

Keele materiaalsus

Varased
eksperimendid
verbaalse keelega
Mari Kurismaa
loomingus

Karin Laansoo

I Käesoleva artikli eesmärgiks on vaadelda keele materiaalsuse temaga seotud probleemistikku. Selle osalt kontseptualismi genealoogiaga seotud küsimuse põhiteljeks on, kuidas tõlgendada verbaalse keele esinemist kunstiteose struktuuris. Võimalike variantide ühele poole jääb keele (kirja) käsitlemine füüsilise, materiaalse objektina ning teisele n.-ö. läbipaistva vahendina, mis sisu kõrval ei tähtsustu. Nende kahe põhimõtteliselt vastanduva seisukoha avamine eeldab ülevaadet nii probleemi kunstiajaloolisest taustast kui rakendumisest konkreetsete tööde puhul.

Artikli põhiosa vaatleb Mari Kurismaa katsetusi verbaalse keelega 1970. aastate lõpus ja 1980. aastate alguses. Ajavahemikku 1977–1984 on kunstnik tagantjärele iseloomustanud kui “laialivalguvat eksperimenteerimisperioodi täis tihedat mõttetööd ja vaieldavaid tulemusi”.¹ Soovimata vastandada sõnalist loominguilisust performatiivsele ja pildilisele, tegeles ta süstemaatiliselt keele kui kunstiteose materjali küsimusega ning mängis läbi mitmeid erinevaid stsenaariume, nii sürrealistlikke, protsessikunstile lähedasi kui ka kontseptuaalseid tõlgendusi verbaalse keele kasutamisest. Käesolev artikkel on katseks analüüsida Kurismaa eksperimente

erinevate keelekäsitluste teadvustumise seisukohalt. Põhitähelepanu all on *happening* “Lüüriline tsükkel. Sõnad Tallinnas” 1980. aastast, mis seisnes sõnade kirjutamises erinevatesse Tallinna kohtadesse kolme nädala vältel kolmel aastaajal. Enamasti oli tegemist neutraalsete nimisõnadega, mis jäädvustati asfaldile, seinale, liivale, lumele jm. Kirjutamisvahendina läksid käiku kõige erinevamad materjalid, alustades kriidist ja pulgast ning lõpetades lume, keeva vee, kefiiri ja rämpsuga – kõigegega, mis nähtava, loetava jälje jätab. Töö muudavad tähelepanuväärseks sarja ajaline protsessuaalsus, sõna ja materjali koosmäng, kontseptuaalne struktuur ning keele argise tasandi esiletoomine. Kaudseks võrdlusmaterjaliks on sissevaated kontseptuaalkunsti ajaloo sellesse suunda, mis ei käsitlenud verbaalset keelt teoreetilise konstruktsioonina, vaid pigem lähtus selle füüsilisusest, ning need annavad võimaluse rohkem avada Kurismaa vastuolulisi seoseid kontseptualismiga.

Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi üliõpilase Mari Kurismaa (kuni 1981 Nõges) katsetused keelega jäävad valdavalt 1970. aastate lõppu ja 1980. aastate algusesse. Eksperimendid varieerusid väikeseformaadilistest joonistustest kollaažide ja *happening*’ideni, ning on kuni viimase ajani valdavalt kunstniku sahtlisse jäänud, suures osas avaldamata, eksponeerimata ja uurimata materjal. 1994. aastal, kui Kurismaa kaitses kunstimagistri kraadi, oli retsensent Eha Komissarov sunnitud tõdema, et esitatud kolmeosalisest ekspositsioonist on kaks esimest alajao-

¹ Tsit. J. Saar, Mari Kurismaa. – Eesti kunstnikud / Artists of Estonia 2. Toim. J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000, lk. 57.

tust laiemale üldsusele täiesti tundmatud.² Taasavastatuks osutusid kontseptualismi mõjutustega joonistused aastatest 1979–1981 ning sajast slaidist koosnev sari “Külm maja” (1980) – koostöös Mari Kaljustega valminud uurimus valgusest arhitektuurses keskkonnas. Pildistatud interjöörid pärinevad 20. sajandi esimese poole Tallinna esinduslikumast arhitektuurist, sealhulgas aadlipangast Estonia pst. 11, koolimajast Ristiku tn. 69, seltskondlikust majast Ujula tn. 12 jt. Hooletusse jäetud, lagunened või sobimatu tüüpöbliku sisustatud suurejoonelistes interjöörides tekitavad erinevate ajastute kihistused uusi kõlasid ja visioone, mis väljuvad puhtesteeetilise skaala piiridest.³ Ilmselt võib seeria puhul rääkida Jüri Okase mõjudest.

Magistritöö kaitsmise ajal oli “Vaal” galeriis üheks päevaks avatud näitus väitekirja juurde kuuluvatest töödest – lisaks mainitule veel kaks maalisarja 1994. aastast “Meander” I–IV ja “Maja” I–IV. Laiemale publikule oli see esimene reaalne võimalus tutvuda Kurismaa varaste töödega. Paraku ei olnud selleks ajaks joonistuste osa enam täielik, sest suur osa töid asub alates 1990. aastate algusest Rutgersi ülikooli juures asuvas Zimmerli kunstimuuseumi Balti kunsti kollektsioonis (Norton ja Nancy Dodge’i kogu). Tööde vähest tuntust arvestades on kunstniku sekkumine oma loomingu tõlgendamisse üheks võimaluseks nendega uuesti kontakti luua. Eha Komissarovi arvates “esindab Kurismaa magistritöö eesti kunstiteaduse seisukohalt harukordset pretsedenti, kus loovkunstnik pöördub kunstiteaduse ja filosoofia vahendite poole ja reflekteerub oma loominguga ja enda kui loojaga”.⁴ Magistritöö teljeks on kunstniku looming läbi 15 aasta, s.o. aastatest 1979–1994, ja sellega seonduvad küsimused. Tähelepanu pühendatakse peamiselt eksperimentaalsema osa probleemidele aastatest 1979–1981. Samas ei saa

unustada, et teoste loomise ja nende autori-poolse tõlgenduse vahel on 14 aastat, mille jooksul kindlasti nii mõnedki arusaamad jõudsid settida ja selgineda.

Komissarov märkis varaste katsetuste olulist osa Kurismaa väljakujunemisele metafüüsiliseks maalikunstnikuks. Käesoleva artikli eesmärk ei ole siiski heita uut valgust metafüüsilise maali probleemidele. Samuti ei ole õige näha varastes katsetustes üksnes Kurismaa maalikunstniku karjääri ettevalmistavat perioodi. Tegemist on pigem iseseisva etapiga, kus kunstniku jaoks olulised loomingulised impulsid olid tooremad ja läbinähtavamad kui hiljem. Ajal, mil kunstnik-ruumikujundaja diplomiga Kurismaa tegutses õpitud alal, kuid oli sellest eemaldumas maalikunsti kasuks, segunesid omavahel mitmed erinevad mõjutused. See otsimise periood genereeris nii mõnegi huvitava tulemuse.

1974. aastal ERKI ruumi- ja mööblikujunduse erialale astunud Mari Kurismaa ei piiranud end rangelt erialaste ainetega, kanali-seerides oma annet nii maalidesse, kontseptuaalsesse graafikasse kui aktsioonidesse.

2 E. Komissarov, Retsensioon Mari Kurismaa magistritööle “Looming ja avatud reaalsus. Seosed sürrealismi ja taoismiga”. Tallinna Kunstiülikool, 1994. Käsikiri Eesti Kunstiakadeemia arhiivis. Kurismaa kaitses väitekirja Tallinna Kunstiülikoolis 30. mail 1994. aastal. Olulisemad peatükid: “Keelest”, “Sürrealismist ja taoismist – teedest loomulikkusele” ning “Taoismist ja Eestist – avatusest ja vaikimisest”. Lisaks kommentaarid ekspositsioonile. Vt. M. Kurismaa, Looming ja avatud reaalsus. Seosed sürrealismi ja taoismiga. Magistritöö. Tallinna Kunstiülikool, 1994.

3 Magistritöös vaatleb Kurismaa sarja sürrealismi kontekstis: M. Kurismaa, Looming ja avatud reaalsus, lk. 27. Valmimise aastal 1980. esitasid kunstnikud sarja Arhitektide Liidu korraldatud konkursile ning võitsid. Noori kunstnikke tunnustati preemiareisiga Saksa Demokraatlikusse Vabariiki.

4 E. Komissarov, Retsensioon Mari Kurismaa magistritööle, lk. 1.

“Erialaste jooniste tehnilise spetsifikatsiooni lahtrisse maalis ta mingil hetkel suurte mustade plokktähtedega poeetilise sõna USUB.”⁵ (Ill. 1.) Teisal kasvas üle joonitud tabelite rõhutatult pikk jaatus JAA. Käsitsi kirjutamise asemel on kasutatud šabloon – eesmärgiks objektiivsema väljundi taotlemine. Tehnilised tabelijooned ja lahtrimärgistused toimivad siin piiritleva taustsüsteemina, mis määratleb rangelt lahtritesse kirjutatava teksti suuruse ja koha. Ettenähtud pinda ületav ja n.-ö. reegleid eirav poeetiline sõna tekitab kummastava konflikti. Poeetilise fragmendi leiab ka “Lalii”-nimeliselt “sõnapildilt” (1981), mille loomisel kasutati tavalisi korterite viimistlusmaterjale (ill. 2). Osaliselt valge värviga kaetud vineerplaadile on peale kleebitud tapeedi- ja jõupaberiribad. Diagonaalis üle plaadi laiub šabloonijärgi joonistatud ning mustade piirjoontega markeeritud sõna “lalii”. Tegemist võib olla nii eneseküllase poeetilise killuga kui osaga mõnest pikemast sõnast, näiteks “salaliiv”, mille algus ja lõpp on kustutatud või “kaduma läinud”. Samalaadseid tööstuslikest materjalidest kollaze tegi Kurismaa sisearhitektina töötades.⁶ 1980. aastate alguses kirjutatud “Kommentaaries” selgitab ta: “Olen kasutanud samu materjale, millega inimesed viimistlevad oma kortereid – puit, vineer, emailvärv ja tapeet. Pildid muutuvad läbi vananemise ja pleekimise ja ma ei tahaks sinna edaspidi vahele segada.”⁷ Nii nagu tehniliste joonistuste lahtrid said kaetud poeetiliste sõnadega, on siingi erialasest “tööriistakastist” valitud vahendeist saanud visuaalsete katsetuste lähtematerjal.

