

# Allegoorilised taktikad kaas-aegses kunstis

Üks vaatenurk eesti kunstile 1990. aastatel \*

Mari Laanemets

Käesoleva essee lähtepunktiks sai 1990. aastate keskpaiku eesti kunsti tulnud põlvkonnale ja tema loomingule omistatud teatav tähendusetus: väide, et nende tööd ei ütlevat midagi, neil polevat sõnumit. Kõige sagedamini seostati selle põlvkonnaga kunstnikke nagu Jasper Zoova, Kiwa, Tarrvi Laamann, aga ka neid, keda tollal kutsuti ühiselt transpopikateks.

Siiski on käesolevas artiklis loobutud kitsa põlvkondlikkuse defineerimisest ja keskendutud teatava tööprintsipi uurimisele, mis siinkirjutajale näib 1990. aastate kunstile hoopis laiemalt iseloomulik olevat. See lubab autoril tuua käsitusse juba mainitute kõrval teisigi kunstnikke: näiteks Hanno Soansi ja Marko Laimre, kes eelnimetatutega vaid tingimisi haakuvad, jagamata nende maailmavaadet, võib-olla seistes isegi radikaalselt vastupidistel positsioonidel, kuid kes rakendavad ometi samasuguseid produktioonistrateegiaid. Samal põhjusel on käsitusse haaratud Peeter Maria Lauritsa looming ning koostöös Herkki-Erich Merilaga sündinud DeStudio tegevus 1990. aastate esimesel poolel. Ka seal väljendub artikli autorit huvitanud ambivalentus, teatav allegooriline struktuur. Nii kasvas ühe põlvkonna kunstiga suhestumisvõimaluste otsingust uurimus teatavast kunstilisest strateegiast – allegooriast ning selle avaldumisviisidest 1990. aastate eesti kunstis.

\*

Marko Laimre annab oma kunstnikusaates “Hea õuna-aasta” vaatajale tavatu käsu: “Tapa politseinik!”<sup>1</sup> Mõeldes sellele ehmatavale ja ülbele, kogunisti julmale soovitusel, on võimalik mõista seda kui kunstniku soovi pühendada oma kunst neile, kes veel viitavad mõtelda, “kes on talle sarnased”.<sup>2</sup> Leida need, kellele kunst “korda läheb”, teisi (kellele kaasaegne kunst peavalu valmistab) tabab ehk tõepoolest ebamugav kitsikus.

Kunsti tähenduslikkuse kahtluse alla seadmine, soov “retseptisioonitraate sapööri kombel läbi lõigata”, mida Anders Härm omis-

\* Käesolev artikkel on autori 2001. aastal Eesti Kunstiakadeemias kaitstud magistritöö “Allegooriline pilk kaas-aegses kunstis” sissejuhatava peatüki edasiarendus. Autor tänab Dorothee Bauerle-Willertit inspireerivate vestluste ning Virve Sarapikku teksti tähelepaneliku lugemise ja kommentaaride eest.

1 ETV 1997, korrates seda ka ühes teoses näitusel “Siin” (Rotermanni soolaladu, november 2000), kus vaatajale sisendatakse: “Tapa ennast ära!”

2 Nende sõnadega alustab Walter Benjamin oma esseed Baudelaire’ist, viidates viimase luuletusele “Au lecteur”, mis juhatas sisse kogu “Kurja lilled” (“Fleurs du mal”, Paris, 1857). Benjamin tõlgendab seda lugejale suunatud halvaks panu, mis püüab juba esimesel lehel raamatust eemale peletada, autori siira soovina eraldada ja koguda enda ümber need, kellele (tema) luule tõepoolest korda läheb. Vt. W. Benjamin, Zentralpark. – W. Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, lk. 230–250.

tab Laimrele<sup>3</sup>, kõneleb nõudlikkusest oma vaataja suhtes<sup>4</sup>. Kuid sellele võib olla seletus: kunstnik tahab siiski mõistetud saada. Nii kätkeb see kunst ikkagi teatavat utoopiat.

## I

“Mõned jutustused ilmuvad nii absurdsetena, et me ei saa midagi muud, kui näha neis osutust varjatud mõttekale tähendusele.”

– Francis Bacon<sup>5</sup>

Ometi just selle põlvkonna, mida mõned nimetavad X-generatsiooniks<sup>6</sup>, teised E-põlvkonnaks<sup>7</sup> ning kelle tegevuse algus paigutub 1990. aastate keskele ja teise poolde<sup>8</sup>, loomingu on üritatud hõlmata ning määratleda kõhklevalt tähendusetusega: nende tööd “ei ütle midagi” – neil pole sõnumit ja nad ei võitle. Tahtmatus midagi väita<sup>9</sup> või äärmisel juhul (jaburuse) konstateering<sup>10</sup> absurdi ja apokalüptika vahel<sup>11</sup> on märksõnad, millega

3 Võidukalt nimetab Härm Laimre tegevust “sabotaažiks”: “tekitada kunstimaailmale probleeme – “to fuck things up”” (A. Härm, Lily is killing me, killing you. O-aaah ... Dr. Laimre eksperimentaal-semiootika labor. – Ene-Liis Semper, Marko Laimre. 49. rahvusvaheline Veneetsia kunstibiennaal 10.06.–4.11.2001. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, nummerdamata leheküljed).

4 Samasugust nõudlikkust väljendavad teistegi kunstnike, nagu Jasper Zoova või Tarvvi Laamanni teosed. Tiina Randus kirjutab Tarrvi Laamanni piltide kohta: “Segajaks on paradoksaalsel moel tegurid, mida kunstnikud enne ja pärast Tarrvi Laamanni vastupidisel (seletaval) eesmärgil kasutavad: värv, kujund, tekst. Kogu see segadus teenib vaid üht eesmärki: et inimesed, kes neid pilte vaatavad, hakkaksid mõtlema.” (Tsit. M. Sobolev, Tuleviku laboratoorium: Mustpeade maja galeriid 1993–1996. – Valiku vabadus. Vaatenurki 1990. aastate eesti kunstile. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1999, lk. 49.)

5 F. Bacon, The Wisdom of the Ancients [1619]. Tsit. Allegorie und Melancholie. Hrsg. v. W. van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, lk 9.

6 Douglas Couplandi samanimelise kultusromani järgi, millega tituleeris Eesti 1990. aastate põlvkonna Linnar Priimägi (L. Priimägi, X-generatsioon. Pärissorjuse lõpp. – Noorus 1996, mai–juuni, lk. 36–37. Vt. ka Martin X. Palm, X-itus. – Eesti Ekspress. Areen 28. VI 1996, lk. B4). Palm osutab Couplandi (ja sotsioloog Paul Fusseli) *X-generation*’i inimeste, “kes soovivad maha hüpata karussellilikult elustiililt, loobuda rahast ja karjääriredelist”, võimatule erinevusele nendest Eesti X-noortest, kellest kirjutab Priimägi. Esimest silmas pidades “väljenduks Eestis X tänavail kampadena hulkuvais venelastes ja Harju tänava muruplatsil vedelevas punk-ringkonnas”, mitte nagu Priimäe propageeritud “X-mängus Eesti moodi” – kunsti–moe–muusika seltskonnas.

7 K. Kivimaa, Jasper Zoova – E-põlvkonna kunstnik? – Postimees 17. V 1996. Katrin Kivimaa kirjutab Jasper Zoovast kui uue põlvkonna kunstnikust, kuid ilmselgelt peab ta silmas laiemat kunstnike ringi, peamiselt neid, kelle töid eksponeeris Mari Sobolev aastatel 1993–1996 Mustpeade maja galeriides ning mis sai Rotermanni soolalaos toimunud näitusel “Kõike korraga palju & kohe” (oktoober–november 1997) oma “kuraatorilt” ühisnime *transpop* (M. Sobolev, Tuleviku laboratoorium, lk. 46–49). Kivimaa nimetab kunstnikke, kes esindavad teatavat uut, teistsugust lähenemist: Kiwa, Martin Pedanik, Kadri Kangilaski, Marko Laimre, Tommy & Laurentsius, Tarrvi Laamann (K. Kivimaa, Alla kahekümnevieste tõde ehk kunst nagu disko. – Kultuurileht 7. III 1997).

8 Põlvkonna mõistet kasutan siin üksnes tinglikult kui teatavat lähedust, isegi mitte mõttekaaslust, kui ühte fiktiivset üksust. Pigem tahangi kõnelda rohkem töödest kui põlvkonnast. Teisest küljest andsid just need tööd toona tõuke põlvkonna määratlemiseks. (Uuest) põlvkonnast laiemalt pani kõnelema Mari Sobolevi kureeritud näitus “Kõike korraga palju & kohe” Rotermanni soolalaos.

9 K. Kivimaa, Alla kahekümnevieste tõde ehk kunst nagu disko.

10 A. Härm, Jaburuse konstateering ehk sõda ilma sõjata. – Kultuurileht 15. XI 1996.

11 A. Härm, Universumi kuningas absurdi ja apokalüptika vahel. Jasper Zoova videoinstallatsioonid. – Vikerkaar 1999, nr. 5–6, lk. 87–96. Siiski on vajalik täpsustada, et Härm ei jaga seisukohta nende tööde tähendusetusest ning osutab, et tähendust ei tule tegelikult otsida mitte nende tööde seest, vaid nende ümbert.

traageldatakse kokku see infantiilne<sup>12</sup> “mõõga ja manifestita põlvkond”<sup>13</sup>, kellele kunst on (igavene) disko<sup>14</sup>. Kui on?

Nende teosed pole muud kui see, mis nad on, leiab Katrin Kivimaa.<sup>15</sup> Nende puhul polevatki võimalik näidata, mida nad tähendavad. Kui Susan Sontag, kelle 1964. aastal kirjutatud esseel “Interpretatsiooni vastu” Kivimaa toetub, heidab (kriitikutele) ette kunstiteoste lõhkumist, nende laiali lammutamist sisu ja alltekstide otsinguil,<sup>16</sup> siis hoiatab Kivimaa, et sisu otsimine nendest töödest on mõttetu (sest ei olegi midagi leida).

Mis puutub väitesse, et neil pole manifesti, siis küllap on see tingitud kunstist, mis ongi mitmepalgeline: rahutu ja keskendumatu, sageli taktikaline, haarates hetke jaoks kõige tulusamate vahendite järele ka siis, kui need on (ideoloogiliselt) vastandlikud, isegi vaenujalal. Nagu Kiwa, kes segamatult võib olla kord esteetiline põgenik (“Work in Progress”) või isegi kaasajooksik (“Modern Eternity”), ja samal hetkel käituda poliitilise agitaatorina (vrd. Euro-antikangelase *comeback*’id). Kiwa ehk teeb seda kõige elegantsemalt, silmatorkavamalt ning segamatumalt, kuid ka teiste kunstnike loomingus on sellised ümberlülitumised tabatavad. Aga kas nad keelduvad kommunikatsioonist, on ükskõiksed interpretatsioonide suhtes<sup>17</sup> ja nende teosed on ilma tähenduseta?

**12** Seda mõistet, kuid mitte negatiivses tähenduses, kasutab Kivimaa, vihjates keeldumisele saada täiskasvanuks, s.t. tõsiseks. Peamine näib olevat “laheolemine ja lõbutundmine”, kuid just see, lisab Kivimaa, teeb nad tõsiseltvõetavaks, “see, et nad ennast ja oma loomingut ängistava tõsidusega ei võta” (K. Kivimaa, Alla kahekümneviieaste tõe ehk kunst nagu disko). Infantiilsust (ja selle simuleerimist nagu ka autismi või totruse näitlemist) kunstis käsitleb Hal Foster kui ummikut, kuhu postmodernismi küüniline *reason* oli kunsti tüürinud, ja kui kaitsereflexi juba surnud, purustatud, olematu vastu, mis võetakse vastu ükskõikse vaenulikkusega (H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*,

Cambridge: MIT Press, 1996, lk. 124–168).

**13** A. Allas, Mõõga ja manifestita. – Sird 5. III 1999. Artikkel annab hea ülevaate põlvkonna loomingu ja hoiakute kohta kehtestatud arvamustest.

**14** “Igavene disko” – sellist pealkirja kandis Kiwa esimene näitus Tallinnas 1996. aastal.

**15** K. Kivimaa, Jasper Zoova – E-põlvkonna kunstnik? Vt. ka K. Kivimaa, Alla kahekümneviieaste tõe ehk kunst nagu disko. Oma artiklites püüab Kivimaa põlvkonda ja tema kunsti esmakordselt (kriitiliselt) kaardistada ning määratleda kui eelnevast erinevat. Teiseks peetakse 1990. aastate (E-)põlvkonnale (mida Kivimaa, aga ka teised, nii meelsasti võrdlevad 1960. aastate põlvkonnaga) iseloomulikuks pateetika puudumist, mistõttu ei ole põhjust nende kunsti vaadata ka manifestatsioonina, ning ükskõiksust mõistetavuse suhtes.

**16** S. Sontag, *Against Interpretation*. – S. Sontag, *Against Interpretation*. London: Vintage Books, 1994, lk. 3–14. Igasugune ülepingutatud sisu rõhutamine tunnistavat vaid interpreedi ülbust. Kunstiteoste tabamiseks ja väljendamiseks olevat vaja kirjeldavat – ja mitte ettekirjutavat – sõnavara. Õnnestunud analüüsi näiteks toob Sontag Walter Benjamini esseel vene autori Nikolai Leskovi loomingust (W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.* – W. Benjamin, *Illuminationen*, lk. 385–410). Hea kunst ise vabastavat meid oma otsekoheusega interpretatsioonihast.

