



KUNST

Art in Estonia

2 / 1 9 9 3



1993. aasta kevadine kunstielu on üsna pingeline – igal nädalal avatakse uusi näitusi, galeriid teevad pingutusi, et eliitkunsti juurde jääda, kuigi peavad paraku mõtlema ka rahale. Kunstnikud on ikka veel segaduses – kui palju ja mille eest tuleb raha küsida või maksta. On olukord, kus paljudel on paljudele ette heita – üks selge konfrontatsiooniliin on kadunud, see on lagunenud paljudeks jupikesteks ja seda jätkub kõikjale. Igaüks peab olema milleski eksinud. Näitused, mis avatakse, pole sugugi halvad, Eestisse on toodud palju head rahvusvahelist kunsti, kuid seegi tekitab pahameelt kahelt poolt – kes ei mõista ja ei tahagi mõista, kes leiab, et tegu on juba moestläninud modernismiga. Sellises rabelemises on raske tähele panna, et tõsised kunstiprobleemid on mujale nihkumas, et postuleeritud tõde – aktuaalne kunstimaailm on kolmas võimalus avangardi ja postmodernismi vahel, pakub võimalusi ja otsustusi, mille lahendamine ei sõltu enam üksikisikust, vaid kogu kaasaegse tehnoloogia arengust. Näitustele on see tehnoloogia otsapidi jõudnud – kompuutrid, videod, laserid jne., mida siiski käsitleme Duchampi-järgsest esteetikast lähtudes. Kunst on käsitlenud tehnoloogiat kui atribuutikat. Kitš, high and low on huvitavad teoreetilised probleemid, aga pole olnud kartust, et see teema üldse võiks ära kaduda. Usk kultuuri isereguleerivatesse süsteemidesse on nii tugev olnud.

1992. a. juulis avas Jack Tiltoni galeriis Manhattanil ukseid näitus "Through the Looking Glass: Artists' First Encounters with Virtual Reality". Ja nüüd võib küsida: missugune on virtuaalse reaalsuse esteetika? Mida üldse aluseks võtta, kui sisenetakse kompuuterlinnadesse, maastikesse, aega? Kuhupoole see kitš nüüd jääb? "Taides" nr. 2, 1993 üritab Yrjö Sepänmaa läheneda virtuaalse esteetika küsimustele, kuid jõuab paratamatult moraalse / amoraalse probleemi juurde. Tehnoloogia areng on nii kiire, et kunst paistab tõesti elevandiluu tornis elavat, kas romantiliste ulmemaastike näol või arte povera repliikide kujul, see on tegelikult ükskõik. Ma ei ole mingi futurist, vastupidi, kuid oma üllatuseks näen ma kohalikus kunstielus ikka veel vana, postmodernismi ideoloogiast välja kasvanud üleolevat hoiakut avangardi vastu, kusjuures establiiseerunud on mõlemad; et kui on lakanud eksisteerimast vana, modernismiaegne hinnangusüsteem, mis on asendunud pluralismiga, muutub tõseks kõik, mis on materjaliseerunud, kas kirjas või materjalis. Ja kui on nii palju tõest, siis seda enam ei eristata, vaid käsitletakse iroonia, paroodia ja iroonia iroonia kategooriates. Iroonia ja tautoloogia on kriitika vahendid; selle varjus näen pead tõstmas kindlat nõudmist kindla väärtuse järele, millel oleks rahaline tagatis. Kunst, mis pole moodsal ajal (võtkem siis selle alguseks aasta 1870) kunagi olnud üheselt koteeritud, peab seda praeguses yuppie-stiilile pürgivas ühiskonnas olema. Inimesed, kes naudinguga räägivad E-mailist ja modemsidest, ripuvad vägisi õlimaali küljes, uskudes selle tingimusteta hinnalissusse.

Virtuaalne reaalsus aga juba toimib – kuigi praegu alles kalli raha eest. Aga ma ei ole leidnud veel ühtki põhjendust, miks Jack Tilton seda kunstisündmusena kirjeldas. Kindlasti mitte sellepärast, et üks programmist viib osaleja Vana-Egiptuse templitesse.

Line Helme

KUNST

Art in Estonia

2 / 1 9 9 3

ISSN 0320-2275

Vastutav toimetaja / Editor-in-chief

Sirje Helme

Toimetajad / Editors

Ants Juske

Krista Kodres

Heie Treier

Kujundaja / Layout

Andres Tali

Kirjastaja / Publisher

Kirjastus «KUNST»

Kunst Publishers

Tel./phone

372-2-602 035

372-2-601 782

Lai 34, Tallinn, EE0001

Eesti/Estonia

Kunstiline toimetaja

Jaan Klõšeiko

Tehniline toimetaja

Tiiu Ründal

© Kirjastus "KUNST" / Kunst Publishers, 1993

Tallinna Raamatutrükikoda. Tell. 532.

1000

Täname

Sorose Kaasaegse

Kunsti Eesti Keskust

ja Eesti Vabariigi Kultuuri-

ning Haridusministeeriumi

"KUNSTI"

sponsorierimise eest.

NÄITUSED

lk. 2-19

Hasso Krull / Nomadism repeated

Sirje Helme / "Opus Petra"

Harry Liivrand / Vaikne hooaeg?

Harry Liivrand / Maria-Kristiina Ulas Kunstihoone galeriis

Ants Juske / Ilmar Malin "Parhilla"

Krista Kodres / Kai Koppel – viisteist aastat koos klaasiga

Peeter Linnap / "Baltische Photokunst Heute": Made in Germany

Anu Liivak / Objekt *versus* Ruum

TEOORIA KRIITIKA E S S E E

lk. 20-34

Peeter Laurits / Tekstuaalsus ja fotograafia sürrealismis

Boris Bernstein / Kunstniku vabadusest

M A A I L M

lk. 35

Heie Treier / Andy Warholi päritolust

E G O

lk. 36-41

Leonhard Lapin / Hautala oma tõelisuses

KUNSTIELU

lk. 42-43

Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus / Eesti Kunstiteadlaste Ühing /

Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi Ühendus / Eesti-AICA / Baltisaksa

konverents

KROONIKA

lk. 45-55

Peeter Pere "Decos" / **Silver Vahre Haapsalu** / "Haigused ja

metamorfoosid" / "Teisiti" Soome Arhitektuurimuseumis / **Edgar**

Velbri / "Rationalized Eternity" / **Jaan Toomik** / **Gintautas Trimakas** /

Kursi koolkond / **Anu Kalm** / **Kadri Mälk** / **Preemiad**

A J A L U G U

lk. 56-62

Reet Mark / Villem Ormissonist

SUMMARY

pp. 63-64

NÄITUSED



Nomadism repeated

Performance'ite näitus "Eleonora" Tallinna Kunstihoones

Hasso Krull

"Mida ootame siin turuplatsil kokkutulnult?"

Täna barbarid pärale jõuavad.

"Miks valitseb senatis säärane loidus?"

Miks istuvad ega tee seadust senaatorid?"

Sest täna barbarid pärale jõuavad,

mis seadust senaatoreil enam teha,

küll barbarid teevad, kui tulevad.

(Konstantin Kavafis, "Barbareid oodates")

15.-25. veebruarini riivab nomaadide sõjamasina serv taas Tallinna Kunstihoonet, ja sedapuhku on tulijaid oodata nii lõunast, kagust kui ka põhjast: Soome, Läti ja Poola *performance*'i kunstnikud võtavad tegevusest osa niisama suures mahus kui siinsetele juba tuntud...

Tundub küll, et eesti keelde on ilmunud sugemeid barbarite keelest. Aga me ei tea, kuidas räägiti enne. Võib-olla meie praegune keel ongi seesama barbarite keel, väikeste teisendustega. Kust muidu see klusiilide rohkus, agressiivne kolmas välde... Vahel viidatakse ka sõna "armastus" imelikult karedale kõlale... Kuid nagu öeldud, seda kõike on võimatu mäletada.

← **Pjotr Wyrzykowski.**
Performance näitusel
"Eleonora".
Foto: Destudio.

Pjotr Wyrzykowski.
Performance at
"Eleonora" exhibition.
Photo: Destudio.

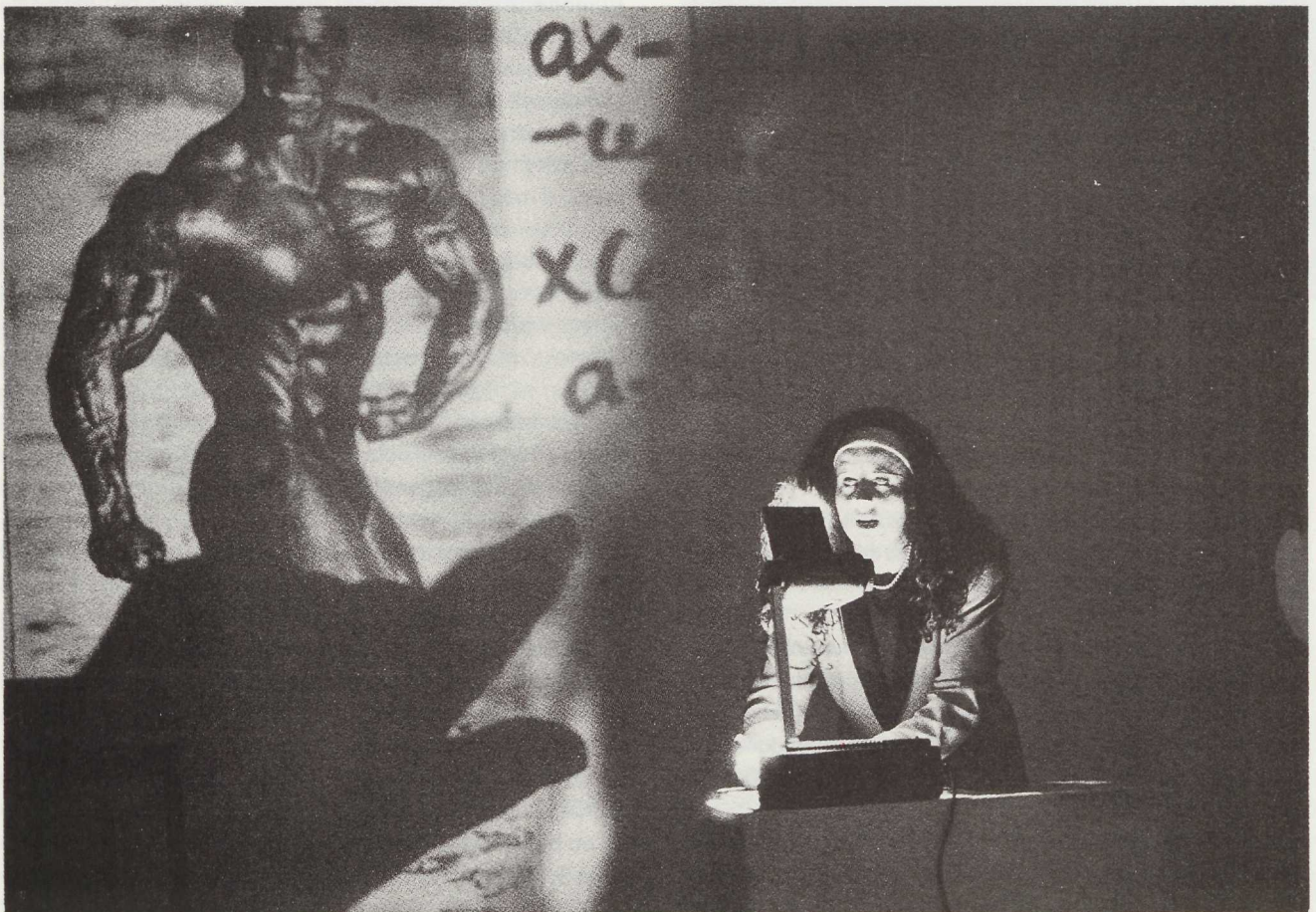


↑ **Roi Vaara.** Performance
näitusel "Eleonora".
Foto: Destudio.

↓ **Irma Optimisti.** Performance
näitusel "Eleonora".
Foto: Destudio.

Roi Vaara. Performance
at "Eleonora" exhibition.
Photo: Destudio.

Irma Optimisti. Performance
at "Eleonora" exhibition.
Photo: Destudio.





Urmur Muru ja Matti Milius.
"Õnnelikud päevad". Performance
näitusel "Eleonora".
Foto: Destudio.

Urmur Muru and Matti Milius.
"Happy Days". Performance at
"Eleonora" exhibition.
Photo: Destudio.

Homme libre, toujours, tu chériras la mer! La mer est ton miroir; tu contemples ton âme Dans le déroulement infini de sa lame.

Alati, vaba mees, jääb sulle armsaks meri! Ta sinu peegel on, kus vaatled ainiti rulluvat oma vaimu lahti lainiti. Tervitan sind, vana ookean! Su veed on mõrudad, vana ookean. Vana ookean, sinu materiaalsel suurusel ei saa võrrelda millegagi, kui ainult selle mõõduga, mille aluseks on tolle aktiivse jõu enese määr, mida läks vaja sinu kogumassi sigitamiseks. Tervitan sind, vana ookean! Vana ookean, su veed on mõrudad. See on täpselt see sama maitse mis sapil, mida kriitika tilgutab kaunitele kunstidele, teadustele, kõigele. Hoolimata oma hiilgavatest meetoditest pole inimesed veel jõudnud sinu võrendikkude peadpööritava sügavuse mõõtmiseni. Tervitan sind, vana ookean! Sind ei saa hõlmata ainsa silmapilguga. Et sind läbi katsuda, peab pilk oma teleskoobi, pidevalt liikudes, pöörama kõigi nelja horisondi poole, samuti nagu matemaatik, kes algebravõrrandit lahendades peab eraldi uurima kõiki võimalikke juhte, enne kui ta lõppotsuse teeb. Tervitan, vana ookean, sind.

Mul on "Eleonorast" raske distantseeruda: nimi oli kuulutusel kirjas, ja paaris *performance*'is täitsin kõrvalist rolli. Oli gi kokku lepitud, et mulle jääb rohkem kommenteerija roll, olin kohal kui "kirjanik", sõna tänapäevases tähenduses. Selle eeliseks on, et jäin kuhugi kunsti ja puhta avalikkuse vahele.

Minu meelest tuli asi seekord kokkuvõttes väga hästi välja, ka tegijate ja publiku suhe oli õige (vaatajaid ei tohi olla liiga palju). Tõmmati põgus geograafiline diagonaal üle Ida-

Euroopa äärealade Poolast Soomeni. Paiguti oli tunda erinevusi, mõned *performance*'id näit. Kimmo Schroderuse oma, kuuluvad veidi teise konteksti kui meie oma ja nõuavad täpselt määratletud adressaati. Mõni etendus oli täiesti universaalne. Mind üllatas kõige rohkem Roi Vaara, ma poleks uskunud, et nii läbiproovitud ja isegi kulunud võtetega saab nii mõjuvalt manipuleerida. Vaara oli perfektne ja õudselts naljakas – s.t. nii "naljakas" kui ka "õudne", René Magritte'i moodi.

Näituse nimi, "Eleonora". See nimi on pärisnimi; naisenimi ilma ühegi teadaoleva isikuta, kellele ta võiks kuuluda ja kel oleks näitusega mingi seos. Võib-olla on olemas mõni sellenimeline pensionär. Võib-olla on neid palju; kui nad kõik toimetatakse Tallinna Kunstihoonesse, üle kogu Eesti, mis, üle kogu Läti, Poola, Soome – siis moodustuks *performance*, tõelise sisuga "Eleonora". Kuid pärast poleks ometi mitte kui midagi juhtunud.

Võib öelda, et Annus on päris kunstnik, aga Milius ainult kunsti koguja – kuid *performance*'le ongi iseloomulik, et selline eristus võib kustuda, olles üks hävivatest tähendusdest. Rääkimata sellest, et ainult loll võib mõelda, nagu oleks Milius ainult... Mida Milius ei taha, polegi kunst. *Performance* kui mõte: ta on, võiks öelda, Sokratese-eelne, sest asjad pole siin kunagi olemas lihtsalt millegi jaoks. Nii pole nad päriselt asjad.

Piltide peal on Eleonora mõnikord ilus. Olgu siis pealegi, et tal on pensionäri nimi. Miks ei võiks pensionär ilus olla? Seepärast tasub siinkirjutatu unustada.

"Opus Petra"

Sirje Helme

12. veebruarist 1. märtsini oli galeriis "Luum" avatud Ando Keskküla näitus "Opus Petra". Kunstniku väitel oli see pühendatud paekivile, millele oli antud ka vaimukujundav tähendus – tohutu paekivilademete mass, mille peal Eesti asub, ei saa olla mõjuta kultuuris ja selle tuhandete aastate pikkuses traditsioonis. Geoloogilise arengu aeglust, selle raskesti määratavat ajamöödet väljendab une ja ärkveloleku vahel hõljuv hermafrodiit ning aega ja mateeriat ühendavat möödet – intellekti, Demiurgi pea.

Ometi võib seda väidet käsitleda kui "ametlikku" libretot, mis on samuti konstrueeritud hoopis teise eesmärgi tarbeks nagu ooperi lavakujundus. Võrdlus ooperiga on toodud kunstniku teisest eeldusest – ta on nimetanud oma näituse barokseks ooperiks materjalis. Loomulikult on igal näitusel mitu mõistmise tasandit, kui kunstnik aga nii rõhutatult annab lähteandmed, on otstarbekas etteantud märksõnadest ka lähtuda.

Mis toimub näituse sees?

Ehitades üles oma keerulist kujundisüsteemi, on A.K. valinud paljudest barokki iseloomustavatest joontest kaks: lavastuse illusoorisuse ja antagonismi. A.K.-l on kogu lavastuse jaoks kolm osa: videoinstallatsioon, millesse on programmeeritud peamine osa librest, mateeria (killustik, ussipotis) ning puitkiudplaatidest laotud "müür", mis sulgeb etenduse ruumi, kuid on mõeldud ka selle avamiseks – müüri jäetud ava toimib raamina, annab esimese pildi eraldalt valgustatud ja reflektorite poolt kuumakskõetud ruumist. (Siin võiks paralleeli leida küll pigem Vana-Idamaade praktikast, kus inimene liikus templis / lossis pimeduse poolt valguse poole, nii et avaneval vaatepildil oli teda lihtne oma lummusesse saada).

Barokk lasi oma kunstnikel esitada nii loodust kui meelegujutusi suurejoonelise lavastusena, see oli ette teada olev pettus, mida hoolimata kõigest käsitleti kui adekvaatset kirjeldust maailmast. **Baroki illusionistlikud pettused**, reaalselt puudutatava mateeria ja kujutatava kõrvutiolek ja segipaiskamine, pilt, millesse on sisse programmeeritud võimalikud muutused ja muundumised sõltuvalt vaatajast, on aluseks "Opus Petra" keerulise korra mõistele. Sarnaselt barokile toob A.K. vaataja oma teose sisse ja määrab ühtlasi ära tema liikumise võimalused – "Opus Petra" on üles seatud nagu lava ja palju vaatamisvõimalusi selles ei ole. Ühel ajal peavad toimima kaks positsiooni – kui sa oled töö sees, pole sa ikkagi muu kui pealtvaataja; kui sa oled templis / lossis sees, ei kuulu sa ikkagi kunstniku loominguhulka.

Antagonism, mis on teine printsip, ei toimi mitte ainult vaatajapositsiooni suhtes. Kõige suurem antagonism sisaldub juba kunstniku enda poolt antud lähtekohas – eesmärk on "kuhjata sümboleid, et need vastastikku toimides oma tähenduse kaotaksid". Toimub sümboli kasutamise eesmärgile vastupidine protsess – sümbolit, mida kasutatakse tähenduse avardamiseks, teatud olukorras ka või-



Ando Keskküla oma näituse avamisel galeriis "Luum".
Foto: Peeter Sirge.

Ando Keskküla on the opening day of his exhibition at the "Luum" Gallery.
Photo: Peeter Sirge.

mendamiseks, nullitakse teise sümboli poolt. Nii on "Opus Petras" raske määrata tinglikkuse ja mitmekordse esituse piire – toimub mäng mittemillegi ehitamise nimel. Kunstiteose illusoorisust on raske paremini esitada.

Teine oluline antagonism on "Opus Petra" süžeelise ülesehituse aluseks: intellektuaalne konstruktsioon (Demiurgi pea) – ettenägematu, kontrollimatu, juhitamatu protsess (uni). Samamoodi vastandatakse ajalisi konstruktsioone: määratus ajas (paekivi, selle aeglasel protsessid, kultuuri areng) – määramatus, möödetamatus ajas (uni). Kokkupuutehetk on hermafrodiit, olend ja mööde, kus kaks lahusolevat poolt kokku saavad, aga mitte kunagi üheks ei sula. Kolmas antagonism on töö rütmis, või õigemini selle jälgi-

mise rütmis – monumentaalsena esitatud jutustus on hakitud eraldi osadeks, mis ei ole esitatud ühesuguses keeles (videod, ussitopised). Siiski ei vii selline kooslus kaoseni. Mis on näituse ümber?

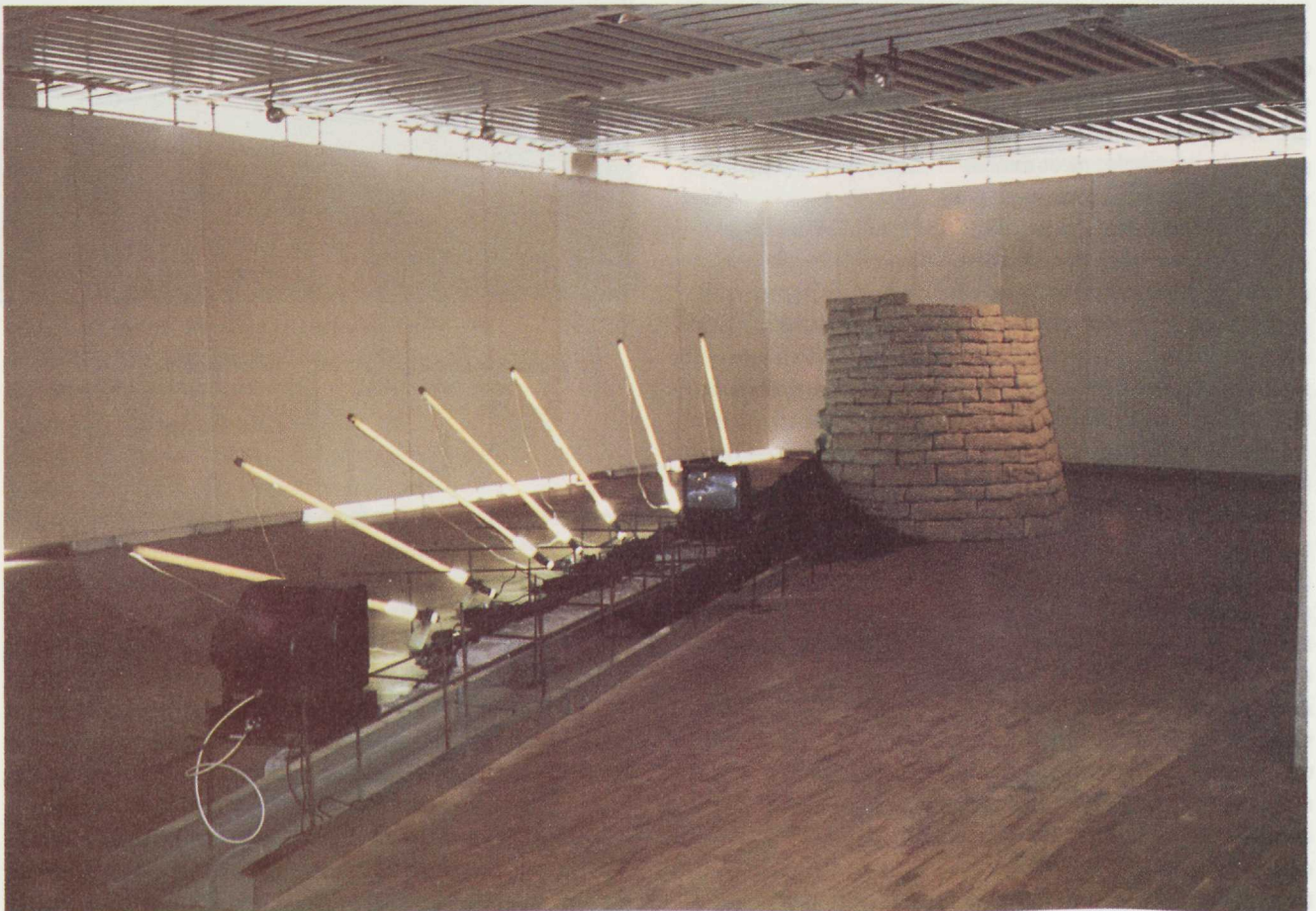
A.K. näitus ei ole esimene, kus kasutatakse barokiajastut taustana, mille kaudu lisatakse tähendusi praegustele artefaktidele. Põhjusi, miks seda tehakse, ei ole seatud eesmärgiks käesolevas kirjutises lahata. Küll aga tasub meelles pidada, et barokk oli euroopaliku tsivilisatsiooni kõige rahvusvahelisem ajastu (eriti kui järgnevaga võrrelda), kiire intellektuaalne areng ja selle piirideta levik Euroopas võib olla mingil kombel võrreldav vaimse nomadismi ideega, mis viimastel aastatel Euroopa kultuuris omaks võetud on. Teisalt – maailma kiire muutumine XVII sajandil, monarhia kui jumaliku õiguse kokkuvarisemine, tekkinud sõjad ja revolutsioonid löid vastuoludest ja paradoksides küllastunud kultuuri, mis andis maad igasuguse loomingu erakordsele mitmekesisusele, mille keerulisus on võrreldav ehk ainult

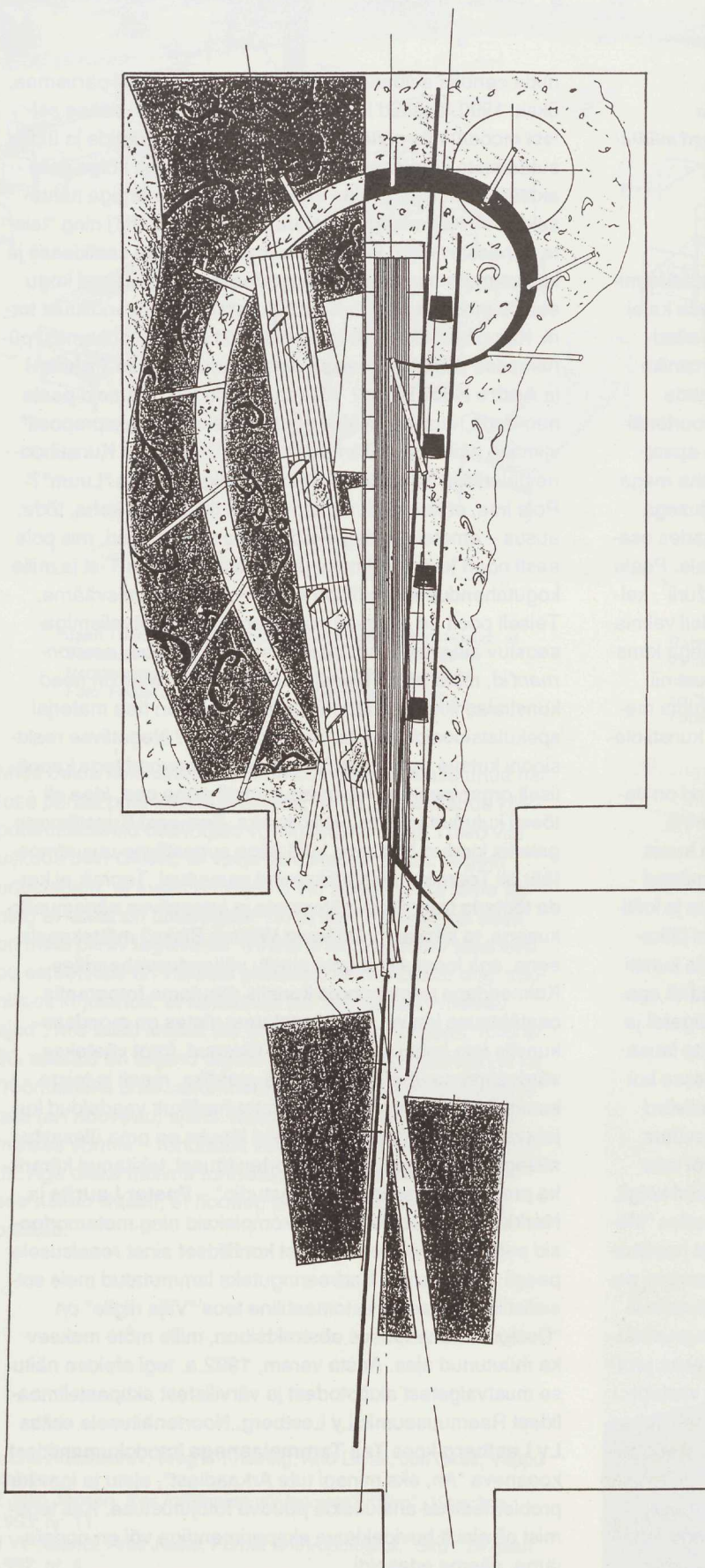
praeguse olukorraga, kus ühiskonnatüübid muutuvad üha kiiremas tempos.

Kui A.K. manifesteerib barokki, siis mitte vajadusest midagi korrata. Tema põlvkonna kunst on valdavalt minimalism – süsteem, mida oli võimalik lõpetada ja ratsionaalselt üles ehitada. A.K. eelistab kasutada süsteemi, mida pole võimalik lõpetada, kus üks suund, vorm areneb edasi teiseks, kus üht liikumist pole võimalik teisest eristada, kus nähtusi pole võimalik analüüsida neid üksteisest eraldades. Sellise kunstimudeli on barokk esitanud. Tänapäeva analogiad kasutavad termineid nagu "kaos" ja "fraktaalsüsteemid". "Opus Petra" liigub vabalt erinevate süsteemide vahel, andes pidevalt hargnevaid seletusviise. See ei tähenda siiski juhimatut segadust ega kaost. Või tuleks kaost käsitleda nagu seda tegi VII saj. e.m.a. Hesiodos – tühemikuna, sügavikuna. Sel juhul jääks see alati märkimata alaks – individuaalse kogemuse lõpmatute võimaluste maaks.

Ando Keskküla. Installatsioon näitusel "Equilibrium" Riias, "Latvija" näitusesaalis. Foto: Ants Juske (16. mail 1993).

Ando Keskküla. Installation at the exhibition "Equilibrium" in Riga, "Latvija" exhibition hall. Photo: Ants Juske (May, 16, 1993).





Ando Keskküla.
 Installatsioon "Opus
 Petra" galeriis "Luum".
Kunstniku joonis.
Fotod: Toomas Kohv.

Ando Keskküla.
 Installation "Opus Petra"
 at the "Luum" Gallery.
The drawing by the artist.
Photos: Toomas Kohv.

Vaikne hooaeg?

Noortenäitus "Müra" Kunstihoones

Harry Liivrand

"Mul on alati olnud siht teatavale anonüümsusele, mind on paelunud neutraalsuse loomine. Selleni jõuda on minu jaoks olnud kõige raskem, nüüd olen ma mingil määral lähemale jõudnud. Ma teen üsna neutraalset asja."

Jaan Toomik

Iga ülevaatenäituse südames peitub salasoov tõestada midagi – midagi positiivset või uut, või kuidas me seda ka ei nimetaks, mõte jääb ikka samaks – kutsuda esile sündmus. Seda enam oodatakse sündmust noorte kunstnike näitusest, sest see kuulub harilikult traditsiooni juurde. "Müra" sai sündmuseks selles mõttes, et näitas noortenäituse kui institutsiooni jõuetust ja noorte kunstnike apaatsust ürituse suhtes. Ajaliselt õige hetk oli juba maha magatud, kui käivitus sellise ootusrikka nime ja pühendusega (Eesti Vabariigi 75. aastapäevale) näitus, häälestades osavõtjaid ette angažeeritud võltsvasakpoolsele lainele. Peale selle tehti esimest korda avalikkuse silmis lolliks Žürii¹, kellele esitati spetsiaalselt täiesti kunstivälistel ajendeil valmistatud asju², mida Žürii aga ära ei tabanud ning seega kunstobjektidena heaks kiitis. Vist esimest korda hakkas nii võimsalt noortenäituse retseptisoonis kaasa mängima metatasand, söötes hasartselt publikusse küsimuse kunsti olemusest.

Olukord on paradoksaalne. Just nüüd, kui ühiskond on vabanenud ideoloogilistest ahelatest ja uue tsensuurina peaks töötama igaühe enda südametunnistust, on kunst kaotanud kindla pinna jalge alt. Seda tõdeti juba mõned aastad tagasi, kuid 1990. aastad on kunstnikkonna ja kriitikud viinud järsule polariseerumisele avangardi liini jätkajaiks ning postmodernse suuna esindajaiks. Noorte kunsti historistlikku hoiakut on teravalt arvustatud avangardi apologetilistelt positsioonidelt.³ Ent vastandada avangardi ja postmodernismi on kaasajal üsna mõtetu, kui mitte lausa tobe, kuna need opositsioonid suhtuvad teineteisesse kui mündi mõlemad pooled. Tegelikult pole küsimus niivõrd ühe või teise lähenemise eelistamises ning omaksvõtus, kui võrd kategooriaals, mille abil määratleda selle või tolle töö kohta ja taset oma ajas. Et mänguruumi on nüüd kõigil, pole seda õieti kellelgi. Seda loogikavõõram (lähtudes "Müra-st") on aga kogeda, et noortenäituse hõredusest hoolimata pole põhjust rääkida noore kunsti kriisist (modernismi paradigma seisukohast ilmselt on), kui vaatleme näitusele liisaks galeriides toimuvat. Huvitavaid personaal- ja grupinäitusi korraldatakse just seal ning nende põhjal ei saaks protsesse noores kunstis küll igavaiks pidada. Pigem vastupidi, kriitika on sageli laisk reageerima, kui uus paistab kohalikus avangardinostalgia põlveas miljöös suuremat võõrustust tekitavat.

Väita, et noortenäitus valmistab kokkuvõttes pettumuse, oleks liiga retooriline. Ehkki ta ei hiilunud, olid mõned autorid oma tööd siiski tõsiselt võtnud ja esinesid kvaliteedis,

mida nendelt eeldati. Jooksev kümnend on kitsi pärusmaa, ükski 1990. aastaid käsitlev kunstiülevaade ei pääse sellest mööda, mis näitab hinnanguliste kriteeriumide ja üldse suhtumiste kardinaalset ümberorienteerumist kõige selle aktsepteerimiseks, mida enne loeti miinusmärgiga nähtuseks. Jeff Kooni, Arch Connely, Guillaume Bijl'i ning "teiste nendesarnaste" jõudmine esindusgaleriide saalidesse ja kuulsaimate muuseumide kogudesse on raputanud kogu senise moodsa (pro radikaalse) esteetika elevandiluu torni. Kas on mõeldav, et muidu oleksid meiega "pühamast pühamasse" Kunstihoonesse üles pandud **Urmus Puhkani** ja **Andro Kööbi** tööd? Või kas on eriti teisi võtmeid peale neo-dada, uuspopi ja kitsi suhtlemiseks "Neoekspreposti" viimase näitusega "Rämps" noortenäituse järel Kunstihoone galeriis ja Beatrice'i ekshibitsiooniga galeriis "Luum"? Pole ime, et kuumad märksõnad on ilu, tunne, keha, tõde, ausus – emotsioonidega koormatud tähendused, mis pole eesti noort kunsti külmaks jätnud alates Rühm T-st ja mille kogutähendus sajandilõpu kultuuris on märkimisväärne. Teiselt poolt on jätkuvalt populaarne kontseptualismiga seostuv ainevaldkond: installatsioonid, videod, *environmen*t'id, mida hoiab üleval vaimukas idee. Meil on need kunstialad ikka veel lapsekingades. See on hea materjal spekulatsioonideks: kas õnnestub või ei? Negatiivse reaktsiooni kutsus esile **Jaan Toomiku** reformvoodidega kaootiliselt organiseeritud haljasala Kunstihoone ees, idee oli tõesti kulunud ja jättis ükskõikseks. See-eest Kunstihoone galeriis loodud ängistav, kuid väga sugestiivne uus atmosfäär oli Toomiku meisterlikumaid saavutusi. Toomik ei karda töötada traagiliste mälestuste ja intensiivse nägemuslikkusega, ta käsitab müstilisust William Blake'i mõttekaaslasena, aga loomulikult oma ajastu väljendusvahendites. Kolmandana pean noores kunstis rõhutama fotograafia osatähtsuse kasvu. 1980. aastatest alates on moodsas kunstis foto koht plahvatuslikult tõusnud, fotot võetakse võrdväärseks ühel skaalal koos graafika, maali ja teiste kunstiliikidega. Senini on meil fotot harilikult vaadeldud kujutavatest kunstidest lahus, nüüd lõpuks on oma ülesastumisega Raemuuseumis ja noortenäitusel tekitanud käreerika pretsedendi edasiseks "Destudio" – **Peeter Laurits** ja **Herkki-Erich Merila**. Ajaloo kompleksid ning metamorfoosid pakuvad neile suurepäraselt konfliktset ainet reaalsusele peegli näitamiseks. Kadreeringuteks lammutatud meie sotsialistliku realismi krestomaatiline teos "Viija riigile" on "Destudio" lahenduses abstraktsioon, mille mõte maksev ka muutunud ajas. Aasta varem, 1992.a. tegi efektse näituse mustvalgetest aktifotodest ja värvilistest aktipastellmaalidest Raemuuseumis Ly Lestberg. Noortenäitusele esitas **Ly Lestberg** koos **Tea Tammelaanega** fotodokumentidest koosneva "Ah, eks minagi tule Arkaadiast", ajatu ja igaviku problemaatikat analüüsida püüdva fotojutustuse. Kas tegemist oli ainult huvipakkuva eksperimendiga või on oodata järge, näeme edaspidi.



