

# Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt

# MANIFESTI ERI



Artiklite kogumik

Edited  
Toimetanud Liisa Kaljula Indrek Grigor

Designed  
Kujundanud Toomas Thetloff

Manifesto font  
Manifestide font Adam Anton Koovit

Comment font  
Kommentaari font Clarendon

# Eesti kunsti manifest

Meie sajandipikkust väiksemate või suuremate väljalõigete modernismikangast läbib üks iseäralik katkematu muster: manifest! manifest! manifest! Manifest ei ole üksnes kultuuriajaloo dokumentalistikasse kuuluv nähtus, see on ka spetsiifiline avangardistlik žanr: vormilt teesipõhine, olemuselt noor ja tuleva suhtes idealistlik ning oleva suhtes nihilistlik *maul nicht halten und weiter dienen*. „Manifest on modernistide relv,”<sup>1</sup> võtab manifesti kui žanri kokku manifestoloog Tiit Hennoste, „radikaalide rühma programmiline avaldus”<sup>2</sup>. Ka Eesti kultuuris on manifest ja rühmitus enamasti käinud käsikäes, grupid astuvad sageli avalikkuse ette efektsete tekstide saatel, programm annab rühmitusele ideelist teravust, ühine energia manifestile radiantsust. Manifesti kui žanri uurimine on Eestis võrdlemisi uus nähtus, esimesed selletemalised käsitlused kirjanduses pärinevad Tiit Hennoste sulest, käesolev on aga esimene katse anda ülevaade kujutava kunsti manifestiloost. Kui Tiit Hennoste sõnul eeldab kirjandusmanifest suurt narratiivi<sup>3</sup>, siis kunstis näib see modernistide leiutatud žanr ka postmodernistlikul etapil toimivat.

Eesti esimest kujutava kunsti manifesti ei leia me ootuspäraselt 1918. aastal asutatud Kunstiühing Pallase juurest. Põhjuseks ilmselt meie sajandialguse kunstnikkonna ükskõiksus teoreetiliste küsimuste vastu, mille tingis prantsuse vabaateljee mentaliteet, kus kunstnik oli iseteadva geeniusena staatuses. Teiseks põhjuseks on ilmselt see, et Kunstiühing Pallas koondas endas nii kunstnikke kui kirjanikke ja viimased manifesteerisid teatud mõttes esimeste eest. Meenutagem kas või Tarapitat (1921), milles kesksel kohal ei olnud mitte kirjanduslikud küsimused, vaid „opositsioon raba vastu, kuhu oleme määrat kõngema”<sup>4</sup>.

Pallaslaste kõrval on teine oluline rühmitus peamiselt Venemaal Penzas oma hariduse saanud kunstnikest 1923. aastal moodustunud Eesti Kunstnikkude Ryhm. 1929. aastal andis Rühm lõpuks välja kauaoodatud almanahhi „Uue kunsti raamat”, mille kaante vahelt leiamegi Eesti esimese kujutava kunsti manifesti „Uuest kunstist”.

Pealkiri „Uue kunsti raamat” eeldab justkui opositsiooni vanaga, mis Eesti kunstiajaloo lühidust arvestades tundub suisa groteskse taotlusena. Kuigi rühma ühe asutajaliikme Eduard Ole mälestustest võib teatava opositsiooni, kus vana rollis pallaslaste viljeldav ekspressionism, isegi

välja lugeda, on ilmselt tegemist pigem modernistlikust retoorikast lähtuva hädavajaliku vaenlase kuju konstrueerimisega.

Stabiliseerunud poliitiline olukord nii Euroopas kui Eestis toob kaasa ka kunstnikkonna rahunemise ning Eesti Kunstnikkude Ryhma manifest jääbki ainsaks „linnukeseks” II maailmasõja eel. Sõjajärgsel stalinistliku sotsrealismi perioodil ei saanud oma kunstnikukreodo, veel vähem grupeeringu püüdluste manifesteerimine kõne allatulla. Nii leiame järgmise kunstimanifesti alles Hruštšovi sulajaast, aastast 1960, kui grupp noori kunstnikke, tuntud kui Tartu sõpruskond, riputas oma tööd üles ühes Tartu vastavatud koolimajas, seega mitteametlikul pinnal, ning lisas näitusele selgitava seinateksti „Noored kunstisõbrad!”, mis selle autori Heldur Viirese kinnitusele oli mõeldud just selgituse ja mitte seisukohavõtuna. Tõsise manifesti tähendus omistatakse tekstile aga näitusele järgnenud süüdistuskoosolekutel, kus selle alusel konstrueeritakse nõukogudevastase grupi olemasolu.

Järgmise kunstimanifesti loob kunstirühmituse Visarid liider Kaljo Põllu alles 1971. aastal. „Visarite manifest”, mis koostatud TRÜ kunstikabineti juures juba 1967. aastast tegutsenud rühmituse eksisteerimise lõppjärgus, on püüe nii isikkoosseisu, viljeldud kunstivormide kui muu aktiviteedi poolest väga mitmekesise rühmituse tegevust tagantjärele kontseptualiseerida. „Visarite manifest” on tähelepanuväärne ka selle poolest, et ta on peale „Manifesti Eestimaa rahvastele” teine manifestiks tituleeritud tekst Eestis. Sisulises plaanis paistab tekst ennekõike silma oma poliitilisusega, sisaldades konkreetseid seisukohavõtte vabariikliku kultuuripoliitika osas. Uudne on manifestis ka tugev teoreetiline angažeeritus, mis lähtub Viktor Vasarely sotsiaalutopismist, kuigi kipub juba segunema teksti autori enese pöördumisega rahvusromantismi.

Paralleelselt Visaritega tegutsesid Tallinnas rühmitused ANK'64 ja SOUP'69. Nende grupeeringute taotluste kokkuvõttena võib vaadelda Leonhard Lapini poolt eesti kunstiajaloo ühel kuulsamal näitusel „Harku 75” ette kantud teksti „Objektiivne kunst”. Võrdlemisi pikk ja sihiteadlikult vaid kunstiteoreetilisi küsimusi hõlmav, seega teaduslikkusele pretendeeriv ja sellega apoliitilisust taotlev tekst postuleerib klassikalise modernismi vaimus estetismi.

„Visarite manifest” ja „Objektiivne kunst” annavad tunnistust teoreetilise diskursuse tekkimisest eesti kujutavas kunstis. Seitsmekümnendate teine pool on manifestide osas taas vaiksem periood, ainsana võiks siit programmilisena esile tuua Ilmar Kruusamäe maali „Pühendusega Ants Juskele” (1980), millelt leiame teksti autori seisukohavõtuga hüperrealismi küsimuses:

„99% WORK, 1% PHOTO”.

Kaheksakümnendate teisel poolel tärkab uus noor kunstnikepõlvkond eesotsas Rühm T-ga, kelle esimest näitust

1986. aastal saadab lühike manifest, 1988. aastal lisan-  
dub veel „Tehnodeelilise ekspressionismi manifest”. Mani-  
festiloo seisukohalt on Rühm T manifestid olulised enne-  
kõike oma mõju tõttu retseptioonile, mis ei ole mõeldav  
ilma viideteta rühma liidrite Raoul Kurvitsa ja Urmas  
Muru kirjutistele. Hiljem lisanduvad ka Eesti olulisima  
poststrukturealistliku mõtte populariseerija, samuti rüh-  
ma kuulunud Hasso Krulli tekstid.

Teine tugeva teoreetilise baasiga kunstnikekooslus on  
üheksakümnendate alguses Peeter Lauritsa ja Herkki-  
Erich Merila loodud DeStudio, mille küllaltki rikkalik  
kirjalik pärand kõneleb juba puhtas postmodernismi  
keeles.

Manifestide arvukusega paistab silma ka sama kümnendi  
alguses üsna lühiajaliselt tegutsenud rühmitus Lüliti.  
Säilinud on vähemalt kolm manifesti nime kandvat teksti,  
lisaks veel üks *performance*'i raames ette kantud tekst.  
Lüliti koosnes tegelikult samuti vaid kahest kunstnikust,  
toona geograafia üliõpilastest Navitrollast ja Toomas  
Roosimöldrast, rühmitusel oli aga väga liikuv kaaskond.  
Nii on ka manifestid „parema stiili saavutamiseks” kir-  
jutatud koostöös literaatide Karl Martin Sinijärve ja Sven  
Kivisildnikuga. Viimast võib meil pidada professionaalseks  
manifestikirjutajaks — vähemalt võib tema nime leida  
kõige suurema hulga ja kõige käredasõnalisemate teks-  
tide alt. Lüliti manifestid on toonilt iroonilised, vormilt  
klassikalised: esmalt hävitav hinnang Eesti kunsti hetke-  
olukorrale, seejärel Lüliti positiivne programm.

1960–70ndatel kunsti tulnud noored moodustasid pärast  
Eesti iseseisvuse taastamist uue kunstinomenklatuuri.  
Kunstis autodidaktid Navitrolla ja Roosimölder olid  
ametliku kunstimaailma poolt kõrvale tõrjutud. Navitrol-  
lal ei õnnestunud sisse astuda Eesti Kunstiakadeemiasse ja  
kunstnike liidu liikmestaatuse puudumise tõttu ei saanud  
nad üleminekuaja keerulistes oludes isegi pintsleid osta.  
Sellisest olukorrast tingitud vihast ja trotsist sünnivad  
eesti kunsti esimesed tõelised vastumaniifestid, mis kut-  
suvad üles valitsevat kunstikultuuri kukutama. Kirja-  
nikelt leiame selliseid tekste ridamisi juba alates Henrik  
Visnapuu „Rohelisest momendist” (1914).

Üheksakümnendate teisest poolest võiks mainida kaht  
manifesti. Esiteks Kaljo Põllu järjekordne üritus oma  
õpilasi, seekord Eesti Kunstiakadeemia antropoloogilistel  
reisidel koos temaga osalenud seltskonda rühmituse Ydi  
alla koondada, millega kaasnesid Visarite kogemusest  
lähtuvad almanahh ja „Kunstirühmitus „Ydi” manifest”  
(1998). Paraku ei ole Ydi Visaritega võrreldaval määral  
tähelepanu pälvinud.

Üheksakümnendate lõpus võttis eesti kunst pärast  
pikka võõristamist vastu esimese suurema autsaiderite  
laine. Pungisugemetega seltskond, transpopparid pal-  
jastasid popkunsti keeles siirdeühiskonna pahesid, põlv-

konna taotlused võttis manifestis „Transpop — minevikuta  
kunst,” (1998) kokku transpopparite karismaatiline juht-  
figuur Mari Sobolev (nüüd Kartau).

Veel üks üheksakümnendatel tekkinud ning praegusel  
Eesti kunstimaastikul aktiivselt esinev autsaid-nähtus on  
Non Grata. „Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhi-  
lähtekohad” on samanimelise *performance*'i grupi ja kooli  
toimimise aluseid küllalt rangelt sätestav dokument.

Ka uue aastatuhande alguse manifestides on oluline  
maailmaparanduslik moment. Naiskunstnike Laulu- ja  
Mänguseltsi Puhas Rõõm manifest propageerib rõõmsaid  
taktikaid tõsiste sotsiaalsete teemadega tegelemiseks.  
Üksikkunstnikuna on sügavalt isiklikku ja sotsiaalset  
põimivate manifestidega üles astunud Marco Laimre.

Teie ees kurdub lahti Eesti kujutava kunsti manifestide  
ülevaade. Erinumber sisaldab manifestide terviktekste ja  
kärpeid, iga manifesti kõrvalt leiata konkreetset teksti  
puudutava kommentaari.

Indrek Grigor  
Liisa Kaljula

Tartu Kunstimuseum

Manifesti kommentaarid on kirjutanud Indrek Grigor (lk  
5, 7, 9, 11, 15, 19, 21, 29) ja Liisa Kaljula (lk 13, 17, 23,  
25, 27)

*Adam (esimene isane kirjapere Eestis)*

*Adam on spetsiaalselt manifestide kujundamiseks loodud tekstikirjade perekond,  
mis nüüdseks koosneb ligemale viieteistkümnest fondist. Kogu projekt sai  
alguse Hollandi Haagi Kuningliku Akadeemia (KABK) magistritööst. Minu valik  
langes tekstikirjatüübi kasuks ning kitsamalt uurisin, milliseid kirjatüüpe on  
kasutatud sellise kõrvalise 20. sajandi nähtuse puhul nagu kunsti manifest. Erist  
läbivat stiili eelmise sajandi manifestidest ei leidnud, seega otsustasin mõelda  
pigem süsteemi peale, mis võimaldaks manifesti hallata. Ehitasin kirjapere  
sisse omamoodi enesehävitusliku põhimõtte, mis genereerib vajadusel lõigatud,  
katkised tähed. Lõigetes pole läbivat struktuuri, arvestatud on vaid lugemise  
suunaga. Katkised tähed kriibivad laustekstis ja pisitähedena silma, suurtes  
pealkirjades aga karjuvad, tõmmates tähelepanu manifestatsioonile. Lugejale  
rahu ja silmale puhkuse andmiseks võib aga alati kasutada mõnda Adami  
tekstiversioonidest, mis on veel terved ja rahulikuma rütmiga.*

Anton Koovit

<sup>1</sup> Manifestoloog Tiit Hennoste: Manifesti eelduseks on suur narratiiv! (intervjuu). — Sirp, 22.09.2006.

<sup>2</sup> Tiit Hennoste. „Noor-Eesti” manifest teiste kirjandusmanifestide taustal. — Looming 2005, nr 5.

<sup>3</sup> Hennoste 2006.

<sup>4</sup> Tarapita: Kirjanikkude Ühingu „Tarapita” häälekandja. Tartu: K. Mattiesen, 1921–1922, lk 2.

# UUEST KUNSTIST

See raamat esindab rea pilte Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmete töist maalinguid graafikat skulptuuri lavaehitusi Enamik neist on sääraseid mille ees tavaline kunstinäituse külastaja on harjunud lausuma on võimatu mõista mis see kujutab ...

See otsus tuleb nõnda siis sest et vaatleja ootab teoselt sääl olematu id asju et pilt omaks sisu jutustaks midagi kujutaks mõnd ymbritse vas elus leiduvat eset ...

Impressionism ta järellainetega oli hoolimata oma näilisest objektiivsusest ja teaduslikele aluseile tuginemisest individualistlikult meeleolutsev Ta analüseeris välismaailma uuris valguse ja värvimängu vaheldusi looduses püüdis igaveses liikumises olevaid vormide ja joonte muutusi Oma loogilise lõpu see kunst leidis ekspressionismi umbtänavas kuhu ta tuli futurismi ja varase kubismi kaudu Kogu selle arengu kestel loodi kunsti vaid meeleliseks maitsmiseks Kõik see laskis unustada kunstiteose tõelise olemuse nood algmaterjalid millest sünnib ja ehitatakse teos säädused mis organiseerivad ja korraldavad kunstniku eneseavaldust ja muudavad selle kunstiteoseks

Kunsti ylesanne pole olevate asjade kopeerimine jäljendamine vaid uute loomine Materjaliks millest sünnib kunstiteos — kõnelgem lihtsuse pärast vaid maalingust — on pind jooned ja värvid Maaling ei tarvitse kujutada mingit reaalelu eset ta eluõiguse annab juba see et ta ise on üks sääraseist Siit algabki uue konstruktivistliku pildi mittemõistmine

Kunstniku ylesandeks on pilt pind alus organiseerida joonte ja värvidega yhtlaseks tervikuks koguyksuseks asjaks See ongi looja ainus ja suur ylesanne Kõikide aegade suured kunstnikud on olnud selle ylesande teenistuses ...

Poussini teoseid vaadeldes näeme kunstniku kogu töö seisvatki pilt terviku ehitamises ja kompositsiooni ylesannete lahendamises Puud ta pildil ei ole kaugeltki sääraseid nagu looduses inimeste poosid pole sugugi „loomutruud“ Ta on nende looduse antud vormidega talitanud nagu ehitusmeister myyrikividega paigutanud nad nõnda nagu nõudsid kindlad ehitusreeglid Too jutustav kõrvalkylg mis esineb pildis on teisejärguline paratamatus millela tol ajal veel ei peetud võimalikuks kunstiteost ...

Kui lõppeks suudame jõuda otsusele et jutustav ja reprodutseeriv kylg kunstiteoses on teisejärguline ja liignegi siis hakkame ka nägema kunstiteose tõelist olemust nägema teda omaette asjana kus valitseb omaette elu ja samasugune säädusepärarus ja rytm nagu eluski ...

Kunstniku töö enam pole rippuv sääraseist mitmetähenduslikest ja venivaist mõisteist nagu meelelisus või mulje nende asemel valitseb

teost mõistus kindlas distsipliinis Praegune aeg vastab ökonomia printsiipe Praegune inimene ses ajas ja keskuses elades on sunnit püüdma maksimaalset minimaalse kulutusega Sellest mõistuslik püüd synteesi poole kunstis nagu synteesi otsitakse praegu praktiliselt utilitaarseski Minek seda teed on võimalik vaid siis kui loominguprotsessi juhib mõistus Braque ütleb „rmastan reeglit sest ta korrigeerib emotsiooni“ Reegel säädus korrigeerib emotsiooni ja tõlgib ta yldinimlikku keelde märkidesse mida mõistame kõik yhtmoodi värvi ja vormi Need alaliselt püsivad matemaatilised suurused on inimestele kättesaadavad nägemismeele kaudu Sinist vaadeldes tunneme see on sinine ta pole kollane punane või midagi muud See otsus on yhine kõigil inimesil Ykskõik missuguse rahvuse või rassi liige vaatleks kera igayhe isiku esimene tunne on üks ja sama sfääriline ymmargune keha Tunded ja meeleliigutused mis käivad kaasas selle kõigile yhiselt tunduvaga ja mõistetavaga on teisejärgulised juhuslikud ja igal isesugused Kunstnikul tuleb opereerida selle esmajärgulisega alalisega kõigile yhisega

Nõnda teebki konstruktivistlik kunstnik Kui ta maalibki mõnd asja siis ta ei kopeeri ei jäljenda seda vaid püüab maalitavast asjast teemast tuua nähtavale selle yrgaluse võtab vormi ja värvi tähtsaima jätab tähelepanuta ebatäiusliku juhusliku detailidesse kalduva ... Edesi konstruktivistlikest piltidest ytlendakse meil harilikult et nad kõik on yksteisele sarnased alati kõik korduvat neis ei olevat näha kunstniku isikut meie arvustuse keeleliselt mõttetusel vaevalt omataolist leidev „omapära“ Eelpool toodu põhjal on endast mõistetav et uuele kunstile on täiesti võõras tahe mängida individuaalismi nootidel Veel enam olemis uhked sest et me ei ehita sellele mis inimesis on erinäolist ja „oma“ pärast sellele mis inimesi lahutab yksteisest vaid sellele mis kõigile on yhine Selle tagajärjel uus kunst on internatsionaalne See pole ei syy ega voorus See on paratamatus Nagu pole seegi syy et teadus ja tehnika on saand internatsionaalseks kõigile yhiseks Nagu matemaatika või keemia vormelid keel kõigile rahvaile on yhine nõnda seda on ka uue kunsti keel Vanasti perekund sõdis perekunnaga pärast nad yhinesid sugukunnaks riigiks riikideliiduks Kord seisame kogu maailma liidu tõsiasja ees Vaimseil võitlusväljadel sünnib see liitumine alati enne kui tervete rahvaste ja riikyksuste elus ga kord pärastpoole konstateerib ajaloolane et kunstilgi ses maailmaterviku ehitamises ei kuulu just kõige tagasihoidlikum osa Kunst on saamas elu lõbustajast ja mitmekestajast elu organiseerijaks

Märt Laarman

## Eesti Kunstnikkude Ryhm vs. Pallas

Eesti Kunstnikkude Ryhm asutati 1923. aastal geomeetrist vormikeelt viljelevate kunstnike ühendusena. Mitmeil põhjusil esines rühma liikmeskonnas muutusi, aga tuumiku moodustasid Eduard Ole, Juhan Raudsepp, Jaan Vahtra, Friedrich Hist, Märt Laarman, Felix Johansen-Randel, Arnold Akberg, Henrik Olvi, Edmond–Arnold Blumenfeldt.

