maalidena. Kunstnik ostis nurgatagustest odavmüükidest rullide viisi kangaid, lasi need horisontaalselt kokku ömmelda ning pingutas seejärel selle kõik raamile. Ühel 1969. aasta näidisel meenutab horisontaalne joon maalitud maastikuvormi (ill 11). Muide, termin "maal" osutub nendes töödes hajuvaks. Palermo ei hooli ilmselgelt sellest, mida Greenberg tema meediumilt just nagu enesestmõistetavusega eeldab. Palermo kangaid on töödeldud riidevärviga, s.t värv ei ole kantud mitte kanga peale, *vaid on selle sees, olles niimoodi ekvivalentne alusega*.

Oma varajastes skulptuurides maalib Anne Truitt geometrilisi värvitsoone, mis olid sageli tülis ruumiliste jaotuste äärte ja nurkadega, näiteks töös "Rüütli pärand" Kui mainitud tööd skannida, ilmub värv nähtavale järk-järgult, trumbates ruumilisust üle viisil, mis järgib kohati objekti kehtestatud tingimusi, kohati ka mitte. Samas ei funktsioneerid ruumijaotused mitte värvi piirajana, vaid ainulaadsete võimaluseandjatena värvile, mis saab olla seotud nii objektiga kui ka ruumilisusega, mida objekt valitseb.<sup>28</sup> Kunstnik väidab, et värv võib valida ruumis kas toimimise või mittetoimimise viisil, mida objektid üksi teha ei saaks. Kunstniku eesmärk on tema enda sõnul võtta "maalid maha seinelt, lasta värv värvi enda pärast vabaks kolmemootmelisusse".<sup>29</sup>

See polegi ehk väga imelik, et New Yorgi Dia: Beaconi kunstikeskuses – väidetavalt on see minimalistliku kunsti ka-

tegelikult edumeelne ja kõrgetasemeline kunst, masendab nii skulptuuri kui ka maalikunsti."

<sup>28</sup> Vt: Laura Lisbon. Anne Truitt. Näituse kataloogis: toim Philip Armstrong, Laura Lisbon et al., *As Painting: Division and Displacement*. Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2001, lk 159–162. Lisbon märkas seda efekti, ehkki teistes kategooriates: "Truitti viis panna paari sirgjoonelisi struktuure ja värviloojikat loob teatud värvi järjepidetuse, kus värvid on alati reservis".

<sup>29</sup> Anne Truitt, tsitaat: samas, lk 161.

tedraal<sup>30</sup> – on eksponeeritud üksnes Truitti töid. Ent me ei leia sealt arvukaid Palermo töid, ka mitte suurt oopust pealkirjaga “New York City inimestele” (“To the People of New York City”).<sup>31</sup> Ehkki Truitti tööd on paigutatud minimalistliku kunsti varajase mõtlemise ja moodsa kunsti tuleviku keskmesse, ilmneb siin üks kummaline retooriline vangerdus. Kui Greenbergi jaoks polnud Truitti kunstiteoses piisavalt palju kunstnikku, siis Blinky Palermo töid on lausa samastatud kunstniku endaga. Palermo, saksa kunstniku loomingut on kõrvalmärkuse korras kirjeldatud lausa mingi reliikvia või imerohuna:

[...] mitte ainult hiigelsuur, vaid igavikustatud tööde poolt, mis tukslevad rahulikkust ja intiimset skaalat. Tema tööd on kutse seiklusele iseenese sees, kui pidada silmas kunsti üleüldist vaimset ja meditatiivset mõtet. [...] Need on juveelid subliimsuse kroonil.<sup>32</sup>

Kahjuks kirjeldatakse Palermot ülearu sageli kui identiteedikriisis rabeleva II maailmasõja järgse Saksamaa ohvrit. Minimalismi üheselt defineerimise raskus on ilmselt põhjus, et Blinky on jäetud välja minimalismi kohta tehtud tõsiseltvõetavatest uurimustest. Temale pühendatud kaks ruumi Dia: Beaconi kunstikeskuses osutuvad siiski kummaliselt sakraalseks, püüdes veidralt sammu pidada seal valitseva tooniga.<sup>33</sup>

Mööndusena skulptuuri uutele trendidele lõpetas Clement Greenberg oma essee ettepanekuga lepitada maal ja skulptuur ilmselt kunsti edusammude järgmise astme nimel. Seda liini pidi ongi edaspidine modernistlik kunstiteooria eemaldunud loovtööst, esitades pigem piinlikku ja

<sup>30</sup> Võlgnen selle analoogia Anna Chave'ile, kes analüüsis Dia väljapanekuid Marfas, Beaconis ja Utah's kui “palverännaku kohti”. Ettekanne “Minimalism, patronaaz, aura” CAA paneelil Bostonis, 2006. aastal.

<sup>31</sup> Vaata: Robert Storr. Beuys's Boys. – Art in America, March 1998, lk 167.

<sup>32</sup> Donald Kuspit. Blinky Palermo. – Artforum 34/6, Feb. 1996, lk 80.

<sup>33</sup> Oma tabava pealkirjaga essees märgib Brooks Adams: “Kogu asja mõte näib olevat teha Palermost mingi märterpühak, ja see on suur viga”. Brooks Adams. The Ballad of Blinky Palermo. – Art in America, June/July 2005, lk 132.

ettekirjutavat kui kirjeldavat rolli. Selle asemel, et reageerida kunstile nagu see on, hakkasid ameerika teoreetikud Greenbergist peale justkui nõudma kunsti tagasitulekut sellisesse kunstiajalukku, nagu nemad on kunstiajaloo kirjutanud. Kuid mõnikord see keeldus tagasi tulemast. Siis näisid kriitikud ja kuraatorid eelistavat romantilisi mütologiseeritud kiidulaule kunstnikule endale. Blinky Palermo on üks neid juhtumeid. Sündinud Peter Schwarze nime all, pärast lapsendamist Heisenkamp, sai temast Düsseldorfis kunstiakadeemias Blinky Palermo – tema õpetaja, Joseph Beuysi soovitusel.<sup>34</sup> Ilmselge kergus, millega ta kandis aina uusi nimesid, kinnitas alguses Palermo kuuluvust legenderaarse isiksuste, olgu siis avangardistide või teiste hulka, alates Man Rayst kuni Ringo Starrini.<sup>35</sup>

Nii nagu Eva Hesse, suri Blinky Palermo noorelt. Ja nagu Hesse puhul haarasid ajaloolased Palermo isikuloole järel, viivitates tema loomingut potentsiaalselt viljaka analüüsiga. Tulemusena jäigi vaatluse alla Palermo isik nii nagu James Dean või koguni nagu Jeesus, mitte Palermo kui kunstnik. Pariisis elav kunstikriitik Brooks Adams pakkus Palermo näojoonte kohta koguni fenomenoloogilise käsitluse võrreldes Gerhard Richteri ühistöös valminud kipsportreega:

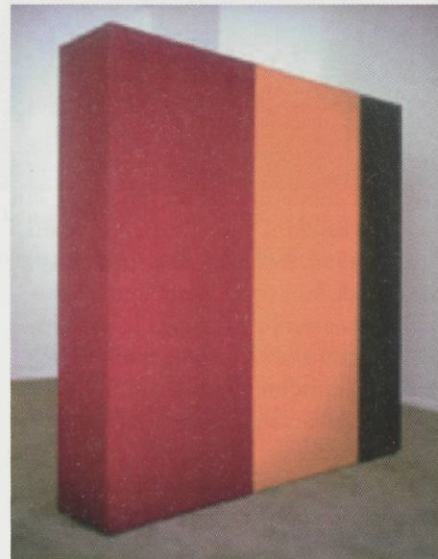
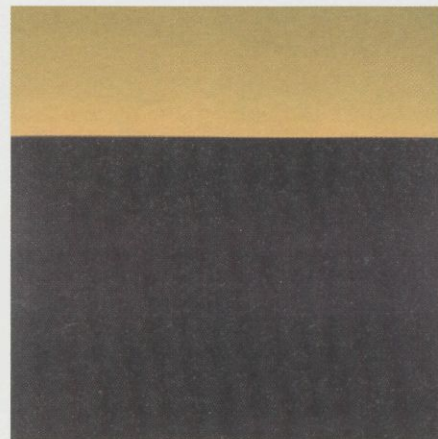
Kahe kunstniku füsiognoomia toob esile erinevad isiksused: Palermo sõlmeline otsmik, tugevad põsesarnad, tema lai nina ja kangekaelne, ent sensuaalne suu, tema pikk õline soeng koos taganeva juuksepiiriga – kõik see manab vaimusilma ette depressiivse romantilise geeniuse, hilise Liszti portree – samas kui Richteri kujutis veenab karakteris, mis on ohjes, rahulik, rafineeritud, peaaegu machiavellilik.<sup>36</sup>

Kahtlemata on Blinky Palermo erandjuh-

<sup>34</sup> Blinky Palermot teati kui mafioosot ja kalkuse alustajat, kes oli tuntud Sonny Listoni treenerina. Rohkem Beuysi suhete kohta Palermoga vt: Laszlo Glozer. On Blinky Palermo: A Conversation with Joseph Beuys. – Arts Magazine 64/7 (March 1990), lk 60–65.

<sup>35</sup> Man Ray sünnijärgne nimi oli Emmanuel Radnitzky. Beatlesi trummar Ringo Starr oli Richard Starkey.

<sup>36</sup> Vt: Brooks Adams. The Ballad of Blinky Palermo. – Art in America 93/6 (June-July 2005), lk 128–133; 198.



Blinky Palermo. Pealkirjata. 1969.

Blinky Palermo. Untitled, 1969.

Anne Truitt. Rüütli pärimus. 1963.

Anne Truitt. Knight's Heritage, 1963.

tum. Teda võib pidada harva esinevaks ja akuutseks kaosesümptomiks, mis sündis koos kõrgformalismiga – kunstniku seest kangelase otsimine on teatud maania. Seda kangelase rolli esitab kõige paremini geeniuusest maalikunstnik, kes on vangistatud heroilisusse, karastunud, ameerikalikult individualistlik ja ettevõtlik olukordade ärakasutamisel. Ehkki sellist lähene-mist kunstiküsimustele esineb vaid kohati, määrab just see sageli lääne kriitikute kunstnikest kirjutamise viisi. Kahtlemata kehtib sama ka Anne Truitti kohta, kes esitas küsimusi maali ja skulptuuri kohta viisil, mida Greenberg lubatavaks ei pidanud.

Edasise valguses tundub kummaline minna arutluses edasi kunstnike isiku küsimusega. Ometi, kangelase vastand on orb, ja see on just see järelendus, millele võivad lääne mõtlejad tulla nii Jüri Okase kui ka Griša Bruskini puhul, nagu see juhtus Truitti puhul. Siinkohal olen analüüsinud nende kunstnike loomingut kunsti-teoste ja teoreetiliste traktaatide kontekstis, mis kannavad arusaama minimalismist. Tegemist on muidugi konfrontatsiooni lavastamisega: nimetatud kolm kunstnikku *versus* 1963. aasta, mil modernistlik kriitika otsustas koos perekonnapea Clement Greenbergiga, et neile ei meeldi see, kuhu kunst on suundumas. Ja ometi seisab kaasaegne kunstiajalugu selle eest, et taolised, olugi väljamõeldud jõuproovid kannaksid vilja. Ehkki modernistlik kriitika pole võimeline seda ära tundma, loodan siiski, et hakatakse veel tunnista-ma oma avangardistist järelopve ning loobutakse nõudmast heroismi ja üksnes tundeelust lähtumist.

*Tõlkinud Heie Treier.*

*Jeremy Canwell viibis 2007.-2008. aastal Eestis senaator J. William Fulbrighti stipendiaadina. Fulbrighti programmi koordineerib Ameerika Ühendriikide Kongress. Jeremy Canwell on Rutgersi Ülikooli doktorand. Tuleval aastal läheb ta küllaliselektorina Indiana Ülikooli, kus kirjutab dissertatsiooni "Müstikud ja Modernistid: Vastupanukunst Eestis 1968. aastast kuni Glasnostini".*

## Orphans of Vision (or How Modernism Has Been An Awful Parent)

Jeremy Canwell

### Introduction

In 1967 Clement Greenberg wrote a reactionary essay entitled "On Recentness of Sculpture."<sup>37</sup> Responding to a 1963 show at Andre Emmerich's gallery, he referred to the work in the show as "primary" or "minimal." Imbedded in his essay's title is a key to his resentful attitude toward this work. Indeed, Greenberg was less interested in the new sculpture itself than in the question of its newness. In his text the critic repeatedly opposes ideation and ratiocination in the recent sculpture to what he feels is more important in creative work: rigorous "sensibility." To really understand his objections to this ostensibly new kind of art, the reader must parse from this opposition what Greenberg intends by "sensibility":

There is hardly any aesthetic surprise in Minimal art, only a phenomenal one [...] Aesthetic surprise hangs on forever – it is still there in Raphael as it is in Pollock – and ideas alone cannot achieve it. Aesthetic surprise comes from inspiration and sensibility as well as from being abreast of the artistic times.<sup>38</sup>

The source of his frustration, then, seems to have been what he saw as art's shift away from its primary motivation to encounter the viewer at the level of the sensory faculties. In the new work, rather, our encounter with the object is foremost a matter of cognitive work, the success of which can only come from outside the object and its constitutive materials. He was apparently stymied as to how art making had gone from what he sanctioned as a process of being "felt and discovered," to "mannerisms" that went too far into what he christened "non-art" – an absolute space of which only Greenberg

<sup>37</sup> Clement Greenberg, "On Recentness of Sculpture," in ed. Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, exh. cat. (Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1967): 24-6.

<sup>38</sup> In *ibid.*, 25.

was ever aware. This essay posits that the germ of a new (non-art) space lay within painting all along. Perhaps not exactly that imagined by Greenberg, this space entails transcending the very concept of discovery driven alone by the sensory faculties and all that they "feel."

In minimal art the notions of vision and visibility, for both artist and viewer, underwent a sort of market-wide recall.<sup>39</sup> The effect was that limits previously held to differentiate painting from sculpture came, instead, to partially define one as the other; painting acquired objecthood, allowing it to pursue abstraction and presence as sculpture's equal. Greenberg came very close to recognizing this in his brief praise of Anthony Caro:

...the far-out as end in itself was already caught sight of, in the area of sculpture, by Anthony Caro in England back in 1960. But it came to him as a matter of experience and inspiration, not of ratiocination, and he converted it immediately from an end into a means – a means of pursuing a vision that required sculpture to be more integrally abstract than it had ever been before.<sup>40</sup>

In the years immediately after the Emmerich show, theoretical tracts by the artists themselves appeared, providing a purchase by which American critics eventually celebrated minimalism.<sup>41</sup> The space of art was arguably extended to accommodate the work. But the theoretical weight born by these artists-as-critics was somewhat inadequate, leaving a vacuum in which Greenberg's conflict lingered. Also lingering was the suggestion that what the Americans in the show made differed significantly with what the foreigner Caro had already done, and that their work's pedigree was therefore Ameri-

<sup>39</sup> James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 3. Meyer's critical book is the most recent and complete major source. I take a position similar to Meyer's, viewing minimalism not as a coherent movement worthy of a capital "M" but rather as a "debate."

<sup>40</sup> Greenberg, 25.

<sup>41</sup> Here I am of course referring to Donald Judd and Robert Morris. See Donald Judd, "Specific Objects," *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82 and Robert Morris, "Notes on Sculpture" *Artforum* 4/6 (Feb. 1966): 42-4; 5/2 (Oct. 1966): 20-3; 5/10 (June 1967): 23-9.



can.<sup>42</sup> This paper extends the critical moment of the mid-sixties, both temporally and geographically, to consider work by three artists whose work frequently travels the same conceptual routes as “American” minimal art: Grisha Bruskin, Jüri Okas, and Blinky Palermo. Although an appreciation of their work is greatly nuanced by thinking of it as minimal, critical debate over minimalism has almost never addressed these artists’ production. This is because they are on the wrong side of what can best be described as a familial dispute dating to Greenberg’s seminal essay.