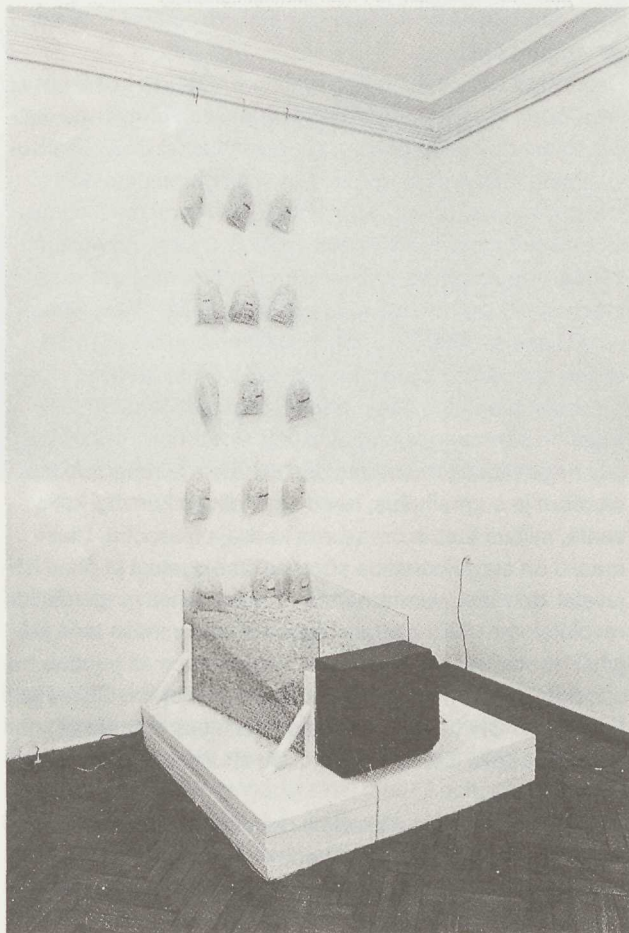
↑ **Jaan Toomiku** installatsioon Vabaduse väljakul. Noortenäitus "Müra".
Foto: Peeter Sirge.

Jaan Toomik's installation at Vabaduse sq. in Tallinn. Youth exhibition "Müra".
Photo: Peeter Sirge.

↓ **Raivo Kelomees.** Installatsioon "Kommunikatsioon" noortenäitusel "Müra".
Foto: Peeter Sirge.

Raivo Kelomees. Installation "Communication" at the youth exhibition "Müra".
Photo: Peeter Sirge.

Mida öelda kokkuvõtteks? Ühe kehvasti väljakukkunud näituse pärast pole vaja kurvastada, kui ta ei esindanud kõiki potentsiaalseid osavõtjaid või enamikku neist. Tuleb vist uskuda **Jüri Okast**, et valitu oli esitatust parim. Ärgem unustagem, et kunst on alati nii elu antipood kui tema ise ning et kunst on üheaegselt sama vastuoluline, kui seda on meid piirav tegelikkus. Ümberorienteerumine sajandilõpu esteetikale on valuline protsess. Arthur Danto ongi irooniliselt kirjutanud, et saabunud on "esteetiliselt viletsad ajad", mis tuleb lihtsalt üle elada, mitte paanitseda, ning et 90. aastaid on sajand tagasi kutsutud kõige muu kõrval ka "röömsateks üheksakümnendateks", nooruse (Jugend) ja uue (*art nouveau*) ajaks. Need kategooriad on – ükskõik millises vormis – rõhutatult võimendumas ka tänases Eestis. Aga oleks naiivne tunnistada, et see annab lootust – see näitab lihtsalt, et hooaeg polegi nii vaikne, kui välja paistab.



1 Eha Komissarov, Kreg A-Kristring, Anu Liivak, Jüri Okas, Vappu Vabar.

2 Jako Janson, *Kas lollitamine või looming?*, "Sirp", 19. märts 1993, nr. 11.

3 Vt. näiteks: Ants Juske, *Forma Anthropologica*, "Sirp", 24. jaan. 1992, nr. 4.

Maria-Kristiina Ulas Kunstihoone galeriis

Harry Liivrand

1991. aastal Kunstiülikooli lõpetanud Maria-Kristiina Ulasele oli 1992. aastal Kunstihoone galeriis (ja hiljem Tartu "Sinimandrias") toimunud isiknäitus esimene suurem kokkuvõtte tema kunstnikuteest. Ometi sai siin põhjaliku ülevaate ideederiingist, mis Ulast juba tudengina oli kütkestanud, kuid enamgi veel – näitus pälvis tunnustuse aasta ühe kandvama kunstinäitusena (Kr. Raua preemia). Alates 1986.a. noortenäitusele välja pandud meesaktijoonistustest on Ulasele osaks saanud tähelepanu, mida ei pälvi naljalt iga esimesi kunstnikusamme tegija. On selge, et esmalt üllatas avalikkust uus, meie oludes ebakonventsionaalsena mõjunud kujutusaines, meesakt, sest kirjutamata seaduste kohaselt käis see ainult krokiiklassi õppeülesannete hulka ega kuulunud iseseisva teemana avaliku näituse ekspositsiooni kui sotsialistliku realismi esteetikaga kokkusobimatult ebamoraalne ja vulgaarne. Lisaks teadustasid Ulase tööd kohe väga võimeka joonistaja tulekust, kellest oldi ammu puudust tuntud, nagu kogu põlvkonnast, kes on nüüdseks formeerinud grupina "Graafika Galerii Stuudio" ning kes on manifesteerinud end näitusega "Mütoloogiline ja allegooriline noores kunstis" (1992.a. jaanuar). Heites kinda nonfiguratiivsele ja geomeetrilisele abstraktsionismile, tõestasid nad bravuurselt, et sümbolistlik figuraalkompositsioon pole end sugugi ammendanud ning et emotsionaalsele on kunstis samamoodi olemas koht kui ratsionaalsele.

Oleks lihtsustav väita, nagu tegeleks Maria-Kristiina Ulas oma loomingus vaid mehega. Maskuliinne erootilisus sellises tõlgenduses on pealegi kaugel labasest ühemõttelisusest ning laadakitšist, millised ohud kogemusteta noort kunstnikku alati varitseda võivad. Ulasele on meesfiguur loomulikult erootilise tähendusmahuga märk, igavese jõu sümbol ning atribuut, mille abil lahti mõtestada elu ja armastust, Maarja kuulutust ja pattulangemist. Alasti keha pole Ulasele mingi tabu või müstifitseeritud objekt, vaid täiesti normaalse elutunde väljendus. Šalpäraseks muudab selle teda ümbritsev mitmetasapinnaline ruum. See ruum on samaaegselt reaalne ja fantastiline kujutuspiilt, kus nagu moodsas armastuses ulatavad teineteisele käe elurõõm ja surmaihalus, need sajandilõpu kunstigi kaks vaala, millele toetub omakorda kaasaja filosoofia. Ulase maalid on suurejooneline süntees läbikogetust ja õhus hõljuvaist ideedest, vundamendiks Itaalia transavangardistide revolutsioon 1980. aastate algul. Ka Ulas maalib teda jäägitult haaranud "elu iseeneses". Aga kuna meil puudub traditsioon, kust ammutada eeskujus (nagu Sandro Chiaele ja Francesco Clementele osutusid eeskujuks maneristid), loob Ulas selle ise, vaadates siiski otsa ka Vabbele ja Wiiraltile.

Maalides oma pildid pikkadele raamimata paberipoognatele, mis seinal vabalt alla langedes sarnanevad lahtitõmmatud papüürsullidele, või vedelevad niisama korratult põrandal, võtab Ulas relvad käest neil, kes teda tõsimeelse

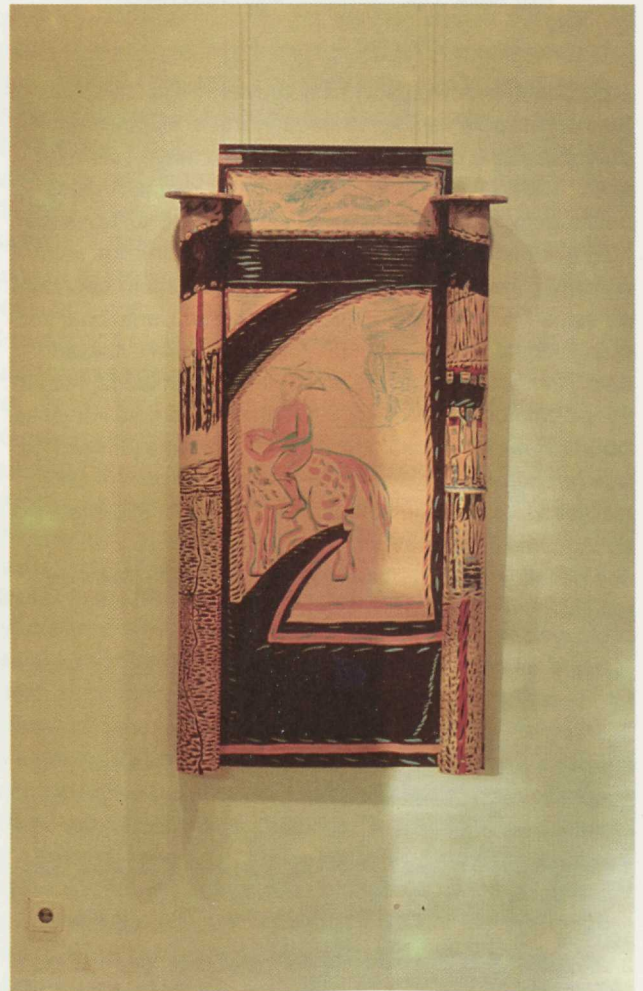
postmodernistina näha tahavad. Püüdmata olla skandaalne, näitab Ulas, et ta tunneb avangardi mängureegleid, tunnustades, et need on talle pelgalt vahendiks, mitte omaette eesmärgiks. Eesti kunsti kontekstis on Ulas ka ebatüüpiline värvi kasutaja. Ta võib ajada koloriidi nii kirjuks, et silmadel hakkab valus. Kuid töö maaliline tervikkikkus ei hävi, sest värvi, kujundi, mustri kõik kihistused on allutatud nähtavast tehnilisest spontaansusest hoolimata rangele kontrollile ja ilusa kompositsiooni põhitõdedele. Ulase töödes on esimesel pilgul täiesti omavahel kokkusobimatuid peegeldusi: hieroglüüfe ja mauri arabeske, kritseldusi à la New Yorgi metroo, indialekku lopsakat ornamentikat ja renessansi madonnasid; segamini puhtaid põhitoone ja kontrastvär-

↓ **Maria-Kristiina Ulas.**
Sammaste vari.
Akrüül, 1992.

→ **Maria-Kristiina Ulas.**
Pöördpilg. Akrüül,
1992.

Maria-Kristiina Ulas.
Shadow of the Columns.
Acrylic, 1992.

Maria-Kristiina Ulas.
Revolving Glimpse.
Acrylic, 1992.





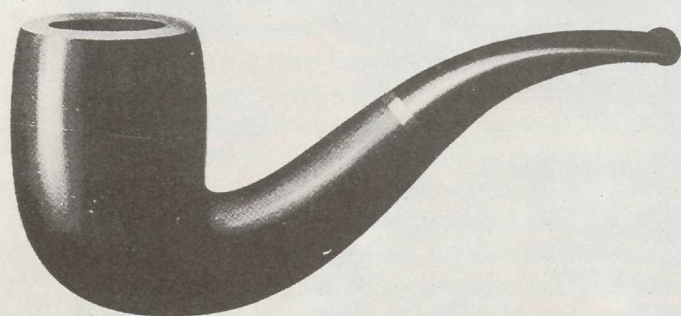
ve; vastuhelke suurlinna närviliselt ebaloomulikult kiirest ja hiilgavalt pealiskaudsest pulsist ning vaiksest mediteerivast mõtisklusest, mis kõik kokku mõjub siiski väga orgaanilise kompaktses struktuurina. Jälgigem kasvõi, mil viisil Ulase seob konkreetsed kujundid dekoratiivsete pindadega nii intensiivseks maaliliseks tervikuks, et töö sisuline ja vormiline külg muutuvad õieti lahutamatuks. Ulase tööde tähenduslikkusest tulvil ikonograafia tuletab kuidagi meelde

keskaegset bütsantsi ikooni: kui võtame maalitud pühakuga puutahvli ornameenteeritud metallraamist välja, saame kaks kunstiteost, mis omavad mõlemad kõrget iseväärtust, kuid absoluudi moodustavad ainult koos.

Maria-Kristiina Ulase kunst on oma põlvkonna ausamaid ülestunnistusi ajas, kus see eetiline kategooria on võtmas esteetilist kuju. Iseseisvast kunstnikupositsioonist kõnelemata.

Ilmar Malin "Parhilla"

Ants Juske



Ceci n'est pas une pipe.

René Magritte.
Sõnade kasutus I.
1928-29.

René Magritte.
Use of the Words I.
1928-29.

Ilmar Malini näitus pealkirjaga "Parhilla" kuulus galerii "Luum" sarja "Avangardi klassikud". Näitusel oligi tegelikult mitu ajalist telge: "parhilla" tähendab võru murdes "praegu" ja nii asetub Malin meie tänasesse kunstisituatsiooni, kus sürrealism on üks paljudest modernismi "löpetamata projektidest". Malinil endalgi on jäänud välja elamata sürrealismi "horisontaalne" laiendus. Paratamatult tuli omal ajal piirduda traditsiooniliste kunstiliikidega ja kõrvuti "volens nolensiga" on seni kõrgemalt hinnatud tema portreid ja monumentaalmaale. Tagantjärele võime ainult ette kujutada Malinit kui totaalset sürrealisti, kes esineb manifestidega, teeb sürrealistlikke *environmente* ja kirjutab automatistlikke luuletusi. Midagi sellest võimalusest realiseerub nüüd Malini algatatud "Para'89" tegevuses ja sürrealistlikes assambleažides, mis oligi "Parhilla"-näituse huvitavam osa. Kokkuvõtvõib niisiis tõdeda, et "Parhilla" oli ühteaegu nii tänapäev kui klassika ja kuna sürrealism on üldse väga avatud loomemeetod, siis polegi ehk ajaline dimensioon siin nii oluline.

Malini seost klassikalise sürrealismi ühe põhilise meetodi "psüühilise automatismiga" on juba korduvalt kirjeldatud. Seepärast keskenduksin siin paarile teisele aspektile Malini loomingus. Kõigepealt tema sürrealismi kombinatoorika, mida võiks iseloomustada reaalsuse "topelt-kodeerimise" mõistega. Malini pildidel ja assambleažidel on vähe ühist reaalsete objektidega, seda ka siis, kui me tunneme seal

ära reaalseid esemeid. Kõik need reaalsusele viitavad kujutised või esemed on tegelikult "topelt-reaalsusest" või teisiti öeldes on nad "kunstlikud": mudelid, mullažid, mannekeenid, topised – kõik see, mille kohta ei saa öelda, et see on "päris". Sürrealismi, eriti selle nn. veristlikus arenduses on selline reaalsuse topelt-kodeerimine olnud alati kesksel kohal. Seejuures aetakse teadlikult segamini reaalsusest "sür-reaalsusesse" ülemineku piir. Alates juba sellest, et "päris" ja "kunstlik" on omavahel seotud väga tinglike sidemetega. Võtame näitena Malini assambleaži "On jalg on jalg". Näiliselt on siin tegemist kahekordse kinnitusega eseme identsusest: jalg on jalg ja ei midagi muud. Kui me aga siseneme märgilisse maailma, muutub kõik suhteliseks. Sõnal "jalg" pole midagi ühist jalaga reaalsuses või nagu on märkinud William James, sõna "koer" ei haugu. Niisiis on kunstlik või märgiline maailm konventsionaalne. Magritte maalil omal ajal piinliku täpsusega piibu, millele ta lisis kirja "See ei ole piip". Tõepoolest see pole piip, vaid piibu kujutis. Pilte oleme harjunud mehhaaniliselt samastama reaalsusega, kuid konventsionalistlikud teooriad on pannud ka ikoonilise märgi realismi küsimärgi alla. Nelson Goodman näiteks väidab, et "iga kujutis võib kujutada ükskõik mida". Malini assambleažis on jalg ja ei ole ka. See on jalg selles mõttes kahekordselt, et ületades oma viisuaalse taju mehhaanilisuse, võime me siin näha mitte ainult reaalselt jalga, isegi mitte ainult jala mullaži, millega on antud juhul tegemist, vaid ka jala märki, tinglikku tähistust. Erinevalt Magritte'ist kinnitab Malin meile kahekordselt, et jalg on jalg on jalg, kuid me ei pea teda veel sellepärast uskuma.

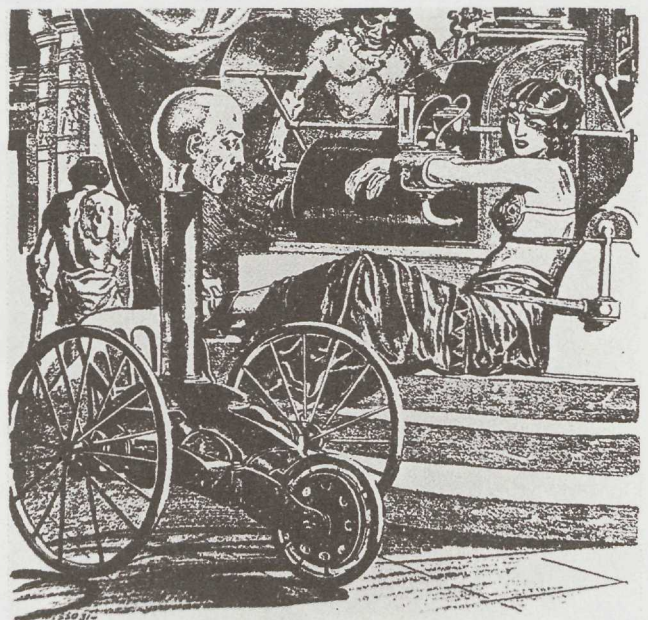
Teine kunstlik ja sürreaalne moment seostub Malini agregaatidega. Siin selgub, mida Malin tegelikult taotleb nende "keelemängudega". Malini agregaadid, mis ilmuvad tema joonistustesse ja võtavad kombatava vormi assambleažides, pole harilikud masinad, mis teevad midagi kasulikku. Need on fantastilised masinad, kuid ka selles tähenduses mitte niisugused nagu Jules Verne'i fantaasiates. Michel Carroughes'i eeskujul võime neid kvalifitseerida "poissmehemasinateks". Carroughes kirjutab: "Poissmehemasin võib olla üksainus, veider, kummaline ja tundmatu masin või näiliselt mõttetu struktuur. Ta võib endas ühendada piksevarda, kella, jalgratta, rongi, dünamo, isegi kassi või mingeid vidinaid või jäänuseid. See ei mängi rolli. Poissmehemasinal ei ole otstarvet nagu mehhaanika füüsikalistest seadustest sõltuval masinal. Poissmehemasin on petupilt, mida kohatakse unenäos, teatris, kinos või kosmonautide treeninguhallis." Poissmehemasin on eelkõige seksuaalne masin, kuid jällegi mitte primitiivne mehhaaniline riistapuu, mida võib osta vastavatest kauplustest. Nagu Carroughes ütleb, on ta fantaasia, või täpsemalt petupilt, kus ühinevad



Ilmar Malini näituse avamine galeriis "Luum": (paremalt) peaminister Mart Laar, Ilmar Malin, Ants Juske, Georg Poslavski, Matti Milius, Jüri Arrak. Foto: Peeter Sirge.

Opening of Ilmar Malin's exhibition at the "Luum" gallery: (right to left) Prime Minister Mart Laar, Ilmar Malin, Ants Juske, Georg Poslavski, Matti Milius, Jüri Arrak. Photo: Peeter Sirge.

seksuaalsus ja mehhaanika. Malini agregaadid on enese-rahulduslikud seksuaalsed petupildid, millele seksuaalne energia on suunatud sissepoole. Siit ka nende kujundite või assamblaazide pingestatus, akumulieeritud energia või kui veelgi täpsem olla, siis erektsioonieelne seisund. Jean Cocteau on võrrelnud kunstiteosest saadavat elamust just nimelt erektsiooniga. Kui seda "tunnetuslikku erektsiooni ei teki, siis ei kujuta kunstiteosest saadav nauding endast midagi muud kui intellektuaalset platonismi". Usun, et kõik, kes on vähegi süvenenud Malini loomingusse, on tundnud seda "psüühilist erektsiooni".



H. W. Wesso. Illustratsioon Francis Flagg'ile väljaandes "Rabavad lood". Oktoober 1931.

H. W. Wesso. Illustration to Francis Flagg, "Striking Stories". October 1931.



Kai Koppel – viisteist aastat koos klaasiga

Krista Kodres

Küllap on klaas Kai Koppelit võlunud oma uskumatu mitmepaiksusega: klaas on korraga nii tugev kui ka habras, nii valgust püüdev kui ka peegeldav, tema "saamise" protsess sisaldab minekut voolavusest tarduvusse, kuumast olekust külma; klaasi sünni algus on otseku ürgne tulerituaal, kus looduseadustel on oma, inimitahtel oma roll. Kunstniku jaoks peaks see olema ülihuvitav partnerlus, kõigepealt iseennese alluva-allutaja positsiooni respektseerimine, valmisolek ootamatusteks, nende püüdmine ja fikseerimine, nendega leppimine ja lõpuks – ja kogu aeg – võimaluste otsimine nende korrigeerimiseks.

Klaas on põnev materjal ka oma ajaloo poolest. Ühes puu, kivi, savi ja teistega on klaas läbi aegade sisaldanud nii "proosat kui poeesiat" – tal on olnud nii oma praktiline argiroll kui ka ilu-ülesanne. Läbi viie tuhande aasta on klaasi puhul tarbekunst olnud see, mis mõlemat osa on ühendanud: klaas on reeglina olnud (kaunistatud) anum – peeker, karikas või vaas. Klaas, nagu mitmed teisedki materjalid, on oma kaksikrollist emantsipeerunud alles 20. sajandil, leidnud endale koha ka n.-ö. puhta kunsti materjalina. Eesti klaasikunstnikest on Kai Koppel olnud "vabaklaasi" kõige järjekindlaim ja vaimustunumaim manifesteerijaid. Eelkõige on teda huvitanud vorm ja klaasi kui materjali emotsionaalsed võimalused – niisiis on esmatähtis traditsioonilise tarbekunstilise motivatsiooni puudumine, lähene mine materjalile analoogselt skulptorile, kes ka keskendub plastiliste ideede otsingutele. Isegi need harvad vormid, mis Kai Koppelil ühtivad vaasi tavapärase kujuga, kannavad teist eesmärki kui tarbevorm – nad on kas aluspinnaks graveeringule või – sagedamini – on nende õõnsus hädavajalik iseenda pärast, et lisada plastilisusele, värvile ja valguse peegeldavusele/neelavusele omapoolne nüanss. Oma klaas-skulptuurides on Kai Koppel aukartustäratavalt maksimalistlik. Enamus ideid on läbi töötatud seerialiselt, "tuuma" varieerides ja selle potentsiaali läbi katsudes. Värv ja vormi "nihutades" on kunstnik püüdnud demonstreerida seemise ja välise lõpmatuid korrelatsioonivõimalusi, tõestada taju tundlikkuse ääretust, veenda, et muutudes (muutes) kogetakse enam.

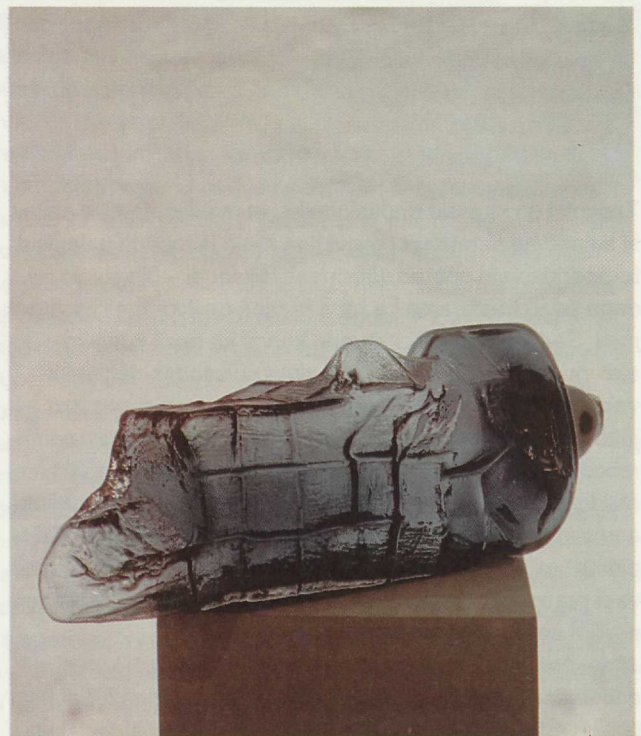
Seisundid, mida Kai Koppel klaasi abiga uurib ja ilmsiks teeb, on ajas vaheldunud, neist olulisemateks on olnud inimese ja igaviku, inimese ja inimese, inimese ja looduse vahetuse analüüsimine. Tulemused teeb muu hulgas huvitavaks see, et Kai Koppel ei ole enda jaoks leidnud – või leida tahtnud – absoluutse tõeütleva positsiooni. Ta on kord rõõmsalt ja tuulepäiselt vaid hetki ja juhuseid püüdev ning esitlev romantik, kord tõsisem, otsustades veendunult, et on olemas tõdesid, millest ta siiski ei tagane. Esimene suhtumine torkab sealjuures silma inimesega seotud loomingu puhul – väikesed klaasfiguurid, aga ka graveeringud näitavad inimest (naist) tema ootamatutes olekutes, romantilise na, emana, ürgnaisena, kõikvõimalikuna. Suht "igavikulis-tesse" probleemidesse väljendab Kai Koppel seevastu ala-

ti läbi suure ja selge kujundi, läbi lihtsaks ja abstraktseks kontsentreeritud vormi. Kui varasemas loomingus on selleks silinder, spiraal või püramiidjas kuju, siis hiljem, suurus ja selgust säilitades, muutub vorm ekspressiivsemaks, manifesteerides korrapärase huvitavust, rõhutades keerulisuse paratamatust ja eriti – selle müstilist, ka pisut änggistavat võlu. Klaasipinna vormijälgedega krobeline faktuur, nurgelise plastilisuse allakriipsutus omandab sealjuures sisuliselt eriti olulise kaalu. Iseäranis pääseb idee maksvusele seal, kus konarlik vastandub siledale pinnale, kus üks vormiloogika löikub teisesse, kus värv läheb ootamatult pööraseks ning asub intensiivselt täitma oma rolli terviku huvides. Parimates töodes ("Must obelisk", "Meeleheide") saavutab klaas võimsa sugestiivsuse ja osutab üheselt, et just suur vorm ja "Suured Tõed" on kunstniku loominguline pärusmaa, sest just siin, "vabas klaasis", leiab Kai Koppeli romantilis-tõsiselt maailma aistiv loomus oma teemad ja väljendusvahendid.

← Kai Koppeli klaasi- näitus Tallinna Tarbe- kunstimuseumis. Foto: Peeter Sirge.

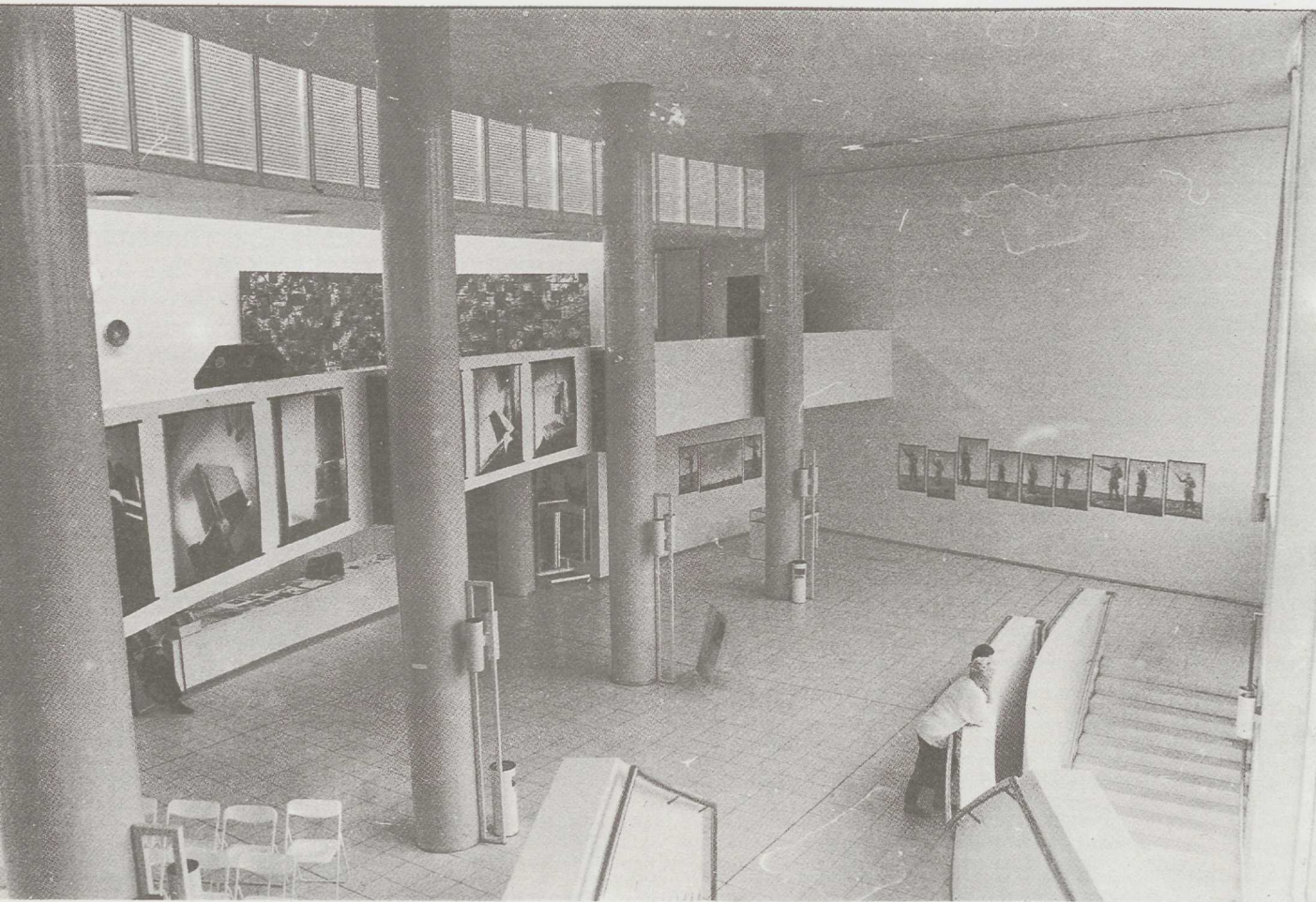
Kai Koppel's glass exhibition at Tallinn Museum of Applied Art. Photo: Peeter Sirge.

↓ Kai Koppeli klaas. Foto: Peeter Sirge. Kai Koppel's glass. Photo: Peeter Sirge.



"Baltische Photokunst Heute": *Made in Germany*

Peeter Linnap



Tasapisi on saanud traditsiooniks, et meie kunstnike näituse suudavad lõpetatud produktina toota ja mööda galeriisid turneerida vaid sõbrad välismaalt. Muidugi – õilsate soovidega peab kaasnema ka raha ja raha on ikka "neil", mitte meil. See kõik teeb õnnetunde kõrval ka pisut kurvaks – ajalugu on eelkõige kirjutatud ajalugu, saades nähtavaks vaid siis, kui sündmusi ka mõni publikatsioon meenutama jääb. Ja millegipärast kipub ses mõttes tänapäevalgi samamoodi minema nagu meie varasemas ajaloos, mil Läti Henrik kirjutas siinseid kroonikaid ja rootslane Bengt Forselius andis välja esimese eestikeelse aabitsa. Meie kunsti "välispidine" esitlemine on taas üsna selgeks märgiks, et oleme veel praegugi rahvusvahelise kunstiobjektiks, mitte aga niivõrd selle osalisteks.

Järjekordselt said niisuguse suurejoonelise Balti kunsti manifesteerimisega hakkama sakslased, koostades hiljuti hiiglasliku autorite ning tööde hulgaga ülevaatenäituse "Balti

fotokunst täna" ("Das Gedächtnis der Bilder: Baltische Photokunst Heute"), mida 17.03-26.04. 1993 eksponeeriti Kieli Linnagaleriis.

Ega näituse koostamisprintsipi suhtes tegelikult erilisi kahtlusi ei tekigi – ühtekokku 42 fotograafi ning fotot kasutavat kunstnikku; umbes 500 eksponaati, s.t. fototeoseid või kunstitöid, milles kasutatud fotot. Väljapaneku peakuraatorile, saksa kunstiteadlasele pr. Barbara Straka'le sekundeeris lisajõududena ka rida kohalikke eksperte, kes pakusid välja nende arvates huvitavaid autoriisiksusi, koostasid / kirjutasid raamatu (kataloogi) tarvis teavet, aitasid pildid Saksamaale toimetada jne. Lõpliku valiku ning näituse väljanägemise eest vastutasid aga pr. Straka ning Stadtsgallerie im Sophienhof direktor hr. Knut Nievers, kellel on ka varasemast meie kunstiga suurejoonelisi kokkupuuteid olnud.