**17** Või kõnetavad nad ehk hoopis kedagi teist, mitte kedagi meie hulgas? Siinkohal juhiksin tähelepanu Hanno Soansi märkusele “erinevatest liivakastidest”. Nimelt keelduvat selle põlvkonna kunstnikud tõepoolest “nõutamast endale tuba [kunsti – M. L.] ajaloo internaadis”. “Naeruväärne oleks mõelda, nagu viitsiksid nad 60ndatel või 90ndate alguses läbi murdnud põlvkonnaga võistelda, et kumb on ikka stiilsem. [...] Palju rohkem huvitab neid, mida naabripoiss arvab.” (H. Soans, *Veelkord neopopi hüpoteesist*. – Postimees 21. XI 1997.) Soans peab silmas kunstnike eelpool nimetatud soolalao-näituselt. Kaks aastat hiljem kirjutab Mari Sobolev transpopi kohta: “Transpop ei arvesta võimalusega sattuda kunstimuseumi fondi, pigem orienteerub ta mõjule tänases päevas ning meie kunstikauges elukeskkonnas, ja need eesmärgid välistavad sageli nn. tippkunsti puhul nõutava korrektsuse ning pika säilivusaja, aga samuti kõrgfilosoofilise ajudegümnastika ning *inside*-kunstisise mälumängu, mis on kergestiloetatav kunstimaailma vägevate – kriitikute ja kuraatorite – jaoks, kuid täiesti arusaamatu näiteks plaadipoe või lõbustuspargi külastajale, suvalisele maanteelõitjale, kaupluse vaateakna silmitsejale või televaatajale.” (M. Sobolev, *Tuleviku laboratoorium*, lk. 47.)

Jutt ei käigi tegelikult mitte niivõrd tähendususest, kui võrd raskesti haaratavusest. Võimalust tööde mõtestamiseks (neis “kaevamine” nende “mõistmiseks” on väheefektiivne) näib siinkirjutajale pakkuvat allegooria, mõeldes sellest mitte kui narratiivist, vaid kui nendes töodes toimivast “impulsist”, kus allegooria on teatav produktiivne praktika. Uurides neid töid kui allegoorilisi, õnnestub ehk ka nende “tähendusele”, täpsemalt sellele, “kuidas nad midagi tähendavad”, lähemale pääseda, aidata jõuda mitte töö “sügavusse” (niisiis jätta see lõhkumata), vaid pigem selle pinnapealsuse *kurdudesse*<sup>18</sup>, selle intensiivsusi esile tõsta.<sup>19</sup>

Allegooria, nii nagu seda siin Walter Benjaminile või tema hilisematele tõlgendajatele, eelkõige Craig Owensile toetudes esitada soovin, ei ole kood ega šiffer, tähenduse võti. Selles mõttes, et ta ei ava meile sõnumit viisil, millest oleks võimalik rääkida kui tagamõttest või hoopis salajasest tähendusest.<sup>20</sup> Stephen Melville artiklis “Notes on the Reemergence of Allegory” näeb allegoorilist kunsti eelkõige teatraalse sünonüümna, jutustava pildi, *tableau*’na.<sup>21</sup> Siiski möönab Melville, et uued tööd on avatud jutustustele viisil, kus lugu ei moodustu enam nii lihtsalt, et need on vähem narratiivid ja rohkem narratiivsuse (“kui sellise”) embleemid.<sup>22</sup> Postmodernistlikud allegooriad ei ole mitte kodeeritud mängud tähenduse varjamiseks, vaid osutavad sellele, mida saab näidata ainult kui edasilükatut ja viivitavat. (Kus retoorika on hädavajalik, katmaks kinni sümboolsed katkestused ja tähistamise ebaõnnestumised?) Olemata lugu, sest ta ei korrasta (enam) maailma, kujutab allegooria teatavat heterogeenset välja. Olemata tähendus, peidab ta eneses ometi midagi tähenduslikku – on jälgede väli.

**18** See prantsuse filosoofi Gilles Deleuze’i termin raamatus “Kurd. Leibniz ja barokk” (“Le pli. Leibniz

et le baroque”), millega ta iseloomustab barokki. Hiljem on see laenatud postmodernismi tarbeks, mis kasutab barokki kui oma peeglit, ei viita mitte olemusele, vaid toimiva(i)le funktsiooni(de)le, tunnusjoon(te)le. Barokk “loob lakkamatult uusi kurdusid”, ta ei leiuta midagi, kõik tema kurrud on ajaloost. “Kuid ta kääneb neid kurde aina üle ja juurde, ajab nad äärmise lõpuni, kurd kurru peale, kurd kurru järele.” (Tsit. H. Krull, Uus esteetika Prantsusmaal. – Kunst 1992, nr. 2, lk. 25.)

**19** Allegooriat kui teatavat produktiivset (tekstiloomme) impulssi on Eestis teadvustanud Hasso Krull, eelkõige oma mahukas sissevaates Jüri Üdi/Juhan Viidingu luulesse, mis ilmus saatesõnana Jüri Üdi/Juhan Viidingu “Kogutud luuletustele” (H. Krull, Jüri Üdi, Juhan Viiding ja eesti luule. – Jüri Üdi ja Juhan Viiding, Kogutud luuletused. Tallinn: Tuum, 1998, lk. 585–620. Allegooriat puudutav osa on ilmunud ka eraldi: H. Krull, Ajalugu ja allegooria. Jüri Üdi Walter Benjaminiga. – Keel ja Kirjandus 1998, nr. 5, lk. 297–301. Vt. ka H. Krull, Jaak Kilmi “Külla tuli”: lugu ja loo väljendus. – TMK 1998, nr. 5, lk. 80–82).

**20** Niiviisi erineb ta ka vihjelisusest, mõistulugudest, mida tootis kunst okupeeritud Eestis. Tiit Hennoste on kirjutanud, küll kirjandust silmas pidades, erilise keeruka vihjete ja alltekstide süsteemi kujunemisest just 1970. aastatest peale, mil formaalsed piirangud teostele asendusid tugevama sisulise ehk ideoloogilise tsensuuriga (T. Hennoste, Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 20. loeng. – Vikerkaar 1996, nr. 5–6, lk. 148–149). Taoliselt mõistetud allegoorilisust on omistatud ka eesti kunstile, kuid antud käsitlusest on välja jäänud, sest siinkirjutaja meelest on see teistsugune allegoorilisus. Tundubki, et tollel juhul on allegooria kui kaudne kõnelemine rohkem maskeerung, kuna otseütlemine oli keelatud, ja see kaduski kohe, kui “õhk oli puhas”.

**21** Prantsuse keeles tähistab *tableau* nii maali kui teatristseeni. *Tableau* on õmblus, millega teater ja maal on ajalooliselt üksteisega ühendatud. Melville toetub siin Diderot’ esteetikale, mis samastas teatristseeni ja maalilise stseeni (*tableau*) – täiuslik näidend on piltide järgnevus, see tähendab galerii ehk näitus. Vt. S. W. Melville, Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism. – Seams: Art as a Philosophical Context. Essays by Stephen Melville. Ed. J. Gilbert-Rolfe. Amsterdam: G+B Arts, 1996, lk. 175.

**22** S. W. Melville, Notes on the Reemergence of Allegory..., lk. 175.

Oma essee “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” juhib Craig Owens allegooria postmodernismi konteksti, käsitledes seda postmodernistliku kunsti “ainsa, ühtse impulsina”.<sup>23</sup> Allegooria huvitab Owensit eelkõige kui topelttekst, tekst, mis jutustab ning ühtlasi kommenteerib lugu. See teine kood ei ole siiski mitte ainult lisatähendus, vaid ka asendus, mis tühistab algse, hariliku tähenduse, muudab selle selguse ambivalentseks. Postmodernistlikud kunstnikud tsiteerivad ning laenavad meelsasti, kasutavad juba olemasolevat materjali, sageli tähenduslikke fragmente, kuid esitavad seda viisil, mis ei täpsusta ega “elusta” vanemat tähendust, vaid just näib seda õõnestavat. Owens nimetab sellist (tähenduste) lisamise kaudu oma objekti õõnestavat taktikat allegooriliseks. Neid protseduure iseloomustades toob ta välja järgmised jooned/strateegiad: omastamine – allegoorik ei loo ega leiuta pilte, vaid reprodutseerib. Ta valib selle hulgast, mis on juba olemas, tundes erilist huvi kultuuriliselt olulise vastu, mille interpreedina ta end esitleb. Teise allegooriat iseloomustava tunnuseks nimetab Owens kohaspetiifilisust ning sellest tulenevat kunstiteoste püsimatust. Allegooria harilikuks praktikaks on fotomontaaž, kus konstruktsiooni meetodiks on fragmentide kuhjamine – akumulatsioon kui strateegia. Ning lõpuks on allegooria hieroglüüf, s.t. verbaalse ja visuaalse kombinatsioon, mis läheb edasi hübriidsuseks – tööd, mis ühendavad erinevaid, varemalt lahus eksisteerinud meetodeid.<sup>24</sup> Need muutused kunsti (teose) struktuuris, mis tema ühtsuse lõhuvad või pigem paljastavad, nagu usub Owens, teevad kaasaegse kunsti sarnaseks allegooriale.

Tänapäeva eesti kunstist ei ole raske leida jooni, mis kuuluvad allegooriale: Marko Laimre installatsioonid ei ole muud kui “kontseptuaalsed varem”, Peeter Lauritsa loo-

ming koosneb emblemaatilistest sõna–pildi, viimasel ajal küll rohkem piltide kombinatsioonidest, Jasper Zoova allutab (pildi)maailma dekonstruktsioonile ja montaažile. Tsiteerimisele, kordamisele, objektide ning argitegelikkusest välja rebitud esemete kuhjamisele on võimalik viidata paljude kunstnike loomingus.

## II

“Omistades kunstile funktsiooni meediumina, tähendab see ühtlasi tema lokaliseerimist semantilisel väljal, mida tähistab sõna kommunikatsioon – väljal, mis tänapäeval on muutunud nii ebakindlaks, õõtsuvaks jalgealuseks.”

– Craig Owens<sup>25</sup>

Tõuke kirjutamiseks allegooriast kui võimalikust kaasaegse kunsti mudelist, selle varjatud “impulsist”, on andnud saksa filosoofi Walter Benjamini tekstide (taas)avastamine

<sup>23</sup> Essee ilmus esmalt 1980. aastal ajakirja “October” kevade ja suve numbrites (October 1980, nr. 12 ja 13) ning trükiti hiljem raamatus: *Art after modernism: Rethinking Representation*. Ed. B. Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, lk. 203–235. (Käesolevas artiklis on tsiteeritud sellest raamatust.)

<sup>24</sup> Vrd. Benjamin H. D. Buchloh’ “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art” (*Artforum* 1982, Vol. 82, September, lk. 43–56). Buchloh’ artikkel käsitleb peaausjalikult tõsist neokontseptualistlikku kriitilist praktikat. Allegooriline protseduur on tähistaja ja tähistatava radikaalne lahutamine, kontekstist välja rebides lunastab allegoorik fragmendi talle uue tähenduse andmise kaudu (lk. 44). Kui ka DeStudio praktika formaalselt näib vastavat Buchloh’ kirjeldusele, ei ole see enamasti kunagi piinav tööotsing.

<sup>25</sup> C. Owens, *Detachment: from the pereragon*. – C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, lk. 35. Järgnev alalõik toetub siinkirjutaja varemavaldatud artiklile “Kloun on kehv preester” (*Vikerkaar* 1999, nr. 8–9, lk. 102–108).

1980. aastatel.<sup>26</sup> 1982. aastal avaldati esmakordselt tema Passaažide projekt,<sup>27</sup> mille juurde kuuluvates Baudelaire'i tekstides on allegoorial oluline osa. Kuid juba varem on Benjamin allegooriat käsitletud uurimuses saksa barokiajastu kurbmängust.<sup>28</sup> Ning lõpuks ei taotlenud Benjamin ju vähemat, kui määratleda oma kaasaega koos selle päritolu ja genealoogiaga.<sup>29</sup> Benjamin seob allegoorilisuse konkreetse ajastuga, sellele vastava problemaatika ning spetsiifiliste tööviisidega, mõistes allegooriat kui teataval ajaloolisel momendil (murranguhetkel) ilmuvat mõtlemise ja tajumise viisi, ajastule omast, ümbrustest ja naabrusest tingitud maailmapilti.

Mainitud essees "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" konstitueeris Owens allegooria ühelt poolt teatava mehhanismi või režiimina, mis toimib postmodernismi pinnapealse "kirevuse" all, teisalt aga kasutab ta allegooriat väga konkreetset modernismi, selle väärtuste ja kriteeriumide kriitikaks. Viimane oli allegooriat kui "kunstilise tähistamise vormi", selle fragmentaarsuse, ebapüsivuse ning transtsendentsuse puudumise tõttu, oma ideaalidele sobimatuna välistanud või represseerinud. Katkendlik postmodernistlik kogemus, kus (meedia)reaalsus ilmub, või puruneb püsimatuks piltide vooks, näib seevastu allegooriline *par excellence*.