Dateerimata pliiatsijoonistusest 1970. aastate lõpust, mis visuaalselt sarnaneb asukohakaardiga, leiab sõnu, nagu “pimedad kohad”, “kaldad”, “juga” ja “lumi” (ill. 3). Trükitähtedes, veidi kohmakalt kirjutatud sõnad korduvad otsekui peegeldusena pildipinna

vasakul ja paremal pool. Läbikriipsutatud, riskülikukujulised alad vahelduvad kujutisi markeerivate joontega ja sõnadega nagu, “kaldad”, “suur maantee”. Lapse joonistust meenutaval pildil on ruum kahemõõtmeline, sõna “juga” läbibistab “linnu silmadeks” nimetatud ala. Sõnadega on siin loodud mõistatuslik, poeetiline ruum, kus käsitsi kirjutatud tekst rõhutab emotsionaalseid seoseid. Nimisõnad üksi ei mõju sürrealistlikult, küll aga kombinatsioonid kujutistega. Sürrealistlikele kunstnikele, kes ei tähtsustanud distsipliinide vahet ning käsitlesid loomingut sünkretistlikuna, oli keel kui artikuleeritud ja süntaktiliselt organiseeritud süsteem enamasti sekundaarne ning kujutisele jäi alati olulisem roll.⁸ Kurismaa joonistuse puhul võib tegemist olla imaginaarse kohaga või psühholoogilise ruumiga, mis püüab mõnda unenäolist maastikku “kaardistada”.

Kunstniku huvi sõna kui materiaalse objekti vastu näitab motiiv samal pliiatsijoonis-

5 J. Saar, Mari Kurismaa, lk. 57.

6 Töötades TTTK-s “Mistra” (1976–1981) ja kalurikolhoosis “Majak” (1981–1984), tegi Kurismaa lisaks Vilen Künnapu projektidele sisekujundusi. Aastani 1985 valmis neil koos viis projekti, sealhulgas lillepood Tallinnas, Pärnu mnt. 1. Vt. P. Pukk, *Universaalne geomeetria*. –Ehituskunst 1982, 1983. Teine. Kolmas. Tallinn: Kunst, 1986, lk. 74–75.

7 Tsit. P. Pukk, *Universaalne geomeetria*, lk. 75. Kommentaarid puudutavad töid “Öö- ja päevamaastikud” I–IV, “Lalii”, “Post ja sild” I–III ning “Kahel pool jõge” I ja II.

8 Põhjalikku ülevaadet sürrealistlikust sõnakujutisest vt. J. C. Welchman, *After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image*. – J. Freeman, J. C. Welchman, *The Dada & Surrealist Word-Image*. Cambridge: MIT Press, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989, lk. 57–95. Sürrealistide taotlus väljendada mõtte reaalselt kulgu genereeris ka huvi vaimuhaigete konvulsiivse kõnemaneeeri vastu, kus teadvuse vool ei lase end süntaksi reeglitest ahistada. Selle loogika järgi on mitteamadus ainus korrektse teadmise allikas.

tusel, kus sõna “veed” peegeldab iseennast kui objekti. Sama motiiv kordub ka näiteks šabloontrükis lehtedel “Pilv I” ja “Pilv II” (1978–1979, ill. 4). Kurismaa on oma põhjendused esitanud järgmiselt: “Mu visuaalse keele otsingud olid neil aastatel otseselt seotud eestikeelsete sõnadega ja ruumiga nende sõnade ümber. [---] Mind huvitasid ühelt poolt sõnad kui maailma väljendus ja teiselt poolt nende vahendav roll kui takistus sõnadetaguse maailmaga vahetu ühenduse leidmisel. Sõnad kui osa reaalsusest, nende ümber olev tähendusruum ja sõnad kui *tähtedest moodustuvad esemed* [minu kursiiv – K. L.] selles ruumis. Sõnad kui mingi mõiste esindajad, mis samas peegeldudes ja varje heites käituvad tähtedest esemena. Me võime vaadata taeva poole läbi šablooni, millest on välja lõigatud sõna “taevas” ja tänu neile aukudele sealt taevas läbi paistabki. Temaga paaris olevas töös sama sõna tähed jälle varjavad meie eest suure osa taevast, sõna on siin otseseks takistuseks asja enese nägemisel ... Tähed ja sõnad käituvad nii abstraktses ruumis kui konkreetse linnaruumis kord esemena, kord assotsiatsioonide andva mõistena. Nad heljuvad vabalt õhus, tuulepuhang liigutab neid, muudab tähtede kaldeid üksteise suhtes. Veele laskudes tekib sõnale peegelpilt. Tormiga lendavad sõnad iilidena maja nurga tagant välja, paiskudes vastu müüri nad pudenevad tähtedeks...”⁹

Ilmsest unenäolisuse ja vahetu reaalsuse kokkupuutest on kantud ka ajavahemikus 1979–1981 valminud šabloontrükis (lisaks diatüüpia ja email) lehed “Mägi ja tigu” ning “Seened ja marjad une poole kaldu”¹⁰ (ill. 5 ja 6). Nii püramiidi tagant väljaveerev tigu kui joonterägas ülevalt vasakult alla paremale “une poole” kalduv tekst on sürrealistlikus laadis vabad, pildilised assotsiatsioonid. Teo koja keerud lähevad sujuvalt üle sõnaks “tigu”. Plastilisi ja graafilisi elemente on püü-

tud ühendada nii, et hõrenenud sõnadest saaksid motiivide kontuurid.

Teadlikust vastandumisest sügav-olla-tahtvale kunstile ning huvist sürrealistlikuma, mängulisema poole vastu verbaalse keele kasutamisel räägib enamik toleaeegseid väikeformaadilisi katsetusi. Teiselt poolt tuleb sürrealistliku liini kõrval algusest peale sisse huvi keele kontseptuaalse tasandi vastu. Iseloomulik on see, et Kurismaa ei eelista läbivalt ühte meetodit teisele, vaid kasutab ühes töös samaaegselt nii sürrealistlik-assotsiatiivseid kui kontseptualistlikke lähenemisi. See annab piisavalt põhjust otsida puutepunkte sürrealismile ja kontseptualismile iseloomulike joonte vahel, mis ehk esmapilgul tundub üllatav. Sürrealismi ja kontseptualismi genealoogilised seosed on täiesti olemas, kuid nende mõju kosuthlikus diskursuses on olnud kuni viimase ajani pärssitud. Sürrealismi mõjude analüüsimisega Teise maailmasõja järgsele avangardkunstile hakati põhjalikumalt tegelema alles 1990. aastatel. Hal Foster on oma teoreetilises käsitluses rõhutanud sürrealismi allasurutust angloameerika modernismi ajalugudes, kus seda peeti ebasobivalt visuaalseks ning kirjanduslikuks, modernismile kohatuks deviantseks kunstivooluks. Kui see ongi mõnes käsitluses esindatud, siis morbiidse vaheetapina enne abstraktset ekspressionismi või dekadent-

⁹ M. Kurismaa, *Looming ja avatud reaalsus*, lk. 25–26.

¹⁰ Need tööd osteti Eda Sepa vahendusel 1990. aastate alguses Rutgersi ülikooli juures asuva Zimmerli kunstimuuseumi Norton ja Nancy Dodge'i kogusse. Kurismaalt omandati seekord veel lehed “Pilv” I ja II (šabloontrükk), ning “Sa” (šabloontrükk, diatüüpia; ill. 7). Iga lehe mõõtmed on 31x86 cm (M. Kurismaa, *Looming ja avatud reaalsus*, lk. 35). Reproduktsioonid nimetatud töödest on toodud: *Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Eds. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, lk. 126.

liku versioonina avangardistlikest püüdlustest ühendada kunsti ja elu.¹¹ Kui formalistlik modernismi mudel panustas eelkõige visuaalsel kogemusel põhinevale kunsti autonoomiale, siis selle vastand – neoavangardistlik modernismikäsitlus – rõhutas kahte voolu, dadat ja konstruktivismi, mis tundusid kõige enam vastanduvat visuaalse ainumääravusele. Sürrrealism tundus ebausaldatav ka neoavangardile, mis 1950. ja 1960. aastatel pidas küsitavaks formalistlikku käsitlust, olles tehniliselt kitsilik, subjektiivselt filosoofiline ja silmakirjalikult elitaarne. Foster osutab seostele sürrrealismi ja hilisemate kunstipraktikate vahel, mis on sellise alaväärtustamise tõttu kunstiteaduslikust analüüsist suhteliselt puutumata jäänud. Näiteks parandas sürrrealism esimese laine abstraktsele ekspresionismile mitteteadusliku töötamise printsiibi. Samuti otsisid kunsti fenomenoloogiliste ja institutsionaalsete aspektidega tegelejad minimalistlikud ja kontseptualistlikud kunstnikud 1960. ja 1970. aastatel tuge dadalt ja konstruktivismilt.¹² Eesti kunsti kontekstis on sürrrealismi roll problemaatiline. Sürrrealismi on valdavalt peetud kas eesti kunstilukku ja kirjandusse mittekuuluvaks¹³ või väga väikese mõjuvõimega vooluks.¹⁴ Kurismaa magistratöö sürrrealismist lähtuvat teemapüstitust võib käsitleda ka 1980. aastate lõppu jäänud sürrrealismibuumi järellainetusena.