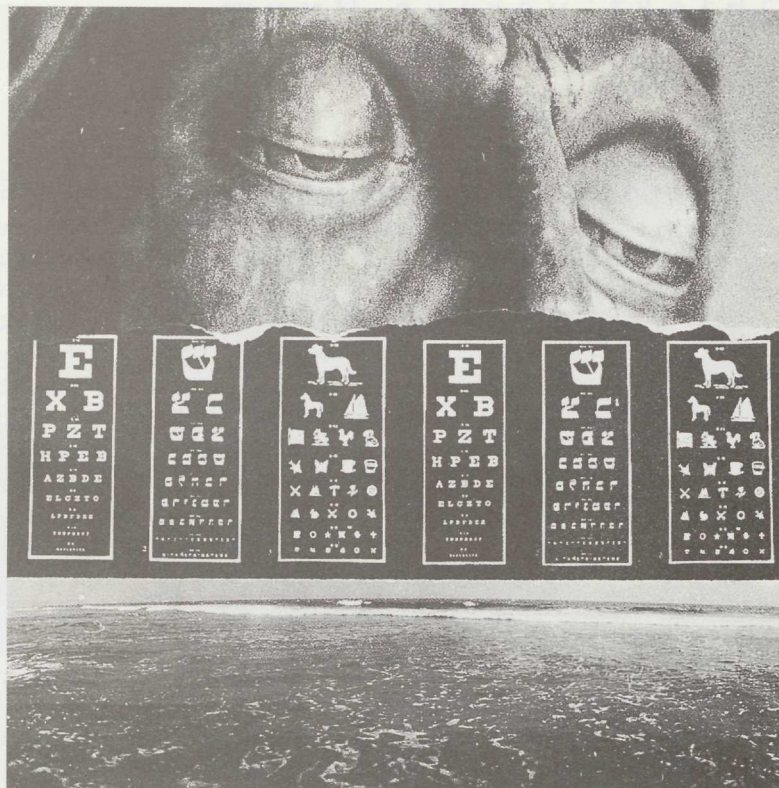
Kohalviibinuna jäi mulle mulje, et püüti näidata ühekorraga

← Balti foto näitus
Kielis.
Foto: Peeter
Linnap.

Exhibition of Baltic
photography in Kiel.
Photo: Peeter
Linnap.

→ Peeter Laurits.
Tsüklist "Pietà".
Fotomontaaž,
1992. 70 x 70 cm.

Peeter Laurits.
From the "Pietà"
cycle.
Photomontage,
1992. 70 x 70 cm.



kõike ja kõiki – mistõttu selle väljapaneku põhjal polegi erilist mõtet väita, et fotokunst Balti riikides on *selline* või *taoline* (selle kohta vaata näit. "Kunst" 1/93). Võiks hoopis väita, et fotokunst on siin täiesti olemas, isegi väga. Ning tekib ikka imestust küll, et meie oma kunstigaleriid pole temast veel eriti välja teinud.

Just nõnda tundus ilmselt ka kõnealuse näituse koostajatele, sest miks muidu kiputakse Saksamaal produtseeritud näitust meie kodugaleriidele eksponeerimiseks pakkuma? Ja laiemaltki – miks siis muidu visatakse raamatus teistele Lääne kuraatoritele muudkui nina peale, et neil polevat seni Balti kunstnike vastu erilist huvi olnud?

Viimatiõeldus võib küll tõsiselt kahelda – uurigem kasvõi pitsutki kataloogis trükitud autoribiograafiaid (!). Veelgi rohkem paneb mind üllatama aga Schleswig-Holsteini kultuuriministri Marianne Tidick'i väide raamatu eesõnas, kus lugejale / vaatajale püütakse selgeks teha, nagu oleks kõnealuse näituse puhul tegemist *esimese Baltimaade fotokunstnike jõude ühendava näitusega* (lk. 7). Võiks küll öelda, et *seni suurimaga*, kuid paremikki Kielis näidatud töödest on viimaste aastate jooksul varemgi eksponeeritud – nii merekui ookeanitagustes maades.

Näituse "Baltische Photokunst Heute" väärtused peituvad seega sootuks muus:

Esiteks – tegemist on rohkem *kultuuripoliitilise*, mitte niivõrd (*foto*)*kunsti-spetsiifilise* ettevõtmisega. Ja muidugi, mida rohkem / kõvahäälemalt meist maailmale teada antakse, seda parem.

Teiseks – nagu iga *ülevaatenäituse* puhul ikka, on sellestki võimalik saada "spektraalset ülevaadet", à la: mida siinses fotos ülepeakaela tehakse? Milline on meie fotot kasutava kunsti kontseptuaalne ja formaalne mängumaa? Millis-

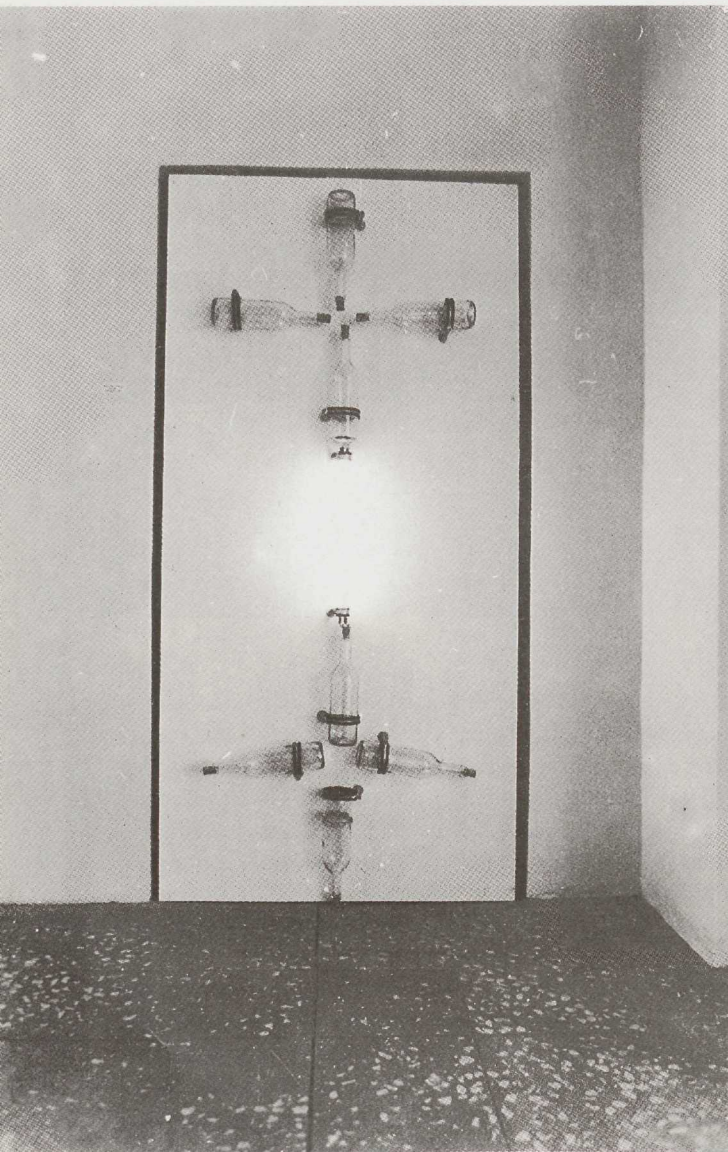
te vormide ning missuguste strateegiate kaudu on see kunst seotud meie ajaloolise mälu ning hetketeadvusega? Ning seotud seisundiga poliitikas, ajastu eripärana kodeeritud vaimuses ning Vaimus? Ja edasi – kas see kõik paigutub laiemale rahvusvahelisele foonile kui eripärane, visuaalseid / kontseptuaalseid identiteete kätkev sõnum? Või jääb reaktsioon endiselt haletseva kaastundliku imetluse tasandile, kinnistades kuluaarides näitusele illegaalse alapealkirja "Kunsti võimalikkusest Baltikumis"?

Kolmandaks – "Baltische Photokunst Heute" totaalse alatooniga ambitsioon, mis koondab ühele näitusele kõikvõimalikud autoriüksused, trendid ja pilditüübid, ei jäta kahjuks vaatajale erilist võimalust hilisemaks üksikautorite meeldetuletamiseks. Nii nagu makilindil järjestikku lindistatud parimad muusikatükid neelduvad üksteise võimsuses, juhtub ka sellel näitusel. Tipteosed, mis ükshaaval või väikestes kooslustes oleksid fantastilised, summutasid üksteist kogu oma jõu ja võimsusega ning näitus kui organism ei hakanud kuigi hästi funktsioneerima. Pigem on see kooslus tõlgendatav krestomaatiana, nagu ka hiilgavalt kujundatud ning trükitud ligi 200-leheküljeline kataloog / raamat, milles leksikoni printsiibil "A"-st "Z"-ni on järjestatud kogu Issanda kirju loomaaed alates dokumentalistidest kuni installaatoriteni.

Just niimoodi sellele tänuväärsele ettevõtmisele lähenedes on võimalik kritilliseerida enamikku tema väärtustest. "Baltische Photokunst Heute" näitas, et meilgi kasutatakse fotot kunstistrateegiana ning jättis enesest väärtusliku jälje raamatuna, millest on ehk kasu kõigil nendel, kes lähitulevikus meie fotot sügavamalt uurima asuvad ning loodetavasti ka mõne autorikesksema näituse koostavad.

Objekt versus Ruum

Anu Liivak



Brigitte Kowanz.
Nimetu, 1988.
Galeriis "Luum".
Foto: Peeter Sirge.

Brigitte Kowanz.
No Title, 1988.
At the "Luum" Gallery.
Photo: Peeter Sirge.

Kunstihoone galeriis, "Luumis" ja "Sambas" toimunud näitus "Objekt versus Ruum" (4.-25. jaanuar 1993) oli eesti publiku jaoks esimesi kokkupuuteid nii austria kunsti kui tänapäevase rahvusvahelise skulptuurimõistega. Näituse koostas Ludwigi Fondi Viini Moodsa Kunsti Muuseumi direktor Lóránd Hegyi, ka suur osa teoseid kuulus samale muuseumile. Hoiakuid, mida me nägime üheksa kunstniku teostes (kunstnikud olid sündinud 1951. ja 1968. aasta vahel, õppinud peamiselt Viinis ja töötavad seal ka praegu), peab Hegyi üldiseloolelikuks 1980. aastatel austria kunstis maksvusele pääsenud uuele vaimususele. Seda

olulist nihet seostab ta postmodernistlike hoiakutega, nagu eklektilisus ja kultuurinomadism, mille tulemusena on maksvusele pääsenud dekonstruktsiooni esteetiline strateegia. Pärast grupiideoloogial põhineva vooluevolutsiooni ammendumist peab iga üksik looja ise määratlema oma koha kogu olemasolevate võimaluste paljususes. Näitusel oli ülekaalus analüütilis-kontseptuaalne lähenemine ning kunstnikud tõstasid oma teostes pigem uusi probleeme, kui andsid valmis vastuseid. Austerlaste loomine on välja kasvanud kaasaegsest rahvusvahelisest kunstisituatsioonist, milles "kunstiteos ei pürgi ainuüksi jätkuvalt määratlema funktsionaalseid eesmärke vormi ja kultuurilis-sotsiaalsel tasandil ning esitama teravaid kriitilisi küsimusi kehtivate struktuuride kohta, vaid ka vastandama üksteisele erinevaid üldtunnustatud tasandeid, mille tulemusena hakkavad vastanduma viidete objektina toimivad ilmingud."

Pealkiri "Objekt versus Ruum" asetas esiplaanile teose suhte ruumiga, kuid mitte etteantud galeriiruumiga, vaid ruumiga abstraktsemas tähenduses, sest tegemist polnud kindlat kohta arvestades loodud ("site-specific") objektidega. Pigem oli mõeldud virtuaalset ruumi, mille teosed enda ümber ise loovad eesmärgiga haarata partner (vaataja) suhtlemisprotsessi kaasa. **Brigitte Kowanz** kujundas valgusega intensiivse autonoomse keskkonna "Luumi" tagumises saalis. **Helmut Rainer** pingestab mõttelise osa ruumist "E Kükloopideks" nimetatud tehnikalistlike objektide vahel toimiva visuaalse sideme kaudu, **Karl Kowanz** aga protsessi (kirjutusmasina klaviatuur) erinevate abstraktsioonide vastanduses (realistlik videopilt, abstraheeritud videopilt, staatiline kahemõõtmeline pilt).

Tänapäevasele skulptuurikäsitlusele sümptomaatiline oli ka asjaolu, et enam teoseid ei asunud postamendil. **Michael Kienzeri** reaalsest kontekstist eemaldatud argiesemete modifikatsioonid, K. Kowanzi, H. Raineri jt. tehnilisi seadmeid meenutavad teosed seda just taotlesidki, et mõjuda esemelaadsetena, kuigi nad seda polnud. **Franz Pichleri** näiliselt massiivne ornamentaalset kujundit kandev sein osutus tillukeste rataste olemasolu tõttu kergesti teisaldatavaks... *Displacement*, teisaldatavus, funktsionaalne transformatsioon omas kohta peaaegu kõigis teostes, kuigi toimis erinevatel tasanditel.

Erwin Wurm tõi mängu küsimuse omamisest ja loobumisest, omaniku suhtumises esemesse, mida ta kord on kandnud ning siis sellest ilma jäänud. Ta andis skulptuurse vormi oma vanadele riietusesemetele ja tegeles olnu / toimunu, jälje / mälestuse vahekordadega, pakkudes vaatamiseks tolmu ümbritsetud jälje esemest. Dekonstruktiooni esteetika üks olulisi elemente on üldtunnustatud mõistete ja retseptioonimallide vaidlustamine. **Eva Schlegel** toimis nii tavapärase ettekujutusega pildist kui reaalsusekujutisest ning kunstiteosest. Kahemõõtmelistes, kord kujutist negatiivina tinglikustavates, kord tonaalsuse ja läbi-



↑ **Michael Kienzer.**
Nimetu, 1989.
Galeriis "Sammas".
Foto: Peeter Sirge.

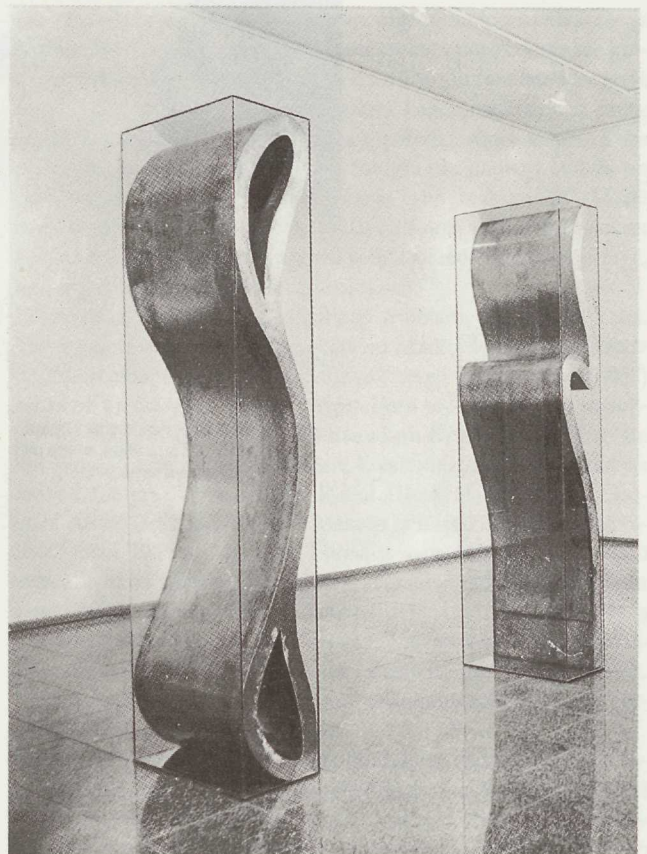
Michael Kienzer.
No Title, 1989. At the
"Sammas" Gallery.
Photo: Peeter Sirge.

→ **Manfred Wakolbinger.**
Nimetu, 1990.
Galeriis "Sammas".
Foto: Peeter Sirge.

Manfred Wakolbinger.
No Title, 1990. At the
"Sammas" Gallery.
Photo: Peeter Sirge.

paistvuse kaudu küsitavaks muutvates pildi-taolistes, ent autori poolt skulptuurideks klassifitseeritud teostes pakkus ta sellele probleemile rea äärmuslikke visuaalseid lahendusvariante. **Helmut Mark** lähenes analoogilisel viisil kultuuritööstuse stereotüüpidele, taandades maksimaalselt impersonaalse kujutise, mille algmastaapidest andis aimdust massiivses raamis tühi pind, monitoril monotoonse järjekindlusega liikuvaks tillukeseks arvutianimatsiooniks. Austria kunstnike sõnum ei olnud ühene, pealetükkiv ega jahmatamapanevalt lööv. See oli rafineeritud, mitmeplaani-line, tinglik ning lugematuid subjektiivseid tõlgendusi võimaldav.

Tallinnas sai näitus teoks tänu Põhjamaade Kunstikeskuse ja Austria Soome saatkonna abile.





Man Ray. Markiisitar Casati, 1922. ("Ta ... ütles, et ma olin pildistanud tema hinge").

Man Ray. Marchioness Casati, 1922. ("She ... said I had portrayed her soul").

Tekstuaalsus ja fotograafia sürrealismis

Peeter Laurits / Destudio

I

"Fotograafial on kujutavate kunstide seas realistlikuima, seeläbi lihtlaseima kehv kuulsus," kurdab Susan Sontag ning leiab, et ometigi on fotograafia see kunst, mis viis terve aastasaja õhus ripunud sürrealismiohu moodsasse tunnetusse, aktualiseeris sürrealistlikke printsiipe erinevates eluvaldkondades ja arendas neid edasi. "Sürrealism peitub fotograafilise protsessi olemuses: reaalsuse teise tuletise, teisikmaailma loomises, mis on küll ahtam, kuid hulga dramaatilisem kui see, mida näeme vahetult." Sontagi ei kõida 1920-ndate aastate süüfotograafide manipulatsioonid, kollaažid ega juhustehnikad, need pidavat vaid lahjendama fotograafilist imet. Mida vähem viimistletud, mida vähem võltsitud ja vuntsitud, mida naiivsem, seda mõõtuandvam üks foto Sontagi jaoks on. Sontag on lummatud fotograafia poolläbipaistvast, kummituslikust iseloomust, ta on "puhta foto" apologet ja misjonär. "Konkreetsed, iseäralikud ja anekdootlikud ülesvõtted – hetked kadunud ajast, unustatud kommetest – mõjuvad nüüd palju sürreaalsemana kui mistahes topelduse, särüstriki, solari või muu taolise abil abstraktsiooni ja poeesiat püüdevad fotod. /.../ Sürrealistid jätsid kahe silma vahele kõige tooremalt liigutavama, irratsionaalsema, ühtlustatuma, seletamatuma ja müstilisema nähtuse üldse – aja."¹

Jätame siinse väite, et sürrealistid ei mõistnud, mis kõige tooremalt sürrealistlik on, esialgu kahe silma vahele ning vaatame, millised olid need sürrealistlikud printsiibid, millest ka sürrealistidel endil aimu oli.

Sürrealismi kui organiseeritud liikumise alguseks peetakse aastat 1922, mil lagunenu Dada rühmituse liikmed ühinesid André Bretoni ümber kogunenud ringiga, kus oldi juba paar aastat katsetatud automaatse kirjutamise, unenägude dokumenteerimise ning hüpnootiliste transside vallas. Inspireerituna Freudi ideedest, juhtisid nad järjekindlalt tähelepanu tegelikkuse konstrueeritusele ja illusoorisusele. Reaalsus polnud nende jaoks muud, kui ühiskondlikest lepetest kootud ekraan, mis ühest küljest varjab inimeste tegelikke irratsionaalseid impulsse ja motiive, teisest küljest aga saab neid impulsse aktualiseerida üksnes sellele ekraanile projitseerides. "Kui sürrealistlik liikumine üleüldse milleski üksmeelele oli, siis selles, et tegelikkus ja teadvus "toodavad" teineteist vastastikku, et konstruksioonitehded ümbritsevad meid kõikjal."² Nende eesmärk oli vabastada teadvus ratsionaalsuse diktatuurist. "Tegelike väärtuste totaalseks revideerimiseks peavad plastilised kunstid kas pöörduma jäägitult sisestruktuuride poole või kaduma."³

Sürrealistliku esteetika nabaks kujunes "psüühilise automatismi" meetod, teadvuse voolu spontaanne üleskribimine, taotluslik vabanemine kõigist esteetilisest ja eetilisest piirangutest, mõtlemisprotsessi vahetu jäädvustamine, püüd jõuda keele koldeni. Selles meetodis sai määravaks kõikvõimalike alateadlike ja juhuslike protsesside rakendamine – keelevääratused, värvi tilkumine lõuendile, mehhaaniline ja keemiline jukerdamine, veidraste esemete leidmine ja armastatuga kohtumine.

Algul kasutati ka fotograafiat eelkõige "leititud objektide" salvestamiseks. Alati ei olnud otstarbekas tassida pissuaari Duchamp'i kombel näitusesaali, ka polnud kellelgi piisavalt raha "Gioconda" äraostmiseks, et vuntsid ette teha otse originaalile.

Ehkki esimesed sürrealistlikud ideed tärkasid literaatide ringkonnas, jõuti kiiresti üksmeelele visuaalse kujutluse prioriteedis. See

üksmeel oli küll üksnes deklaratiivne, sest unenäolise nägemuse orgaaniline tervikkikkus on vastuolus psüühilise automatismi kui jäädvustamise tehnika distantseeritult lineaarse ja tekstuaalse iseloomuga. Nägemise ja kirjutamise antinoomia on üks paljudest dualistlikest vastuoludest, mida Breton lootis lahustuvat "sürreaalse sünteesi" protsessis. Seetõttu kujutab sürrealistlik maalikunst endast realistlikult figuratiivse laadi (Magritte) ja kursiivse abstraktsionismi (Miró) omavahelise konkurentsi tallermaad. Ükskõik, kas need eri laadid on ühes teoses ühendatud mehhaaniliselt (Ernst) või kasvavad sujuvalt üksteisest läbi (Tanguy), tulemuseks on ikka pidev vibrato ja pinge polarsuste vahel. Isegi nii jäägitult ühe või teise vastandelemendi sfääri sattunult, nagu Klee diagrammilistel labürintidel või Dalí akadeemitsevatel paranoia-maastikel ekseldes, ei pääse me tundest, et üks poolus on teisega seotud ja sellest liigagi hästi teadlik.

Et seetõttu sürrealismis mingit stilistilist pidevust ei tekkinud, ei häirinud sürrealiste endid põrmugi. Süüri ei defineeritud mitte pelga kunstivooluna, vaid revolutsioonina inimteadvuses, totaalse kontrakultuurina. Tülinoriv piiride segamine kunsti ja "elu", artistliku ja triviaalse, etteavatsetud ja juhusliku vahel, aga samuti ka erinevate kunstiliikide, stiilide ja tähendustasandite ühendamise oli taotluslik ja programmiline. André Breton kuulutas sürreaalseks aktiks iga ilmutuse, mis muudab loodust, asjade või nähtuste saatust, ükskõik, mis vahenditega see tehe saavutatakse. Fotograafia sobis selliseks vahendiks oivaliselt. Esiteks selle illusoorse "elusarnasuse", poolläbipaistvuse ja viirastuslikkuse tõttu, mida Sontag esile toob. Teiseks selle tõttu, et foto võimaldas kõige orgaanilisemalt teostada erinevate objektide, loodusnähtuste ja kultuuritekstide assamblaaži, mis on tänases postmodernses kultuuris taas päevakorda kerkinud. Victor Burgin tunnistas, et tema fotod "on võetud kõige erinevamate kogemuseliikidest; muuseumist, raamatust, kinost ja kodunt, paludes sõpra kaamera ees poseerida jne. Üks asi, mis mind fotograafia juures huvitab, on selle võime asetada väga erinevaid asju "samale tasandile". Mulle näib, et mälu ja kujutlusvõime töötavad samal printsiibil; pannes asju, mis "tegelikult" on pisikesed ja tähtsusetud, kokku asjadega, mis maailma mastaabis suured ja olulised."⁴

Fotograafia omandas sürrealistlikus traditsioonis keskse koha. Tagantjärele sürrealistideks kuulutatud Markii de Sade'i ja Krahv de Lautréamont'i ("leititud sürrealistid" nagu "leititud objektidki") killas on ka fotograaf Eugene Atget. Foto ja fotograafilisi menetlusi on oma teoste loomisel kasutanud nii Breton, Dalí, Magritte kui Ernst. Suure hulga sürrealismi krestomaatilisi šedöövreid on loonud fotograafid Man Ray, Raoul Ubac, Hans Bellmer, Jacques-André Boiffard, E. L. T. Mesens ja teised, "Galerie Surrealiste" avati 1926.a. Man Ray fotonäitusega. Mitmed olulisemad sürrealistlikud tekstid (A. Bretoni "Nadja", 1928 ja "L'Amour Fou", 1937; Tristan Tzara "Champs délicieux", 1922 ja "On a Certain Automatism of Taste", 1933; Salvador Dalí "Aerodynamic Apparitions", 1934 jne.) on illustreeritud fotograafiliselt. Kaasaegsed sürrealismi käsitlused keskenduvad üha enam sürreaalse fotokunsti problemaatikale.

Paistab, et võime nõus olla Susan Sontagiga, kui ta väidab, et fotograafia on kunstiliik, kus sürrealistlik meetod on end tõestanud kõige veenvamalt ning et fotograafia kaudu on sürrealistlik esteetika aktualiseerunud ka kaasaja teadvuses. Kentsakaks muutub

→ Gyula Halasz Brassai. Taeva pastišš. Reproduktsioon "Minotaure'ist" nr. 6, 1934/35.

Gyula Halasz Brassai. Pastiche of Skies. Reproduction from the "Minotaure" No. 6, 1934/35.

II

Sontag sealtaamt, kus ta püüab kogu fotograafiat kui meediumi sürrrealismiga samastada. Andy Grundberg ei pea oma vastulause tarvilikuks nentida muud, kui et "sürrrealistid, kes kirjutasiid tekste, maalisiid, tegid *performance*'eid ning kasutasiid palju teisiigi väljendusvahendeid peale fotograafia, ei arvanud samamoodi. /.../ Kui fotod oleksiid sürrrealseid iseenesest, siis poleks põhjust olnud optilisi kujutisi sel kombel taotluslikult lõhestada, nagu me näeme "L'Amour Fou" illustreerimiseks kogutud piltidel."⁵ Fotograafia mehhaaniline kandmine sürrrealismi rubriiki teeb igatahes liiga nii fotole kui sürrile. Sontagi väidet ei tuleks võtta rohkemana kui emotsionaalse reaktsioonina fotograafia keskele kohale massikultuuris, kus mitmed sürrrealistlikud printsiibiid tõesti kanda kinnitanud on, eriti moe- ja reklaamfotos, ent sootuks laketud ja lamedal kujul.

Frederick Sommer.
Kõik lapsed on saadikud,
1950.

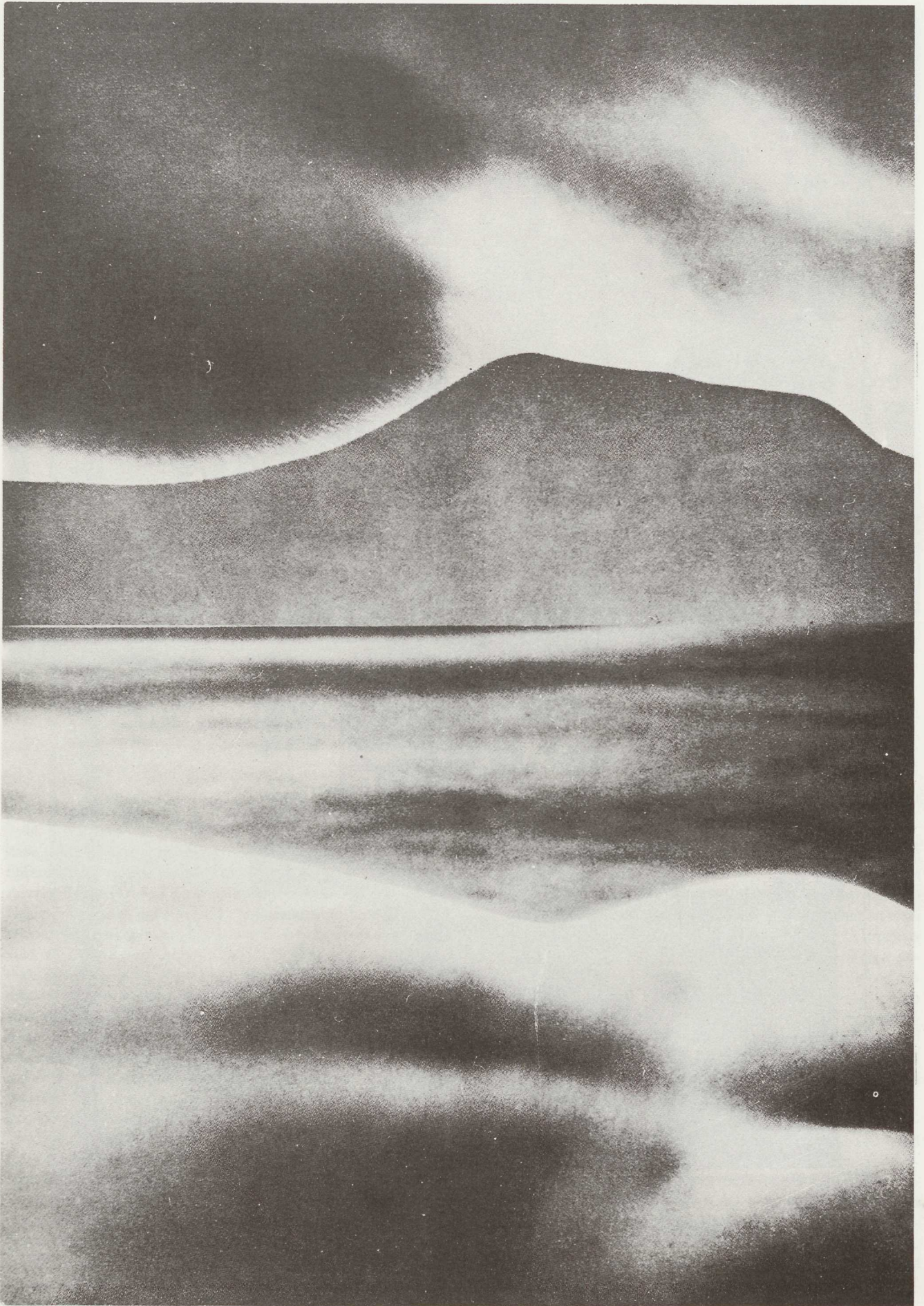
Frederick Sommer.
All Children are Ambassadors,
1950.



Sürrrealistlikus fotos on mingit stilistilist kaanonit leida sama raske kui maalisi. Lühikese aja jooksul võeti kujutise võõritamiseks kasutusele määratu hulka tehnilisi uuendusi ja võtteid, alates kollaažist ja solarisatsioonist, lõpetades rayograafiaga, kui ei kasutatud traditsioonilist kaamerat, vaid pandi pildistatavad esemed otse fotopaberile, et säritada nende langevaid varje. Raoul Ubac hävitas valgustundlikku emulsiooni keemia ning temperatuuriga ja saavutas konglomeraate, mis sarnanevad kõige muuga peale foto. Paljud vaieldamatult sürrrealseid teosed nagu Ray "Isidora Ducasi mõistatus" või põhiosa Boiffard'i loomingust esitavad aga teravalt fokuuseeritud "puhta foto" laadis suurplaan, mis ei erine tolleagestest "uusasjalikest" töödest või Bauhausi töödest muu kui ainult kentsaka motiivi poolest. Aga ka kentsakas, jube või marginaalne motiiv ei ole iseenesest sürrrealismi tunnusjooneks, mitte ka Freudist inspireeritud erootilisiid ning morbiidsus. Näiteks Boiffard'i pildistatud varbad ei ole ei jubedad ega ka eriti erootilised, mõjuvad aga ometi sürrrealsetena. Ilmselt ei pääse me siinkohal mööda Bretoni sõnastatud "konvulsiivse ilu" mõistest: "konvulsiivne ilu suudab tãrgata üksnes ilmutuse kõrvetavast emotsioonist, terviklikust selgusest, mille tekitaja ei või juba oma olemuse tõttu olla meieni jõudnud tavalisi loogilisi kanaleid pidi. Sellisel juhul ollakse tegelikult alati silmitsi lahenduse ülekillaga, küll täpselt sobiva, ent ometigi vajadusest ääretult suurejoonelise lahendusega. /.../ Igatahes võlub siin just ihaldatud asja erinevus leitud asjast. Ükskõik, kas see leid on kunstiline, teaduslik, filosoofiline või kuitahes triviaalse tarbega, ammutab ta kogu ilu, mida temas näen, just sellest, mida ta ei ole."⁶

Nagu näha, erineb Bretoni ilumõiste radikaalselt klassikaliseist, kus "ilu" käsitleti objekti omadusena. Bretoni "ilu" on subjektiivne, sõltudes samavõrra kontekstist kui vaataja teadvusest. Breton püüdis sõnastada protsessi, kuidas tegelikkus konvulseeerub teadvuses enese vastandiks – märgiks. Tänapäeva semiootika taustal mõjuvad Bretoni formuleeringud hämarate ja naiivsetena, sestap on hilisemad kriitikud ta sõnumit ümber jutustada püüdnud: "See, mida inimene "tegelikult" tajub, on osa ta tegelikkuse kujutlusest. Sürrrealism ei eita "reaalsust", sürrrealne (üli-tegelik) on ihaga küllastatud ja kujutlusele häälestatud reaalsus. Lacani kontseptsioonile vastavalt on "tegelikkus" "võimatu". Ainult hullumeelne saab kujutleda ja kirjeldada "tegelikku", hallutsineerida oma iha ilma tõkete, aseainete ja kokkulepitud sümboliteta. Sürrrealistlik kujund läheneb sellele võimatule eesmärgile iha lõputute moonduste abil, saavutamata kunagi oma (olematut) tuuma."⁷ Siit tuleneb ka mainitud lõhenemine (figuratiivne/kursiivne) sürrrealistlikus maalisi ja fotos. Visuaalses kunstis võibki sürrrealismi kõige üldisemaks tunnuseks pidada figuratiivse esitamise ja märgilise esitamise lõikumist sama meediumi piires, märgi alistamist vormile ja vormi alistamist märgile⁸ pidevas konvulsiivses protsessis. "Sõnal "konvulsiivne" (mida ma kasutan kirjeldamiseks ainsat ilu, mis meile korda minema peaks) poleks mingit mõtet, kui teda nähtaks üksnes liikumises, aga mitte lakkamise hetkes. Minu meelest saab tajuda ilu – konvulsiivset ilu – üksnes jaatades vastasmõju, mis seob objekti dünaamikat selle objekti liikumatusega."⁹

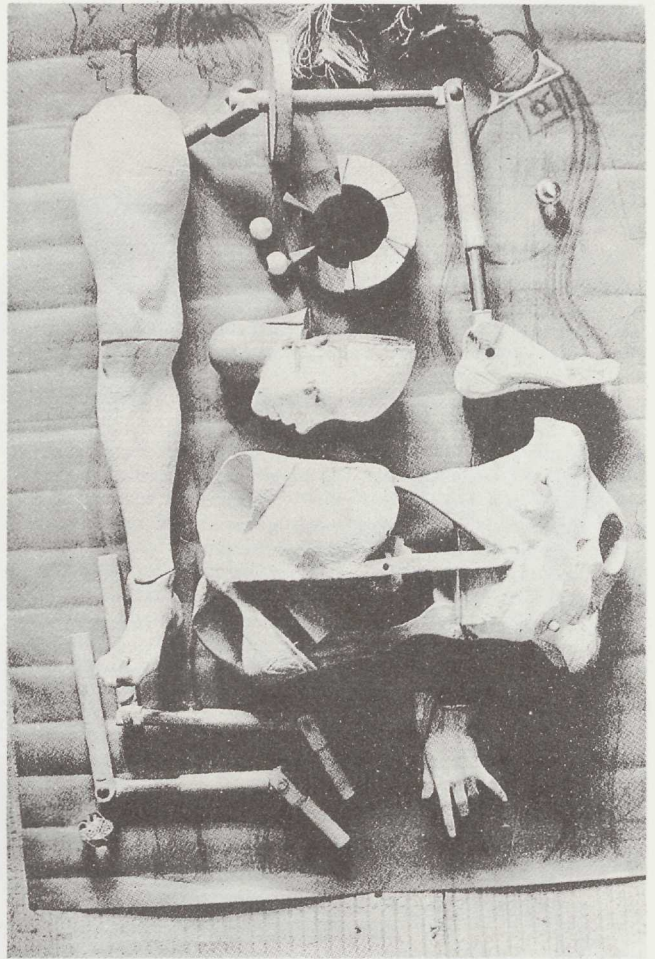
Tekstuaalsust ja fotograafiat peetakse harilikult vastanditeks. C. S. Peirce paigutas fotod oma märkide taksonoomias "indeksaalse märgi" mõiste alla jalajälgede ja surimaskide kõrvale.¹⁰ R. Barthes nimetab fotot "tähistatavaks ilma tähistajata" ja "ilma koodita teateks".¹¹ Ometigi võib fotograafiline jäljend maailmast oman-





Hannah Höch.
Etnograafia muuseumist,
1929.