### Grisha Bruskin, Moscow

Before searching the work of Russian artist Grisha Bruskin for parallels with minimalism, two recurrent qualities characterizing American minimal art should be highlighted: the optical and the serial.<sup>43</sup> Two works, one by Donald Judd and the other by Robert Smithson, serve to elucidate different strategies by which new American

<sup>42</sup> Greenberg, 25. Greenberg suggested this in his essay, and the fact that it was American artists who laid the critical foundation for minimalism contributed to cementing it as specifically American in the minds of the art-going public. “The far-out as end in itself was already used up and compromised by the time the notion of it reached the Minimalists: used up by Caro and the other English sculptors for whom he was an example....”

<sup>43</sup> Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd,” in ed. Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1968): 150. In this now famous 1964 interview with Bruce Glaser, both Judd and Frank Stella grappled to differentiate their work from that of French Op painter Victor Vasarely, both as European and as “compositional.” For Judd, optical value or “effects” were precisely the issue he found in excess in Vasarely. Asked why he wanted to avoid “compositional effects,” Judd replied, “Well, those effects tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition. It suits me fine if that’s all down the drain. When Vasarely has optical effects within the squares, they’re never enough, and he has to have at least three or four squares, slanted, tilted inside each other, and all arranged. That is about five times more composition and juggling than he needs.” Later that year Judd wrote “Specific Objects,” in which he refined his grievance over “effects” into a matter of absolute order versus “rationalistic” order. Referring to Stella’s shaped paintings, Judd stated, “The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another.” See Judd, 1965.



Boris V. Ioganson. *Lenini kóne III KomSoMoli kongressil. 1950.* 350,5 x 482,6 cm.

Boris V. Ioganson. *Lenin’s Speech at the IIIrd Congress of the KomSoMol, 1950.* 138 x 190 in.

sculpture radically transformed space – both within and nearby the object.

Smithson’s *Pointless Vanishing Point* of 1967 is an early instance of the artist’s work in which the object causes a reevaluation of the space around it. The object is a long, stair-like form that tapers uniformly from one end to the other. Its rigid, white order suggests that the surrounding room is homogenous and provides viewing positions of equal advantage at all points within sight of the object. This is not the case. To exactly one vantage point the sculpture reveals that the perspectival diminution of the object in space is exactly canceled by amplification of the volume as a whole. The notion of a vanishing point becomes a floating signifier, thus the title. Smithson revokes the guarantee of an optical domain in which subject and object otherwise relate to each other on terms assumed to be immutable conditions of nature.

Where Smithson’s work manipulates the terms of viewing in space, Judd rendered visible light itself an object of profound question. Consider a photograph of Judd’s 1981 installation at Leo Castelli Gallery. Wooden panels are set at varying angles to the frontal plane of the object, as if hinged to the larger support of the

same material. The serial mode implies that these elements carry uniform value; a single material is presented for the viewer’s consideration of a single property. Like Smithson’s, Judd’s arrangement introduces itself with utter plainness, even more so here in forms of bare plywood and unfinished construction. And like Smithson’s, Judd’s apparent simplicity is a posture whose effect is to intensify surprise in the viewer as he discovers that this is a coup. Light itself attains equal value to the wooden material as the panels pass into shadows cast by supports around them. Individual parts – despite Judd’s claims to the contrary – behave in a way that destabilizes them as solely constitutive of a whole because the limits of unlit space encroach on those parts’ monopoly over delimiting their material (read: visible) reality.<sup>44</sup>

In both instances surprise – the surprise Greenberg had denied in his essay – is brought about through discovery – the

<sup>44</sup> Battcock, 151. Judd: “I don’t have anything against using some sort of logic. That’s simple. But when you start relating parts, in the first place, you’re assuming you have a vague whole – the rectangle of the canvas – and definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite whole and maybe no parts, or very few [...]” Original emphasis.



Grisha Bruskin. *Fragment*. 1980.

Grisha Bruskin. *Fragment*, 1980.



Grisha Bruskin. *Nägemus*. 1991.

Grisha Bruskin. *Vision*, 1991.

very process Greenberg had demanded remain within the stage of art's making. Furthermore, a late twentieth-century American viewer encountering household materials like flat white paint and plywood entertains reasoned expectations of that material and how it will behave. Commercially-produced, plywood evokes DIY projects for the suburban home and the Weyerhaeuser© brand. The order that material will be expected to assume is arguably, then, a matter of cultural production. This is not to say that those expectations are misguided here; Judd deploys low-brow materials as a means to heightened cerebral experience. In these sculptures, the viewer must reconcile expectation with what Judd insisted "[...] is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity."<sup>45</sup>

Grisha Bruskin made numerous paintings and sculptures contemporaneous with Judd's installation. Relative to Judd's, the process of discovery that takes place in Bruskin's spectator is an equal determinant of the work's meaning, as well as being colored by the cultural milieu in which that process occurs. Repetition of modules, the medium, even the space in which the viewer originally encountered Bruskin's works, all determine effects via perceptual modes specific to the culture of their late-Soviet context. Ironically this specificity, once recognized, may broaden our understanding of minimal art made on both sides of the Iron Curtain.

When considered formally, Grisha Bruskin's paintings make tracks similar to .....

<sup>45</sup> See note 6. See also Hal Foster, "The Crux of Minimalism," in *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, exh. cat. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1988): 163. Foster observed that, "[...] with minimalism 'sculpture' no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is reposition among objects and redefined in terms of place. In this transformation the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; and rather than scan the surface of a work for a topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site." Exploring "perceptual consequences" is the purpose of these two sculptures, as I have argued. I would further argue, however, that it is the object that redefines the terms of place, and that this redefinition is highly inflected by the surface handling of the materials – indeed the materials themselves.

those described so far in Judd and Smithson. As mentioned above, Judd often played on his typical viewers' familiarity with plywood in the material-cultural context where he displayed his sculptures. Anyone paying attention during a visit to MoMA will notice that Americans still expect art to take place in the academic materials of oil on canvas, bronze, marble and the like. In the Soviet Union, conversely, the prestige of contemporary painting underwent a wholesale divestment at the hands of official public art policy. Socialist Realist canvases often measured over fifteen feet in width, their size witnessing their purpose of being seen simultaneously by numerous viewers. Spectatorship of painting was therefore widely understood to be a collective activity, and it eventually devolved into a prosaic bore.

These factors are central to paintings Bruskin executed in the early 1980s. In a statement referring to one of these early works, Bruskin juxtaposes "mechanical" production with essential qualities of the handmade:

The people in *Fragment* are absolutely indistinguishable, or, to use the contemporary term, cloned. The nine paintings are also absolutely indistinguishable, or cloned, except that they were not produced in mechanical fashion but by hand in the "Russian" manner.<sup>46</sup>

The formal device of seriality – in the figures and the canvases themselves – in tandem with the carefully selected medium of oil painting, taps into themes best understood against both Socialist Realism and minimalism as discussed so far. On painting's terms, Bruskin pushes the Soviet viewer to face down the ideology of collective labor and norms of daily life dictated by the state. In *Fragment*, the viewer is encouraged to scrutinize paintings in an effort to individuate objects and, ultimately, people. Just as the uniform gives way to minute differences between individual brushstrokes, so the viewer's unique faculty of vision and appraisal of material facts is foregrounded. In this encounter Bruskin leads the viewer

<sup>46</sup> Grisha Bruskin as quoted in "Fragment," in eds. Yevgenia Petrova et al., *Grisha Bruskin: Life is Everywhere*, exh. cat. (Moscow: State Pushkin Museum of Fine Arts, 2001): 236.

through a process of self-realization before a medium understood, in the form it historically took, as a trite dramatization of collectivism and its myths.

In addition to labor, mass culture in the Soviet Union mythologized every aspect of daily experience, representing everything in a collective or otherwise idealized form, from children and motherhood to athleticism and leisure. The young *Pioneer* in Mariupolski's 1949 work presents a report from a manuscript so ample and complete that handwritten text continues onto the reverse of the last page. A controlled vigor shows in her broad forearms and neck. Though calm, she is determined and on her feet, a common trope in Soviet painting of this ceremonial sort. Painting and sculpture by Bruskin extends the vision of idealized, utopian life by evoking archetypes for both daily activity and the ideal Soviet body. The comparatively small canvas *Monuments* presents a standard assortment of role models lifted directly from official art. Figures include a painter, a metro worker, and a pair each of male-female *Pioneers* and bathers. Positioned with one foot on, one foot off the pedestal, we apprehend them simultaneously as living people and sculpted icons on pedestals. A ball tossed by the female bather and left floating against the violet background underscores this point.

For Soviet dissident artists, the pedestal itself signaled the presence and intentions of crafted myth.<sup>47</sup> In several paintings of this period Bruskin distributes cylindrical and square pedestals, archetypes of the Soviet citizen, and attributes like musical instruments, as modules. As in Judd, materials recognizable as standard function as looking glasses to reveal the viewing habits of their public. Bruskin's painting, however, concerns a reconstitution of critical vision as much as a critique of Soviet mass culture. In both *Fragment* and *Monuments*, he turns habits stemming from repetitious official culture against themselves. While Soviet archetypes of the human form and the attributes they bear are metonyms for the Revolution, the social construction of the past and Socialist Realism, these arche-

<sup>47</sup> See for example sculptures by Boris Orlov in the Zimmerli Art Museum.

types privilege subjective speculation. Pairs of large, empty eyes act to fix this image as a single moment in time, while future and past take a position, even a narrative accorded by the single viewer's reciprocal vision.<sup>48</sup> Later works in sculpture such as *Vision* of 1991 continue this conflation of sight with time, thematizing man's principally visual experience of history. If we substitute "spatial extension" with the viewer's historical memory, the following statement by Robert Morris, expounding on his gestalt theory, evokes the dynamics of spectatorship at work in Bruskin's paintings:

One sees and immediately "believes" that the pattern within one's mind corresponds to the existential fact of the object. Belief in this sense is both a kind of faith in spatial extension and a visualization of that extension. In other words, it is those aspects of apprehension that are not coexistent with the visual field but rather the result of the experience of the visual field.<sup>49</sup>

Morris understands experience of the visual field in terms of the dialectic between reading the object itself against the mental image or expectation of that object which the viewer himself brings to the encounter. Bruskin's viewer, on the other hand, performs a dialectical operation in which signals, whose referent is an ideological abstraction of history, are dismantled as they confront what the viewer "believes" – his memory of history.

In the Soviet Union, the standard measure of experience was the Soviet body within the collective. In the capitalist West, by contrast, that measure is the acquisition and disposal of commodified wealth – "power" as Anna Chave termed it.<sup>50</sup> In Chave's writing, the stark abstraction and rolled steel – the industrial-technological commodity reified – of minimal

<sup>48</sup> Temporal afixity is among the longest standing tenets of modernist painting, dating at least to Paul Gauguin. While such questions are beyond the scope of this paper, Bruskin's facility with pitting a single moment against what is apparently an abstract distillation of past and future might profit from further research.

<sup>49</sup> See Morris, "Notes on Sculpture," in ed. Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1995): 226.

<sup>50</sup> Anna Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," *Arts Magazine* 64/5 (Jan. 1990).

sculpture betrays the presence of something American minimalists denied: the artist himself.<sup>51</sup> We might profit here by taking a cue from Chave. If by the term “minimalism” we understand an abstract art that does not figure or concern the human form, then we will miss Bruskin’s point: that circumstances can arise in which only the human form is capable of forcing painting, and its viewers, to revive individual experience. In this case, those circumstances were the aftermath of Soviet collective mythology.

### Jüri Okas, Tallinn

Bruskin’s method of employing individual memory and sensation toward the detriment of arbitrarily conceived archetypes and styles finds corollaries in the work of Estonian artist Jüri Okas. Trained as an architect, Okas brings tools of physical measurement and diagrammatic rendering to bear on the vicissitudes of seemingly random incident, both natural and manmade. Art historian Andres Kurg recently likened Okas’ thinking to that of American artist Robert Smithson:

A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances could be as solid as any thing or place, but the society continues to cheat the artist out of his “art of looking” by valuing only “art objects.”<sup>52</sup>

By Kurg’s account, “this act of ‘casting a glance’ dissolves the need for a material presence of the work itself, valuing an idea rather than a form.”<sup>53</sup> Smithson’s reluctant position toward privileging the object bespeaks his growing aversion to the market as the primary arbiter of art’s merit. Surely this is evidenced by his subsequent turn in 1970 to the American landscape in creating work like the *Spiral Jetty*. Okas’ refusal of the object points, instead, to a re-consolidation of the art experience in the individual. Decades of commissions by the state, or *kontraktatsiya*, had transformed art into an object, frequently of monumental scale, intended

<sup>51</sup> Anna Chave, “Minimalism and Biography,” *Art Bulletin* 82/1 (Mar 2000): 149-63.

<sup>52</sup> Smithson as quoted by Andres Kurg, “Jüri Okas’ specific objects: Diverging Discourses in Estonian Art in the 1970s,” *Inferno VIII/Article 3* (2003).

<sup>53</sup> In *ibid.*, 3.



Robert Smithson. *Spiraalne maabumissild*. 1970. Suur Soolajärv, Utah’ osariik, USA.

Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Utah, USA.

for collective viewing.<sup>54</sup> A situation emerged in which Soviet dissident artists pursued a course opposing what western canon typically upheld as *avant-garde*. As Kurg observed, “The desire to merge art with life was too reminiscent of the official Socialist Realist program of art as propaganda.”<sup>55</sup> Indeed, Okas is represented in the Dodge Collection not by sculptural objects but by numerous small photolithographs best viewed one-on-one.

Yet serial repetition in photographic form (usually of body parts and landscapes) positions Okas somewhere between minimalism and conceptual art, whose platitudes appear in equal measure (repeated form, and documentation of structured procedure, respectively). This fact, along with Okas’ expertise as a draftsman and his aversion to producing ersatz objects to stand in for thought, suggests a comparison with Sol LeWitt. Working on paper, LeWitt frequently carried out experimental procedures based on pre-established guidelines. One early drawing is simply a schematic record of execution following the artist’s decision to find all permutations of parallel lines

<sup>54</sup> For more on *kontraktatsiya*, see Matthew Culnerne Bown, *Socialist Realist Painting* (New Haven: Yale University Press, 1998): 137.

<sup>55</sup> Kurg, 2.

drawn in boxes numbering up to four. LeWitt neatly summarized his impulse in his brief tract, “Sentences on Conceptual Art”: “Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.”<sup>56</sup> Unlike Okas, who seeks existing order, LeWitt insists on creating, and thereby proving truths that would go unknown, and therefore nonexistent, without this trial process.

In comparison to Okas’ project, LeWitt maintains an air of disinterested speculation. The apparent frivolity of LeWitt’s cycles when compared to Okas’ prints is nuanced by considering the objects they relate to. LeWitt is best known for his grid-like structures, and though he wrote on “conceptual art,” he figures as a first-tier minimalist in the literature. His sculpture is often so cerebral as to elude the normal capacity to think it, surpassing Morris’ notion of *gestalt* experience. An important aspect of LeWitt’s conclusions is that they had to be visually (in the drawings) and, in the end, spatially manifest to be experienced as “things-in-the-world.”<sup>57</sup> A conception of visibility as proof (that rationalism is porous) was central to LeWitt’s career, and it is central to any encounter with his creative production.

As in LeWitt, meaning in prints by Jüri Okas is located in his procedural responses to cues that the artwork comes to absorb in its form. While LeWitt arrived at objects as a means of reifying his conclusions, Okas begins with the specifically built environment of his homeland, Estonia. Collective apartment buildings, factories, transportation depots, even the human body, all undergo dissection by the artist. His images are graphic exhibits of the architect’s probing in what are simultaneously additive and deconstructive maneuvers. In *Reconstruction R*, a 1974 work only at first reminiscent of Smith-

<sup>56</sup> LeWitt as quoted in Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger Publishers, 1973): 75-6

<sup>57</sup> This phrase comes from Mel Bochner, “Serial Art, Systems, Solipsism,” in Battcock, 101. Here Bochner is referencing German philosopher Edmund Husserl, whose dictum “Go to the things themselves” appears at the beginning of Bochner’s essay.

son's *Mirror Displacements*, the artist frontally isolates a pair of utility boxes.<sup>58</sup> He registers marks across the image as if testing an entire kit of principal geometric relationships: parallel and perpendicular lines, centers, radii, bisections, proportions and spatial projections, enclosure, exclusion, etc. Areas of black approach figuration as solids, while smaller markings vie with curvilinear and cruciform glyphs to qualify as letters. Shapes derived from essentially random incident in the photograph come to hover, then, between iconic and symbolic signification, between new structures in the landscape and bits of language equally caused by the photograph. With this in mind, the convergence of random chance and exactitude in the artist's *Land Art* works of the late 1970s, stands at several epistemological removes from Smithson's *Jetty*.