II

1980. aastal teostub “Lüüriline tsükkel. Sõnad Tallinnas”, mille Kurismaa kavandas koos erialakaaslase Mari Kaljustega. Tööd, mis võtab mingis mõttes kokku eelnevad katsetused, võib käsitleda keele*happening*’ide seeriana. Senine retseptioon piirdub üksikute mainimistega Kurismaa loomingu lühemates käsitlustes või eesti kunstiajaloo ingliskeelsetes ülevaadetes.¹⁵

Happening’i kavandamisest on säilinud mitmeid käsikirjalisi märkmeid ja proovitekste, mis võimaldavad jälgida kogu mõtteprotsessi. Lõplik lahendus kujunes paljude erinevate sõna ja materjali kombinatsioonidega mängimise kaudu. Valik ei olnud siinjuures väheoluline, sest katsetuste käigus muudeti mitmeid sõnu leidmaks intrigeerivamaid kooslusi. Esialgsetest märkmetest võib lugeda, et “Mari Nõges ja Mari Kaljuste kirjutavad iga päev ühe nädala jooksul kusagile Tallinnas mõned sõnad. Esmaspäeval kirjutavad nad lumega puumaja seinale sõnad LINNUD JA LOOMAD. Teispäeval kirjutavad nad maja õuele juhuslikest materjali-

11 H. Foster, *Compulsive Beauty. An October Book*. Cambridge: MIT Press, 1993, lk. xii.

12 Samas.

13 E. Komissarov, *Sürrrealistlik Sooster*. – Ülo Sooster 1924–1970. Kataloog. Toim. T. Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, lk. 10.

14 T. Hennoste, *Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal*. 12. loeng. Väliseesti modernism II. Sürrrealism ja Ilmar Laaban. – Vikerkaar 1994, nr. 12, lk. 66; H. Krull, *Paragramm ja tämber*. Ilmar Laabani “Roosi Selaviste” ja häälutused. – H. Krull, *Millimallikas. Kirjutised 1996–2000*. Tallinn: Vagabund, 2000, lk. 53. Toetudes Aleksander Aspeli kirjutise “Sürrrealism ja Ilmar Laabani “Roosi Selaviste”” (1959) sobivusele aastal 1989 ilmunud “Vikerkaare” sürrrealismi erinumbrisse (nr. 3), järeldeb Krull, et sürrrealismist arusaamine pole nende 30 aasta jooksul kuigivõrd muutunud.

15 Nt. mainib sarja Eda Sepp, töid ekslikult kontseptuaalseteks joonistusteks nimetades: E. Sepp, *Estonian Nonconformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika*. – *Art of the Baltics*, lk. 127. Lühidalt on töö peatunud ka Johannes Saar: J. Saar, *Mari Kurismaa*, lk. 57.

dest sõna ISU.”¹⁶ Kurismaal oli 1980. aasta alguses ateljee Tallinnas Hõbeda tänaval ning mõned “Sõnad Tallinnas” *happening*’id toimusidki sealses ümbruskonnas. Algsetes visandites on isegi viiteid konkreetsetele tänavatele: “Kolmapäeval kirjutavad nad kriidiga Terase tänaval asuvale majale sõna NEIU.” Lõplikust variandist on need täpsustavad lisandused kadunud, otseku üritatakse kaotada tööst kõik vihjed, mis võiksid viia konkreetsete kohtadeni ja mõjuda subjektiivselt. Pealkiri osutab küll, et *happening*’id leiavad aset Tallinnas, kuid nähtavaid vihjeid sellele, et tegutsetakse linnakeskkonnas, fotodelt eriti ei leia. Kurismaa kohad on anonüümsed, määratlemata – kaamera objektiiv on suunatud ainult sõnale, mille pikkus määrab täpselt kaadri laiuse. Väga harva satub fotole ka muud, juhuslikumat laadi infot, mis võiks midagi rääkida valitud kohast. Erandiks on siinjuures foto sõnast “linnud ja loomad”, kus puust maja otsaseinale lumega kirjutatud sõnu on pildistatud eemalt ning objektiivi ette on jäänud ka lumine majahoov prügikasti ja raagus puudega. Kirjelduste põhjal on siiski aru saada, et terve seeria jooksul tegutsetakse kahes ruumis: konkreetsetes linnaruumis ja privaatses, koduses sfääris. Viimasele viitavad lakoonilised koha- või esemete määratlused, nagu kelder, trepikoda, teekann ja vann. Kus *happening*’id täpselt toimusid, jääb ebaselgeks.

Kurismaa “Sõnad Tallinnas” põhineb ühelt poolt sõnade “kirjutamise” vahetel kogemusel (psühholoogiline või füüsiline) ning teisalt seostel selle protsessi kirjeldusega. Ükski sõna ega kirjutamise viis kogu tsükli ei kordu – iga kombinatsioon kohast, sõnast ja materjalist esineb üksnes korra. Kunstniku enda sõnul on taotluseks olnud “igapäevaelus ettetulevate materjalide ja keele kasutamise kaudu jõuda lähemale elus laiemalt toimivate ja keeles oma väljenduse leid-

nud nähtuste tunnetamisele”.¹⁷ Niisugust sõnade ja materjalide ootamatut kõrvutamist võib kunstniku meelest vaadelda sürrealismi ja taoismi kokkupuutepunktina – ühelt poolt maailma kummalisuse tajumiseks väljaarendatud sürrealistlik poeetiliste analoogiate meetod ning teisalt taoismist lähtunud ja zenbudistide poolt välja arendatud hämmastavate kõrvutuste tehnika. Ühiseks eesmärgiks on maailma irratsionaalse ja sõnasamatatu olemuse vahetu kogemine.¹⁸

Seeria on ajaliselt jaotatud suhteliselt pikale perioodile – varakevadest hilissügiseni. Igal kolmel aastaajal kordub üks nädalane tsükkel, mil *happening*’id aset leiavad. Kõigi kolme nädala jooksul toimub iga päev üks aktsioon, mille sisuks on ühe sõna peaaegu rutiinse järjekindlusega kirjutamine. Esimehe *happening*’ide nädal toimub märtsis, teine juulis ning kolmas novembris – sellisel viisil moodustub aastaringis kolmnurk. Kurismaa selgituste kohaselt püüdis ta anda tsükli kindlat struktuuri ajalis-ruumilise konstruktsiooniga: “Graafiliselt kujutatud aastaringi sisse on asetatud kolmnurk, mille tipud osutavad nädalaste ajatsükklitele varakevadel, suvel ja hilissügisel. Siis leidis aset nimetatud sõnade viimine materjali kusaigil Tallinnas.”¹⁹ Kogu seerias puudub kulminatsioon.

16 *Happening*’i põhiidee kujunes ühiste arutelude käigus, kusjuures n.-ö. tööaotuse järgi oli Kurismaa kogu tekstiosa autor ja Kaljuste rolliks jäi sündmuste dokumenteerimine (dokumentatsioon M. Kurismaa valduses). Kohti *happening*’ide toimumise jaoks valiti koos. Esialgsetes märkmetes kasutatud mitmuse vorm asendus lõplikus variandis ainsusega. Siin võib olla põhjuseks nii Kaljuste eemaldumine tööprotsessist kui lihtne korduste vältimine. Igal juhul on magistritöös Kurismaa esitanud “Sõnad Tallinnas” vaid enda tööna.

17 M. Kurismaa, Looming ja avatud reaalsus, lk. 26. Sürrealismi ja taoismi kokkupuutepunktide visandamine on üks omapärasemaid kõrvutusi Kurismaa magistritöös (samam, lk. 16).

18 M. Kurismaa, Looming ja avatud reaalsus, lk. 16, 26.

19 M. Kurismaa, Looming ja avatud reaalsus, lk. 26.

nimoment, pigem kulgeb see kalendrialaad- selt. Looduse rütmide ning tsüklilisuse kasutamine on iseloomulik protsessikunstile, mis vahetuma kogemuse poole püüeldes väärtustab eelkõige protsessi ja mitte valmivat objekti. Ebapüsivust ja tsüklilisust rõhutati selliste materjalide nagu jää, vesi, rohi, vaha ja rasv kasutamise. Materjalide füüsikaliste omaduste, eriti nende muutlikkuse kaudu sisenes töödessa ajafaktor. Töö oli visuaalselt nähtaval ehk kohal materjali seatud ruumilisel alal, eksisteerides niikaua, kuni see füüsiliselt kestis (aurustumise, sulamise- ni).²⁰ Kunstniku rolliks jääb selle protsessi käivitamine ja tulemuste ootamine.

Eesti kunstis võib ühe võrdlusena välja tuua Jüri Okase *performance*'eid ja *happening*'e. 1979. aastal Väana-Jõesuus toimunud aktsioonides oli kesksel kohal sekkumine reaalsesse keskkonda ning manipuleerimine selliste materjalidega nagu liiv ja muld. Suhe ajaga, muutumise ja muutumatuse suhtelisus on siingi olulisel kohal, kuid pole nii otseselt sõltuv materjalidest. Okase senises retseptioonis on aktsioone mõistetud kontseptualismi ja maakunsti võtmes. Samas on näiteks Sirje Helme rõhutanud Okase aktsioonide puhul nende lüürilisust. Tuues välja maakunsti ühe eetilise probleemi, mis on seotud inimese sekkumisega looduse tegevusse, märgib ta: "Lõpuks ei ole maapinda märkivatel tähistel muud tähendust kui nende kohalolek ... ning see muudab J. Okase objektid pigem lüüriliseks kui vägivaldseks."²¹ Maakunsti "pehmemate" ja poeetilistate versioonide puhul muutuvadki lahkenevused protsessikunsti töödest vähe tajutavateks – suuremad erinevused on pigem tõlgenduslikku laadi kui sisulised. Siiski on siinkohal oluline välja tuua üks põhiline erinevus. Kuigi mõlemad suunad käsitlesid kunstina pigem kogetavat keskkonda kui auto- noomset objekti, lähtuvad töö mõõtmed prot-

sessikunsti enamasti inimese suuruselt, tema füüsilisest kohalolekust ja käitumisest. Maakunsti tööde mastaapsuse asemel korraldasid protsessikunstnikud hoopis tundlikumaid sekkumisi maastikku väljaspool neutraalset näituseruumi. Kurismaa *happening*'idel, mis teadlikult olid loodud linnakeskkonda, kuid jäid seal vaevumärgatavaks, on ühisosa pigem viimasega.