Hannah Höch.
Museum of Ethnography,
1929.



Hans Bellmer.
Nukk,
1934.

Hans Bellmer.
Doll,
1934.

dada teatud puhkudel märgilise iseloomu. Üheks selliseks erijuhtuks on kollaaž, kus eesmärgiks ei ole tõepärase süžee konstrueerimine, vaid ruumi simultaansuse lõhkumine ning pildiliste elementide vabalt paigutamine, ootamatutes seostes, üksikute rakkude või kobaratena. "Rakuline struktuur ei imiteeri sõnu, vaid märgiliseuse formaalset eeltingimust, et märgid vajavad üksteise vahele põhimõttelist tühjust. Keeles ilmneb see tühjus süntaksina, mis on nii keeleelementide ühendamise kui ka eristamise süsteem. /.../ Tähduse loob märkide süntaktiline eraldamine."¹² Dadaistlikus kollaažis ohverdati keelelisusele foto privilegieeritud suhe reaalsusega (alusele kleebitud irratsionaalsed fragmendid ei meenutanud enam sugugi tegelikkust). Sürrrealistid hakkasid kasutama lõikamiste ja liimimisteta optilist montaaži, mis saavutas illusiooni tõelusest, kuid tänu fragmentide süntaktilisele eraldamisele sellisest tõelusest, mis on organiseerunud märgina. Sürrrealistide külluslikus arsenalis leidub teisigi võtteid, millega anda fotole märgiline iseloom. Solariseerimine, mis tähendab lisavalgustamist ilmutamise ajal, avab positiivse kujutise sügavaimad varjualad optilisele korrosioonile ja osalisele pöördumisele negatiivseks. Tavaliselt markeerivad tumedaimad alad esemete kontuure, niisiis on solari puhul tegemist "objekti kontuuride optilise reorganiseerimisega, objekti pidevuse katkestamisega, detailide süntaktilise eraldamisega".¹³ Analoožse efekti te-

kitab ka negatiivne kopeerimine, kus loetavate detailide vahele jäävad loetamatud, interpreteerimise jaoks "tühjad" alad. Sama motiivi kordamine annab märku süntaktilise eraldamise alprintsiibist – rütmist. "Kordus on märk sellest, et lalina silbid on reastatud kavatsuslikult ning et nende eesmärk on tähendus. Topeldus funktsioneerib seega "tähistamise tähistajana".¹⁴ Ka kõige elementaarsem fotograafiline manipulatsioon – kadreerimine, mis isoleerib kujutatud fragmendi ümbritsevast keskkonnast – võib olla viide süntaktilisele eraldamisele. Sürrrealistlikus fotos asetatakse kaadriiraamile tihti määratu pinge, kuhjates süžeele olulisi detaile pildi serva, ignoreerides pildisisest gravitatsiooni või lõigates objektist vägivaldselt fragmente, sundides meid lugema kaadriiraami isevärki märgina – "tühja märgina". Seega ei ühenda sürrrealistlikku fotot mitte stilistilised ega temaatilised, vaid struktuuralsed tunnusjooned, mis on häälestatud sama paradoksi tekkimisele, mis peitub Bretoni "automaatses kirjutamises". See on paradoks oleva olemisest märgina, oleva olemisest mitteolevana, liikuva olemisest liikumatuna. Sürrrealistlik foto ei ole tegelikkuse interpretatsioon ega kommentaar, vaid paljude erinevate vahendite abil saavutatud semiootiline situatsioon, mis sugereerib tõlgendamata reaalsust kui mõtestatud, kodeeritud ehk kirjutatud teksti.



III

Hitleri invasioon tegi igasugusele sürrealismile Euroopas efektse lõpu ning ka paguluses häabus see liikumine üsna pea. Kummatigi on sürr just sõjajärgsel ajal muutunud üha popimaks lentsõnaks nii meil kui mujal, ent kaotanud kogu oma anarhilise hoo ja kriitilisuse. Kui psühhoanalüüs ja sürr kõrgmoodi tungisid, hakkas üha selgemini välja joonistuma viimase maneerlikkus ja piiratus. Kontseptuaalsed põhimõisted "konvulsiivne ilu", "psüühiline automatism" ja "objektiivne juhus" tasalülitati kultuurimarketingi käibeparoolideks. See, mis järgi jäi: kimbuke vaimukaid fantaasiaid, erootilisi unenägusid ja sügavamõttelisi luupainajaid, läks käiku moes, sisekujunduses, reklaamis ja kinotööstuses maskikultuursete eriefektidena.

Üksikute jõuliste uussürrealistide (Frederick Sommer, Duane Michals, Joel Peter Witkin) kõrval õilmitseb terve leegion verevuid maneeritsejaid, kelle lakutult ettekavatsetud, enesega rahulolev meisterlikkus ei suuda traditsiooniliste sürrkulisid kolkambris enam tolmugi liigutada, ent sobib hästi kodanlikku interjööri ängi estetiseerimiseks. Sontag leiab põhjust öelda, et "sürrealism oli kodanlik mäss: see, et tema misjonärid teda universaalseks pidasid, on ainult üks tunnusmärk tema tüüpilisest kodanlikkusest. Nagu iga teine esteetika, mis taotleb poliitika rolli, hääletab sürr peksasaanu poolt, riigist lahutatud, mitteametliku reaalsuse poolt. Skandaalid aga, milledega sürrealism flirtis, osutusid just nendeks samadeks kodusteks müsteeriumideks, mis olid kodanluse sotsiaalsete normidega kinni kaetud: seksiks ja vaesuseks."¹⁵

Sajandilõpu tarkuse otsast vaadatuna oli sürr oma kõrgajal siiski rohkem kui kodanluse epaterii oma alateadvusse surutuga ning bravuuritsev ettevalmistus seksuaalrevolutsiooniks. Mitmed kriitikud (G. R. Denson, A. Grundberg, R. Krauss) peavad sürr postmodernse tunnetuse eelkäijaks: "Justnagu postmodernism täna, nõnda üritas sürrealism kahekümnendatel ja kolmekümnendatel kritiseerida ja muuta esitamise sisu, loogilisi operatsioone ning objekte."¹⁶ Sürrist said alguse dekonstruktivistlik teooria ning praktika, sürrealistlik foto hakkas uurima iseennast, lõhkuma neid strateegiaid, mille abil ametlikku maailmakirjeldust vormiti ning levitati. Sellegipoolest ei maksa sürrealismi postmoderniga segi ajada. Meie aeg ja taust on sootuks teistsugused, kui sürrealistidel, kes pidasid reaalsust ekraaniks, mis varjab irratsionaalset, metsikut ning neitsilikku alateadvust. Pärast poststrukuraliste ei saa me alateadvust enam kultuurist puutumatuks pidada. "Tänane fotograafia on vastus elamisele maailmas, kus reaalsusele ei esita väljakutset mitte sürreaalsus, vaid simuleeritud reaalsus."¹⁷ Sürreaalsus on tänaseks lahustunud reaalsuses, mässuline Eros taltsutatud "kunstiliseks elamuseks" ning deliirsete nägemuste kultus on tsiviliseeritud akadeemiliseks antropoloogiaks. Täna sürril ei ole enam kriitilist ega mässulist rolli, pigem on see üks naeruväärne katse restaureerida institutsionaalset ehitist, mille sürrealistid kahe maailmasõja vahel maha kiskusid.

Viited:

- 1 Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, lk. 51-54.
- 2 Rosalind Krauss, eessõna kataloogile *Poetic Injury: The Surrealist Legacy in Post Modern Photography*, New York: The Alternative Museum, 1987, lk. 4.
- 3 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, "La Revolution Surrealiste", nr. 4, juuli 1925, lk. 28.
- 4 Victor Burgin, *Victor Burgin*, London: Basil Blackwell, 1986, lk. 13.
- 5 Andy Grundberg, *On the Dissecting Table*, kogumikus: *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Seattle: Bay, 1990, lk. 8.
- 6 André Breton, *Mad Love*, University of Nebraska Press, 1987, lk. 13. "Konvulsiivne ilu" on inspireeritud hüsteeriliste neurootikute käitumisest (Breton töötas psühhiaatrikliinikus) ning viitab vastandite kohtumisele. Kubismis kujutati objekti korraga mitmest staatilisest punktist ja futurismis objekti dünaamikast. Sürrealism üritas neid tendentse ühendada.
- 7 Juhani Ihanus, *Valokuva, halu ja mahdoton*, aastaraamatus: *Kauneus ja hulluus*, Helsinki: ISBN, 1989, lk. 29.
- 8 Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, University of California Press, 1982, lk. 33.
- 9 André Breton, *Mad Love*, lk. 10.
- 10 Vt. Charles Sander Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, New York: Dover, 1955.
- 11 Vt. Roland Barthes, *Image. Music. Text*, London, 1990. ja Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York, Hill and Wang, 1981.
- 12 Rosalind Krauss, *L'Amour Fou*, New York: Cross River, 1985, lk. 28.
- 13 Samas, lk. 70.
- 14 Samas, lk. 31.
- 15 Susan Sontag, *On Photography*, lk. 54.
- 16 Gerard Roger Denson, eessõna kataloogile *Poetic Injury...*, lk. 8.
- 17 Andy Grundberg, *On the Dissecting Table*, kogumikus *The Critical Image*, lk. 87.



Kunstniku vabadusest

Boris Bernstein

"Kuid maalijal ning ka poedil mis tahes sõandada on voli täielik ikka ju olnud."

Tean, selle möönduse ma ise võtan ja teistele annan.

Kuid seks mitte, et siis saaks...

Horatius. Luulekunst.

Kõige lihtsam on luua ettekujutus vabadusest siis, kui vabadus puudub. Raskused tekivad tsooni värvate taha jõudes. Üks tuntud intellektuaal, kunagine GULAG'i vang on tunnistanud, et ta pole end kusagil vabamalt tundnud kui laagris.

See on keeruline paradoks. Ma pole valmis arutlema selle psühholoogiliste, eetiliste ja filosoofiliste aspektide üle, veel vähem tahaksin tõmmata paralleeli siinse kunstniku olukorraga, kes veel hiljaaegu piilus Läände läbi tiheda piirangutevõrgu ja on nüüd järsku omapead jäetud, tahaks öelda – vabadesse visatud. Ei tea, kas keegi ütleb, et ta tundis end jäiga ja närvtutava sotsrealismi tingimustes vabamalt. Aga küsimuse võib püstitada ka nii: kas Raul Meel (Jüri Arrak, Tõnis Vint, Leonhard Lapin...) on nüüd vabam, kui ta oli kümme-viisteist aastat tagasi? Vabam mitte oma piltide müügivõimaluste, välisreiside jne. suhtes, vaid isikliku loomingulisuse, sisemise vabaduse mõttes. Loomingulise vabaduse mõttes.

Vabadusega polegi kõik nii lihtne. Eriti kui on tegemist loomevabadusega – siin varitsevad spetsiifilised raskused.

Esiteks. Kunstiajaloolaste tavapäraseks veaks on eeldada, et loomevabadus on midagi transhistoristlikku: aprioorne transhistoristlik substantis või vähemalt transhistoristlik väärtus, mida võib olla rohkem või vähem, võrreldes tema "koguhulgaga". Konservatiivsete kultuuride kunstnikku käsitletakse kui inimest, kes on sõltuv, seotud, kellel puudub iseseisev loomingulisus: "vanaida kunstnikke sidus kaanon", "primitiivseid kunstnikke kütkestab traditsioon", "keskaegset meistrit piiras tsunftisüsteem" jne.

Selline lähenemine on näivale historismile vaatamata ometi antihistoristlik.

Ent see pole kõik. Teiseks on vaja täpsustada käsitletava aine struktuuri. Loomevabadust võib käsitleda kui mõistet, kui väärtust ja kui teatud ajaloolist praktikat. Juba mõistel enesel on keeruline struktuur, "sest kuivõrd jutt on kunstiloomingu vabadusest, ühendab ta endas mõisteid "vabadus", "looming" ja "kunst". Igaühel neist on oma semantika, kuid ainult kokkuliidetud kujul piiritleb see kolmeosaline mõiste meie huvifääri. Triaadi konstrueerimine ei saa olla autonoomne, vaid sõltub koostiselementide ajaloolisest arengust. Kujutame lihtsustamise mõttes ette kultuuri, kus looming (või kunsti, või vabaduse) mõiste puudub – sellises kultuuris on "kunstiloomingu vabadus" nii filosoofilise reflektiooni aine kui ka regulatiivse väärtusena mõeldamatu.

Just seepärast tundub kõige viljakam niisugune lähenemine, mille on suurepäraselt sõnastanud H. G. Gadamer.

"Vabaduse probleem esindab kahtlemata üht neist probleemidest, mis täidavad kõige paremini probleemi autentsuse tingimust. Filosoofilise probleemi autentsuse tingimus viib tegelikult juba iseenesest lahendamatusesse. Ta on teisisõnu niivõrd mitmetähenduslikku ja põhjapanevat laadi, et kerkib iga kord uuesti, sest mitte ükski mõeldav "lahendus" pole võimeline selle probleemiga lõplikult hakkama saama. .../ Kuid küsimus on selles, kas on üldse olemas ühtset ja ainsat vabaduse probleemi? Kas vabaduse järel peritakse igal ajastul tõesti ühtviisi?"¹ Ja edasi: "Kui küsimuse mõte saab konkreetse definiitsuse küsimuse asetuse ja seda

asetust võimaldava mõistekeskonna kaudu, siis mõiste suhe keelesse ei vii mitte ainult keele kriitikal, vaid hõlmab ka keele leidmise probleemi."²

"Loomevabadus" kui mõistetekoopula ja kui väärtus kujunes ja teises muutuv mõistekeskonnas. Püüan seda lihtsate näidete varal demonstreerida.

+ + +

Kes oli oma töös vabam, kas vanaegiptuse või vanakreeka kunstnik?

Kooliküsimus väärib koolivastust: muidugi olid vabad Pheidias, Polygnotos, Skopas, Zeuxis, Iktinos, suured meistrid, kes rajasid euroopaliku kunstimõtte alused.

Ent püüame vaadata neid kahte kunstikultuuri seestpoolt.

On säilinud vanaegiptuse tekste, kus kunstnik ise kinnitab ja otsekuu reklaamib oma isikliku vabadust. Arhitekt Amenhotep Hapu poeg: "Ma ei korranud seda, mis tehtud enne mind /.../; ma tegin oma tahtmist mööda /.../, nende kahe maa ühendamisest peale pole keegi midagi niisugust teinud..."³ See on ainult üks seda laadi raidkiri, ent säilinud on ka teisi.⁴

Isegi kui kanda osa enesekiitusest hauakirja žanrinõuete arvele, sunnib ülejäänud osa ometi uskuma, et vanaegiptuse meister teadvustas end kui originaalset, oma valikus vaba loojat.

Võib veel lisada, et vanaegiptuse keel ei tundnud sõna "skulptor", seda asendas sõnaühend "eluanaja". Seega omistati skulptorile algusest peale – juba keelega – kõrgeim loominguline, eluandev võime.

Muistsed kreeklased pidasid skulptorit või maalikunstnikku käsitlemiseks, sest nad tegid füüsilist tööd; Pheidias ei nimetanud end teiseiti kui demiürgiks. Vaimustades kunstiteostest, põlgame nende loojaid – selles punktis langevad kõik antiiksed hinnangud kunstniku kohta ühte. Kunstnikud ise, astudes kaugel üle oma käsitöölise-seisundi piiride, löid esimesena kunstiteooria alused ja kreeka kunstiajaloo kontseptsioonid; sealsamas võib leida ka nende endi hinnangu oma tegevusele, mida käsitletakse kui loomingulist. Kreeka kunstiajaloo kõige levinum kontseptuaalne skeem on pärit skulptor Xenokrateselt, Lysippose õpilaselt. Arenuskeemina võtab ta omaks loomingulise uuenemise printsibi, kuid seab ühtlasi piirangud, mis ahendavad märgatavalt valikusektorit. Xenokrates käsitles kreeka kunsti evolutsiooni pideva tõusuna madalamalt astmelt kõrgemale piki kahte telge – kui tööle lähenemise jada ja kui kujutavate kunstide süntaktika täiustamise jada absoluutse täiuse poole. See tähendab, et loomeakt (ja selle resultaat) pole unikaalne ning näeb ette järgnevat avatud ärakasutamist. Seepärast korratatakse antiiksetes tekstides kunstnikest üldtunnustatud formuleeringuna tihti, et keegi hakkas üht või teist "esimesena" tegema, ent mitte kunagi, et ta oli "ainus", kes tegi: "Pythagoras, kujur Rhegiumist, hakkas esimesena hoolitsema mõõtude kooskõla ja rütmi eest"⁵, "Apollodoros leiutas esimesena varjustamise"⁶, Rhegiumi Pythagoras "oli esimene, kes tõi lihased ja veresooned vajalikul määral nähtavale ja pööras rohkem tähelepanu juuste kujutamisele"⁷, Myron "paljundas esimesena tõelust ja jälgis palju usinamalt sümmeetriat"⁸, Lysippos "hoidis hoolsalt sümmeetria kaanonit, tuues vanade meistrite rohkem kandilisse kaanonisse uuendusi, millest keegi polnud varem mõelnud"⁹ jne.

Selle taga oli üks vanakreeka maailmamudeli fundamentaalseid

ideid, mille järgi pole loodusliku olemise algelemendid ja -struktuurid loodud (ega hävitatavad) – eimillestki ei teki midagi, *ex nihilo nihil* –, ja kuigi nad pole kättesaadavad tunnete, on nad ometi mõistusega tunnetatavad. Kultuur, mis ei tunnista algset loomisakti, maailma loomist eimillestki, ei projitseeri seda akti ka inimesele. Seetõttu kreeka kunstnik ei loo selle sõna otseses mõttes – ta üksnes eemaldab varjatud kinnisolemustelt välised katted. See, mida tihti nimetatakse idealiseerimiseks, oli neile endile pigem arhetüübi päevavalgele toomine.

Vastandades vanaegiptuse skulptori, kes "annab elu", ja vana-kreeka "demiurgi", tundub esimene peale jäävat: vaatamata kõigele, mida me teame vanaegiptuse kaanoni detailsest väljatöötatusest ja lausa võimatuna näivast püsivusest, oli ta nii iseenda kui ka oma kaasaegsete silmis palju vabam ja loomingulisem.

Ent ometi on koolivastuses rohkem tõde. See saab selgeks niipea, kui pöörame tähelepanu "mõistekeskonnale" ja võtame vaatevälja mõiste "kunst", ilma milleta poleks ka meie arutlusainet.

Suur osa sellest, mida me täna nimetame kunstiks, täitis omal ajal ja omas keskkonnas teisi funktsioone.

Termin "primitiivne ehk esiaja kunst" ei ole korrektne. Koopamaalil ja Delacroix' pildil, rituaalsel maskil ja Rodini skulptuuril on valmistamistehnoloogia ja välise ilme aspektist piisavalt palju ühist, et liigitada nad ühte klassi, kuid nende tähendus omaenda kultuuris oli sügavalt erinev. Piisab, kui võrrelda neid üheainsa tunnuse alusel.

Meie jaoks kuulub kunstiteos laias laastus nii või teisiti märgiuniversumisse või, teisiti öeldes, representantide maailma: ta esindab midagi, mida ta ise ei ole, ta on "millestki muust". Teatud juhtudel kunst kahestub, seab iseennast millegi muu asemele, kuid representatsioonisuhe jääb alles. Seepärast on rituaalne mask meie jaoks hinge, esivanema, jumala jne. kujutis. Kuid tema loojale ja kasutajale ta oligi hing, tema rituaalne asupaik. "Sarnasus", kui seda eeldatakse, ei "representeeri" üleloomulikku substantsi, see on vaid kohaloleku eeltingimus. Kujutis ja kujutatav ei eksisteeri lahus, vaid on ühtsed, sulavad teineteisesse kuni täieliku samasuseni. A. Barye marmorlõvi ei vaja toitu, aga aafrika maski söödetakse lihaga. Primitiivne kunst on osa reaalsusest, selle jätk; eksistentsi ja eksistentsi jätku ei eristata. Ülemeeleline olemine saab siinkohal nähtavaks, ilma et ta oma olemust muudaks. Kui seostada kõik olemused, kõik jõud jumalate maailmaga, võiks öelda, et plastilised kujutised on inimeste poolt rituaalsete reeglite järgi organiseeritud teofaaniad.

Kunsti tekke tingimuseks oli kujutise ja olemise ürgse samasuse lagunemine.

Euroopa kultuuri jaoks on olulised selle samasuse lõhkumise kolm meetodit. Esimene, vanajuuda meetod, oli "lahendus Jumala kasuks". Kujutamise keeld – "ära loo endale ebajumalat" – oli Jumala esemelisest olemisest vabastamise radikaalne tee. See tähendas Jumalale lõksude seadmise keeldu. Ent niiviisi toodi ohvriks paganlikus iidolis peituv kunstivõimalus.

Teine tee oli vanaegiptuse meetod. Seal ei langenud sõna tähistav kujutis – hieroglüüf – ja tähistatav enamasti täielikult kokku. Kuid mütoloogiline teadvus omistas sõnale ja kujutisele võime kujutatavat või nimetatavat reaalsust sünnitada. Tekstidel oli isegi jumalatele kohustusliku käsu jõud.¹⁰ See oligi skulptoritele – kujutiste loojatele – omistatud loomejõu allikas. See oli lahendus "märgi kasuks" ning sellise lahenduse kõrvalnähtusena säilis kujutatavate kunstide võimalus.

Vanad kreeklased lahendasid ülesande "kunsti kasuks". Kreeka plastika ajalugu primitiivsest seisundist hellenismini oli samal ajal jumaluse asupaiga – iidoli – esteetilise meditatsiooni ja nautlemise objektiks muutumise ajalugu – xoanonist alasti Aphroditeni.¹¹ Kreeklased ei töötanudki välja selget kunsti määratlust, ent kunstiintuitsioon oli neile tuttavam kui kellelegi teisele. Teoreetilise väljenduse leidis see matkimiskontseptsioonis, mis oli – kuidas seda ka interpreteeritud poleks – rajatud olemise eri mooduste või tasandite juurde kuulunud kuju ja algkuju kindlale eristamisele. See lõpetas kujutise ja kujutatava esialgse ärasegamise – see tähendab tegelikult kujutise ontologiseerimise.

Antiikaja kunstimõte ja -praktika selgitas kunstilisuse ideed, luues sellega ühe kõige vajalikuma eelduse loomevabaduse idee küpsemiseks. Selles mõttes on alguses esitatud küsimuse koolivastus õige. Vanaegiptuse meister ei teadnud, et ta on kunstnik, ja kui arhitekt kiitles, et on loonud midagi enneolematut, siis see ei tähendanud, et enneolematut just kunstilises mõttes. Tema teene teene surmajärgse loetelu võib mitte ainult žanri, vaid ka sisu osas seada ühte ritta väejuhtide ja tšinovnikute analoogsete tekstidega. Antiikajal hakkas kunsti mõiste ja kohe seejärel ka kunstivabaduse mõiste selginema. Seetõttu said hilisantiikajal võimalikuks Horatiuse epigraafina kasutatud värsid: "Kuid maalijal kui ka poeetil mis tahes sõandada on voli täielik ikka ju olnud."¹² Kui poeet oleks siinkohal punkti pannud, oleks asi palju lihtsam – põhimõte on formuleeritud ja formuleeritud küllalt lihtsal kujul. Ent Horatiusel järgneb tingimus "kuid seks mitte, et siis..." ja kogu "Luulekunsti" ülejäänud tekst on pühendatud poeesiakunsti kogemustest saadud täiuslike ja seepärast muutumatute reeglite paikapanemisele. Tegelikult oli kanooniline gravitatsioon antiikses kunstikultuuris palju tugevam, kui sellest tavaliselt räägitakse.¹³

+ + +

Keskaegse Euroopa kunstniku vabaduse probleem on kirjanduses eriti elavat käsitlemist leidnud.

Keskaegse kunsti vana romantilise käsitluse järgi oli kunst kollektiivne akt, ühiselu ilming, loova rahvavaimu tulemus. Teine vaatepunkt: keskaegne kunstnik oli mitmekordselt käsit-jalust seotud, sest tema vabadust piiras kaanon, tellijate ja patroonide suva, programmid, tsunftireglemendid jne. Järgmine seisukoht: just tänu kaanonile oli keskaegne kunstnik tõeliselt vaba, sest ta ei pidanud mõtlema kompositsioonile, süzele, tüpaažile jne. ning võis vabalt vaimesse sisse süveneda. Keskaegse kunstniku uus kontseptsioon – nimetame selle tinglikult modernistlikuks – revideerib endisi seisukohti, eeldades et keskaegne meister, eriti arhitekt, oli iseseisev ja iseteadlik loominguline isiksus ning oma professionaalses tegevuses mitte vähem vaba kui *quattrocento* või 17. sajandi kunstnik.¹⁴

Seisukohtade selline diapason tekitab kahtluse, kas küsimus pole mitte ebatäpselt esitatud.

Keskaegse Euroopa kunstnik oli ikka veel käsitöeline – täpselt samuti nagu antiikajal. Kuid käsitöelise mõiste sai kristliku ja samal ajal pürjelliku teadvuse kontekstis uusi tähendusi juurde. Erinevalt antiikajal täielikust põlgusest füüsilise töö vastu, keskaegses linnas käsitöö aukraad tõusis. Esemete valmistamisele sai osaks osake jumaliku loomise särast – ainult kristluses kujunes välja idee "loomine eimillestki"; niisiis käsitöelise seisus ei eralda, vaid vastupidi – teeb meistri loomise kaasosaliseks. Võib öel-

da, et siin peitub varjatud kujul isiksusliku autorsuse võimalus. Kuigi kunsti mõiste leidis keskajal vähe kajastamist, oli töö vajalikkuse ja igale tegevusele omase loomingulise momendi tunnustamine üheks tulevase renessansi eeltingimuseks.

Keskaegse tsunftimeistri tegevus oli väliselt, formaalselt palju vähem reglementeeritud, kui see sageli näib. See käib eriti Lääne-Euroopa kohta, kus erinevalt Bütsantsi ikoonimaalijatest ei olnud kunstniku käsutuses "mustriraamatuid", s. t. kõikide peamiste süžeede näidismudeleid. Lääne meister hoidis oma albumis juba valmis teoste fragmentide ülesjoonistusi. Just valmis teoste ta orienteeruski ja hiljem kopeerib tema teosest võib-olla keegi teine. Seega liikusid kanoonilised struktuurid ajas ja ruumis vaheldumisi, kord valmisteose kujul, kord memoratiivse ja instruktiivse joonisena.¹⁵ See andis kaanonile erilise dünaamilisuse, elava vibratsioonivõime. Ent vaatamata kanooniliste reeglite sedavõrd vabale säilitus- ja edastamismeetodile on keskaegse kunsti truuks kaanoni-printsipi ometi väljaspool kahtlust. See on niiviisi sellepärast, et kanooniline regulatsioon ei lähtunud väljastpoolt kui pealesunnitud vorm, vaid seestpoolt kui ainutuntud ja ainuvõimalik töömeetod. Klassikaline keskaeg oli muuseas uuele küllalt vastuvõtlik. Novaatorlus ei kuulunud kultuuriliste ootuste kompleksi ja seepärast seda spetsiaalselt ei indutseeritud, kuid hinnati kõrgelt ja tervitati isegi entusiasmiaga.

Niisiis oli klassikalise keskaja meistril loominguks paljudel juhtudel rohkem vaba ruumi, kui ta ära kasutas. Kaanoni-, tsunfti- ja tellimustööde süsteem oli talle lihtsalt mugav ega ahendanud liikumisruumi.

Oli ta siis vaba või ei olnud? Ei seda ega teist. Küsimus on teistest maailmast ja teise maailma kohta. Loojevabadus kui mõiste ja väärtus polnud veel välja kujunenud ning kunstniku vabadus polnud saanud ihaldatud normiks; polnud ju üleüldse selge, mis see on, samuti nagu ei teatud, mis on mittevabadus. Vabadus, mida mõistetakse eelkõige tahtevabadusena, sünnib seal, kus on vabadustahet. Kunstilist vabadust silmas pidades on see arvatavasti täiesti selge.

Traditsioonilistes, konservatiivse orientatsiooniga kultuurides pole kunstnik ei vaba ega ka käsist-jalust seotud. Tema aktiivsust peab kirjeldama teistes, palju neutraalsemates kategooriates. Siis saab muuseas selgeks, et meistri "vabaduse" ja teose kunstilise kvaliteedi vahel pole otsesest sõltuvust.¹⁶

+ + +

Ekskurss minevikku oli vajalik selleks, et näidata, mil määral on loomevabaduse probleem historistlik.

Kuni kõige olemasoleva loominguliseks algpõhjuseks arvati Jumalat, kuulus talle ka kogu vabadusetäius. Jumal ongi täiesti vaba olemus. Tsunftimeister, kes pidas end teisejärguliseks, eseme põhjuse jumaliku plaani vahendajaks, ei pretendeerinudki enamale loominguruumile kui see, mis oli talle määratud. Siis päriti vabaduse järele teistviisi. Kui üldse päriti.

Et vabadus saaks kunstniku atribuudiks, tuleb kunstnik kuulutada loomingu algpõhjuseks, s. t. asetada Jumala kohale. Alles siis saab ka loomingu mõiste oma tõelise tähenduse. Lihtne innovatsioon, nagu nägime, polnud ka kanoonilistes kultuurides vastu näidustatud – taoline loominguline muutus nägi ette järgnevate kordamiste, "serialiseerimise" võimalust. Ainult Jumala looming on täiesti unikaalne, sest ta on üleilmne. Üle selle ei ole ega saagi

olla midagi peale Jumala enda. Loomise universaalsus kindlustab talle ainukordsuse. Seepärast omistatakse Jumalaga sarnastatud kunstniku teosele lõpetatud, täiustatud iseenese jagusa kunstilise maailma staatus. Siis on tema kordumatus garanteeritud.

Uusaja kunstiteadvus on nii või teisiti rajatud just sellele alusele. Kuid mis on "uusaeg"? Selle ajastu piire ja sisemist jaotust on raske määrata. Postmodernistlik metodoloogia mitte ei selgitanud probleemi, vaid ähmastas seda.

"Modernismi", "kaasaja projekti" alguseks peetakse enamasti 18. sajandit. Ei saa märkamata jääda, et see piir on lähedane marksistlikule dateeringule keskaja üleminekust uusajaks. Kuid "modernismi" alguseks võib lugeda ka renessansi¹⁷ ja sel juhul langeb periodiseering kokku traditsioonilise kultuurikeskse dateeringuga.

Lõppude lõpuks on õige nii üks kui teine. "Kaasaja mudel" kristalliseerus sajandite vältel, renessanss andis ette liikumissuuna ja algkiirenduse, ent ka 18. sajand oli mitmes suhtes otsustav. Valgustusajastu ideedekompleks ja selle järelmid kunsti sotsiaalsele elule, mõistete "kunst" ("kaunid kunstid") ja "esteetika" teke ning selginemine, Kanti-Schilleri "loomine vabaduse kaudu", "mängu ja näivuse lõbus kuningriik", geeniuse teooria jne. – kõik see on pärit seal. Tol ajal välja töötatud "kaasaja projektis" leidsid üksteise vabadus, looming ja kunst, said peaaegu sünonüümideks ning sulasid jagamatult ühte. Seejuures ei olnud projekt mitte lihtsalt projekt, vaid ta kinnistas juba kujunenud ning kavandas uued kultuurilised reaalsused, kujundas uue väärtusteskaala, mille ka meie oleme päranduseks saanud.

Kaasaegses eposis on veel üks kriitiline punkt, kus "kaasaegsus" laias mõttes läheb üle tegelikuks modernismiks – selles mõttes, kuidas seda sõna kasutati 20–30 aastat tagasi mõlemal pool raudset eesriiet, kuigi intonatsioon võis olla erinev. Uusimaid termineid kasutades peaks jutt olema ilmselt "avangardistlikust" intervallist 20. sajandi alguse ja transavangardi või postmodernismi pealetungi vahel. Tõsi, teine piir on ebaselge. Kui nõustuda J.-F. Lyotard'iga, pole modernism ja postmodernism mitte järgnevad kultuuriajaloolised faasid, vaid atemporaalsed (või transhistoristlikud) kultuuritüübid.¹⁸ Olgu nii. Vastuolust tüpoloogia ja ajaloo vahel võib üle saada – ajaloolise tüpoloogia abil.¹⁹

Igal juhul on vaja kindlaid tunnuseid, mis võimaldaksid eristada kitsas mõttes modernistlikku tüüpi kunstikultuuri.

Allpool ongi ära toodud üks lähenemisvõimalus, millele on nii või teisiti juba tähelepanu pööratud.

Kunstiajaloo aega mõõdavad alguses aeglased stiilikellad, seejärel, 19. sajandi algusest, kunstivoolude kellad ning 20. sajandi algusest avangardikellad. Erinevus voolude arenguvormi ja avangardistliku arenguvormi vahel võibki olla peamiseks diferentseerivaks tunnuseks.

Sama erinevus viib lõpuks selleni, et iga uus vool osutab liikumisvektorile kunsti (plastiliste kunstide, maalikunsti jne.) üldtunnustatud piiride raames, avangard aga väljub nendest piiridest. Voolude konfliktid tekivad sellel pinnal, kuidas kunsti teha, avangardide konfliktid sellel pinnal, mis on kunst.

Ülevaatlikkuse huvides püüame kirjeldada olukorda topoloogiliselt. Enne avangardismi leidis kunstnik endale koha teatud ruumis, mida sai enam-vähem täpselt määratleda mõistega "kunst". Maalikunsti jaoks näiteks löi selle ruumi renessanslik mudel. Kunstiruumi eksisteerimiseks on ühest mudelist vähe: peamiseks tingimuseks on, et säiliks üldine nõusolek mudeli õigsuse ja

adekvaatsuse kohta. Või teisiti öeldes, et kõik kunsti asjaosalised kasutaksid samu kriteeriumeid.

Avangardism loob endale koha väljaspool kunsti konventsionaalseid piire, ta hõivab uue ruumi, mis varem kunsti valdkonda ei kuulunud.

Võib esitada mitmeid selle fakti interpretatsioone.

Liotard – kui kasutada veel kord tema mõtet – näeb igas taolises sammus "postmodernismi sündi". Modernismis (kõige laiemas mõttes) on olemas alati üksmeel, mis garanteerib kriteeriumide ühtsuse. Piiridest väljumine – reeglite kummutamine – lõhub selle ühtsuse ja viib olukorrani, kus "otsustatakse ilma kriteeriumideta" (Liotard nimetab sellist olukorda "paganluseks", pidades silmas lahtitulemist totaalsest ainujumalast üldiste kriteeriumide näol). See tähendab, et kriteeriumid luuakse iga kord omaenda tarvis uuesti – selline on segipaisatud modernistlik maailm.²⁰

Ent iga 20. sajandi "klassikaline" avangard on olnud samavõrd postmodernistlik ("paganlik") kui modernistlik. Ühest küljest lõhkusid nad kriteeriumide ühtsuse ja sellega murenes kunsti hierarhiliselt korrastatud struktuur kärjeliseks. Teisest küljest toimus otse vastupidine protsess.