In his *Reconstructions*, Jüri Okas lays bare the availability of the sources and means for constructing representations of reality. Those sources can be concrete and deliberate or entirely fortuitous. Where an ideology originates is of little consequence when it becomes a "thing-in-the-world," a thing whose appearance and purpose remain at the whim of whoever wields it.

### **Blinky Palermo, Düsseldorf and New York**

This paper began with discussion of Greenberg's grievances with minimal sculpture as it appeared in 1963. He bemoaned what seemed the mutiny of painting against itself. The object had moved from inside the picture frame out into the questionable space it had simply presided over in the past, "shrinking [...] the area in which things can now safely be non-art."<sup>59</sup> He reduced the trouble to the difference between processes of "inspiration" and "sensibility," and a then new conceit by which the artist thought the work of

<sup>58</sup> See Kurg, 3. Initial encounter with this work, albeit in reproduction, elicits the viewer's natural desire to imagine the sameness of one object, or its visual fit with, with another similar object nearby. This is similar to the way one reads Judd's colored metallic wall pieces. Indeed, in an interview with the Kurg, Okas expressed his desire to show "these [Judd's] works also existing around here."

<sup>59</sup> Greenberg, 24.

art a priori. But in Smithson, Judd and LeWitt, and indeed in Bruskin and Okas, a process of discovery is at work as much as it ever was in Pollock.<sup>60</sup> Greenberg was too vehement in his complaint for this to be merely a scuffle over the method of art making. His issue was that the agent subjectivity involved in the encounter with art was being distributed equally among artist and viewer. To hear it from Greenberg, this was mainly taking place in the rapidly eroding barrier separating painting from sculpture:

Given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was. Painting had lost the lead because it was so ineluctably art, and it now devolved on sculpture or something like it to head art's advance.<sup>61</sup>

After nearly accusing American minimalists of embezzling style from Englishman Anthony Caro, Greenberg identifies another artist who "embarrassingly" anticipated the minimalists: Anne Truitt – a woman.<sup>62</sup> The misogynistic tenor aside, in this part of his essay Greenberg testified to the specifications by which the critical establishment that he headed would judge "art's advance." It was to be done by Americans, they were to be male, and they would answer for having ousted

<sup>60</sup> Of note here is the critic's apparently gendered understanding of these processes. In his discussion of a number of male Abstract Expressionist painters he uses terminology of ruggedness and "timid sensibility" to compare effects. Suggestive of the rugged individualism of the American frontiersman, the following passage directly precedes Greenberg's scrutiny of Caro and Truitt: "[minimal sculpture] might have puzzled me more had I not already had the experience of Rauschenberg's blank canvases and Yves Klein's all-blue ones. And had I not seen another notable token of far-outness, Reinhard's shadowy monochrome, part like a veil to reveal a delicate and very timid sensibility.... I had also learned that works whose ingredients were notionally 'tough' could be very soft as wholes; and vice versa. I remember hearing Abstract Expressionist painters ten years ago talking about how you had to make it ugly, and deliberately dirtying their color, only to render what they did still more stereotyped."

<sup>61</sup> *Ibid.* My emphasis.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 25.

painting from the throne of modernism or be banished to the wilderness of "Good Design."<sup>63</sup> But painting suffers a premature disqualification amid all the vitriol, as do women and other outsiders. Closer consideration of the medium in the careers of Anne Truitt and Blinky Palermo may – perhaps for these reasons – offer clues as to why painting can still be found at the front of art's advance.

In the late 1960s Blinky Palermo made numerous works whose format and large size compel viewing them as paintings. The artist purchased swaths of fabric sold commercially from bolts by the yard, and had them sewn together to make horizontal bands which he then mounted on stretchers. In an example from 1969 the horizon line calls to mind the painted landscape form. However, the designation "painting" itself undergoes dissolution in these works. Palermo apparently disregards what Greenberg assumes of the medium – that its nature is a known quantity. The color in Palermo's dyed fabrics is not laid upon the support, but is rather at and thus equivalent with it.

In her early sculpture, Anne Truitt painted geometric zones of color, often at odds with spatial divisions dictated by edges and corners, as in *Knight's Heritage*. As one scans the work, color gradually appears capable of marking off space in a way that sometimes observes terms established by the object, sometimes not. Likewise, divisions of space function not as limitations on color, but as unique opportunities for color to bond equally with the object and the space that object determines.<sup>64</sup> Truitt's contention is that paint can choose to do or not do in space as three-dimensional objects alone cannot. Her aim, as she stated it, was to take

<sup>63</sup> *Ibid.*, 26. Here Greenberg refers to the series of 1950s "Good Design" exhibitions at MoMA. "The continuing infiltration of Good Design into what purports to be advanced and highbrow art now depresses sculpture as it does painting."

<sup>64</sup> See Laura Lisbon, "Anne Truitt," in Philip Armstrong, Laura Lisbon et al., *As Painting: Division and Displacement*, exh. cat. (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2001): 159–162. Lisbon recognized this effect, albeit in different terms: "Truitt's coupling of a rectilinear structure and a logic of dividing color around the form creates a color discontinuity, where colors are always held in reserve."

“paintings off the wall, to set color free in three dimensions for its own sake.”<sup>65</sup>

It is perhaps not such a strange fact that Dia: Beacon, arguably the cathedral of minimal art,<sup>66</sup> houses nothing by Truitt. But one does find numerous works by Palermo, including his “magnum opus,” *To the People of New York City*.<sup>67</sup> While Truitt’s work clearly lay at the crux of early thinking on minimal art, and the future of modern art for that matter, it has been scuttled in a strange rhetorical turn. Whereas for Greenberg not enough of the artist was present in the artwork, Blinky Palermo has been wholly equated with his. In a brief note on the German artist, one critic described Palermo’s work as a kind of relic or panacea,

[...] not simply vast but infinitized by the works palpating stillness and intimate scale. His work is an invitation to inward adventure, implying a general spiritual and medicinal purpose for art [...] These are jewels in the crown of the sublime.<sup>68</sup>

Characterization of Palermo as a victim of Germany’s struggle for identity following the second world war is a frequent misfortune in the literature. The difficulty of defining a coherent “Minimalism” is perhaps a factor in Blinky’s exclusion from serious consideration in the context of minimal art. His two rooms at Dia: Beacon, anyway, come off as strangely sacrificial, which is in bizarre keeping with the overall tone there.<sup>69</sup>

As a concession to new trends in sculpture perhaps, Clement Greenberg ended his essay proposing a merger between painterly and sculptural concerns as the next step for advanced art. In this tradition, modernist theory has subse-

<sup>65</sup> Anne Truitt as quoted in *ibid.*, 161.

<sup>66</sup> I owe this analogy to Anna Chave, who discussed the Dia sites at Marfa, Beacon and in Utah as “pilgrimage sites” in a talk she presented at a CAA panel in Boston, 2006, entitled “Minimalism, Patronage, Aura.”

<sup>67</sup> See Robert Storr, “Beuys’s Boys,” *Art in America* (March 1998): 167.

<sup>68</sup> Donald Kuspit, “Blinky Palermo,” *Artforum* 34/6 (Feb. 1996): 80.

<sup>69</sup> In an aptly titled essay, Brooks Adams notes “The whole idea seems to be to make Palermo some kind of martyred saint, and it’s a big mistake.” Brooks Adams, “The Ballad of Blinky Palermo,” *Art in America* (June/July 2005): 132.

quently followed at an awkward and prescriptive, rather than descriptive, remove from creative work. Instead of responding to art as it happens, American theorists since Greenberg began, seemingly, to demand art’s return to the doorstep of art history as they had written it. But sometimes it didn’t return. In those cases, romantic mythologizing of the artist’s life-story seemed to be the preferred eulogy of critics and curators. Blinky Palermo is a case in point. Born Peter Schwarze, rechristened Heisenkamp at adoption, he became Blinky Palermo at the suggestion of his teacher, Joseph Beuys, while studying at the Düsseldorf Academy.<sup>70</sup> The apparent ease with which he took new monikers suggested at the outset Palermo’s place among figures of legend, avant-garde and otherwise, from Man Ray to Ringo Starr.<sup>71</sup>

Like Eva Hesse, Blinky Palermo died young. As with Hesse, critics and historians seized upon Palermo’s person, deferring any potentially fruitful critique of his oeuvre. As a result, the initiate primarily encounters Palermo himself, as a James Dean, even a Jesus, rather than as an artist. Paris-based critic Brooks Adams even offered a comparative, phrenological reading of Palermo’s facial features against those of Gerhard Richter in portrait plasters that appeared in a joint work:

The two artists’ physiognomies suggest very different personalities: Palermo’s knotted forehead, strong cheekbones; his wide nose and stubborn yet sensuous mouth; his long, greasy coiffure with its receding hairline – all conjure up a latter-day Lisztian portrait of anguished Romantic genius – whereas Richter’s effigy suggests a character altogether more contained, calm, refined, almost Machiavellian.<sup>72</sup>

Of course, Blinky Palermo is an exceptional case. However, he is a rare and

<sup>70</sup> Blinky Palermo was a known Mafioso and fight promoter who famously coached Sonny Liston. For more on Beuys’ interaction with Palermo, see Laszlo Glozer, “On Blinky Palermo: A Conversation with Joseph Beuys,” *Arts Magazine* 64/7 (March 1990): 60-5.

<sup>71</sup> Man Ray was born Emmanuel Radnitzky. Beatles drummer Ringo Starr was born Richard Starkey.

<sup>72</sup> See Brooks Adams, “The Ballad of Blinky Palermo,” *Art in America* 93/6 (June-July 2005): 128-33; 198.

acute symptom of a disorder that high formalism was born with – a sort of mania that requires its practitioners to seek within the artist a hero. This hero is best outfitted in the guise of a genius painter, with all the trappings of heroic, rugged, American individualism, and the gumption to make do in the circumstances at hand. Though these traits are only partially about one’s approach to the materials of art, they usually determine how Western critics write about artists. This certainly holds true in the case of Anne Truitt, whose work asks questions of painting and sculpture in terms that Greenberg had not allowed for.

In light of the foregoing, it may seem curious to further this discussion of artists via epithets on their person. However, the opposite of a hero is an orphan, and this is what Western thinkers may wind up making of Jüri Okas and Grisha Bruskin as it has of Truitt. This paper analyzes the oeuvres of these artists in comparison with artwork and theoretical tracts that collectively constitute minimalism. This is admittedly a staged confrontation: between these three artists and that precise moment in 1963 when modernist criticism, with Clement Greenberg at the head of the family, didn’t like where art was headed. Nonetheless, the practice of modern art history stands to gain fruitful insights from such bouts, however contrived. Though it has grown incapable of recognizing it, my hope is that modernist criticism will come forward to reclaim its avant-garde progeny, dispensing with demands for heroism and art that privileges the sensory faculties.

*Jeremy Canwell was a Senator J. William Fulbright Fellow in Estonia in 2007-2008. The Fulbright program is overseen by the United States Congress. He is a PhD candidate in Art History at Rutgers University. For the coming year, he'll be a Visiting Scholar at Indiana University, where he will be writing his dissertation "Mystics and Moderns: Dissident Art in Estonia from 1968 to Glasnost".*



## Berliin 2007

Õeldakse, et stressist vabanemisel vallandub energia, mis oli hõivatud stressi vastu võitlemisega. Ilmselt kehtib see ka linnade kohta. Näiteks Berliinis on tunda mingit erilist müstilist kerguse ja vabaduse tunnet.

2007. aasta septembris käisime Rainer Jancisega Berliinis eesmärgiga koguda materjali minu Kunstihoone näituse jaoks. Küllastasime palju näitusi, uurisime linna ajalugu ja muu hulgas pildistasime rea filmilaadseid fotoseeriaid. Mingil moel annavad need seeriad edasi selle linna sisemist rahu. Üheski teises linnas ei ole ma kogenud sellist asja, et inimesed ei erutu, kui neid pildistatakse. Näiteks New Yorgis, Pariisis ja mitmel pool mujal on kedagi pildistada praegu suhteliselt võimatu.

Arne Maasik

## Berlin 2007

It is suggested that when stress is relieved the energy that had up to that time been engaged in the fight against stress is then released. Evidently this also pertains to the cities, an excellent case being Berlin. While there I was suffused with a particular feeling of ease and the absence of constraint.

In September 2007 I visited Berlin with Rainer Jancis for the purpose of collecting material for my exhibition at the Art Hall. We visited many exhibitions, studied the history of the city and, among other things, photographed a number of filmic photo series. In a way those series convey for me the inherent peace that I found in that city. In no other city have I experienced such a situation as in Berlin, where people did not become uneasy when being photographed. In New York, Paris and in several other places it has become almost impossible to take photographs in this way.

Arne Maasik



ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK







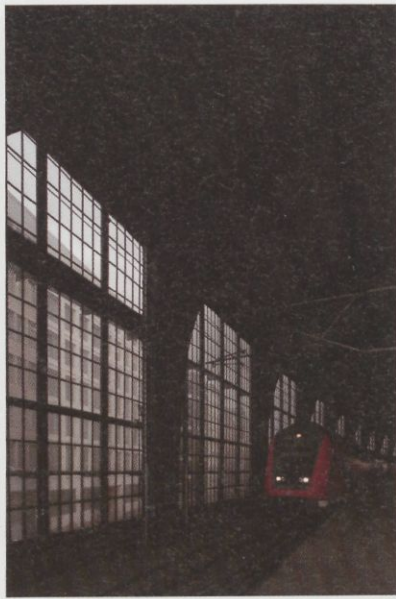
ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK













ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK







ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK





ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK





ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK



FÜR DIE WELCHE WIR  
HEUTE LEBEN UND WIRTSCHAFTEN



ARNE MAASIKU FOTOD  
PHOTOGRAPHS BY ARNE MAASIK







# Kaardistades alternatiive: IRWIN vs Non Grata

Jonathan Blackwood kõrvutab kahe kunstigrupi toimimisviise, ülesehitust ja sõnumit.

Kuulsin eelmisel aastal Šotimaal kolleegi väljendamas frustratsiooni selle üle, et pärast ligi viitteist aastat *performance*'i-kunsti viljelemist on kunstipublik 1990ndate algusega võrreldes tunduvalt kahanenud ja spetsialiseerunud. Ta jutustas kurvalt oma reisist Iisraeli, kus ta pidi esitama *performance*'i Tel Avivis. Pärast pikka ja keerulist reisi, nädalaid kestnud institutsioonidega läbirääkimist ja *performance*'i ettevalmistamist tuli teda vaatama vaid kolmekümne inimese ringis, publiku hulgas polnud ühtegi *performance*'i-kunstnikku ega kriitikut, kes oleks kasvõi osaliselt elatist teeninud *performance*'i-kunstist kirjutamisega. Ühiskonnas laiemalt on *performance*'i-kunsti vajalikkust olnud alati raske põhjendada, liiati kui seda taastoodetakse minu kolleegi näidet silmas pidades asjana iseeneses ning jäädaksegi vaid institutsionaalsetesse piiridesse. Tekib tõesti kahtlus, kas see kunstivorm on jooksvas kunstielus esirinnas.