Kõige iseloomulikumaks protsessikunsti elemendiks Kurismaa *happening*'is on keele ja materjali seoste väljatoomine. Siin ei piirdu sõna "kirjutamise" protseduur kirjatähtede markeerimisega: sõna lõpetatus või keetus on tihti määratletud hoopis väliste teguritega. "Panen liiva sisse püsti papist tähtedest LAEVUKE ja süütan selle põlema" (18. juuli, reede), kus sõna on loetav lühikesel hetkel enne põlemist²² või "Kirjutan kõõgi seinale sulepeaga HARVA ja suunan sellele teekannu aurujoa" (13. november, neljapäev), kus sõna sulab kõõgiseinalt maha. Mõnikord on *happening*'i lõpp jäetud sõltu- vaks mõnest ilmastikunähtusest, näiteks "Kirjutan maa peale sõna SA ja ootan kuni lumi selle ära katab" (16. november, pühapäev). Samuti on protsessikunsti võtmes tõlgenda- tavad *happening*'i lihtsad žestid ja liigutused, millest nähtavat või loetavat jälge ei jää- gi: "Songin kepiga valget lina porisel õuel sinna midagi kirjutamata" (10. november, esmaspäev). Samuti "Kirjutan sõrmega õhku

20 Piret Pukk on "Sõnadest Tallinnas" kirjutades toonud sisse "lääbikasvava ruumi" mõiste, mis "püüab vallata ja nähtavaks teha asjade püsivuse ja muutuvuse, kaduvuse ja jäävuse dialektikat": P. Pukk, *Universaalne geometria*, lk. 75.

21 S. Helme, [Jüri Okas.] – Okas. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2000, lk. 20–21 (esmatrükk 1987).

22 Põlevate kirjatähtede abil sõna "lavastamise" leiab Villu Järmuti ja Enn Kärmasse kujundatud "Ruja" kauamängiva plaadi kaanefotolt (1982, 31x31 cm), kus roheline heinamaa keskele paigutatud tähed RUJA on põlema süüdatud.

TÄNAN” (16. märts, pühapäev); “Kirjutantsaga vette PILVITAB” (17. juuli, neljapäev); “Ütlen keldris sõna SAMBAD” (14. november, reede).

Ühe võimaliku paralleeli leiab 1960. aastate lõpu itaalia protsessikunstist. Paolo Icaro *happening*’i kirjelduses “Pro Memoria for the Window at the SM” (1969) on esitatud täpsed instruksioonid sõnade kirjutamiseks aknale: “22. märtsist kuni 27. aprillini kirjutatakse mõned sõnad aknale. Kasuta aknani jõudmiseks redelit. Jäta see tupp. Kirjuta käsitsi trükitähed, loetavalt ja spontaanselt. Kui kirjutamiseks mõeldud ruum on täis, jäta kirjutatu aknale kaheks päevaks ja vii redel toast välja.”²³ Erinevalt Icaro paljusõnalisest retseptilaadsest kirjeldusest, mis fikseerib iga liigutuse, on Kurismaa instruksioonid palju lihtsamad ning dateeritud loetelud on täpselt ühesuguse ülesehitusega: sõna kirjutamise lakooniline kirjeldus kuupäeva, nädalapäeva ning kasutatud materjaliga. Siin on jäädvustatud ainult kirjutamise fakt ilma liigsete detailideta, mis muudab *happening*’i hermeetilisemaks, vähe ligipääsetavaks.

Kurismaa seeria koosneb kolmest trükitud lehest kuupäevaliste kirjeldustega ja kuuest fotost. Tekib küsimus, kas “Sõnad Tallinnas” tekstiosa võiks käsitleda instruksioonide või dokumentatsioonina, ehk kas nad osutavad potentsiaalsele võimalusele *happening*’e kirjelduste põhjal taastada või üksnes juba olnud, ühekordsele sündmusele. Lühikestel kirjeldustel – instruksiooni(de)l põhinevaid töid on tõlgendatud kõige varasema kontseptuaalse kunsti variandina.²⁴ Siin tähtsustub lõhe töö sisu ja selle tekstilise esitamise mitmekesiste võimaluste vahel. Nende omavaheline sõltuvus on määratud eelkõige teksti grammatilise vormiga ning instruksiooni erinevused dokumentatsioonist tulevad ilmsiks kasutatud ajavormide kaudu. Instruksioonil põhinevas töös kasu-

tatakse ajavormina tulevikku, see on tulevikku suunatud ning nii ajalisel kui ruumilisel avatud, ühegi konkreetse kontekstiga seostumata. Käskiva kõneviisi puhul n.-ö. nõutakse publikult (tihti ainult kujuteldavalt) töö lõpetamist. Dokumentatsiooni puhul on valdav minevikuvorm. Kurismaa kasutatud olevikuvorm seob *happening*’i konkreetse aasta ja kuupäevaga, see on lõpetatud tegevus. Samas, minavorm osutab ainuisikuliselt kunstnikule, kuid sellega on lihtne suhestuda ka lugejal. Tegevuse lihtsus ei sea mingeid takistusi teostamise osas.

Sõna ja selle kirjutamiseks valitud materjali vahelised assotsiatsioonid püüavad avada vastastikku tingitud, onomatopoeetilisi seoseid. Visandites on näiteks märgitud “kratsin sõna RAHE”, kus kirjutamise viisiga on püütud osutada rahe teatud füüsilistele omadustele. Mõnikord tekitavad sõna ja materjali kombinatsioonid vastuolulisi või ebamugavaid emotsioone nagu *happening*’i kirjeldus 15. juuliks: “Kirjutame meega liivale SILMAD”. Tõenäoliselt tekitab kujuteldav silmade kontakt mee ja liivaga ebamugavust isegi siis, kui see võimalus on ainult tekstiliselt läbimängitud. Kurismaa tegeleb sarjas “Sõnad Tallinnas” nii keele kui materjali omadustega, püüdes iga konkreetse sõna puhul neid vastastikku võimendada panna, nii et materjalist otseselt tulenev määrab ka sõna vormi. Seeria põhineb lihtsatel teadmistel materjalide “käitumisest” ning sellel, kuidas keel nende teadmiste väljendamist piirab. Kurismaa toetub oma töös kolmele “materjalile” väljun-

²³ Kirjeldus jätkub veelgi pikemalt, lisatud on ka kirjutamiseks mõeldud 15 lauset, millest esimene on: “Siin ei ole oluline olla originaalne või intensiivne.” (G. Celant, Arte Povera. Milano: Electa, 1985, lk. 105. Tsit. Arte Povera. Ed. C. Christov-Bakargiev. London: Phaidon, 1999, lk. 279.)

²⁴ P. Osborne, Survey. – Conceptual Art. Ed. P. Osborne. London: Phaidon, 2002, lk. 21.

dile: lingvistiline sisu, kirjutatud sõna ning objektid, millele viidatakse. Tautoloogiasse laskumata loob ta nende vahel mitmetasandilise n.-ö. vastastikuse peegeldumise, osutades viisidele, kuidas keele süntaktika ja semantika eraldiseisvana toimivad.

Näide, kus eset võib tajuda nii sõna kui füüsilise objektina, on *happening* 11. märtsist: “Kirjutan õuele juhuslikest materjalidest ISU.” Sõna “isu” markeerimiseks on õuest leitud klaasitükk, *s*-i meenutava kõvera jalaga ära visatud laualamp ja *u*-kujuliseks väänatud narmendav kangatükk. Selle näite puhul ei ole võimalik kasutada sõna “kirjutama”, pigem siis skulptori meele “kirja tegema” või “materjalis markeerima”. Sõna toimib siin ühtviisi nii materiaalse objekti kui tähistajana.

III

Keele kui kunstiteose võimaliku vahendi rakendamine lisas 1960. aastate pildilise ja plastilise kunsti otsingutele ühe uue olulise suuna. Veenduti, et keel ei pea üksnes midagi esitama, olema keelevälisest asjadest kõnelemise vahend, vaid võib ise olla representatsiooni objekt.

Sõna materiaalsuse idee, mis kerkib esile *happening*'is “Sõnad Tallinnas”, pakub võrdlusvõimalusi kontseptuaalkunsti selle suuna, mis ei käsitlenud keelt ainuüksi teoreetilise konstruktsioonina, vaid lähtusid pigem selle füüsilisest eksistentsist.²⁵

Nii käsitles ameerika kontseptualistlik kunstnik Lawrence Weiner keelt “skulptuurse materjalina, mis saavutab oma skulptuurseid väärtused lugemisel”,²⁶ luues lugeja teadvuses kujutluse vormist. Weiner peab keskendumist objektidele nende “keelelises olekus” (*in their state of language*) teatud otuste põhjal tehtud valikuks, mis võimaldab tegelda materjalidega kõige üldisemalt. Niimetatud valik ei viita keele ülemusele teiste

materjalide suhtes – see on pigem üldisem lähenemine, mis lubab kunstnikule suuremat vabadust: “Pildiraami konventsioon oli täiesti reaalne. Maal “lõppes” raamiga. Kui teose materjaliks, aineks on keel, puudub taoline katkemise piir.”²⁷

Keele rolli teoses samastab ta värvi omaga.²⁸ Niisugust “võrdsustamist” saab tagasi viia Marcel Duchamp’ini, kelle jaoks keel lisas objektidele “värvi”. See saavutatakse esiteks mittemaaliliste vormidega, mis muudavad optilise kogemuse keerulisemaks, ning teiseks semantilise tähendusega, mis muudab vaataja kognitiivseid suhteid visuaalse vormiga. Siit lähtub kontseptualismis kesksel kohal olev objekti, keele ja kujutise vaheline koosmäng.