Avangardist, kes loob endale eluniši väljaspool üldtunnustatud kunstiruumi, ei emigreeri, vaid vallutab. Vanu piire lõhkudes rajab ta uued, palju laiemad. Teisiti öeldes annab ta kunsti uue definitsiooni ja nõuab selle suhtes konsensust; vaevast sündinud, lakkab postmodernistlik printsiip olemast. Avangardist unustab definitsiooni ja sellest tulenevate reeglite põhimõttelise dementeeritavuse, millele tema eksistents avangardistina ju tegelikult toetubki. Iga tõeliselt avangardistlik üritus, olles kunsti redefineerimise eksperiment, muutub kunstiks kunstist, tekstiks tekstist, see tähendab metatekstiks. Samal ajal säilib ta objektteksti, "teose" ja tervele reale teistele teostele eeskujuks oleva näidise positsiooni. Just sellises rollis on avangardistlik teos võimeline läbima tee šokeerivast uuendusaktist kunstiajaloo tunnustatud faktiks.²¹ Niiviisi laieneb kunsti valdkond (või kunstiajalugu, mis on teatud mõttes üks ja sama) pidevalt, pürgides märgilise ja esemelise univerversumi viimase piiri poole.²²

Selle fakti fikseerimine on ainult pool muna. Teine pool on avada loogika, millele fakt tugineb. See loogika ja loomingulise vabaduse probleem on omavahel seotud.

"Kaasaja projekt" oli algusest peale antinoomiline. Juba Kant rääkis vastuoludest, mis valmistasid ette avangardismi paradoksid. Üks neist on järgmine: piiramatu loominguline vabadus seab kahtluse alla kunsti üldtähenduslikkuse. Kant lepitab vastuolu, seadustades kaks loomingumeetodit – maitse tasandil ja geeniuse tasandil. Ehk kaasaegsesse keelde tõlgitult – konsensuse raames ja väljaspool konsensust. Võib öelda, et maitse tasandil toimub mäng reeglite järgi, geeniuse tasandil – mäng reeglitega. Kuid kujunev süsteem on rajatud kreaativsele alusele, mis kiirendab arengut originaalsuse ja uuenduste suunas. On ilmne, et originaalsus ja uuendused on võimalikud ainult vabaduse tingimustes. Vähem silmanähtav on see, et kui originaalsus ja novaatorlus saavad üldtunnustatud väärtusimperatiivideks, satuvad nad vabadusega konflikti.

Vabadusele seatakse teatud piirangud. "Mis tahes sõandada on voli täielik ikka ju olnud... kuid seks mitte, et siis" – mitte korrata seda, mis on juba välja mõeldud, leiutatud, ära tehtud. See tähendab, et Kanti "maitsetasandit" diskrimineeritakse ja tõrjutakse alatasa kunstipraktikast välja. Kordamise keelu täielik aksioloogi-

line legitimatsioon tähistabki tõenäoliselt punkti, kus kunst läheb üle avangardistlikku faasi. Sealt algab kunstiuniverversumi kiire laienemine.

Selle ekspansiooni liikumapanevaks jõuks võib pidada kas vabadusega kaasnevat loomingulist indu või vabaduse piiramist, kordamise keeldu, mis tõukab kunstniku tundmatusse ruumi. Kõik, mis jääb kunsti täna tunnustatud piiride sisse, leiab homme käsitlemist kui äratallatud maa, mis ei suuda enam vilja kanda, või kui sakraliseeritud territoorium, kus on lubatud vaid muuseumikumardamise rituaalid.

Aktuaalne loominguline tegevus on võimalik väljaspool kaitseala, mis omakorda pidevalt laieneb.

Avangardist on ainult poolenisti vaba: tal on lubatud uut leiutada; ta ei tohi olla traditsiooniline. Ta ei tohi olla see, kes võis vabalt olla tema kauge eelkäija.

"Kaasaegne inimene, kes mõtleb ajalooliselt või teeb näo, et mõtleb, võib arhailisele inimesele, arhetüüpide ja kordamise müütilise tasandi vangile ette heita tema loomingulist jõuetust või – mis on üks ja sama – võimetust riskida, ent risk on seotud igasuguse loomingulise aktiga. Kaasaegsest vaatevinklist võib inimene olla looja ainult niivõrd, kui võrd ta on ajalooline; teisiti öeldes on talle keelatud igasugune looming peale selle, mis saab alguse isiklikust vabadusest, ja järelikult on talle keelatud kõik peale vabaduse luua iseennast ja sellega ajalugu. /.../ Teisest küljest oli arhailisel inimesel muidugi õigus end suuremaks loojaks pidada, kui on kaasaja inimene, kes kuulutab end vaid ajaloo loojaks".²³

+ + +

Uusi lahendusi võib leida postmodernistlikus suhtumises ajaloosse endasse.

Postmodernismi võib käsitleda kui uut mõistet või reaalsel praktikat, kui järjekordset stiili, uut ajastut, majanduslikku faasi, modernismi esteetikavälja lõppu, kui uut interpretatsioonimeetodit, aja ja ruumi "skisofreenilist" mudelit, modernistliku progressi müüdi krahi... Mõned nimetavad seda "epohhaalseks pettuseks", sest diskussioon eppohhide vahetusest konstitueerib eppohhide vahetuse, mis tähendab seda ja ainult seda, et järeldatakse ajastute vahetust. Kuidas ka poleks, võib nõustuda, et see on ebaselge projekt, mis peaks justkui asendama endist "kaasaja projekti", ja selles rollis on ta juba teatud vaimulaadi signaaliks.

Niisiis peitub postmodernistlikus projektis mitte ainult progressi idee hülgamine, vaid igasuguse historismi eitamine – dekompositsioon, lahtilõhkumine, ajaloo lammutamine. Selle aluseks on eelkõige äärmise piirini viidud pluralism, mis seisab vastu igasugustele "totaalsustele" – hierarhiliselt organiseeritud terviklustele, süsteemidele, iga mõõtme, sealhulgas ajamõõtme struktuuridele. Teine argumentatsioon pole mitte vähem järjekindel. Kui on õige, et kultuurifaktide hulka kuulub kõik, mida on võimalik interpreteerida, siis kultuuriajalugu, s. t. kultuuri on võimalik käsitleda kui tekstide kogumit – selline lähenemine on üldlevinud. Kuid tekstide adekvaatne (ühetähenduslik ja ainuõige) interpretatsioon on põhimõtteliselt võimatu. Lõppude lõpuks on tekstid meie jaoks vormid, mille me teatud mõttes "iseendaga täidame". See tähendab, et tekstid eemalduvad oma (ajaloolisest) kontekstist ja lähevad üle vabalennule, suhtestudes vabatahtlikult teiste tekstidega "siin ja praegu" sünkroonias (või akroonias?). Ajalugu laguneb koost.

Sellest tuleb ka lõpmatu ruum "kultuuriliseks nomaadluseks", mis sai postmodernismi esimeseks tunnuseks kaunites kunstides. Vaba ümberlülitumist mis tahes ajastusse või stiili ei tohi segi ajada traditsionalismi ega restauratsiooniga. "Tagasipöördumine", "surnute ülesäratamine" – need on mõisted teisest maailmapildist, kus eksisteerib progressiivne areng, vormide järjepidev vahetumine, mille kaudu toimub liikumine kõrgema ja parema poole. Ja kus kunstnik on saadetud etteotsa – avangardi hulka. Postmodernistlikus ruumis on kõik kõigega samaaegne. Nii saab postmodernistliku ajastu kunstnik avangardismi faasist väljudes uue vabaduse – vabaduse "vabadusest luua ajalugu" (M. Eliade mõttes), mis oli saanud "kohustuseks luua ajalugu". Ajaloolise mõtlemise troonilt tõukamine tõi automaatselt kaasa tema kehtestatud seaduste, sealhulgas kordamise keelu äramuutmise ning mineviku, kaasaja ja tuleviku õiguste võrdsustamise.

Kas oleme nüüd tõeliselt vabad?

Kasutame postmodernistliku kõneviisi iseloomustamiseks järgmist tsitaati, mis on juba peaaegu klassikaks kujunenud.

"Postmodernistlik positsioon meenutab inimese olukorda, kes on armunud väga haritud daami. Ta teab, et ei saa talle öelda "armastan sind meeletult", sest ta saab aru, et daam saab aru (ja daam saab aru, et mees saab aru), et sellised fraasid on Liala prerogaatiiv. Ent väljapääs on olemas. Ta peab ütleva: "Nagu ütles Liala, armastan sind meeletult." Niiviisi väldib ta lihtlabasust ja demonstreerib daamile, et ei saa lihtlabaselt väljenduda; ometi teeb ta daamile teatavaks, mida tahtis teatavaks teha, see tähendab, et ta teda armastab, kuid et ta armastab teda ajastul, mil lihtsus on välistatud. Kummalegi vestluskaaslasel pole lihtsus lubatud, nad mõlemad peavad vastu mõõdaniku survele, kogu enne neid öeldu survele, millest kuhugi pääsu pole, mõlemad astuvad teadlikult sellesse irooniamaingu... Ja siiski õnnestus neil veel kord armastusest rääkida."²⁴

Kõik see tähendab, et mineviku väljakutse on olemas, et autor, kes tahab ja peab säilitama identiteedi (ei taha olla plagiaator), peab kõigest juba öeldust distantseeruma. Kordamine on lubatud, "kuid seks mitte, et siis saaks...", et uus tekst oleks senistest hästi eristatav. Eristavaks tunnuseks on demonstratiivne irooniline eklektika. Sest postmodernistliku läkituse tuumaks on ikkagi eklektiline mäng stiilfragmentidega – tardunud kultuuriaja sümbole ja riisemetega.

Ajaloo paatos on kadunud, ajalookartus jäänud. Seetõttu on "juba öeldu" kaitsealad täis keelumärke: tagasipöördumine võimalik, kui järgitakse rituaalseid nõudeid. Teisiti öeldes on tabuks peetud kultuuriruumid, kuhu kunstnik seni astuda ei tohtinud, nüüd külastusteks avatud – kuid mitte elamiseks.

Uuele historitsismile võib muuseumis ka teisiti läheneda. Ch. Jencks on nimetanud postmodernismi peamise tunnuseks kakskeelsust, topeltkoodi, mis arvestatud kahele erinevale lugemistüübile. Avangardistlik teos on suunatud ainult elitaarsele publikule. Postmodernistlik aga korraga kahele aadressile: "ajaloolise" ilme taga varjab end mitte kõigile arusaadav, postmodernismi tingimustes talitsetud modernistlik kood.²⁵ Või teises dimensioonis: rafineeritud vaataja tunneb postmodernistlikus tekstis ära ilmseid looritatud tsitaate, vihjeid, virtuoosselt deformeeritud peegeldusi, samal ajal kui naiivne vaataja võtab "arusaadavat", kergesti äratuntavat kõnet otsekohe läkitusena.²⁶

Selline formuleering võinuks saada uueks vabaduse piiramiseks, uueks ettekirjutuseks, kui kakskeelsuse printsiip poleks edasi are-

nenud piiratu mitmekeelsuse filosoofiliseks postmodernistlikuks printsiibiks. Ch. Jencki kakskeelsus iseloomustab teatud kindlat kunstipraktikat, mitmekeelsus lähtub filosoofilistest eeldustest, mis välistavad igasuguse tervikluse, igasuguse totalitaarse tendentsi kus tahes – ühiskonnaelus, poliitikas, teaduses, religioonis või kunstis. Ühtsuseihalus peidab endas lõpuks alati totalitarismiohtu. Kuna konsensus kindlustavad üldiselt omaks võetud või üldtähenuslikkusele pretendeerivad ideoloogilised konstruktsioonid, ütleb postmodernismi ajastu neist täielikult lahsti. Kui võtta mis tahes kultuurifakti kui teksti, jutustust, siis on üldised ideoloogilised süsteemid tegelikult tekstid tekstidest, metatekstid või metajutustused. Metajutustuse lõppedes toimub ilmingimata pluralistlik laialivalgumine; ainsa üldise väärtusorientatsioonina säilib orientatsioon erinevusele, lahknevusele, mitteühtsusele, diferentsatsioonile, võistlevusele, lõhenemisele jne. Postmodernistliku kunsti kakskeelsus on sel juhul ainult kõrvalnähtus, üleüldise lahkulöömise gigantse protsessi protuberants. "Postmodernismi puhul on peamine reaalselt eksisteerivat pluralismi arvestav võimaluste laiendamine, mis puudutab ajaloo poole pöördumist, siis on see vaid võte, mille eesmärgiks on taastada potentsiaale, mille modernism oma armutu väljajuurimistöö käigus likvideeris."²⁷

Sel viisil mõistetud mitmekeelsus jätab autorile – lõpuks ometi! – täieliku vabaduse lõputu hulga keelte seast valida või, kui õnnestub, vabaduse luua omaenda keel. Taoline situatsioon näib selle ideaalse ajaloopunktina, kus loomevabadus võib saada esimest korda praktikaks teiste vabade praktikate seas.

Ma ütlen "võib saada", sest mind hoiavad tagasi kahtlused.

Esimene neist puudutab postmodernistliku projekti enda iseloomu. Veel kord: mis ta on – asjade reaalse olukorra kirjeldus, programm, mille elluviimiseks on olemas kindlad sotsiaal-kultuurilised eeldused, või järjekordne utopia?

Pole alust uskuda, et poliitiliste, religioossete, kunstiliste ja teiste ideoloogiate aeg oleks pöördumatult möödas.

Me olime kommunistliku metajutustuse globaalse krahhi tunnistajateks, kuigi kõik pole veel lõppenud. Ometi ei jäänud vabane ruum tühjaks, selle täidavad kibekiiresti teised ideoloogilised metatekstid. Nende hulgas asus esikohale natsionalistlik ideoloogia ehk peenemalt nimetades "etnotsentristlik metajutustus". Oma totalitaarse potentsi poolest, oma võime poolest teadvuse ja käitumisega manipuleerida ei jää ta kommunismile sugugi alla. Et selles veenduda, pole vajagi meenutada ajalugu (kuigi see on üks vanimaid "metajutustusi"), piisab, kui vaadata, mis ümberriing toimub.

On ka teisi viiteid, et igasuguste terviklike süsteemide ja hierarhiate postmodernistlik dekonstruktsioon on pigem veel üks unistus ajaloo õnnelikust lõpust.

Lisaks sellele on ka palju spetsiifilisemaid kahtlusi.

Kui nõustuda, et kultuur on ajaloolisest ajast eraldunud tekstide universum, satub küsimärgi alla personaalse autorsuse printsiip, millele toetub kultuuri loominguline intentsioon, mis paneb kogu ta masinavärgi tööle.

M. Newman jutustab, et 1981. aastal eksponeeriti ameerika kunsti näitusel Londonis üht Sherry Levine'i pilti. See kujutas endast Franz Marci pildi "Punane hirv II" reproduktsiooni allkirjaga: "Me teame, et pilt on ainult ruum, kus saavad kokku ja vaidlevad üksteisega erinevad kujundid, millest ükski ei ole originaalne"... Selle pildi piltidest pikantsus on selles, et ta ise peab olema vitrii-

ninäidiseks sellest, mida ta käsitleb: temas pörkavad kokku võõrad tekstid – F. Marci pildiline tekst ja sõnaline tekst – katke Roland Barthes'i tuntud artiklist "Autori surm". R. Barthes kirjutas: "Nüüd me teame, et tekst kujutab endast mitte lineaarset sõnadeahelat, mis väljendab ühtainust, justkui teoloogilist mõtet (Autor-Jumala teadet), vaid mitmemõõtmelist ruumi, kus saavad kokku ja vaidlevad üksteisega erinevad kirjaliigid, millest ükski pole algne; tekst on kootud tsitaatidest, mis viitavad tuhandetele kultuuriallikatele".²⁸ Kuid M. Newman märgib, et ka R. Barthes'i enda tekst on "intertekstuaalne kude muu hulgas Foucault', Derrida ja Kristeva järelkajadest".²⁹ Siia võib lisada, et käesoleva artikli tekst, mille autor pole oma silmaga S. Levine'i pilti näinud ja toetub vaid M. Newmanile, on loomulikult samuti mässitud fragmentaarsete reflekside lõputusse võrku. Autor kui vaba loomingulise tegevuse subjekt jääb katkematu ja läbitungimatu tekstikanga varju ja nii võtab loomevabaduse mõiste ise jälle – kui mitmendat korda juba – teise ilme.

+++

Terve inimpõlve, kui mitte rohkem, elasime erilises ja kummalises kultuurilises ajas, mis erines euroopalikust. Nüüd on tulnud aeg kellad õigeks seada. Me tahame seda ja meilt oodatakse seda. Mehaaniliselt osuteid nihutada pole muidugi raske, kuid omaenda biograafia eest pole kuhugi pääsu. Möödunud aastakümnetel tahes-tahtmata omandatud kultuuriline, psühholoogiline, sotsiaalne või muu pagas jääb meie personaalseks ja kollektiivseks omandiks.

Ma ei arva, et kogu see kogemus tuleks kõige täiega ja nii ruttu kui võimalik üle parda heita. Selles on unikaalseid moodustisi, millel on suur väärtus – ja eelkõige on see sisemisele vabadusele rajatud vastupanu kogemus.

Tulen tagasi selle juurde, millest oli juttu alguses: vabaduse võimalikkusest mittevabaduse tingimustes. Pole välistatud, et Peeter Ulase poolunustatud "Ekskavaator soos" kaalub kunagi, tuleviku ajaloolase tundlikel kaaludel rohkem kui teised kaasaegsed ninakad žestid – ja eelkõige kui sõltumatu vaimu ilming. See pärand võib marjaks ära kuluda ka uutes tingimustes, kui tahame säilitada aegade kokkuvoolumis identiteedi ja hoida vabaduse lõksudega distantisi. Muidugi, sisemise vabaduse mõiste kuulub uusaja modernistlikku mudelisse. Kuid ta elab veel ja on lõpmata vajalik.

Vene keelest tõlkinud Tõnu Tammets

¹ Гадамер Г. Г. История понятий как философия. В книге: Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991, с. 32.

² Там же, с. 34.

³ Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. Л.-М., 1961, с. 222.

⁴ См. там же, с. 230 и: Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа, том IV, Л., 1947, с. 31; Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. М., 1984, с. 54.

⁵ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. VIII, 47. М., 1979, с. 345.

⁶ Plutarchos. Ateenlaste auks 2. Tsiteeritud: Pollitt J. The Art of Greece. 1400-31 BC. Sources and Documents. Engewood Cliffs, 1965, p. 112.

⁷ Plinius Vanem. Historia naturalis. XXXIV, 59. Tsiteeritud: The Elder Pliny's chapters of the History of Art. London, 1896, p. 49.

⁸ Samas, 58, lk. 47.

⁹ Samas, 65, lk. 53. Analooigilised seisukohad maalikunsti kohta, vrdl.: samas, XXXV, 58, lk. 103; XXXV, 60, lk. 105; XXXV, 67, lk. 111; XXXV, 97, lk. 133; XXXV, 98, lk. 133.

¹⁰ Morenz G. Gott und Mensch im Alten Agypten. Leipzig, 1964, S. 143.

¹¹ Seoses sellega tasub meenutada Sigmund Freudi, kes iseloomustas kreeklaste ja juutide suure ajaloo rekonstrueerimis-protsesse nii: kui kreeklased talletasid oma ajaloo eeposes, siis juudid religioonis; kui kreeklased andsid voli heaolu-printsipiibile, siis Moosese religioon kaotas selle.

¹² Horatius. Luulekunst (tlk. Ulo Torpats). Rooma kirjanduse antoloogia. Tln. 1971, lk. 342.

¹³ См. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. В книге: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

¹⁴ Vt.: Harvey J. The Mediaeval Architect. London, 1972, p. 29.

¹⁵ Vt.: Scheller R. W. Survey of Mediaeval Model Books. Haarlem, 1963.

¹⁶ Vt.: Becker H. S. Art Worlds. Berkeley-Los Angeles-London, 1922, p. 19.

¹⁷ Hauser A. The Social History of Art. Vol. 1. New York, 1985, p. 30.

¹⁸ Vt.: Koehler M. Postmodernismus. Ein begriffsgeschichtlicher Ueberblick. "Amerikanstudien" 22, 1977, S. 16-17.

¹⁹ Vt.: Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report of Knowledge. Minneapolis, 1989, p. 79 jj.

²⁰ Vt.: Bernstein B. Kunstiteadus ja kunstikultuur. Tln., 1990, lk. 86-91.

²¹ Lyotard J.-F., Thebaud J. L. Just Gaming. Minneapolis, 1989, p. 16-17.

²² Rosenberg H. The Anxious Object. New York, 1964, p. 227.

²³ Kirjutasin sellest ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" 4, 1992.

²⁴ Элиаде М. Космос и история. М., 1987, с. 138, 140.

²⁵ Эко У. Заметки на полях "Имени розы". В: Иностранная литература, 1988, No. 10, с. 102.

²⁶ Jencks Ch. What Is Post-Modernism? London, 1986, p. 14 jj.

²⁷ См. Эко У., цит. соч., с. 103.

²⁸ Welsch W. Postmoderne. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. Tsiteeritud: Путь, 1992, No. 1, с. 122.

²⁹ Барт Р. Смерть автора. В: Р. Барт. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М., 1989, с. 388.

³⁰ Newman M. Revising Modernism, Presenting Postmodernism. Critical Discourses of the Visual Arts. Kogumikus: Postmodernism. Ed. by Lisa Appignanesi. London, 1989, p. 114.

Andy Warholi päritolu, nii nagu tema õige sünniaeg (1928., 1929. või 1930.a.?) ja -kohtki on olnud ümbritsetud salapärasuste, kahtluste ja vassimistega. Kuni Warholi surmani (1987) levitati maailma ajakirjanduses fakti, et Warhol on päritolult tšehh. Mõnes USA-s välja antud monograafias mainitakse siiski ettevaatlikumalt vaid "tšehhoslovakkia keelt" (mida pole ju tegelikult olemas). Warholi lapsepõlvlinn Ameerikas oli Pittsburgh, kus asub suurim idaeurooplaste (ungarlaste, tšehhide, slovakkide, russiinide) koloonia. Warhol käiski koolis tšehhi koloonias ning tema ema, kes elas hiljem oma kunstnikust poja juures New Yorgis, olevat elatiseks tikkinud rahvuslikke slaavi mustreid.

Kui Warholilt endalt küsiti kord tema päritolu kohta, oli ta vastanud talle tüüpilise mittemidagiütleva ja korruga tõtt väljendava lausega: ta pole pärit mitte kuskilt. Tema vanemate kodumaal, sotsialistlikus Tšehhoslovakkias tehti kõik, et ameeriklasest Warholist seal mitte midagi ei teataks.

Seoses Warholi surmaga, mis langes ühte N. Liidu perestroika-protsessiga, tõusis küsimus nii Läänes kui Idas taas päevakorda ning selgus, et Warhol pole tegelikult ei tšehh ega slovakk. Tema vanemad pärinesid Mikova külast, mis asub Slovakkias üsna Ukraina piiri lähedal ja seal elab hoopis russiini väikerahvas.

Karpaatia mägedega seotud russiine elab nii Ukraina kui Slovakkia territooriumil, ent kultuuriliselt ja keeleliselt kuuluvad nad ühte ukrainlastega. "Russiini-ukrainlased", nagu neid kuni 1940-

ndateni nimetati, on ajalukku andnud nime "Kiievi Russ" (mitte "Kiievi Venemaa" – rõhutavad ukraina patrioodid). Kommunismi ideoloogias salati see maha ning püüti russiine, nagu paljusid teisi rahvusi assimileerida venelastesse.

1987. a. septembris saabus John Warhol koos abikaasaga Ameerikast oma vanemate kodukülla, et asutada seal Warholi muuseum, toetamaks russiinide kultuurilist arengut. Ta olevat rääkinud russiini keelt veel paremini kui kohalikud russiini noored. John Warhol soovis oma kodumaale kinkida ka 20 Warholi originaaltööd (graafikat). Muuseumi loomise ja koha valiku ümber vaieldi. Ent 1991. a. avatigi Warholi muuseum Medzilaborce väikelinnas Slovakkias 10 km kaugusel Mikova külast.

Viimaste aastate ukraina, tšehhi, slovaki ajakirjanduses on ilmunud pikki artikleid Warholist ja tema päritolust – Warholi tähendus Ida-Euroopa rahvaste enesehinnangu tõstmisel ning sotsialismist vabanemisel näib olevat tähendusrikas. Prahast korraldati mitmeid näitusi, avaldati tõlkeraamatuid, 1992. a. lavastati koguni rokk-opper Warholist. Warholi rokk-grupp "Velvet Underground" on mõjutanud tšehhi rokki, muusik Lou Reed kohtus Prahast Vaclav Haveliga isiklikult. Ent varsti peaksid "ärkama" ka ukrainlased.

HEIE TREIER

Andmed tšehhi ajalehe "Ateliér" numbritest.
Täna ka ukrainlast Markijan Prokopovičit selgituste eest.

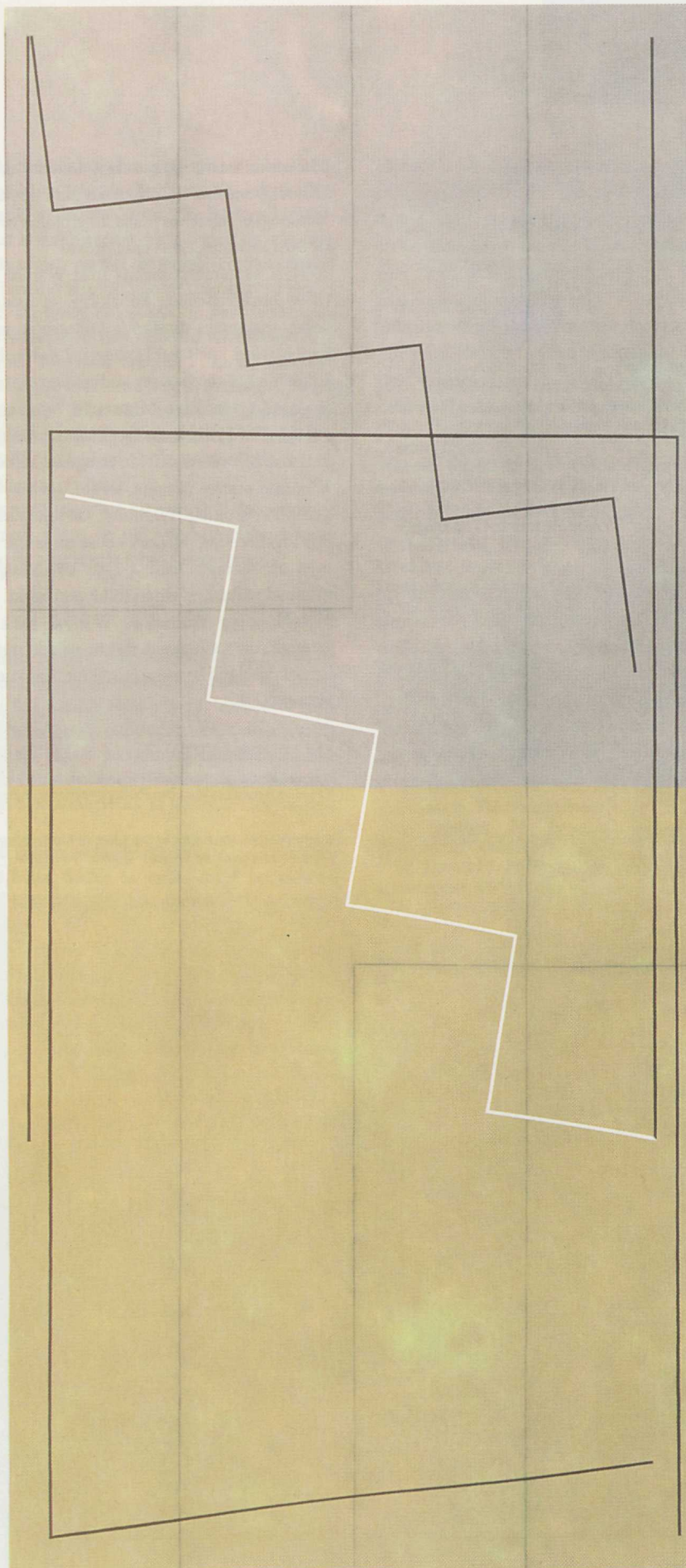
Andy Warholi muuseum Medzilaborce väikelinnas Ida-Slovakkias.
Foto tšehhi ajalehest "Ateliér" 10 / 1989.

Andy Warhol Museum in the town of Medzilaborce, Eastern Slovakia.
Photo from the Czech paper "Ateliér" 10 / 1989.



Jorma Hautala.
Valgustatud horisont I.
Akrüül, lõuend, 1992.
Foto: Seppo Hilpo.

Jorma Hautala.
Enlightened Horizon I.
Acrylic, canvas, 1992.
Photo: Seppo Hilpo.



→ **Jorma Hautala.**
San Blas.
Akrüül, lõuend, 1989.

Jorma Hautala.
San Blas.
Acrylic, canvas, 1989.

Hautala oma tõelisuses

Leonhard Lapin

E G O

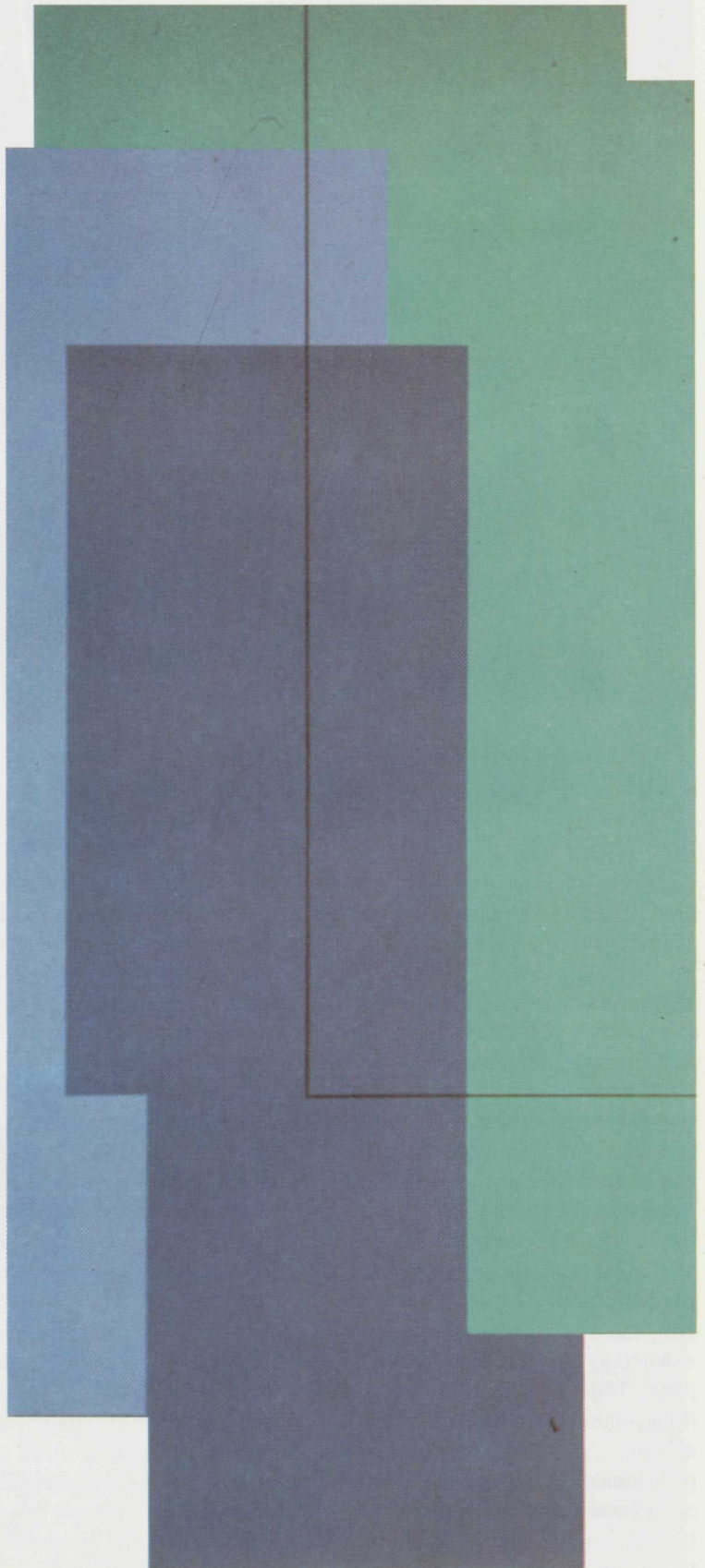
Maalikunst on individualistlik taie. Maalikunsti eristab teistest kunstidest värvi kasutamine. Maalikunstnik armastab värvi, pintsli, tärpentini lõhna. Maalikunstniku õnnetus on aga see, et enne maalimist peab ta lõuendi raamile tõmbama, selle ette valmistama. Maalikunstniku nuhtlus on ka piltide raamimine, aga isegi siis, kui pilti ei raamita, peab ta need näitusele tarima. Ja kui moodne maalikunstnik on loobunud tahvelmaalist, on tal samasuguseid sekeldusi alustega, millele ta värvi on lisanud.

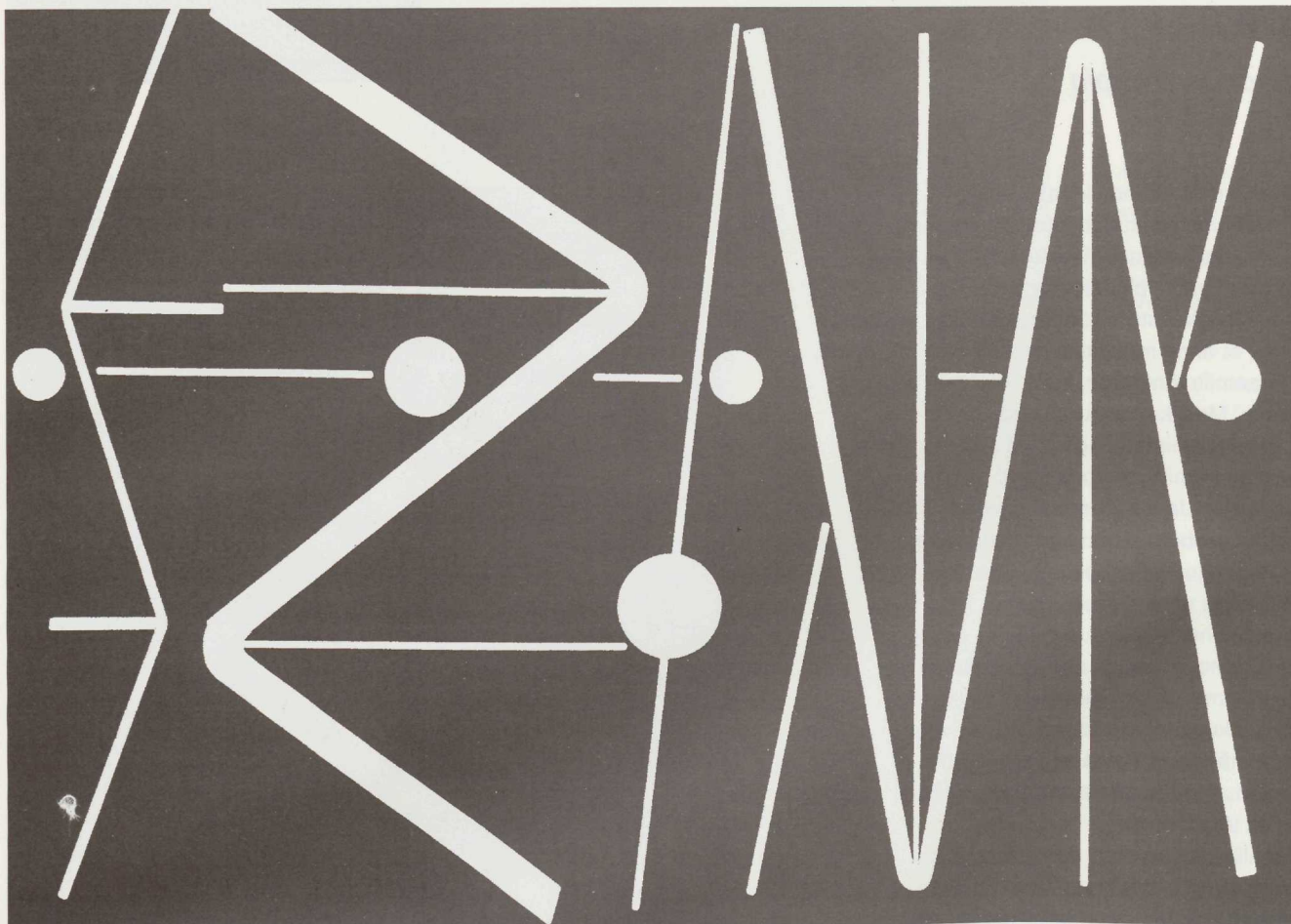
Maalikunstnikule on eriti vastik piltide müümine. Ei saa ju müüa oma intimiteeti, oma hinge. Seepärast on maali müüv kunstnik uje ja saab petta. Ajalugu näitab, et kui ta on ka oma töö müünud kõrge hinna eest, on ta ikkagi alt tõmmatud.