Tulgem siit kiirendusega maikuuksse 2008, Non Grata festivalile "Diverse Universe". Tollel reede õhtul oleks *performance*'i-kunsti tuleviku kahtluse alla seadmine tundunud absurdne. Kultuuritehase kõmavatesse ruumidesse oli kokku tulnud palju rahvast ning erinevalt tüüpilisest "näituse avamisest" huvitas inimesi kohapeal kunst, mitte sotsiaalne suhtlus tulevase isikliku kasu eesmärgil. Non Grata keskseks *performance*'iks võib pidada publiku imepäraselt juhtimist ja sellega suhtlemist, näiteks Anonymous Bohi sümboolses kunstiraamatute virna hävitamises

Stihli saega oli head huumorit: kui vaataja leidis end selle üle naemas, pidi ta kohe taganema seina poole, sest tema suunas hakkas maskeeritud isiku poolt lendama saepuru. See polnud mingi estetiseeritud etteaste. Raskepärane *performance* oli täis pooleldi mõistetavaid viiteid, see võeti vastu aupakliku vaikuse ning viisaka aplausiga; vaataja meeli töödeldi müra, suitsu ja naeruga.

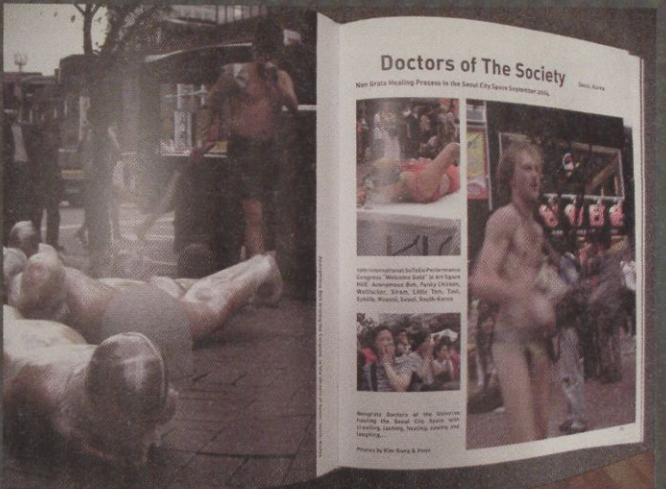
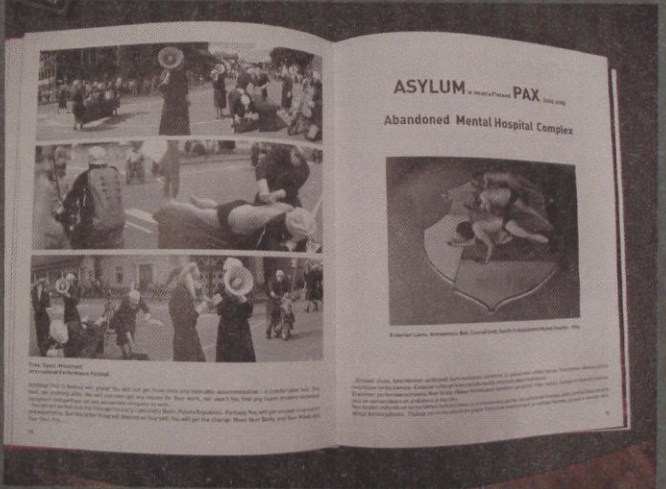
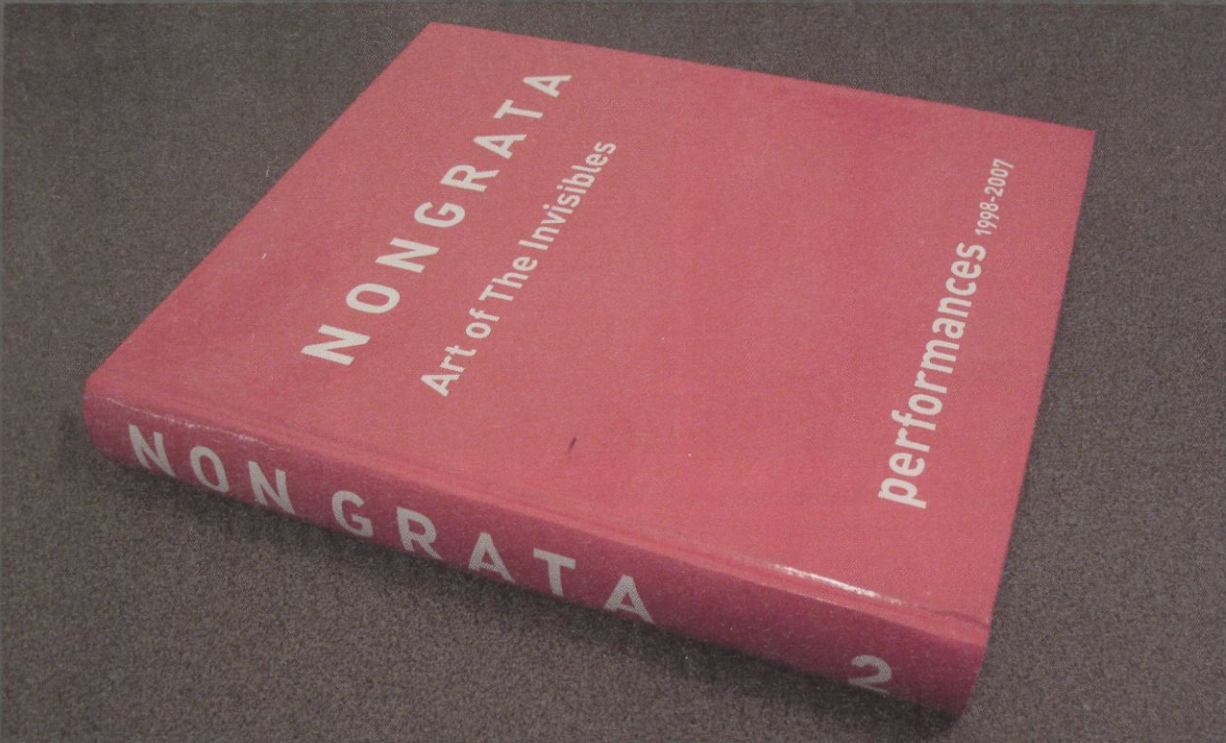
Vaatajail, kes neis sündmustes osalesid ja kelle Grata-kogemus oli seni piirduv vaid rohkelt illustreeritud almanahhidega (avaldatud 2000 ja 2008), tekib kohe kunstiajalooline seos näiteks Joseph Beuyssi ja tema koioti-*performance*'iga, samuti 1960ndate lõpu vastupanukultuuri tudengiprotestidega. Kuna selline seostamine oleks aga liiga lihtne, pole sellest ka eriti midagi järeldada. Ilmselged paralleelid jäävadki nendeks, mis nad on – paralleelideks, millel vähe ühist tänapäeva reaalsusega.

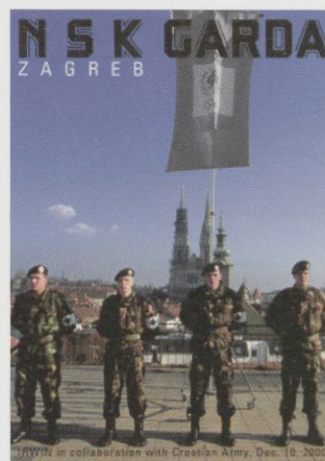
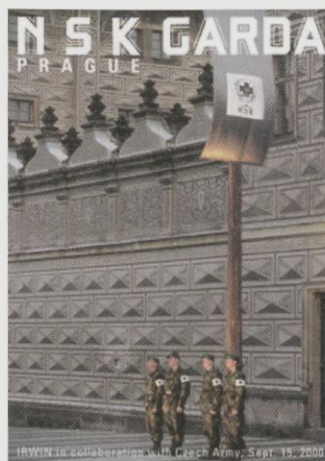
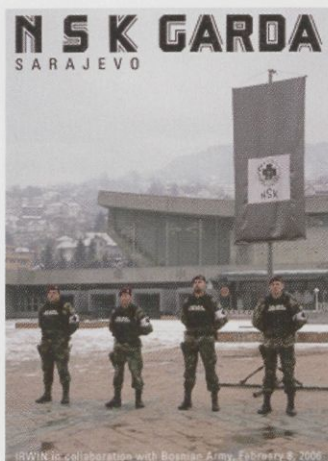
Non Grata tegevuskunst pakub ehk hoopis huvitavamalt võrdlusainet sloveenia kunstnike grupi IRWINiga. Laiemas plaanis on Sloveenia ja Eesti lähiajalool mitmeid ühisjooni. Mõlemaid rahvaid võib vaadata kui piirirahvaid: Sloveenia asub Kesk-Euroopa ja Balkani maade ristumiskohas, Eesti aga Skandinaavia, Ida-Euroopa ja Venemaa Föderatsiooni ristumiskohas. Mõlemad on hiljuti hüljanud kommunistliku poliitilise süsteemi, saades ka-savaraks rahvusküsimuse, mis on päevakorral suuremates liitriikides üldisemaltki (NSVL ja Jugoslaavia), et viskuda neoli-

beraalsesse kapitalistlikku süsteemi rahvusriigis, mille piire valvavad rahvusülesed majandus- ja sõjandusblokid (Euroopa Ühendus ja NATO). On hämmastav, mismoodi need kunstigrupid on osanud toime tulla muutlike poliitiliste strateegiatega.

IRWIN alustas 1980ndate alguse Ljubljanas ulatusliku pörandaaluse liikumise Neue Slowenische Kunst (NSK) osana; teised tollal olulist rolli mänginud rühmitused olid postpunkbänd Laibach, Noordungi teatritrupp, Belgradis sündinud kunstnik Goran Djordjevič (ehk n-ö Belgradi Kazimir Malevič). Praeguses Eestis on raske nimetada teisi "pörandaaluseid" liikumisi peale Non Grata.

Algusaegadel oli IRWINi ja teiste NSK gruppide eesmärk kommunistliku Jugoslaavia totalitaarsete mehhanismide kasutamine riigi vastu, et rünnata silmakirjalikku režiimi seestpoolt. Parim sellekohane näide on NSK disainikollektiiv NK. NK osales 1987. aastal Jugoslaavia noorsoopäeva ning president Tito sünnipäeva plakatikonkursil. Föderaalne Jugoslaavia žürii kuulutas võidutööks NK "Dan Mladosti" ning plakat läks paljudamasele. Seejärel tuli aga välja, et võidutöö oli vaid veidi muudetud versioon Kolmanda Reich'i aegsest Richard Kleini plakatist, mis pandi esmakordselt välja 1936. aastal. Tulemuseks olid NK ja NSK liikumise represseerimine ja tagakiusamine, mida võimudel oli siiski raske teha, kuna polnud seadust, mille alusel võtta rühmitus plakati eest vastutusele. Niisugused





sekkumisvõtted olid NSK-le Jugoslaavia lõpupäevil tüüpilised ja nende üle ka arutati kõige rohkem.

Non Grata pole otsustanud Eesti poliitilise struktuuri sellisel viisil sekkuda. “Kõrgpoliitikasse” sekkumise asemel on adressaadiks lähem poliitiline toimimissfäär – kunstimaailm. Kuna rühmituse kesksed liikmed kohtusid ning hakkasid koos tegutsema nõukogude haridussüsteemi viimastel aastatel, on ka kriitika arenenud vastavalt: esmalt loodi Pärnus baas, millest 1990ndate keskel kasvas välja Academia Non Grata. See töötab tänase päevani, mil ANG jätkab tööd nii Pärnus kui Tallinnas, olles loonud ülemaailmse suhtevõrgustiku teiste *performance*-i-kunstnikega ja autsaider-institutsioonidega.

Nii IRWIN/NSK kui ka Non Grata lähtuvad kollektivismi printsiibist, kuid eri viisil ja eri eesmärgiga. Mõlemad grupid kaitsevad järgitult oma liikmete identiteeti, et nende töid ei atomiseeritaks ja trivialiseeritaks selle kaudu, et suunatakse tähelepanu inimese biograafiale ning rakendatakse see “kuulsusi” tootva kultuuri kahtlase vankri ette. Ent seal, kus IRWIN/NSK on kasutanud meediat oma konfrontatsioonide huvides nii 1980ndate Jugoslaavias kui ka pärast 1991. aastat Sloveenias, võtab Non Grata kollektivism hoopis teise vormi – meediat ja “ametlikku” kultuurielu ignoreeritakse nii palju kui võimalik.

Non Grata esimene raamat sisaldab esseesid, kus viidatakse nende töödele ja identiteedile kui “nähtamatute kunstile”. Meedia ning “ametliku” kunstimaailma institutsioonide maksimaalne ignoreerimine oli ja on nende ametlik grupipoliitika. Sotsioloog Dick Hebdige väidab

1970ndate inglise punki uurides, vt tema kanoonilist teksti “Subkultuurid: stiili olulisus” (“Subcultures: the Meaning of Style”), et “alternatiivsed” noortekultuurid saab tarbekaubastamise ja inkorporeerimisega kergesti sulatada laiatarbemeediasse ja kultuuri ning allutada selle kontrollile. Ehk teiste sõnadega: punk tarbekaubastati ja müüdi tagasi inimestele, kes polnud seda ise kogenud, või siis inkorporeeriti see ajalooraaumatutesse ning aja jooksul lahtus selle sotsiaalne vägi täielikult.

Vaevalt on nongratalased lugenud Hebdige'i raamatut, kuid nad on võimalikest stsenaariumidest valuliselt teadlikud. Et vastu seista tarbekaubastamise/inkorporeerimise protsessile, ei otsi nad laiatarbemeedia tähelepanu – ja sellest on tingitud ka viimase vähene huvi nende vastu. Non Grata esindab “uuskollektivismi”. Püüdega seista väljaspool kesktelje kunstimaailma esitab ta väljakutse mitte ainult sellele maailmale, vaid ka äärmuslikult individualistlikule kapitalistlikule kultuurile, mis on pärast Nõukogude Liidu varisemist saanud Eesti poliitika ja kultuuri sünonüümiks. Kaheldes suuresti Eesti kunstimaailma pedagoogilises ja institutsionaalses raamistikus, võib Non Grata kriitika käia ka Eesti ühiskonna arengu kohta pärast 1991. aasta augustit. Kunstiõpetajate na püüavad nad arendada “terviklikke isiksusi”, mitte üksnes individualistlike isiksuste kunstilisi derivaate, olles fundamentaalses opositsioonis kolmanda astme hariduse eesmärkidega, nii nagu need on sõnastatud Eestis ja terves Euroopa Liidus.

Kuigi nii IRWIN/NSK kui ka Non Grata kasutavad kumbki omal viisil kollektivismi ja grupilist anonüümsust, et sekkuda poliitiliselt omaenda valitud kon-

teksti, siis nende lähenemine ajaloole on täiesti vastandlik. IRWIN on maalikunstis viidanud algusest peale väga teadlikult minevikule ja Sloveenia ajaloo stereotüüpidele. 1987. aastal tegid nad seeria “Punased piirkonnad”, kus lähtuti irooniliselt Jugoslaavia lühiajalisest sotsialistlikust realismist. Või IRWINi humoorikad näituse-avamised 1990ndate keskel, kus rühma viis liiget olid kinnitatud galerii lakke rip-puma ja vaatased sealt omaenda maale, mis olid põrandale virna laotud.

IRWINi tegemised – nii maalikunsti kui *performance*-i – võtab kokku nende loodud mõiste “retroavangard”. See tähendab, et eelmiste põlvkondade kunstiloomingu sümbolid on asetatud lõikakleebi meetodil üksteise kõrvale, et luua eri elementide vahel pinget. Taotlus pole sünteesida minevikku, vaid viidata küsitavale mineviku visuaalsetele vormidele, mis jätkavad meie oleviku vormimist. Ja sellisena on NSK liikumise üks lähtekohti Malevitši supermatistlik must rist, asetatuna vastamisi Sloveenia sõjaegse vastupanuliikumise sümbolitega; ühtlasi viitab see jahipidamisele kui sloveenia rahvuslikule meelelahutusele. IRWIN jätkab seda protsessi, näiteks 2004. aasta “Triglavi mäe” *performance*-is Ljubljana keskuses. Triglav mägi, Sloveenia (ning ühtlasi endise Jugoslaavia) kõrgeim mägi, on Sloveenia identiteedi sümbol, sellele viitamine on sloveenia kunstis saanud läbivaks jooneks. IRWIN esitas “Triglavi mäe” *performance*-i, mille tegi 1968. aastal kunsti/antikunsti grupp OHO, töötuluse; lõpuks on ka *performance*-i-kunstnik “Janusz Jansa” oma Triglav mäe tõlgendust edasi arendanud (2007).