Kunstiteoreetilise selgitamisega alustasid rühma liikmed juba 1924. aastal, kui EKRI teisel näitusel Tartus pidas Eduard Ole ligi pooletunnise loengu, mis, usaldades autori enda kirjeldust — “andsin kuulajaile lühikese ülevaate kujutavate kunstide arengust viimaste sajandite jooksul”<sup>1</sup> —, oli oma sisult väga sarnane Märt Laarmani hilisema tekstiga.

Ka almanahhi väljaandmise küsimus oli rühma siseselt päevakorras juba 1924. aastast saati.<sup>2</sup> Almanahhi eellaseks nii vormilt kui sisult sai “3 kunstinäituse” kataloog, mis anti välja seoses Laarmani, Akbergi ja Olvi ühisnäitusega Rakveres 1926. aasta kevadel. Laarmani kirjutatud kataloogi teksti läbitöötatum versioon saigi 1927. aasta suvel trükiküpsse “Uue kunsti raamatu” kuulsa artikli “Uuest kunstist”<sup>3</sup> aluseks. “Trükitööliste streigi ja muude asjaolude tõttu”<sup>4</sup> raamatu väljaandmine aga viibib ja nii ilmubki Eesti kujutava kunsti esimene manifest alles 1929. aastal. Laarmani artikkel “Uuest kunstist” käsitleb kubismi maalikunsti paratamatu arenguna, evolutsiooni, mitte revolutsioonina. Laarmani kosmopoliitne käsitlus unustab sealjuures hetkega Eesti perifeersuse ning inkorporeerib meid kohe rahvusvahelisse traditsiooni, käsitledes vanana, mille suhtes EKRI viljeldud vorm on uus, Euroopa üldist kunstiajalugu enne kubismi.

Eesti siseopositsioonist annavad alust rääkida EKRI almanahhis sisalduv Juhan Raudsepa artikkel “Eesti Kunstnikkude Ryhm. Jooni arengukäigust ja sihtidest” ning Ole mälestused. Mõlemad tekstid viitavad otseselt kohalike kunstirühmituste sõpruskonna põhisusele: “Kunstnike lahkuminevad maailmavaated põhjustasid mitmesuunalised liikumised ja koondumised. Muidugi mõjusid selleks kaasa mõnel juhul ka teised põhjused, nagu yhine elukoht, isiklikud suhted jne.”<sup>5</sup>

Raudsepp ja Ole rõhutavad ekspressionistliku laadi domi-

neerimist üldises kunstipildis, kusjuures mõlemad vastandavad end sellele: “Säärane peata ja sabata pessimistlik kunstivool võis väga hästi sobida ja olla küllaltki motiveeritud ühe võidetud rahva sõjajärgses poliitilises kliimas, mitte aga siin, optimistlikult oma uut iseseisvat riigielu algavas Eestis. Meie ei vajanud siin ekspressionistlikke ahastavaid või hüsteeriliselt naervaid lõustu, vaid eelkõige rahulikku ja plaanikindlat ülesehitamistööd. Ning sellepärast pidasingi mina käesoleva momendi kõige sobivamaks kunstivormiks kubistide ja konstruktivistide näidatud teed.”<sup>6</sup>

Seega võiks Raudsepa ja Ole ütluste põhjal välja joonistada vastanduse Pallas vs. EKRI, mis, kui Pallas üksnes järelimpressionismile taandada, võib-olla ka kannaks. Vabbe lõi aga just 1920ndate alguses oma paremad kubofuturistlikud tööd ning kubistlikud katsetused ei olnud ka Pallase õpilaste seas midagi põhimõtteliselt tundmatut. Niisiis on opositsiooni iva hoopis proosalisem. Pallas ja EKRI olid lihtsalt erinevad sõpruskonnad. Selles ei ole iseenesest midagi ennekuulmatut, kuid annab selgitust, miks EKRI end Pallasele vastandas. Ja selleks ei ole mitte isiklik vaen, kuigi Ole põhjendab Konrad Mäega ühte lauda istumist deviisiga “TUNNE OMA VAENLAST”<sup>7</sup>, vaid ennekõike modernistlikust retoorikast lähtujaile hädavajaliku vaenlase konstrueerimine.

Märgiliseks kujunes EKRI ajaloos 1926. aasta, kui toimus kaks erinevate osavõtjatega näitust. “Võrus esinesid E. Ole ja F. Randel. Rakveres H. Olvi, A. Akberg ja M. Laarman. Need kaks näitust töid väga ilmekalt välja rühmas kujunema hakanud veelahkme. E. Ole ja F. Randel hakkasid kalduma hoopis teise, realistlikumasse laadi... Rakveres esinenud tulevad aga välja lausa manifestiga”<sup>8</sup>. Viimase all on mõeldud “3 kunstinäituse” kataloogi, mis, nagu ülal öeldud, on sisuliselt vaadeldav almanahhi eellasena. Ole ja Randeli dogmast kõrvalekaldumine viib 1927. aastal tormiliste koosolekuteni, kus arutatakse nende rühmast väljaheitmise küsimust. Kusjuures “A. Akberg, M. Laarman ja H. Olvi pooldasid “realistide” rühmast väljaheitmist, J. Raudsepp ja A. E. Blumenfeldt tegid ettepaneku jätta nad siiski organisatsiooni — kui nad oma uuest laadist loobuvad.”<sup>9</sup> Niisiis on EKRI ühendaval “moodsal vaimulaadil” ikkagi kindel vorm. Ning nende manifest selles mõttes vaadeldav kui konkreetse loomisprintsipi sõnastus, mis on eesti kunstimanifestide seas võrdlemisi harv nähtus.

<sup>1</sup> Eduard Ole. Suurel Maanteel. Arostryck, Uppsala, 1973, lk 153–154.

<sup>2</sup> Mai Levin. Märt Laarman (näitusekataloog). Eesti Kunstimuuseum, Tallinn, 1996, lk 13.

<sup>3</sup> Märt Laarman. Uuest kunstist. Uue kunsti raamat. Eesti Kunstnikkude Ryhma Kirjastus, Tallinn, 1929, lk 3–8.

<sup>4</sup> Levin, lk 13.

<sup>5</sup> Juhan Raudsepp. Eesti Kunstnikkude Ryhm. Jooni arengukäigus ja sihtides. Uue kunsti raamat, lk 73–74.

<sup>6</sup> Ole, lk 129–130.

<sup>7</sup> Ole, lk 138.

<sup>8</sup> Reet Mark. Eesti Kunstnikkude Ryhmast. Lyhidalt. Eesti Kunstnikkude Ryhm. Raamat (näitusekataloog). TKM, 2005, lk 2–3.

<sup>9</sup> Mirjam Peil. Kunstiorganisatsioon “Eesti Kunstnikkude Ryhm” aastail 1923–40. Diplomitöö, TRÜ, 1967, lk 52–55. Viidatud Mark, Reet 2005, lk 3 kaudu.

# GRUPI KUNSTNIKE TEOSTE NÄITUS

# NOORED KUNSTISÕBRAD!

Meie koolis eksponeeritud kunstinäitusel on esitatud töid väga mitmesuguse isiksusega autoritelt. Ühiseks jooneks neile on see, et nad kõik püüavad kujutada kaasaegselt ümbritsevat elu. Nad püüavad võimalikult intensiivselt edasi anda oma elamusi. Värvil on väga suur tähtsus nende loomingus. Esitatud kunstnikud ei maali maha loodust, vaid kujutavad elu isikupäraselt. Nad tahavad tabada kujutatava olemust. Nad pole tahtnud teha ilusaid pilte mugava korteri seinale, vaid öelda oma sõna elu kohta. Kuna iga inimene näeb kõike läbi enese olemuse, siis peab ka vorm olema isikupärane. Vorm peab vastama sisule. Ja nii ongi sellel näitusel esitatud töödes näha vormiotsinguid ja julgeid katsetusi. Kõik näitusel esinevad kunstnikud on saanud oma kunstialase hariduse nõukogude kunstikoolis, mis teatavasti on rangelt realistlik ja nõuab korrektset joonistusoskust. Kui esitatud töödes esineb kohati näilist primitiivsust ja abitust, siis ei tule see mitte joonistusoskuse puudumisest, vaid sellest, et kunstnik otsib kõige õigemal ja veenvamat lahendust<sup>1</sup> väljendust oma tundele. Esitatud tööde valik võib olla mõnel määral juhuslik, kuid ta annab ülevaate ühe grupi püüdlustest.

Silvia Jõgever

Meie näitus esitab mõne lihtsa katse kujutava kunsti laialdastest võimalustest. See näitus peab julgustama teid eluvaatluseks, joonte ja värvidega. Need pildid ei ole teile eeskujuks, vaid näiteks kunsti niku kontaktist eluga. Selle omandamiseks tuleb teil oma elamused järjekindlalt registreerida paberile või ka lõuendile. Tehke seda esialgu värvidega, mis on palju kergem, ja siis proovige ka joonistada, mis kindlasti märksa keerulisemaks osutub. Eelkõige aga ärge katsuge „järgi teha“ „kopeerida“ — vaid püüdke kujutada seda, mis teid kõige enam võlub. Teid erutab, tähelepanu äratab, teid mitmesuguseid tundeid esile kutsub. Ärge nõudke endilt, et teie pilt kujutaks täpset aruannet sellest, mida annab teile nägemismeele füsioloogiline mehhanism. Kui aga teie taotlused juba algusest peale sinna poole sihivad, siis vahetage aegsasti kunstiringi fotoringi vastu „Ljubiteli“ peegelkaameral võite näha mehhaanilise masina kõigi optiliste võimaluste piiri. Kuhupoole te ka ei pööraks seda üliobjektiivset objektiivi, alati peegeldab ta teile raamitud väljalõiget loodusest, andes asjaliku ja kaine projektsiooni teid ümbritsevatest esemetest. Kui teie aga märkate seda hämmastavat erinevust objektiivse peegelduse ja selle vahel, mida teie ise näete, siis võtke paber ja värvid ja püüdke teha oma pilti ja säilitage lapsepõlve nägemise siirus võimalikult kauemaks, et see suudaks püsida ka kunstivormi raske ja ränga omandamise käigus.

Heldur Viire

<sup>1</sup> Heldur Viirese käega tehtud parandus

## Sõpruskond

„Sõja tõttu katkes „Pallases” õppetöö üheks aastaks. 1942. aastal avati „Pallas” uuesti. Esialgu kandis ta Kõrgemate Kujutava Kunsti Kursuste nime. Sinna astusid kohe Lembit Saarts (s. 1924) ja Silvia Jõks Jõgever (s. 1924). 1943. aasta asusid õppima Ülo Sooster (s. 1924), Lüüdia Mark-Vallimäe (s. 1925) ja Valdur Ohakas (s. 1925). Juba varem õppisid „Pallases” Kaja Kärner (s. 1920) ja Valve Moss-Janov (s. 1921).

Pärast venelaste sissetungi 1944. aasta sügisel avati „Pallase” baasil Tartu Kunstiinstituut, kuhu asusid õppima Henn Roode (s. 1924) ja Heldur Viires (s. 1927). Eespool nimetatud noormehed moodustasid sõpruskonna. Nende vaimsusest said mõnevõrra osa ka tüdrukud.”<sup>1</sup>

Nagu Kunstiühing Pallas ja Eesti Kunstnikkude Rühm, moodustab ka ülal loetletud seltskond sõpruskonna, aga selle vahega, et ametlikult ei ole tegemist grupiga. Ja mitte ainult ametlikult, ka mitmete sõpruskonda kuulunud kunstnike eneste arvates ei moodustanud nad kunstirühmitust. Sellegipoolest seostub just nendega eesti manifestiloo esimene pärastsõjaaegne tekst.

1960. aastal korraldab Silvia Jõgever, kes töötas toona Tartu 8. keskkoolis (praegune Forseliuse gümnaasium) joonistusõpetajana, vastavatud koolimaja kolmandal korrusel sõpruskonna näituse. Heldur Viires kirjutas sellega seoses Jõgeverile Pollist, kus tema, Lüüdia Vallimäe-Mark ja Kaja Kärner olid pomoloogia laagris illustreerimas: „Ah, et siis nüüd teed sina, Silvi näitust! Väga meeldiv on taolist rabelemist eemalt jälgida... Pildimaterjali üle Sa puudust ei või kurta... Aga mõte on iseenesest vaimustavalt ilus... Muidu aga soovin Sulle palju, palju edu ja jõudu selles nii tänamatus ja nii ilusas rabelemises. Sellest saaks siis meie esimene grupinäitus ja loodetavasti mitte viimane.”<sup>2</sup>

Näitusele plaaniti lisada ka selgitav tekst. Viires sellega seoses taas Pollist: „Üldse on see kõik nii maru üritus ja sina ise kõige marudam, et midagi taolist ära organiseerida suutsid ja veel see artikli kirjutamise idee! Kas ta on Sul kah seinapeale ülesse pandud? Oleks sa meid varem siia informeerinud sellest manifestatsiooni plaanist oleksime kah midagi kirjutanud ja sellega saanud Sind abistada ideede osas, kui Sa väikese kokkuvõtte oma seletavast artiklist teeksid oleks kah imearmas.”<sup>3</sup>

Artikliga, mis „koos joonistustega oli vitriinis”<sup>4</sup>, on võrdlemisi segased lood. Tekstist on säilinud kaks varianti. Esiteks Jõgeveri kirjutatud „Grupi kunstnike teoste näitus”<sup>5</sup>. „Kuna see aga ei tulnud hästi välja, palusin, et Kärner ja Viires kirjutaksid uue.”<sup>6</sup> Ja Viires kirjutabki teksti „Noored kunstisõbrad!”<sup>7</sup> Nüüd aga on Jõgeveri enese poolt käsikirjaliste mälestuste jaoks ümber kirjutatud artikli „Grupi kunstnike teoste näitus” ette lisatud kommentaar: „Minu kirjutatud näitust tutvustav artikkel, mis sai ära võetud enne kui pahanused algasid.”<sup>8</sup> See lubab oletada, et mingi aja oli ka Jõgeveri tekst väljas. Lisaks on küsitavusi Viirese teksti koostises. Jõgever väidab oma mäletustes, et Viirese tekst oli seinal muutmata kujul, samas meenutab Viires, et Jõgever olla tema tekstile lõppu ühe lõigu juurde kirjutanud. Seega võime kindlusega väita vaid seda, et vähemalt suurema osa ajast oli väljas Viirese tekst, kas siis Jõgeveri lisatud lõiguga või ilma.

Kuigi Jõgever vältis näituse komplektis teadlikult „abstrakteid maale ja kollaaže”<sup>9</sup>, puhkes näituse pärast skandaal, aga mitte sisu, vaid ennekõike mitteametliku formaadi tõttu. Järgnesid süüdistuskoosolekud Tartus ja Tallinnas, kus Viirese „ideoloogiliselt vääral artiklil”, mille autorsuse Jõgever enese peale võttis, oli oluline roll süüdistusmaterjalina „nõukogude vastase grupi paljastamisel”.

Viires ütleb, et kirjutas teksti silmas pidades kooliõpilastest auditooriumi, seal on „väikeste viidete ja näpunäidetega suunatud, kuidas seda näitust vastu võtta. Selge ja lihtne, minu programm. Aga kui võrd see näitus läks ideoloogia lahingu peale, siis säärane seletus seinal loeti muidugi manifestiks. Ta ei ole üldse manifestiks mõeldud. Ta ei ütle, et vot meie oleme nüüd see grupp ja meie eesmärk on see ja see. Vaid siin seletab ära, millega kujutav kunst või maalikunst üldse tegeleb.”<sup>10</sup>

Lastes end kaasa kiskuda koosolekul valitsenud meeleolust, forsseeris ka Jõgever teksti tahtmatut manifestatiivsust: „...koosolek hakkas lõppema. Siis aga uhkas üle minu vihavahk... Tõusin püsti ja ütlesin, et artiklis kirjutatu on õige. Et kunstis on kõige tähtsam subjektiivne eneseväljendus, et maalikunstis on kõige tähtsam värviprobleem. Tõusis uus kära ja siis lõppes koosolek ära.”<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Silvia Jõgever TKM TA, f 3, nim 1, s 260 I, lk 3–5.

<sup>2</sup> Jõgever: I, lk 25.

<sup>3</sup> Jõgever: I, lk 28.

<sup>4</sup> Jõgever: I, lk 28.

<sup>5</sup> Jõgever: III, lk 3–6.

<sup>6</sup> Jõgever: I, lk 28.

<sup>7</sup> Jõgever: III, lk 6–9.

<sup>8</sup> Jõgever: III, lk 3.

<sup>9</sup> Jõgever: I, lk 25.

<sup>10</sup> Indrek Grigori vestlusest Heldur Viiresega, 25.09.2006.

<sup>11</sup> Jõgever: II, lk 7–8.

# VISARITE MANIFEST

1

„Visarite” kui kunstirühmituse asutamine toimus päeval mil K Põllu P Lukats ja E Tegova läksid Tartus toimunud vabariiklikult kunstinäituselt oma tagasilükatud töid ära tooma Naastes otsustati kevadel TRÜ kohvikus teha eraldi näitus millest võtaksid osa ka need kelle väljajäämist põhjendati kas siis vastuvõetamatu vormi või kunstiinstituudi diplomi puudumisega ... See oli dets 1967 a ... Meid ühendas tegutsemisjanu ja teadmine siinse kunstielu laostumisest ... Püüdsime näidata et kunstnike kaadri noorendamise allikad peituvad Tartus endas siinsete traditsioonide järjepidevuses Sellest ka rühmituse „maakeelne” nimetus „Visarid” Simuna kihelkonna murrakus „rahulolematud” ... Meid ühendavaks jõuks pole olnud teoste väline sarnasus ja suured eeskujud vaid püüd jõuda iseene äratundmise kaudu kunstitõe jälile Kaasaegse kunsti tundmine ja süvenemine selle teoreetilistes probleemidesse on meid hoidnud kujunemast rahvusvahelise kunsti jäljendajaiks

2

... Euroopaliku kultuuri küsimärgi alla seadmine on mõistetav ainult siis kui see liitub juba alanud muudatustega Valmistatakse teiseks tehniliseks revolutsiooniks mille tulemuseks on üldine automatiseerimine ja vabaajähiskond Et aga vältida kaasaja massikultuuriga kaasnevat häirivat mõju peame tundma õppima selle allikaid otsima vahendeid oma aja mõistmiseks võtit tulevikku Selleks on kaks võimalust

1 Iga kunstnik püüab toetuda iseendale mitte rahvusvahelise kunsti pidevatele muudatustele ja välja kujundada oma isikupärast laadi Ta ei püüa olla ainult individualist vaid isiksus kelle loominguga pole veel valmis teooriat ... Tulemuseks on teosed kus kehastub harmoonia ja tasakaal tasakaal objektivse ja subjektivse vahel ... Kuid kunst ei kujuta endast mitte ainult harmooniat vaid ka tõe Midagi peale tõe pole ilus Ilu see on aga absoluutne erapooletus

2 Kunstniku eesmärgiks pole enam pelgupaiga otsimine ja selja pööramine maailmale vaid pidevalt kasvav osalistumine ajastu tõsiasjadega Ta juhib inimesi täielikumalt mõistma uue tegelikkuse olemust Juba praegu on ülemaailmne avangard asunud purustama erinevate kunstiliikide müüre ja üritab luua paljudest plastilistest kunstiliikidest koosnevat sünteesi Traditsioonilised renessanssaegsed kategooriad sulavad uude konstruktiivsete alade arhitektoonilisse kompleksis Tulevikus ei looda enam üksikute kunstnike poolt isikupäraseid teoseid vaid kunstnike kollektiivid organiseerivad ümber kogu keskkonna samuti ei kujundata enam üksikuid tarbeesemeid vaid argielu kogu ümbrus ... Eesmärgiks saab totaalne kunst — kunst kõikjale kunst kõigile

3

Meie manifest ei hõlma ainult Tartu kunstieluga seotud probleeme sest „Visarite” tegevusväli on laiem pealegi elab osa rühmituse liikmeid nüüd Tallinnas

1 Eestis puudub kunstipublik inimesed kes oma ostudega riskiksid materiaalselt toetada alles väljakujunemisel olevat ja mitte veel traditsiooniliseks muutunud noorte kunsti Sellepärast orienteerub iga vähegi edasipürgiv noor kunstnik näituseostudele ja püüab saada tellimusi mis omakorda seab ta kollektiivse otsuse keskpärase maitse mõjusfääri ...