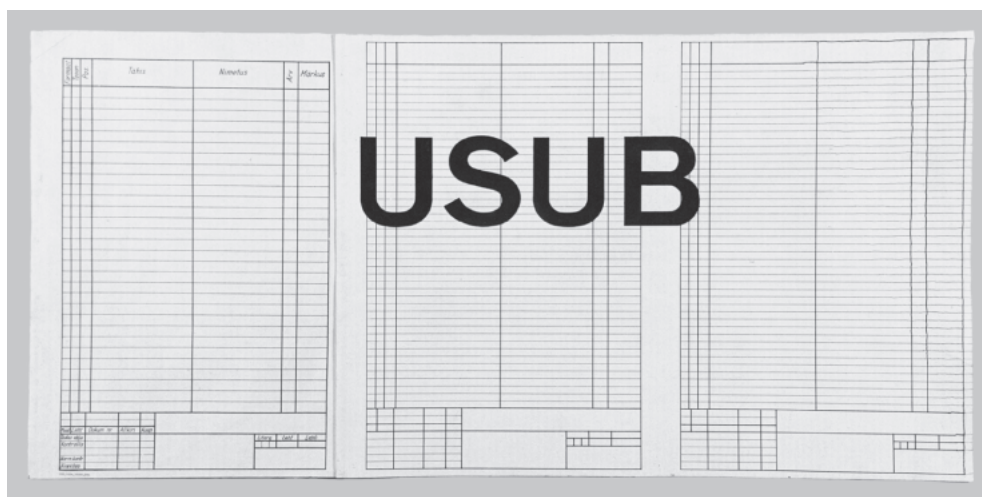
Mõtteavaldusi, mis tahaksid justkui mõõta lingvistilise materjali füüsilist kaalu, leiab varasest kontseptuaalkunstist teisigi. Eelkõige maakunstiga tuntust kogunud Robert Smithsoni loomingus on keele materiaalsuse teema üks kesksemaid. Nimelt keele materiaalsuse idee eristas tema töid kontseptuaalkunstist, mida kunstnik kirjeldab olemuslikult hinnangulise, neoidealistliku lähe-

25 J. Wall, Dan Graham’s Kammerspiel. – *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Eds. A. Alberro, B. Stimson. Cambridge, London: MIT Press, 1999, lk. 507.

26 Tsit. P. Osborne, Survey, lk. 31.

27 B. Pelzer, Dissociated Objects: The Statements/ Sculptures of Lawrence Weiner. – October 1999, nr. 90 (Fall), lk. 84–85.

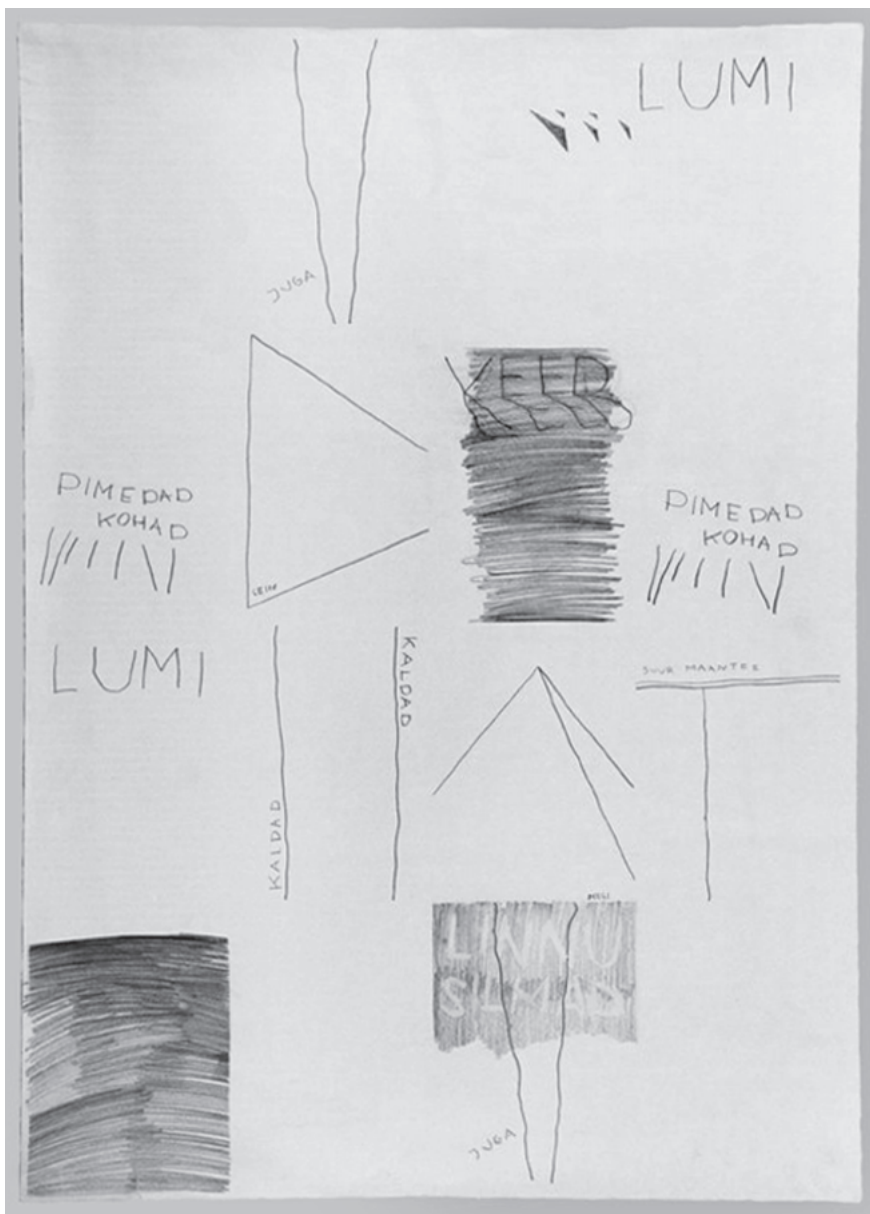
28 “Kogu oma teadliku elu olen ma kuulnud kunstnikke, intellektuaale, kuraatoreid rääkimas rumalusi kunstist ja keelest. Kas kirjandus on kunst, kas keel on kunst, kas see ja teine on kunst. See kõik on täielik jama. Keel on nagu punane värv. See sõltub täielikult sellest, kuidas ja kus seda kasutatakse.” (L. Weiner, *The Possibility of Language Functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality*, e.g. Art. – A. Alberro, A. Zimmermann, B. H. D. Buchloh, D. Batchelor, Lawrence Weiner. London: Phaidon, 1998, lk. 132.)



1.
Usub
Šabloontrükk (62x29,5 cm)
Erakogu
1970. aastate lõpp
Foto Anneli Kesa-Aavik



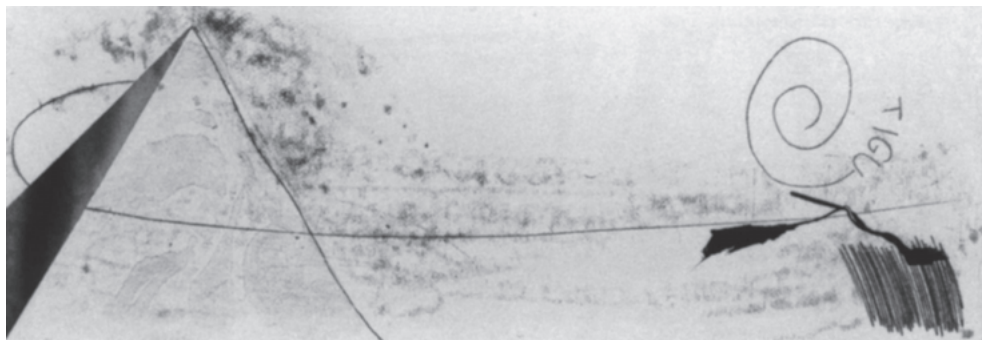
2.
Lalii
Kollaaž ja emailvärv vineeril (60x85 cm)
Erakogu
1981
Foto Anneli Kesa-Aavik



3.
Joonistus
Grafiit (61x86 cm)
Erakogu
1970. aastate lõpp
Foto Anneli Kesa-Aavik



4.
Pilv I. Pilv II
Šabloontrükk (31x86 cm)
Dodge'i kogu
1978–1979



5.
Mägi ja tigu
Šabloontrükk, diatüüpia, email (31x86 cm)
Dodge'i kogu
1978–1979

6.
Seened ja marjad une poole kaldu
Diatüüpia, email (31x86 cm)
Dodge'i kogu
1978–1979



7.
Sa
Šabloontrükk, diatüüpia (31x86 cm)
Dodge'i kogu
1978–1979

8.
Sa
Guašš (85x30 cm)
Erakogu
1970. aastate lõpp
Foto Anneli Kesa-Aavik

Lisa

“Lüüriine tsükkel. Sõnad Tallinnas”

Masinakiri (29x20 cm) 3 tk

Foto (29x20 cm) 6 tk

Erakogu

1980

LJÜRILINE TSÜKKEL "S Ö N A D T A L L I N N A S"

10.märts, esmaspäev

Kirjutan lumega puumaja seinale LINNUD JA LOOMAD

11.märts, teisipäev

Kirjutan õuele juhuslikest materjalidest ISU

12.märts, kolmapäev

Kirjutan kriidiga paekivist maja seinale NEIU

13.märts, neljapäev

Kirjutan keeva veega lumele UNI

14.märts, reede

Kirjutan pulgaga liivahunnikule ILM

15.märts, laupäev

Kirjutan kefiiriga asfaldile KALDAD

16.märts, pühapäev

Kirjutan sõrmega õhku TANAN

varakevad 1980

LÜÜRILINE TSÜKKEL "S Ö N A D T A L L I N N A S"

14.juuli, esmaspäev

Kirjutan rehitsetud mullale VILU

15.juuli, teisipäev

Kirjutan meega liivale SILMAD

16.juuli, kolmapäev

Kirjutan rohelise pliiatsiga ruudulisele paberile KAHAR

17.juuli, neljapäev

Kirjutan vitsaga vette PILVITAB

18.juuli, reede

Panen liiva sisse püsti papist tähtedest
LAEVUKE ja süütan selle põlema

19.juuli, laupäev

Kirjutan kriidiga asfaldile KUJUKE

20.juuli, pühapäev

Sosistan trepikojas ÖHTUTI

südasuvi 1980

LÕURILINE TSÜKKEEL "S Ö N A D T A L L I N N A S"

10.november, esmaspäev

Songin kepiga valget lina porisel õuel sinna midagi kirjutamata.

