

Almanahh "Kunst ja Kodu" 1973–1980

Andres Kurg

"Tõeline revolutsioon tuli seitsmekümnendatel aastatel. Tema toimumine mahub ligikaudselt vahemikku 1971–78...."

– Hasso Krull¹

"Selles süsteemis ei leia me kohta näituse-kunstile, millega meie kõige enam kokku puutume, eriti mitmeid isme järjest üleelanud tahvelmaalile. Seda sihilikult."

– Peeter Urbla²

"Ja veel enne kui ehitatakse konkreetseid ruume, ilmuvad need kunstnike töödes."

– Tõnis Vint³

Sissejuhatus

Avastasin Andres Toltsi koostatud almanahhi "Kunst ja Kodu" teadlikult eesti kunsti kontekstis mõni aasta tagasi tänu visandlikule lõigule Tamara Luugi ühe artikli lõpus.⁴ Luuk viitab seal 1974. aasta teises "Kunsti ja Kodu" numbris ilmunud Tõnis Vindi kirjutisele "Tühi ruum"⁵ ja Sirje Helme parafraasile "Tühi valge ruum" 1986. aasta "Sirbi ja Vasara" artikli pealkirjas⁶, mis on kui kaja "uhkeist seitsmekümnendaist".⁷ Asudes õhinaga tutvuma nende uhkete seitsmekümnendate ühe teetähisega, leidsin eest ajakirja, mis kaardistas mitmeid sümptomaatilisi oma aja ja tegijate lemmikteemasid ja -probleeme ning suunas mind uurima 1970. aastate eesti kunsti, arhitektuuri ja disaini radikaalsema tiiva huvisid, puutepunkte ja põi-

mumisi, aga ka kümnendi olustikku, millesse sekkumine või mille muutmine näis olevat ajakirja üks eesmärke.

"Kunst ja Kodu" toonane positsioon on kaasaja jaoks mõnes mõttes juba kanoniseeritud: ajakirja erandlikkust mainib nii Sirje Helme ja Jaak Kangilaski "Lühike eesti kunsti ajalugu" kui ka Mart Kalmu "Eesti 20. sajandi arhitektuur", toonitades mõlemal juhul, et ametlik kodukujundusajakiri astus 1970. aastatel oma žanripiiridest üle ja täitis "ka ideoloogi rolli",⁸ tutvustades keskkonnakujundust ja disaini⁹ ning balansseerides seetõttu tsensuuri suhtes lubatavuse piiril. Almanahhist on hiljuti ilmunud Linda Kaljundi pikem uurimuslik artikkel ajakirjas "kunst.-

1 H. Krull, Jüri Üdi, Juhan Viiding ja eesti luule. – Jüri Üdi ja Juhan Viiding. Kogutud luuletused. Koost. H. Krull. Tallinn: Tuum, 1998, lk. 586.

2 P. Urbla, Unikaalne või paljundatud kunstiteos. – Kunst ja Kodu 1975, nr. 1, lk. 34.

3 T. Vint, Tühi ruum. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 27.

4 T. Luuk, Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekt. *Hommage à Tõnis Vint*. – Uued põlvkonnad. 2. vihik. Koost. I. Solomökova. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor, 1988, lk. 79.

5 T. Vint, Tühi ruum.

6 S. Helme, Tühi valge ruum. – Sirp ja Vasar 28. XI 1986, nr. 48.

7 Viide ise on järgmine: "1974. aastal kirjutab Tõnis Vint artikli, mille ta pealkirjastab "Tühi ruum", viidates ühtaegu ajatusele ja pildi tasapinnalisust arvestades psüühilisele (ruumi)mõõtmele. Ning on iseloomulik, et kajana uhkeist seitsmekümnendaist ning austusavaldusena ANK-ile ja Tõnis Vindile nimetab Sirje Helme oma avangardkunstiga hüvastijäuartikli kümmekond aastat hiljem "Tühjaks valgeks ruumiks." (T. Luuk, Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekt, lk. 79.) Huvitaval kombel nimetab Ants Juske mainitud Sirje Helme kirjutist hoopis "avangardi nostalgiasit" kantud selgete hoiakutega artikliks: A. Juske, Millega täita tühja valget ruumi. – Sirp ja Vasar 19. XII 1986, nr. 51.

8 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 185.