3 Viimasel ajal on juttu olnud sotsiaalsest kunstist õigemini sotsiaalsetest teemadest meie kunstis Tegelikult kujutab see endast pigem meist olenematute globaalsete probleemide illustreerimist Meie kunsti sotsiaalsed probleemid asuvad siinsamas Kunst peab teenima esmajärjekorras seda ühiskonda mille juurde ta kuulub

4 ... On vaja luua materiaalselt kindlustatud elukutselise kaadriga informatsioonikeskust

5 Möödapääsmatuks probleemiks on kujunenud kunstielu laostumine Tartus Seda pole enam võimalik parandada ilma kõrgemalseisvate organite vahelesegamiseta ilma noorte võimekate kunstnike suunamiseta ja kõrgema kunstiõpetuse taastamiseta Tartus See on tervet meie kultuuri hõlmav küsimus teise kunstikeskuse likvideerumise probleem Selle eest vastutavad kõik kellest seni meie kunstielu käekaik olenenud on

6 Vastupidi — vabariigis võiks olla veel teisigi kunstikeskusi näiteks Pärnus oma kunstnikkonna üldharidusliku kunstikeskkooli ja kunstifondi müügisalongiga Tallinn-Tartu telje asemel kolmnurk Tallinn-Tartu-Pärnu See pole meie kunstielu vesistamise vaid rikastamise tee ...

Oleme ausalt esile toonud oma tõe ootamatu ka iseendale Teame et palju ülalõeldust ei olene meist kuid see ei peaks olema takistuseks selle mõistmisele ja väljaütlemisele Vastu võime saada tõrje „Milleks selletagi läheb elu edasi” Vähehaaval aga leitakse et tõelisus on kasvanud suuremaks et seda teati juba ammu nii lihtsast ja loomulikku

Kaljo Põllu



## Manifest

Lisaks manifesti alguses Visarite asutajaliikmetena mainitud kunstnikele Kaljo Põllule, Peeter Lukatsile ja Enn Tegovala kuulusid rühmitusse veel Lembit Karu, Jaak Olep, Rein Tammik, Peeter Urbla ja kriitikute ning toimetajatena Asta Põldmäe (Hiir), Kaur Alttoa ja Toomas Raudam.

Visarite vaimse autoriteedi ja kunstikabineti juhatajana mingis mõttes ka juriidilise liidri Kaljo Põllu 1971. aastal koostatud „Visarite manifest”<sup>1</sup> on pärast „Manifesti Eestimaa rahvastele” meie manifestiloo teine manifestina pealkirjastatud tekst. Viimane on eriti tähelepanuväärne, arvestades teravnenud poliitilist olukorda. Põllu seletab manifesti mõiste kasutamist, mille vältimist on Lapin põhjendanud just poliitilise olukorraga, teatava kaitsega, mida Visaritele pakkus ülikooli varjus tegutsemine. Rasked olud ei jätnud aga ka „Visarite manifesti” vormistusele oma pitsereid jätmata, nimelt puudusid Rein Tammiku kodus ette loetud tekstil allkirjad, mida kompenseeriti kõigile asjaosalistele manifesti eksemplari jagamisega.<sup>2</sup>

Formaalselt on „Visarite manifest” küll klassikalise punkt-punktilise ülesehitusega, poliitilise olukorra ja rühmituse enese arenguloogika tõttu puudub tekstis aga sisuliselt deklaratiivsus. Kirjutatud 1971. aastal, 1967. aastal loodud Visarite lõppfaasis, on tegemist rühmituse tegevuse kohati suisa aruannet meenutava kokkuvõttega, kus vaid punktis 2.2 on tunda modernistliku utopismi manifestatiivset lennukust, koos opkunsti looja, klassikalise modernismi viimase apoloogeedi Victor Vasarely otsese mõjudega. Samas on tekstist näha juba ka Põllu pöördumine soomeugri mütoloogia ja rahvusromantismi poole. Ta ise on nimetanud aastat 1972 kui op- ja popkunsti perioodi lõppu. 1973. aastal valmis Põllu esimene leht sarjast „Kodalased”<sup>3</sup>. See vastuolu kajastub manifesti teises punktis toodud kahes erinevas loomepõhimõttes. Esimene (2.1) rahvuslik-individualistlik ja teine (2.2) kollektiivne-globaalne, mis on mõlemad aktsepteeritud võimalike loomeprintsipi-dena. 1998. aastal, kui Põllu Visarite kogemusele toetudes taas ühendab enese ümber koondunud õpilased, seekord rühmitusse Ydi, on modernistlik utopia juba täielikult kõrvale heidetud.

Kuigi Visarite tegevuse oluline osa oli kunstiteooria tutvustamine, mida ka manifestis rühmituse sisulise küljena esile tõstetakse, puudub Visarite eneste manifestis teoreetiline kontseptsioon peaaegu täielikult. Peamine rõhk

on juba ülal mainitud aruandlusel ja teiseks poliitilisusel, ka eespool viidatud teoreetiliste küsimustega seotud punkt 2 mõjub ennekõike kultuuripoliitikana. Sellega erinevad Visarid oma eesmärkidelt Tallinna ringkonnast (ANK'64 ja SOUP'69), kus apoliitilisus oli põhimõtteline. Erinevus Tartu ja Tallinna vahel on ennekõike retooriline, sest ka tallinlased kasutasid ära ametlikke formaate, nii oli ANK'64 Üliõpilaste Teaduslik Ühing, aga ANK-lased ise rõhutavad sealjuures siiski eneste apoliitilisust ja põhjendavad ametliku vormi kasutamist kui ainsat võimalust midagi ära teha.<sup>4</sup> Põllu poolt manifestis sõnastatud kunstipoliitilistest ümberkorraldusplaanidest nagu kunstikeskuste jaotamine üle Eesti ja kunstikõrghariduse taastamine Tartus nähtub aga ka ametliku vormi n-ö sihtotstarbeline ära kasutamine. Põllu küll möönab: „teame, et palju öeldust ei olene meist”, aga juba ainuüksi seisukoha võtmisega angažeeruvad Visarid poliitiliselt. Tartlaste avaliku tegevuse forsseerumine poliitilisuseni tingisid erinevused Tallinna ja Tartu lähtepositsioonides. Visaritele oli oluline vastandumine Tartu sõpruskonna lillemaalides ja kogu suhtumises väljenduval konfliktile või üldse igasuguse ametliku läbikäimise vältimisele. Põllu panustas just poolametlikule avalikkusele, kus käsikäes töötasid üldist teadlikkust tõstvad tõlkekogumikud ja ettekanded ning suhtumine moodsasse kunsti kui enesestmõistetavasse, millega tühistati salajase riigivastase tegevuse süüdistused. Siit oli liikumine riikliku kunsti ja hariduspoliitika küsimuste juurde juba loogiline samm.

Lõpetuseks võib „Visarite manifesti” veel esile tõsta kui üht vähestest kujutava kunsti manifestidest, mis on saanud Sirje Helme, olgu või põgusa, aga siiski iseseisva analüüsi osaliseks.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Kaljo Põllu. Visarite manifest. Kunstirühmitus Visarid (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone Galerii, 1997, lk 54–56.

<sup>2</sup> Sirje Helme. Kunstirühmitus Visarid. Kunstirühmitus Visarid (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone Galerii, 1997, lk 9.

<sup>3</sup> Samas, lk 6.

<sup>4</sup> Vt nt Merike Vaitmaa. ANK ja muusika. ANK'64 (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone, 1995, (pagineerimata) lk 4.

<sup>5</sup> Helme, samas, lk 9–10.

Käesolev näitus toimub objektiivse kunsti tähe all. Näitusele on koondatud autorid, kes oma loomingus ei väljenda niivõrd oma subjektiivset maailmapilti, meeleolutsemist tegelikkusest võetud vormidega, vaid kes on pöördunud kõrgemal seisvate üldisemate ideede, objektiivsete struktuuride või materjalide poole. Objektiivne kunstiteos ei ole tegelikkuse väljend, vaid tegelikkuse osa, tegelikkuse ise. Objektiivne kunstnik ei väljenda, vaid konstrueerib, tema loominguprotsess pole niivõrd emotsionaalne, spontaanne, kui võrd intellektuaalne ...

Üheks esimeseks printsiipiaalseks objektiivseks kunstnikuks loeksin vene suprematismi isa Kazimir Malevitšit, kes 1913. a. loobus subjektiivsetest maalilistest spekulatsioonidest, mängust tegelikkuse atribuutidega ning lõi kõigest traditsioonilisest puhastatud uue kunstilise reaalse — „Musta ruudu valgel”. See oli julge tegu, visata eemale kõik vanad ja moodsad kunsti kaanonid, eemaldada kõik ilus kaotada tegelikkus ning luua uus reaalse elementaarse kujundina ning rajada sellele terve uus kunstisüsteem ...

Objektiivse kultuuri rajajaina tuleks veel nimetada futuriste, kes 1909. a. Itaalias tegutsedes avaldasid oma esimese manifesti. See oli esimene kaasaegne kunstirühmitus, kes teadlikult hülgas vana kultuuritraditsiooni ja taotles industriaalsele tsivilisatsioonile vastava kunsti loomist. Futuristid vaatlesid esimestena masinat kui uue ilu sümbolit, rõhutades uue kunstikultuuri põhielementidena masina kaht omadust — liikumist ja jõudu ...

Kõik need tendentsid vahetult Esimese maailmasõja eel ja selle järel panid aluse industriaalsele kultuurile, mis on resonantsis valitseva masinootmise ning sellega seotud inimesega. Massikommunikatsioonid andsid sellele kultuurile uue väljenduskeele, masinad uued raamid ja materjalid. Inimene, kes oli senini sõltuv looduse ürgjõududest ja materjalidest, kes nägi oma kõrgemaid ideale looduslikes avaldustes, sattus nüüd sõltuvusse masinast ja tema avaldustest. Vähe sellest, et masin muutus uueks vahendiks, ta muutus ka uueks eesmärgiks ja sümboliks. Inimene, kes senini tundis end elava looduse osana, paisati tehislloodusse, mille osana ta end veel ei tundnud. Uutes tingimustes kohanemine nõudis ka uut esteetilist süsteemi, uut kunstikultuuri, mida mina nimetaksin siinkohal objektiivseks, mis on vaba elava looduse stihiast, ent seotud tehisllooduse loogikaga, kõrgemal tasemel inimese enda intellektiga. See on ju uus tehislloodus, masinate maailm, intellektuaalse loomingu tulemus, nii nagu sellega resoneeruv kunstikultuur peab olema intellektuaalne ...

Kriiiseisundis on tegelikult hoopis subjektiivne meeleolude värvide ja vormidega tegelev kunstitraditsioon. Pidev värvide ja vormide vaheldumine, eklektiline erinevate subjektiivsete koolkondade vormisüsteemide süntees, viib kunstikultuuri dekadentsi, kus kunstnikul pole endalgi enam selget arusaama, milleks ta tegutseb, kellele ta loob. Kunstnik viib kunsti sinnamaale, kus kunstniku subjektiivse maailmapildi selgitamine muutub omaette kunstiks. Subjektiivne kunst on läbinisti arhetüüpiline, vastaval arengutasemel kunstniku looming vastab kindlale alateadvuslikult kujunenud skeemile. Objektiivne kunst seevastu, tänu oma intellektuaalsusele, vabastab kunstniku alateadvuse kammitsaist, selle arhetüüpidest. Kunstnik ise hakkab looma uusi arhetüüpe, uusi sümboleid, mis kajastavad tänase elu suhteid ...

Mulle tundub, et 20. sajandi kunsti objektiveerumisprotsess, mis toetub inimkonna industrialiseerumisele, viib lõppkokkuvõttes ühe sellise tervikliku kultuuri poole, kui lõppkokkuvõttes hakatakse endale aru andma uue suhte, inimese, masin, täiesti diapasonist, kui tehislloodust hakatakse võtma kosmilise looduse ühe lahutamatu osana, kui leitakse sellele uuele ökoloogilisele suhtele eetilise alus ja ideaal ...

Nüüd laskuksin lõpmatust tühjusest tagasi meie Maarjamaale ... Mulle tundub, et objektivismi eesti kunstis võib siduda 1920. aastail meil levima hakanud konstruktivismiga, konkreetselt Eesti Kunstnikkude Ryhma asutamisega 1923. a. Objektivismi taasareng sai pärast kunsti vulgariseeritud tõlgendamise perioodi võimalikuks alles 60. aastate keskel, seoses Kaljo Põllu tegevusega Tartus ja Tõnis Vindi eestvedamisel rajatud rühmituse NK-64 tegevusega Tallinnas ...

Peale NK-i põhituumiku lahkumist 1966. a. ERKI-st kujunes seal välja uus rühm, noori kunstnikke, kes viljelesid Objektivismi ...

Kõik need faktid on toodud selleks, et näidata eesti objektiivse kunsti küllaltki pikka traditsiooni ning laia levikut viimastel aastatel. Kui siia juurde lisada juba aastaid objektivistlikke printsiipe rakendav eesti arhitektuur, urbanism, disain ning massikommunikatsiooni vahendite — televisiooni, raadio, pressi — kunst, mis pole vastuolus oma vahenditega või lihtsalt passiivselt ei transleeri traditsioonilisi kunste, võime öelda, et me ühe kehapoolega elame juba objektiivse kultuuritraditsiooni sees.

Leonhard Lapin

## Estetism vs. sotsialism

1975. aasta detsembris organiseeris väike noorte kunstnike ja teadlaste grupp, kellest olulisemad on Leonhard Lapin, Sirje Lapin, Tõnu Karu ja Raul Meel, legendaarseks kujunenud kunstiürituse "Harku 1975". "Maalid, graafika, kunstilised objektid ja installatsioonid eksponeeriti TA eksperimendibioloogia instituudi saalis, ametlikult — noorte kunstnike ja teadlaste kohtumise puhuks... Et kunstiteostega oleks võimalik tutvuda, siis eksponeeriti neid eelnevalt ühe nädala jooksul enne kunsti- ja teaduserahva kohtumist." Näitusele järgnenud "kohtumisel" esinesid ettekannetega Mart Helme, Tõnu Karu, Kaarel Kurismaa, Tiit Kändler, Leonhard Lapin ja Raul Meel. "Tekstid korjas sümposiumi järel kokku R. Meel ja avaldas need käsikirjalise väljaandena "Lubada inimest!". "Sellest omapärasest näitusekataloogist on tähelepanuväärseimaks Leonhard Lapini tekst "Objektiivne kunst", mis esitab, kaldudes küll kohati autorile toona lähedase masinaesthetika ületähtsustamisele Eesti üldises kunstiplaanis, kontseptualiseerides nii ANK'64, SOUP'69 kui Visarite tegevust, siiski terve epohhi kokkuvõtte.

Kooskõlas ajastu vaimsusega on "Objektiivne kunst" sarnaselt Visarite manifestiga teoreetiliselt väga heal tasemel. Samas torkavad neis tekstides kohe silma ka mitmed põhimõttelised erinevused. Esiteks on Lapini tekst taotluslikult apoliitiline, samas kui Visarite manifestis on kunstipoliitistel reformidel väga oluline koht, Lapin tegeleb teadlikult puhtesteetiliste küsimustega, käsitledes kunsti teadusena. Ka on Lapini masinaesthetika estetistlik, erinevalt Põllu sotsiaalselt angažeeritud loomisprintsibist, olgu siis kultuuriülesest või kultuuripõhisest. Kui Põllu rõhutab, et "kunstniku sotsiaalseks ülesandeks on edasi anda tegelikkuse olemust ja ta tunnete vahetu väljendus annab teostele elujõu", siis Lapini masinakunst on anti-humanistlik: "masinate maailm [on] uus inimmoistuse loodud loodus, uus anorgaanika, millel on iseseisvad, inimesele juba praegu käsitamatud ja hõlmamatud seaduspärasused", mida Lapin oma töödes "ei kujuta, ei peegelda, isegi ei analüüsi", vaid esitab sümboliliselt "selle maailma vastupeegeldusi oma teadvuses". Lapini sõnastatud objektiivse kunsti eesmärgiks on seega kujutada inimesele

täiesti võõrast ja arusaamatut, inimese seisukohalt mittetähtenduslikku, mitte välja töötada küll kultuuri taagast vabastatud, universaalset, aga siiski just inimese tunnetel mängivat vormikeelt, mis on Visarite manifestis eesmärgiks püstitatud. Sellegipoolest on Lapini masinaesthetika positiivne: futuristide ja vene konstruktivistide ideedest lähtuvalt on tehnoloogilise progressi kultus ja Chaluspecky fataalne tõdemus, et "see, kellele on antud õigus ellu jääda, ei pea tingimata olema inimene", helged väljavaated.

Siin joonistub välja NSVLi üks paljudest kultuuri viljastavatest paradoksides. Põhimõtteliselt valitses kogu liidus ametlik modernism: õitses rasketööstus ja kerkisid gigantsed paneellinnakud. Siiski on riiklikku majandus- ja kultuuripoliitikat raske teooriaks nimetada, pigem oli tegemist ideoloogilise sotsiaalpoliitilise programmiga. Lasnamäe ei kehasta selles mõttes mitte ebaõnnestunud modernismi, vaid ebaõnnestunud poliitilist võimu. Sellest samast modernistlikust ideoloogiast lähtuv, aga ametlikule anonüümsele arhitektuurile vastanduv neofunktsionalism, millega Lapin oli arhitektina otseselt seotud, interpreteeris modernismi kaanonit, aga hoopis teisiti. Projekti teostumisel "pidi vahendiks olema arhitektuurne geomeetria, mis üsna pärisfunktsionalistide unistuste sarnaselt, kuigi ehk mitte nii naiivselt, pidi lahendama kõik probleemid. Mis aga oli teisiti, on see, et puudus eriline vaimustus ja usk tehnoloogilisse progressi. /.../ Niisiis ihaleti mitte ühiskonnaelu kergemaks muutvat tehnoloogiat, vaid tõepoolest sõna otseses mõttes masinaesthetikat nendes piirides, kus arhitektuur oli seda võimeline sümboliseerima."

Lapinit tuleb manifestiloo seisukohalt ära märkida ka kui esimest kunstnikku, kes esines manifestatiivsete seisukohavõttudega rühmast sõltumatu, individuaalse kunstnikuna. Kuigi ka "Objektiivne kunst" kajastab suures osas autori seisukohti, oli ta taotluseks ikkagi epohhi kokkuvõte, "Nähtamatu arhitektuuri kontseptsioon"<sup>7</sup> (1978) ja selgitus graafikasarja "Masinad" (1979) juurde on aga juba täiesti autorikesksed.

<sup>1</sup> Raul Meel. Saateks. Harku 1975–1995 (näitusekataloog). Tallinn, Linnagalerii, 1995, lk 7.

<sup>2</sup> Meel, lk 7.

<sup>3</sup> Leonhard Lapin. Objektiivne kunst. Kogumikus: Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, Kunst, 1997, lk 51–58.

<sup>4</sup> Kaljo Põllu. Visarite manifest. Kunstirühmitus Visarid (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone Galerii, 1997, lk 56.

<sup>5</sup> Leonhard Lapin. Masinad. Kogumikus: Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, Kunst, 1997, lk 59.

<sup>6</sup> Krista Kodres. Valged majad on midagi muud. Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism eesti arhitektuuris (näituse kataloog). Tallinn, Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, lk 29.

<sup>7</sup> Leonhard Lapin. Nähtamatu arhitektuuri kontseptsioon. Kogumikus: Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, Kunst, 1997, lk 178.

<sup>8</sup> Lapin, Masinad, lk 59.

# PÜHENDUSEGA ANTS JUSKELE

L.Chase

Hyperrealism



99 WORK  
1 PHOTO

Ilmar Kruusamäe

## Tartu slaidimaali kogu müsteerium

Ilmar Kruusamäe „Pühendusega Ants Juskele”<sup>1</sup> on ühelt poolt eesti hüperrealismi ikooniline teos ja teiselt poolt eesti kunstiajaloo dokumentalistikasse kuuluv hüperrealismi manifest.

Tallinnas oli külm esemelikkus ja fotosilmaga maalimine ERKI üliõpilaste seas moodi läinud seitsmekümnendate esimesel poolel, Tartus hakati TÜ kunstikabinetis Andrus Kasemaa juhendusel ajakirjapiltide järgi maalima kümnenäädil teisel poolel. Kuigi Evi Pihlak oli ajastu kunstisuundumustest toonud välja nii intiimsema kui distantseerituma esemelikkuse<sup>2</sup>, näib seitsmekümnendatel meie kunstikriitikale üldiselt laskuvat külm kaanon, mis defineeris hüperrealismi olemust järjekindlalt läbi esimese põlvkonna.