Non Grata kasutab oma töödes “ajalu-

gu” täiesti vastandlikult. “Ametlik” kunsti-ajalugu, mis on kirjutatud väljaspool gruppi, on neile täiesti ebaoluline; Suure Kunsti Ajalugu on redutseeritud *performance*-i-kunsti ajalooks, mille üliühikesel retkel osutuvad põhilisteks peatuspunktideks dada ja Bruce Nauman. Ning “ajalugu” nähakse palju otsesemalt postmodernsena kui näiteks IRWIN. Non Gratale on ajalugu üks seeria pilte, mida nad laenavad või heidavad kõrvale, nii nagu ise tahavad. Eesti lähiajaloo tõlgenduse leiab nende 2002. aasta loosungist “Aja urvi, Eesti!”, samuti Luftwaffe *performance*-ist samast aastast (kolm alasti kunstnikku annavad au Hitlerile, näoga lapsiku ristile naelutatud “pommitaja” poole suunatud). Veel üks näide nende ettevõtmistest, mis võivad tekitada ebamugavustunnet ja eneserefleksiooni. Samas on Non Grata ajaloo suhtes oportunistlikum ja mitte nii järjekindel kui IRWIN. Ehk peegeldub selles oportunistlik ja võistluslik Eesti ajaloo ümbertöötamine eesmärgiga luua üks eriti mugav narratiiv, mis sobiks tänasele Eesti poliitikale.

IRWINi tuntuim projekt on ilmselt “NSK riik” 1993. aastast, omaloodud “Globaalne Universumi Riik”, millele on garanteeritud tähelepanu ka väljaspool kunstimaailma [vt kunst.ee 2003, nr 4, lk 18–22]. Võttes lähtematerjaliks passid, lõi IRWIN/NSK omaenda passi ja nimekirja oma riigi kodanikest. Projekt jätkub tänase päevani. Mõnes mõttes oli see 1990.–1991. aasta Jugoslaavia kokkuvarisemise hetkel vajalik strateegia, kadus ju vaat et üleöö nende senine tegutsemiskontekst. Passiprojekt ja “riigi” asutamine lõi uue efektiivse tegutsemisaluse, kus puudusid füüsilised territooriumid ja rahvusriigi piirid. IRWIN võttis 1990ndate alguse “aja-

loo lõpu”, valitseva poliitilise diskursuse – uute “sõltumatute” kapitalistlike rahvaste enesemääramise ja väljumise NSVLi või Jugoslaavia tsenseeriva haarde küüsis – ning arendas selle edasi oma loogilise järelduseni, kuni selle argumentid pöödsid iseenda vastu.

IRWINi grupp reageeris väga kiiresti “globaliseerumise” teooria esiletõusule ja kujunenud olukorrale pärast külma sõda, milles Lääs osutus vaieldamatult võitjaks. Passiprojekti tõttu sai nende grupp laiendada globaalselt ja luua kontakti nendega, kelle suhe NSK “kodakondsusega” tekkis seoses pettumusega “rahvuslikus” kodakondsuses. 1990ndate alguses said paika rahvusriikide piirid ning immigratsiooniosakonnad olid ametis idablokist välja kasvanud uute riikide ja nende passidega, mida läks vaja eeskätt reisimisel. Passiprojektil oli ka ootamatuid tulemusi. Hiljuti said NSK liikmed teada võltsitud NSK passidest, mida müüdi kui ühtesid odavaid Nigeeria võltspasside mustal turul.

Non Grata püüe ehitada globaalne võrgustik endasarnastest organisatsioonidest ja institutsioonidest on osutunud sama kõrge profiiliga ettevõtmiseks kui NSK riigiprojekt, ka eesmärgides võib leida sarnasusi. Non Grata teeb Euroopas ja USAs koostööd gruppidega, kellel on samasugune profiil või kes peegeldavad neid. Siit siis “Diverse Universe’i” festivalil toimunud Steve Vannoni absurdi-*performance* (“Hobune-lehm”), mis viitab odavatele telemängudele, ning avalikumalt poliitiline Saksa *performance*-i-kollektiiv Go Go Trash. Non Grata võrgustik taotleb nii nagu IRWIN ruumi loomist sellistele gruppidele, et funktsioneerida ning jõuda võimalikult erineva publikuni. Nende tegevus võtab performatiivse opor-

tunismi vormi (saabumine kunstifestivalidele mittekutsutuna ning esinemine väljaspool “ametlikke pindasid” – sündmuste iseloomu hukkamõistmine ilma nendes tegelikku panust andmata) või luuakse tegelikku panust andmata) või luuakse tingimused, mille korral võimalikult paljud sarnased grupid pälviksid tähelepanu. Viimane raamat “Non Grata 2” toob esile grupi jätkuvalt kasvanud globaalse võrgustiku kroonika viimase kümne aasta jooksul.

Olles märganud kahe grupi “kollektivistlikku” identiteeti ning problemaatilist suhet Sloveenia ja Eesti kultuurimaailmaga, võib nende puhul näha olulist erinevust nii ajaloo tõlgendamisel kui ka rahvusvaheliste võrgustike loomisel, et esitada väljakutse “ametlikule” kunstimaailmale, mis toimib suurte näituste ja rahvusvaheliste biennaalide taktis. Ebaselgeks on jäänud vaid Non Grata hoiak õpetamise ja *performance*-ite küsimuses. Hiljuti on IRWIN näiteks pehmenanud kollektivismi ja individuaallikmete anonüümsuse nõuet, nad sekkuvad kunstimaailma ka kuraatorite ja ajaloolaste tasandil ning alles seejärel ollakse kunstnikud, kes on endale kätte võitnud õigused. Kui Non Grata jätkab ametlikest ringkondadest eraldatuse liini, et asendada sealne reaalsus omaenda looduga, siis on raske näha sellise suundumuse jätkumist tulevikus.

Ent selle asemel, et spekuloida, mis edaspidi juhtub või ei juhtu, näitab IRWINi ja Non Grata erisuste ja sarnasuste kõrvutamine minusugusele lääne kunstiajaloolasele, kui mõttetu on püüda selliseid rühmitusi asetada 1960ndate Lääne-Euroopa ja USA radikalismi valgesse. Kumbagi gruppi saab käsitleda ja mõista vaid nende endi kaudu, hoides selge fookusena silme ees “sotsialistlikku”



ühiskonda, millest nad võrsusid, ja viise, kuidas nad on reageerinud vanade ühiskondlike kindlustuste kukkumisele. Tege- mist on jätkuva protsessiga, mille arengut on sama võrratu kaardistada kui käsitleda Euroopa viimase kahekümne aasta kahe kõige silmapaistvama kunstigrupi uusi te- gemisi.

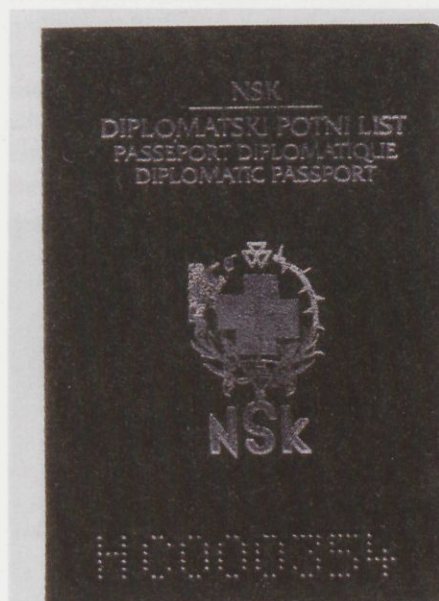
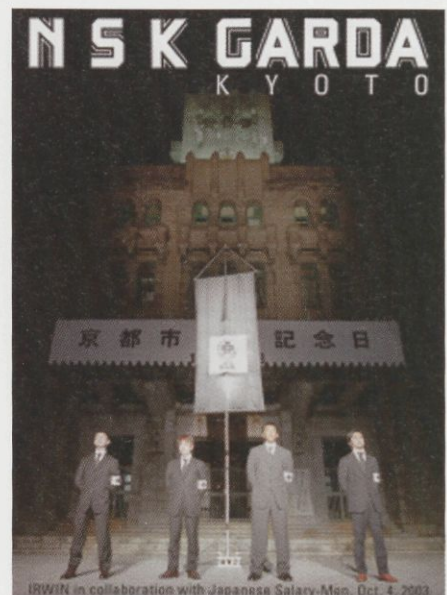
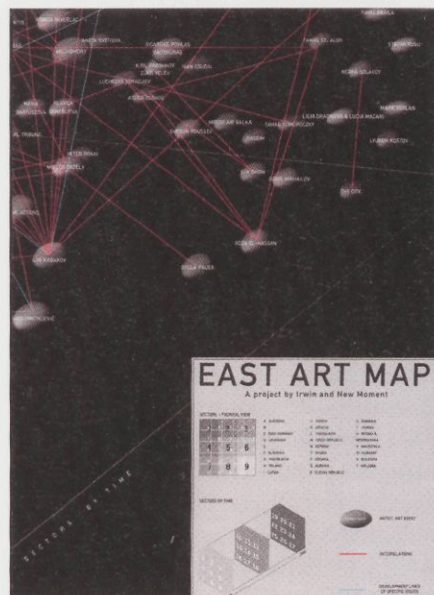
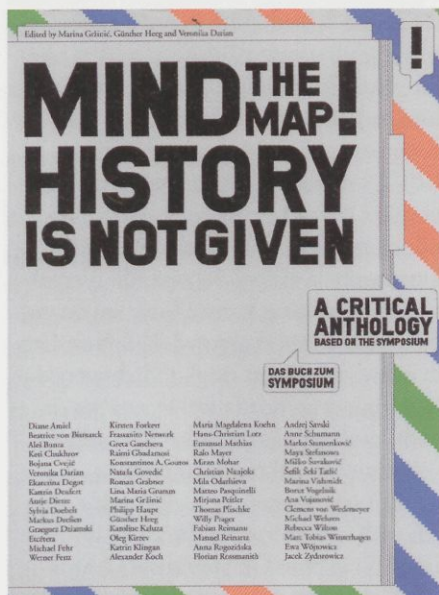
*Jonathan Blackwood on Šotimaa Dundee ülikoolis kunstiajaloo õppejõud. Praegu on ta Tallinnas seoses projektiga "Eesti modernism ja rahvusidentiteet kahe sõja vahel",*

*mida rahastab Eesti Instituut.*  
<http://fineart.dundee.ac.uk/research-staff/people/dr-jon-blackwood/research.jsp>

### Bibliograafia

Non Grata 1. 2000.  
 Non Grata 2: Art of the Invisibles: perfor- mances 1998–2007. 2008.  
 kunst.ee 2008, nr 2. Eriteema: nongrata kunstikonteiner.  
 IRWIN (toim). East Art Map: Contem- porary Art & Eastern Europe. afterall

books, London, 2006.  
 Dubravka Djuric & Misko Suvakovic (toim). Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-Avant Gardes and Post Avant Gardes in Yugoslavia, 1918-91. MIT Press, London & Cambridge Mass., 2003.  
 Dick Hebdige. Subcultures: The Meaning of Style. Methuen, London, 1979.  
 Alexei Monroe. Interrogation Machine: Laibach & NSK. MIT Press, 2005.  
<http://www.nskstate.com>  
<http://www.nongrata.ee>  
<http://www.aksioma.org/triglav/>