Vajadus allegooria järele tekib siis, kui suhe mineviku ja oleviku vahel on muutunud problemaatiliseks.<sup>30</sup> Allegooriale iseloomulikuks kogemuseks peab Benjamin minevikuidee luhtumist, maailma ning selle objektide tähenduseta tajumist. Kuid alati seob ta selle teatava spetsiifilise ajaloo(lise) kogemusega. Analüüsides neid ajaloolisi tingimusi, millest allegoorilised praktikad 17. sajandi saksa barokk-kirjanduses võrsusid, nagu ka orienteeritus maisele ehk siinpoolsele, oletab Benjamin, et see on seotud utopiate purunemise ja usu kadumisega ajaloo-

lise aja progressiivsusesse, et see oli Kolmekümneaastases sõjas varemteks saanud maa, mis lasi maailmal barokk-kirjanikele tähenduseta paista.<sup>31</sup> Samamoodi näis moder-

**26** Esimene Benjamin retseptiooni laine leidis aset 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses, kui pärast luhtunud 1968ndat tema tekstid, eelkõige "Kunstiteos mehhaanilise reprodutseerimise ajastul" ja "Autor kui tootja" näisid pakkuvat kriitilist alternatiivi Theodor Adorno ja Max Horkheimeri kultuuritõstuse teooriale. (Inglise keeles ilmusid nimetatud tekstid 1970. aastate alguses.)

**27** Käsikiri leiti George Bataille' arhiivist küll juba 1954. aastal ning liikus intellektuaalide hulgas käest kätte, kuid avaldamiseks oli peetud seda liiga katkendlikuks ja lõpetamatuks.

**28** Benjamin allegooriahuvi asetub saksa klassikalise (idealistliku) esteetika kui totaalse süsteemi lagunemise aega. Benjamin vaatleb allegooriat suhtes sümboli mõistega. Viimane oli alates 18. sajandi lõpust, mil Johann Wolfgang von Goethe oma kirjavahetuses Friedrich Schilleriga ennistas sümboli universaalseks esteetiliseks põhimõisteks, varem sünonüümidega kasutatud mõistetest selgelt eelistatum ning väärtuslikumaks peetud. Sümbol kui idee kehastus, terviklik ja orgaaniline, mis on tähenduslik sisemiselt ja olemuslikult, vastandati allegooriale kui elutule, esteetiliselt vähemväärtuslikule, sest tema tähenduslikkus on väline ja kunstlik. Benjamin soov oli rehabiliteerida romantikute poolt põlatud ning tõrjutud allegooria kui väärtusetu ja "mittetõsine", kuid temagi käsitlus jäi aastakümneteks kõrvaliseks. ("Ursprung des deutschen Trauerspiels" ei leidnud habilitatsioonitööna aktsepteerimist, ilmudes siiski raamatuna 1928.) Vt. ka B. Lindner, *Allegorie. – Benjamin's Begriffe*. Bd. I. Hrsg. v. M. Opitz, E. Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, lk. 50–94.

**29** Benjamin huvitasid põhjused, sh. intellektuaalide roll protsessides, mis lõpuks viisid ühiskonnani nagu Kolmas Riik ning tegid võimalikuks Hitleri võimulepääsemise. Sellise mõtteviisi juuri näeb ta just Baudelaire'i-aegses Pariisis, moodsa urbanistliku tsivilisatsiooni kujunemise alguses.

**30** Allegooria (kr. 'ümberütlemine') tekib traditsioonist võõrandumise ohu momendil, mil ajaloolised tekstid on muutunud hämaraks ning arusaamatuks, nõutades uut interpretatsiooni, päästmaks minevikku ning sidumaks ta taas kaasajaga. Nii funktsioneerib allegooria lõhes mineviku ja oleviku vahel.

**31** W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

nismi allegoorikutele industrialiseeruv, uni-kaalsusest ilma jäänud maailm mõtetu.<sup>32</sup>

Postmodernistliku maailma allegoorilist, teatavale eppohhile spetsiifilist kogemust tuleks ehk otsida talle omistatud semantilise välja fragmenteerumisest, märkide (ja kommunikatsiooni) killunemisest lõpmatus “tähistamise mängus” (Derrida).<sup>33</sup> Kui modernism oli “vabastanud” märgi, eraldanud ta referendist, oli see ometi midagi muud (enam kunstile tähenduslik kui poliitilise väärtusega), nagu märgib Fredric Jameson, kui postmodernistlik tähistajate “mäng”, kus tähistatav on kadunud, asendatud teise tähistajaga. Vabanenud, oma tähistatavate ballastist ning varasematest tähendustest lahti rebenenud tähistajate mäng sünnitab nüüd hoopis uutmoodi tekstuaalsust kõikides kunstides.<sup>34</sup> Seal, kus identsus on minevik, sobibki allegooria hästi mõtte leidmiseks neis märgifragmentides.<sup>35</sup>

### III

Walter Benjamin peab moodsat aega elamuste ajaks: ainukordsete ja fragmenteeritud momentide ajalikkuseks, vastupidiselt pikaajalises protsessis ja kordamistes omandatud kogemustele.<sup>36</sup> Sellega eksisteerib minevik vaid seerias diskreetsetes, pidevusetutes, eraldatud sündmustes, mitte (kestva) rituaalina.<sup>37</sup> Kogemuse edastamise võimatus – sündmuste üksikasjalikkuses pole neid enam nii lihtne või võimalik korrata – lasebki ilmuda kontseptsioonil teatavast allegoorilisest kogemusest.

“...möödas on aeg, kus hariduses, kommunikatsioonis on tarvilik eelnenud põlvkondade kogemust noorele värskele põlvkonnale üksipulgi seletada. Sest eeter on niigi paksult täis mistahes eelnenud põlvkondade kogemusi. Kõik on käes sünkroonselt. Ainult sealt seest tuleb otsida enda jaoks õiget. Mõttekaks hakkavad muutuma hoopis teistsugused operatsioonid, kui varem. See on muutnud kul-

tuuripilti üsna radikaalselt. Kui kõik stiilid, laadid, grammatikad on käeulatuses, polegi midagi loomulikumat, kui neid omavahel seada.” Nii kirjeldab Peeter Laurits 1993. aastal optimistlikult DeStudio praktikat.<sup>38</sup>

Samal aastal esitles DeStudio kahte projekti: “Pietà” ning “Haigused ja metamorfoosid” I ja II, kus eksponeeriti erisugustest “tükidest” kokku pandud fotopaneele (ill. 1). Erineva päritoluga fotod (moe- ja ajakirjandusmaailmast, kunsti- ja teadusloo lehekülgedelt ning kindlasti veel kuskilt mujalt) kujundasid ümber või dekonstrueerisid vanu

32 Selle näiteks on Baudelaire'i luule kui melanhoolia ja kaubaartikli [*Ware*] eriline kombinatsioon: B. Lindner, *Allegorie*, lk. 70–81.

33 H. Foster, *The Passion of the Sign*. – H. Foster, *The Return of the Real*, lk. 71jj.

34 F. Jameson, *Postmodernism ja tarbimisühiskond*. – Vikerkaar 1997, nr. 1–2, lk. 134.

35 Donald Kuspit pakub mõiste *märgifragmentid* asendama “vabalt libisevat tähistajat”. Kuspit leiab selles paremini esile tulevat paradoksaalse eraldatuse ja sõltuvuse keelest, kuhu too kunagi lahutamatu vajaliku osana kuulus ning millest ta nüüd on ära murdunud. “Vabalt libisev tähistaja” aga viitab seosetusele. Vt. lähemalt D. Kuspit, *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, lk. 17–18.

36 W. Benjamin, *Der Erzähler*, lk. 399.

37 Oma essees “Der Erzähler” eristab Benjamin elamust (*Erlebnis*) kogemusest (*Erfahrung*). Ta osutab muutusele kogemuse struktuuris, kogemuse lõhestumisele erinevate, teineteisele järgnevate kogemuste jadaks, mistõttu selle vahendamine on muutunud võimatuks. Benjamin jaoks pole olevik enam ühinemise koht, kus traditsiooni terviklikkus üle võetakse ja korratakse. Sellist fragmenteeritud, traditsiooni terviklikkusest ilma jäetud olevikku saab edaspidi võtta vaid kui kaotusepaika, mis sisaldaks justkui ülesannet põgeneda olevikust (kui tühjast), naasta ja elustada seda, mis pole enam haardeulatuses või käegakatsutav (W. Benjamin, *Der Erzähler*, lk. 401–402).

38 Vt. “Destudio”. Peeter Lauritsat ja Herkki-Erich Merilat küsitleb Heie Treier. – *Kunst* 1994, nr. 1, lk. 38.

tähendusi ja tähenduse hierarhiaid,<sup>39</sup> moodustasid rütme ja mustreid. Just Peeter Lauritsa jaoks näib lemmikvõtteks saavat tükkide väljavõtmine laiadest dünaamilisest reaalsusest, sellisest lõpmatusse juhtivast tähistamisest, kus üks tähistaja osutab üksnes mõnele teisele, mida eraldatult mõnda uude konteksti panna<sup>40</sup> ning mida ta kasutab läbi üheksakümne date. Võib-olla muutub ainult kunstniku suhtumine tegevusse.<sup>41</sup> Selline mittekokkukuuluvus tuleb eriti selgelt ilmsiks seerias “Valmid”, alapealkirjaga “Topeltartikulatsioon” (1994), ja illustatsioonides Hasso Krulli luulekogule “Swinburne” (1995, ill. 2 ja 3). Täendus muutus neis pildifragmentide kombinatsioonides läbinähtamatuks, nii pildi konstrueeritust veel enam esile tõstes. Täenduse otsimine näib tõepoolest mõttetu. Ometi väidab Laurits intervjuus Heie Treierile, et nemad (tema ja Herkki-Erich Merila) on kunstnikud soovist inimesega suhelda, luua nendega dialoog.<sup>42</sup>

Allegooriat iseloomustab lausa kinnismõteline tähendusesette kuhjamine.<sup>43</sup> “Muutub objekt melanhoalse pilgu all allegooriliseks, laseb elul enesest välja voolata, jääb ta surnult, ja ometi igavikuga kindlustatult maha. Nii lebab ta allegooriku ees, tingimusteta talle üle antud. See tähendab: tähendust, mõtet kiirgama on ta nüüdsest täiesti võimetu; tähendust on tal üksnes niipalju, kui allegoorik talle laenab...”<sup>44</sup> Detailist kui terviku osast saab jumaldamisväärne, just selles peitub naudingu lubadus. Fragmentid, mis manifesteerib tähenduse kadumist, saab ühtaegu tema liiasuse paik – tühjendatud sümbolid võivad tähistada ühte ja samas tema vastandit, hiilides mööda igasugusest tähistamise loogikast ning andes sõna ihale. Iga embleem on kõige võimatum igatsus selle järele, mis seda ese-

vutamine, mis, vastandudes ja põimudes, loovad uusi mõistelisi ruume ja alluvusi.” (T. Volkmann, Haigused ja metamorfoosid. – Kunst 1993, nr. 2, lk. 46.)

**40** “Destudio”, lk. 37.

**41** Nii näis Laurits oma näitusega “Psühhoosikuum” (Tallinna Linnagaleriis, märts 2000) püüdvat taastada seda kaotsiläinud sidet pildifragmenti ning tema päritolukonteksti vahel, millest ta lahutatud on. Arvutis töödeldud pildimontaažidele olid lisatud väga täpsed ja üksikasjalikud seletused, kust üks või teine pildimotiiv pärit on. Vt. ka siinkirjutaja intervjuud kunstnikuga “Kuidas seletada lindudele pilte?” (Sirp 17. III 2000).

**42** Sest kunsti mõistavad Laurits ja Merila kui teatavat kommunikatsiooni: “Kui kunstimuseumis käib võib-olla 5% elanikkonnast, siis reklaam on selline, mida tarbib 80% elanikkonnast.” Nii viitavad nad reklaamile kui kanalile, mille kaudu inimestega (loominguliselt) suhelda (“Destudio”, lk. 37).