11.november, teisipäev

Kirjutan tindipliatsiga vanni põhja HUVI

12.november, kolmapäev

Kirjutan kummuti tolmupeale plaadile KALASABA

13.november, neljapäev

Kirjutan köögi seinale sullepeaga HARVA ja suunan sellele teekannu aurujoa

14.november, reede

Ütlen keldris sõna SAMBAD

15.november, laupäev

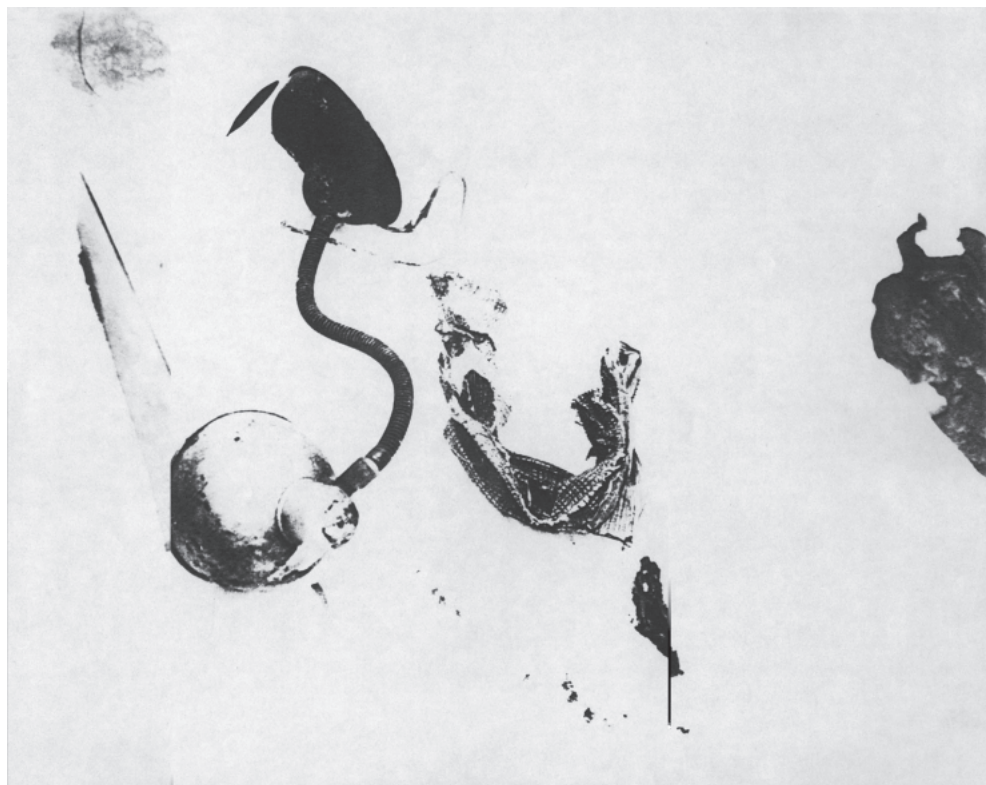
Kirjutan valgele värvitud uksele KITS

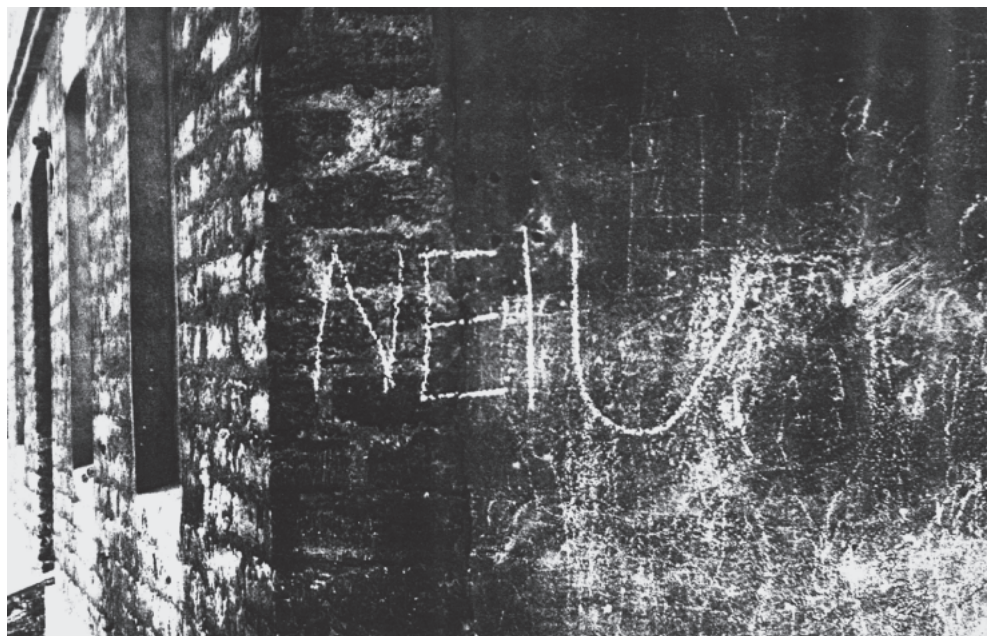
16.november, pühapäev

Kirjutan maa peale sõna SA ja ootan, kuni lumi selle ära katab

hilissügis 1980













nemisena, mis püüab “põgeneda” materjali füüsilisuse eest: “Kontseptualism kohtleb keelt teisejärgulisena, millegi sellisena, mis lihtsalt kaob, kuigi see nii ei ole. Keel on sama primaarne kui teras.”²⁹

Vastukaaluks keele ainelisuse teemal filosoofeerivatele Weinerile ja Smithsonile rõhutab *mainstream*-kontseptualisti Joseph Kosuthi suhtumine keelde selle läbipaistvust ja instrumentaalsust. Pidades ruumi ja sellest lähtuvalt materiaalsust ebaooluliseks, on ta põhjendanud oma seisukohti järgmiselt: “Ma valisin keele oma teoste “materjaliks”, sest see tundus mulle ainsa neutraalset mitte-materjali sisaldava võimalusena.”³⁰ Kosuth nimelt leiab, et keel on vahendina nähtamatu: “Kompositsioon on spetsiifiline, kuid keel on neutraalne, sest seda kasutatakse nii paljudel eri viisidel.”³¹ Lahtiseletatuna tähendab see, et väärtustades ideed rohkem kui vormi, ei sõltu verbaalne sõnum selle esitamise kanalist, ütlemise spetsiifikast endast. Kosuth soovis luua puhta informatsiooni kunsti ning käsitles seda lahus sõnade visuaalsest või auditiivsest esitusest.

Keskne vastuolu, mis siinkohal esile kerkitab, on järgmine: kas keel, mis on omaette semiootiline süsteem, võiks toimida ka iseseisva ainesena kunstiteose loomisel ning kas sõna saab olla teose objekt?³² See erineb radikaalselt kontseptuaalkunsti ühest peamisest ambitsioonist, mida võiks üldistavalt iseloomustada loobumisenähtuse objektist ja kujutisest ning nende asendamist sõnaga. Soovides ületada traditsioonilise visuaalsuse piirid, käsitleti auditiivset kunstiobjekti kriitilise, analüütilise keele vastandina. Kontseptualistlik keelekasutus kunsti väljendusvahendina võrdub väidetavalt “visuaalsusest taandumisega” ja kunsti (objekti) dematerialisatsiooniga.

Jõudes järeldusele, et kunstiteost ei ole vaja luua füüsilisel, jääb teose võrdsustamisel lingvistilise aktiga siiski üles küsimus, kas sõnum

sõltub selle esitamise kanalist ehk kas teksti kasutatavat kunsti saab käsitleda lahus sõnade visuaalsest esitusest. Kunsti füüsilise olekuvõimaluse rõhutatud alatähtsustamine tähendas ühtlasi keele ainelisusest mööda vaatamist. Samas, visuaalsuse hülgamine ei tähendanud veel ilmingimata “ainest” loobumist.³³

Seesugune lahknemine asetab probleemi keskmesse nimelt suhtumise keelde ning siinkohal sai valgustatud neist kahte enim vastanduvat seisukohta: keel kui “läbipaistev”, mittemateriaalne abstraktsioon vs. keele realisatsioon kui materiaalne nähtus, sõna kui

29 Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969–1970). – R. Smithson, *The Collected Writings*. Ed. J. Flam. Berkeley: University of California Press, 1996, lk. 214.

30 J. Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Ed. G. Guercio. Cambridge: MIT Press, 1993, lk. 91. Teisi käsitlusi Kosuthi kohta vt. nt.: J. Prinz, *Text and Context: Reading Kosuth's Art*. – J. Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991, lk. 45–78.

31 *Art Without Space: A Symposium Moderated by Seth Siegelaub with Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler and Joseph Kosuth 1969*. – A. Alberro *et al.*, Lawrence Weiner, lk. 98.

Sümposiumil osalenud kunstnikest vastandusid enim just Weineri ja Kosuthi arusaamad, nad jäid eriarvamusele ka mõiste “kontseptuaalne” osas.

32 See taotlus võiks lähendada osa kontseptuaalkunstist konkreetse luulega. Üldjoontes käsitletakse objektina sõna. Soov sõna täielikult materialiseerida on konkreetse luule üks peamisi ambitsioone. Eha Komissarov näiteks räägib Raul Meele konkreetset luulet analüüsides “sõna füüsilisest kehast” ning sõnadest, häälikutest ja tähtedest kui “valmis osadest”. Komissarovi arvates kuulus konkreetne luule Eestis oma ainsa viljeleja näol popkunsti konteksti: E. Komissarov, Raul Meel. – *Eesti kunstnikud / Artists of Estonia 1*. Toim. J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 131.

33 Nagu Terry Atkinson on väitnud: “Sellest, et objekt ei ole nähtav või on vähem nähtav võrreldes teise objektiga, ei järeldu, et dematerialisatsioon oleks toimunud.” (T. Atkinson, *Concerning the Article “The Dematerialization of Art”* (1968). Tsit. P. Osborne, *Survey*, lk. 29.)

füüsiline objekt. Esimesel juhul jääb keel vahendi staatusesse, teisel juhul muutub aga töö sisuks.

IV

Eesti kunsti puhul ei saanud objekti dematerialisatsioon toimida vastuseisuna kunstiteaduse reeglitele, sest puudus vastav sotsiaalne kontekst, see rakendus pigem teoreetilisel tasandil.