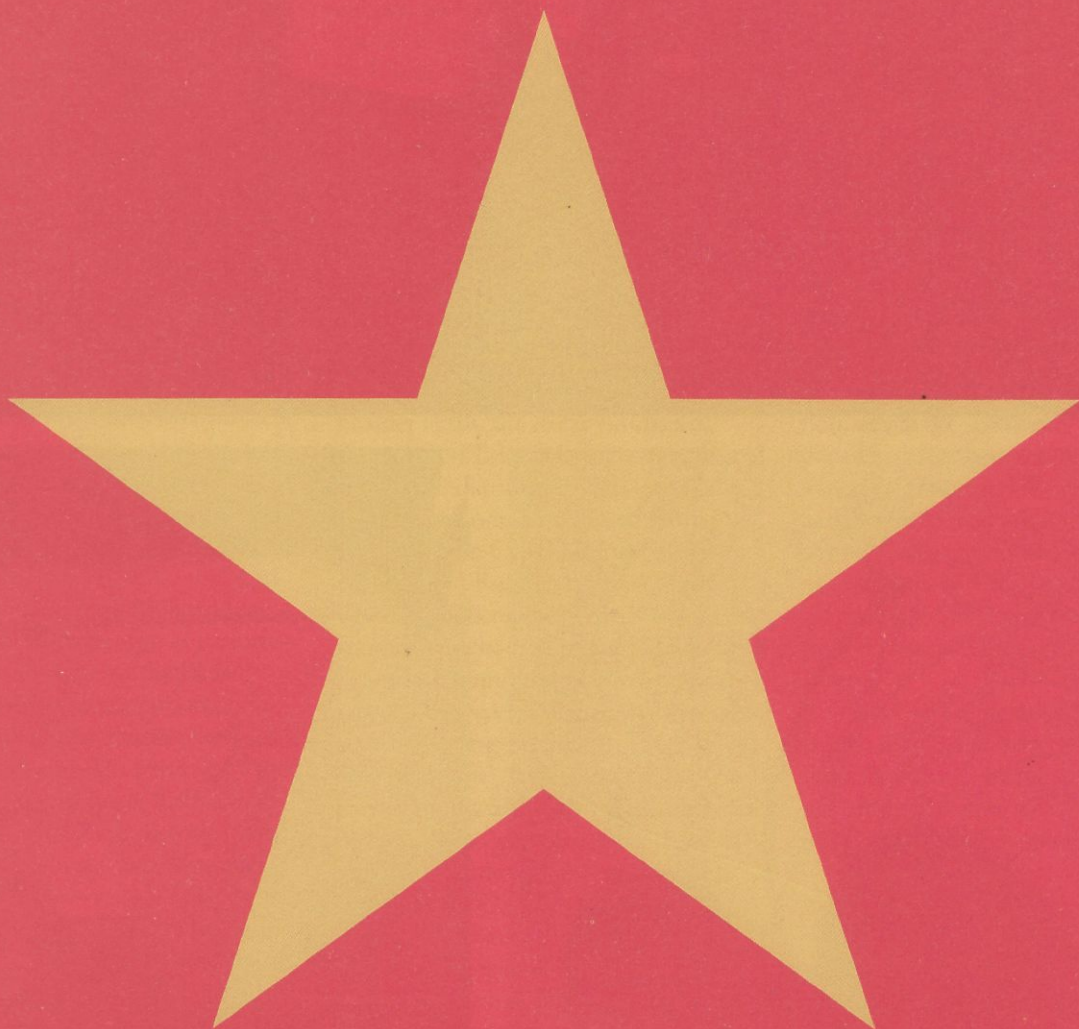
NSK passport



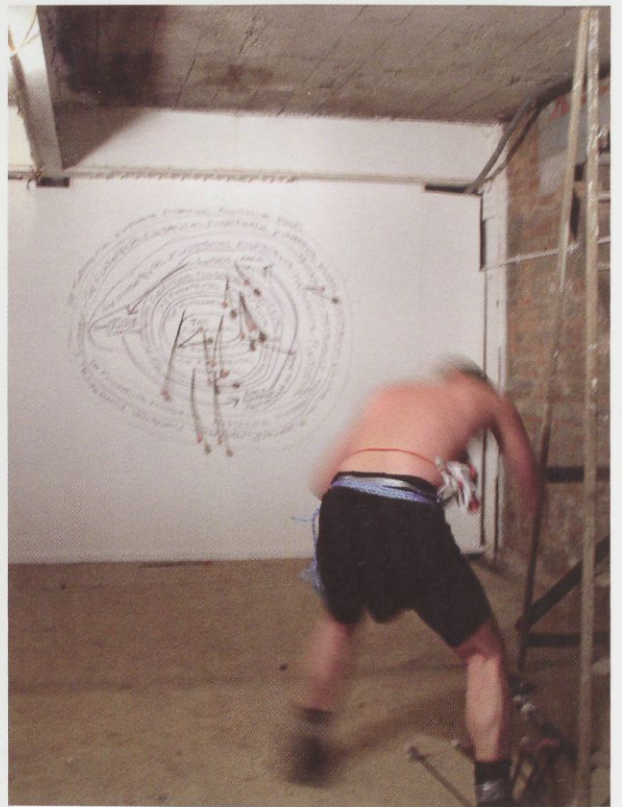
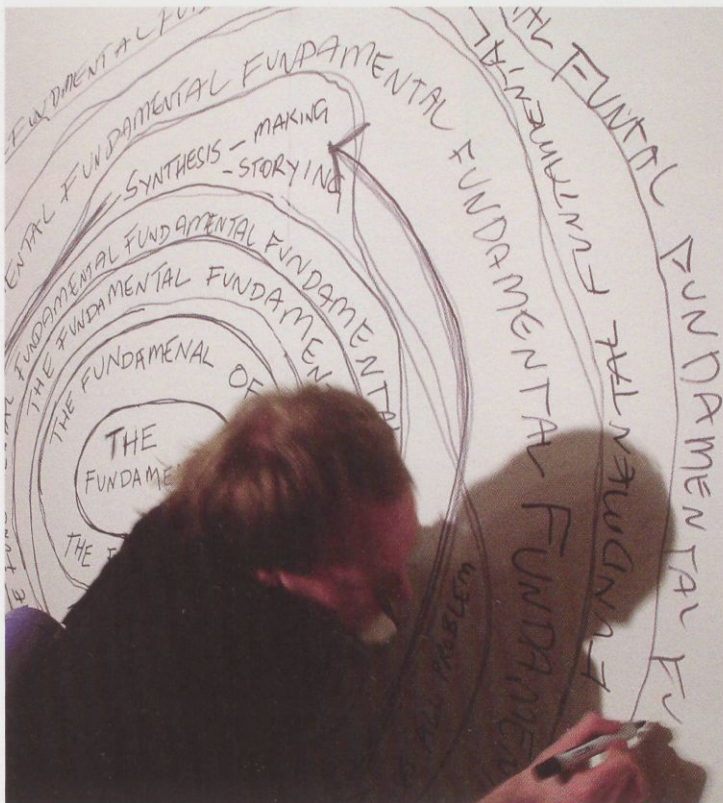
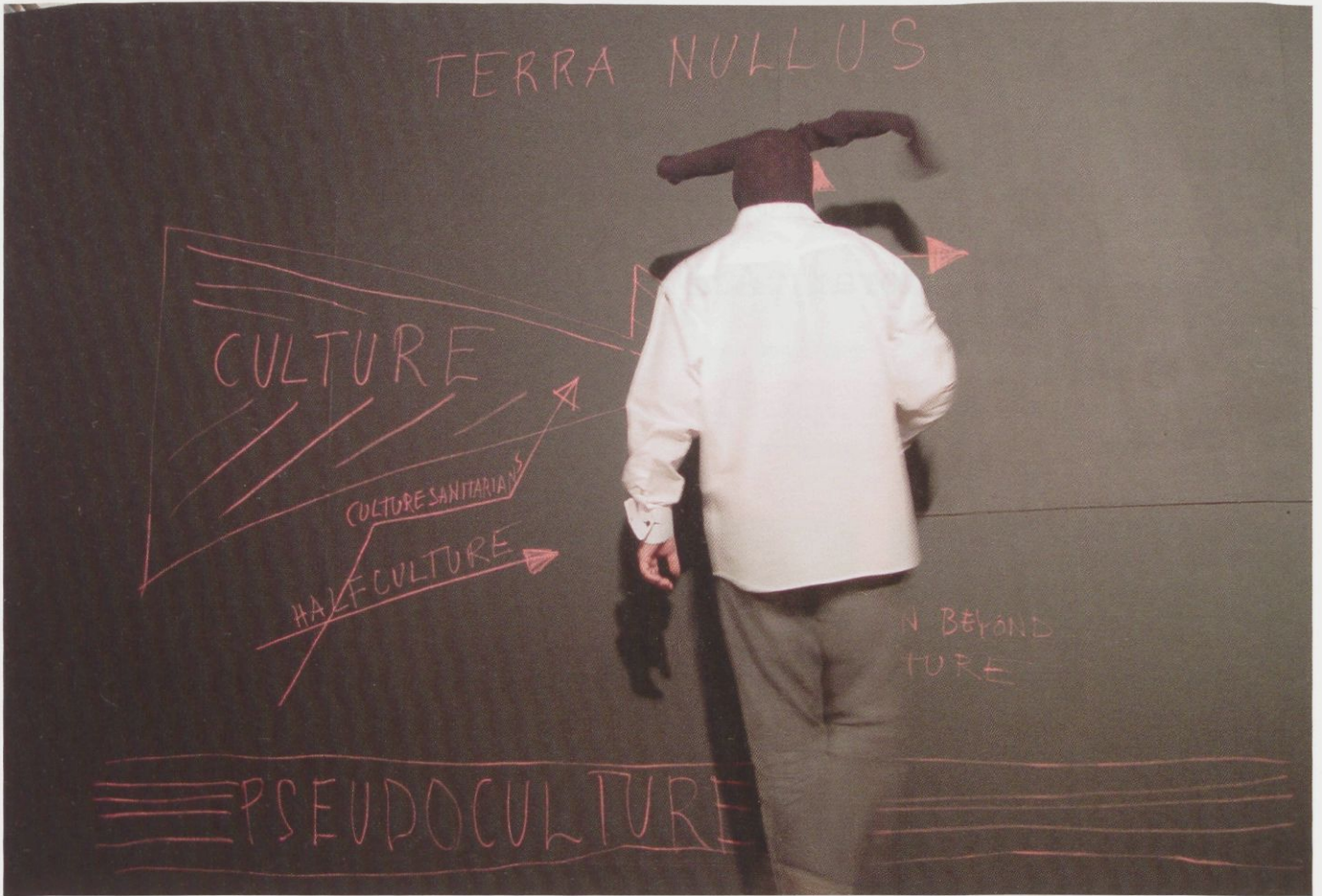
NSK passport – inside

# EAST ART MAP

Contemporary Art and Eastern Europe



Edited by IRWIN



Non Grata.



## Mapping different undergrounds: IRWIN vs. Non Grata

Jonathan Blackwood

Last year, a colleague back in Scotland expressed frustration and dismay that, after nearly fifteen years of involvement in “performance art”, the audience, if anything, had dwindled and become more specialised than it had been when he started out in the early 1990s. As an example, he cited sadly his journey from Scotland to stage a performance in Tel Aviv, Israel. At the end of a long and complicated journey, and several weeks of institutional negotiation and hard work to put his performance together, only around thirty people attended the event itself (and of that audience there was not one person who was not already either a performance artist or a critic whose living depended at least in part on writing about performance art). Whilst it has always been hard to make a case for the “relevance” of performance art in a wider societal context, on occasions when performance art is merely reproduced for its own sake in an institutional context, as seems to have been the case with my colleague, its very existence as an ongoing art gambit has to be questioned.

Fast-forward to May 2008, and to Non Grata’s loose federation of performance, *Diverse Universe*. At the Friday evening performance any notion of the future viability of performance art would have seemed absurd. The event, even in the echoing open spaces of the Kultuuritehas, was extremely well attended, and unlike many “opening” events people were actually there to engage with the art on display rather than to network for future personal gain. In Non Grata’s own central performance, they managed to exert an unusual control over the way that the audience moved and interacted with them: there was obvious humour in Anonymous Boh’s symbolic destruction of a pile of art books with a Stihl saw; and laughing at this, the viewer was at the same time being forced back away from the performers amidst a fusillade of grains

and wood-chippings directed at him from a masked character loading up a buzzing wood chipper. This was not a deliberately aestheticised and difficult performance laden with half-understood references, received in reverential silence and with polite applause. This was a very direct appeal to the audience’s senses through noise, smoke and laughter.

Viewers who attended this event, and whose only experience of Non Grata is through their very well illustrated almanacs (published in 2000 and 2008), are quick to point to artists such as Joseph Beuys in his *Coyote Performance*, and the general climate of student and counter-cultural protest in the late 1960s, as precursors to Non Grata’s present day activity. Whilst this is an easy connection to make, it is not a very illuminating one. Obvious parallels can be drawn with counter-cultural activity from that period, but they remain just that – parallels, having little point of contact with present day realities.

Perhaps a more interesting comparison might be drawn between the Slovenian artists’ collective IRWIN, and the developing activities of Non Grata. In broader terms, the recent histories of Slovenia and Estonia have many points of contact. Both countries can be seen as “border” nations: Slovenia, a crossing point between Central Europe and the Balkans; and Estonia, between Scandinavia, Eastern Europe and the Russian Federation. Both have in recent history left behind a Communist political system, wherein the “national question” was subsumed by a larger federation (the USSR and Yugoslavia), for a system of neo-liberal capitalism with newly independent national borders “guaranteed” by supra-national economic and military blocs (the EU and NATO). The ways in which these groups have adapted their subtly differing strategies in order to cope with changing political strategies is fascinating.

It is fair to say that IRWIN were just one small part of an emergent underground scene in Ljubljana in the early 1980s: among the other groups which joined with IRWIN under the “Neue Slovenische Kunst” (NSK) banner to play a significant role in the last years of Yugoslavia were, to name but a few, the post-

punk group Laibach, the Noordung theatre group, and the Belgrade-born artist Goran Djordjevic (a.k.a. “The Kazimir Malevich of Belgrade”). In contrast, in contemporary Estonia it is hard to see beyond the example of Non Grata for evidence of a contemporary underground scene in Tallinn.

In its earliest stages, the IRWIN grouping and its allies in the NSK movement sought to use the totalitarian mechanisms of Communist Yugoslavia against the state, in order to hold up to scrutiny the regime’s arbitrary and hypocritical exercise of power. The most obvious example can be found in the NSK design collective, NK. In 1987, NK participated in a competition to design a poster for the Yugoslav Day of Youth and the late President Tito’s birthday. NK’s “Dan Mladosti” was accepted as the winner of the competition by a Federal Yugoslav jury and the poster entered production, until it was revealed that the winning entry was a manipulated version of a Third Reich poster by Richard Klein that had first appeared in 1936. Subsequently, NK and the broader NSK movement were subjected to attempted suppression and prosecution, which the authorities then abandoned because there was no law under which the poster and the group which had produced it could be charged with an offence. Such activity was typical of the interventions of NSK groupings during the final years of Yugoslavia, and was the most discussed subsequent to that state’s demise.

Non Grata appears to choose not to engage with the political structure of Estonia in this way. Eschewing “high politics”, instead it seeks to address politics within its immediate sphere of operation – the art world. Since its core members met and began to work together in the very last years of the Soviet educational system that critique has been developing exponentially; firstly establishing a base in Pärnu, followed by the emergence of “Academia Non Grata” in the mid 1990s and on to the present day – at the time of writing the ANG continues to work with students both in Pärnu and in Tallinn, as well as forming the basis for a global network of relationships with other performance artists and “outsider” institutions.

Hence, both IRWIN / NSK and Non Grata use the “collective” principle in different ways and for different ends. Both groups rigorously protect the identity of participating members in order to prevent their work becoming atomised and trivialised, thus avoiding focus on individual biography and its abuse in an increasingly ubiquitous celebrity culture. However, where IRWIN / NSK have sought to use the media as a means to promote the different ways in which they have confronted authority in Yugoslavia and in post-1991 Slovenia, Non Grata’s collectivism has taken an altogether different form.

Non Grata’s first book contains essays which make much reference to their work and identity as “the art of the invisibles”. It was, and still is, official group policy to ignore the art media and the “official” institutions of the art world as far as is possible. Writing on the 1970s punk phenomenon in the UK, in his canonical text *Subcultures: the Meaning of Style*, the sociologist Dick Hebdige argued that “alternative” youth cultures could easily be incorporated and controlled by mainstream media and culture, through processes of “commodification” and “incorporation”; and it happened - punk’s image was commodified and sold back to people who could only experience it either vicariously or through the pages of a history book, and over time what had seemed to be the social power of punk was completely eroded.

I doubt that Non Grata have read Hebdige’s book, but they are painfully aware of the processes that he outlines in relationship to UK punk. In order to “resist” the commodification/incorporation process, they do not seek to court media attention, and any that comes their way is a matter of little interest to them. For Non Grata, their “new collectivism” and attempt to stand out against the mainstream art world is a challenge not just to that world but also to the emergence of the highly individualist capitalist culture which, since the collapse of the Soviet Union, has become synonymous with Estonian politics and culture. In casting considerable doubt on the value of the pedagogical and institutional framework of the Estonian art world, Non Grata’s critique might also be extended to the

way in which Estonian society has itself developed since August 1991. As teachers of art, they seek to develop the “whole person” rather than just the artistic facets of an individual personality - an aim that runs in fundamental opposition to the declared aims of tertiary education not only in Estonia, but across the European Union.

If both IRWIN / NSK and Non Grata, in their own ways, use collectivism and group anonymity to intervene politically in their own chosen contexts, their approach to history is fundamentally different. From the beginning, the IRWIN group sought very consciously to use past forms and references to stereotypes from Slovenian history in their painting. Hence their *Red Districts* series of works from 1987, which sought to use the forms of a short-lived Yugoslav socialist realism in order to hold them up to ironic scrutiny, or the humorous *IRWIN* live series of exhibition openings from the mid 1990s, in which the five members of the group were suspended from the ceiling of the hoist gallery, looking their own paintings which had been mounted there.

IRWIN’s work, both in painting and in live performance, is guided by what they have termed “retroavantgardism”. This is to say that the symbols of previous generations of art production are cut and pasted alongside one another, in order to hold their differing elements in mutual tension. This is not an attempted synthesis of the past but a bold re-problematisation of the visual forms of past epochs that continue to shape our present. As such, the symbol of the NSK movement features Malevich’s suprematist black cross juxtaposed with symbols from Slovenia’s wartime resistance, and by a reference to the presumed Slovene “national pastime” of hunting. This is a process with which IRWIN continues to engage, as in their 2004 *Mount Triglav* performance in the centre of Ljubljana. Mount Triglav, the tallest mountain in Slovenia (and formerly, Yugoslavia) is a defining symbol of Slovenian identity, and reflection upon it and its significance has become a recurrent thread in recent Slovenian art. IRWIN were revisiting the original performance of *Mount Triglav*, in December 1968, by the process art/anti-art grouping

OHO; subsequently, the performance artist Janusz Jansa has re-worked the image on Mount Triglav itself (2007).

Non Grata’s use of history in their work is fundamentally opposed to this. “Official” art history, written by those outside the group, is an abiding irrelevance to them; the History of Art is reduced to the history of performance art, with Dada and Bruce Naumann being the principle stops on a very short chalkboard journey. Instead, their approach to history is perhaps more straightforwardly postmodern than the IRWIN example. For Non Grata, history provides a series of tableaux from which they borrow and cast aside at will. There is a blunt assessment of Estonia’s recent history in the 2002 statement “Bend Over, Estonia!” and the *Luftwaffe* performance in the same year, featuring three naked performers giving the Hitler salute to another mounted on a childish cruciform bomber is another example of an event which may provoke feelings of discomfort and self-reflection in the viewer. Non Grata’s use of history is much more opportunistic and less consistently developed than in the case of IRWIN; although this perhaps mirrors the opportunistic and contested re-working of Estonian history to produce a particular convenient narrative, or outcome, in contemporary Estonian politics.