Hüperrealism ilmutas end siinmail esmakordselt 1975. aasta ülevabariigilisel noortenäitusel. 1980. aasta noortenäitust võib aga pidada laadi aktuaalsuse kulminatsiooniks. Näitusega kaasnes kolmetunnine peamiselt „slaidimaali” ümber keerelnud diskussioon, kus sõnavõttudes kiideti küll noorte huvi kaasaja olme vastu, kuid eelkõige hoiatati — petliku professionaalsuse ja pealispindse suhtumise eest.<sup>3</sup> Termin „slaidimaal” oli sellesama näituse arvustuses müntinud Sirje Helme: „Igatahes on see ainult kasuks, kui noor kunstnik tegeleb oma ajaga. Ja selle tegelemise kõige silmatorkavam väljendus on nähtus, mida ma termini puudumisel nimetaksin slaidimaaliks”.<sup>4</sup> „Slaidimaali” poleemika keskmes olid ka kaks noort tartlast Miljard Kilk ja Ilmar Kruusamäe. Kilk maalis tollal küllat vabas fotolikus võtmes noorusuljaid sõpruskonna stseene, Ilmar Kruusamäe tööd olid samuti hipilikult helged või humoorikad, kuid tehnilises võttestikus ja valitud motiivistikus järgis ta rohkem hüperrealismi kresotomaatiat. Kunstikriitika heitis mõlema töödele ette lähtematerjali ärakasutamist ning heatujulisust ei osatud kuidagi seostada süvakunsti väärtustega. Sirje Helme sõnul ei tunnetanud noor kunst *anno* 1980 „päris täpselt neid momente, mis õigustaksid slaidi kasutamist”.<sup>5</sup>

„Slaidimaali” poleemika jätkus Tartu sügisnäitusel. Noor kunstikriitik Ants Juske diagnoosis näituse arvustuses Miljard Kilgil olevat „slaidikrambi”, Ilmar Kruusamäele aga soovitas „rohkem töövõimet ja „sahtlipõhja maalida””.<sup>6</sup>

Kogu tollase „slaidimaali” poleemika on Ilmar Kruusamäe

tagantjärele muiates kokku võtnud nii: „Tartlased tegid mustvalgete fotode järgi Tartu slaidimaali ja tallinlased tegid slaidide järgi Eesti fotorealismi.”<sup>7</sup>

Juskele aga vastas Kruusamäe veel sama aasta sees sahtli-maaliga „Pühendusega...”. Maali põhimotiiv oli pärit Linda Chase'i raamatu „Hyperrealism” kaanelt, mida kaunistas repro kuulsa ameerika hüperrealisti John Kacere'i teosest „Light purple panties, yellow dress, rear view”. Kruusamäe lisas pildile veel pisikese hinnasildi, millelt võis välja lugeda hüperrealismi raamatu autori ja pealkirja, soovitusel tootega ümberkäimiseks (loputada 40 kraadi juures, mitte valgendada, triikimine lubatud, keemiline töötlemine lubatud) ning toote koostise 99% WORK, 1% PHOTO. Et kunstikriitiku norimisest sündinud vastusmanifest absurdse täiuseni viia, oli algselt sahtli ääre külge olümpiatoodete kvaliteedimärgiga (Moskva olümpiamängud, 1980) kinnitatud ka Ants Juske Sirbis ja Vasaras ilmunud artikkel „Me ehitame kommunismi”.

Ilmar Kruusamäe on oma tollal ühtlasi siirast seletamise soovist sündinud hüperrealismi koguteost hiljem kommenteerinud: „Tegelikult on elus paljud asjad ju nii, eriti hüperrealism, et nad on väga vaevanõudvad. /.../ Minul ei olnud võimalust nurga taga õppida, mina pidin õppima ja arenema kõigi silme ees. /.../ Et ta oli pühendatud Ants Juskele, see oli tema nõuande arvestamine, Juske oli 24, mina olin 23.”<sup>8</sup> Hanno Soans ongi Kruusamäe varaseid töid soovitanud vaadelda just noortekultuuri diskursuses.<sup>9</sup> Omaaegse Tartu hüperrealismi manifesti põhisõnum — ande ja töö vahekord kunstis — on aga Tartu hüperrealistil südamel tänaseni.

<sup>1</sup> Maal asub Tartu Kunstimuuseumi kogus.

<sup>2</sup> Evi Pihlak. Piirjooni eesti nooremast maalist. — Kunst 1978, nr 1.

<sup>3</sup> Mirjam Peil. Arutati noortekunsti. Peateemaks: kas diapositivismis on positiivset? — Sirp ja Vasar 04.04.1980.

<sup>4</sup> Sirje Helme. Noor Kunst '80. — Sirp ja Vasar 21.03.1980.

<sup>5</sup> Samas.

<sup>6</sup> Ants Juske. Sügisnäitusest. — Edasi 27.09.1980.

<sup>7</sup> Liisa Kaljula intervjuu Ilmar Kruusamäega 09.11.2006.

<sup>8</sup> Liisa Kaljula intervjuu Ilmar Kruusamäega 09.11.2006.

<sup>9</sup> Hanno Soans. Hüperrealismi igavene taastulek. <http://www.combain.ee/kunst/kunst97.htm>

# TEHNODEELILISE EKSPRESSIONISMI MANIFEST

Me oleme olemas  
Me oleme olemas siin ja praegu  
Me ei ole nihilistid me ütleme jaa  
Meie loominguliseks printsiiibiks on selgus  
Meid huvitab siinpoosus pigem  
Kaob juhuslikkus jääb kord  
Ei ole andekust on tahe  
Ei ole paatost on pahe  
Me ei või silma otsaski kannatada boheemlust ja relativismi  
Me vaatame itta läände põhja lõunasse — ja endasse  
Meil on külm ja palav  
Kõik muutub  
Sellepärast me tegimegi selle näituse

Rühm T

## TEHNODEELILISE EKSPRESSIONISMI MANIFEST

Tehnodeelilis-ekspressionistlik keskkonnaesthetika põhineb ühelt poolt käesolevate industriaalsete ja tehniliste võimaluste loogikal ning selles sisalduval irratsionaalsusel teiselt poolt aga looja täiesti subjektiivsel maailmatunnetusel

Tehnodeelilise ekspressionismi meetod seisneb orgaanilise maailma ja mehhaanika ürgseimate kunstiliste arhetüüpide otsimises ja kõrvutamises mis läbi ilmneb nende tegelik samasus

Tehnodeeliline ekspressionism eeldab looja varjamatut individualismi ning pole mõeldud järgimiseks

Tehnodeeliline ekspressionism on neomodernse maailmatunnetuse põhjamine väljendus Tehnodeliline ekspressionism aktsepteerib tehnika arengu saavutused kuid ei käsitle neid iseseisva esteetilise väärtusena või loodusest võõrandunud nähtusena vaid looduse osana Omaks võttes tehnosthetika minimalistliku kujundisüsteemi ja anorgaanika struktuuralsuse otsib tehnodelia sealjuures maksimaalselt orgaanilisi proportsioone Mainitud printsiibid tulenevad konkreetsetest kliimaatilistest ja rassilistest iseärasustest Kliimaatiliste teguritena tulevad arvesse eelkõige ükskõikselt karmi loodusega seotud assotsiatsioonid mis vastavad eestlaste temperamentitüübile tema bioloogilisele koodile jaloolised tingimused on soodustanud eestlaste energia sissepoole pööratust ning tinginud staatilistel ideaalidel põhineva esthetika mis rahvusliku keskkonnakunsti tekkides leidis adekvaatseima väljenduse funktsionalismi näol See on esthetika mis tekib sellesama energia suunamisel väljapoole Vaoshoitus ei ole meie püsivus vaid on

raskepärase energia latentne seisund mille minetades vallanduvad raskepärased liikumised

Ekspressionistlik keskkonnakunst on suures osas hallutsinatsioonid sonimine Ekspressionistlik looming sünnib ekstaasis Väiksemate teoste puhul piisab vaimustusest Tehnodeliline ekspressionism on hallutsinatsioonid ja sonimine pluss maksimaalne distsiplineeritus

Maailm sarnaneb kujutlusele lõpmatust sirgjoonest kogu emotsionaalne informatsioon väljendub nurgas mille all see sirgjoon on tõmmatud

Linn on  
Linn on  
Majad on  
Majad on ...  
Uksed on ...  
Mööbel on

rhitektuaarsed vormid on emotsioonide jääkproduktid

Pühhofüüsilisest armastusest settib jääkaine abstraktsete kujundite näol mis on möödamindes vormistatavad linnaks linnaks majaks majaks ukseks mööbluks Tõelisuseks osutuvad ainult inimestevahelised tunded Eero Jürgenson "Huvi pakub vaid teose algtõuge Loomeprotsessi käigus idee areneb hargneb ja deformeerub ning hajub algse nägemuse ähmastudes lõpmatusse"

Ekspressionistlik looming on seotud kujundi intensiivsele mõjule proportsioneerimisega Erilise rafineerituse saavutab ekspressionistlik keskkonnakunst oma taotluses realiseerida emotsioone industriaalsete tüüpkonstruktsioonide abil Seeläbi avaldub manifesteeritava suuna tehnodeliline olemus

Ekspressionist loob alati iseendale ta ei pea dialoogi keskkonnaga ega tellijaga Objekti keskkondliku sobivuse ja psühholoogilise mõjuga arvestamine on ruumikunsti eelduseks "Üks on kindel — see et ruumi võib vaadelda kui ühte teadvuse seisundit" Peep Urb

Ekspressionist projekteerib keskkonda niimoodi et oma unenägudes oleks tal võimalus selles realiseerida oma varjatud kirgi

Ekspressionist projekteerib keskkonda erootilise pihtimusena Ilu päästab

Ekspressionist projekteerib keskkonda fikseerides oma hämmastust mida temas tekitab universumi totaalne süütus

Raoul Kurvits  
Urmas Muru

Tehnodelia — tehnomaailma ilmutus läbi transi tehnodeliline — tehnoilmutuslik

## Generatsioon T

Rühm T tuleb avalikkuse ette 1986. aastal grupinäitusega Adamson–Ericu muuseumis. Läbi aastate on rühma liikmeskond olnud väga varieeruv, hõlmates ka n-ö “liikme-kaardita liikmeid”. Kui keskenduda manifestidele ja läh-tuda retseptsioonist, on neist olulisimad Raoul Kurvits (alates 1990 Kurvitz) ja Urmas Muru.

Rühm T manifestide täpne koosseis on ebaselge. Kindlalt on tuvastatavad kaks teksti: 1986. aasta näitusega kaasnenud pealkirjastamata, aga Rühm T-ga allkirjastatud teesid ja “Tehnodeelilise ekspressionismi manifest” 1988. aastast. On viiteid, et ka Rühm T teisel näitusel A. H. Tammsaare majamuuseumis oli väljas “näitust sissejuhatav teeside leht”, mida aga paraku ei ole õnnestunud leida ning mil-lest ka asjaosalised ise suurt ei mäleta.

Kerge segadus kaasneb ka 1986. aasta manifestiga. Nimelt oli näitusel väljas vaid leht lühiteesidega, publitseerimisel ajakirjas Kunst eelneb kaldkirja ja asetuse tõttu teisejärgu-liseks taandunud teesidele aga pikem rühma positsiooni ja kunstiliste lähtekohtade seletus. Retseptsioonis on just Kunstis ilmunud pikem tekst, mitte üksi algsed teesid, läinud käibe-le Rühm T esimese manifestina.

Kuigi Rühm T näitused on alati olnud väga multimedial-ised, hõlmates nii maalikunsti, muusikat, installatsioone, videot kui ka *performance*'it, on kirjalikul tekstil nende tegevuses alati eriline roll olnud. Paiknedes rühma kuju-tava kunsti suhtes alati metatasandil, pole tekstist aga ku-nagi saanud loomingu osa, vaid sel on loomingu suhtes alati objektiivsemalt tasandilt lähtuv selgitav funktsioon. Seetõttu on kriitikud, juba alates Harry Liivranna kirju-tatud Rühm T esimesest retsensioonist, oma tekstides mee-eldi kasutanud rühma manifestides sõnastatud seisukoh-ti. See on aga Rühm T seadnud positsiooni, kus nad, olgu siis teadlikult või mitte, on võimelised oma retseptsiooni manipuleerima. Parim näide selles vallas on Hasso Krulli kaks teksti, esiteks “Nomadistlikud rituaalid” ning mõnin-gase ajalõikega esimest seletav “Postnomadonoomia”, mis kaasnesid rühma 1991. aasta näitusega “Guide to Intro-nomadism”. Need tekstid, millest esimest võib käsitleda ka manifestina, on Rühm T üheksakümnendate retseptsiooni kõige kanoonilisemad allikad. Kuigi kriitikute teksti-ihalusel ja seeläbi rühma tekstide menul on omad põhjused, millest olulisim ilmselt tahe mängida toona äärmiselt moekate, tugeva literatuurse dominandiga poststruktura-

listlike teooriatega, tuleb Rühm T manifeste tunnustada kui esimesi Eesti kunsti manifeste, mis leidsid reaalselt sellega kaasneva kujutava kunsti retseptsioonis ka kasu-tamist. Paradoksaalsel kombel vähendab see aga nende tekstide manifestiväärtust, sest kriitika ei käsitle neid kui programmilisi seisukohavõtte, vaid kui objektiivset allikat rühma loomingu tõlgendamiseks.

Olenemata eelöeldust, on Rühm T tekstides klassikalise manifestipoetika deklaratiivsust võrdeliselt rohkem kui 1970ndate surutise all kirjutatud “Visarite manifestis” või “Objektiivses kunstis”, millele end 1986. aasta manifestis uue generatsioonina vastandatakse. Samas on vastandus kaugel teksti dominandi staatusest, põhirõhk on Rühm T enesekehtestamisel. Räägitakse oma põlvkonna iseärasus-test ning rühma liikmete loomingulistest taotlustest — ja seda kõike rõhutatult “meie” vormis. Rühm T enesetead-vus kasvab kiirelt ning juba kaks aastat hiljem valminud “Tehnodeelilise ekspressionismi manifestis” puudub opo-sitsioon juba täiesti. Kogu energia on suunatud oma pro-grammi kuulutamisele.

Tähelepanuväärne on Kurvitsa ja Muru enesemääratlus neomodernistidena. Seda esiteks innovatiivsuse tõttu. 1988. aastal, mil kirjutati “Tehnodeelilise ekspressionis-mi manifest”, ei olnud veel postmodernismi mõistegi Ees-tis juurdunud ning ka rahvusvahelisel areenil oli post-modernism alles täies elujõus. Teiseks algab siit moder-nismi taasaktualiseerumine Eesti kunstis, mis valmistab 1960ndate põlvkonnale tõsist meeolehärmi.

<sup>1</sup> Rühm T. — Kunst 1987, nr 2, lk 18–20.

<sup>2</sup> Raoul Kurvits, Urmas Muru. Tehnodeelilise ekspressionismi manifest. — Vikerkaar 1989, nr 10, lk 88.

<sup>3</sup> Harry Liivrand. “Rühm T” aasta hiljem. — Vikerkaar 1988, nr 1, lk 40.

<sup>4</sup> Harry Liivrand. Modernse kunsti ühest võimalusest. — Noorus 1986, nr 7, lk 29.

<sup>5</sup> Hasso Krull. Nomadistlikud rituaalid. — Eesti Ekspress 15.02.1991.

<sup>6</sup> Hasso Krull. Postnomadonoomia. — Vikerkaar 1991, nr 6, lk 42–52.

<sup>7</sup> Rühm T, lk 20.

Mida aasta edasi seda rohkem on mul probleeme piltide vaatamisega ka selliste piltide mis kunagi meeldinud on Pildi tähendus kultuuris on radikaalselt muutunud Eestis on see juhtunud iseäranis järsku Ma ei armasta ei kultuuri ega elu Kultuur on üks asi mis tahab olemist määratleda eesmärgistada ja külmutada kindlate vahekordadega fragmentideks Pilt ei ole tänapäeval enam kultuuri sümbol vaid selle põhiline seadusandlik ja täidesaatev organ Inimesed nii tajuvad kui väljendavad oma olemist piltlikult fragmenteeritud mõtestatud jadana Järjest vähemaks jääb asju mis ei oleks pilt või selle vari Pildid sigivad kui kärbsed ning illusioon tähendusrikkusest mida nad olemisele külge poogivad on tülgastav Elu on üks asi mis tahab olemist kõigist piiridest välja pressida keema ajada ja läbi laristada inult esmapilgul ei tundu see palavik sama tülgastav kui kultuurne kehatemperatuuri puudumine Neid asju on ikka vastandatud ja teineteisest lahus hoida püütud Täna see enam ei õnnestu Elu ja kultuur on segu niikuinii eraldi võetuna ei ole kummagagi midagi peale hakata Kultuuri ja elu piiril valvamise lõpetamine ja nende funktsioonide ühitamine aitaks ehk elu säästa deliiriumist ja kultuuri kanoonikast See tähendaks et elulistest asjades lähtutaks julgemalt kunstikategoriatest See tähendaks piltide ja kõigi muude kultuuritektside uute esitamist ja lugemisviiside otsimist Pilte peaks vaatama ja näitama nii et võimalikult efektiivselt ära raisata ja läbi lüüa neisse kätketud sihipärasus Rohkem ironiat rohkem tarbijalikku mentaliteeti Kunstniku taotlus pole midagi püha — see on lihtsalt üks katse manipuleerida vaataja teadvusega alistada selle suveräänsust See taotlus tuleb läbi näha ja sellele vastu hakata See tuleb raamist ja pühadusest välja kiskuda tõmmata ta meie elu määratlematuse keerisesse ja vaadata kas temast uues kontekstis veel partnerit on Mujal on sellised postmodernsed kunstistrateegiad Teisest ilmasõjast saadik üha valdavamaks muutunud Meil nad alles sünnivad aga

sünnivad väga äkitselt Ilmselt on otstarbekas endale kiires korras tunnistada et iga pilt üritab meile midagi pähe määrada midagi kinnistada ja meie olemisruumi kitsamaks muuta Midagi tuleb sellega ette võtta Tõnu Tormise kultuuritegijate portreed on väga modernistlikud Nad kutsuvad ennast vaatama hardusega respektierima teatavat tüüpi inimväärikust mida nad kujutavad imetlema valguses-varjus kontuuris-psühholoogias meisterlikult balansseeritud ikoone Neid pilte võib aga vaadata ka hoopis teisiti Võib ignoreerida kõike mida autor on taotlenud ning ikkagi neid pilte vaadata Võib otsida nüansikesi mis tahtmatult on pildi sisse lipsanud ja reedavad seda mida autor ei tea Võib alati teeselda mõistmatut Uurida mis tõugu tüdrukud ja vanamehed nendel pildidel õieti on Erutavad nad meid üldsegi Ei tea kas sellise passipildi järgi kedagi tänavalt ära ka tunneb autorile võib alati liiga teha Ta on oma rolli vabatahtlikult kanda võtnud Piltide endiga võib ka teha mis pähe tuleb Neid võib vaadata pimedas või läbi peegli Neid võib tükikesteks tõmmata ja kokku panna uusi pilte Jaanile võib panna Dorise suu Dorisele roldi ja Jaagu kõrvad Piltidest võib origamit voltida Kõige ilusamad ja mõttetumad mustrid omale seinale peale raamida Lõpuks tuleks pildid enese eest kõnelema panna Kleepida nad ümbrikusse ja saata sõbrale alluvale kallimale lastele vihavaenlastele ülemusele vanematele äripartnerile või võõrale inimesele Vaadata mis saadetakse vastuseks Kas need pildid üldse suudavad tähendusi luua Ma arvan et võrdväärse partnerluse eeldamine muudab väärikamaks nii autori teose kui ka publiku rolli

Peeter Laurits  
Destudio



## (Manifesti lõpp)

Üheksakümnendate alguses eesti fotograafias tolmu üles keerutanud põlvkond oli oma tulekust teada andnud juba vana kümnendi lõpus manifestiga “*Fin de Siècle* eesti fotos”, mille panid kirja Peeter Linnap ja Peeter Laurits noore generatsiooni nimel, kuhu kuulusid lisaks neile Eve Kiiler, Tõnu Tormis, Toomas Kaasik, Toomas Kalve jt.<sup>1</sup> Osaga nimetatutest moodustasid Peeter Laurits ja Herkki-Erich Merila 1990. aastal näitusepõhise rühmituse Igavesti Sinu, mida võib teatud mõttes pidada DeStudio eellaseks. Laurits ja Merila olid teineteist tundnud alates teismeeast ja hiljem kuulunud samasse sõpruskonda, kust eesotsas Hasso Krulliga algas postmodernismi maaletoomine Eestisse. Pidada DeStudiot imporditud nähtuseks tähendab ometi eirata, et: 1) DeStudio sündis kultuurikatkestusse (mis on Tiit Hennoste sõnul kõige manifesteerimisaltim aeg)<sup>2</sup> ja 2) DeStudio loomisele eelnes paar olulist kogemust, ilma milleta kahe fotograafi väljaastumine oleks ilmselt kujunenud teiseks. Peeter Laurits oli viibinud aasta New Yorgis, kus ta mitte ainult ei olnud kokkupuutes kõige kaasaegsema teoreetilise mõtte ja fotopraktikaga, vaid seisis turumajandusliku maailma tulipunktis, Herkki-Erich Merila oli Eesti Ekspressi ja Eesti Aja fotograafina olnud ametis varakapitalistliku ühiskonna jälgimisega ning pannud ühtlasi kõrva taha massikommunikatsiooni puuduvat *know how*'d.