Kontseptualismikogemusele tuginevad katsetused sõnaga pildiruumis on eesti kunsti publikule tuttavad alates 1970. aastate algusest. Enamasti tegelevad need kirjapandud sõnaga maalipinnal. Üksikute, olulise tähendusega laetud sõnade maalimine sarnaneb sõna lavastamisele kahemõõtmelises pildiruumis. Veidi varasemast ajajärgust saab välja tuua teise suuna – poeesiaga ühisjooni omavad, vokaalide assotsiatsioonidel, sõnade kõlalistel omadustel põhinevad sõnamängud – mis teadvustab visuaalse kunsti loomuliku osana erinevaid keelekäsitlusi. Pean siin silmas eelkõige Raul Meele konkreetse luule valda kuuluvat loominguosana 1960. aastate lõpust alates.³⁴

Sellel taustal mõjuvad Kurismaa katsetused verbaalse keelega veidi teistlaadselt.

Kurismaa arvates ajendas teda kindlasti keele probleemidega tegelema kontseptualism, kuid täpsemad mõjutused jäävad ebaselgeks.³⁵ “Sõnad Tallinnas” puhul on Kurismaa tagantjärele veendunud, et tema lähete koht erineb selgelt kontseptualismist: “Erinevalt nõ. ortodokssest kontseptualismist olid siin olulised just tekkivad poeetilised väärtused ja kompositsioonide visuaalne külg, materjalidest otseselt tulenevad mõjutused sõnade vormile.”³⁶ Peaaegu samu argumente on välja toonud Raul Meel oma 1970. aastate loomingut analüüsid: “Ma ei osanud või ei tahtnud olla läänelikult puhas (jahe ortodoksne) kontseptuaalne kunstnik: puhas-

tele kontseptuaalsetele ideedele kippus mul aina kaasa paradoksaalseid situatsioone ning mängulõbu, sugestiivseid visuaalseid kujundeid ja erilist poeetilist keelt.”³⁷ Oma positsiooni defineeriti eituse ehk nende omaduste kaudu, mis kunstnike arvates ortodoksses kontseptualismis puudusid.

Meele suhteid kontseptualismiga on ebaselgeina määratlenud ka Eha Komissarov: “Kontseptualism kitsendas oma vaatekohti, huvitades individuaalse kontsepti defineerimisest, pakkudes välja visuaalset juurdlemist konfliktide üle, mis tekivad asjade, mõistete ja ruumi vahel. Meele kontseptuaalsus töö-

34 Ajakirja “Noorus” 1970. aasta jaanuarinumbris trükiti ära Raul Meele “Laulev puu”, “Igatsus”, “Võti”, “Tasakaal”, “Progress–regress”, “Õnnelik meri” (kõik on valminud 1968) ning konkreetset luulet ja kirjutusmasinaajoonistusi tutvustav kirjutis “Poesia ja kujutava kunsti vahel” (sept.–okt. 1969). Vt. R. Meel, Meel. Minevikukonspekt. Tallinn, 2002, lk. 48.

35 ERKI-s luges Kurismaa õpingute ajal 1970. aastate teisel poolel 20. sajandi kunsti ajalugu Jaak Kangilaski ning tekstimaterjalina kasutati eesti keelde tõlgitud Herbert Readi “Moodsa kunsti ajalugu”. Kurismaa sõnul ei olnud tolleaegsed teadmised kontseptualismist siiski märkimisväärsed. 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate alguse eesti ajakirjandusest leiab kaks kontseptuaalkunsti tutvustavat artiklit: Jaak Olepi iroonilise käsitluse ajakirjas “Noorus” “Kontseptualism. Mona Lisast telepaatiani” (Noorus 1979, nr. 8, lk. 24–25) ning Ilmar Malini ülevaatliku artikli “Sirbis ja Vasaras” “Kontseptuaalsusest kontseptsioonini” (Sirp ja Vasar 22. II 1980, nr. 8, lk. 8–9). Tuues mitmeid näiteid kaasaegsest Põhjamaade kontseptuaalkunstist, väidab Malin: “Suur osa sellelaolisest kunstist kujutab endast n.-õ. objektiivseid uurimusi: võetakse mingi igapäevane materjal ja antakse sellest nn. visuaalne dokumentatsioon. [...] Iseloomulik on veel seriaalsus.” Suhteliselt kõnekas on ka fakt, et eesti kultuuriruumis tutvustas kontseptualismi sürrealistlikku kunsti viljelnud Malin.

36 M. Kurismaa, Looming ja avatud reaalsus, lk. 26.

37 R. Meel, Meel. Minevikukonspekt, lk. 64.

tab teisel viisil.”³⁸ Kas ei olnud mitte “sõna füüsilise kehandiga” tegelemine Meele puhul ning mäng keele ja materjali füüsiliste omadustega Kurismaa puhul pigem selleks lahknemiskohaks ortodokssest kontseptualismist? Meele ja Kurismaa kirjeldatud eneseretseptsiooni kujunemisel on huvitav märkida, et oma tööde võrdlusmaterjalina nähti pigem lingvistilist kontseptualismi kui osaliselt kontseptualismi kogemusele tuginevat keele materiaalsuse ideed. Viimasega oleks olnud mõlema käsitlus puhul tunduvalt rohkem ühiseid jooni.

Teisalt on nendel iseloomulikel tunnustel, mida Kurismaa ja Meel oma loominguga määratlemisel loetlesid, nagu poeetilised väärtused, paradoksaalsed situatsioonid ja sugestiivsed visuaalsed kujundid, üks ühine nimetaja – sürrealism. Taandumisega “puhtast” kontseptuaalkunstist tehti omal valikul ruumi sürrealismile kui loomingulisele meetodile. Sellisel viisil kombineerides kujunes sürrealismist ja kontseptualismist omamoodi “vahemaastik”.³⁹ Keele “kodunemine” visuaalse kunsti kontekstis toetub Kurismaa varaste eksperimentide puhul palju rohkem sürrealistlik-assotsiatiivsele kui kontseptuaalistlikule suunale. Samas on “Sõnad Tallinnas” seerias jälgitavad mõlemad impulsid. Seriaalne ja väga skemaatiline struktuur viitab kontseptualismile, teisalt toetuvad assotsiatiivsed seosed materjalide ja sõnade vahel sürrealistlikule poeetiliste analoogiatega meetodile.⁴⁰ Keele materiaalsuse idee seotus kontseptualismi genealoogiaga toimib Kurismaa puhul pigem võrdleva paralleelina, mitte otsese mõjutajana. Seerias “Sõnad Tallinnas” teostab autor eelkõige sürrealismi eesmärki saavutada otsesidet iseenda ja asjadega, saavutada inimese hinge ja vaimu haardeulatuse sünteesi, vastandite lepitust ja hõlmata olemise terviklust.⁴¹

Happening’id leidsid tegelikkuses aset üks-

nes märtsikuu nädala jooksul, millest on säilinud Mari Kaljuste pildistatud fotodokumentatsioon. Ülejäänud – juuli ja novembri “sündmused” – on n.-õ. imaginaarsed *happening*’id, mis eksisteerivad vaid kirjeldusena. Seeria katkestamisel võib olla erinevaid põhjusi. Kurismaa ammendas asja eksperimentaalse poole ning veendus, et kombinatsioon võib läbi mängida ka ainult paberil. Ühe olulisema argumendina edasistest samalaadsetest *happening*’idest loobumisel on kunstnik aga nimetanud publiku ja tagasiside puudumist, liigset eraldumist sisulises plaanis ning sellest tulenenud ebakindlust.⁴² 1980. aastate alguses leidsid need tööd väga väikese publiku, mis koosnes peamiselt Kurismaa lähematest sõpradest ning kursusekaaslastest. “Sõnad Tallinnas” fotodokumentatsioon esitati 1980. aasta noortenäitusele Tallinna Kunstihoones, kuid žürii ei tunnistanud seda näitusele sobivaks.⁴³ Edasised katsetused sumbusid seega dialoogi puudumisse või

38 Samas toob ta välja veel ühe, üldisema põhjuse: “Ja kindlasti ei olnud nõukogude ühiskond selleks kohaks, kus leidunuks ruumi informatsioonivahetusele või kus informatsioonivahetus saanuks asuda võrdlema erinevaid väljendusviise, millega tegeles kontseptualistlik kunst.” (E. Komissarov, Raul Meel, lk. 132.)

39 Kontseptualistlike ja sürrealistlike koodide ristumised ei olegi nii harv nähtus. Sürrealistliku motiivi Tallinna linnaruumist leiab näiteks Jüri Okase fotomontaažilt “Muna” (1972), kus “Estonia” teatri ette haljasalale on poetatud suur muna.

40 Tugeva teoreetilise mõjutajana sürrealismi osas korduvad tšehhi päritolu arhitektuuri- ja kunstiteoreetiku Dalibor Vesely kirjutised. Magistritöös on kasutatud Vesely artiklit “Surrealism, Myth and Modernity”, mis ilmus ajakirjas “Architectural Design” (1978, nr. 2–3, lk. 87–95) ning Praha Kesk-Euroopa ülikoolis peetud ettekannet “Architecture and the Ambiguity of Fragment” (1991, käsikiri).

41 A. Aspel, Sürrealism ja Ilmar Laabani “Roosi Selaviste”. – Vikerkaar 1989, nr. 3, lk. 56.

42 Autori vestlus Mari Kurismaaga 1. II 2003.

43 Autori vestlus Mari Kurismaaga 15. X 2002.

selle hõredusse. Kuna kogu seeria ettevalmistamine toimus suhteliselt pika aja jooksul, sekusid *happening*'i omal moel Kurismaa lähemad sugulased. Oma sõbralik-ironilise kommentaari õe tegemistele esitas kunstniku vend, andes sünnipäevaõnnitlused edasi "Sõnad Tallinnas" stiili jälgendades: "Kirjutatule hapukurgiga PALJU ÕNNE!" Teine, ilmselt juhuslik ühendus *happening*'iga ilmneb seoses Jüri Okasega. Kummalisel kombel ristusid teineteise teadmata Tallinna linnaruumis kaks kunstiprojekti. Kurismaa ja Kaljuste 12. märtsil paekivimaja seinale kriidiga kirjutatud sõna NEIU leidis Jüri Okas oma arhitektuursete motiivide pildistamise käigus ning jäädvustas selle kui juhusliku fragmendi linnaruumis.⁴⁴

Mari Kurismaa varased eksperimendid verbaalse keelega on omapärane etapp nii kunstniku enda loomingus kui 1980. aastate eesti kunsti kontekstis laiemalt. Kontsentreerudes kõigest kolme-nelja aastasse kunstiõpingute ajal ja vahetult pärast neid, on siin lühikese perioodi jooksul hästi jälgitavad erinevate keelekäsitluste teadvustumine nii kahemõõtmelises pildiruumis kui tegelikus ruumis. Kurismaa huviorbiiti mahtusid nii sürrealistlikud sõna–kujutise kombinatsioonid, manipulatsioonid sõna kui füüsilise objektiga ning lõpuks keele ja materjali füüsiliste omaduste kõrvutamine, millest moodustub ühisosa kontseptuaalkunsti ja protsessikunsti vahel.