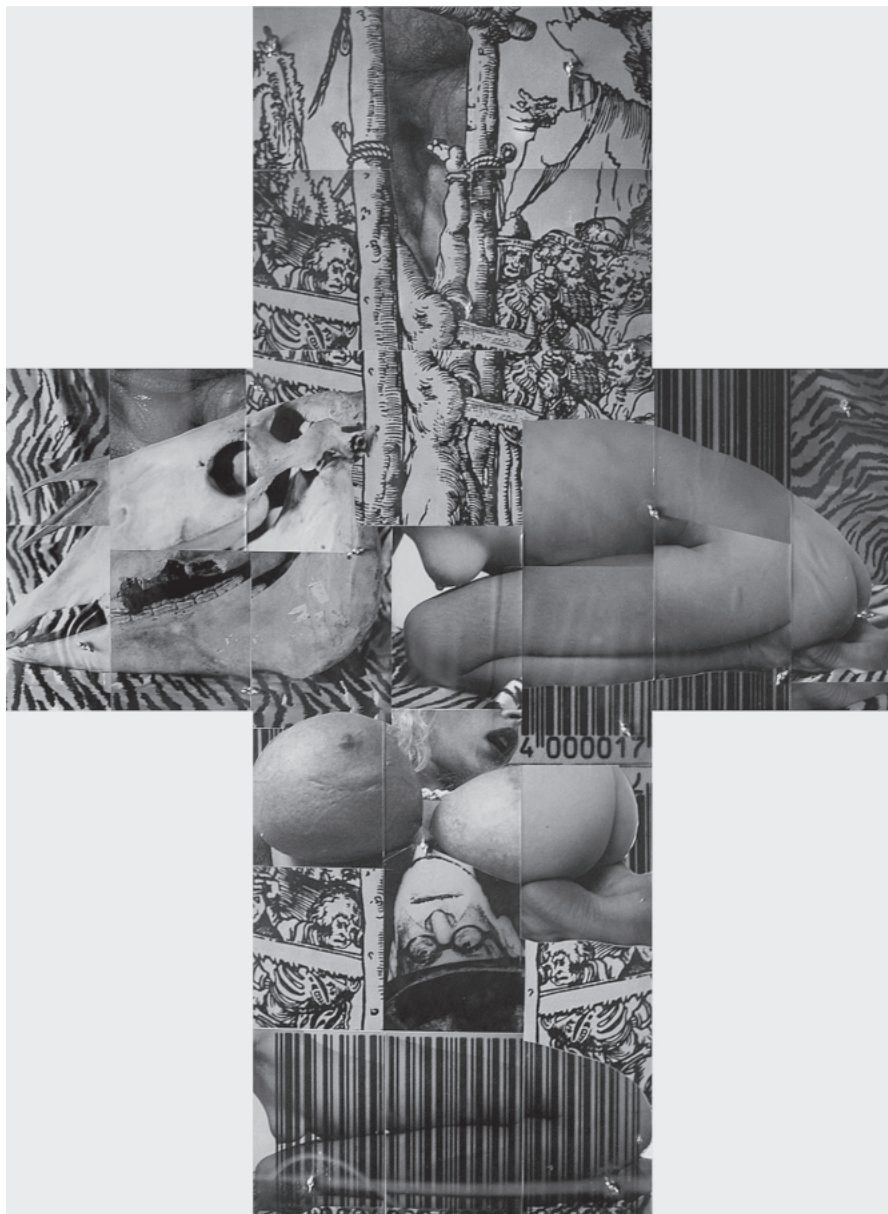
Teatavasti ei olnud DeStudio üksnes kunstiprojekt, vaid tegutses ka reklaamialal, neid kahte teineteisest rangelt lahutamata, pigem vastupidi, kasutades näitustel oma reklaamiprojektide jääke. Mõneti meenutab see ju olukorda 1920. aastatel, mil mitmed Lääne avangardkunstnikud nägid reklaamis potentsiaalset kunsti invasiooni välja, märkamata või hoolimata neist kunsti autonoomiaga vastuollu sattuvatest mehhanismidest, mis reklaami pildiproduktiooni juhivad. Teadupärast nägi ka Benjamin reklaamis ainsat kunstnikule jäänud suhtlemisvõimalust: W. Benjamin, Einbahnstrasse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

**43** B. Lindner, Allegorie, lk. 51–52.

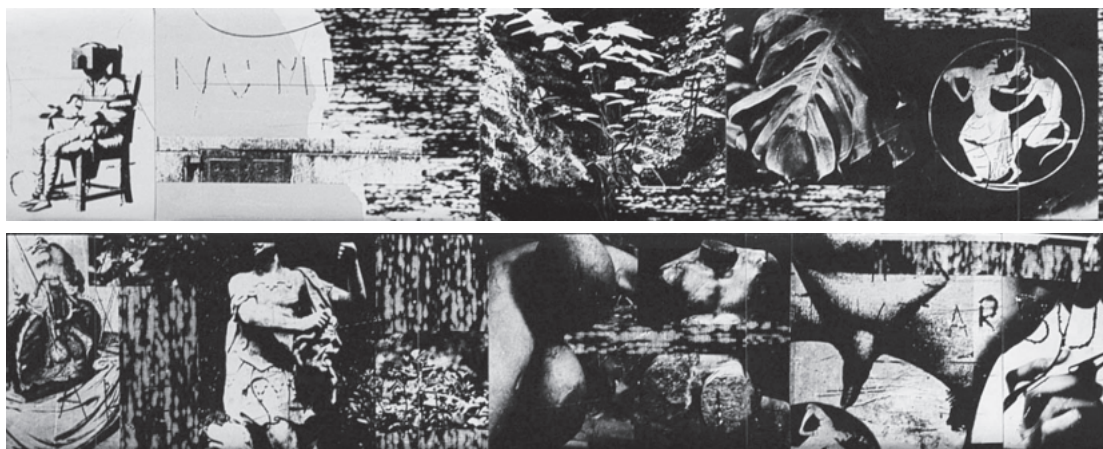
**44** W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, lk. 204–205. Need on enim tsiteeritud ja sama halvasti mõistetud katked, mis on pannud paljusid arvama, et Benjamin väidab, nagu poleks allegoorial tähendust. Lindner peab seda valeks ning juhib tagasi Benjaminis samas kohe järgnevale teesile – allegooria olevat samuti väljendus nagu keelgi (B. Lindner, Allegorie, lk. 64). Lindner viitab siinkohal ka Michel Foucault’ raamatus “Les mots et les choses” (1966) kirjeldatud *mundus symbolicus*’ele, akumulatsiooni ja lisanduste läbi pidevalt laienevale ruumile, kus iga asi või osa sellest (persoonist, asjaolust, sündmusest) võib potentsiaalselt märgielemendiks ning nii teise tähenduse kandjaks saada. Just baroki ajal kukub see ruum sisse, muutub haaramatuks, sugestiivne sõna-pildi-tehnika satub erinevate semantikate teenistusse (kristlik kirik, poliitiline propaganda, müstika jne.). Ühiskond, milles elame meie, ongi vaid kaleidoskoop pöörlevaid kujutisi. Simuleeritud märkide maailm, mis on lahutatud ning mil pole enam mingit seost sotsiaalse reaalsuse tundega.

**39** Nagu arvab Toomas Volkmann: “Antud näitust iseloomustab suure hulga erinevate kultuuritekstide kõr-





1.  
DeStudio  
Sfinx ja Sigmund  
Fotokollaaž (110x150 cm)  
1993



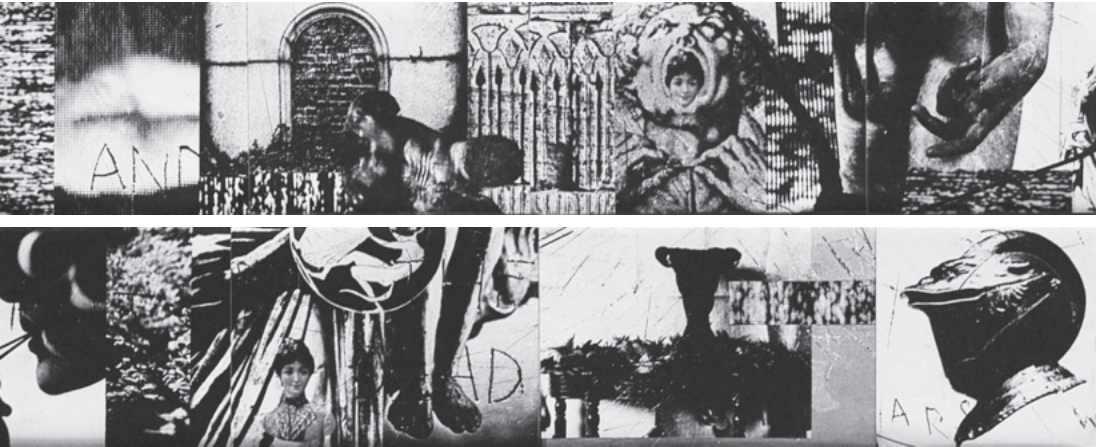
üleväl

2.

Peeter Laurits

Illustratsioon luulekogule "Swinburne"

1995



all

3.

Peeter Laurits

Illustratsioon luulekogule "Swinburne"

1995

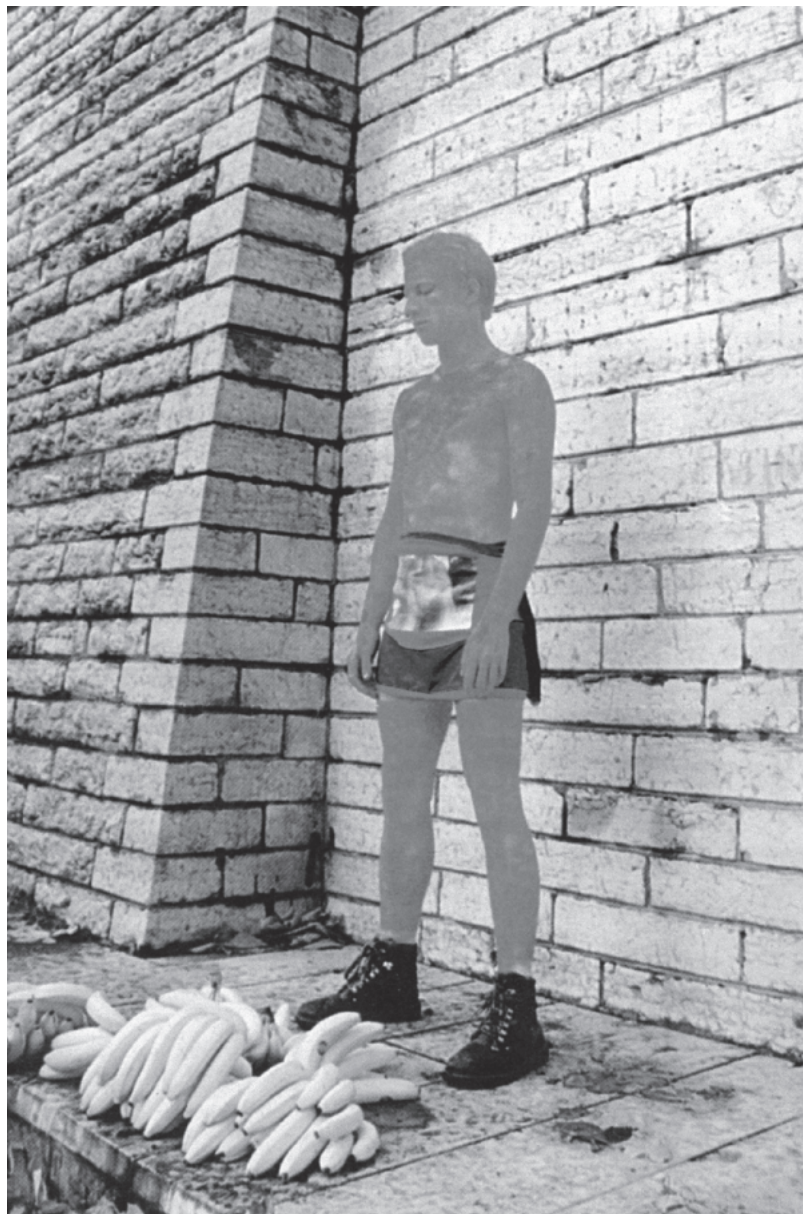


4.  
Jasper Zoova. About Vremja. Video, 1996

5.  
Jasper Zoova. TLL-EZE. Video  
Näitus "TLL-EZE"  
Tallinna Kunstihoone galerii, 1999



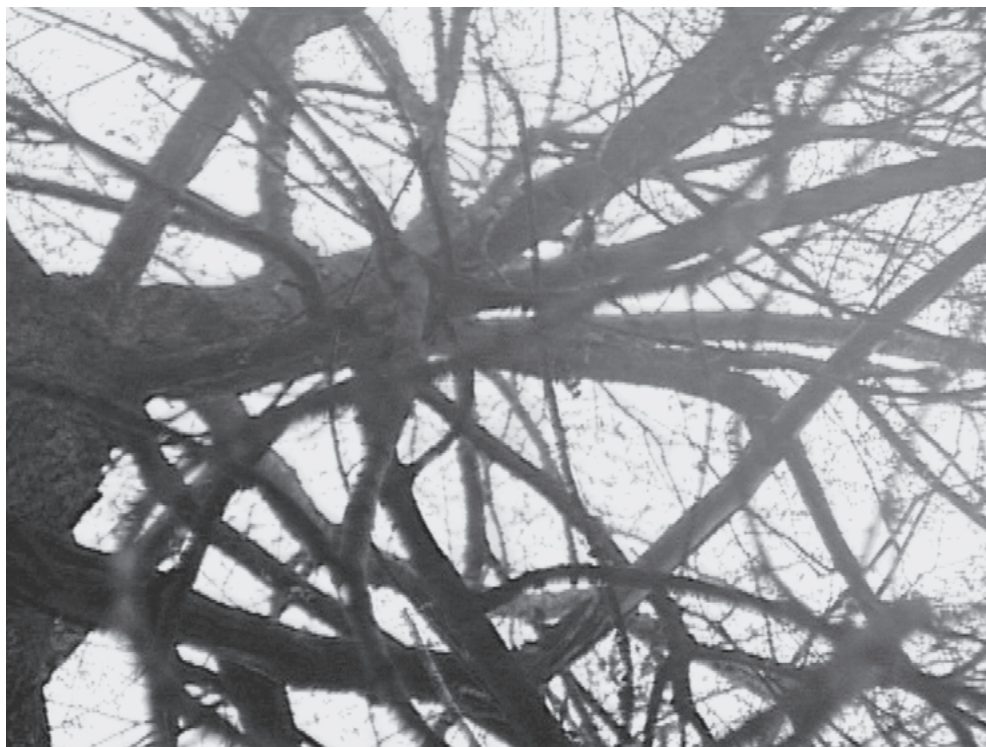
6.  
Jasper Zoova  
Vigribeat  
Õli, lõuend  
1997



7.  
Hanno Soans  
Backdoor-performance  
Tõnismäel Tundmatu sõduri monumendi juures  
20. oktoobril 1998 kell 12  
*Foto Aarne Viljasaar*



8.  
Marko Laimre  
Super Lights  
Video  
Isiknäitus "Super Lights"  
Tallinna Linnagalerii, 2001



9.  
Marko Laimre  
Ema peseb akent  
Videoinstallatsioon  
Näitus "Siin"  
Rotermani soolaladu  
2000



mestab, kuid oma ihas teeb ta sellest hoopis teatraalse embleemi, iseenese surimaski.<sup>45</sup>

Kõneldes allegoorilistest protseduuridest kaasaegses kunstis, nimetatakse kaaperdamist, tähendusest tühendamist, fragmenteerimist ning fragmentide (dialektilist) vastandamist, tähistaja ja tähistatava teineteisest lahutamist.<sup>46</sup> Samuti on kunst taasavastanud kollaaži ja montaaži: näpata kuskilt mõni kaader, mõni olemasolev sõnum või pilt, lisada see mõnda teise, uude tervikusse.<sup>47</sup> Allegooriline kunstiteos ei ole midagi orgaanilist, kus sisu ja vorm moodustaksid ühtse terviku.<sup>48</sup>

Helena Sederholm väidab, et pärast nominalistlikku invasiooni modernistlikes kollaažides on lõhed ja katkestused postmodernistlikus kunstis taas huvi äratanud, kätke des teatavat vabadust enese realiseerimiseks milles ja millena tahes.<sup>49</sup> Kuid kui ükski neist rebitud tükkidest (näiteks DeStudio fotomontaažides) ei vii otseselt tagasi sellele algele situatsioonile, ei taasta seda, siis hakkab tähendus sõltuma neile antud uuest “ruumist”, ehk sellest kontekstist, kuhu nad satuvad või kuhu nad asetatakse.