Maalikunsti on kogu sajandi vältel reformeeritud, aga ta on ikkagi jäänud maalikunstiks. Ta on kui energia, mis küll muundub, aga ei kao kuhugi. Kui maalikunsti formaalsed piirid on selles muutuste protsessis laienenud, siis tema sisemaailm on mõneti kitsenenud.

Maalikunsti ajalugu meie sajandil on õieti võitlus maalikunsti eest, sest paljud tegijad on korduvalt kuulutanud maalikunsti surma. Mitmed pintsli mitte käes hoidvad kriitikud on üritanud maalijaile lihtsalt "muutuvat aega" pähe määrada. Aga kunstnikule pole aega olemas; on igavik, on hetk, mil pintsel puudutab kangast. Pintsel ei ole kellaosuti, ta maalib tühjuses: kunstnik töötab üksinduses. Ja loojale pole oluline, kas pilt riputatakse galeriisse, korterisse või puu otsa. Maalikunst on maalikunst.

Kirjutan seda kõike põhjusel, et soomlane Jorma Hautala on maalikunstnik. Olen temast avaldanud juba paar artiklit, andnud mõned intervjuud ning kunstniku endaga aastakümne jooksul lõpmata palju vestelnud: seepärast arvan nüüd üht-teist teadvat nii tema isikust kui ka ta loomingust. Aga Jumal hoidku, kaugeltki mitte kõike!





Jorma Hautala. Kontakte. Siiditrükk, 1968.

Jorma Hautala. Contacts. Silkscreen, 1968.

Samas ei ela Jorma Hautala, nagu mitmed tema aatekaaslased, üksnes maalikunstniku elu. Ta on silmapaistev raamatukujundaja, arhitektuuri värvilahenduste looja, monumentalist, skulptor, õpetaja, kunstikriitik ja kultuuritegelane. Uhkusega näitas ta mulle äsja Soome Vabariigi üht kõrgeimat ordenit, mille ta sai oma 50. juubeliks – maalikunsti eest! Nii hindab Soome riik oma moodsat kunsti! Sarnane laiahaardeline tegevus kuulub konstruktivismi algupärasesse filosoofiasse, lisaks ilmselgele pahempoolsele demokraatia-taotlusele, ühe põhjusena ka üle pea kasvanud masinkultuur, selle "pehmemdamise" vajadus. Tegelikuses on sarnane idealistlik programm teostunud vaid osaliselt: arenenud lääneriikides on tõesti palju lõpuleviidud ja inimliku lahendusega linnakeskkondi, milles arhitektuur, disain ja kujutatav kunst moodustavad harmoonilise terviku, ent sellis-

te lahenduste puuduseks kujuneb teatav programmiline, stiilne steriilsus. Inimene, kes küll oma kirjutistes igatseb rahu ja harmoonia järele, on oma salaloomuselt anarhist. Ülikonda on rietatud ürgne loom, kes ihkab sitta, verd ja tuld. Pole siis ime, et turistid parvlevad vanalinnade lehkavates hoovides ja ronivad kadunud linnade roojastatud varemetel. Nad luusivad kunagi sõjamoona ladudeks olnud romantilistes koobastes ning imetlevad vanadest manufaktuuri-dest ümberehitatud kunstigaleriisid, unustades, et üks oli seotud inimeste hävitamise ja teine orjastamisega. Ent tegelikkus on lõppeks loodud selleks, et siin valida. Me võime ühe silma sulgeda ja teisega vaadata, mida tahame. Ka kunstilooming on puhtalt valiku küsimus, sest lõppkokkuvõttes ei tea keegi, milline on hea kunst ning missugustel eesmärkidel üht või teist taieist tehtud on. "Hea kunsti" ni-

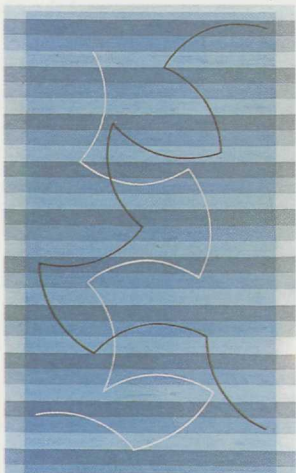
mel on meilgi põlvkondi ahistatud, uskudes, et eneseväljendust saab "piitsa ja prääniku" poliitikaga suunata. Jorma Hautala on teinud oma valiku – kõige laiemas mõttes on ta geomeetiline kunstnik. Samas ei tahaks ma tema senist loomingut analüüsides Hautalat enam konkretistiks nimetada. See liiga kitsendav termin ei sobi üheksakümnendatesse aastatesse, passides ehk veel mõnele vanale Põhjamaade klassikule, kes pärast Pariisi kooli on oma kindlas laadis töötanud aastakümneid ja nüüd lihvib varemloodu "teemantit". Juba 1960. aastatel alustas Hautala geomeetriliste töödega, millised olid tollases Soomeski avangardsed. Neis võib kohata noorele protestijale omast jõudu, dünaamikat ning tava-pärasuse hülgamist ("Kontakt", serigrafia, 1968). Nii nagu ikka noorel kunstnikul, möödus ka Hautalal esimene kümnend

Jorma Hautala.

Vihje.
Akrüül, 1990.

Jorma Hautala.

A Hint.
Acrylic, 1990.



katsetusi tehes, mil ta tegi palju eri laadis töid, proovis erinevaid tehnikaid ja materjale. See oli aeg, mil tähtsam ehk oli tööprotsess ja -viljakus ise; tulemuse suhtes oli noor kunstnik isegi hoolimatu. Ometigi võib hilisemast loomingust sellesse aega tagasi vaadates leida just sealt järgneva individuaalsuse algeid ("Kollane kõla", serigraafia, 1977). Kunstnik on käsiteldaval perioodil valdavalt värvirõõmus, kuigi mõnedesse töödesse ilmuvad ka hiljem tähtsad hallid toonid, samuti maalilisusest eralduv joon – graafiline element – mida kunstnik tulevikus ohtralt kasutab.

1980. aastateks kujunebki meile tuttav Jorma Hautala, jätkates seda keerulist teed, mis on määratud kunstnikule, kes on leidnud oma käekirja. Ühelt poolt vaadatuna on see muidugi õnnestumine, sest väga paljud kunstitegijad ei jõua kunagi isikupärani, teiselt poolt jällegi on individuaalsus raske koorem, mida tuleb kanda kui oma isiksuse lahutamatu osa. Meenub Jeesus, kes Kolgata teel oma rasket risti kandes ei saanud seda endalt enam heita ja läks lõpu ni...

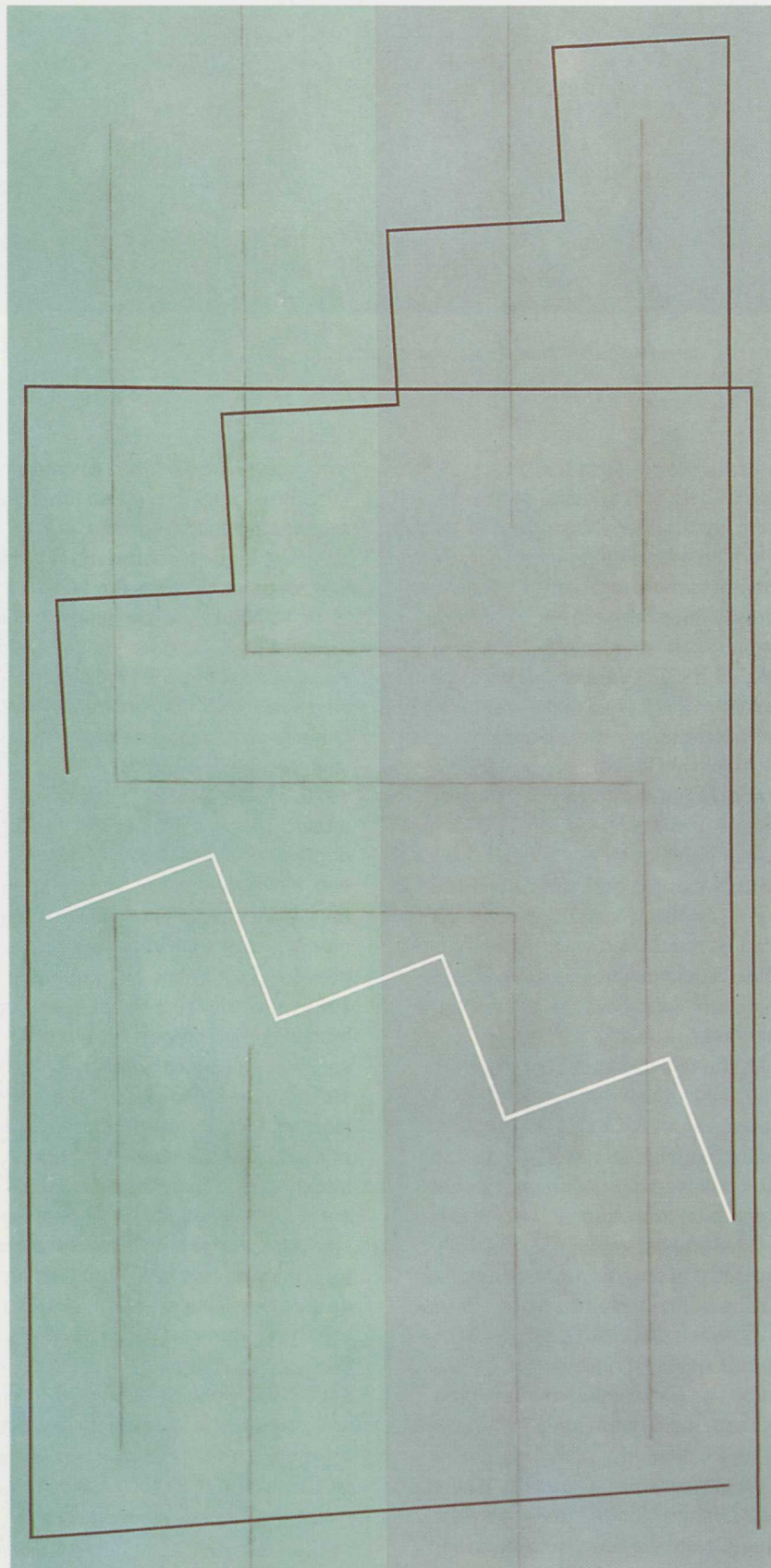
1980. aastatel arendab viljakas Hautala välja kaks kogu edasises loomingu olulist formaalset võtet: vabakujuliste kontuuridega maalide "ehitamine" ("Torm", akrüül, 1987) ja maali- tud pinna ning joone kui kahe eraldi-

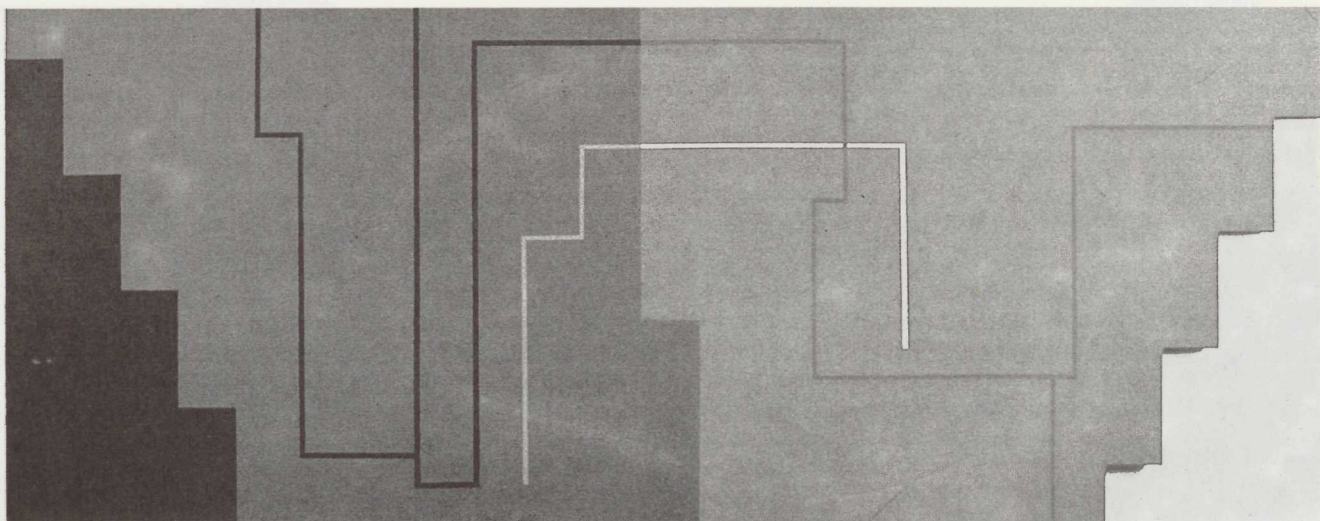
Jorma Hautala.

Valgustatud horisont III.
Akrüül, lõuend, 1992.
Foto: Seppo Hilpo.

Jorma Hautala.

Enlightened Horizon III.
Acrylic, canvas, 1992.
Photo: Seppo Hilpo.





Jorma Hautala. Titala. Akrüül, lõuend, 1987.

Jorma Hautala. Titala. Acrylic, canvas, 1987.

seisva, ent põimuva maailma suhtestamine. Kaldun arvama, et vabakujuliste kontuuridega lõuendites avaldub Hautala arhitektuuri-lembelisus. See pärast nimetasingi taoliste tööde komponeerimist "ehitamiseks", millele alles järgneb "maalimine" ("San Blas", akrüül, 1989; "Varast vastuvalgust", akrüül, 1991). Neid töid analüüsisid võib tõdeda, et riskikülkulisel või ruudukujulisel kontuurile eelistatakse keerukamat, eelkõige vabanemaks maalikunsti traditsioonilistest formaalsetest raamidest. Kunstnik ehitab ise uue alusvormi, geomeetrilise pinna, et sellele maali vahenditega kasvata da uus ruum. Sedaviisi luuakse eeldus vältimaks tavapärase ruumi ohtu, on siis selleks renessansi perspektiiv või kubistlik lõhutud perspektiiv. Hautala töötab sedaviisi juba maalimist alustades iseenda loodud ruumis, kus nii värv kui ka lõuendi vorm toetavad teineteist. Sellistena sümboliseerivad need maalid ideaalset arhitektuuri, kunstniku oma tõelisust. Sõltuvalt vaatepunktist võib neid töid pidada nii arhitektoonideks kui ka puhtaks maalikunstiks. Sarnaselt erineb Hautala ka klassikalise geomeetrilisest maalist, kus ehituskunsti on harrastatud lõuendi enda pinnas, meid ümbritseva materiaalse ruumi fiktsioonis.

Eriti oluliseks pean aga Jorma Hautala loomingus joone kui iseseisva tähendusega elemendi eksistentsi. Juba varasemates töödes oluline

joon saavutab just 1980. aastatel kunstniku loomingus erilise tähenduse. Lihtsustatult võiks väita, et kui maalline foon sümboliseerib Hautala lüürlist persooni, olles õrn ja intuitsioonist lähtuv, siis joon jutustab draamatilist lugu kunstniku mõttemaailmast, sümboliseerides mõistatust ning seal sündivaid konstruktsioone. Ometigi on ka joone iseloom Hautalal erinevatel perioodidel erinev. 1978. aastal Helsinki Taidehalls toimunud 12 kunstniku näituse töödes domineerivad tal diagonaallikumised. Ka joontel on siin liikumist rõhutav iseloom. Seevastu 1980. aastate mõnedes töödes ("Väike kapriis", guašš, 1982, "Sinine hetk", akrüül, 1985) muutub joone roll iseseisvaks, irratsionaalseks tegevuseks maalilisel foonil. Üldiselt domineerivad 1980. aastate töödes aga rahulikud joonte rütmid või konstruktsioonid, mis taotleavad harmooniat ("Titala", akrüül, 1987; "Simultaankombinatsioon I, II", akrüül, 1982). Joonte iseseisvus taandub Hautala vabakujulistes maalides, kus nad muutuvad teose arhitektoonika elementideks, liitudes maali vormiga. Siin on joon ehitusmaterjal, olles kosmilise vabaduseta ("Urubamba", akrüül, 1987; "Pisac", akrüül, 1987). Joone uus vabadusetung puhkeb Hautala 1990. aastate maalides, kus joon saavutab taas sõltumatuse pildi arhitektoonikast, liikudes tagasi sinna, kust ta kunagi tuli – kõiksusse ("Varast vastu-

valgust", akrüül, 1991; "Kõla-värin I, II", siidtrükk, 1990). Joone sarnase vabanemisega kaasneb mõnedes töödes musikaalsus, mis ilmselt tuleb maalitud pindade värvide ning joonte rütmide erilisest helisevast kooskõlast. Näen siin analogiat kosmiliste rütmidega, millised dikteerivad kogu meie elu. Heas muusikas on ehk see rütm füüsiliselt paremini tajutav; seda hinnatavam on Hautala saavutus jõuda kujutavas kunstis taolise tulemuseni.

Sedalaadi tööd meenutavad meile materiale eelnevat kaost, mida ma tühjuseks nimetaksin ja mille transformeerumist materiakts sümboliseerib ehk kõige paremini joon. See on näiva reaalsuse algelement, millest areneb kõik muu kombatav maailm. Meid ümbritsevas reaalsuses see puhas algelement – joon – degenereerub ja võtab massikultuuris eriti ebardlikke vorme. Usun, et puhta kunsti läbi, olgu ta millises laadis tahes, ent kannab endas loovust, on võimalik vabaneda sellest kunstlikust maailmast, ennast taastootvast igiliikurist, mis väsinud ja elutuna ühel hetkel kokku kukub. Üheks vabastavaks elemendiks on ka puhastatud, sümboolne joon, liikumise jälg tõelisusest näivusse, tühjusest materiasse. Puhastumine joone abil on realiseerunud ka Jorma Hautala maalikunstis, kus kunstniku meelevaldas on lõpmatud loovad sfäärid.

Märts, 1993

Jorma Hautala
oma näituse
avamisel "Vaal"
galeriis, mai
1992. Foto:
Peeter Sirge.

Jorma Hautala
on the opening
day of his exhibi-
tion at the "Vaal"
gallery in Tal-
linn. May 1992.
Photo: Peeter
Sirge.





Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse avamine. Direktriss Sirje Helme esitleb Suzanne Meszolyt, Amy Rudersdorfi ning Mall Hellamit.

Opening of the Soros Estonian Centre of Contemporary Art. Director Sirje Helme presents Suzanne Meszoly, Amy Rudersdorf and Mall Hellamit.

22. märtsil 1993 avati Tallinna Kunstihoone ruumides **Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus (SKKE)**. Keskus on loodud rahvusvahelise *Soros Foundations*'i (*Open Society Fund*) algatusel ja finantsilisel toetusel. Ungari päritolu ärikes ja filosoof George Soros on seadnud oma eesmärgiks toetada totalitarismist vabanevaid Kesk- ja Ida-Euroopa riike üleminekul vaba ühiskonna mudelile. *Soros Centre for Contemporary Arts* on üks tema loodud fonde keskusega New Yorgis. Kaasaegse kunsti informatsioonikeskuste ketti on ühendatud või ühinemas peaaegu kõik endiste sotsialistlike riikide pealinnad. SKKE peamine tegevussuund on eesti kunstiinfo kogumine ja säilitamine nii põhjalike dokumentatsioonide, kunstnike failide kui ka lihtsalt näituste pildistamise kaudu. Aastas koostatakse 10 põhjalikku dokumentatsiooni, 1993. aastaks on valitud selleks Olav Maran, Tõnis Vint, Lembit Sarapuu, Jüri Arrak, Leonhard Lapin, Jüri Okas, Raul Meel, Siim-Tanel Annus, Jüri Kask ja Raoul Kurvitz. Keskus vahendab ka infot rahvusvaheliste stipendiumide, *workshop*'ide, õppe- ja vahetusprogrammide kohta. Keskus annab välja iga-aastasi toetusi. Aasta olulisem sündmus on muidugi aastanäituse korraldamine. 1993. aasta näituse teemaks tegid ettepanekuid nii kriitikud kui kunstnikud. SKKE nõukogu valis välja näituse teema deviisi all "Aine – ainet" ning kuulutas selleks välja osavõtukonkursi. Näitus avatakse detsembris ning selleks ajaks valmib ka eesti-inglisekeelne kataloog. SKKE tegevust juhivad nõukogu, kuhu kuuluvad Boris Bernstein, Sirje Helme, Mart Kalm, Eha Komissarov, Anu Liivak.

SIRJE HELME

16. märtsil 1993 asutati **Eesti Kunstiteadlaste Ühingu**, mis koondab kunstiajaloolasi ja -kriitikeid. Valiti juhatus ja ühingu esimees – Eesti Kunstimuuseumi teadusdirektor Mai Levin. Kunstiteadlaste Ühingu lähieesmärgiks on abi hankimine kogumiku "Kunstiteadus. Kunstikriitika" 612-leheküljelise käsikirja trükkitoimetamiseks. Nimetatud kogumik oli ja ka jääb Kunstiteadlaste Ühingu teaduslikuks väljaandeks. EKÜ ees seisvatest ülesannetest on oluline ka oma professioni liikmete õiguste tagamine (sh. ka honoraride osas).

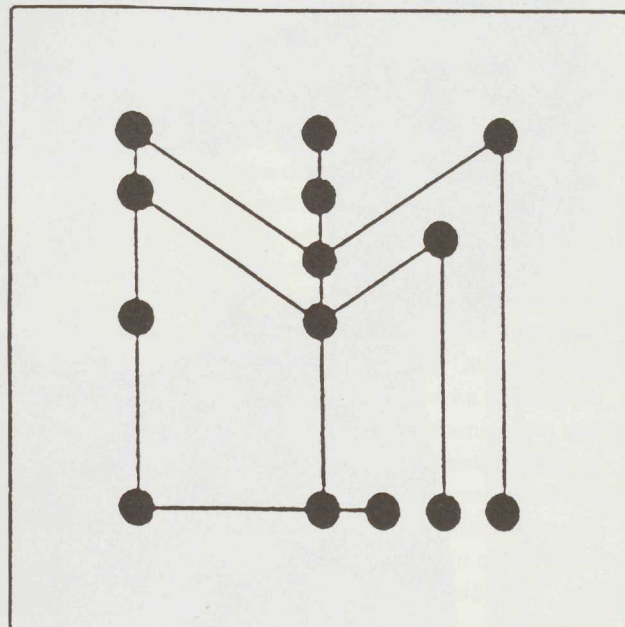
KRISTA KODRES

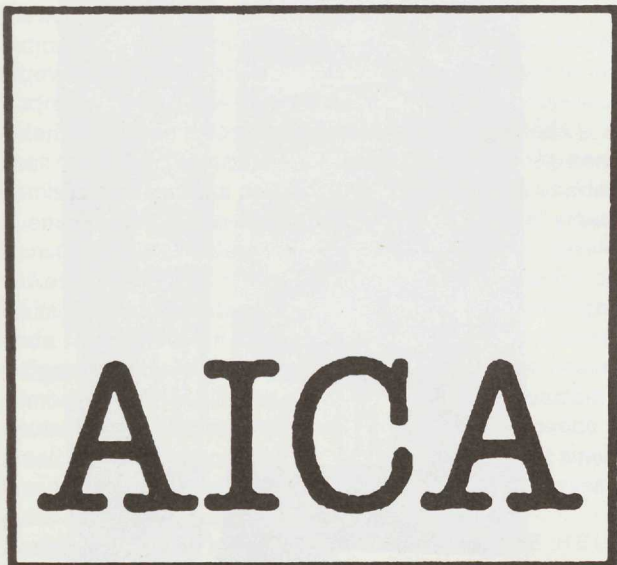
+

Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi Ühendus asutatud

23. märtsil 1993 asutati Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi Ühendus. Asutav toimikond (Ando Keskküla, Tõnis Vint, Leonhard Lapin, Sirje Helme, Ants Juske, Jüri Okas, Krista Kodres) tutvustas MKMÜ põhikirja, mis ühehäälselt ka vastu võeti. MKMÜ peab oma ülesandeks valmistada ette Eesti Moodsa Kunsti Muuseumi asutamine. Tajudes selle eesmärgi realiseerimise pikaajalisust, tahetakse omalt poolt hoida idee siiski pidevalt aktuaalsena: korraldatakse näitusi ja seminare, valmistatakse ette kunstiaktsioone ja viiakse neid läbi. Üks eesmärgi on ka tutvustada Eesti kunstiavalikkusele seda loomingut, mis sõjajärgsel perioodil ametlikele näitustele ei jõudnud, samuti pöörata tähelepanu kunagistele tihedatele suhetele Moskva ja Leningradi avangardiga, millest seni vähem teatakse. 1992.a. hilissügisel korraldatud MKM-i logo konkursi võitis Marje Varres, Tõnis Vindi käe all sai see oma lõpliku kuju.

KRISTA KODRES





Eesti-AICA olemas

Mais 1992 hääletas Rahvusvahelise Kunstikriitikute Assotsiatsiooni (Association Internationale des Critiques d'Art, AICA) üldkogu Viinis Eesti sektsiooni vastuvõtmise poolt. Eelnevalt oli Tallinnas kokku tulnud 12 kunstikriitikut ja asutanud rahvusliku sektsiooni. Vastavalt AICA eesmärkidele edendab ühing kunstikriitika-alast tegevust. Seda on ka jõudumööda tehtud. Nii toimus novembris 1992 kriitika hetkeseisu arutelu, mis kujunes rohkem kriitiku positsiooni määratlemiseks. Pikemate sõnavõttudega esinesid Boris Bernstein ja Ants Juske. Viimase ettekanne avaldati ka "Sirbis" ja oli kogu talve üks viidatumaid erialaartikleid. 1993. aasta algul otsustati asutada Eesti-AICA aastapreemia, mida toetab ka ajakiri "Kunst" ja esimesena pälvis selle Boris Bernstein artikli "Merkuuri vari" eest (Kunst 2/1992). Märtsis 1993 pidas AICA-s loengu soome-rootsi kunstiteadlane Tom Sandquist. Hooaja lõpuks on kavas neokonservatiivse mõttelaadi pealetungi uuriv mõttevahetus.

Olgu veel öeldud, et Eesti-AICA ei tekkinud tühjale kohale. Boris Bernstein tuli endisest Nõukogude Liidu sektsioonist üle kanda uude Eesti sektsiooni. Eesti-AICA tegevust juhivad praegu kolmeliikmeline juhatus: Boris Bernstein, Mart Kalm ja Heie Treier, kes täidab ka sekretäri kohuseid. 1993.a. algul võeti vastu kolm uut kaasliiget, kes täisliikmeks saavad sügisel Puerto-Ricos toimival üldkogul.

MART KALM

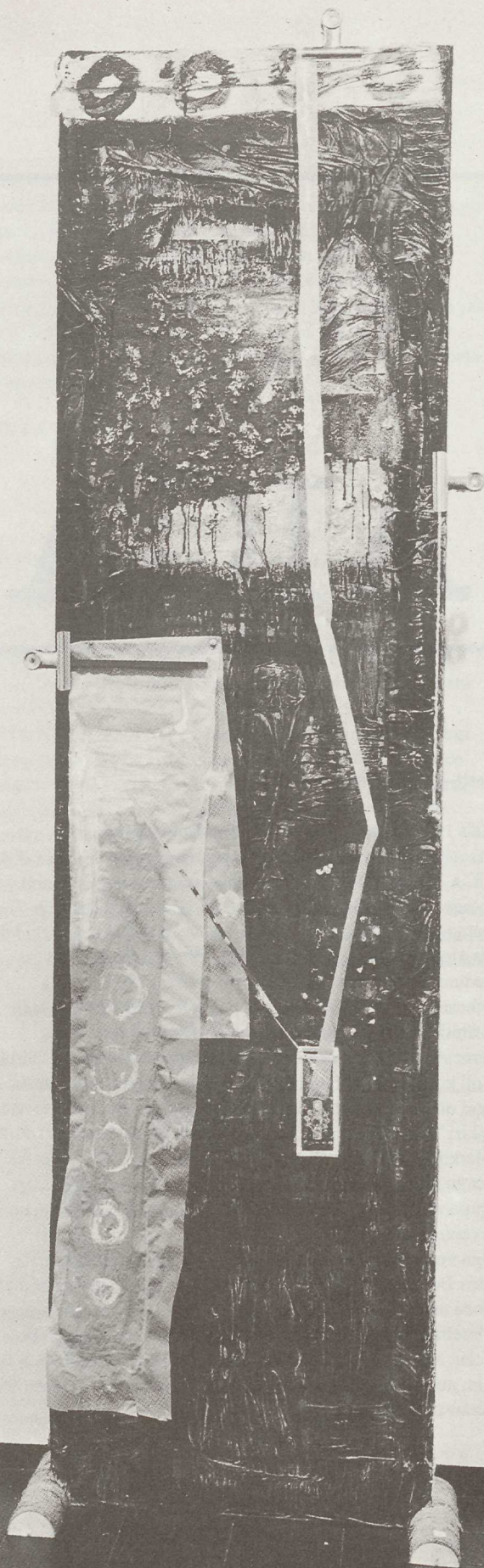
Baltisaksa konverents

Maarjamäe lossis toimus 4. veebruarist kuni 28. märtsini 1993 nelja baltisaksa kunstniku -- **Carl Siegmund Waltheri**, **Friedrich Ludwig von Maydelli**, **August Georg Wilhelm Pezoldi** ja **Gustav Adolf Hippiuse** teoste ulatuslik näitus. Selle korraldas Eesti Kunstimuseum, kuid oma ruumide remondi tõttu kasutati Eesti Ajaloomuuseumi hoonet. Välja oli pandud maale, litograafiaid, puugravüüre, samuti trükiseid, kokku 157 teost, mida täiendasid mõningad biidermeier-mööbli esemed.

Foto-eelsele ajajärgule iseloomulikult koosnes ka Eestis tegutsenud baltisaksa kunstnike loomingu põhiosa tellimusportreedest (kõrvuti maastike ja linnavaadetega). C. S. Waltheri biidermeierlikult õdusad, G. A. Hippiuse soliidusust ja väarikust rõhutavad, A. G. W. Pezoldi peene psühholoogivaistuga tabatud, kuid seejuures akadeemiliselt kammitsetud portreed moodustasid rikkaliku galerii. Kuid kohaliku kodanlas- ja haritlaskonna jäädvustamise kõrval tõusis nelja kunstniku loomingus esile ka estofilia kui ajajärgu sõlmküsimus. Selles osas langes rõhk Pezoldi ja Maydelli loomingule. Pezoldi talupoegade kujutused ja akvarellid eesti maastikest kajastasid haritlaskonna huvi tõusu kohaliku problemaatika vastu, kuid ühtlasi olid ka romantismile iseloomuliku oma juurte otsimise ja minevikuihaluse väljenduseks. Pezoldi tegevus aitas kaudsetl paljuski kaasa eesti rahvusliku liikumise tõusulainele 19. sajandi teisel poolel. Sama võib öelda ka Maydelli eestikeelsete kalendrite ja juturaamatute illustatsioonide kohta.

Näitusele oli koondatud teoseid Tallinna, Tartu, Paide, Kuressaare, Narva ja Riia kogudest. Muidugi leidunuks materjali ka Peterburis, Saksamaal ja mujal, mis seekord olude sunnil kõrvale jäi. 10. veebruaril toimus näitusega seotud teaduslik päev. Ajastu probleeme käsitlesid nii ajaloolased kui kunstiteadlased. Magister **Juta Keevallik** kõneles mõiste "kunst" sisu teisenemisest 18. saj. lõpu, 19. saj alguse kirjalikes allikates ning avas laiemalt vaadeldava kunstiloomingu filosoofilist tagaplaani. **Anu Allikvee** tõstis oma ettekandes "Estica baltisaksa kunstis 1800-1860" erilisel viljakatena esile aastaid 1833 ja 1852. **Anne Lõugas** rääkis kolme eestimaalase kunstniku -- Pezoldi, Hippiuse ja varasurnud Otto Ignatiuse -- õppereisist Lääne-Euroopasse 19. sajandi teisel kümnendil. See oli liikumine ühest kunstitsentrumist teise, piirdumata ühegi kunstiala ega kooliga. F. L. v. Maydelli vaselõigete sarja "Fünfzig Bilder ..." ajalookontseptsiooni kommenteeris doktor **Ea Jansen**. Vaimukalt interpreteeris ta baltisaksa kultuurikandja ja misjonäri ideoloogiat, toonitades sellejuures ajaloolase õigust subjektiivsusele. Maydelli loomingut käsitles ka arhitektuuriajaloolane **Ants Hein**, nimelt kunstniku osa Tallinna Oleviste kiriku taastamisel 1820-1840 ja neogooti stiili kui historitsismi esimese nähte toomisel Eestisse. Kanas, Ottawas elav Pezoldi järeltulija dr. med. **Bernd Koch** on tegelnud oma esiasast kunstniku elu ja loominguga jälgimisega suguvõsaurimise aspektist, nagu see pika ja väarika ajalooga perekondadele loomulik tegevus on. Tema postiga saabunud ettekanne, mille Mai Levin ette luges, eriti selle juurde kuuluv slaidimaterjal, pakkus kokkutulnuile ka uudset infot. Konverentsil said sõna ka kaks Tartu Ülikooli üliõpilast -- **Ave Kristov** rääkis C. S. Waltheri altarimaalidest ja **Hedi Pikk** Fr. L. v. Maydellist.

ANNE LÕUGAS



KROONIKA

Pärast üle kahe aasta kestnud remonti alustas märtsi algul taas tegevust "Deco" galerii Tallinnas Kadriorus. Praeguseks on näha, et galerii on võtnud otsustava suuna eesti tippkunstnike näituste korraldamiseks; esimeseks selles uuenevas reas oli **Peeter Pere**. Kunstnik kasutas galerii suhteliselt väikese pinna väga oskuslikult ära, tekitades oma objektidega ruumi enda sees omavahel suhtlevaid grupe; tasakaalu – suhtlemise inimeste poole – säilitasid seintele riputatud kolm valget faktuurset maali. Peeter Pere on alati kasutanud oma objektidena ehtsat, peitmata ja töötlemata materjali. Seekord olid pikad kitsad vineeritahvlid kokku seatud paberi, õlivärvi,

← **Peeter Pere** näitus galeriis "Deco".
Foto: Peeter Sirge.

Peeter Pere's exhibition at the "Deco" gallery.
Photo: Peeter Sirge.

roostevaba traadiga. Seda, miks üks ese, üks materjal teisega liitub ja tajutavat tervikut moodustama hakkab, ei ole enamasti võimalik reeglite alla seada ja selle üle otsustab kunstniku sensitiivsus, mida vaataja lihtsalt usaldama peab. Pere oli "Decos" erakordselt elegantne ja tundlik. Sellele näitusele minek oli kahekordne suhtlus kunstiga – esiteks oli iga maal ja objekt omaette teos ja teiseks (mis oli määrav) oli ruumist enesest tekitatud objekt. Nii astus vaataja tegelikult kunstiteose sisse, nende jõujoonte vahele, mida kunstnik aineid ja esemeid kokku seades arvestanud on.

SIRJE HELME

↓ **Peeter Pere** näitus galeriis "Deco".
Foto: Peeter Sirge.

Peeter Pere's exhibition at the "Deco" gallery.
Photo: Peeter Sirge.