Perhaps IRWIN’s best known project, and certainly the one which has garnered the most attention from observers outside the art world, is the declaration of the “NSK State” in 1993, as the first self-styled “Global State of the Universe”. Using passport materials, NSK/IRWIN created their own set of passports and list of citizens, in a project which continues to this day. In some respects this was a necessary strategic tack by NSK in the wake of the collapse of the Yugoslav state in 1990-1, which removed their previous context of operation almost overnight. The passport project and the establishment of a “state” effectively marked the formation of a new base of operations for the group, defying physical territories and national borders. Again, the hegemonic political discourse of the early 1990s, of the “end of history” and the establishment of an archipelago of new “independent” capitalist

nations liberated from the censorious grasp of the USSR or Federal Yugoslavia, was taken by IRWIN, developed to its logical conclusion and its arguments turned against itself.

The IRWIN group very quickly grasped the implications of the emergence of globalisation theory and the writings of a history of the Cold War in which the West were the undisputed victors. Quickly, the passport project allowed the grouping to extend its reach globally and make contact with those who took out NSK citizenship through disaffection or disillusion with their own “national” citizenship. In the early 1990s, when national border and immigration departments were struggling to process the multitude of new states and passports that grew up in the wake of the dissolution of the Eastern Bloc, there were many documented instances of NSK passports being used successfully for the purpose of international travel. The passport project has had unexpected consequences. Recently, members of IRWIN learned that fake NSK passports – now completely useless for the purpose of moving from one country to another – were amongst the cheapest forgeries one could buy on the fake-passport black market in Nigeria.

Non Grata’s attempt to build a global network of like-minded organisations and institutions has not been as high profile and challenging as the NSK State project, but close similarities can be found in their aims. Non Grata work with those groups across Europe and the USA are in sympathy with their aims or whose practice closely mirrors their own. Hence the appearance of individuals such as Steve Vanoni (“Horse Cow”), with his absurdist performance at *Diverse Universe* sending up the inanity of cheap television game shows, and the more overtly political German performance collective *Go Go Trash*. Non Grata’s network, like IRWIN’s, seeks to create space for groups such as these to function and to reach as diverse and challenging an audience as possible. This may take the form of performative opportunism (turning up uninvited to art festivals and performing without the “official space” of those festivals - thereby using the profile of an event without actually contributing to that profile) or the set-

piece event in which as many groups as possible can benefit from exposure. The recent book *Non Grata 2* chronicles the steadily expanding global network of the group over the last decade.

Whilst we have noted similarities in “collective” identity and the problematic and highly contingent relationship with the respective Slovenian and Estonian cultural worlds, fundamental differences can be found both in the use of history and in the role of creating international networks as a means to challenge the “official” art world’s model of large scale exhibition and international biennale. Less certain is the future course that Non Grata will plot in its teaching, performing and enabling roles. In recent times, for example, IRWIN’s insistence on collective identity and the anonymity of individual members has begun to soften; also, they are now intervening as curators and historians as much as artists in their own right. Given Non Grata’s desire to maintain a distance from official circles and to substitute that reality for one of their own making, it is difficult to see them taking a similar direction to IRWIN in the future.

However, rather than idly speculating as to what may or may not happen in the years to come, the comparison of IRWIN and Non Grata, for all their points of contact and points of difference, reminds Western art historians such as myself just how pointless it is to try and cast the likes of Non Grata and IRWIN in the light of late 1960s radicalism in Western Europe and America. Both these groups can only be understood on their own terms, with a clear focus on the socialist societies from which they emerged and on the way that their work has developed against the backdrop of the dissolution of those old certainties. This is an ongoing process, whose progress will be as fascinating to chart in the years to come as it will be to observe the future activities of two artist groupings that have been among the most significant in Europe during the last twenty years.

*Jonathan Blackwood is a lecturer in the History of Art at Duncan of Jordanstone College of Fine Art, University of Dundee, Scotland. He currently lives in Tallinn and is*

*working on a project on Estonian Modernism & National Identity between the wars, funded by the Estonian Institute.*

<http://fineart.dundee.ac.uk/research-staff/people/dr-jon-blackwood/research.jsp>

## Bibliography

- Non Grata 1*, 2000.  
*Non Grata 2: Art of the Invisibles: performances 1998-2007*, 2008.  
kunst.ee 2/08 *Eriteema: nongrata kunstikonteiner*.  
IRWIN (eds.), *East Art Map: Contemporary Art & Eastern Europe*, afterall books, London, 2006.  
Dubravka Djuric & Misko Suvakovic (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-Avant Gardes and Post-Avant Gardes in Yugoslavia, 1918-91*, MIT Press, London & Cambridge Mass., 2003.  
Dick Hebdige, *Subcultures: The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979.  
Alexei Monroe, *Interrogation Machine: Laibach & NSK*, MIT Press, 2005.  
<http://www.nskstate.com>  
<http://www.nongrata.ee>  
<http://www.aksioma.org/triglav/>



# Kiri New Yorgist

Karin Laansoo

Kui ühel septembri algusnädala neljapäeva õhtul on Chelsea's üle kahekümne näituseavamise, siis on see märk hooaja algusest. Ja kuigi Chelsea pole uue kunsti osas eriti huvitav *scene*, näitas rahvaarvu baromeeter, et laisk ja kohati mõõdutundetult palav suvi hakkab mööda saama ning turistid on asendumas uuesti kohalikega.

New Yorgi selle suve turistiliimiks sai Olafur Eliassoni neljast koskest koosnev installatsioon "The New York City Waterfalls" East Riveril. Juunist oktoobrini avatud kosked on Islandil elavale taanlasele senistest suurim ja tehniliselt keerukaim projekt. Maksumus, asukoht linna sadamas ning bürokraatlik rägastik, mis tuli ligi 30 loa saamiseks läbida, tegid koskede teostamisest tõelise kadalipu läbimise. Teoorias tundus asi lihtne: ehita karkass, pista toru jökke, pumpa vesi kümne korruse kõrgusele ning lase üle ääre vette tagasi kukkuda. Tegelikuses otsiti kaua õiget kohta metrootunnelite ning heitveetude vahel, rääkimata tervele meeskonnale inseneridele peavalu tekitanud tehnilistest üksikasjadest. Läks vaja Public Art Fundi kui tellija järjekindlust ja linnapea Michael Bloombergi toetust koos 15 miljoni dollari ja 200 inimese tööga, et kosked lõpuks püsti saaks. Eelmine samas mahus projekt linnaruumis oli Christo ja Jean-Claude'i "Värvad" Central Parkis 2004. aastal, kui terve park oli kaetud oranžist kangast värvatega. Aktsioon tõi kohale üllatuslikud neli miljonit külastajat ning rekordarvu turismidollareid. Pole siis ime, et linnapea soovis peatselt võrreldavas mahus kordusetendust.

Koskede vastuvõtt on olnud üsna kirju, toon lihtsalt välja paar pärlit. "15 miljoni eest oleks ma ise parema teinud" (taksojuht). "King Kong võiks hakata arvama, et ta on tagasi kodus" (New York Timesi kriitik Roberta Smith). Ma olen koskedest paadiga mööda sõitnud – üks variant on võtta näiteks IKEA tasuta vee-takso Red Hook'i – ning neid erinevas valguses Brooklyni poolelt vaadanud. Vii-

mati öösel Stanley Kubricku filmi "The Shining" vabaõhukraanilt vaadates. Tule-des Manhattani taustal jäävad kosked peaaegu märkamatuks ning ka vee langemise kohinat ei kuule. Nagu mustvalge tummfilm üürgava linnastereo kõrval.

Ma ei oska eriti laulda, aga ikkagi satusin soome kunstnikepaari Tellervo Kalleineni ja Oliver Kochta-Kalleineni uue "Kaebuste koor: New York" proovidesse. Eelmine suvi sai Kumus näha [fototriennaalil "Don't Worry be Curious"] seni valminud videoid Birminghamist, Helsingist, Hamburgist ja Peterburist. New Yorgi versiooni tegemine on osa MOMA kaasaegse kunsti harus P.S.1 avatud suurest soome kunsti näitusest "Arktiline hüsteeria". Kohalikud on ju täiesti legendaarsed vingujad, kelle pretensioonikus lubas koorilaulu vähemalt sisu osas täiesti uuele tasemele tõsta. Sõnade kogumiseks olid kodanikud saatnud lademetes hingeminevaid argiviginaid ja filosoofilisemaid änge, parimatest löi helilooja Alan Licht 8-minutilise laulu. Proovid edenesid aeglaselt, sest alati oli keegi, kes tahtis täpsustada olemasolevat sõnastust või nokkida grammatika kallal. Vähemalt esimeste ridadega

tundusid kõik nõus olevat: "New York ei ole USA / New York võiks olla sõltumatu riik" (*New York is not a part of the USA / New York should be an independent country*).

Midagi tahtsin veel öelda. Ahjaa, üks sügise oodatuid sündmusi on oktoobri lõpus avatav "mingimistaheskoht" ("theanyspacewhatever") Guggenheimis. Nancy Spector'i kureeritav näitus on pühendatud kümnele kunstnikule, kelle jaoks näituse formaat on alates 1990ndatest olnud keskne meedium, nende seas Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Pierre Huyghe ja Rirkrit Tiravanija. Carsten Höller avab samal näitusel hoteliltoa kahele. "Pöörlev hotellituba" ("The Revolving Hotel Room"), mida saab reserveerida Waldorf-Astoria hotelli kodulehel, pakub ööbimist muuseumis ning võimalust näitust öösel täielikus üksinduses vaadata. Ja tõenäoliselt siis ise päeval vaatamisobjektiks olla. Kõigi eelduste kohaselt saab tung olema muljetavaldav, sest miski ei eruta kohalikke rohkem kui eksklusiivsus koos võimaliku meediatähelepanuga.



Karin Laansoo.

W. Maslin  
"Eln enne summa"  
Zandt jõevee kütlaste Londonis üür hingeminevat fotoaastat



Olafur Eliasson.  
New Yorki kosed.  
East River. 2008.

Olafur Eliasson.  
The New York City  
Waterfalls.  
East River. 2008.

# “Elu enne surma”

Sandra Jõgeva külastas Londonis üht hingeminevat fotonäitust.

Beate Lakotta ja Walter Schels. Elu enne surma. Wellcome Collection, London, 9.04.–18.05.2008.

Saksa fotograafi Walter Schelsi ning Spiegeli teadustoimetaja Beate Lakotta ühishäituse idee on äärmiselt lihtne. Isegi nii lihtne ja sedavõrd delikaatne, et näitust nägemata tundus mulle, et see balansseerib kitsi piiril: võib sentimentaalsusele rõhuda ning olla omamoodi alatult kalkuleeritud pisarakiskuja.

Autorid võtsid Saksamaa hooldushaiglates ühendust kahekümne nelja mitmes vanuses ning äärmiselt erineva sotsiaalse taustaga inimesega, kellel kõigil oli fataalne haigus ning kindel teadmine, et elada on jäänud vähe. Lakotta ning Schels palusid luba veeta paar viimast nädalat nende seltskonnas. Ning luba ka pildistada neid inimesi nii selle aja jooksul kui kohe pärast nende surma. Näitusel ongi eksponeeritud hiigelsuured igas mõttes ülikvaliteetsed mustvalged fotod. Portreed on paaris: iga inimese nägu nii elusa kui surnuna. Kõrval on Lakotta tekstid igäihe kohta, ja nende tekstide (aja)kirjanduslik tase on olulise tähtsusega näituse kui teraviku õnnestumisel. Sama tipp-professionaalsed kui Walter Schelsi fotod on Beate Lakotta tekstid. See eristab neid väga paljude kunstnike tekstil baseeruvatest näitustest, kus tekstid on tihti kas ennast rõestavalt akadeemilised, ülearu sentimentaalsed, kunstinäituse kohta liiga pikad või siis lihtsalt viletsapoolne ilukirjandus. Nendest inimestest on aga kirjutatud piisavalt napilt, stampi vältides, toodud esile tabavaid detaile, milles on samas kogu inimelu üldistav jõud. Need tekstid, nende paar aastat tagasi surnud täiesti tavaliste inimeste lood, jäävad teravalt meelde. Väga võimalik, et elu lõpuni meelde nagu nii mõndagi parimast kirjandusest. Nunn, kes ei saa aru, miks tema, kes oli kogu elu pühendanud teistele, pidi kuuekümnendates eluaastates saama ravimatu vähi. Ema ja laps, kes haigestusid üheaegselt eri sorti vähki. Ema suurim eesmärk oli elada

kauem kui ta poeg ja seda ta suhtelisest halvast prognoosist hoolimata tegi – 25 päeva võrra. Sellest naisest pole ainsana *post mortem* fotot. Tema kiilaspäine portree on tema viieaastase elava ja surnud poja kõrval, seinal napp tekst, et teda polnud võimalik pärast surma jäädvustada. Mis põhjusel, seda pole öeldud. See “ebatäiuslik” komplekt mõjub sellel näitusel peaaegu sümboolsena.

Enamik portreeritavatest on surnud hilisemas keskeas või suhteliselt vanana – paratamatult sellesse kunstiprojekti seekuv statistiline keskmine. Aga nende hulgas on ka kahekümnendates noormees, kes sai HIVi juba 16selt (kohe meenub Eesti oma HIV-epideemia ning sellega, et umbes kümne aasta pärast hakkavad viimaste aastate jooksul viiruse saanud verinoored inimesed AIDSi haigestuma ning surema – ja kuidas võib see siis kogu põlvkonna mentaliteeti mõjustada...), ning väike maroko tüdruk, kellel oli ajukasvaja juba enne sündimist ning kes seetõttu ei elanud poolt aastatki. Või kopsuemfüseemi all kannatav väga vana naine, kelle kohta Beate Lakotta kirjutab, et ta kartis kohutavalt surma ning nõudis viimase hetkeni, et teda kuidagi aidataks ning temaga toimuv kohutav protsess peatataks. *Post mortem* fotol näeb ka see naine välja täiesti rahulik. Või endine tippjuht, kellel polnud muud elu peale töö ning kes teda külastavatele fotograafidele ning ajakirjanikele rääkis oma kohutavast üksildusest pärast saatuslikku diagnoosi: kolleegid ning tuttavad külastasid teda igäiks vaid korra ning jätsid ta siis täiesti ükski. Suri ja sai täiesti aru, mis pärast: neil oli ebamugav temaga suhelda, sest nad said aru, mille peale endine tippjuht ning edukuse etalon lakkamatult mõtleb – oma surmale. See on aga teema, millega materialistlikus lääne ühiskonnas pole harjutud tegelema, surm on omamoodi tabu, mis on ära peidetud intensiivravipalatisse, hooldushaiglatesse ja vanadekodudesse. Iga inimest varem või hiljem nii isiklikult kui

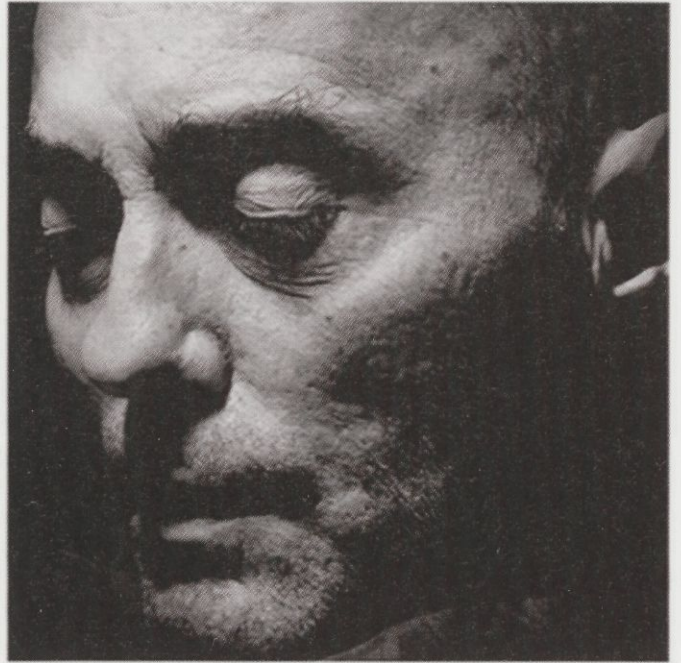
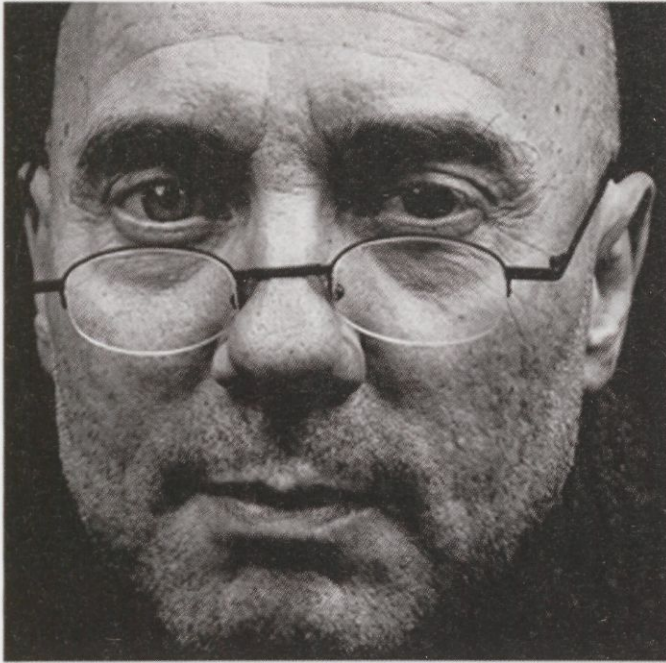
võimalik tabav tõsiasi, milleks ometi pole keegi valmis. (Iroonilisel ja paradoksaalsel kombel on liigikaaslaste vägivaldne surm filmi kui meelelahutustööstuse põhikomponent. Väga võimalik, et see on meie ärastatud ja tegelikult vastupidise efekti-ga meeletult katse selle bioloogilise paratamatusega harjuda ning leppida...) Põgusalt on peatunud kahekümne nelja surija religioosetel või spirituaalsetel veendumustel. Nagu võib arvata tänapäeva lääne inimeste puhul, on need seinast sein, ulatudes *new age*'ist ateismi ning harda kristluse ja muhameedluseni.