Anders Härmile paistavad Zoova videoinstallatsioonid just sellised “konteksti suunatud (dadaistlikud?) käitumuslikud aktid, kus tema poolt väljakäidud totrad märgid, nende kodeerimata ja mõttetu iseloom hakkab omandama uusi tähendusi”.<sup>50</sup> Viimaseid ei ole mõtet otsida teoste eneste struktuurist, neid tuleb otsida tema teoste ümbert. Ent kunstniku poolt välja valitud uues kontekstis “muutuvad need “tühjad” märgid järsku poolenisti allegoorilisteks, poolenisti müto-logiseerivateks kommentaarideks erinevatele nähtustele või neid nähtusi nihestavateks iroonilisteks märkusteks, mistõttu konteksti võibki pidada tema videoinstallatsioonide üheks olulisemaks kategooriaks”.<sup>51</sup>

Kuna tänapäeva maailmas on telemeedia üheks sotsiaalselt mõjuvõimsamaks prakti-

kaks tähenduste tootmisel, siis on loomulik, et see köidab ka allegooriku tähelepanu. Veidrate anarhilis-situatsioonistlike rünnakutega (meediale) on esinenud Jasper Zoova, kes oma videotes ja videoinstallatsioonides ka-

45 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, lk. 234.

46 B. Buchloh, *Allegorical Procedures*, lk. 44–45.

47 Omakorda eristatakse kollaaži ja montaaži, vaadates esimest kui materjali asetamist ühest kontekstist teise, mis nii ometi jääb pidetult hulpima, jääb eraldiseisvateks tükkideks. Montaažis aga saavad sellised laenud uude konteksti asetamisel viljakaiks, märgid remotiveeritakse, vt. G. Ulmer, *The Object of Post-Criticism. – Postmodern Culture*. Ed. H. Foster. London: Pluto Press, 1985, lk. 84. Kollaaži ja montaaži kui erineva kunstnikuhoiaku kohta vt. siinkirjutaja artiklit “Kloun on kehv preester”, kus seda on analüüsitud Jasper Zoova ja Laurentsiuse loomingut kõrvutades.

48 Kontseptsioon kaasaegsest kunstiteosest kui mitteorgaanilisest kristalliseerub Peter Bürgeri avangardi teoorias (P. Bürger, *Die Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974). Hegeli kunstikäsitus ilmutab kahetsust, et kunst on kaotanud oma sideme algupära kui funktsiooniga ning on nüüd üksnes tühi kest muuseumis, väljarebitud elutu tükk. Bürger, sõnastades avangardistliku kui mitteorgaanilise, lähtub just sellisest hegellikust hoiakust, kuid ilma kahetsuseta. Kuspit peab avangardkunsti “sulavaid” vorme, nagu ta neid nimetab, disintegratsioonihirmu sümptomeiks ning Mina loova reintegratsiooni protsessi tunnusemärki-deks (D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, lk. 29).

49 H. Sederholm, *Starting to Play with Arts Education: Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1998, lk. 209.

50 A. Härm, *Universumi kuningas...*, lk. 88.

51 A. Härm, *Universumi kuningas...*, lk. 88.

sutab erinevatest “audiovisuaalsetest pildiladudest” *scratch*’itud kaadreid.<sup>52</sup>

Sellise ehk liigagi silmatorkavalt dialektilise kombineerimise leiame videos “124 vagunitäit armastust” (1998), kus kokku on sulatatud Vivien Leigh ja Clark Gable’i romantiline filmisuudlus ja 124 kolinal mööduvat rongivagunit. Härm arvab, et see on ehk Zoova kõige vähem irooniline töö.<sup>53</sup> Hiljem kordab Zoova sarnast võtet videoinstallatsioonis “Kett” (1999), kuid ilma nii selgelt hoomatava moraalita. Tarrvi Laamanniga kahasse valminud installatsioon “Fuck” (1998) ühendab pornofilmi ja lastejutud. Selles oli rohkemgi paljulubavalt tähenduslike üksikosi: närtsinud roos, väike naivistlik maastikumaal seinal. Samas nii kulunud, õnnsates märkides ei ole turvalist moraalit, mille taha end peita.

Televisiooni enese kui täiusliku “kollaažimasina” poole pöördub Zoova töödes “About Vremja” (1996, ill. 4) ja “TLL-EZE” (1999, koos Tarrvi Laamanniga tehtud samanimeliselt näituselt; ill. 5). Mõlemad videod reprodutseerivad uudistesaaate struktuuri, kusjuures “About Vremja” hõivas otseselt nõukogudeaegse üleliidulise uudistesaaate atribuutika. Härm nimetab seda uudiste ja meedia dekonstruktsiooniks, ideoloogilise propaganda paroodiaks,<sup>54</sup> mis näitab, et meedia-propaganda “tõeväärtus on võrdne Nostradamuse ennustustega”.<sup>55</sup> Keelest, pildist ja diktorist moodustuv ühtne tähendus edastav struktuur oli lammutatud üksikuteks võõrandunud elementideks (tuttavast telediktorist oli saanud näota tegelane, kelle kõne oli arusaamatu) ja oma usaldusväärsuse kaotanud.

“TLL-EZE-t” võib seevastu käsitleda ühe väga vana loo reinterpretsioonina. Selles teoses on telediktor moondunud luukereks, puhudes hiigelsuuri roosasid nätsumulle. Pildil võis näha ristiga ingliti lennukiga maalt lahkumas (*sic!*).<sup>56</sup> Kogu näitus lõi postapo-

kalüptilise meeolu: kokku kuhjatud (allegoorilised) figuurid nagu surm, kellele diktorina oli antud olla tõe instants (kuid millist aimamatut tõe võiks surm kuulutada?), ja inglid vanadelt piltidelt, surnud linnud, samuti lennundusskeemid kui arusaamatu kiri ning postindustriaalne müra (kui varem

52 Seda *scratch*’iks nimetatavat, 1980. aastatel videokunsti levinud võtet – pildistrateegiat, mis hakkas kasutama telekanalitest, aga ka kõikvõimalikest muudest “videopildiprügimägedest” näpatud kaadreid –, võib näha oma põhiolemuselt allegoorilisena. Laenates ja omastades vabana vedeleva materjali hulgast, monteerivad kunstnikud nood rebitud tüki oma töö uude kooslusse, andes neile sellega uusi tähendusi. *Scratch*-võttest eesti videokunsti vt. A. Härm, Meediapinna refleksioonid Eesti videokunsti. – Ülbed üheksakümendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunsti. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 163–166.

53 A. Härm, Universumi kuningas..., lk. 92.

54 A. Härm, Universumi kuningas..., lk. 92.

55 A. Härm, Universumi kuningas..., lk. 92.

56 Teine katastroofi tunnustaja, kes seisab pärani silmi ja suuga, on “ajaloo ingel”, keda Benjamin kirjeldab inspireerituna Paul Klee pildist “Angelus Novus”. See ajaloo momentülevõte on järgmine: “...nagu hakkaks ta eemalduma millestki, mida ta tardunult vaatab. Tal on silmad pärani, suu lahti ja tiivad välja sirutatud. Nii peab välja nägema ajaloo ingel. Tema nägu on pööratud mineviku poole. Seal, kus meie ette ilmub sündmusteahel, näeb tema ühtainust katastroofi, mis lakkamatult kuhjab varemeid varemete peale ja paiskab need tema jalge ette. Ta tahaks küll jääda, äratada surnud ja panna purustatu uuesti kokku. Aga paradiisi poolt puhub marutuul, mis on hakanud ta tiibadesse ja on nii tugev, et ingel ei suuda neid enam sulgeda. See marutuul ajab teda vastupandamatult tuleviku poole, millele ta pöörab selja, sellal kui varemete kuhi kasvab ta ees taevani. Seda marutuult nimetame meie progressiks.” (W. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. – W. Benjamin, Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Stuttgart: Reclam, 1992, lk. 146; eesti keeles Hasso Krulli tõlkes: W. Benjamin, Ajaloofilosoofilised teesid. – S. Žižek, Ideoloogia ülev objekt. Tallinn: Vagabund, 2003, lk. 374–375.) Ja lõpuks on see ju Orpheuse lugu, mis Benjaminini jaoks oli ajaloo enese allegooria.

helide maailmas). Ka lennuvälja valimine moodsa maailma progressi ja utoopia teoreetiseerimise epitoomina kaasaegse apokalüptika toimumispaigaks on üsna ootuspärane. (Teine vaieldamatult sobiv ideoloogiline koht selleks oleks mõistagi supermarket.) Muuseas, ka uudiste vormi kasutamist saab näha taktikalise, mis võiks olla moodsa kunstniku kõige olulisem strateegiline positsioon.<sup>57</sup>

Allegooria mõistmisel pidas Benjamin sisu mõistmisest olulisemaks väljenduse mõistmist. Ka Jasper Zoova töödes (või DeStudio/Peeter Lauritsa fotomontaažides) paistab tegemist olevat hoopis teatava väljenduse viisi, seega ühtaegu kogemuse viisi väljendamisega. Sest televisioon ei eksisteeri üksnes propagandamasinana, vaid on ka spetsiifiliselt esteetiliselt korrastatud.<sup>58</sup>

Montaaž ja kollaaž saavad (taas) armastatud pildiliseks tehnikaks, milles ei tule näha ehk mitte ainult kunstniku subjektiivsete eelistuste ootamatut kokkulangemist, vaid antud ajahetke jaoks ka sellise praktika adekvaatsust, mis reprodutseeriks maailma fragmentaarsuse kogemust ennast. Kui see, kuidas DeStudio visuaalsust “lahkab”, viitab teatavale “pildilugemistehnikale”, nii nagu me lehti ja brošüüre lappame, siis vahendab Zoova televiisori esteetikat, küll mitte selle formaalseid, vaid pigem kogemuslikke aspekte.<sup>59</sup> Too pildiproduktioon ning sellele omane (tegelikkuse) tootmise viis, mida kunstnik vahendab, avaneb (ka/just) tema tööde struktuuris. Teatavasti nägid nende tehnikate leiutajad seda kui võimalust sekkuda representatsiooni toimemehhanismidesse, murda “hajameelne” vaatamine, näidates, et iga tervik on illusioon, et iga tervik on konstruktsioon. Nimelt tõdes Benjamin oma essees “Kunsti teos mehhaanilise reprodutseerimise ajastul”, et vaadatakse “hajameelselt” ega panda tähele, millal tervik muutub katkendlikuks, mida ta pidas eriti ohtlikuks. Kunst, mis ta-

hab olla poliitiline, peab selle vastu astuma.<sup>60</sup> Seepärast ei “ütle” need tööd midagi, sest nad soovivad panna inimesi mõtlema, kuulama ja nägema.

**57** Siia kirjutatud mõttes varieerin ma tegelikult Benjamin arvamust moodsa kirjaniku positsioonist, mille kaasaja jaoks adekvaatsema väljendusena näeb ta ajalehte.

**58** Ning lõpuks, nagu väidab Maurizio Lazzarato, eksisteerib televisioon kaasaegse ühiskonna “ajalise” tingimuse. Seega, “valvates” aega, viimast talletades ning tootes, funktsioneerib televisioon ühtlasi (“sotsiaalse”) mäluna, vt. M. Lazzarato, Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus. Berlin: b\_books, 2002. Just raamatu viimane peatükk analüüsib Benjamin kunstiteose-essees esitatud mõtteid seostest uute tehnoloogiate ning kogemuse vahel, sellest, kuidas uued tehnoloogiad struktureerivad ümber aja ja mälu suhte, ja kus kogemus asendub piltide depoo: M. Lazzarato, Das Konzept der kollektiven Wahrnehmung. – Videophilosophie, lk. 157–182.

**59** Mõlemal juhul näib aga olevat tegemist esteetikaga selle alguses ja ajapikku unustatud tähenduses, millel on seos kognitiivse ja kogemusliku. Analüüsides Benjamin kunstiteose-esseed, arvab Susan Buck-Morss, et just seda tähendust, teatavat kognitiivset esteetikat, mis aitaks ületada võõrandumist, pidas Benjamin silmas, kui ta nõudis esteetika politiseerimist: S. Buck-Morss, Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. – October 1992, Vol. 62, Fall, lk. 3–41 (ära trükitud ka October: The Second Decade. Ed. R. Krauss. Cambridge: MIT Press, 1998). Vt. ka W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, lk. 7–63.