DeStudio manifestidena võiks Eero Epneri bakalaureuse-tööle toetudes käsitleda nelja teksti, lisaks kahele käsi-kirjalisele ettekandetekstile, tuntud kui “DeStudio kirjad”, “Kultuuri ja elu” ning filmi “Destudio” stsenaariumi.<sup>3</sup> Kõik neli on kirja pandud kahe esimese tegutsemisaasta jooksul.

1992. aasta hilissuvel loodud DeStudio esimene programmiline formuleering ilmus 1993. aasta alguses ajakirjas Kultuur ja Elu ja kandis kultuuriväljaande nime. Lauritsa kirjutatud “Kultuuri ja elu” võib pidada peitemanifestiks, sest see ilmus Tõnu Tormise kultuuriinimeste portreede sarja esseeliku järelsõnana. See oli postmodernistlikult partisanlik võte — poetada postmodernismi viiruseosake märkamatu modernismi rakk.

“Kultuuri ja elu” võib lugeda postmodernismi võtmes viitelt viitele. “Vandenõuteooriatest” võib siit leida foudcault'likku võimusepsist, derridalikku binaarsete opositsioonide lõpetamise (kultuur + elu) ja hierarhiate seipaiskamise sugestsiooni (kõrgkultuur + massikultuur), baudrillard'likku simulaakrumite paljastamist (“pilt...

seadusandlik ja täidesaatev organ”) ja lõpuks barthes'likku autori ja publiku võrdsustamist.

Simulaakrumite teadvustamise vajadust oli manifestis muidugi mõeldud laiemalt, aga eriliselt vajas seda tollane eesti fotograafia, mis oli pea kogu nõukogude aja suutnud hoida illusiooni objektiivselt jäädvustajast ja nüüd oli vaja üheaegselt teha paar väga kiiret rehkendust — mitte ainult et foto on kunst, vaid et foto on ka ideoloogia. Binaarsuste ja hierarhiate lõhkumine oli aga pigem DeStudio isiklik südameasi, sest tegeldi ju üheaegselt nii reklaamikunsti, galeriikunsti kui muude kunstiprojektidega ja eesmärgiks oli, et reklaamis “lähtutaks julgelt kunstilistest kategooriatest” ja kunstis oleks “rohkem tarbijalikku mentaliteeti”.

“Kultuuri ja elu” võib lugeda idaeurooplasena sotsiaal-ajalooliselt vihjelt vihjele. “Pildid sigivad kui kärbsed ning illusioon tähendusrikkusest, mida nad olemisele külge poogivad, on tülgestav”. DeStudio pildidekonstruktsioon tundub lokaalses mõttes justkui enneaegsena, arvestades varakapitalistlikku ühiskonda, mis oli kõikvõimalikus vormis pluralismi alles vähe nautida saanud. Lauritsa viibimine New Yorgis andis fotoduo sellesuunaliste mõtete arengule ilmselt võimsa kiirenduse, mille tulemusena DeStudio fenomen jäi kohalikus mõttes veidi justkui õhku rippuma.

DeStudio kui visuaalse looja aspektist olulisena esitab “Kultuur ja elu” DeStudio sürrealismisugemelise intertekstuaalse pildiloomemehanismi: “Jaanile võib panna Dorise suu, Dorisele Arnoldi ja Jaagu kõrvad”. “Kokteilisegamises” oli ühiskonnas käibiva väärtus-kaleidoskoobi ironilist kommentaari, aga ilmselt ka oma annus loomise rõõmu.

*Fun* ja iroonia olid segatuna osa DeStudio omamüüdist ja kuvandiloomest. Viimasele vihjab ka alljärgnev väljavõte ühest tollasest intervjuust.

Heie Treier: “Kas DeStudio kunst on küüniline?”

H.-E. M.: “Kindlasti on.”

P. L.: “Ma loodan ka.”<sup>4</sup>

DeStudiol on põhjendatult õnnestunud sõna sekka öelda oma kunstiajaloolises retseptisioonis. Mari Laanemets tsiteerib üheksakümnendate fotoülevaates nii “DeStudio kirju” kui “Kultuuri ja elu”, mööndes küll, et “tegelikult polnud DeStudiol mingit manifesti, tegemist oli kahe fotograafi Peeter Lauritsa ja Herkki-Erich Merila rohkem või vähem spontaanse koostööga.”<sup>5</sup>

(Manifesti lõpp) deklareeris Hasso Krull “Väikese kirjanduse poolt”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Peeter Laurits; Peeter Linnap. *Fin de siècle* Eesti fotos. — Vikerkaar 1987, nr 4.

<sup>2</sup> Manifestoloog Tiit Hennoste: Manifesti eelduseks on suur narratiiv! (intervjuu). — Sirp 22.09.2006.

<sup>3</sup> Eero Epner. Destudio. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, ajaloo osakond, 2001, lk 48.

<sup>4</sup> DeStudio. Peeter Lauritsat ja Herkki-Erich Merilat küsitleb Heie Treier. — Kunst 1/1994, lk 40.

<sup>5</sup> Mari Laanemets. Fotograafiast 1990ndate eesti kunstis. Kogumikus: Übed üheksakümnendad. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn 1999, lk 261.

<sup>6</sup> Väikese kirjanduse poolt. Manifest. — Kostabi 1991, nr 1.

# LÜLITI MANIFEST 1

## KÄIBIV EESTI KUNST PÕHINEB

avangardiil Eestis on avangard see mis ilmas on juba seitsekümmend aastat klassika olnud ja avangardist on see kes vähemalt kolmkümmend aastat ei ole ühtegi uut liigutust omandanud Neid iseloomustavad päritolu ja väljaminekud Tüüpilisi avangardiste L PIN RUNGE J P NIKOVSKI

Peale avangardistide on kontseptualistid neil ei ole midagi öelda ja et nad ei talu vaikust tuleb neil

## T LUD JUSKET

Kontseptualistid manguvad valitsuselt raha maksumaksjate raha ent vastu ei pakuta mitte kunsti vaid kontseptsiooni samas selgub et reklaamitud kontseptsioone pole kusagilt lugeda

## HÄD S SIRUT ME KÄE T LMUDI JÄRELE

ja osundame „Keegi sant kaebas mehe kohtusse sest mees ei lubanud tal vorsti nuusutada sant nõudis kulda kahjutasuks ja kohtunik mõistiski talle vajaduste rahuldamiseks piisava koguse kulla kõlinalat”

## KONTSEPTU LIST EI TOOD MID GI

sisuliselt on ta töötanud kunstnik ainus mida tal on õigus lunida on töötanud abiraha ainus kus tal on õigus vabariiki esindada on töötute pillerkaarid Samuti on kontseptsioon ettekujutus inimene kujutab endale ette et ta on ...

Räägitakse ka postmodernistlikust kunstist kuid eetiline oleks ikka kõigepealt

## L SN MÄELE KOLID J MUST RUUT ÄR OOD T

Jah postmodernism on totaalne jama Nende põhiline häda on selles et

## TEOSED EI SELET ENN ST ISE ÄR

nii ei eksisteerigi eesti kunsti vaid kimp Juske otsata aruandeid publik talutatakse aruannete juurde aga on ta siis revident või Tarass Bulba

On tarvis ilu ...

## JUST ÄSJ VÕITIS HE DUS

Gustav Ernesaksa samuti ei tohi unustada et ilu oli ainus asi mille nimel Suur Dostojevski tegi erandi ja lubas mõrvata lisaks poola ja juudi soost lastele ka muid ...

## ON TV LISEID INIMESED

Muru Pere Kurvits kes on ära taibanud et väga lihtsalt on võimalik väikest raha teha On arvuti taga istuv tolvana kelle religiooniks on demokraatia mõõdutundetus mis toob

## SÖÖD M TUID OHVREID ISIKSUSE PUUDUMISELE ...

Moodne kunst sinna kus on tema koht — pööranda alla mis ei tähenda

seada et pööranda asukohta tuleks muuta

V NG RD KELDRITESSE ...

Vanad kunstnikud on kaotanud töövõime

OLEME US D

kuivõrd arukat juttu võrreldes kas või vana Maliniga ajas Lenin ...

IG VIIM NE KUI K RGUG DEMONSTR NT

sisendab rohkem lootust kui kunstiaparaat iseenesele

Olles asetanud end rahvaenlase positsioonile ei julgeta siiski

plakati

„M RJU SÕI JÄÄTIST J KOMMI G MULLE EI NNUD”

endale kaela riputada ikka otsitakse nooremaid leitaksegi kusjuures

kedagi ei sunnita aga neile on ikka vähe Ja siis on noored süüdi

midagi neid ei huvita aga asi on selles et

SINU L PSEPÖLV J L TE DVUS

ei huvita üldse mitte kedagi inult Meel joob vähem ja hakkab veel

vähem jooma

JUBE SOIGUMINE

Originaalsus tuleb ära keelata Millised need originaalsed inimesed

on Originaalsete tegude põhimass on kriminaalkodeksis üles

loetud kahjuks ei ole originaalsete inimeste nimekirja lisatud Tegijad

on aga just nemad

LUU TULEB JUG

mitte naiselike emotsioonidega hetkemeeleoluga Naised on just

need kes tundlevad naiste luule näiteks on kohutav ila ...

SPONT NSUS ON S MUTI VIG

inimene jõi ennast täis või kuulis vihmapiisa lärtsatust sai elamuse

ja vormistas junni installatsiooni kontseptsiooni Ometi ei saanud ta

elamust mitte junnist vaid vihmapiisast

KEEGI EIS SU JUNNIST EL MUST

Ja kui siis junnielamuse Spontaanselt ei kuku leht ka puust

Meie ei maali triipe ruute ega junne meie maalime reaalseid objekte

T EVST M DJ KRE TUURE

ka buddhasid kõike rahvalähedast sõnajalgu ja mägesid aga mis

põhiline

INULT ŠEDÖÖVREID

— šedöövrid ongi meie eesmärk On viimane aeg tuua

TIPPKULTUUR EESTISSE

Navitrolla

Roosimölder

Kivisildnik

## Süliti

1989. aastal avastas geograafia üliõpilane Navitrolla pärast esimest kursust Tartu Ülikoolis, et geograafia ei ole ikka päris tema ala. "Suvel mõtlesin elu üle järele ja sügisel jõudsin käia ainult paaris loengus, kui... läksin dekanaati ja võtsin akadeemilise puhkuse. /.../ Otsustasin kunstnikuks hakata. Proovisin uuesti kunstikooli sisse saada. Tagajärjetult ründasin kahel korral ka kunstiinstituuti. Samal ajal hakkasin kunstnikuks olemisega väga aktiivselt tegelema. /.../ Tarmo Roosimõldriga, kellega ülikoolis tutvusin ja kes samuti peale mind koolist lahkus, moodustasime kunstirühmituse Lüliti"<sup>1</sup> (algsest nõudis kirjepilt teise L-tähe peegelkujutist). 1990. aasta lõpus toimus Lüliti esimene näitus Roosimõldri korteris. Ning 1991. aastal kokku kümme (!) näitust. Navitrolla sõnul ei olnud selline maht eesmärk omaette, vaid juhus, puhas "loomise rõõm". Lüliti tegevus kulmineerub 1993. aasta veebruaris näitusega Vaala galeriis. Paraku tekivad Roosimõldri ja Navitrolla vahel sellel ajal tõsised erimeelsused ning Lüliti läheb laiali. "Tegime Lülitiga veel mõned [performance'id] üheksakümne neljandal... aga näitusi me peale üheksakümne kolmanda märtsi enam ei korraldanud."<sup>2</sup>

Lüliti tegevuses osales lisaks Navitrollale ja Roosimõldrile veel terve rida sõberliikmeid, kelle hulka kuulusid ka rühmituse manifestide kirjutamiseks "parema stiili saavutamiseks" kaasatud Karl Martin Sinijärv ja Sven Kivisildnik. Viimast võib pidada suisa professionaalseks manifestikirjutajaks, kuivõrd Kivisildniku allkirja võib leida peale Lüliti ka veel terve rea manifesti taotlusega tekstide alt. Nimetatud kirjanike kaasabil sündis vähemalt neli manifesti, mille täpne kirjutamisdaatum ja seega valmimis-järjekord on segased: koostöös Sinijärvega on koostatud "Lyliti lühike manifest"<sup>3</sup>, mille Sinijärv ilmselt Vaala galerii näituse avamisel ette kandis.<sup>4</sup> Kivisildnikuga koos on kirjutatud "Lüliti manifest"<sup>5</sup> ja "Lüliti manifest 2"<sup>6</sup>, ning Kivisildniku enese poolt Lüliti esimest sünnipäeva tähistava näituse avamisel Tallinna Kommunaalprojekti majas ette kantud<sup>7</sup> "Kunst ja omandussuhted"<sup>8</sup>. Sisuliselt on kõik tekstid üsna sarnased, aga n-ö ametliku manifesti staatuse võiks neist omistada Kivisildniku koostatud "Lüliti manifestile", kuivõrd see publitseeriti paralleelselt Vaala näitusega nädalalehes Sirp.<sup>9</sup>

Manifestoloog Tiit Hennoste eristab Eesti kirjandusmanifestidest rääkides kaht põhimõtteliselt erinevat suhtumist: sõda ja show'd. "Sõjaga" tähistab ta esimese vabariigi aegseid tekste, mille autorid seisid oma tekstide taga kogu tõsidusega. "Show" iseloomustab aga iseseisvuse taastamise järgseid tekste.<sup>10</sup> Lüliti manifestid on selle tüpologia alusel oma aja suisa kanoonilised näited, kuigi ilmselt mitte esimesed, see au kuulub 1988. aasta noortenäitusel avalikkuse ette astunud rühmitusele Neoeksprepost.

Lüliti sünnib keerulistes üleminekuaja tingimustes, kus vabakutselisel kunstnikul ei olnud võimalik isegi korralikke maaltarbeid osta. Rääkimata siis näituse korraldamisest. Ametlikes kunstiringkondades pettunud, on Lüliti oma ütlemites äärmiselt halastamatu nii uue kunstimenklatuuri moodustanud 1960–70ndate põlvkonna kui nooremate, aga siiski ametlikult tunnustatud kunstnike vastu. Tuleb aga arvestada, et vastsaabunud vabaduse, sealjuures ka sõnavabaduse tõttu oli sõna väärtus olematuks nivelleerunud, igaüks võis öelda ja teha, mida tahtis. Hea sellekohane näide on nii Kivisildniku allkirja kui poeetikat kandev ning Tarapita 1921. aasta manifesti parodeeriv "Hüübinud vere manifest", mille keskseks teemaks on sõna kui relv. Tarapita manifestis loetletud "sõna-piitsa", "sõna-ahingu" ja "sõna-tapperi" edasiarendusena esitatakse siin "keemilise sõna" kontseptsioon. "Meil on vaja seadust, mis materiaalselt toetaks iga isiklikku solvangut vastavalt väärtusele — kirjaniku poolt."<sup>11</sup>

Karnevalimentaliteet ongi pea ainus asi, mis eristab üheksakümnendate "radikaale" sajandialguse modernistidest. Lüliti esimene näitus Navitrolla Aleksandri tänava korteris, kus pisikese 16 m<sup>2</sup> kööktoa seinad olid tihedasti pilte täis riputatud, kuulub justkui sajandialguse avangardi klassikasse. Ka Lüliti manifestid evivad juba ainuüksi oma määratluse "manifest" poolest otsest kontakti võitleva modernismiga. Lisaväärtust annavad retoorilised võtted nagu konkreetsete isikute nimetamine ning valimatu hukkamõist, mille kõrval jääb oma uue positiivse programmi kuulutamiseks võrdlemisi vähe ruumi. Selline ülesehitus on iseloomulik peaaegu kõigile meie 1920. aastate n-ö vastumaniifestidele. Otseselt kujutava kunsti küsimustega tegelevat manifesti kahekümnendatel selles stiilis aga ei looda. Niisiis, isegi kui Lüliti manifestil ei ole olnud olulist kunstiloolist kaalu, täidab see teatava tühiku meie kujutava kunsti manifestide loos.

<sup>1</sup> Ivo Navitrolla Parbus. Kunstnik Navilt ja Trollast. Tallinn: Revelex, 2005, lk 54–55.

<sup>2</sup> Parbus, lk 96.

<sup>3</sup> Lyliti lühike manifest. Käsikiri, Tartu Kunstimuuseumi raamatukogu.

<sup>4</sup> Navitrolla, Kivisildnik. Solvata veelkord solvata.

<sup>5</sup> Sven Kivisildnik. Lüliti manifest 1. Valitud teosed I. Tallinn: Argo, 2004, lk. 649–653. Käsikiri, TKM raamatukogu.

<sup>6</sup> Kivisildnik, lk 654–656.

<sup>7</sup> Milvi Piir. Onne sünnipäevaks, Lüliti. — Postimees 4.12.1991.

<sup>8</sup> Kivisildnik, lk 656–659.

<sup>9</sup> Navitrolla, Roosimõldri, Kivisildnik. Lüliti manifest. — Sirp 19.02.1993.

<sup>10</sup> Manifestoloog Tiit Hennoste: Manifesti eelduseks on suur narratiiv (intervjuu). — Sirp 22.09.2006.

<sup>11</sup> Hüübinud vere manifest. — Vagabund 1990, nr 1.

# KUNSTIRÜHMITUS "YDI" MANIFEST

Kunstirühmitus "Ydi" on asutatud 2. aprillil 1998 a. allakirjutanute poolt ja kujutab endast uut ja laiapõhjalist kunstnike ühendust mille koosseisus võivad oma vabal tahtel soovivaaldust esitamata tegutseda kõik need rohkem kui 170 kunstnikku ja praegust kunstiiüliõpilast kes on aastast 1978 alates osalenud Eesti Kunstiakadeemia soome uugri uurimisreisidel. Sellise koosseisu ja suunitlusega kunstirühmituse teke oli kakskümmend aastat kestnud ekspeditsioonide loomulik tulemus. Rühmituse kõiki liikmeid ühendab neil rändudel osalemise kogemus. Oma loomingulistes töekspidamistes ja otsustustes ollakse aga täiesti vabad ning võimalikud ekspeditsioonimaterjalidega seotud teemad ja vorm pole määrava tähtsusega ...

Oleme esmaseks ülesandeks seadnud oma rühmituse näituste korraldamise nii kodu kui ka välismaal. Põhirõhk lasub iga aastasel ühisnäitusel... Vähemalt kaks korda aastas antakse välja väikesearvulist nummerdatud eksemplaridena ilmutat kunstialmanahhi "Ydi"... Edaspidi kui liikmeskonna ettevõtmised ja mõtteline suunitlus on rohkem välja kujunenud kavatseme asutada Tallinnas kunstirühmituse "Ydi" kõrgema vabaateltje kooli ...