Läheb hinge, absoluutselt, ning samas on need tavaliste inimeste tavalised lood. Kõik on päris. Kordagi ei teki tunnet, et sind kasutatakse emotsionaalset ära ning surutakse sulle kui inimesele ja surelikule olendile paratamatult valusalt ja isiklikult puudutatavat teemat peale nagu sentimentaalses filmis. Kes ei oleks mõelnud, mis võib kunagi olla tema surma põhjus...

Loomulikult seostuvad need mustvalged surnud inimeste portreed kõigepealt 19. sajandi kombega jäädvustada fotol oma surnud lähedasi. Ja esimest korda ei tundunud mulle see kunagine tava mitte morbiidne, vaid omal kombel väga vajalik.

“Elu pärast surma” kandideerib mitmele kunstiauhinnale ning näitusesaal oli üsna rahvast täis. Samas pole ma mitte kunagi näinud vaiksemat kunstipublikut.

P. S. Wellcome Collection on Londonis Eustonis (täpne aadress: Euston Road 183) asuv kunstikeskus, mis baseerub Sir Henry Solomon Wellcome'i (1853–1936) pärandil. Farmaatsiaäriimees, filantroop ning kollektsionäär Wellcome tundis kirglikku huvi kaugete maade, sealsete rahvaravitsete, etnograafiliste esemete ning meditsiini ajaloo vastu. Kunstikeskuse püsiekspositsioonis on tema kollektsioon “Medicine Man”. Kokku on avatud mitu näitusesaali, väidetavalt maailmakuulus raamatukogu, konverentsisaal, kinnine klubi, raamatupood ning kohvik. Sisse saab kogu keskusesse tasuta.



Beate Lakotta, Walter Schels. Elu enne surma. Fotod, tekstid.  
Beate Lakotta, Walter Schels. Life before death. Photographs, texts.

Heiner Schmitz

vanus: 52

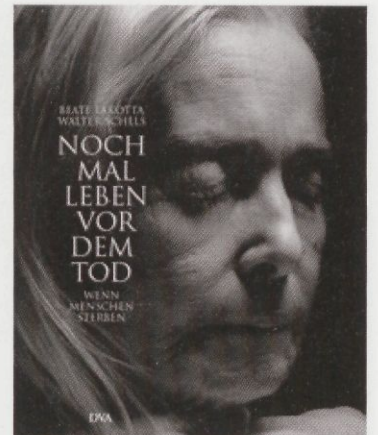
sünniaeg: 26. november 1951

esimene portreefoto: 19. november 2003

surmaaeg: 14. detsember 2003

Heiner Schmitz vaatas skaneeringu pealt oma aju kahjustatud piirkondi. Ta mõistis hetkega, et talle pole jäänud palju aega. Schmitz räägib kiirelt ja hästi artikuleeritult, teravmeelselt, ent ta jutus ei puudu sügavus. Ta töötab reklaamialal. Seal peavad kõik olema tippvormis – nagu ballil. Tavaliselt. Sõbrad ei taha, et Heiner on kurb. Nad püüavad ta mõtteid mujale juhtida. Haiglas vaadatakse koos jalgpalli, nii nagu enne. Õlled, sigaretid, toas kerge peomeeleolu. Agentuuri tüdrukud toovad lilli. Enamasti tulevad nad kahekaupa, sest nad ei taha jääda temaga üksi. Mida on rääkida surmale määratud isikuga? Mõned ütlevad lahkudes koguni: “Saa jälle terveks” või “Ootame sind varsti jälle tööle, vana!”

“Mitte keegi ei küsi minult, kuidas ma end tunnen,” ütleb Heiner Schmitz. “Sest nad on kõik hirmul. Meeleheitlik teemast hoidumine on mulle tõeliselt raske, see, kuidas püütakse jutt juhtida kõigele muule. Kas nad ise ka saavad sest aru? Ma suren varsti! Ise ma mõtleni ainult sellest, iga sekund, kui jään omaette.”



# Kunstnikupihtimus

Ehtekunstnik Kärt Summatavet arutleb kunstniku võimaluse üle saada leiutajaks.

Siin on väike kunstnikupihtimus, mida on enne kuulnud vaid mu doktoritöö<sup>1</sup> eelretsensendid ja kaitsmisprotseduuril osalenud kolleegid ja oponendid.

Leiutise idee on lihtne. Kunstnik joonistab teose, skaneerib selle, insener programmeerib kunstniku juhendamisel tarkvara ning arvuti juhitud tööriist valmistab ehte prototüübi. Tavaliselt kasutavad naaberriikide ehtekunstnikud arvutiprogramme nii, et loovad ehte virtuaalses keskkonnas olemasoleva tarkvara võimalustest lähtuvalt. Mulle on see variant alati tundunud kunstniku loomingulise orjastamisena. Arvutis teost luues on kunstnik programmi vang ning tulemus selline, mida tehiskeskkond "lubab" luua. Arvutis kavandatud ehe on elutu ega saavuta käsitsi valmistatud teoste emotsionaalset mõju. Kuid ka traditsioonilised kullassepatehnikad ja käsitöö võivad takistada graafiku-joonistaja loomingu eesmärke.

Olin pikka aega õnnetu, et mu looming jääb teatud tasemele pidama ning käsitööga kaasnevad piirangud, millest soovisin vabaneda. Kuna armastan joonistades oma mõtteid väljendada, jäin ehteloominguga mitmetel põhjustel ühele kohale "tammuma" ega saanud sellist tulemust, mida soovisin. Joonistades kõnelemist õppisin juba professor Leili Kuldkepi õpilasena. Tema oli ise virtuosne joonistaja ja üks Günther Reindorffi lemmikõpilasi ning ta oskas mind innustada ülipeeni detailseid mütooloogiateemalisi joonistusi ja ehteid looma.

Paberile on spontaanset ja tundlikku graafikat lihtne joonistada, kuid kõval metallehel sama tulemust saavutada on võimatu. Pikki aastaid katsetasin kärg- või uurdemailtehnikat, kasutasin kuivnõelatehnikat ning joonistasin terava tööriista-

ga lakitud ehetele pilte, mida happega metalli pinnale söövitasin. Tekkinud uured täitsin emailidega. Kuid need joonistused ei suutnud kaugeltki saavutada mu graafilisi eesmärke, jooned olid tuimad ja kohmakad. Katsetasin ka kärgemailimise tehnikat ning jootsin ehetele ülipeenest lapikust traadist figuure. Traadist kärjed (vrd mesilaskärjed) täitsin emailidega. Kuid tulemus ei rahuldanud mind, sest selline tehnika ahistas mind joonistajana. Ma ei suutnud leppida sellega, et pean kõigepealt joonistama kavandi ning seejärel traadijuppe tangidega modelleerides imiteerima kavandatud jooni traadijuppe omavahel kokku jootes. Tundsini, et olen justkui suur valetaja, kes metalli väänates imiteerib joonistamist, kuid tegelikult ei naudi tööprotsessi ja tulemust. Joonistajana mulle meeldib valmistada ilma kavanditeta ehteid. Mulle traadiväänamine ei sobi, sest tihte ja sama ideed mitu korda läbi elada on igav ja ei paku mingit rahuldust. Kavandit kui teost on huvitav luua, see on värske ja innustav, traadiväänamine

Kärt Summatavet ning Marika Mikelsaar pälvisid 2007. aastal esimestena Eestist Euroopa Liidu naisleiutaja ning innovaatori auhinna. Eesti Kunstiakadeemia erakorraline professor Kärt Summatavet oli patenteerinud innovaatilise ehtevalmistusmeetodi ning Marika Mikelsaar probiootilise bakteri (Dr Helluse piimatoodete sari).

Euroopa Liidu Naisleiutajate ja Innovaatrite Võrgustiku EUWIIN (*European Union Women Inventors and Innovators Network*) auhinnale kandideeris pea kõigist Euroopa Liidu riikidest üle 200 nominendi. Auhind anti üle 17. ülemaailmsel naiste tippkohtumisel (*Global Summit of Women 2007*) Berliinis.

on mulle aga piinav ja rusuv. Lihtsalt tuju läheb ära.

Loominguliste probleemide kõrval oli mul ka tehnilisi muresid. Lapikut traati ehetele jootes valgub joodis tavaliselt ka nende pindadele, mida ma emailin. Kuna mulle meeldib eelkõige läbipaistvaid emaille kasutada nende erakordselt sügavate ja kauniste värvitoonide tõttu, siis jäävad joodiselaigud inetute plekkidena emaili alt paistma. Fabergé töökojas emaildati joodisejääd enne emailimist graveerimise teel, see on aga väga aeganõudev lisatöö. Nii olingi kunstnikuna jõudnud arusaamisele, et midagi tuleb ette võtta, et pääseda vaevarikast käsitööst ning saavutada maksimaalne kvaliteet, millega ka ise rahule jään.

2000. aastal alustasin katsetusi uute võimaluste leidmiseks ning pöördusin oma uute ideedega arvutiinseneri poole. Olin tutvunud kõigi uute tehnoloogiatega, mis ehtetööstuses kasutusel, ning jõudsin järeldusele, et minu soov ei saa ükski olemasolev süsteem täita. Uued laser- ja vahamodelleerimismasinad oleksid võimaldanud kõikvõimalikke muid eesmärke teostada, kuid ülipeeneid reljeefselt ehtepinnast kerkivaid kärgi poleks need töövahendid suutnud tekitada. Minu eesmärk oli kunstniku tundlik käejoonistus kanda hõbe- ja kuldehetele nii, et säiliks esialgse teose spontaansus ning uute katsetustega lootsin vältida vigu, mis emailimisel tavaliselt tekivad. Mõne minutiga valminud spontaanse joonistuse skaneerisin arvutisse ning edasi töötasin üheskoos kogenud arvutiinseneriga. 3D digitaliseerimine, programmeerimine ning arvuti juhitud töövahendite kasutamine aitas luua esialgse teose identse ehtemudeli prototüübi. Arvuti kasutamine muutis lihtsaks ka joonistuse kandmise ehetagumisele küljele.

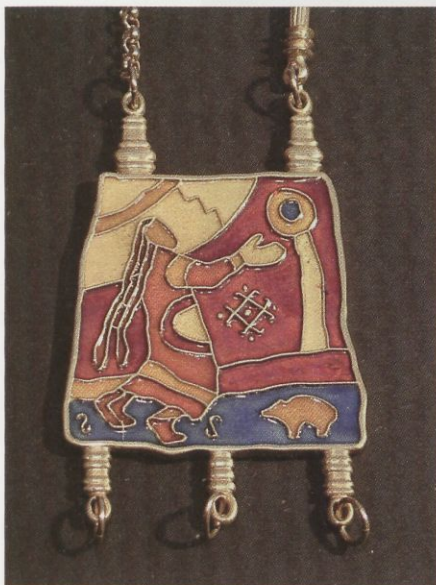
Katsetasin ka ühe teadaolevalt keerukaima ehtetüübi – medaljoni – valmistamist ning kandsin joonistused nii medal-

<sup>1</sup> Kärt Summataveti edukatest doktoritööpingutest Helsingis TAIKis vt: kunst.ee 2006, nr 4, lk 62.



joni välis- kui ka sisepeindadele. Medaljoni avades leiad selle seest lisaks oma armsama pildile ka sinna peidetud salajoonistused. Arvuti juhitud tööriista kasutamine võimaldas mul joonistusjoone reljeefselt ehte pinnast kõrgemale tõsta ja nii tekkisid ülipeened kärjed (kõrgusega 0,1-0,2 mm), mida oli lihtne emailida. Emaili pind oli seetõttu üliõhuke ning kuldne aluspõhi kumas erakordse intensiivsusega emailist läbi, muutes ehted õhkõrnadeks ning justkui akvarellitud miniatuurseteks maalideks. Katsetused tekitasid suurt huvi Helsingi kunsti ja disaini ülikoolis ning Soome suurim ehtefirma Kultakeskus OY toetas mind. Soome Patendiamet jälgis, et enne katsetustööde avalikustamist kaitseksin intellektuaalomandi kasuliku mudelina ning registreerisin oma leiutise enne ehtenäitustel eksponeerimist Eesti Patendiametis.

Minu jaoks oli kunstniku leiutustöö probleemide lahendamine ja takistuste ületamine. Leiutis sündis aastatepikkuse loominguise töö tulemusel tekkinud uute vajaduste tõukel ning pikkade katsetusperioodide vältel. Avastasin, et arvuti ei ole mitte orjastav valitseja, kes dikteerib, mida olemasolevad programmid mul lubavad teha, vaid olen ise oma loomeprotsessi juhtija ning arvuti minu truu abimees, kelle allutan kunstniku tahtele ja loominguilistele eesmärkidele. Piiride ületamine vabastas mind loojana nendest kammitsatetest, mida käsitöö ja arvutiprogrammid ehtekunstniku vabadusele takistuseks seavad.



Kärt Summataveti ehted.  
Jewellery art by  
Kärt Summatavet.

Merike Estna. Näituselt "Peeglike, peeglike seina peal, kes on parim ilma peal?".  
Draakoni galerii, Tallinn, 15.–27.09.2008.

Merike Estna. Exhibition *Mirror mirror on the wall who's the best of them all?*,  
Draakon Gallery, Tallinn, 15.–27.09.2008.



**Järgmine number ilmub  
detsembris ning koos sellega  
Plektrumi ERI.**

Põhiosas: Andreas Trossek Berliini  
biennaalist, Heie Treier Prantsusmaa  
ühest suurimast kaasaegse kunsti  
näitusest Pommery's, Jüri Hain  
parandab faktivea seoses Viiraltiga,  
Anu Allase intervjuu Tallinnat  
külastanud maineka kunstiteoreetiku  
Janet Wolffiga  
ja palju muud.



ISSN 1406-6335

Hind 55 krooni



Merike Estna. Näituselt "Peeglike, peeglike seina peal, kes on parim ilma peal?". Draakoni galerii, Tallinn, 15.–27.09.2008.

Merike Estna. Exhibition *Mirror mirror on the wall who's the best of them all?*, Draakon Gallery, Tallinn, 15.–27.09.2008.