**60** Siin kordab Benjamin ajastu politiseeritud ja revolutsioonilist kõnepruuki. Kuid Benjaminil olid (essee on kirjutatud 1936. aastal) tõsisemad tagamõtted, kui ta nõudis esteetika politiseerimist vastukaaluks (fašistlikule) poliitika estetiseerimisele. Nii nägi ta kunsti ülesannet justnimelt selle reaalsuse illusiooni mõrandamises, kuid seda meelelise kogemuse, meelelise tundlikkuse taastamise kaudu – see oli Benjamin poolt esteetikale antud poliitiline missioon. Vt. ka S. Buck-Morss, Aesthetics and Anaesthetics.

## IV

“Allegoorik valib ainekst juhulikult kaduvast ja korratust materjalist, mida tema teadmisel talle pakkuda on. Ta üritab sobitada ühte teisega, veendumaks, kas neid on võimalik ühendada. Tulemus ei ole kunagi ennustatav, sest puudub orgaaniline seos nende habraste minevikufragmentide vahel. Iga persoon, iga asi, iga suhe võib ükskõik millist teist tähendada.”

– Walter Benjamin<sup>61</sup>

Härm nimetab 1980. aastatel üleskasvanud generatsiooni, kuhu kuuluvad Zoova, Kiwa, Tarrvi Laamann, esimeseks telepõlvkonaks eesti kunstis<sup>62</sup> ning vihjab sellest sõltuvale, senisest hoopis teistsugusele minevikukäsitlusele nende kunstis: “Juba asjaolu, et lapsepõlve mälpildid ei ole projitseerunud “nunnudesse” isiklikesse esemetesse, vaid on pärit telekraani tagusest lummavast imaginaarsest maailmast, on äärmiselt tähenduslik.”<sup>63</sup> Nagu Härm märgib, on nende suhe meediaga ambivalentne, ühelt poolt nostalgiline ja teisalt (enese)irooniline.<sup>64</sup>

Kuid mida täpselt peab Härm nii tähenduslikuks? Ranget sentimentaalsuse vältimist?

Võib-olla, kuid käesoleva kirjutise seisukohalt näib tähenduslikum hoopis mälu olemus ja millisena see siin avaneb. *Scratch*’itud kaadreid kasutavad need kunstnikud enamasti personaalse autobiograafilise mälu panga. Isiklikud mälestused ei ole midagi originaalset, pärit isiklikust kogemusest, vaid “varastatud” kaadrid, juba vahendatud reaalsus, nii nagu see ilmub (juhulikult) võõrastes piltides, millest subjekt (tema mälu) koos seisab. “Tõene pilt minevikust vilksatab mööda. Teda saab jäädvustada vaid pildina, mis välgatab veel korra oma äratuntavuse hetkel ega ilmu enam iial.”<sup>65</sup> Benjamin ütleb seda dialektilise pildi iseloomustamiseks, kohati aga tundub, nagu peaks ta silmas kaasaja

(tehnilisi) *flashback*’e.<sup>66</sup> Lapsepõlve telesaadet funktsioneerivad mälu genereerimise masinatena. Vanad kangelased ja unustatud muinasjutud naasevad, tekitades veidralt jubeda ja samas armsa atmosfääri. Vigride (ill. 6) kohta ütleb kunstnik: “Vigrid on naljakad, kuid kui hakkad järele mõtlema, mis on neist väljamõeldud tegelastest 90ndatel järele jäänud, siis fantaasiamaailma kolikambrites nad ringi müttavad, keegi ei vastuta enam nende eest, ja see polegi võib-olla enam naljakas.”<sup>67</sup>

Et kõik lahti rebenenud, sihitult hulpivad minevikufragmentid kujutavad enesest ähvardust tähendusele, tuleb saavutada nende üle kontroll, integreerida nad tähenduse uude struktuuri.

See on minevikukontseptsioon, kus minevik saabki ilmuda üksnes sellise mõttetüüpi moonutatud, teeseldud ja juhuliku sarnas-

61 W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, lk. 350.

62 A. Härm, Meediapinna refleksioonid Eesti videokunsti, lk. 161. Härm eristab neid videokunstnikest, keda ta nimetab natuurpoetideks: A. Härm, Šamanism ja meditatsioon: “natuurpoeesia” 1990. aastate eesti videos. – Ülbed üheksakümnendad, lk. 150–159.

63 A. Härm, Meediapinna refleksioonid Eesti videokunsti, lk. 163.

64 A. Härm, Meediapinna refleksioonid Eesti videokunsti, lk. 163.

65 W. Benjamin, Ajaloofilosoofilised teesid, lk. 371.

66 Benjamin jätkab: “Sest see tagasitoodamatu minevikupilt ähvardab kaduda koos iga kaasajaga, mis ennast kõigile ühisena ära ei tunne.” (W. Benjamin, Ajaloofilosoofilised teesid, lk. 371.) Dialektiline pilt on Benjaminini historiograafia võtmemõiste, mille kontseptsioon on inspireeritud *mémoire involontaire*’ist ning mis peab andma edasi seda efemeerset katkestuse kogemust. See on too juhulik hetk, mil minevik ja olevik teineteist ära tunnevad. Ning vastupidi: iga olevik on määratud nende (mineviku) piltide poolt, mis on temaga sünkroonsed (W. Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V-1. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, lk. 573). Kõnealustes töödes lülitatakse mälestusi sisse ja välja nii nagu televiisorit.

67 Kanal 2000/Laboratoorium. Kanal 2, 1997.

sena, kus libastumine, juhus ja puhtväline kokkumäng loovad teatava semantilise miiraži. Metonüümia kui kaasaegse kunsti poeetiline funktsioon<sup>68</sup> pole mitte hädavajalik side, vaid juhuslikult külgnevusest tekkinud seos – efekt, mis võib jääda äraarvamatuks, kuid ka leida “ootamatu” äratundmise, sideme (vaataja) mälestuste, kogemuste ja tunnetega. Nii võib üks väike, tühine, lapsik, banaalne, äraleierdatud detail välja tuua seda, mis muidu on sõnastamisele suletud. Sellised, pealtnäha suvaliselt, kui mitte meelevaldselt kõrvuti sattunud fragmendid tekitavad lühiseid.

Näiteks Jasper Zoova videoinstallatsioon “Kett” või Hanno Soansi “Backdoor-performance” (ill. 7). Viimane kasutab peegel-efekti, teatavat välist kokkumängu pronksõduri ja oma “väriseva roosa keha” vahel.<sup>69</sup> Zoova monteerib kokku kaks “pilti” (sest üks neist on õieti ainult heli): dokumentaalkaadrid “Balti keti” nime all tuntud patriootilisest aktsioonist on liidetud vormel 1 autovõidusõidu heliga, mille vahel pole mingit olemuslikku seost ega tähenduskommunikatsiooni.<sup>70</sup> Oleme üheaegselt haaratud kahte paralleelsesesse registrisse, kusjuures need tähendused, ja ma kahtlustan, et see puudutab enamikku sarnastest töödest, ei ole teineteist tühistavad. Nad ei ole ka hierarhilised, seega polegi nad päriselt vastanduvad, vaid rohkem rinnastuvad efektid. Käivitub “töö”, isegi kui see tähendust pidevalt edasi lükkab.

Rebides kilde päritoluta, väljamõeldud lugude ringlusest, saab sellest hüsteeriline (mineviku) päästeoperatsioon, mida tõukab *love at last sight*. See ei olegi enam niivõrd meedia dekonstrueerimine, kuivõrd enese rekonstrueerimine. (Mida see ja teised niisugused tööd meile pakuvad, on siiski vaid märgid, mitte mälu, vaid hunnik monumente, ebatäpseid tsitaate, kehvi koopiaid, valesti koostatud nimekirju.)

## V

Allegoorilises suhtes ajalooa kujutab teatavat vastupanukollet,<sup>71</sup> võimalust päästa ajaloolisest unustusest see, mis ähvardab kaduda. Kuigi teadmises, nagu väidab Benjamin, et see saab toimuda vaid purustuse hinnaga.<sup>72</sup> Oluline võimalik sõnumi vahendamise viis

68 Vt. Ihab Hassani modernset ja postmodernset iseloomustavate tunnuste tabelit Jaak Kangilaski ülevaates: J. Kangilaski, Postmodernismi mõistest kunstiajaloo. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk. 266–267. Roman Jakobsoni metafoori ja metonüümia kui keele kahe (poeetilise) toimimisviisi eristamine on laienenud analüüsis, mis ulatuvad üle terve kultuurivälja. Jakobsoni järgi on metafoor sarnasusel põhinev, metonüümia aga (ruumilisele, ajalisele) lähedusele tuginev asendus: R. Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. – Fundamentals of Language. Eds. R. Jakobson, M. Halle. The Hague: Mouton, 1956, lk. 55–82.

69 Aktsioon, mille flaiierit võis lugeda: “Kui ma esimest korda LSD-d tegin, tahtsin ma abielluda soojapuhuriga”, toimus 20. oktoobril 1998 Tallinnas, Tõnismäel Tundmatu sõduri monumendi juures. Roosaks värvituna asus kunstnik paariks minutiks monumendi tagumisele küljele, tundmatu sõduri “selja taha”, valvesse. Tema jalge ette, nii nagu tundmatu sõduri ees kunagi põles igavene tuli, oli asetatud banaanikuhi.

70 Siinkirjutaja teada on tööd eksponeeritud installatsioonina kahel erineval viisil. Esimene kord Frankfurdis (1999), kus autokummide laotud ning ringikujuliselt paigutatud “tornidele” asetatud televiisorid moodustasid omalaadse “murtud” keti, ja teine kord Tallinnas ürituse “Backdoor Media” (1999) raames, nn. videoseinana elektroonikapoes.

71 Saaremaa biennaalil “Fabrique d’Histoire” (1995) esitab Hasso Krull ettekande “Igavus ja vägivald”, arutluse “väikesest fotograafiast” ja Benjaminia ajaloo teesidele toetuvast “pidetust ajaloo”, mis vastandub pidevale – “tipust” nähtavale ja ümberkorraldatavale ajaloole, mis ei ole kunagi huvitu: H. Krull, Igavus ja vägivald. – Konverentsi tekstikogumik. Saaremaa Biennaal. Koost. E. ja P. Linnap. Tallinn, 1995, lk. 43.

72 W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, lk. 194. “Asjade mõeldavuse tajumine ning soov päästa neid igavikule on allegooria tugevamaid impulsse.” (Samas, lk. 223.)

saab allegooriast seal, kus valitseb lõhe kirjutatud Ajaloo ning tegelike sündmuste vahel, ning võimalus jäädvustada ka nende kogemus, “kes ei võitnud”.<sup>73</sup> Selliselt mõistetud allegoorilisus võib eesti kunstile paista peaaegu olemuslikuna.

Ometi ei mõlgu mul siinkohal meeles need paljukorratud müüdid meie “nurisündinud ajaloo” ega soovi ma kõnelda tööd, nagu Mati Karmini “Minu isa”, Eve Kiileri “Eesti kodu”.<sup>74</sup> Need näivad ikkagi kuuluvat ajaloo-kontseptsiooni, mis on saanud osaks ajaloo, sulades selle koesse ning toetades tema mee-leheitliku sümboolse reterritorialisatsiooni püüdlust, selle asemel et seda kuidagi mõrandada, sellele vastanduda või seda küsimuse alla seada.

Erinev temporaalsus avaneb seevastu noorema generatsiooni kunstnike loomingu. Tahaksin siin esitada argumendi, et allegooria kui teistsuguse ajaloo võimalus, alternatiivne ajalootaju, ilmneb pigem Hanno Soansi või Jasper Zoova kunstis, neis laulva revolutsiooni, Balti keti, aga ka nõukogude imagoloogia allegoriseeritud kujundites, mida saab käsitleda “pidevusetu ajaloo” (allegoorilisest) vaatepunktist ja mis avavad meile hoopis teistsuguse ajaloolise ruumi. Nii heidavad need kunstnikud kõrvale õilsate metafooride ahvatluse ning siis, kui nad soovivad ütelda midagi mineviku kohta, laenavad ennemini popkultuurist ja massimeediast ning meelsasti ka oma nõukogude lapsepõlve pärandist. Ajaloole lähenetakse metonüümiliselt, püüdmata luua tootset “minevikupilti”.

Fotode murdunud nurgad, neilt vaatavad võõrad kauged inimesed, poolt sõnalt lõppevad kirjad, mis moodustavad Eve Kiileri fotopannode fragmentaarsuse, kuuluvad kahtlemata teistsuguse jutustuse juurde kui Ku Klux Klani meenutava punase kapuutsiga palvetaja Marko Laimre videost, kes jorutab tut-taval lastelauluviisil “Vihma sajab tipp-tipp-

tipp, märjaks saab me riigilipp” (näitusel “Super Lights”, Tallinna Linnagalerii 2001, ill. 8). Ent ka juba varem mainitud Hanno Soansi aktsioonis, kus kunstnik ise seisis roosa ja poolpaljana tundmatu sõduri selja taha, Meredith Monki hüsteerilise naeru saatel: *I still have my memory, my mind, my money*.