Võidakse küsida mida tähendab sõna "ydi" "Ydi" "üdi" ning tähendab meie arvates peale selle ka sisu sisukust südamikku ja tuuma. Ehkki veidi harjumatu ühendab ja iseloomustab see sõna võrdlemisi tabavalt meie niivõrd laiapõhjalist liikmeskonda ehk ydilasi

Oleme oma maailmanägemise kunstiteoreetilised seisukohad ja loomingulised veendumused sõnastanud alljärgnevalt

I

Eesti kunsti hetkeseisu 1998. aastal iseloomustavad olemuslikult needsamad nähtused mis on tunnuslikud kogu kaasaegsele kunstile. Pärast taasiseseisvumist oli Eesti kunstipildi kiire läänestumine õigeaegne ja vajalik ... Edasimineku on nüüdseks ammendunud nii kunstnikuisiksuste kui ka uute ideede tasandil ning seda nii Eesti kui ka rahvusvahelises ulatuses ...

Kunstikriitika tegeleb eelkõige kiirelt vahelduvate moenähtustega. Kunstirühmitus "Ydi" vaatleb kultuuri kui tervikut ja on üheks oma eesmärgiks seadnud kunstnikuisiksuse taasväärtustamise ...

II

Kaasaegsus ja maailmatase eesti kunstis kujunevad paratamatult peaaegu kõigile väikerahvaste kultuuridele iseloomulikkude rada pidi

mis tähendab et igasugune uuenduslikkus seisneb tihti väljastpoolt saadud eeskujude matkimises ... Eestis tehtud moodsa kunsti kõige suuremaks iseärasuseks ja väärtuseks on lihtne tõsiasi et see on tehtud Eestis mis peab näitama et meie kunstnikud ja vaatajaskond on maailmas toimuvaga kursis ...

Eesti kunsti suurimaks iseärasuseks saab olla ainult meie oma kultuurist lähtuv kunstikäsitus ja loomingulise mõttelaadi kordumatus. Kõige selle toetuspinnaks on eestlaste ja nende lähisugulaste tuhandete aastate taha ulatuvate kunstitraditsioonide alusmüürid. "Ydi" rühmituse liikmed püüavad just neid teadmisi tänapäevaliku kunsti mõttemaailmaga ühendada ning oma loomingus viljelda elu igavikulisuse ja kultuuri järjepidevuse ideed ...

III

... Laiemalt vaadates kujutab kaasaegse kunsti areng endast mitmepalgelist juhitamatut kulgu see ei ole ette ennustatav. Peab silmas pidama et lääneliku massikultuuri üldine suund näib olevat üleüldine sarnastumine. Uusimad kultuuri tulevikuenustused aga näitavad et ülemaailmne vaimne ja tehnoloogiline moderniseerimine ei vii üldise maailmakultuuri tekkimiseni vaid teatud arenguastmel hoopis üksteisest kaugeneva globaalse regionalismini ...

IV

... Suurrahvaste püüdlusteks on olnud oma suur olemist võimendada suurena näimise kaudu hoolitsemine oma kujundi suuruse eest ülejäänud maailma silmis. Paljud noored riigid aga tunnevad alaväärsust oma õhukese ajaloo ja kultuurikihhi pärast ning kipuvad seetõttu ajaloolise kultuuri mittevajalikkust rõhutama. Eesti kunst ei peaks järgima neid võltsmodernistlike suundumusi mis ajalugu alavääristavad

V

Kunstirühmituse "Ydi" üldise tegevuskava soovime kooskõlla viia kogu Eesti kultuuri ees seisvate küsimustega. Me ei taotle üle jõu käivat ega kavatse hakata maailma soojaks kütma. Me näeme kultuuri kui tervikut ...

Kunstirühmituse "Ydi" asutajaliikmed: Loit Jõekalda, Karin Kalman, ndrus Kõresaar, Ivo Lill, Erika Pedak, Martin Pedanik, Kaljo Põllu, Kärt Summatavet, Maarja Undusk, Tüüne Kristin Vaikla, Urmo Vaikla

## Teine tulemine

Seoses kunstikabineti ruumide vahetusega ning ülikooli lõpetanud ja Tartust lahkunud Visaritega läks 1975. aastal Tartust Tallinnasse ka Kaljo Põllu. Ta asus tööle ERKIsse, kus hakkas 1978. aastast korraldama soomeugri uurimisreise. Nendel reisidel kahekümne aasta jooksul (1978–1998) koos Kaljo Põlluga osalenud peaaegu 200 kunstniku ühendamist taotles rühmitus Ydi. Põllu katse liita taas rühmituseks enese ümber koondunud õpilased on vaadeldav Visarite teise tulemisena.

Kui Visarite tegevuse programmiline koordineerimine tuli tagantjärele, siis Ydi, vastupidiselt, alustas manifestiga.

“Rühmituse tegevuse kõige suuremaks saavutuseks pärast Pärnus Chaplini Kunstikeskuses toimunud aastanäitust võib pidada manifesti avaldamist kultuurilehes “Sirp” (22. jaanuar 1999, lk 12–13). Kuid sellel sündmusel on ka oma eellugu. Kohe pärast asutajaliikmete poolt koostatud manifesti valmimist 1998. a. 16. septembril viis sinsele loole alla kirjutanu [(st. Kaljo Põllu)] manifesti, tuginedes mõnede tuntud inimeste soovitusel, “Postimehe” kultuurilisa toimetusse. Suur oli üllatus, kui see sinna, vaatamata korduvatele järelepärimistele, nädalateks seisma jäi: kord põhjenduseks unustamine, siis jälle teised väljamõeldised. Pärast kolm kuud kestnud ootamist sai tekst tagasi toodud.

Nüüd sai see programmilise sisuga teadaanne otse kultuurilehe “Sirp” peatoimetaja kätte viidud. Lühikese vestluse kestel ei tulnud tuntud kirjanikku manifesti peatseks avaldamiseks agiteerima hakata, kultuuriline taust ja eesmärgid said paugupealt selgeks. Järgnev oli etteaimatav — paari nädala pärast oli see nii palju meelehärmi valmistanud tekst avaldatud.”<sup>1</sup>

Rühmituse algust tähistava tekstina ei ole “Kunstirühmitus “Ydi” manifest” mitte kokkuvõtte tehtust, nagu oli omal ajal “Visarite manifest”, vaid plaanitava kuulutus: aastanäitused, almanahh, kunstikool. Juba Visarite manifesti struktureerinud punktpunktilise esituse kõrval lisab Ydi manifestile klassikalisust muutunud poliitilistes oludes võimalik palju radikaalsem retoorika, nii eesmärkide kuulutamisel kui käesoleva olukorra hukkamõistmisel. Kusjuures iseseisvumisega on manifesti teemade ringis märgatavalt vähenenud sotsiaalpoliitiline programm, mille asemel domineerib konkreetne vasturetoorika rahvusvahelisi eeskujusid järgivale kunstile ja kunstikriitikale, mille ainsa alternatiivina nähakse rahvus-likkusest lähtuvat kunsti.

Niisiis kui Visarite manifestis on rahvuslik ja rahvusvaheline veel tasakaalustatud vastuolus, siis Ydi manifestis

saab rahvusvahelisele neomodernismi lainele osaks vaid halvaksapanu.

Sarnane on ka Visarite ja Ydi eluiga, mõlemad keetsid, järgides Herbert Readi “ettekirjutust”, umbkaudu 5 aastat: “1998–2005, ja siis mindi laiali. Põhjuseid oli mitu, peamiseks aga see, et nende aastate jooksul jõuti loominguliselt iseseisvuda, paljudel ootasid ees isikunäitused või edasiõpingud välismaal.”<sup>2</sup>

Vastumanifestina on “Kunstirühmitus “Ydi” manifest” nii retoorikalt kui probleemidelt lähedane Lüliti manifestidele. Mõlemal juhul tehakse julget ja konkreetset kriitikat ametlike institutsioonide poolt aktsepteeritud kunsti pihta ning deklareeritakse enese veel tunnustamata, kuid vaielamatult olulist kunstiajaloolist rolli. Erinevus Ydi ja Lüliti vahel seisneb aga nende suhtumises oma ettevõtmisse. Kui Lüliti lähtus loomise rõõmust ja tegi ennekõike show’d, siis Ydi manifest tähistab üleminekuaja show-perioodi lõppu ning kui mitte sõja, siis vähemalt tõsiste manifestide taastulekut.

<sup>1</sup> Kaljo Põllu. Meid ei ole vaja avastada. Kunstirühmitus Ydi almanahh 1/1999 (2). Mitteametlik väljaanne, lk 3–4.

<sup>2</sup> Kaljo Põllu kunst.ee toimetusele esitatud seisukoht Ydi lagunemise põhjuste osas.

Maailmas on palju inimesi kes tunnevad muret kunsti hetkeseisu ja tuleviku pärast Ja on ka põhjust ... Moodne tehnoloogia on kaasa toonud interaktiivsuse nõude kunstile tõeliselt mõtestatud võimalust publikule teosesse sekkumiseks kohtab aga harva *Global village* toob endaga kaasa nõude olla kõigile arusaadav mis enamasti taandub banaalsustele ja mida muud võikski endaga kaasa tuua soov olla kõigile meelepärane ning teadmine et igaüks võib olla kunstnik Teoreetikud nendivad et midagi uut ei saa enam luua kõik on juba tehtud

Neil on õigus Seega — mis sitasti see uuesti Enamik Eesti noortest kunstnikest ei kuulu nende hulka kes kunsti tuleviku pärast pisaraid valavad Tegelik elu on palju huvitavam

Noor Eesti kunstnik on väga paindlik Ta võib esineda ükskõik mis kontekstis ajades järjepannu oma rida Isegi kommertsüritusele toladeks kutsutud kunstnikud suudavad oma sõnumi eestrisse paisata

...  
Ka paljud vanemad kriitikud ja kunstnikud on pettunud arvatakse et noored on end maha müünud Mis kasu on aga kunstisaalidest kui nende sõnum on suunatud sootuks laiematele rahvahulkadele valikku ruumi tungimise originaalseimaks näiteks on maanteenäitused Igest tegi maal elav isemõtteleja ndruss Joonas kes kodu lähedal põlluveerel aastaid oma personaalnäitusi korraldas Esimese ühisprojekti korral 1997 aastal festivali Dionysia raames Tartu lähedal toimunud maanteenäituse "Kiirus" kohta ütlesid kriitikud et see kõik on juba ammu meerikas olnud ja märksa paremini teostatuna Maanteekunstnikke ei huvita eriti see mis on olnud neid huvitab mis on praegu

Tänu oma poliitilisele geograafilisele asendile seisame me naturaalmajandusliku agrarühiskonna varakapitalistlike džungliseaduste totalitaristliku terrori romantilise rahvusriikluse industriaalse heaoluühiskonna ja hõlmamatu infoühiskonna ristteel ja sellest punktist avanev vaade on midagi muud kui vaade vaid ühe neist sisemusest Maanteekunsti ja selle derivaate näitusesaalides on hakatud nimetama transpopiks Pop kunstiga ühiseks jooneks on massikultuurist pärineva keele kasutamine lameduse fetišeerimisest on asi aga kaugel Kohati kasutatakse vägagi rafineeritud vorme Kunstnikku kui tundlikku olendit ei jäta puudutamata meid ümbritseva maailma absurdus Ei maksa unustada kust me tuleme Nõukogude Eesti oli nagu suur kunstnike koloonia kes vähegi tahtis võis elada pea midagi tegemata pea eimillestki vahtida pilvi ja mõelda elu mõtte üle Praegune varakapitalism on inimeste väärtushinnangud täiesti segi pööranud Vanas kapitalismis ollakse sellega harjunud et elu mõte on liising meie veel ei ole Kui paar aastat tagasi ei osanud ka kunstnikud seisukohta võtta — mine tea järsku paneb turumajandus tõesti kõik nii inimese sees kui ka ühiskonnas paika — siis sel suvel toimunud üle eestiline

suurtel reklaamalustel eksponeeritud maanteenäitus "Kiirus II" oli transpopi taktika ja strateegia selginenud Kahjuks ei aita see kui vaimuvaesust popile toetudes kunstis kujutada — see genereerib vaid uut vaimuvaesust Otseütlemine pole elitaarkunstis kombeks maanteekunstnikele on see aga ainus võimalus Sütevaka ndrese pilt sarnaneb autoreklaamile ostma kutsuva kirja asemel on seal aga öeldud et luksusauto on peenise pikendus ...

Maanteekunstnikud reklaamivad neidsamu asju mida reklaamib ka päris reklaam ainult et miinusmärgiga Vaataja kel on silme ees mõne telekanali reklaamikampaania võib hakata mõtlema kui ta näeb Kiwa pannood Sellel on kujutatud stiliseeritud ühiskonnale sobivaks vormitud inimene keda ümbritsevad erinevate telejaamade nimetused Inimene nendib "Kes mind hüüab selles on küsimus" Transpop võtab aeg ajalt lollile naljale sarnanevaid absurdseid vorme Näiteks maalib Jasper Zoova hiiglasliku kirja "Zoova universumi kuningas" On öudne mõelda et paljud Eesti Vabariigi snobistlikud bossid olles saavutanud oma väikese võimu peavad end tõsimeeli universumi kuningaks ... Me ei ole nii tähtsad kui me arvame "Kiirus II" ga kohtus turist esmalt Eesti Läti piiripunkti juures kus seis Taave Tuutma Eesti lipuvärvides pilt sombreeros jänkiga kes küsis "What's the problem Who the hell is Esti"

Me räägime suuri sõnu integratsioonist rahust säästlikusest aga selle taga pole midagi Kaspar Toome posteriteprojekt linnaruumis festivali Kiriküüt '98 raames mille raames toimus ka "Kiirus II" tuletas meile meelde näiteks seda et sõda ei ole mitte videolõik telekas vaid häda ja viletsus Hajameelsed vaatajad libistavad pilgu üle plangu kus pakutakse neile segiläbi lunastust kassitoitu diskot jpm ja siis äkki ärkavad nähes lühidat kirja "surm — ainus kindel asi" See töötab Kunstnikud hoiatavad meid ja hoiatused on enamasti valusad Hoiatused ei haaku kunsti traditsiooniliste omadustega nagu "ilu" "ülevus" "transtsendentsus" jne Need ei sobigi õieti näitusesaali need ei toimi ka atraktsioonidena ja seetõttu ei tea ükski välismaa kuraator midagi transpopist On huvitav et enamus paremaid noori teevad pilte Maale graafikat videot Kaks esimest on rahvusvahelisel kaasaegse kunsti areenil täielikeks võrkehadeks Eestis ei ole kunsti jaoks ülearust raha seetõttu on kunstnikul eriti noorel küllaltki raske korraldada tohutuid multimeediaetendusi mahukaid installatsioone ja hiiglaslikke värvifotosid Selle asemel et raisata energiat varustamisele võetakse pintsel ja tükk pappi ja edastatakse oma sõnum ...

ga tegelikult ongi olulisem et seda kõike näeksid Eesti Vabariigi kodanikud Kuigi ideoloogia mis vormib inimesi on sarnane pea kogu maailmas

Mari Sobolev

## Autsaiderite tulek

Sõna “transpop” ei tähista eesti kunstiajaloos selgepiirist rühmitust ega stiili, vaid omapärast nähtust, millega seostatakse üheksakümnendate viimasel veerandil kobarat sarnase põlvkondliku kogemuse ja leppimatu meelelaadiga noori kunstnikke, kelle lapsepõlv oli jäänud nõuka-aega, radikaalne noorusaeg siirdeaega ning keda ühendas lisaks eelnenule kunstikriitik Mari Sobolev (nüüd Kartau). Tuntud ka kui “XXX-põlvkond” ja “Sobolevi karvaste öukond”, seostuvad transpopparid laiemas plaanis üheksakümnendatel aset leidnud “autsaiderite tormilise interventsiooniga uude pildimaailma”.<sup>1</sup> Paljud transpopi kunstnikud olid pärit provintsist ja kaugeltki mitte kõik ei alustanud oma kunstnikuteed Eesti Kunstiakadeemiast. Loobudes kõrgtehnoloogilisest (*high-tech*) ja kõrgviimistletust (*high-fi*), jäädid kohalikus kunstimaailmas rudimentiks kuulutatud maali meediumi juurde, kuid löuendi asemel maaliti ettejuhtuvatele pindadele, papitükkidele, reklaamplankudele, betoonseintele, sageli laenati elemente teistest subkultuuridest.

Transpopi sündi on Mari Kartau tagantjärele kirjeldanud nii: “Transpop oli selline kunstinähtus, mida mina mitte ei mõelnud välja, vaid tundsin ära... Kuna ma käisin kogu aeg mööda Eestit igasugustes väikelinnades üritustel, siis ma panin tähele, et mingi sarnast viisi mõtlemine on tekkinud üheaegselt erineva taustaga noorte kunstnike seas. Seda nähtust võiks peamiselt iseloomustada kui popkunsti mõjudega, aga võrreldes heaolühiskonna popiga oli ta ekspressiivsem, kriitilisem ja kreisim.”<sup>2</sup>

Noorteks kunstnikeks olid Jasper Zoova, Tarrvi Laamann, Andrus Joonas, Taave Tuutma, Tommy & Laurensius, Kiwa, Jaak Visnap, Kaspar Toome, Kaarel Vulla, Priit Pajos, Evelyn Müürsepp, Sütevaka Andres, Jan Kaus ja paljud-paljud teised. Mari Sobolevi sõnul ei pruukinud kõik transpopparid üksteist tundagi.<sup>3</sup> Transpopiga tollal seotud nimedest on umbes pool tänaseks tuntud, teine pool aga kunstimaailmas täiesti tundmatud, nähtus ise on eesti üheksakümnendate kunstiajalukku valdavalt sisse kirjutatud hilise neopopina.

Mari Sobolevi jaoks sai transpopi eristumine neopopist selgeks näitusel “KÕIKE KORRAGA PALJU JA KOHE”, mille arvustustes sai üks kunst sümptomaatilisel kriitikutelt

pai, teise suhtes aga ei osatud seisukohta võtta või kirtsutati nina. Sobolev ise on märkinud neopopi ja transpopi olulise erisusena, et esimene oli kunstimaailma hõivamise osas ambitsioonikam, millest tulenevalt oli neopopi väljendus viimistletum ja ülesastumised valitumad.

Kuna nähtusega seotud kaader oli liikuv, siis on transpopi füüsilisteks tunnistähtedeks eelkõige näitused ja kirjapandud tekstid. Näitustest olid lisaks Rotermanni soolaos toimunule “KÕIKE KORRAGA PALJU JA KOHE”<sup>4</sup> (1997) eesti kunstis ainulaadsed kahel järjestikusel suvel aset leidnud maanteenäitused “Kiirus I” (1997) ja “Kiirus II” (1998).

“Transpop — minevikuta kunst” ilmus kõikide eelnimetatud aktsioonide järel. Teksti argumenteeritud retoorikast ja viisakast vormistusest jääb mulje, et see oli adresseeritud kunstimaailma vägevatele, Kartau väitel pidi see aga ühtlasi toimima sissepoole, et transpopparid “ka ise mõtestaksid, mida nad teevad, sest paljud olid tollal üsna noorukesed”. Transpopiga seonduvaid manifestilaadseid tekste on tegelikult rohkem, siia kuuluvad ka Mari Sobolevi vanakeste kriitikale vastav “Transpopi lühike meelespea”<sup>5</sup>, ilmselt kollektiivselt sündinud lühike “popi” ja “transi” leksikon “TRANSPOP”<sup>6</sup>, tinglikumalt Kiwa *mindflash*’idena pluralismi deklareeriv “Gräfitimüüri esmaesitlusele”<sup>7</sup> ja Hanno Soansi Sõnumilehes kunstnikke avaliku elu hõivamisele üles kutsuv “Olematu teos — “sotsiaalne skulptuur””<sup>8</sup>. Soansi tekst, kus kordub painav fraas “selline olukord on vastutustundetu”, asetub koos “Tarapita” (1921) ja “Hüübinud vere manifestiga” (1990) eesti kultuuri apokalüptiliste manifestide ritta.

“Transpop — minevikuta kunst” visandab vähem ekspressiivselt needsamad strateegiad. Maantekunstu ülesandeks on avalikku ruumi tungimine ja miinusemärgiga reklaam, sest “me seisame naturaalmajandusliku agraarühiskonna, varakapitalistlike džungliseduste, totalitaristliku terrori, romantilise rahvusriikluse, industriaalse heaolühiskonna ja hõlmamatu infoühiskonna ristteel, ja sellest punktist avanev vaade on midagi muud, kui vaade vaid ühe neist sisemusest.”<sup>9</sup> See transpopi manifesti kõige krestomaatilisem lause kõneleb eelkõige väga erilisest sotsiaalajaloolisest hetkest ja kunstniku kohusest oma aja ees.