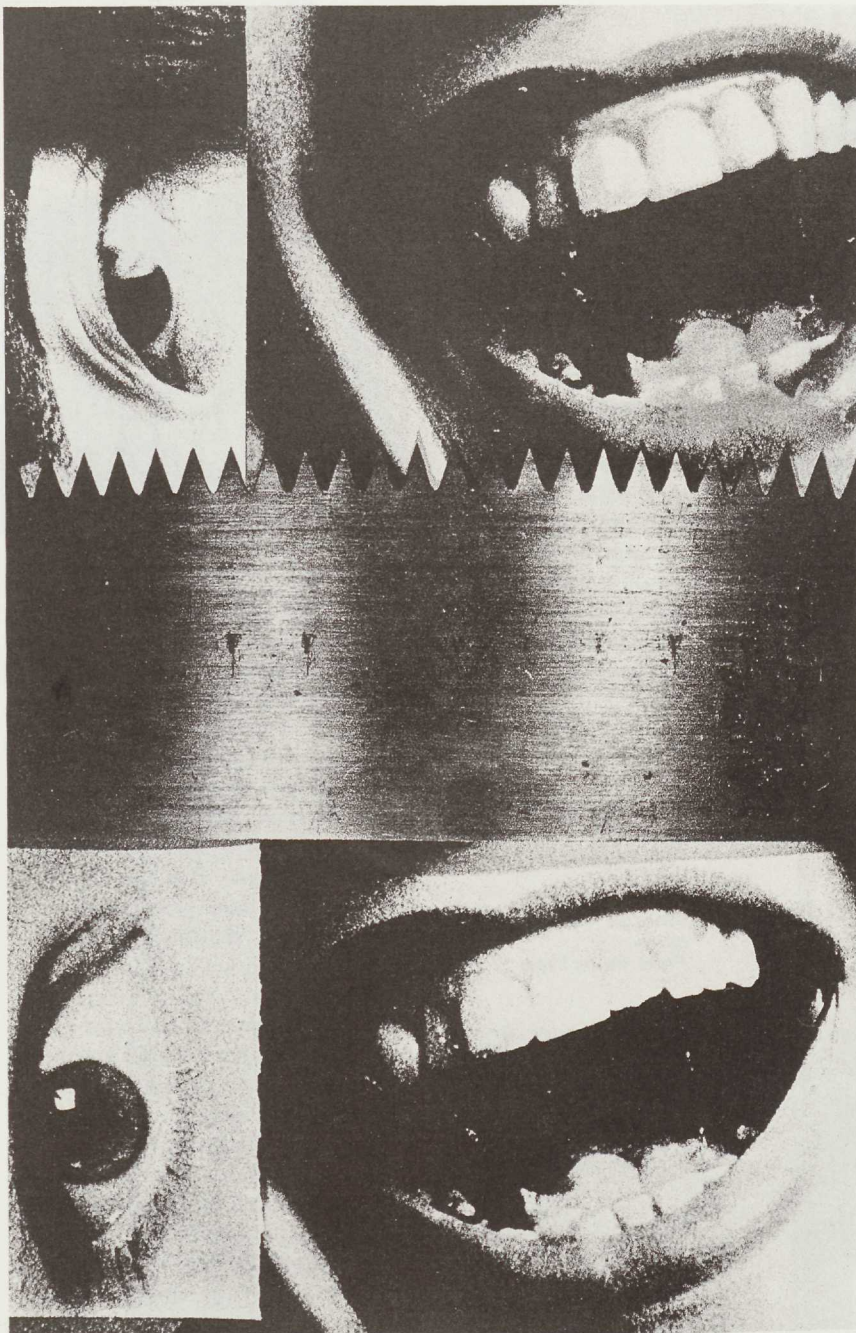
Silver Vahre oma näituse avamisel Haapsalus.
Foto: Arvo Tarmula.

Silver Vahre at the opening of his exhibition in Haapsalu.
Photo: Arvo Tarmula.



1991. aasta 5. mail alustas oma tegevust Läänemaa Kultuurikeskuse galerii Haapsalus. Galerii, mis avati Ants Laikmaa 125. sünniaastapäeva tähistava näitusega, on tänaseks eksponeerinud paljude kaasaegsete kunstnike töid. Galeriis on näitusega esinenud Naima Neidre, Maria-Kristiina Ulas, Jaan Toomik, Milvi Thalheim, Ülle Raadik, Ene-Mai Luur jt. 1993. a. veebruaris avati **Silver Vahre näitus "Kogutud teosed"**. Silver Vahre oli kokku kogunud nii oma varasemat graafikat kui guašše ning teinud sellest tõelise retro 1980. aastate teisest poolest. Tol ajal tundus Silver Vahre parajalt dekoratiivse ja isegi siivutuna üldise raskemeelsuse taustal. Praegu tagantjärele vaadates on S.V. töodes palju neid tunnuseid, mille abil ehitati müüte postmodernismist. S.V. on linnaühiskonna kunstnik, tema pildimaailm on konstrueeritud mäng. S.V. on hariduselt disainer; tema tööde ülesehituses ongi loomupärast konstruktsioonisundi, eredad värvid ning geomeetrilised kujundid rõhutavad seda. S.V. ei varja oma tööde erootilisust, mis aga kunagi ei lähe kaugemale rõõmsast mängulisusest. Olen vähe näinud kunsti, kus oleks nii vähe agressiivsust ja konfliktisust, kuigi lendnaise motiiv seda eeldada lubaks. S.V., kes 1980. aastate teisel poolel esindas kunstis vaba suhtlemist pildiga, jäi sel hetkel võimsalt tärkava rahvusromantismi ja uusmütoloogia varju. Näitus Haapsalus oli vajalik meeldetuletus nende aastate ambivalentisusest.

SIRJE HELME



"Haigused ja metamorfoosid"

1993.a. märtsini võis Raevangla fotogaleriis "Lee" tutvuda "Destudio" näitusega "Haigused ja metamorfoosid". **Peeter Lauritsa** ja **Herkki-Erich Merila** näol on tegemist meie foto ilmselt ühe sisukamalt intrigeerivama ja dialoogivalmima koostööga. Käesolev näitus on vaid osa suuremast projektist, mille haaret võiks väljendada meditsiinilise terminiga – ulatuslik pandeemiline areaal. Nimelt on projekt oma manifesteerimiskohtadeks valinud

mitmed erinevad galeriid ja näitusesaalid mitmetes eri maades, käsitlemaks reaalsuse, teaduse ja tunnetuse vahekordi, nende muutumist ja vastuolulisust. Näituse algidee pärineb koostööst rühmitusega "Igavesti Sinu", saanud edasiarenduse Peeter Lauritsa aastajalisest viibimisest New Yorgis ja leidnud oma esimese konkreetsema väljundi "Destudio" näitusega "Pietád" selle aasta veebruaris "Eeslitallis".

Näitust võiks vaadelda kui esimest eneseteadlikku postmodernismi

← **Peeter Laurits ja Herkki-Erich Merila** (Destudio). Näitus "Haigused ja metamorfoosid". Fotomontaaž.

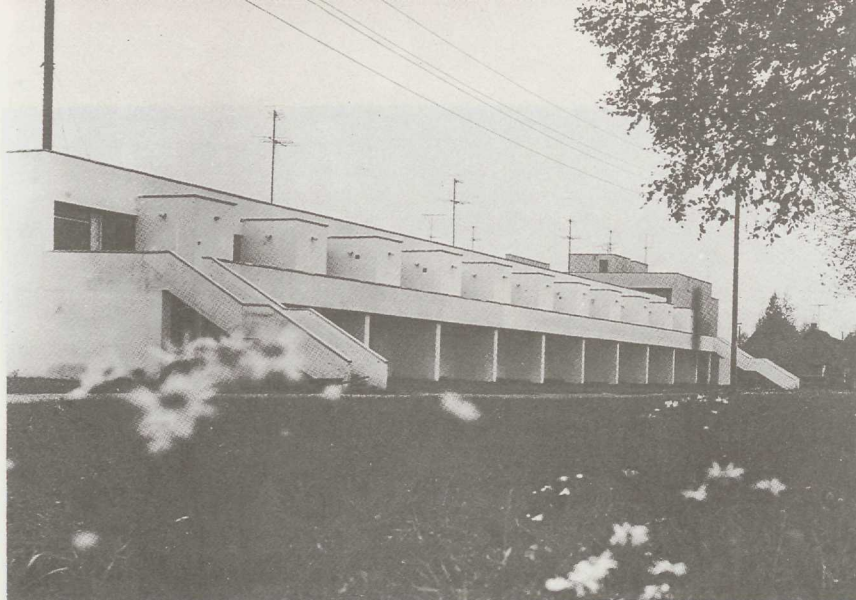
Peeter Laurits and Herkki-Erich Merila (Destudio). Exhibition "Diseases and Metamorphosis". Photomontage.

ideestikku kandvat väljapanekut Eesti kujutavas kunstis. Tõsi, võiks ju nimetada veel Rühm T tegevust, Jüri Okast, Raul Rajangut ja kõige enam ehk rühmitust "Neoeksprepost" ning Andro Kõobi loomingut. Õnnetuseks ollakse aga rohkem või vähem nostalgiliselt kinni nii ideelt kui vormilt 1970-ndate avangardi optimistlikus surmtõsiduses, mis kodukäijana kummitades otsib lunastust enese lõplikus määratlemises ja läbielamises nii meie kunsti kui kultuuri kontekstis.

Antud näitust iseloomustab suure hulga erinevate kultuuritekstide kõrvutamine, mis, vastandudes ja põimudes, loovad uusi mõistelisi ruume ja alluvusi. Analüüsi võtmeks võiks olla sõnaline eesliide "de" (Destudio), mis viib temale järgneva sõnaosa algtäheenduse oma vastandisse või kujundab selle tähenduse hierarhia ümber uue printsiibi järgi – seega dekonstrueerib endise süsteemi. Sama printsiip toimib ka kõigis "Destudio" töödes: varieerides barokselt teemasid, viiakse kartesiaanlik ratsionalism paradoksidesse, s.t. paradoksidesse viiakse lineaar-optimistlik teaduslik maailmatunnetus, mille nurgakiviks on reaalsuse tõepärase peegeldamise ja süstematiseerimise võimalikkus ning usk illusoorse tegelikkuse lõhkumisse. Traditsioonilised reaalsuse tunnetuslikud kujundajad, nagu silm, optika, fotograafia, teaduslik süstematiseerimine vastandatakse tähendustega, mida need atribuudid on omanud eri aegadel, reflekteerides seega antud aja moraali ja ideoloogiat. Mõiste "reaalsus" konstrueeritakse ideoloogia, võimu ja poliitika poolt ja seda kasutavad autorid teadvustatult mänguliselt. Nii jääb meie osaks vaid kulgemine ühest illusioonist teise, vastu peibutavale fatamorganale. On see aga parem või halvem, reaalsem või illusoorsem, pole meie pädevus. Meie mängumaa on metamorfoosid sünni ja surma vahel. Mänglevalt tõsised.

Märts, 1993
TOOMAS VOLKMANN





Toomas Rein. Elamu Vändras.

Toomas Rein. Dwelling house in Vändra.

"Teisiti" Soome Arhitektuurimuuseumis

Eesti Arhitektuurimuuseum avas Vabariigi aastapäeval Helsingis näituse "Teisiti. Funktsionalistlik ja neofunktsionalistlik arhitektuur Eestis". Näituse koostasid ja kataloogitekstid kirjutasid Mart Kalm ja Krista Kodres, kujundas Leonhard Lapin. Näitust läbivaks ideeks oli mõte sellest, et Eestis on nii funktsionalism kui ka neofunktsionalism olnud mitte üksnes arhitektuuristiilid, vaid ka meelsuse avaldused – nende kaudu on alati tahetud näidata oma kuuluvust (Euroopasse, maailma), teha otsustus. 1920.-30. aastate funktsionalism kannatas sealjuures Eesti ühiskonna nooruse all, kuigi tolleaegsed arhitektid tundsid end kahtlemata enam maailmakodanikena, kui arhitektid nõukogude tingimustes. 1960.-80. aastate neofunktsionalism sisaldas endas ka tõsist poliitilist otsustust, sest pööras oma pilgu eelkõige Vabariigiaegsele funktsionalismipärandile. 1980. aastate neofunktsionalismil olid seevastu teised taotlused, millest ühe olulisemana tõstatub esteetiline vastuseis populistlikule postmodernismile. Käesoleva aasta septembris tahab Arhitektuurimuuseum "Teisiti"-näitust eksponeerida ka Eestis, Tallinna Kunstihoones Skandinaavia-Balti II arhitektuuritriennaalil.

KRISTA KODRES

Edgar Velbri (1902-1977). Arhitektuur ja mööbel. Näituse avamine Tarbekunstimuuseumis 5. veebr. 1993 kell 16.

Edgar Velbri oli eesti arhitektide seas suuremaid väikemajade meistreid 1920. aastate lõpust 1960. aastateni. Tema looming, see oli kodulahendite vormistamine tärnanud eesti keskklassile. Ta võis kavandada

Nõmmele, kus ta enam tegutses, nii funktsionalistlike kui traditsionalistlike maju. Viimaste seas on tähelepanuväärseim nn. Velbri maja tüüp, mis lähtub tema enda majast Vabaduse pst. 127 (1928), kus kõrge kelpkatus ja traditsioonilised puutöövõtted lisavad moodsale eramule rahvuslikku hõngu. Armas- tus puu vastu viis ta sõja järel ERKI-s kateedrijuhatajana töötades tõsisemalt mööbli kavandamise juurde. Siingi sai aluseks talupoeglike põhimõtete loov kaasajastamine.

Kunstiajaloolase Mart Kalmu koostatud ja arhitekt Hanno Kreisi kujundatud näitusel, mis valmis Arhitektuurimuuseumi ja Tarbekunstimuuseumi ühistööna, tutvustatakse Velbri loomingut projektide ja vanade ning uute fotode (fotograaf Peeter Säre) kaudu. Esitatud on rohkelt tema unikaalmööblit. Lähemat teavet saab näitust saatvast kataloogist.

Edgar Velbri.
Maja Vabaduse pst. 127 Tallinnas (1928).
Foto: Peeter Säre.

Edgar Velbri. Dwelling house at 127 Vabaduse av., Tallinn (1928).
Photo: Peeter Säre.



4.-28. veebruarini 1993 oli Vilniuses avatud näitus "**Rationalized Eternity**". Vilniuse Moodsa Kunsti Keskuse (endine Kunstnike Maja) 1000 ruutmeetrise pinnaga 6 meetri kõrguses saalis eksponeeriti suurejoonelist valikut **Raul Meeli** (sarjad "Lastehaigus", "Sõnade portreed", "Taeva all", "Kullajaht rahvalike jorutustega", "Adventus" jne.), **Leonhard Lapini** (1980. aastaid läbiv "Protsesside" sari ning 1970. aastate lõpu "Märkide" seeria) ja **Siim-Tanel Annuse** (uusimad kolmevärvilised serigraafiad) geomeetrist graafikat.

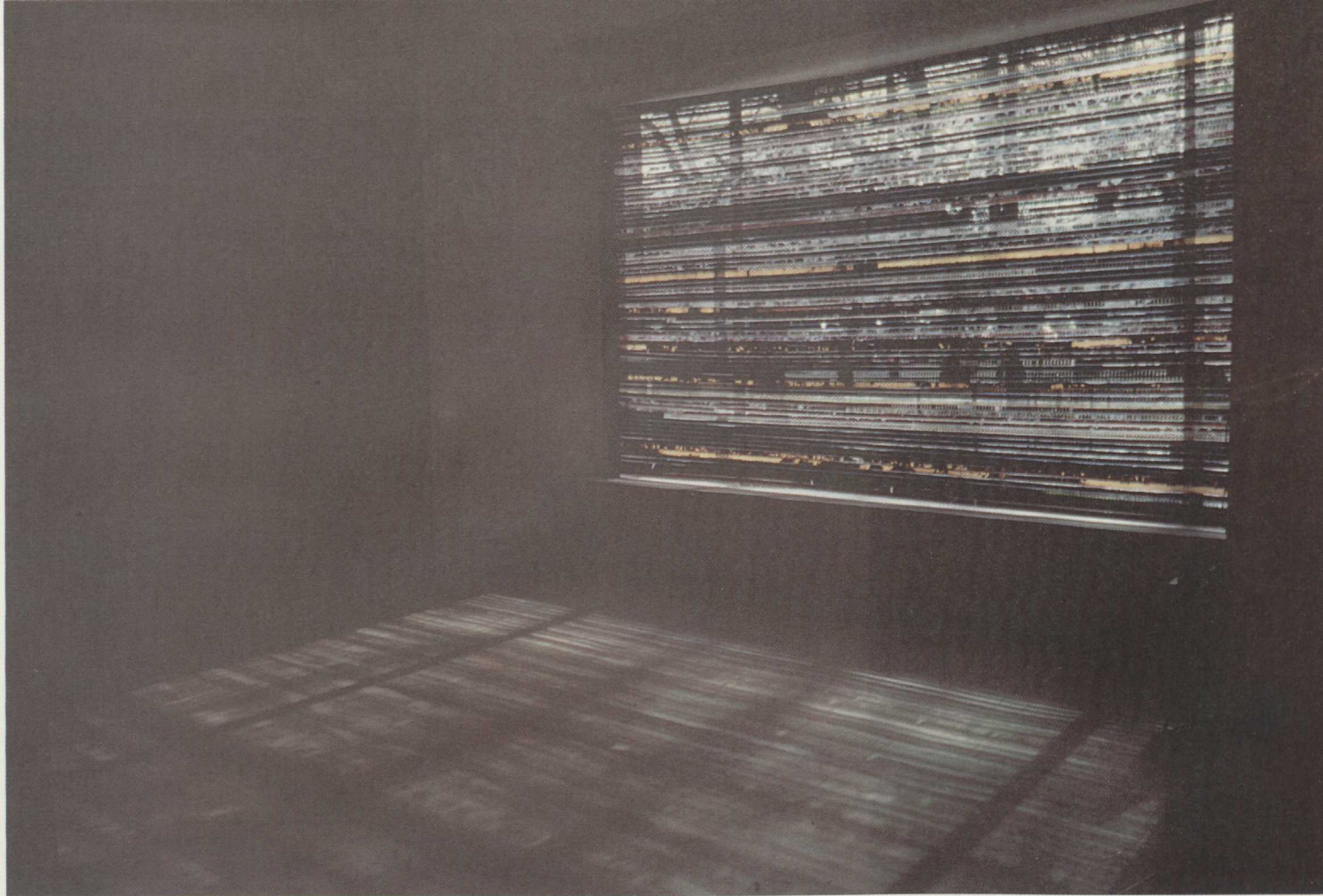
Avamistseremoonia lõpetas Annuse maagiline *performance* tule, vee ja õhuga, kunstniku sõnul viimane sellest sarjast. Eesti geomeetrist abstraktsionismi pole nii ulatuslikult varem eksponeeritud ei kodu- ega välismaal. Autorite loomingulise individuaalsuse maksvusele pääsule aitas kaasa nii ruumi avarus kui ka kõigi kolme kunstniku väljapanekute seesmine terviklikkus: ülekaalus olid ulatuslikud ühtsele esteetilisele printsiibile allutatud seeriad. Meeli tohutu loovus, Lapini laadi rafineeritud kontseptuaalsus ning Annus tabamas dekoratiivsuse ja maagilisuse maksimaalset balanssi, moodustasid piisavalt dünaamilise, ent mitte liialt kontrastse koosluse. Näitus toimus Tallinna Kunstihoone initsiatiivil. Tänuväärset abi osutasid Kultuuri- ja Haridusministeerium ning Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus.

ANU LIIVAK

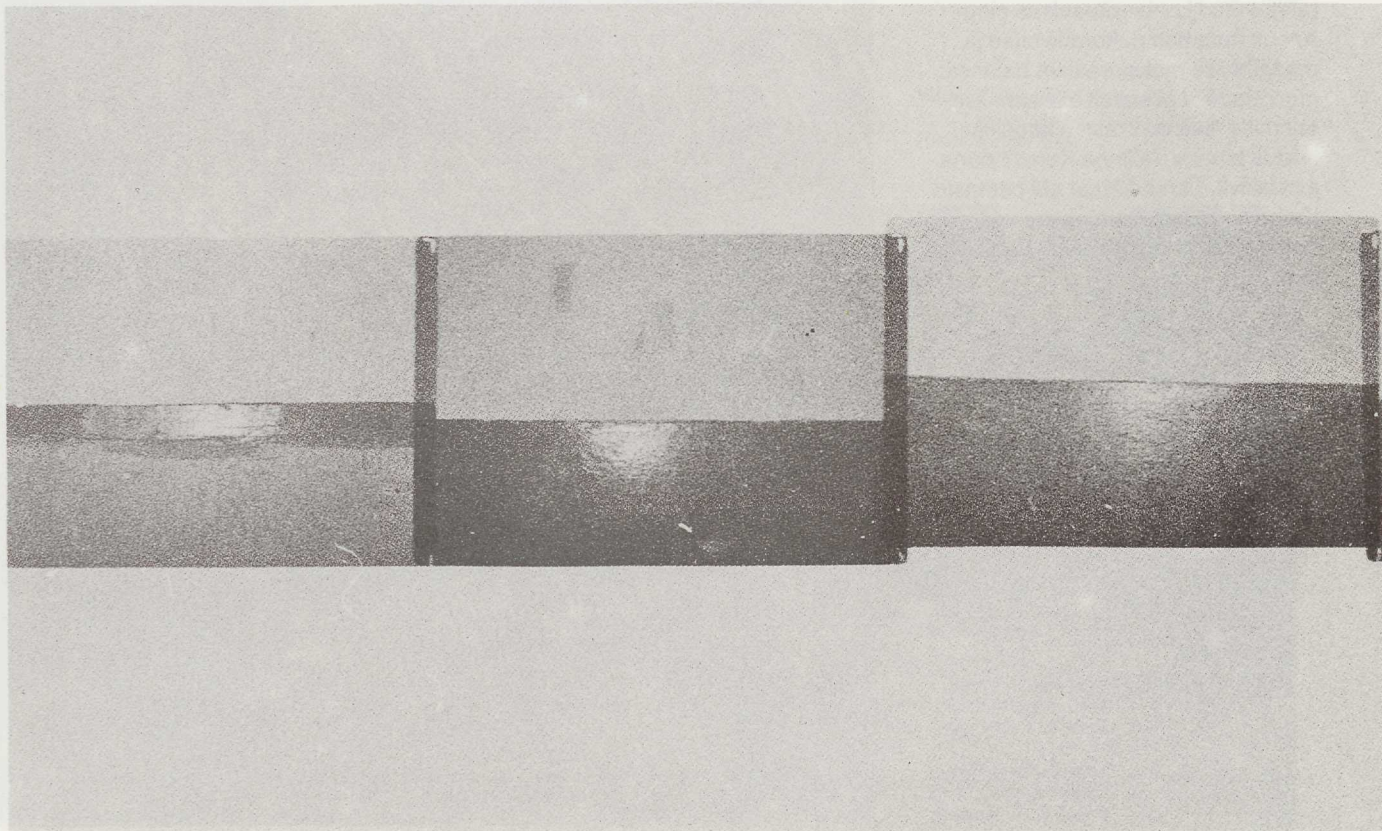
Siim-Tanel Annus.
Performance Vilniuses.
Foto: H. T. Haapala.

Siim-Tanel Annus.
Performance in Vilnius.
Photo: H. T. Haapala.





Abstract text block, possibly bleed-through or a faint caption, containing illegible characters.



Jaan Toomik. Tühjuse-näitus
Kunstihoone galeriis.
Filmilintidest "kardin".

Jaan Toomik. Exhibition of Void
at the Art Hall Gallery.
A curtain of film.

Vaikus täis helisid

Märtsis 1993 oli Vabaduse platsil Kunstihoone salongis **Jaan Toomiku** isiknäitus: parafras Yves Kleini poolt 1965. aastal Pariisis korraldatud tühja saali näitusele. Mõju oli fantastiline: see õnnestus tal! Panna kõnelema Piileami eesel – diskreetset vaiki, suurepäraselt proportsioneeritud neutraalne ruum, mis on näitusesaali-aastail oma seinte vahele kogunud sõnumiterohke aura. Kunagistest põnevalt täistopitud müügisalongiaastatest läbi heade ja halbade aegade kuni tänaseni on seal sada imet ära tehtud ja ikka on saal järjekordsest surmasõlmest lõpuks iseendana välja tulnud. Aja fenomeni võrratu kujund – filmilint aknail – teatud mõttes ennetab hiljem tulnud "Neoekspreposti" prahinäituse väljendusvahendeid. Esiletükkimatult tagaruumi viidud Ilmasammas, eesti

kunsti lakkamatute arhetüüpsete unenägude raskuskese, võiks samuti mõtlema panna. Eks ole me veel liiga tugevasti selle külge klammerdunud, kõrvus šamaanitrummi uinutav müra, et tõugata end lahti tõelisse ruumi ja alustada lendu?

VAPPU VABAR

Gintautas Trimakas.
Fragmendid päevikust.
Detail. 1992.
6 cm x 2,5 m.

Gintautas Trimakas
(Lithuania).
Fragments from the
Diary. Detail. 1992.
6 cm x 2,5 m.

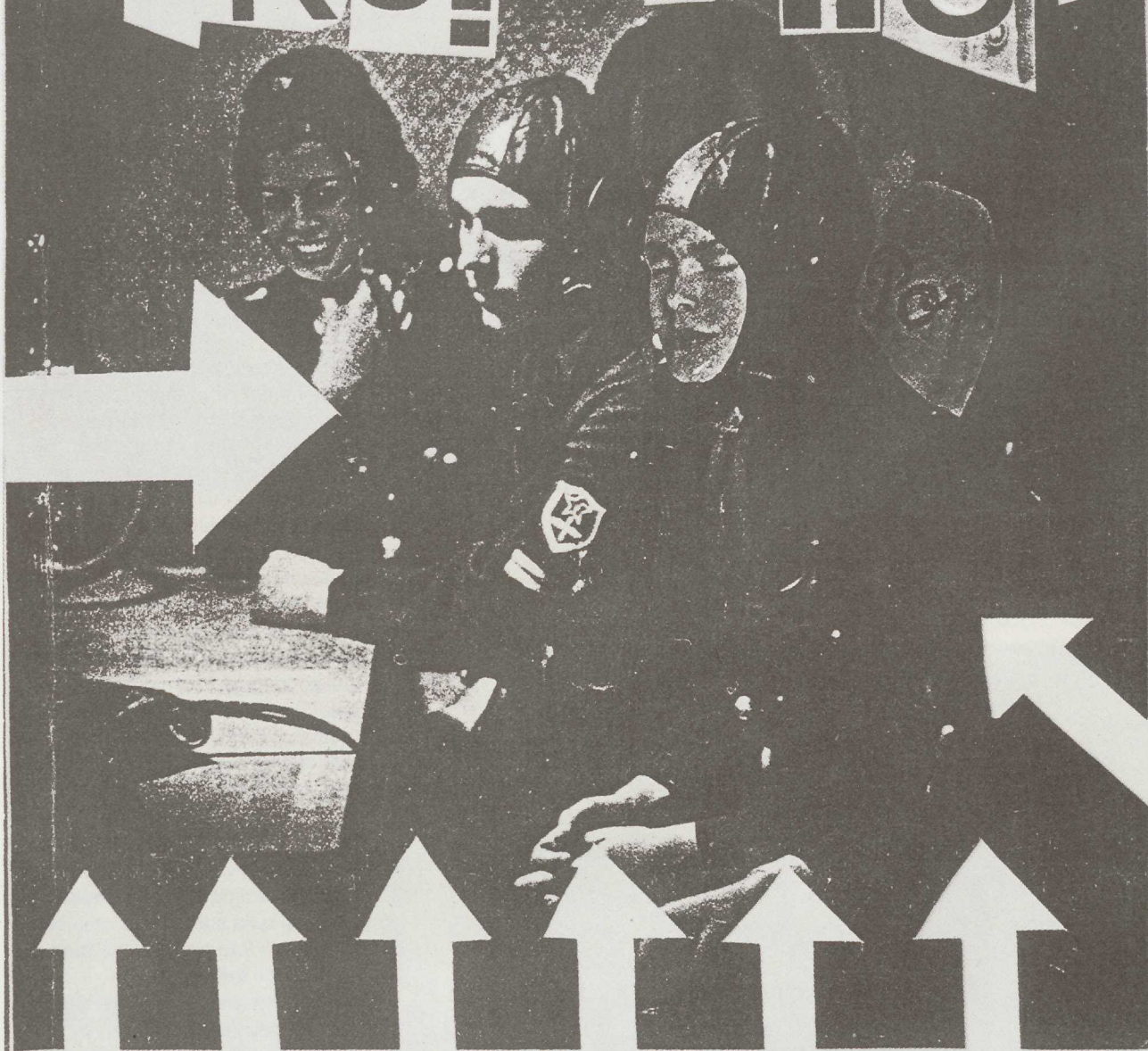
Fragmendid päevikust: Gintautas Trimakase fotonäitus Kunstihoones
20.01-15.02. 1993

Leedulase Gintautas Trimakase fotod Tallinna Kunstihoone suurimas saalis oli taas üks märk, mis annab tunnistust foto kui kunstimeediumi aeglasest, kuid järjekindlast imbumisest meie puritaanlikku kunstikonteksti. Trimakase töödele sai üldiselt osaks sõbralik vastuvõtt, kuid fotod tekitasid ka teatavat hämmingut, mis tundub loomulikuna – eksponeeritav jäi nii oma vormiliste iseärasuste kui ka tunnetuslike dominantide poolest harjumuspärasest märgatavalt väljapoole.

Lähtudes mingis mõttes romantilisest pilditüübist, interpreteerib Trimakas seda vajalikult spetsiifilise personaalse nihkega. Fotot kasutatakse siin meediumi võimaluste põhjalikust tundmisest lähtuvalt, objektide kosmoloogilise analüüsi vahendina. Vaatamata silmanähtavatele sarnasustele mõnede Eesti "neoromantikute" töödega, eristub Trimakase mõtlemine meie autorite omast mitmeti: ta ei retrospektiivista ajaloolist keskkonda ega esemeid; peale dekoratiivsete ning romantiliste tähenduskihtide kätkevad Trimakase fotod märgatavalt veel ka religioos-seid, mängulisi, ikonoklastilisi jm. seisukohti. Nende vormikeelelt kummaliste (mõõtmed 6 cm x 2,5-4 m) fotode meeldivaid aspekte on veel mängulisus ning psühhostimuleeriv toime vaataja suhtes – tunnetuslikus mõttes aga foto esitleva rolli ning pildiobjekti kui sellise küsitavakstegemine. Paralleelselt pildiobjekti devalveerimisega väärtustab Trimakas fotot ennast kui objekti; füüsilist maailma esitlev funktsioon asendub Trimakase teoste puhul füüsilist maailma taastootva sihiga. Tema töödes saavad kokku ka foto meediumisisesed huviaspektid: neis piltides saab küsimuste märklauaks nii üksiku fotopildi etümoloogia kui ka mõnevõrra fotograafia ajalugu tervikuna.

PEETER LINNAP

KURSI kunst



kursi koolkond

KASSELI DOKUMENTAL



723

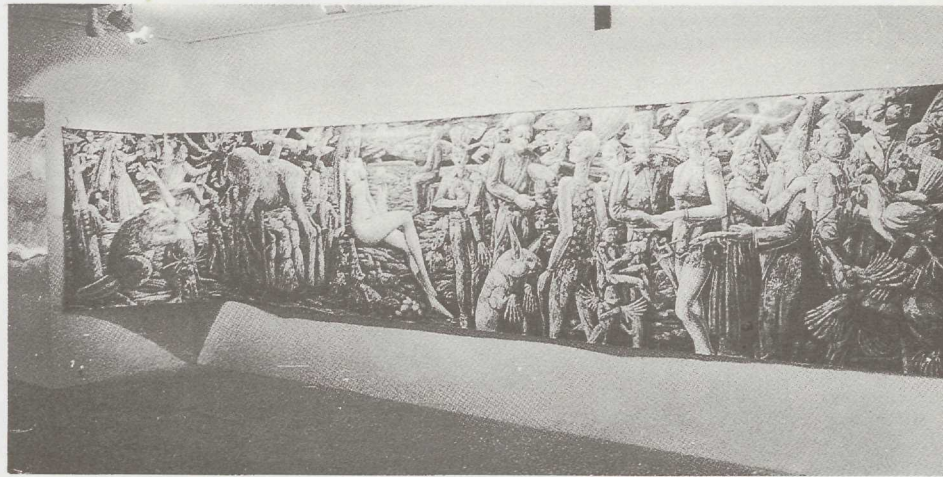
Kursi koolkond Näitus "Luumis", aprill 1993

Kursi koolkond moodustati Tartus 1988. aastal, nimetus on pandud Peeter Alliku asukoha, Kursi küla järgi.

Kursi koolkonda kuuluvad: **Albert Gulk**, s. 1969, lõpetanud Tartu Kunstikooli, praegu õpib Kunstiülikooli Tartu osakonna maalikateedri I kursusel; **Peeter Allik**, s. 1966, lõpetanud Tartu Kunstikooli, õpib Kunstiülikooli I kursusel graafikat; **Marko Mäetamm**, s. 1965, Kunstiülikooli IV kursus, graafika eriala; **Priit Pangsepp**, s. 1969, lõpetanud Tartu Kunstikooli, töötab teatrikunstnikuna "Ugalas"; **Ilmar Kruusamäe**, s. 1957, lõpetanud Tartu Ülikooli majandus-teaduskonna.

Kursi koolkonna kõik liikmed on eri aegadel osalenud Tartu Ülikooli kunstikabineti töös Andrus Kasemaa juhatusel, kelle ümber ollakse ka praegu koondunud.

Kursi koolkonda iseloomustab soov teha Tallinna ja Tartu traditsioonidest erinevat kunsti. ELU ON VORST – ILU ON KONSERV, PALLAS ON PASK – selliseid mõtteterasid avaldavad kursilased oma ajakirjas "Kursi Kunst", see on ca 6-8 leheküljeline arvutil trükitud väljaanne, kus pilt ja sõna moodustavad lõõvaid kollaaže. Kursi koolkonna eesmärgiks on laiendada kunstiskaalat, mille nimel ollakse tihedas kontaktis tegelikkusega. Kindlasuunalist programmi koolkonnal pole. Kui mingist ühendavast suunast rääkida, siis tuleks kõne alla neo-pop, kontaktid kunsti ja banaalse reaalsuse vahel, mis väljenduvad *ready made*'i taaselustumises, absurdse kontekstiga objektides, samuti selliste popkunsti omaaegsete võtete taaselustumises, nagu väliselt infantiilne joonistus, dekoratiivselt kirev värvivalik, 1960-ndate moe ja kujundite parodeerimine. Samuti kasutatakse hüperrealismi sugemeid. Kursi koolkond loeb end Fluxuse järgijaks, seda eelkõige igasuguste aktsioonide ettevõtmisel. 1992. a. suvel külastas Kursi koolkond Kas-



↑ **Albert Gulk** (Kursi koolkond). Pliiatsipannoo galeriis "Luum". Foto: Peeter Sirge.

Albert Gulk (Kursi School). Pencil mural at the "Luum" gallery. Photo: Peeter Sirge.

↑ **Peeter Allik** (Kursi koolkond). Beethovenid ning Bachid tulevad ja lähevad kuid Madonna jääb. Segatehnika, 1993.

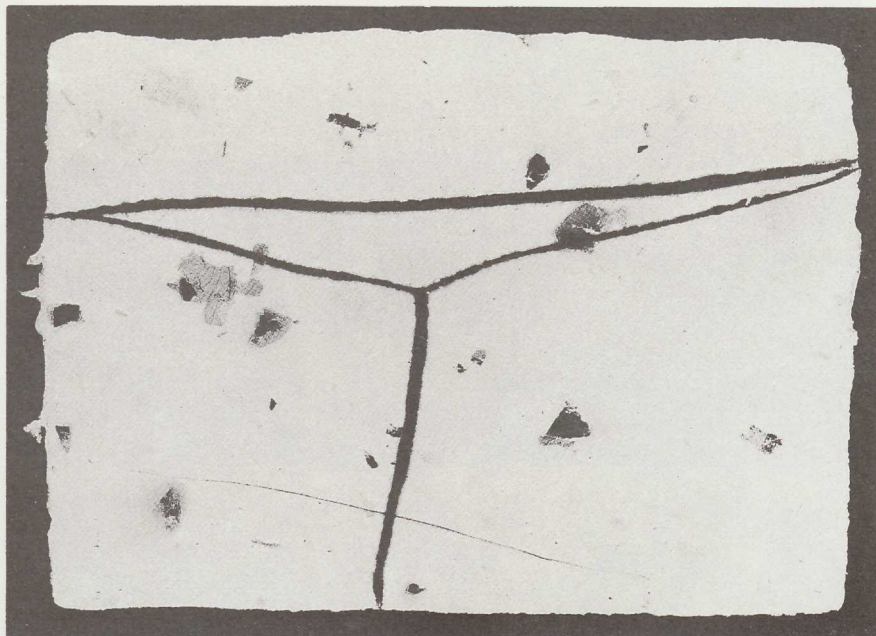
Peeter Allik (Kursi School). Beethovens and Bachs Come and Go, Madonna Stays. Mixed technic, 1993.

seli *Documenta*t, kus Borowsky "Taevasse kõndija" alla maeti pidulikult maha Peeter Alliku Elvas välja tõmmatud tarkusehammas. Kursi koolkond on erakordse aktiivsusega arendanud näitusetegevust. 1993. a. talvel toimus Tartus "Kursi koolkonna päevade" nime all laiaulatuslik näituseprogramm, mis hõlmas Tartu Kunstnike Maja, Ülikooli Teadusliku Raamatukogu näitusesaale, "Sinimandria" galeriid ja KÜÜ galeriid, samuti Tartu Ülikooli kohvikut, TÜ ajaloo muuseumi ja Tuvikese poodi.