Materiality of Language

Mari Kurismaa's Early Experiments

Summary

Since 1960s, in order to reinvigorate the sculptural and pictorial form, a number of artists have begun to reconsider the potential of language in the making of art. While seeking for different options to drop the visuality of a conventional art object, one of the most important outputs came to be language. Untouched by the earlier aesthetic conventions, it offered many new solutions. During this process the artists realised that language need not to be used only to represent something, but can itself be the object of representation.

Mari Kurismaa's experiments with language at the late 1970s and the early 1980s are in many ways exceptional in the context of Estonian art. Not intending to oppose the verbal creativity to the performative and visual, she dealt systematically with the question of language as a material and played through various scenarios of using language, including surrealist and conceptual, and some others related to process art.

The artist herself characterises the time interval from 1977 to 1984 as "a period of experimentation with dispersive tendencies filled with intense mental work and debatable results".¹ Language and space and their interrelations seemed to be her main interest at that time. The experiments vary from small-sized drawings to collages and happenings. She painted the poetic word BELIEVES in large block letters in the technical specifications column of professional drawings. Kurismaa also created word-pieces using ply-

1 Quoted in J. Saar, Mari Kurismaa. – Eesti kunstnikud / Artists of Estonia 2. Ed. J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000, p. 58.

44 Autori vestlus Mari Kaljustega 23. XII 2003.

wood, wallpaper and enamel in the collages, such as “Lalii” (1981).

The present article aims at analysing these experiments from the point of view of becoming conscious about various ways of using language with main attention to the happening “Lyrical Cycle. Words in Tallinn” (1980). One of the recurrent themes will be the materiality of language, which is partly related to the genealogy of conceptualism, but its different ways of expression can also be found, for example, in process art.

“Words in Tallinn” is a series of situations, which consisted of writing words at various places in Tallinn during three weeks in three different seasons. Usually the words were simple nouns, which were imprinted on asphalt, walls, sands and elsewhere. Mostly, the materials encountered in everyday life – honey, kefir, boiling water, garbage, etc. were adapted for writing – basically anything that leaves a seeable and readable trace. This happening is particularly interesting due to several issues, among which we could mention its being a temporal process, by-play between the word and the material, the conceptual structure, and the drawing of attention to the everyday aspects of language.

The descriptions cover one week in each of three months – in March, in July, and in November, naming them by seasons – early spring, midsummer and late autumn. The three sessions were separated by equal time intervals. As Kurismaa explains, “I was trying to give a more steady structure to the circle with a temporal-spatial construction – a triangular is placed in the middle of the graphically drawn circle of a year and each tip points to a week-long periods in early spring, midsummer and late autumn. There is no culmination during the happening, it is rather proceeding as a calendar.”²

Using rhythms of nature is characteristic

to process art, which, aiming back to immediate experience, valued the whole process of making the object itself. Instability of the work was underlined by using materials like ice, water, grass, wax and fat. Through the physical characters of materials, especially through their changeability we can observe the duration factor of the work. The work was visually present in the framework of spatial-temporal limits set by the material, existing as long as it physically lasted (until evaporating, melting). The role of an artist is to initiate the process and wait for the results.

Comparing ‘softer’, more poetic versions of land art with process art, the differences are rather interpretational than essential. While the latter also considers environment as art instead of being its object, the scale of the work rather depends on the size of a human, his physical presence and behaviour. Instead of the grand scale of land art works, the process artists arrange more sensitive interventions to the landscape outside the neutral gallery space. Kurismaa’s happenings that were made for the city space, but remained unnoticeable there, has a common ground rather with the process art.

Other elements of process art in Kurismaa’s happening are related to the by-play between the word and the material. The procedure of writing is not only the marking of letters – often the finishing or duration depends on external matters. “I put cardboard letters that form a word SHIP on the sand and set them on fire” (July 18), where the word is readable during a short moment before burns to ashes, or “I write SELDOM on the kitchen wall with a pen, and point the tea pot’s jet of steam towards it” (Nov 13), where

2 M. Kurismaa, *Looming ja avatud reaalsus. Seosed sürrealismi ja taoismiga*. Master’s thesis. Estonian Academy of Arts, 1994.

the word is melting, being washed away by the steam. Sometimes the end of the happening may depend on weather conditions, for example “I write YOU on the ground and wait until the snow covers it” (Nov 16).

Simple gestures and moves that leave no readable trace are also interpretable in the context of process art – “I poke a white sheet with a stick in a muddy yard without writing anything” (Nov 10). Also “I write with my finger in the air THANK YOU” (March 16); “I write with a rod on the water TO CLOUD” (July 17); “I say in the basement COLUMNS” (Nov 14).

The documentation of the series consists of three typewritten pages of instructions and six photos. The instructions are only simple lists of exactly the same structure – laconic descriptions of writing a word with the date and the material used. Only the fact of writing is mentioned without redundant details. In a way, it makes the happening less accessible and hermetic. We could also ask if the textual part of “Words in Tallinn” is the instructions or documentation. Instructions can be considered one of the earliest versions of conceptual art. Here is underlined the gap between the conceptually ideal content of the work and the various textual opportunities of presenting it. Their interconnection is determined in the grammatical form of the text and the differences from the documentation will be clear in the tenses. The instruction-based works use the future tense – they are directed to the future – they are temporally and spatially open, not being connected to any special context. In the case of the imperative the (often only imaginable) audience is demanded to finish the work. On the other hand, the past tense is mostly used in the documentation. In “Words in Tallinn”, the past tense connects the happening with the certain year and exact dates, it is a finished

activity. The first person-form points solely to the artist, yet the reader can easily relate to it as well.

“Words in Tallinn” is based on the experience of writing (psychological or physical) and also on the act of describing these relations. Not a single word or a ‘writing’ technique is repeated – each combination of place, word and material figures only once.

Sometimes Kurismaa was particularly looking for combinations that could create odd, controversial emotions, such as the event of 15 July: “I write with honey on the sand EYES”. Supposedly the imaginary contact of the eyes to the mix of honey and sand would make you feel uncomfortable.

According to Kurismaa, her search for visual language in these years was directly connected to the words in Estonian language and to the space around these words. She admits the influence of conceptual art, but underlines a different point of departure, “I was interested in words as parts of reality, in the meaningful space around them and in words as objects made of letters in this space. Words as the representatives of a term that at the same time act as objects, reflecting and casting shadows.”³ Apart from conceptual art, “the poetic aspects and the visuality of compositions, the direct influences of materials on the form of the words”⁴ were also important here. Almost the same arguments have been raised by Raul Meel while later analysing his works from the 1970s, “I couldn’t or didn’t want to be like a western (cool orthodox) conceptual artist – pure conceptual ideas were always mixed with paradoxical situations and fun of game, suggestive visual

3 M. Kurismaa, *Looming ja avatud reaalsus*, pp. 25–26.

4 M. Kurismaa, *Looming ja avatud reaalsus*, p. 26.

images and peculiar poetic language.”⁵ In both cases the artistic position was defined through the negation or through the characteristics that were missing in conceptual art according to the artists. But wasn't rather the attention to the 'physical body of the word' by Meel and play with the physical qualities of language and material by Kurismaa this separation line from the orthodox conceptual art? What is interesting about the self-representations described by Meel and Kurismaa is that they compared their works with linguistic conceptual art, not with the idea of materiality of language. Both would have had more in common with the latter.

On the other hand, these characteristics listed by Kurismaa and Meel, such as poetic aspects, paradoxical situations and suggestive visual images have one common denominator – surrealism. By backing off from the 'pure' conceptual art as they know it, the artists decided to fill the space with surrealism as a creative method. Combined like this, surrealism and conceptual art formed a kind of a 'space in-between'. Adapting language to the context of visual art in her early experiments, Kurismaa was relying more on the surrealist than conceptual direction. Yet in "Words in Tallinn", both impulses can be observed. Its serial and highly schematic structure indicates conceptual art, the associative connections between words and materials rely on the surrealist method of poetic analogies. In Kurismaa's case, the connection of the materiality of language to the genealogy of conceptual art functions rather like a comparative parallel, not as a direct influence.

The actual happenings took place only during one week in March; they were also documented with photos by Mari Kaljuste. The events in July and November are imaginary happenings that exist only as descriptions. There can be several reasons for dis-

continuing the series. For example, Kurismaa exhausted the experimental side of the project and became convinced that the combinations can be played through only on paper.

Kurismaa has named the lack of audience and feedback as one of the most important arguments against continuing with the happenings. At the beginning of the 1980s, these works found a very small audience, mainly consisting of Kurismaa's close friends. The photo documentation of "Words in Tallinn" was presented at the annual exhibition of young art in Tallinn Art Hall in 1980, but the jury did not find it appropriate for the show. Further experimentation was cut short by the lack of dialogue.

Kurismaa's early experiments with language were a unique phase in the artist's creative work and in the context of Estonian art of the 1980s as well. Concentrating mainly on the period of three to four years during her art studies and a short later period, we can observe during this short time the various uses of language both in the two-dimensional pictorial space and in actual space. Kurismaa was equally interested in surrealist word-images, manipulations with words as objects, and finally, in juxtapositioning the physical properties of language and material, which formed a common ground between conceptual and process art.

5 R. Meel, Meel. *Minevikukonspekt*. Tallinn, 2002, p. 64.