<sup>1</sup> Eha Komissarov. Eesti maal 1990. aastatel. Ülbed üheksakümnendad. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 93.

<sup>2</sup> Liisa Kaljula telefoniintervjuu Mari Kartaugaga 10.11.2006.

<sup>3</sup> Kartau 2006.

<sup>4</sup> Mari Sobolev. Tuleviku laboratoorium: Mustpeade Maja galeriid 1993–1996. Valiku vabadus. 1990. aastate Eesti kunst. Tallinna

Kunstihoone, 1999, lk. 47.

<sup>5</sup> Luup 1998.

<sup>6</sup> Samas.

<sup>7</sup> Vihik 2002, nr 1.

<sup>8</sup> Hanno Soans. Olematu teos — “sotsiaalne skulptuur”. — Sõnumileht 25.07.1998.

# NON GRATA MANIFESTATSIOON JA TEGEVUSE PÕHILÄHTEKOHAD

## 1 Non Grata tegevus on kollektiivne

- a Non Grata struktuuriga seotud tegevused otsustatakse kollektiivselt. Mistahes esinemine tegevuskunsti installatsiooni videoesitluse ekspositsiooni jne vormis otsustatakse kollektiivselt. Ühisotsustuse vormis leitud lahendused on kollektiivi liikmetele siduvad non grata üldiste ja ühiste tegutsemisprintsipiide ja eetilistest toekspidamiste raames
- b Non Grata kollektiivse tegevuse eesmärk on sünergia teke mis on loomingu protsessi üks tähtsamaid tegureid
- c Non Grata struktuuriga seotud praktilise ühistegevuse eesmärk on struktuuri füüsilise ja vaimse keskkonna säilitamine. Oma inimressurssi rakendatakse vastavalt struktuuri vajadusele ja personaalsetele isikuomadustele
- d Non Grata kollektiivse loomingu autorlus on kollektiivne. Non Grata aktsioonide tulem ja salvestused kuuluvad Non Grata arhiivi. Teoste eksponeerimine omandiõiguste muutus ja presenteerimine meedias on võimalik peale kollektiivset sellekohast otsustust
- e Non Grata liikmeteks loetakse inimesi kes on parasjagu otseselt või kaudselt seotud non grata tegevusega peavad kinni non grata põhimõtetest ja sisekorra eeskirjadest seejuures avaldades selleks soovi ja teadvustades oma rolli non grata struktuuris
- f Non Grata kollektiivis puudub seisuseline hierarhia. Kõik liikmed on võrdsed hoolimata liikmeks oleku ajast vanusest seisusest. cademia Non Gratas vms
- g autoriteet kehtestub ainult loomingu aktiivsusest ja struktuuris rakendatud inimressurssist

## 2 Non Grata tegevus on anonüümne

Non Grata distanseerub kohalikust *artworld*ist ja meediast

- a Non Grata loomingu autorlus on kollektiivne s.t üksikisikud esinevad kollektiivis anonüümset
- b Non Grata tegevuses on primaarne eksperimentaalne loomingu keskkond ja eesmärgiks selles protsessis viibimine. Non Grata tegevus on tõlgendatav ainult läbi selle loomingu protsessi nonüümsus vabastab loovisiku tema karjäärikesksest orientatsioonist ja sundseisust ja võimaldab kehtestada piirangutest vaba ideede sulatusahju
- c Non Grata aktsioonide käigus sündinud ja realiseeritud ideed kuuluvad rühmitusele kollektiivselt. Non Grata rühmitusesiseselt

primaarne on alati idee mitte selle autorlus. Non Grata liikmed võivad kasutada üksteise ideid verbaalset väljenduslaadi ja keha struktuuri huvides grupisiseses eksperimentaalses keskkonnas anonüümset piiramatus mahus

d Non Grata tegevuse ideede ja verbaalse väljenduslaadi kasutamine väljaspool gruppi oma nime all või oma isikuga seoses on keelatud

e Non Grata liikmed võivad tegutseda väljaspool grupi tegevust iseseisvate ja individuaalsete loovisikutena mistahes nime all

f Non Grata tegevusega võivad aktsioonides liituda mistahes kunstnikud või kunstnikerühmitused neid ei loeta seetõttu automaatselt non grata liikmeteks vaid nad omandavad aktsiooni perioodiks anonüümsuse üldise avalikkuse ees

## 3 Non Grata juhib ja koordineerib cademia Non Grata tegevust

NG on alternatiivne kunstikõrgkool kontseptuaalne institutsioon. Non Grata rühmituse hariduspoliitiline väljund. Ühiskondlike hariduspoliitiliste idiootsuste vältimiseks kasutab riiklikus haridussüsteemis katteorganisatsioon cademia Non Grata katteorganisatsioonid võivad saada olukorrast tingitult NG põhiliinist kalduvaid erivolitusi avalikus ruumis toimimiseks. Volitused peavad olema manifesteeritud kattedstruktuuri loomisel ja kattedstruktuuri tegevuse eest vastutavatel isikutel lasub kohustus nendest erivolitustest teavitada üldsust mistahes avalikus esinemises. Erivolituste eesmärk saab olla ainult põhitegevuse eesmärkidest lähtuv punkt 1 b 1 c

Katteorganisatsioonid ei asenda cademia Non Grata

Katteorganisatsiooni nimekirja kuulumine ei tee automaatselt nongratalaseks ega ka mitte cademia Non Grata tudengiks. cademia Non Grata tudengid on need kes on omaks võtnud cademia Non Grata sisekorra eeskirjad loomingu keskkonna tagamiseks ja töötavad selles eksperimentaalses vaimses ja füüsilises keskkonnas vastastikusel kommunikatsioonis struktuuriga



## Antoniuse õpilased

Edela-Eestis on tegevuskunsti kolle hõõgunud 1993.aastast saadik. 1998. aastal Sütevaka Humanitaargümnaasiumi kunstiosakonna vundamendile rajatud Non Grata võiks täna kõike arvesse võttes nimetada tegevuskunsti orduks. Lisaks kohalikust kunstimaailmast distantseerituse, peavoolust tagasilükatuile asüüli pakkumise, kollektiivsuse, enesesalgamise, askeetlikkuse ja kõlbelise täius-tumise aspektile on tegevuskunstirümitusel Non Grata ka oma kool (Academia Non Grata), oma arhiiv (Non Grata arhiiv) ja sisekorra eeskirja laadne manifest.

Nii olmelise kui vaimse mugandumise suur vastane on rühmituse ideoloog Al Paldrok, kes tuli omal ajal Tallinnast ära, kuna seal suhtuti maailmaparandamisse ironiliselt: “Kunagi meeldis mulle väga postmodernistlik kunst. Aga viimasel poolel aastal olen hakanud modernismi hindama. Modernismi vaade oli väga eetiline, seal oli edasiviiv asi, neil olid selged eesmärgid ja eetilised piirid.”<sup>1</sup> Paldroki jaoks on Non Grata “eelkõige eksperimentaalne ruum. Tegutsemisprintsibid on kehtestatud selle loomingulise keskkonna parimaks toimumiseks.”<sup>2</sup>

Kuigi Non Gratal on manifestitaolisi tekste rohkem — valmisprodukti asemel protsessi väärtustava rühmituse üks kreedosid on muutuda koos oma liikmeskonnaga —, tuleb siin vaatluse alla kaks, millel selgelt erinev otstarve. Lühem ingliskeelne pigem väline-esinduslik (arvukad esinemised maailma eri paigus), pikem eestikeelne pigem sisemine-korrastav (praegu on aktiivseid nongratalasi kolmekümne ümber, uinuvaid parkümmend<sup>3</sup>).

“Non Grata — “Art of the Invisibles. Voluntarily Out of Focus”” on varase modernismi vaimus manifest, mis deklareerib kunstis hädavajalikkude verevahetust (“cure from incest”), nongratalaste vabatahtlikku autsaid-positsiooni (“the horrible and unwanted”), peamisi strateegiaid (“primitivism, impersonality and experimental creativity”) ja eesmärgi (“aesthetical and provocative challenges”).<sup>4</sup> “Fookusest väljas” on küll vabatahtlik, kuid ka parimas mõttes märterlik žest, mille taga sügav veendumus, et olla kunstnik on eelkõige sotsiaalne missioon: “Kes meist tunnistaks meeleldi tapamaja olemasolu?”<sup>5</sup> Nähtamatuse põhjuseks on aga kunstimaailma konventsioonid: “Võta näiteks vangide tätoveeringud. Kindlasti on nende seas väga meisterlikke, aga kui see sotsiaalne reaalsus, millest need sündinud on,

on eemaletõukav, siis pole oluline, millal maod moest lähevad ja draakonid asemele tulevad.”<sup>6</sup>

“Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhilähtekohad“ on bürokraatlikum dokument, mis reguleerib tegevuskunstirühmituse toimumist. “See konkreetne tekst on pigem Non Grata sisene. Ta on aegade jooksul kollektiivselt koostatud, formuleeritud, saadetud nongratalastele laiali, täiendatud. Antud hetkel on ta selline,”<sup>7</sup> seletab Al Paldrok Non Grata manifestiloome mehhanismi.

Kogu manifesti teksti läbib müstiline “NG struktuur”. Tsiteerin: “Non Grata struktuuriga seotud praktilise ühistevõime eesmärk on struktuuri füüsilise ja vaimse keskkonna säilitamine. Oma inimressurssi rakendatakse vastavalt struktuuri vajadustele ja personaalsetele isikuomadustele.”<sup>8</sup> Ometi ei ole struktuur Kafka müstiline kohus või Orwelli suur vend, vaid eriline loominguline keskkond, mida Jan Kaus on nimetanud ka oasiks.<sup>9</sup> Al Paldrok: “Non Grata struktuur on lihtsalt süsteem loova keskkonna toimumiseks. Kollektiivselt on tõenäosus seda ruumi luua ja säilitada kordi suurem. Praeguses ühiskondlikus situatsioonis on loomingulisele tegevusele pühendumine kunsti vallas muutunud üsnagi marginaalseks. Suurem osa hetkel kohalikul kunstimaastikul tegutsevatest noorkunstnikest on nongrata taustaga ja Non Grata ise on pidevas mannertevahelises liikumises. Struktuur toimib.”<sup>10</sup>

Struktuuri põhikomponendid on anonüümsus ja kollektiivsus. Anonüümsust on nongratalaste aktsioonides rõhutanud alastiolek, läbikriipsutatud nimed, mustade kastidega kaetud silmad, kinniteibitud suud, kollektiivsusust pannud pidevalt proovile rühmitusesisesed mängureeglid, kus liikmed võivad piiramatus koguses kasutada üksteise ideid või kus kogu grupp peab ühe liikme väljakäidud ideega kaasa minema. Mari Sobolevi sõnul kõige selle tulemusena “ANG tüübid lähevad aga hirmu tundmata läbi mis tahes vaimsetest ja füüsilistest katsumustest”.<sup>11</sup>

“Sissepääs vaid motiveeritud osalemissooviga”, “võimalik jälgida online-monitori vahendusel”, “füüsiline kohalolek raskendatud”, “piiratud silmside”, “juurdepääs limiteeritud”, “juurdepääs blokeeritud”.<sup>12</sup> Need on tsitaadid nongratalaste aktsioonide ametlikest kirjeldustest. Meediaga tõrksalt suhtlev Non Grata soovib hoida teravat profiili ja — kontrollida oma retseptiooni.

Non Grata kuulub eesti kultuuri ajaloos ka nende rühmituste ridadesse, kelle nimi ise on manifest. Visarid. Neocksprepost. DeStudio. Tarapita!

<sup>1</sup> Ideoloogid nongrata? Mari Sobolevi intervjuu Al Paldrokiga. — Sirp 09.04.1999.

<sup>2</sup> Liisa Kaljula meiliusutus Al Paldrokiga, november 2006.

<sup>3</sup> Paldrok 2006.

<sup>4</sup> Non Grata — “Art of the Invisibles”. Digitaalne dokument, Non Grata arhiiv.

<sup>5</sup> Non Grata 1, 2000.

<sup>6</sup> Academia Non Grata ametlik teadaanne. — kunst.ee 2000, nr 1.

<sup>7</sup> Paldrok 2006.

<sup>8</sup> Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhilähtekohad. Digitaalne fail, Non Grata arhiiv.

<sup>9</sup> Jan Kaus. Kool Oaasis/Kool kui Oaas. Non Grata 1, 2000.

<sup>10</sup> Paldrok 2006.

<sup>11</sup> Mari Sobolev. Aeg. Ruum. Liikumine “Balti ketis”. — kunst.ee 2001, nr 3.

<sup>12</sup> Non Grata ERI. — kunst.ee 2003, nr 4.

# NAISKUNSTNIKE LAULU – JA MÄNGUSELTS PUHAS RÕÕM

## PUHAS

“Puhas” tähendab antud kontekstis eelkõige omakasupüüdmatu midagi mida pole segatud intriigidesse ega arvestatud ettekatsetult kuuluma hierarhiatesse “Puhas” on “päris” – tunnetuslik päris See pole väljatöötatud fiktsioon mis põhineb kalkuleeritavatel valemitel e välistel mõjuritel vaid see on miski mis tekib inimese seest rohkem juhitud emotsionaalsest kui analüütilisest teadmisest

## RÕÕM

Rõõm seostub siin eelkõige selliste täpsustustega nagu tegemiserõõm-koostegemiserõõm-koosolemiserõõm-olemiserõõm-olemas olemise nautimine-elurõõm milles sisaldub imestav huvi olemasolemise nüansside vastu

## PUHAS RÕÕM

Puhas Rõõm tervikuna näitab meie toimimist omakasupüüdmatu tegutsemiserõõmu võtmes me ei rõhuta autorlust vaid ideed ja emotsionaalset tundlikkust See et rühmituse nimi kannab endas mingit kindlat emotsionaalset parameetrit antud juhul rõõmu ei peaks juhtima kõigi rühmituse tööde temaatikat vaid andma üldise suunitluse Meie puhul on see püüd positiivsete ja humoorikate probleemilahenduste poole Lihtsam on mured välja naerda kui nende terrori all ägada Me pakume alternatiivset lähenemist kaasajal levinud kunstisuunale mille ma võtan kokku lühidalt määratlusse “autoril on paha olla”

Naiskunstnike Laulu ja Mänguselts PUHAS RÕÕM on tekitatud koostegutsemise innust Me propageerime kollektiivse loomingu ideed seltsi loomingu on seltsiliikmete ühisomand Meie kollektiivis puuduvad hierarhiad igaüks meist võib algatada mõne projekti ja seda vedada kõigil on vabad käed ja sõnad ja teod

## MÕNED KINDL D S J D MID ME OM TEGEVUSEG VÄLJEND D PÜÜ ME

Suur osa vähem või rohkem mõttetihedast kunstist on tohutult tõsine huumorivaene ja kannab negatiivset laengut Tundub et kunstnikud üldjuhul kardavad oma teostesse lusti lisada kartes et siis ei võta kunstimaailm neid tõsiselt Huumor ja lõbu justnagu muudaksid sõnumi madalamaks kui kunstnik plaanib ja aru saab ning sestap pigem eiratakse rõõmu võimalikkust kunstis Rõõmus kunst oleks justnagu vähem kunst kui tõsine kunst Meie proovime näidata vastupidist see kes on lõbus ei pruugi tingimata olla rumal Ka sellele kes naerab võivad korda minna need probleemid mida ta lahkab ta vaid on otsustanud nende all mitte murduda vaid neist optimismiga läbi tuhnida Tõsiseidki kontseptsioone saab esitada humoorikatena Võimalike variantide hulka võib poetada helgeid hetki Maailm pole alati kuri ja autoril pole alati paha olla

Teiseks me püüame eirata väljakujunenud kunstnikumüüti Kunst ei ole meie jaoks püha Meile pole isegi tähtis kas see on kunst mida me teeme või mitte Tähtis on et meil oleks oma tegudega midagi öelda et huvitav oleks nii meil endil kui ka publikul Me oleme väljendavad süüdimatud tütarlapsed kes tegutsevad enda ideede esitamiseks ja mitte konventsioonide kultiveerimiseks Me oleme tegutsedes meie ise ja toimime nii nagu rõõmsale olekule soovidele ja ideedele kohane on et meie emotsionaalset laengut jagada üksteise ja vaatajatega Me ei taha toonitada autori isikut Naiskunstnike Laulu ja Mänguseltsi loodud kunst on Naiskunstnike Laulu ja Mänguseltsi loodud See ei tähenda et me teeme ning mõtleme kõike ja alati koos Lihtsalt idee ja protsess on olulisemad kui autori isik

Me ei soovi hambad ristis ja iga hinnaga sooritada Suure Kunsti kte vaid tähtsustame protsessi mängulisust tegemiserõõmu ja positiivset pretensioonitust

Las me oleme natuke napakad

Las me lõhume naerdes sotsiaalseid võrgustikke

Las me pakume rõõmu endile ja teistelegi

## Kunsti naerujooga

2000. aasta suvel mõtlesid Piret Ráni, Kristel Sibul ja Jane Suviste välja pika ja keerulise, kuid väga selget sõnumit kandva nimega rühmituse Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts Puhas Rõõm. Nimi, mis pärineb justkui rahvusliku ärkamise ajast, viitas tõepoolest teatavatele iganditele meie ühiskonnas. Hetkel, mil seltsiga liitusid ka Hello Upan, Eve Kiiler (enne Linnap) ja Ivika Kivi, pidi erinevate taustade kokkupuutel tekkima küllalt eriline sünergia, sest segunesid multimeedia, fotograafia, stsenograafia, moderntantsu, muusika ja mitmed muud kogemused. Piret Ränil ja Eve Kiileril oli lisaks seljataga [‘mobil’]-galerii kogemus, kus tegeldi tõsise kontseptuaalkunsti vormis kõige muu kui helgete teemadega.

Puhta Rõõmu esiaktivisti Piret Ráni sõnul oligi seltsi asutamise ajendiks eesti kunstis tollal valitsenud häiriv surmtõsidus: “Meile kambakesi tundus, et see on see, mida me ei taha teha, tahtsime teha samuti kaasaegsete vahenditega, aga tegeleda pigem kunstiteraapiaga.”<sup>1</sup> Manifest loodi kollektiivselt, sest, nagu tekst ka kuulutas, ei olnud oluline autorsus, vaid idee, ka koostegemise rõõm.

Puhta Rõõmu manifesti võib selles valguses käsitleda klassikalise vastumanifestina kultuuris mõnda aega valitsenud hoiakutele. “Me pakume alternatiivset lähenemist kaasajal levinud kunstisuunale, mille ma võtan kokku lühidalt määratlusse „autoril on paha olla”<sup>2</sup>. 1929. aastal oli negativismi vastu kunstis manifesteerinud ka Eesti Kunstnikkude Rühm, kõneldes “ekspressionismi umbtänavast”. Märt Laarmani mõtteid vormisid tollal ka modernistlikud binaarsed opositsioonid: “Kui impressioonism ja talle järgnenud futurism olid olemuselt lyriilis-naiselikud, siis kubismi kaudu konstruktivismi jõudnud kunst on saanud uuesti tagasi oma mehelike-epilise aluse.”<sup>3</sup> Ka Puhta Rõõmu manifestis on modernistlik binaarsusel põhinevat retoorikat, näiteks “emotsionaalne” vs. „analüütiline“ ja „rõõmus“ vs. „tõsine“, kuid siin nõutakse kunstis kohta just stereotüpselt naiselikele väärtustele nagu tundlikkus, heatujulisus ja omakasupüüdmatlus.

Manifest on laadilt reklaamilik. Laused on lihtsad ja löövad, suurtähtedega toodud kategooriad PUHAS ja RÕÕM meenutavad tarbimismaailma loosungeid, mis sugereerivad vastavalt toote tervislikkust ja sellest saadavat head emotsiooni. Mil määral on tegemist topeltirooniaga, jääb lahtiseks, ka seltsi aktsioonides ei ole iroonilisuse ja siiruse vahekorrad selged. Piret Ráni: “Liikmetele on olnud

iroonia aspekt isesugune, näiteks Hello on meie päikeselaps.”<sup>4</sup>

Puhta Rõõmu kunst võtab enamasti uuema aja kunstivorme, traditsiooniliselt mehelike maali ja skulptuuri asemel viljeldakse videokunsti, *performance*’it, Interneti-kunsti, installatsiooni. Olgu siinkohal öeldud, et ka feminismi osas puudus Piret Ráni sõnul seltsis valitsev seisukoht<sup>5</sup>, huvi naise elu erinevate etappide ja aspektide vastu kuulub laiemalt tänapäevaste soouringute teemaringi.