Üldiselt on kursilaste kunstitaotlused praeguseks juba selgepiirilisel välja kujunenud. Gulk teeb hiigelformaadis fantastilistel teemadel pliiatsijoonistusi, Mäetamm neoekspressionistliku graafikat ja neopopi stiilis pastelljoonistusi, Peeter Allik maali, kus on tunda Warholi käekirja mõjutusi ning materjalimahukaid, absurdile keskendunud objekte-installatsioone. Tartu Kunstnike Majas tegi Allik näiteks katse edasi arendada Kabakovi Documental eksponeeritud

väljakäigu kontseptsiooni. Pangsepp on kõige romantilisema käekirjaga kunstnik kursilaste seas ja haakub kõige otsemalt praeguste neoromantiliste postmodernismi taotlustega. Kruusamäe, koolkonna üks mootoreid, jätkab juba 1970-ndatel Tartus alustatud popkunsti ja hüperrealismi mõjupiirkonda kuuluvate katsetustega. Tema ekspositsioon KÜÜ galeriis esitas stiilse kollektsiooni eri aegadel valminud kollaažidest pudelietikettidega ja muude reklaamtrükistega, samuti *ready made*'i coca-cola ja õllepurkidega. Kruusamäe graafikas on selgelt väljendatud taotlus ühendada loov sõna hüüdlause ja loosungitekstide vormis pildiga, kommenteerides sellisel teel igapäevaelu aktuaalseid sündmusi ja ideid. Samuti tegutseb Kruusamäe *mail art*'i sfäärides.

EHA KOMISSAROV



← **Anu Kalm.** Maastik sarjast "Väikesed maastikud". Käsitsehtud paber, kuivnõel, 1993.

Anu Kalm. Landscape from the Series "Small Landscapes". Hand-made paper, dry point, 1993.

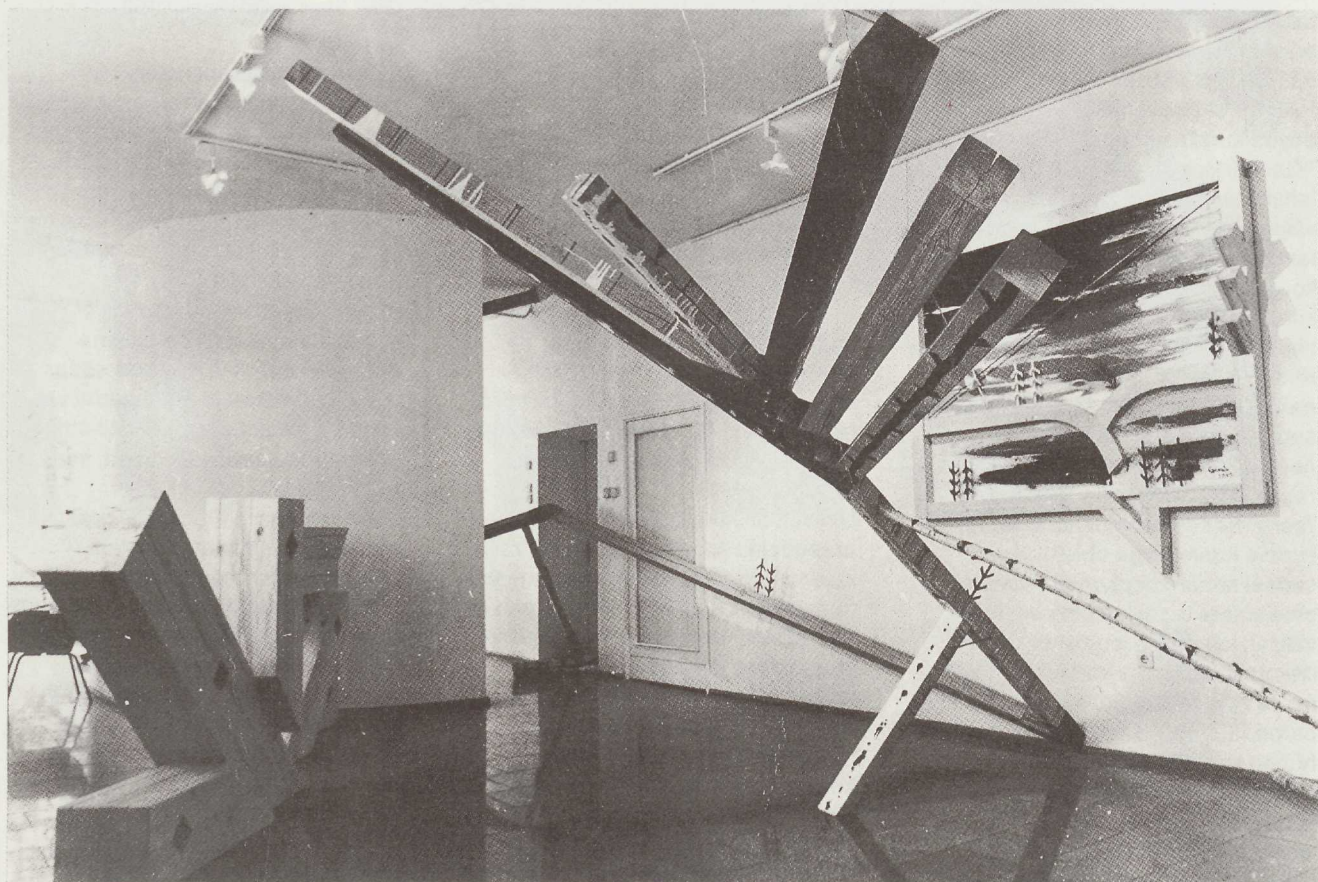
lähtepunktiks oli paber, mille faktuure kujundasid temasse sulatatud lilleosad ja paberilehtede erinevad värvitoonid. Seda erilist tähelepanu, mida Anu Kalm osutab materjali valikule, võib käsitleda taotlusena leida sobiv keskkond kunstniku intiimsele joonistuslaadile. Anu Kalm taotleb maksimaalselt lihtsat ja siirast tulemust, mida vahendab abstraktne, tugeva lüürilise tundeimpulsiga joonistus. Soov väljendada kooskõla kunstniku ja olemise vahel omab eesti graafikas pikaajalisi esitustraditsioone, mida Anu Kalm uuendab, viies neid ekspressiivsemasse ja emotsionaalsemasse konteksti, tõstes esile kooskõla ideed ümbritseva maailmaga ja selle lapselikke aspekte. Edaspidi kavatseb kunstnik taas jätkata kujutava graafikaga vanal heal valgel paberil.

EHA KOMISSAROV

↓ **Mati Karmini** näitus "Kuused-kepid" galeriis "Sammas", veebruar 1993. Foto: Peeter Sirge.

Mati Karmin's exhibition "Spruce and Sticks" at the "Sammas" gallery, February 1993. Photo: Peeter Sirge.

27. jaan. – 14. veebr. 1993 eksponeeris oma töid "Sinimandrias" **Anu Kalm.** Väljapaneku ideeks oli demonstreerida omavalmistatud paberi (*hand made paper*) ja sellele kuivnõela tehnikas kantud joonistuse omavahelist kooskõla. Teoste



Kadri Mäik sai 1992.a. korraldatud rahvusvahelisel *Prix Arctica* konkursil *honorable mention*'i. *Prix Arctica* põhikorraldaja on Soome, see toimus esimest korda ja osutus võistlusele laekunud tööde arvult (179) kohe osavõtjaterohkemaks juveelikunsti konkursiks Skandinaavias. *Prix Arctica* teemana oli välja kuulutatud "Erootika ja müstika kivis ja ehtes", töid esitati neljateistkümnelt maalt. *Grand Prix*' võitis Euroopa tuntumaid metallikunstnikke, sakslane Bernd Munsteiner oma ülimalt minimalistliku, kuid selge erootilise sõnumiga tööga. Žürii valis võistluse lõppedes välja 44 tööd, mis eksponeeriti kõigepealt Kemi "Gemstone" Galeriis, seejärel läks näitus pikale turneele enamiku Euroopa riikide muuseumidesse.

KRISTA KODRES

Kadri Mäik.

Pesapuu.
Höbe, email,
obsidiaan,
eebenipuu,
korall, suitskvarts,
1986.
Foto: H. Lippur.

Kadri Mäik.

Nestling Tree.
Silver, enamel,
obsidian, ebony,
coral, smoked
quartz, 1986.
Photo: H. Lippur.

Kristjan Raua nimelised preemiad
1992. a. loomingu eest said
klaasikunstnik **Kai Koppel**,
graafik **Maria-Kristiina Ulas**,
skulptor **Mati Karmin** ja
maalikunstnik **Ilmar Malin**.
Eesti Vabariigi kunstipreemia –
Jüri Okas.
Konrad Mägi mälestusmedal –
Valeri Vinogradov.
Noortekunsti aastapreemia –
Kreg A-Kristring.
Raamatukujundusepreemiad –
Reti Saks ja **Jüri Kaarma**.



AJALUGU



Villem Ormisson.

Villem Ormissonist

tema 100. sünnipäeva ja näituse puhul Tartu Kunstimuuseumis

Reet Mark

See näitus oli arvult kolmas suurem isiknäitus pärast Villem Ormissoni surma. Kuna lootus, et taas kord muutunud aeg toob välja seni unustatud-kadunud Ormissoni pildid, ei täitunud, ei saanud näha ka midagi oluliselt uut, võrreldes 1948. ja 1964. aasta näitustega. Nooremale rahvale pidi see siiski olema esimeseks tutvumiseks kunstniku kogu loominguga. "Kogu looming" on muidugi vale väljend, ütleva peaks hoopis "kogu säilinud looming". On ju Ormissonilt teada vaid napilt poolsada tööd, tema kaasaegsete kinnituste kohaselt võib ta maalide arvu aga hinnata julgelt sajale. Seega muutub kogu jutt Villem Ormissoni loomingust suurel määral hüppeks uttu.

Villem Ormissoni looming jagatakse enamasti Viljandi ja Tartu perioodiks, s.o. sajandi kahel esimesel aatakümnel tehtu ja 30-ndail loodu. Arenevast noorest kunstnikust saab rääkima hakata alates 1914. aastast, kui ta Ilmasõja eest pagununa tuleb tagasi Viljandisse. M. Laubre väidab ajakirjanduse andmetele tuginedes, et enne kohtumist Konrad Mäega 1915 valitsesid Ormissoni loomingus vaoshoitud värvikäsitlusega hallid tööd.¹ Sama näib kinnitavat ka ainus säilinud Riia Linna Kunstikooli aegne töö – "Vana maja" 1912 (TKM). Ehk sai ta aga tõuke üleminekuks rõõmsale värvikirevale laadile siiski juba Riias? Purvitiselt see mõju vaevalt tuli, kuid tookordses maailmalinnas olid kindlasti levinud reprod, postkaardid ja ehk mõni originaalgi, nii Matisse'i, Gauguin'i, Cézanne'i kui teiste moodsate kunstnike piltidega, impressionistidest rääkimata. Igal juhul vihjab värvitud munadega natüürmortide kompositsioon ja koloriit küll rohkem neile kui Konrad Mäele. Eriti "Natüürmort värvitud munadega" 1914/15 (TKM), kus on kasutatud sama võtet, mis on ka Gauguini 1888. a. loodud natüürmordis – üle laua piiluv laps. Koloriidilt on huvitavam teine, "Natüürmort kannude ja värvitud munadega" 1914/15 (Erakogu), kus lopsakas roosa draperii muutub valitsevaks deformeerunud vaagnate ja kannude üle.

Isiklikult puutusid V. Ormisson ja K. Mägi kokku arvatavasti 1914-1916, mil Mägi mitmel suvel ja sügisel Viljandis käis.² Siis ei saa muidugi enam kahelda mõjus, mida avaldas noorele kunstnikule hiilgevormis Konrad Mägi. Ometi ei jää see mõju häirima – hilisemad teed viivad need kaks kunstnikku teineteisest täiesti lahku. Ormisson oskas leida endale ainuomase ja vajaliku ning siis selle leituga edasi minna. Et tegemist polnud puhta jäljendamisega, näitab juba kahe kunstniku koos maalitud mustlastüdruk. Ormissonil "Kirju vaip" 1915 (Erakogu), Mäel "Mustlase tüdruk" 1915 (EKM). Tüdruku poos, mõlemal pildil figureerivad kannud, vaip ei jäta mingit kahtlust, et maalimine on toimunud ühel ajal. Lähenedamine on aga hoopis erinev: Ormissonil on mustlastüdrukust saanud küll veidi eksootiline, kuid siiski klanitud suure madrusekraega pluuks linnalaps. Mäe pildil aga koketeerib suuresilmaline, vaevu paigalpäisiv "metslane". Ehk ei tundnud Ormisson end portreed maalides kuigi kindlalt ja seetõttu laseb ennast kaasa viia hoopis kirjust vaibast? Midagi analoogset on juhtunud ka veidi varem maalitud Helvi Jürisoo portreega 1914–16 (TKMdep). Mõlemad kunstnikud oleksid nagu läbi mustlastüdruku maalinud iseennast – tagasihoidlik, enamasti vaikiv Ormisson ning sarkastiline, hoogsate liigutuste ja temperamendiga Mägi.

Huvitav on see, et oma kõige "mäelikumad" tööd maalib Ormisson alles 1918–19. a., nende ja mustlase vahele jäävad kolm lillepilti. Leila Anupõld, kes on seni ehk kõige põhjalikumalt tegelnud V. Ormissoni loominguga uurimisega, arvab, et just nendest töödest alates saab Ormissonist kui impressionistist rääkida.³ Heledat päikese- ja päevavalgust, osavat hetke tabamist näitab kunstnik tõesti esmakordselt. Kõige õnnestunumaks tööks on kolmest kõige väiksem – "Lilled" 1917/20 (Erakogu) – helge meeoleolu ja valge-roosa-helerohelisega maalitud lilli täis karikas aknal. Pea ainult valgega maalitud päikesekiired tungivad tuppa läbi lillekim-



Villem Ormisson.



Villem Ormisson.
Natüürmort lilledega aknal.
Õli, lõuend, 1924. TKM dep.

Villem Ormisson.
Still-life with Flowers on a Window.
Oil, canvas, 1924. Tartu Art Museum (dep).



↑ **Villem Ormisson.**
 Natüürmort kannude ja
 värvitud munadega.
 Õli, lõuend, 1914-15.
 Erakogu.

Villem Ormisson.
 Still-life with Jugs and
 Coloured Eggs.
 Oil, canvas, 1914-15.
 Private Collection.

Villem Ormisson.
 Tartu vaade.
 Õli, lõuend, 1927.
 EKM.

Villem Ormisson.
 View of Tartu.
 Oil, canvas, 1927.
 Estonian Art
 Museum.



Villem Ormisson.
Õunad vaibal.
Õli, lõuend, 1927. EKM.

Villem Ormisson.
Apples on a Carpet. Oil,
canvas, 1927.
Estonian Art Museum.

bu, pannes roosad karikad imeliselt kumama. "Maastik majadega" 1919 (Viljandi Muuseum) on kõige puhtam "Mäe-moodi-maalimise" katse. Otseseks eeskujuks võiks olla K. Mäe 1915–16 maalitud "Teekond Tartust Viljandisse" (EKM), eriti just pilvede kujutamise osas. Ormissoni pildis on halearmsat lapsemeelsust, teravam keel ütleks ehk, küündimatust. Veidi parem on sama "mäelik" puäntillistlikus tehnikas maalitud "Sügismaastik" 1918/19 (TKM dep).

Ormissoni kirevasse, kord sooja kollast, kord külma valget valgust täis maalidesse, milles domineerivad punane, roosa, eresinine, tuleb muutus 1922. aastal. Säilinud tööde järgi küll alles 1924. aastal. 1922. a. reisib Ormisson koos Ado Vabbeaga Saksamaal. See jääb tal pea ainsaks välisreisiks (kord käis ta koos "Pallase" õpilastega ka Rootsis). Pärast kodumaale naasmist kaob piltidest peaaegu täielikult täppiv pintslitehnika, juurde tuleb tumedat rohekassinist sügavust. See on ka kõik, mis Saksamaal möllav ekspressionism Ormissonile andis. Selle aja huvitavamad tööd on "Maastik vabrikuga" 1924 (Viljandi Muuseum) ning "Natiüürmort lilledega aknal" (TKM dep). "Maastik vabrikuga" on väga sünge – üks Ormissoni süngemaid pilte üldse. Esiplaanil rusuvad tahmunud vabrikuhuoned, tuhmid murdunud punasega maalitud korstnad, tumerohelised põõsad, taga vaevu aimatav kirik või

mets. "Natüürmordis lilledega aknal" on esimest korda seda värvide mahlakust, mis valitseb Ormissoni tuntuimais 1926. aasta natüürmortides. Osalt on pilt maalitud veel täppivas tehnikas, võimutsema kipub aga siiski hoogne lai pintsliööök, millega on maalitud valged lilled. Kunstnik on kasutanud juba läbiproovitud võtet: valgus tuleb pilti läbi lillede, muutes need sinkjasrohelistes ümbruses põnevalt kumavaiks. Omapärane on, et pea kõigis Ormissoni lillepiltides on lilled valged.

Ormissoni tuntumad natüürmordid on maalitud 1926. aastal. "Natüürmort tooli ja palmiga" (TKM) ja "Natüürmort vaasi ja klaveriga" (EKM), mõlemad interjööri-vaated on omavahel küllaltki erinevad. Üldmuljelt rohelises-pruunikasroosades toonides natüürmort palmiga on meeleolult rahulikum. Kontuurjoonte rõhutamine ning esemete mõningane moonutamine toob meelde Cézanne'i. Klaveriga natüürmort on hoopis lõbusam-säravsinine, kollane, punane, muhedalt panevad muigama kõverad klaveriklahvid. Seda pilti võib pidada matissilikumaks – kui nendest kahest pildist alates üldse saabki enam öelda "matissilik", "mäelik", "cézannilik". See on pigem juba leitud stiil, midagi täielikult oma, kokkuvõtte õpi- ja kujunemisaastaist.

1926. aasta on Ormissoni loomingu piiriaasta. Kunstnik kolib elama Tartusse, hakkab "Pallase" õppejõuks ning senised kujunemisaastad on ka läbi.

Kui Viljandi aja kohta ei saa öelda, et mõni žanr oleks olnud eelistatum, siis Tartu-perioodil valitseb maastik, 1927.–30. aastail ilmuvad linnavaated. Kogu Ormissoni loominguks on iseloomulik, et seal puudub kindel arengujoon – kui mitte arvestada muidugi pidevat meisterlikkuse kasvu. Kord leitud kompositsiooni võtet, üldkoloriiti või värvitooni kasutab ta mitu korda. Nii sünnib rida ühesuguseid pilte. Näiteks 1934. aasta "rohelistes" tööd. Linnavaadetest moodustavad ühise grupi "Tartu vaade" 1927 (EKM), "Tartu motiiv" 1933 (TKM dep), "Tartu motiiv lodjaga" 1929 (EKM), "Talvemaastik vabrikuga" (TKM dep.). Suvises või varakevades päikesesäras ehk sompus talvises linnas annab tooni külm sinine. Võrreldes seda talve teise, hallides toonides linnavaadete grupiga, on sümpaatsemad viimased: "Talvine Tartu maastik" 1929 (TKM), "Tartu maastik" 1930 (TKM), "Linnamotiiv talvel" 1927 (Erakogu). Lumi on maalitud sooja halli, roosa, valge ja kollasega, meeleolu on unelev. Mõnusalt langeb paksu lund, läbi saju piilub päike. See, et pildi motiiv paistab läbi lumesaju või oksarägu, saabki Ormissoni armastatud võtteks.

1934/35 maalib Ormisson peaaegu monokroomseid rohelisi maastikke: "Vana maja" (EKM), "Suvi" (EKM), "Varemed" (TKM), "Allee" (TKM dep.). Külmrohelistes suvises meeleolumaastikud, milles põnevalt mängitud faktuuri ja valguse vaheldusele, on kompositsioonilt kõik ühesugused – keskmise heledama laigu ümber moodustub tumeroheline mass. Mitmed uurijad on "Varemetes" näinud tugevaid Cézanne'i mõjutusi. "Varemed" on oma meeleolult küll nukrad, kuid neis pole seda "Suvele" ja "Vanale majale" iseloomulikku häirivat ärevust või süngust, mis on "Allees". Edaspidi paistab kunstnikku rohkem huvitavat sinine, ent sama ärev rõhuv meeleolu jätkub. "Kevadises Taevaskojas" 1938 (EKM) on ta taas suurema mõjuvuse saavutamiseks kasutanud faktuurimängu, meisterlik on aga see õhu ja vee värelemine, mida võib näha ka varasemates töödes.

Enne kui minna Ormissoni loomingu omamoodi kokkuvõtete s.o. Pühajärve maastikke juurde, tahaksin mainida veel üht huvitavat tahku – Leila Anupõld on seda tabavalt nimetanud "mänguks meistritega". Tartu perioodil maalib Ormisson aegajalt mõne töö, kus selgelt kumab läbi mõne suure meistri käekiri. Vaid mõned vihjed: "Suplejad" 1927 (TKM), "Õunad vaibal" 1927 (EKM), "Natüürmort lastud lindudega" 1931 (TKM), "Maastik viljapõldudega" (TKM).

Ormissoni viimasteks, 1939. a. tehtud töödeks jäävad kaks Pühajärve maastikku.



Konrad Mägi.
Mustlastüdruk.
Õli, lõuend, 1915.

Konrad Mägi.
Gypsy Girl.
Oil, canvas, 1915.



Villem Ormisson.
Kirju vaip (Mustlane).
Õli, lõuend, 1915.
Erakogu.

Villem Ormisson.
Variegated Carpet
(Gipsy).
Oil, canvas, 1915.
Private collection.

Villem Ormisson
Kevadine Taevaskoda.
Õli, lõuend, 1938.
EKM.

Villem Ormisson.
Taevaskoda in Spring.
Oil, canvas, 1938.
Estonian Art Museum.



Väiksem võlub oma ühetoonilisusega – kogu järvele oleks nagu laskunud sinine poolläbipaistev udu. Päikest pole, loodus on tardunud millegi rahulikus ootuses. Samasugune õnnestumine on suur pannoo "Pühajärv". Imetlusväärne, kuidas ta on oma väikeste maastike sisutiheduse ja värskuse suutnud kanda nii suurele pinnale. Villem Ormisson pole oma piltidega püüdnud lahendada ränki probleeme. Need on lihtsad asjad, millele ta osutab, kuid eks lihtsuses raskus seisnebki. Ormisson oli väga enesestõmbunud, alati rahulik, kuid seesmiselt väga rikas kunstnik, kahju et see murrang, mis temas tuli, oli nii järsk ning pöördumatu. Ormissoni loomingu vaikne veenev lihtsus paigutab ta aga meie 1920-ndate, 1930-ndate aastate kunstis kindlale kõrgele kohale.

¹ Villem Ormisson 1892–1941. Kataloog. 1964. Koostaja M. Laubre.

² Evi Pihlak. Konrad Mägi. Tallinn, 1979. Lk. 81 ja 84.

³ Leila Anupõld. Villem Ormisson. Diplomitöö Tartu Ülikoolis 1989.

SUMMARY

Nomadism repeated

p. 3
The "Eleonora" performance exhibition (Tallinn Art Hall, February 1993), viewed by HASSO KRULL, who took part in the exhibition, both playing roles in performances and writing about them. Artists from Estonia, Latvia, Finland and Poland participated. The project was a success, offering both specific and universal performances.

"Opus Petra"

p. 5
Ando Keskküla's exhibition "Opus Petra" showed an installation of gravel, fibre boards and video systems, set up in two rooms. The exhibition was dedicated to limestone and to its influence on culture, which for millennia has rested upon limestone strata, Keskküla said. However, this statement can be considered only as an official "libretto" of the exhibition. "Opus Petra", a baroque opera in material, as the artist said, is a semantically complicated work, made up of different strata and symbols. It is based on contradictions: stone (the material, the determined in time and space) and dream (the undetermined, the timeless). On the other hand, Keskküla studies fixed associations and their meanings, balancing on the boundary between order and chaos. Yet his chaos is not an intractable disorder, but rather Hesiod's deep, an endless void between opportunities, SIRJE HELME writes.

A quiet season?

p. 8
The youth exhibition "Müra" ("Noise") at Tallinn Art Hall made apparent several inadequacies in the art life of the moment: young artists are apathetic towards exhibitions which come "from above" and try to make a fool of the jury. Artists and critics have polarized into those who continue with the avant-garde and the post-modernists. All this made "Müra" an event in art life. However, it would be wrong to say that young Estonian art is in a state of crisis. The exhibition was a small-scale model of international art tendencies:

artists love kitsch and conceptualism, photographic methods become more and more popular. The end of the article is optimistic: although it is difficult to become re-orientated to the aesthetics of the turn of the century, let's remember that the 1890s were also called "happy 90s", HARRY LIIVRAND writes.

Maria-Kristiina Ulas at Tallinn Art Hall Gallery

p. 10
Ulas's work consists of reflections which, at first sight, have nothing to do with each other: there are hieroglyphs and Moorish arabesques, graffiti in the best traditions of the New York subway, rich Indian ornaments and Renaissance Madonnas, HARRY LIIVRAND writes about this young but already prominent artist.

Ilmar Malin's "Parhilla"

p. 12
Ilmar Malin's (b. 1924) exhibition "Parhilla" was part of the series at the "Luum" Gallery entitled "The Avant-Garde Classics". Malin's surrealistic combinations double-code reality, ANTS JUSKE writes. The limits between reality and sur-reality are stipulated (human foot, the image or sign of the foot, the word "foot", etc.). Malin's aggregates are fantastic, good-for-nothing machines. They are reminiscent of Michel Carrouges' "Batchelor Machines", sexual machines, which are not available in shops but appear in one's fantasy. These are dreams, the sexual energy of which is directed inwards.

Kai Koppel: 15 years with glass

p. 15
Kai Koppel has been one of the most persistent and enthusiastic in manifesting "free glass" among the Estonian glass artists, KRISTA KODRES writes. The artist has been interested, first and foremost, in the emotional possibilities of glass as a material. She approaches the material in the same way a sculptor would. Kai Koppel expresses her understanding of eternal questions through a large, clear image: in her

best works, glass becomes powerfully suggestive, a meeting place of large-scale and Great Truths.

"Baltische Photokunst Heute": Made in Germany

p. 16
Photographer and theorist PEETER LINNAP analyzes the state of Estonian and Baltic photography, viewed from Germany. He dwells upon the exhibition at Kiel City Gallery, organized by the German art critic Barbara Straka in March and April of 1993. For some reason, Germans have introduced more Baltic photography than art galleries in the Baltic States. Peeter Linnap sees the value of the exhibition in its providing an overview rather than showing the more interesting artists. The exhibition left an important mark: a book on Baltic photography.

Object versus Space

p. 18
ANU LIIVAK gives an overview of the exhibition of nine contemporary Austrian artists in Tallinn. The exhibition bears witness to the aesthetic strategy of de-construction, the critic writes. All the works were related to space – space in the abstract meaning of the word – and offered the Estonian exhibition-goer new emotional and intellectual choices.

Textuality and Photography in Surrealism

p. 21
Photographer and theorist PEETER LAURITS discusses the relationship between surrealism and photography in the 1920s and today. He names different photographic methods, which can be called surrealistic, opens Breton's term "convulsive beauty" as well as the terms "psychic automation" and "objective event". All these principles, which in the 1920s carried an anarchic and critical spirit lost their radicalism after WW II, when surrealism became a term of culture marketing. Still, many art critics treat surrealism as a precedent for post-modernist cognition.

Artistic freedom

p. 29

BORIS BERNSTEIN analyzes the paradoxes of artistic freedom in different social systems and shows that creative freedom is a term which has undergone changes throughout history. It is impossible to give a good answer to the question: who had more creative freedom, the artist of ancient Egypt or the artist of ancient Greece? It is known that Egyptian artists acknowledged themselves as original and free creators (life-givers) in epigraphs. On the other hand, works of art were admired in ancient Greece but their creators were despised: the artist was an artisan, as he worked manually (demiurge). There are different opinions about artistic liberty in medieval Europe, but this question comes from another world and is about another world. A medieval man knew that freedom belonged to God, a master of the guild did not even try to get more creative space than he had been given. In order to use freedom as an attribute, the artist had to place himself in the position of God. The beginning of modernism is counted either from the 18th century or the Renaissance. The contemporary project was, however, antinomian. An avant-garde artist was only half-free: he was free to invent new things but he could not be traditional. Has post-modernism finally brought freedom, for it enables one to choose between an endless number of languages and create one's own? No, because there are new limitations of freedom. When the general ideological systems (meta-texts and meta-stories) end, a pluralist disintegration takes place and thus personal authorship becomes questionable. Even the Soviet system had some unique experiences (such as the experience of resistance, based on inner freedom), which should not be thrown out along with other things.

Hautala in his substantiality

p. 37

Well known Estonian artist LEONHARD LAPIN writes about his friend, the prominent Finnish artist Jorma Hautala, who was recently exhibited in Tallinn. Hautala began in the 1960s with geometric work which was avant-garde in Finland at the time. Now Hautala can hardly be considered a concretist: this restricting term simply does not fit in the 1990s. At the moment, Hautala fosters "pure art", where the most important thing is the element of art – line, reflecting cosmic rhythms. These rhythms are purifying in the world of mass culture, which is designed to fall apart at a certain moment. The artist, however, rules over endless creative spheres.

AICA now also in Estonia

p. 43

At the beginning of 1992, 12 Estonian art critics founded the national branch of the AICA (Association Internationale des Critiques d'Art). The general meeting of the AICA which took place in May 1992 in Vienna, incorporated the Estonian branch into the AICA. The Estonian AICA is led by a 3-member board: Boris Bernstein, Mart Kalm and Heie Treier. In 1992, the branch organized a discussion on the status of art critics, the first annual prize of the Estonian AICA was awarded to Boris Bernstein.

Conference of Baltic-German art

p. 43

The Estonian Art Museum organized an exhibition of four Baltic-German artists and a conference of 19th century art life. ANNE LÕUGAS gives an overview of the main themes of the conference which centered around the work of Carl Siegmund Walther, Friedrich Ludwig von Maydell, August Georg Wilhelm Pezold and Gustav Adolf Hippus in the broader context of their time.

"Diseases and Metamorphoses"

p. 46

TOOMAS VOLKMAN writes about the exhibition "Diseases and

Metamorphoses" of two "Destudio" photographers: Peeter Laurits and Herkki-Erich Merila. The clue to this exhibition is the prefix "de", referring to the re-structuring and de-struction of the hierarchy of meanings. The artists play games with the term "reality". Their photos observe the metamorphoses between the birth and death of a man.

Fragments from a diary: The exhibition of Gintautas Trimakas's photos

p. 51

Lithuanian Gintautas Trimakas's photos proceed from the romantic type of picture, yet their form is unusual. By devaluing the object photographed, Trimakas gives a new value to the photo itself, photographer and theorist PEETER LINNAP writes.

The Kursi School

p. 53

EHA KOMISSAROV writes about Albert Gulk, Peeter Allik, Marko Mäetamm, Priit Pangsepp and Ilmar Kruusamäe. The group was founded in 1989 and got its name from the village of Kursi. These young artists want to make art which is different from that of the Tallinn and Tartu traditions. The group also publishes a home-produced journal with a small circulation, parodying themselves and other artists.

Villem Ormisson

p. 57

REET MARK, the curator of the Ormisson show in Tartu, writes about this Estonian artist whose fate was tragic. Villem Ormisson (1892-1942) received his art education in Riga. His early works seem to be influenced by Matisse, Gauguin, Cézanne and the Impressionists, but also by the prominent Estonian artist Konrad Mägi. The best part of Ormisson's work is probably his still-lives, landscapes, his best work being the huge panoramic painting "Landscape at Pühajärve" (1939).

Translated by Margareta de Villacis

S E E O N

DE STUDIO

R E K L A A M

STILIST: DE STUDIO

MAKE-UP: DE STUDIO

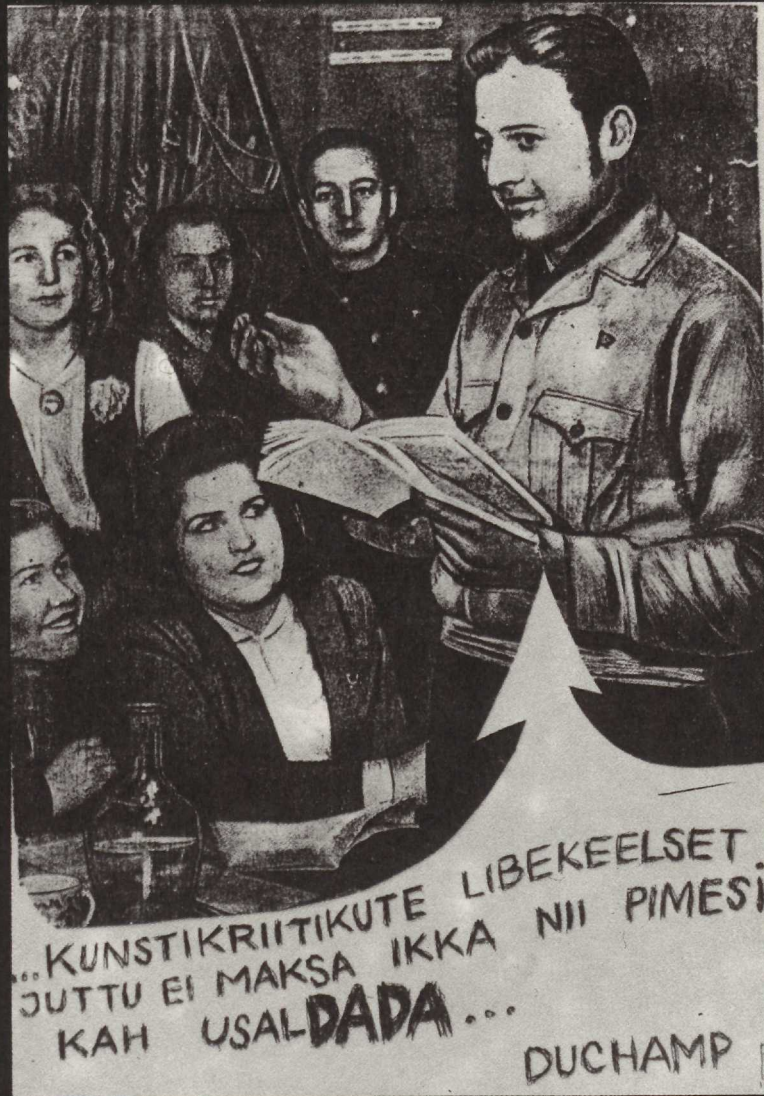
MODELL: DE STUDIO

FOTO: DE STUDIO



DE STUDIO

tel. (3722) 681263



Kursi koolkonna ajakiri
nr. 2, 1992.

Journal No. 2, 1992
of the Kursi School:
"... Don't believe
everything
the smooth-tongued
art critics say..."