Allegooria on ühe (kaduva) ajalookogemuse taaselustamine, kuid see on vältimatult fragmentaarne ega ühildu enam kunagi sidusaks jutustuseks. (Seepärast, sellisel viisil ilmudes, mida teisel nimetatakse irooniaks, ohustab ta aga tõde.<sup>75</sup>) Niisuguse “iso-

73 H. Krull, Igavus ja vägivald, lk. 43.

74 Samal Saaremaa biennaalil “Fabrique d’Histoire” oli eksponeeritud Mati Karmini installatsioon “Minu isa”, kus kunstnik esitas majamuseumilikul viisil ühe inimese, oma isa, elu “jääke”: ametlikke dokumente ja erakirju, ajaleheväljalõikeid, tööriistu, mille kohta Ants Juske kirjutab näituse kataloogis järgmiselt: “...kogu see vanavara õhutab kujuteldavat ajaloolist rekonstruktsiooni, lastes heita pilgu Eesti ajaloo erinevatesse perioodidesse. Vanimad neist on pärit 30-test, kutsudes oma fluidumiga esile kuldsete vabadusaegade agraariigi nostalgiat. Karbikeste, etikettide, diagrammide jms. väljanägemine on kõnekas ka järgnevate, Nõukogude-aastate produktsioonis, andes tunnistust varasemate esteetiliste tõekspidamiste konserveerimisest. [...] tundub lisatähenduslikuna ka tema kitsam spetsialiteet – umbrohu uurija. Umbrohu kaudu, mille vitaalsus ja isepäisus on suurem kultuurtaimede omast, rulluvad vaataja fantaasias rohked sümboolsed paralleelid...” (A. Juske, Mati Karmini isakujund. – Ajaloo Vabrik / Fabrique d’Histoire. Saaremaa Biennaal. Kataloog. Toim. P. Linnap. Tallinn, 1995, lk. 80.) Eve Kiileri “Eesti kodu” (1992) kuulub kunstis nn. väikeste narratiivide hulka. Ta kombineerib erinevast, suure osas samuti perekondlikust arhiivist pärinevast fotomaterjalist inimeste elulugusid. Nende katkendlikkus ning heitlikkus vastandub suure Ajalooga, mis pannooide külgedel (sümboolselt) lakooniliste aastanumbritena lahti rullub.

75 Melville väidab, et allegooria (taas)ilmub iroonia ümberkirjutamisena – s.t. et hoolikalt läbimõeldud ja tahtlikult haavava pilke asemel kohtame väljendusviisi, mis võib küll teeselda, kasutada vastupidiseid tähendusi, kuid teeb seda varjatult: S. W. Melville, Notes on the Reemergence of Allegory..., lk. 151.

leeritud detaili” ajaloona ilmuvad lapsepõlve (tele)kangelased Zoova varasemates maalides ning mitmetes videotes, mis on just nii kooskõlastamata ning meelevaldsed, et sobida sellega, mida Hasso Krull Benjamini eeskujul nimetab pidetuks, väikeseks ajalooks, mis vastandub igavale ja vägivaldsele suurele ajaloole – ametliku ajaloomasina produktile.<sup>76</sup> See, mis ilmub fragmentidena, on mitte-püha, mitte-kangelaslik, võib-olla isegi nõme, tüütu ja naeruväärne.

## VI

Detailide pealtnäha mõttetu kuhjumine, disparaatus, ning lõpuks see nõutuse ja segaduse seisund, mis põhjustab nii paljusid allegooriaid, on iseloomulik ka mõnele Marko Laimre installatsioonile.<sup>77</sup> Just sellist varmelis-hieroglüüfilist<sup>78</sup>, ruumistatud, tardunud hüsteerilist aega võime näha installatsioonis “Ema peseb akent” (2000, ill. 9).

Allegooriat tõmbab katkendliku, ebatäiusliku poole, iseloomustab peaaegu kinnisideeline neuroos ühe asja asendamisest teisega. (Kuid tuletades meelde Lindneri parandust – päris mõttetu ei saa see siiski olla.) Laimre installatsioon “Ema peseb akent” koosneb veidraste komponentidest: kõle videopilt tuules kiikuvatest ja vastu aknaklaasi peksvatest okstest, kus aeg-ajalt ilmuvad okste vahele kellegi käed (oletatavasti ema sõrmed, kes akent peseb). Projektsiooni keskel on beebimütsi sisse peidetud Jules Verne’i “Saladusliku saare” köide. Kõik kokku peab edasi andma autori lapsepõlve traumas: “ema peseb akent (mina tulen koolist)”.<sup>79</sup> Installatsiooni saab niisiis käsitleda ka selle mõttelise protseduuri eksternalisatsiooni ruumilise projektsioonina. Kuid viimane pole dünaamiline, vaid “staatiline ja rituaalne”.

Laimre eksperimentaalsemootiline masin<sup>80</sup> näib just selline, mis transformeerib, lülitab käima, katkestab ja vahetab välja tä-

hendusi – deterritorialiseerib semiosfääri. Selline masin on kahtlemata meelevaldne, subjektiivne, tähtis. Kunstnik võtab “mõned intiimsed mälestuskatked ja testib nende loetavust, võimet kleepida enese külge valmis tõlgenduskatkeid”.<sup>81</sup> Kuid et kõik identsuse efektid on kõrvaldatud, muutub see õõvastavaks sisenemiseks aukude territooriumile.<sup>82</sup> Need heterogeensed esemed on kui tähistaja asendajad, mis meelegehikult üritavad täita neid auke ja üritavad kõnelda, artikuleerida midagi subjekti kohta. Seega tuleb esmalt dešifreerida esemete kollektsioon: vatitekk, hulusärk, pruutkleit, barankad, lipuvardad, suhkurutükid, mustad saapad, katkilõigatud madratsid, titeriided. On raske jõuda jälile selle inventuuri printsibile.<sup>83</sup> Nagu teatav küsimärk või *puzzle*. Nad on provokatiivsed, kuna näivad varjavat eneses mingit mõistatust.

Etümoloogiliselt, olles ühendus kreeka

<sup>76</sup> H. Krull, Igavus ja vägivald, lk. 44.

<sup>77</sup> C. Owens, The Allegorical Impulse, lk. 219.

<sup>78</sup> Vt. W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, lk. 183.

<sup>79</sup> Vt. selle pikemat selgitust Laimre vastuses Hanno Soansile: 10 Question-marks to Artist. Hanno Soans & Marko Laimre. – Estonian Art 2000, nr. 2, lk. 18.

<sup>80</sup> Nii, selliseks masinaks, nimetab Laimre oma kunsti: 10 Question-marks to Artist.

<sup>81</sup> H. Soans, Kommentaarid [Marko Laimre installatsioonivideole “Ema peseb akent”]. – [http://ekm.artun.ee/kunstnikud/Laimre\\_Marko/](http://ekm.artun.ee/kunstnikud/Laimre_Marko/), 8. II 2004.

<sup>82</sup> Lacanlikus psühoanalüüsis on tähistaja ennekõike Teises oleva tühiku tähistaja, subjekt aga sõltub ainult tähistajast, sest vaid tähistaja kaudu saab ta end teistele (tähistajatele) esitada. Subjekt ise on olemas ainult tänu kõnele.

<sup>83</sup> Soans (küsimus Laimrele): “Erinevaid elemente sinu erinevates töödes võib minu arust suhteliselt vabalt ümber paigutada... Mis need on? Hõljuvad tähistajad?” Laimre: “Need kõik on teatavate eksperimentaalsemootiliste masinate väga vajalikud osad. Ma ei suuda arvata, et oleks võimalik vahetada näiteks auto ratas Rubicu kuubiku vastu. [---] Ma ise kasutaksin hõljumise asemel mõnevõrra hüsteerilisemat, aktiivsemat tähistaja iseloomustust.” (10 Question-marks to Artist.)

sõnadest *allos* ('teine') ja *agoreuei* ('kõnelema'), on allegooria topelttekst: ta jutustab meile lugu, osutades samas selle loo kommentaari suunas, tekst, mis kahekordistab end ja saab millekski *teiseks*. Allegooriline tähendus on seega nii täiendav kui alluv, "mitte ainult lisa, vaid ka asendus. Ta võtab varasema tähenduse koha, kuid ei kustuta viimast seejuures."<sup>84</sup> Sagedamini ta hoopis kasutab vana tähendust ära, vajadusel muutes ja muundades, et öelda midagi uue kohta. Õigupoolest on fragment oma olemuselt kaksipidine: ühest küljest küll tähendusetu ja tuim mateeria, valmis uueks kasutuseks. Teisalt aga toimib ta uude konteksti, uude tervikuse sattudes seal võõrkehana, lõhustavana, liikudes tagasi oma algse päritolu juurde. Nii võib kirjeldada teatavat kaasaegses kunstis ilmuvat allegoorilist strateegiat ja võib-olla seepärast on Karen Kleinfelder nimetanud moodsat allegooriat Jacques Derridalt laenates "ohtlikuks lisaks", kuna too on märgitud sellise radikaalse diskursiivsuse, eksituste, hübriidsusega, kust puudub tagasitee konkreetse tähistatavani. Kleinfelder kordab siin John Baldessari kontseptsiooni "hävitatud allegooriast".<sup>85</sup>

Kuid, nagu märgib Kleinfelder, sellised allegooriad on silmanähtavalt hüsteerilised: esiteks iroonilised, mis ei jäta võimalust teiseks looks (vähemalt sellist, milles me võiksim absoluutselt kindlad olla).<sup>86</sup> Aga ka psühoanalüütilises mõttes, mis vahetab, õdnes- tab ja hävitab igasuguse autoriteetse kõne või diskursuse, mis paistab esitavat ainust tõde, ja järgmisel hetkel tühistab ka omaenese väited.<sup>87</sup> "Hävitatud allegooria" on nii ise hüsteeriline diskursus, käies välja mõistatusi, ihaleb ta loetud saada ja samas tõrjub eemale iga "ära lugemise" (mis võiks teda valitsema hakata).<sup>88</sup>

See ongi ehk adekvaatseim viis suhestuda maailmaga, kus ei saa enam arvestada tõe,

vaid ainult efektide tulemuslikkusega.<sup>89</sup> Kaasaegses kunstis saab hüsteeriat *techné*. On täiesti võimalik rääkida teatavast teadlikust

<sup>84</sup> K. L. Kleinfelder, *Ingres as a Blasted Allegory*. – *Art History* 2000, Vol. 23 (5), lk. 800–801.

<sup>85</sup> K. L. Kleinfelder, *Ingres as a Blasted Allegory*.

<sup>86</sup> Ka Craig Owens on avaldanud arvamust, et postmodernistlikud allegooriad võtavad enesele riski jääda loetamatuks (mis teeb nende lugemise võimatuks). Vt. lähemalt C. Owens, *The Allegorical Impulse*, lk. 217–235.

<sup>87</sup> Hüsteeria on psühoanalüüsi müsteerium, mis hoidub mõistlikust seletusest. Õieti kaitseb hüsteeria mõistetamatuks jäämine teoreetikut teadmise eest, mida ta omab, kuid saab avaldada vaid oma staatust teadjana kahtluse alla seades. Paradoksaalsel viisil opereerib hüsteeria neurootilise aatomina neuroosi mõistmise püüdluse tsentris eneses (K. L. Kleinfelder, *Ingres as a Blasted Allegory*, lk. 815).

<sup>88</sup> K. L. Kleinfelder, *Ingres as a Blasted Allegory*, lk. 801. Hüsteerilisuse žeste ja kujundeid eesti kunstis on põhjalikumalt analüüsinud Hanno Soans. Oma erinevast huvist lähtudes keskendub ta selle efektsetele manifesteerivatele ilmumistele peamiselt Rühm T liikmete *performance*'ites, nende etenduste ohjeldamatutes, grotesksetes, agressiivsetes, laamendamise ja hävitamise ülevates ekstsessides (H. Soans, Vägivaldne autistlik subjekt eesti kunstis 1987–1998. Bakalaureusetöö. Eesti Kunstiakadeemia, 1998. Käsikiri EKA kunstiteaduse instituudis). Ka isikupäralt on hüsteeria/hüsteerikud erinevad.

Ümberpööratud sümptomite ja teatraalse käitumise eesmärgiks ongi tõmmata tähelepanu ja samas seda hälvitada, sundida vaatajaid ära pöörduma. Sellest erineb kaitsemehhanismina toimiv dissotsieerimine. Viimane on tajutav Laimre töödele lähenedes, kes end kahtlustavalt "fragmentaarsusega vaksineerib". Sigmund Freud ja Marcel Breueri klassikalises uurimuses hüsteeriast seletasid arstid seda (mahasurutud) mälestuste ja (ümberpööratud) ideede tagajärjena. Laimre loomingus on isiklik vältimatult kohal. (Vastav artikkel Laimre skeptilisest subjektiivsusest on ilmunud Heie Treieri kirjutatuna, mis on biograafiliste ja kontekstuaalsete faktide osas informatiivne ning annab asjaliku ülevaate peaaegu kõigest, mis kunstnik oli teinud 1996 aastaks: H. Treier, Marko Laimre skeptiline subjektiivsus. – *Vikerkaar* 1996, nr. 10, lk. 58–60.)

<sup>89</sup> Ulmer tsiteerib sellega Barthes'i autobiograafiat "Roland Barthes". Vt. G. Ulmer, *The Object of Post-Criticism*, lk. 96.



uushüsteeriku positsioonist, mis marsib risti üle kõigi, ajalooliste või rahvuslike piiride, pakkudes sisselõikeid keelde ja representatsiooni.<sup>90</sup>

Nii opereerib ajalooline unustatud ja tõrjutud identiteedi pragudes just sellise hüsteerilise aatomina.<sup>91</sup> Pean silmas eelkõige Soansi *performance*'eid, mille selguses oli ometi miski, mis neis töötas vastu selgele tähenduse moodustumisele, nende iroonias ja pateetikas oli midagi ebakindlat ja vastuolulist, nii nagu iga sõnum pöördus selle väljenduses pahupidi. Kuid samamoodi teisteski töödes: Zoova "Kett", Laimre "Palve". Nad avavad ruumi, kuid teevad selle nähtava avause ebameeldivaks, võõraks. Midagi teist siseneb hierarhiseeritud semiosfääri ja häirib seda, muudab Teise tema enda Teiseks.