Puhta Rõõmu kunstiprojektid on enamasti püstitatud programmi raames. *Performance* ja video “*Lost paradise*” on lugu sellest, kuidas kunstimaailma sõnamull tõmbub rõõmusaadikute ümber üha koomale; teostes “Naerorgesster” ja “Vang” ravivad võimu poolt ahistatud end naerujooga; fotoseerias “Naerata! Naeratus on naise töö” on naiste naeratus juba tehtum ja kurvem; “Suured väikesed tüdrukud” ja “*White wedding*” käsitlevad vastavalt naise stampide keskel kasvamist ja stampide provotseerimist; “Sa võid mulle haiget teha” on mängulist formaati ja tõsist sõnumit kombineerivana seltsi programmi vast puhutamalt järgiv teos.

2002. aasta lõpus, muide, üheaegselt Tartu Kunstimuuseumi näitusega “Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis”, oli kunst.ee erinumber pühendatud rõõmsale kunstile. Lisaks Puhta Rõõmu aktsioonide tutvustamisele tehti siin ka kahe aasta jooksul ühiskonnas läbi viidud uuringute kokkuvõtteid, tuues ära rahvaküsitluse “Positiivset meelestatust kandvad (kunsti) teosed eesti kultuurist” tulemused ja tuntud kultuuriinimeste refleksioonid teemal “rõõmus kunst”. Selgus, et rõõmsat kunsti umbusaldati ja võõristati tõepoolest, kuid selle põhjusena ei nimetatud enamasti mitte lähiajaloo totalitarismi-kogemust, vaid seost kaasaegse pealetükkiva reklaamimaailmaga.<sup>6</sup>

Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts Puhas Rõõm on eesti kunstis küllalt ainulaadne manifest-projekt, mis on suutnud jääda sõnumikeskseks, lisaks on seltsi aktsioonid olnud tavalisest dialoogialtimad, ilmutades antropoloogilis-filantroopset huvi inimese kui sotsiaalse olendi vastu.

<sup>1</sup> Liisa Kaljula telefoniintervjuu Piret Räniga 13.11. 2006.

<sup>2</sup> <http://www.kliinfann.artun.ee/puhasr66m.html>

<sup>3</sup> Laarman, Märt. Uuest kunstist. Uue kunsti raamat. Tallinn: Eesti Kunstnikkude Ryhma Kirjastus, 1929, lk 7.

<sup>4</sup> Ráni 2006.

<sup>5</sup> Ráni 2006.

<sup>6</sup> <http://kliinfann.artun.ee/naba/ankeet/vastajad.html>

# MANIFEST LABJEKTI KOHTA

- 1 Labjekt on armugade retoorilisi küsimusi või suuniseid kasutav semiootilise juhtumi esitlus kunsti või mõne muu maailmakeha avalikes õõnsustes ja erkudes nn Loomulik kasvaja
- 2 Labjekt on pööraselt huvitunud tähenduste ja tõlgenduste omamisest on oletatava defineeringu kaotanud auk tekstis kokkuvoltimisest kulunud koht linnaplaanil on irooniline hümn kuristiku põhjast
- 3 Labjekt samas nii vihkab kui ka armastab Ta on vene ruleti meetodit kasutav kuid erinevalt sellest ei käivita teda tülpimus ja ükskõiksus Vastupidi ta on armunud masendusse ja intensiivsusesse
- 4 Labjekt teab et ainuke võimalus emotsioonideks on olla retoorilisi küsimusi esitav prostituut politseivormis
- 5 Labjektsed küsimused ja juhised on Kas te tahate totaalset sporti

Mis sul peas on *Who's the fucking Alice now* Tapa ennast Ära Mis on äraandja palk Kes kardab Virginia Woolfi Kes on pildil Käi kuu peale oma Vaga ja Kristevaga Mis värvi on armastus Mis see siis nüüd peaks tähendama Vaata mind Söö mind Laulge kaasa

6 Labjekt on ohtlik aga ta ei puutu mõtlemisvõimetusesse napakatesse kel pea õmbluste vahelt saepuru pudiseb

7 Labjektil ei ole oma mina labjekt kahtlustab et just sina oled tema mina

8 Labjekt on masin mis on võimeline leinaks ja tema mootoriks on armugadedus

Marko Laimre

## MetaLabjekt

Subjektipõhised ehk mitte rühmituse, vaid üksiku kunstniku seisukohti kuulutavad manifestid on Eesti manifestiloos suhteliselt harvad. Kunstnikest paistab selles vallas Lapini ja ka näiteks Kurvitza kõrval silma Marco Laimre, kelle arvele kuulub kolm teksti: “Manifest Labjekti kohta”<sup>1</sup>, “Manifest otseti kohta”<sup>2</sup> ning kolmas siiski n-ö kambas koostatud tekst “Poliitilises manifestis *Poin’i* kohta”<sup>3</sup> koostöös Anders Härmi ja Andrus Kõresaarega.

“Manifest otseti kohta” on ennekõike omapärane manifestilooline kurioosum. Selle täiesti ähmase sisuga teksti ajendas autori sõnul Eero Epneri “tellimus” kirjutada NO99 raamatusse üks manifest.<sup>4</sup> Laimre, selle asemel et pakkumine, mis käis vastu tema põhimõtetele, kuivõrd manifesti ei saa ikka päris tühja koha pealt välja imeda, võttis tellimuse vastu ja keeras selle naljaks. Nimelt on kogu teksti sisuks mööda esimesi tähti otseti ülalt alla loetav lause: “See on hea näide sellest, kuidas kirjutada tellimise peale manifesti.” Kõik muu selles tekstis on tõepoolest sisutu ruumitäide.

Laimre ja Härmi vaidluses tühja tähenduse võimalikkuse üle sündinud “Poliitilises manifestis *Poin’i* kohta” on oma väike veidrus. Nimelt ei ole kolmandal allakirjutanul Andrus Kõresaarel manifestiga mitte midagi pistmist, “Laimre lihtsalt arvas, et Kõresaar kirjutaks sellele kindlasti alla. Kõresaar ise sai oma osalusest alles hiljem teada.”<sup>5</sup> Kuigi manifesti tekst on suuresti irooniline, on selles siiski tugevalt tunda üks Laimre loomismetodile omane lähenemismurk: isikliku globaliseerimine ja politiseerimine ning vastupidi, globaalse viimine subjekti tasandile: “Mu ema on Coca-Cola, Mu isa on Pepsi-Cola. Ise olen McDonald’s”<sup>6</sup>. See Laimre iseenda totaliseerimispüüe on koos tema meetodi teise omapäraga, metamõtlemise ehk oma mõttekäikude (kohati mitmekordse) reflekteerimisega, need kaks võtit, mis võimaldavad meil avada kohati täiesti arusaamatu “Manifesti Labjekti kohta” positsiooni. Metamõtlemise heaks näiteks on Laimre *performance* loeng “*Terror, error and horror*”<sup>7</sup>, mille sisuks mitte midagi ütlev foto ühest keskklassi eramust ja autori foorseeritult paranoilised mõttekäigud seoses selle majaga, kusjuures “esitluse” eesmärgiks ongi kokkuvõttes lihtsalt eksponeerida meetodit, mille alusel Laimre töötab<sup>8</sup>. Arvestades, et tekst kanti ette Laimre isikunäituse raames, tekib küsimus, kas tegemist on taiese või autori selgitusega oma

teoste juurde. Vastus võimaldaks meil jõuda otsusele, kas “Manifest Labjekti kohta”, mis retoorika alusel otsustades selgitab midagi (mida nimelt, jääb üsna ähmaseks), on vaadeldav seisukohavõtuna või on tegemist autori esteetilisest eesmärgidel loodud sõnamänguga — iseseisva taiesega. See küsimus kaotab aga otsekohe oma olulisuse, kui võtame arvesse, et Laimre tegeleb oma loomemethodi reflekteerimisega väga aktiivselt, kasutades selleks kõiki väljundeid: intervjuusid, tekste ja ka vaieldamatult kujutava kunsti valda kuuluvaid installatsioone, kus kaootilised mõttekäigud on tihti väga eksplitsiitsed ning sugugi mitte vähem olulised kui esiletungiv poliitiline sisu.

Niisiis ei saa me käsitleda Laimre manifesti puht formaalsetelt alustelt — taotluse tõttu midagi selgitada — siiski manifestina, kuivõrd ei ole selge, kas teksti taotluseks on midagi seletada või seletamine ise. Küll aga võimaldab “Manifesti Labjekti kohta” manifestina käsitleda Laimre sõna “Labjekt” kasutusest välja loetav mõisteline hierarhia. Ei ole kahtlust, et tekstis on defineeritud mõiste “Labjekt”, mida Laimre intervjuudes oma kunstist rääkides tihti kasutab, niisiis on manifestil seda mõistet defineerivana kujutava kunsti suhtes selgelt metatekstiline funktsioon. Samas ei ole Laimre tekstid oma tugeva esteetilise dominiandi (et mitte öelda arusaamatu sisu) tõttu läinud kasutusele tõlgendusmehhanismina nagu näiteks Rühm T manifestid. Kriitika eelistab nende asemel oluliselt hõlpsamini kasutatavaid autori selgitusi intervjuu kujul, seades sellega kahtluse alla teksti manifestiväärtuse, kuivõrd manifesti esteetiline tähendus kasvab sellega veelgi. Manifestina rehabiliteerib teksti Laimre meetodi teine eripära, individuaalse globaliseerimine ja üldise individuaalseerimine. Üldise enesele omistamise heaks näiteks on mõiste Labjekt ise, mille näol Laimre on omastanud enesele psühhoanalüüsi universalistliku mõiste abjekt.<sup>9</sup> Individuaalse globaliseerimise näiteks aga selle mõiste esitamine manifesti ehk avaliku pöördumisena. Tekib Laimre isiklike kaartidega sarnanev olukord, kus esitatud oleks justkui autori oma väike geograafia, mis siiski peab kujutama kogu maailma.

Ehk arvestades nii formaalset hierarhiat kui asjaolu, et Laimre puhul saab kõike individuaalset vaadata üldisena ja kõike üldist individuaalsena, võib kindlusega väita, et “Manifest Labjekti kohta” on manifest, mille eripära — see ei manifesteeri mitte ainult autori subjektiivset maailma, vaid ka toimib manifestina ainult selle maailma sees — teeb Laimre manifestist meie manifestiloo ühe unikaalsema teksti.

<sup>1</sup> Marko Laimre. Labjekt, 2000. Käsikiri autori omanduses.

<sup>2</sup> Marco Laimre. Manifest otseti kohta. NO99: teater [tekstikogumik]. Eesti Teatriliit, Tallinn 2006, pagineerimata.

<sup>3</sup> Marko Laimre, Anders Härm, Andrus Kõresaar. Poliitilises manifestis *Poin’i* kohta. Käsikiri autori omanduses, 1999.

<sup>4</sup> Indrek Grigori telefonivestlus Marco Laimrega, 22.11.2006.

<sup>5</sup> Indrek Grigori telefonivestlus Anders Härmiga, 22.11.2006.

<sup>6</sup> Marko Laimre, Anders Härm, Andrus Kõresaar, 1999.

<sup>7</sup> Marco Laimre. *Terror, error and horror*. — Estonian Art nr 1, 2004. <http://www.einst.ee/Ea/screw/laimre.html>

<sup>8</sup> Siinjuures tuleb lisada, et väga kitsale siseriingile mõeldud naljana oli pildil kujutatud maja näol tegemist Ants Juske eramuga.

<sup>9</sup> Anders Härm. Laimre ja “Mina”. — Vikerkaar 2004, nr 6, lk 53–54.

# Estonian Art Manifesto

Through the fabric of modernism that with minor or major cuts has a century long history in Estonia, there runs a particular continuous pattern: manifesto! manifesto! manifesto! Manifesto is not simply a phenomenon that belongs to the documentalistics of cultural history, but it is also a specific avant garde genre: thesis-based in its format, essentially young and idealistic towards the future and nihilistic towards the present. “Manifesto is the weapon of modernists”<sup>1</sup> as Tiit Hennoste, a manifestologist concluded the manifest as a genre, “a programme declaration of a radicals’ group”<sup>2</sup>.

Manifestos and groups generally appear hand in hand in Estonian culture. Groups often make their public appearances with the escort of stunning texts, the programme provides the group with sharpness of ideas, the group synergy gives the manifesto radiancy. Studying manifestos as a genre is a rather new field in Estonia, the first discussions on the topic originating from literary scholar Tiit Hennoste. However, the present text is the first attempt of providing an overview of the manifesto story of Estonian visual arts. When, according to Tiit Hennoste, a literary manifesto requires a great narrative<sup>3</sup>, then in art, the genre invented by the modernists, seems to work also in the postmodern era.

Unexpectedly, we cannot find the first Estonian visual art manifesto when looking at the activities of the Art Union Pallas (*Kunstiühing Pallas*), founded in 1918. The reason probably lies in the indifference that the artists of these days shared towards theoretical matters, which derived from the French *atelier libre* mentality where an artist enjoyed the status of an opinionated genius. Another reason would probably be the fact that as the Art Union Pallas consisted of artists and writers, then, in a way, the latter manifested for both. For instance, let us recall “*Tarapita*” (1921), where not literary matters, but rather “the swamps of opposition where we’re doomed to decay”<sup>4</sup> held the central position.

Another significant grouping apart from Pallas was the Group of Estonian Artists (*Eesti Kunstnikkude Rühm*), founded in 1923 that consisted mainly of artists who had received their education in Penza, Russia. In 1929 the Group finally published a long awaited almanac “The Book of New Art”, which contains the first manifesto of Estonian visual art, entitled “About the New Art”. The title “About

the New Art” implies somehow an opposition against the old, which in the light of the shortness of Estonian art history strikes as a somewhat grotesque implication. The memoirs of one of the founding members of the Group, Eduard Ole contain an amount of opposition, where the expressionism, which was popular in Pallas appears in the role of the old. However, it is probably a bare necessity derived from the modernist rhetoric that demands a construction of the enemy.

The stable political situation in Europe and Estonia respectively calms the artists down and the manifesto of the Group remains the only early bird during the pre-war period. After the Second World War, during the period of Stalinist socialist realism, an artists credo or, even more, manifesting the pursuits of an entire group were totally out of the question. So, the next art manifesto dates back to the times of the Khrushchev Thaw, to the year 1960 when a group of young artists known as the Tartu Company (*Tartu Sõpruskond*) presented their works in a newly opened school house – therefore in unofficial grounds – and supplied the exhibition with an explanatory text on the wall “Young Art Friends!” that was meant specifically as an explanation rather than an opinion, as claimed by the author of the text Heldur Viires. The meaning of a real manifesto was attached to the text only after the exhibition, on the allegation meetings on the basis of which the existence of an anti-soviet group was constructed.

As late as 1971 the leader of the art group The Visars (*Visarid*), Kaljo Põllu creates the next art manifesto. “The Manifesto of Visars”, compiled in the final stage and by the members of the group that had been active since 1967 at the Art Studio at Tartu State University, is their diversified attempt to conceptualise ex post the membership, the activities and the practiced art forms of The Visars. In addition to that “Manifesto of Visars” is remarkable for being, besides a “Manifesto to All the Peoples of Estonia” our second text carrying the title “manifesto”. The contents of the text strike us as mostly political, containing concrete viewpoints in regard to the republic’s cultural politics. Another novel angle of the manifesto is the strong theoretical engagement that derives from the social utopism of Victor Vasarely, although it already gets mixed with the author’s personal national romanticism.

Simultaneously two groups were active in Tallinn – ANK’64 and SOUP’69. Their claims can be concluded on the basis of the text “Objective Art” which was delivered by Leonhard Lapin at one of the most famous exhibitions in Estonian art history – “Harku 75”. A rather long text purposefully addressing only theoretical matters of art and therefore striving towards a scholarly as well as apolitical approach, postulates classical modernist aestheticism.

“Manifesto of Visars” and “Objective Art” point at a formulation of theoretical discourse in Estonian visual arts. The second half of the seventies is once again a quieter

period in regard to manifestos, the single programme worth mentioning here would be a painting by Ilmar Kruusamäe "Dedicated to Ants Juske" (1980), where we find the authors opinion on the question of hyperrealism: "99% WORK, 1% PHOTO".

In the second half of the eighties a new young generation of artists crops up, headed by Group T (*Rühm T*), who present a short manifesto at their first exhibition in 1986. In 1988 "Manifesto of Technodelic Expressionism" was added. It is important to note from a manifestological point of view that the manifestos of Group T influence the reception of the work most of all, which cannot be conceived without references to the writings of the leaders of the group Raoul Kurvits and Urmas Muru. Later come texts by Hasso Krull – one of Estonia's most significant figures in popularising poststructuralist ideas, who was also a member of the group.

Another art collective with a strong theoretical background was DeStudio, created at the beginning of nineties by Peeter Laurits and Herkki-Erich Merila, that produced a fair amount of manifestos, which already speak the language of postmodernism.

Another grouping that, for a short period, was active in the beginning of the same decade and was also notable for a multitude of manifestos, was called the The Switch (*Lülititi*). We can find at least three texts bearing the name of manifesto and in addition one text, which was presented during one of their performances. The Switch also consisted of just two artists – Navitrolla and Toomas Roosimölder, however, the pair were a very vital company. Therefore, their manifestos "for obtaining a better style" were written in co-operation with the literates Karl Martin Sinijärv and Sven Kivisildnik. The latter can be considered a professional manifesto writer – as one can find his signature below the largest number of most uncharitable texts. The Switch manifestos have an ironic tone and classical format: first a destructive judgement of the present situation in Estonian art followed by The Switch's positive programme.

The youth who entered the art scene in 1960's and 70's, formulated a new art nomenclature after the regaining of independence. The autodidacts Navitrolla and Roosimölder were rejected by the official art world. Navitrolla did not manage to get accepted into the Art Academy and for not being members of the artist union they were not even able to buy brushes for themselves. Out of anger and defiance derived from the situation real anti-manifestos are born that call for the overthrowing of the dominant art culture. We can find numbers of such texts by the writers, starting already from Henrik Visnapuu's "Green Moment" (1914). From the second half of the nineties two manifestos could be mentioned. Firstly, another attempt by Kaljo Põllu to gather his students, this time the company that had joined

him the Art Academy's anthropological trips into a grouping called Pith (*Ydi*), that were accompanied by an almanac and "Manifesto of the Art Group Ydi" (1998), both derived from The Visars experience. Unfortunately, Ydi did not gain as much attention as did The Visars.

In the late nineties after a long period of hesitation, Estonian art received its first major wave of outsiders. A gang of punk-related transpoppers revealed the evils of transitory society and the requests of the generation were concluded in a manifesto – "Transpop – Art without Past" by the charismatic leading figure of the transpoppers Mari Sobolev (now Kartau).

Another outsider phenomenon evolving in the nineties and actively performing in Estonian art scene today is Non Grata. "Manifesto and the Main Foundations for the Activity of Non Grata" is a document that rather strictly establishes the bases for the activities of the above mentioned performance group and school.

Manifestos of the new millennia also carry a significant world-bettering claim. The manifesto of the Female Artists' Sing'n'Play Society Share Joy (*Naiskunstnike Lauluja Mänguselts Puhas Rõõm*), propagates joyful tactics in dealing with serious social issues. Marco Laimre as a single artist has come forward with manifestos, which combine deeply personal and social matters.

An overview of the manifestos of Estonian visual arts unfolds in front of you. The special edition contains full texts and abstracts, comments on concrete texts are to be found next to each.

Indrek Grigor  
Liisa Kaljula

Tartu Art Museum

Translation into English Irma Pöder

The comments of the manifestos written by Indrek Grigor (p. 5, 7, 9, 11, 15, 19, 21, 29) and Liisa Kaljula (p. 13, 17, 23, 25, 27)

Tiit Hennoste, manifestologist 'Prerequisite of a Manifesto is a Great Narrative' (an interview). *Sirp*, 22.09.2006  
Hennoste, Tiit 'The Manifesto of Noor-Estonia' in the Light of Other Literary Manifestos' *Looming* 5/2005  
Hennoste, 2006

Tarapita: *the Newsletter of the Writers' Union 'Tarapita'*. Tartu: K.Mattiesen. 1921–1922, p.2