Aastatel 1999–2000 liigub eesti kunsti- maastikul tandem *Nervous Cowboys* (Kiwa ja Jasper Zoova), kes korraldas videodiskosid, peamiselt aga seikles Eestit tutvustades mööda Euroopat.<sup>92</sup> Kuidas ent mõista kauboidenärvilisust? Jean Baudrillard on öelnud, varem oleks see olnud mässulisus, nüüd ollakse närvilised.<sup>93</sup> Nii seab ta närvilisuse teatavaks kaasaegseks elutundeks. See on allergia vorm silmanähtava, määratletava põhjusega, pillav ärritus, hüpertundlikkus.<sup>94</sup> See algavat objektidest meie ümber, iroonilistest

eitavast ja ometi ainsast ellujäämisviisist kaasaja klaustrofoobilises ühiskonnas: J. P. Nilsson, *Everything is Wrong*. Ha ha ha. – Funny versus Bizarre. Vilnius: Contemporary Art Center, 1997. Just Zoova tööde puhul on Nilssonilt laenanud Härm. Vt. A. Härm, Meediapiinna refleksioonid Eesti videokunstis, lk. 163.

**91** Selle teadvustuse võlgnen ma Kleinfelderile, kes analüüsis John Baldessari tööd "Ingres and Other Parables", mille ühe mõistuloo moraaliks on: *historical mispronounced sounds like hysterical* (K. L. Kleinfelder, Ingres as a Blasted Allegory, lk. 800).

**92** Siin on mõeldud aktsiooni "Estonia as a Sign" (1999), mille kunstnikud Karli sillal Prahast läbi viisid ning mille käigus küsitleti möödujaid, paludes neil märkida maailma kontuurkaardile kohta, kus märkija arvates võiks Eesti asuda. Kiwa kandis plakati, mis ütles: "Eesti saatkond – 100 meetrit". On aga kaks kaugemat punkti, millele sündmus resonanceerib: "Eesti kui märk" oli teadupärast Ants Juske 1996. aastal kureeritud SKKE aastanäituse pealkiri. Teine, hoopis juhuslik side, millest kunstnikud ise tol hetkel ehk üldse teadlikud polnud, ühendab *performance*'it Jaan Toomiku ja Vano Allsalu *happening*'iga "Minu munn on puhas" samal sillal 1989. aastal. Ka see oli selge rahvusliku identiteedi demonstratsioon. (Lähemalt selle kohta vt. H. Soans, Rakenduslikust situatsioonisemist uues Eesti kunstis. – Ülbed üheksakümnead, lk. 231.) Toomiku ja Allsalu protest jäi tagajärjeta, sest keele mõistmatuse tõttu ei saanud inimesed mõista ka kunstnike sõnumit, aga just mõttetust seeläbi sooviti rõhutada (kiri muutus pildiks, demonstratsiooni abstraktses kujundiks), seevastu ütleb Kiwa *Nervous Cowboys*'i *performance*'i kommentaariks: "Me tahame saavutada, et vähemalt 90% nendest, kellega me oleme rääkinud, oskaksid pärast näidata, kus on Eesti ja öelda vähemalt ühe eestikeelse sõna." (Mari Sobolevi intervjuu kunstnikega: M. Sobolev, Eesti koht on Siberis. – Sõnumileht 29. XI 1999.)

**93** J. Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*. München: Matthes & Seitz, 1996, lk. 215–223.

**94** Sellisena paistab ta õieti ühtivat hüsteeriaga. Baudrillard siiski nii ei arva, kui räägib hüsteeria asendumisest allergiaga. Kui hüsteerik end esitledes reedab alati teatavat kahtlust, et ta mitte päriselt siin ei ole ning teisalt oma keha ülemäärast kohalolu tajub, siis allergik on tundlik kindla substantsi vastu. Allergia on tänapäeval teatav kirj, nii nagu vastumeelsus või viha, mida iseloomustab sihtus, ükskõiksus, vt. J. Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, lk. 220. Benjamin arvab ometi, et viha on vaja, lõhkumaks illusioone, olemaks efektiivne.

**90** See tähendab loomulikult hüsteeriat kui märki kultuurilisest ebamugavusest, mis metakriitilise diskursusena ilmudes pöörab pahupidi kõik valitsevad arusaamad ja kokkulepped. Elaine Showalter on kirjeldanud seda kui teatavat vaatepunkti teoorias. Õieti peab ta seda kaasaja kriitilise intellektuaali (ainu)võimalikuks positsiooniks. Hüsteriseeritud reaalsuses, mis ei ole organism, s.t. organiseeritud, võib üks olla üks ja samas teine, eluga täidavad seda vastuolud ja paralüüsid, vt. G. Deleuze, *Hysteria*. – *The Wounded Diva: Hysteria, Body and Technique in Twentieth Century Art*. Hrsg. v. S. Eiblmayer. Köln: Oktagon, 2000, lk. 282. John Peter Nilsson on kirjutanud hüsteerilisest naerust kui väljapääsu

objektidest, millesse me enam ei usu, simulaakrumi juhuslikkusest, olles selle psühholoogiliseks ekvivalendiks. “Kui iniviid on võimeline olema hull ja tõsine, ning seda nautima – ühesõnaga kui ta on n.-ö. suuteline flirtima psühhoosidega, siis on olemine talutav.”<sup>95</sup>

Noores kunstis avaneb hoopis teistsugune isiklik ruum, mida iseloomustab “radikaalne siinpoosus” – julm väljapanek ja mittepsühholoogilisus. Vastandades väljakutsuvalt tummale autismile või vaiksivale eskapistlikule minevikus sõrmitsemisele glamuurse pinnapealsuse, fantaasia, vägivalla ja naudingu. See on kohati hullumeelne ja hirmutav, eitav ja jaatav üheaegselt, flirtimine hullusega ning poliitilisusega.

Paistku see vormikeel kui tahes hämar ja mõttetu, need vormid on eelkõige *väljenduse* vormid, ja alles seejärel (ning teatavas mõttes mitte kunagi) kunsti omad.<sup>96</sup> Selle kunsti väljendusviisi uurimine valgustab teda.

## Allegorical Tactics in Contemporary Art

### Approaching Estonian Art of the 1990s

#### Summary

In the mid-1990s, a new generation emerged in Estonian art. This was called ‘Generation X’ by some critics and ‘Generation E’ by others. Some claimed that the work produced by this generation lacked any message and ‘did not say anything’. Artists such as Jasper Zoova, Tarrvi Laamann and Kiwa were most commonly connected with this generation, as well as the people called ‘trans-pop’ artists. However, this article does not take as its starting point the manifesto of that generation (or even their lack of a manifesto). Rather it looks at a common working principle used by the artists – including Hanno Soans and Marko Laimre, who are only superficially connected to the artists already mentioned. The same can be said about DeStudio (a joint project of photographers Peeter Laurits and Herkki-Erich Merila), which started its activities even earlier – in the early 1990s – but whose work reveals a certain structure of allegory which is relevant to this article.

The works of these artists have been said to be ‘only what they are’. Katrin Kivimaa, drawing from Susan Sontag’s essay “Against Interpretation” (1964), says that in the case of these works, it would not be possible to show what they mean. She warns us against searching for the content of these works. However, the position of this article is that allegory could offer some access to meaning in these works, which can not be ‘understood’ by other types of analysis. If we approach these works as allegory, we can, perhaps, get closer to their ‘meaning’, or more precisely, closer to ‘how they mean’.

The notion of allegory presented in this

<sup>95</sup> D. W. Winnicott, *Psycho-Neurosis in Childhood*. – D. W. Winnicott, *Psycho-Analytic Explorations*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, lk. 71.

<sup>96</sup> W. Benjamin, *Porträt eines Barockpoeten [1928]*. – W. Benjamin, *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, lk. 87.

article proceeds from the German philosopher Walter Benjamin, and relies on subsequent interpretations, primarily by Craig Owens, who restored allegory to its position as the determinant 'impulse' of the contemporary (postmodernist) art. Thus, here allegory is not conceived as a narrative, but as a certain, productive practice. Indeed, in this sense, allegory does not open the message in such a way that it could be understood as a hidden purpose or meaning, and therefore it differs from the parables found in Soviet Estonian (oppositional) art.

Benjamin ties allegory to a concrete era, to its specific problems and specific methods of work, conceiving it as a way of thinking and perceiving that emerges at a certain historical (revolutionary) moment as a worldview characteristic to this era and conditioned by its surroundings and neighbourhood. When talking about allegorical procedures in contemporary art, they can be said to include citation, repetition, hijacking, the emptying meaning, fragmentation and the (dialectic) contrasting of the fragments, removing them from their original context, and separating of the signifier and the signified. The preferred techniques of allegory are collage and montage: a scene – an already existing message or image – is appropriated and inserted into some other, new, whole. Such features, typical to allegory, have been examined in the work of Peeter Laurits and DeStudio, which is characterised by the combination of images, or of words and images of different origins. However, the latter have been reassembled in such a way that the meaning of these fragments, removed from their context, is not transparent any more. This further stresses the fact that this is a constructed picture. In conceiving allegory, Benjamin considered the understanding of the expression more important than the understanding

of the content. Thus, we can say that in the photomontages of DeStudio/Laurits, as well as in the scratch video collages of Zoova, we are dealing with the expression of a certain way of expressing and experiencing.

Montage and collage once again became preferred techniques in the 1990s, because they are the most effective methods for reproducing the fragmentation of the modern world. The way that DeStudio examines visuality refers to a certain 'technique of reading the picture', just as we do when browsing newspapers and magazines. Zoova, who belongs to the TV generation, examines the aesthetics of TV. The structure of his works – videos and video installations – reveals the characteristic features of TV as the producer of images and the creator of a specific reality. Already the inventors of the collage and the montage saw them techniques which would allow an intervention into the mechanisms of reception and to create a break with absent-minded viewing, showing that every whole is an illusion and, therefore, always a construction. These works do not 'say' anything to the viewer because they want the viewer to think, hear and see for themselves.

Television does not exist only as a machine of propaganda and Zoova's works do not exist only as a criticism of such a propaganda machine (as they have been interpreted so far), instead they are aesthetically organised in a specific way. As the Italian theoretician Maurizio Lazzarato has said, the TV exists as a 'temporal' condition of modern society – it functions as its social memory (as much as it produces and records 'time'). In his artwork essay Benjamin presents his thoughts about the relationship between new techniques and experience, and shows how new technologies restructure the relationship between time and memory. Authentic experience as a reproducible ritual has today been

replaced by a depot of images. Zoova, who uses scratch video and audio in his videos and installations, highlights just this kind of experience by reproducing it. The TV memory is a specific experience of the past, where the past does not exist as a ritual, but as a series of discrete, discontinued events. This is the way in which past, memory and its essence are presented in Zoova's work. The artist uses scratch video scenes as a pool of personal, autobiographical memory. However, it appears that personal memories are not original and drawn from personal experience. Instead they are stolen scenes – already mediated reality, just as it appears in somebody else's (accidental) images, the components of the subject (and his memory).

The article also discusses the relationship between allegory and history. Allegory can be an important way of mediating the message in those situations where there is a split between the written history and real events. It enables the recording of the experience of those 'who did not win'. In relation to history, allegory represents a form of rebellion; it offers a chance to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear irretrievably (Benjamin). The article discusses works of art such as Zoova's video installation "A Chain", which uses scenes from the patriotic 'social performance' known as the "Baltic Chain" which took place in 1989; or Hanno Soans's "Backdoor-performance", which highlighted such vulnerable places in Tallinn as the Monument to the Unknown Soldier. Both artists deal with the recent past, but by offering an alternative to the official version. History, as it emerges in these works, is non-sacred, non-heroic, maybe even boring, stupid or ridiculous.

Finally, the article analyses a specific allegorical strategy present in modern art, which defends itself through the use of mistakes,

hybridity and hysterics. It has, therefore, been called 'a dangerous addition' (here Kleinfelder repeats John Baldessar's conception of 'destroyed allegory', where there is no return to the concrete signified). On the one hand, such allegories are ironical, leaving no chance for another narrative (at least, not for anything that we can be absolutely sure of). On the other hand, they are, as noted by Kleinfelder, hysterical in the psychoanalytic sense – they replace, fill with horror and destroy any authoritative discourse, which presents itself as the sole truth, only to cancel its own statements in the next moment. The 'destroyed allegory' is a hysterical discourse; by offering riddles it wants to be read, but at the same time, it rebuffs all 'interpretations' which could govern it. Perhaps this is the most acceptable way of relating to the world, one cannot depend on truth anymore but only on resultativeness of specific effects. Such has been the point of departure for discussing Marko Laimre's works, which reject any meaningful content and 'sabotage' interpretations (or meaningful meanings). His installations are characterised by seemingly aimless layers of details and disparity, which cause perplexity and confusion.

The art of young authors opens up a different personal space, characterised by 'radical presence' – cruel exhibitionism and the absence of psychology. This art contrasts sharply with the defiantly mute autism or the silent escapist posturing of the past and the glamorous superficiality of fantasy, violence and pleasure. It is sometimes both maddening and frightening – at the same time negative and affirmative, it flirts with madness and the political. Its forms may seem as dim and senseless as possible, but they are primarily forms of *expression* and the study of these forms will make expression clearer.