9 M. Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus, 2001, lk. 237.

ee",¹⁰ mis põhineb sama autori tehtud põhjalikul seminaritööl.¹¹ Ka Kaljundi kesken-
dub just 1970. aastate muutustele "Kunstis
ja Kodus" ning Toltsi koostatud numbritele,
andes samas üsna hea ülevaate ajakirja vara-
sematest aastakäikudest ja toimetajatest. Toe-
tudes allpool faktoloogilises plaanis paljus
Linda Kaljundi mainitud kirjutistele, olen ma
osa järelduste suhtes autorist siiski erineval
seisukohal. Kaljundi näib üldjoontes toeta-
vat nõukogude perioodi puhul üsna levinud
arvamust, mida võib tinglikult nimetada sub-
limatsiooni-teesiks: nii nagu privaatsfäär oli
oas totalitaarse avalikkuse sees, lubas kod-
dusfäär ajakirja teemana tegijatele suuremaid
vabadusi ja pakkus kattevarju ka teiste, kee-
latud või osaliselt keelatud teemade sissetoo-
miseks, teisisõnu – et "Kunst ja Kodu" oli
sublimatsioon "päris" ajakirja/avalikkuse
asemel. Samasuunaliste avaldustega on oma
artiklites korduvalt esinenud Leonhard La-
pin,¹² aga see mõttekäik kordub näiteks ka
1970. aastate eesti joonisfilmide konteksti
kantuna Andreas Trosseki hiljutises bakalau-
reusetöös.¹³ Olen ise mõneti samas valguses
"Kunstile ja Kodule" lähenenud 2002. aastal
peetud konverentsiettekandes.¹⁴ Ometi
arvan nüüd, et selles on koos mitu erinevat
tähendustasandit, kus ajakirja võib pigem
vaadelda paralleelselt SOUP 69 seltskonna
kunstitegevusega, mis haakub popis alguse
saanud huviga masstoodangu, massimeedia
ja tarbimismaailma vastu, banaalse, koleda
ja argise vastu. Küll aga olen ma nõus
Kaljundi väitega, et kodukujundusajakiri
pakkus Andres Toltsile, Leonhard Lapinile
ja Ando Keskkülale publitseerimisvõimalu-
se ning eksponeerimise pinna, osalt ka nen-
de tööde jaoks, mis "suurde kunsti" või kun-
stiajakirjadesse ei mahtunud.¹⁵

Alljärgnevalt vaatlen "Kunsti ja Kodu"
esmailt seostatuna popkunstis lansseeritud
muutunud kunstiparadigmaga ja Eesti ametli-

ku kriitikadiskursusega. Popkunst (ja laiemalt
Lääne neoavangard) näitas üles kõrgendatud
huvi olme ja argikultuuri vastu, see väljendus
ka Toltsi, Keskküla ja Lapini töödes. Nende
töid oli "Kunsti ja Kodu" veergudel võimalik
näidata aga mitte "privaatsfääri kattevarjus",
vaid selle kunsti enda kasvukeskkonnas, kus
segunevad popkultuuri juurde laskunud kõrg-
kultuur ja popkultuur, millele on, parafrasee-
rides Hasso Krulli, langenud moodsa elukesk-
konna pikk vari.¹⁶ Edasi vaatlen almanahhi
nõukogude privaatsfääri erijoonete taustal, vii-
dates Slavoj Žižeki vastavatele analüüsidele.
Žižeki järgi on eraelusfääri autonoomia ja
võimalus totalitaarse avalikkuse eest põgene-
da näiline, poliitiline on selles kohal negatiiv-
ses vormis ja väljendub spetsiifilises sumbu-
nud ja ebaehtsas atmosfääris, mida näiteks
Milan Kundera kirjeldab oma Tšehhi perioo-
di romaanides. Lõpuks pöördun "Kunsti ja
Kodu" veergudel reprodutseeritud välisruumi
ja arhitektuuri juurde, püüdes nende kaudu

10 L. Kaljundi, Kodu ja kunsti juurest elukeskkonna-
ni. Almanahh Kunst ja Kodu 1970. aastatel. –
kunst.ee 2002, nr. 3, lk. 33–39.

11 L. Kaljundi, Kunstist, kodust ja varajasest
postmodernismist. Almanahh "Kunst ja Kodu"
aastatel 1973–1981. Seminaritöö. Tartu Ülikool,
2001. Käsikiri TÜ kunstiajaloo õppetoolis.

12 Vt. L. Lapin, Pimeydestä valoon. Viron taiteen
avantgarde neuvostomiehityksen aikana. Helsinki:
Otava, 1996, lk. 85.

13 A. Trossek, Eesti 1970. aastate joonisfilm.
Kunstiavangardi sublimatsioon näilisse lastemeedi-
misse. Bakalaureusetöö. Eesti Kunstiakadeemia,
2003. Käsikiri EKA kunstiteaduse instituudis.

14 Vt. A. Kurg, Power within Solitary Dreams.
Transformations of the Private Sphere in Soviet
Estonia. – Universal versus Individual. The
Architecture of the 1960s. Conference Proceedings.
Eds. P. Korvenmaa, E. Laaksonen. Jyväskylä: Alvar
Aalto Academy, 2002, lk. 52–55.

15 L. Kaljundi, Kunstist, kodust ja varajasest
postmodernismist, lk. 28.

16 Vt. H. Krull, Suurlinnade pikk vari. Baudelaire,
modernism ja Eesti. – Vikerkaar 2000, nr. 10, lk. 78.

analüüsida linnakeskkonna muutunud tajumist 1970. aastatel.

Olen varem Jüri Okase 1970. aastate alguse töid analüüsides nimetanud tema kunsti nägemise kunstiks, kus peamine on tundlikkus keskkonna suhtes, mis lubab vaatajal kunstnikuga sarnast äratundmist ümbritseva suhtes.¹⁷ Samamoodi on Peeter Linnap 1960.–1970. aastate modernistliku foto analüüsides kirjutanud “aktiivsest nägemisest”, mille puhul pildi näiline objektiivsus asendus pildis-tajapoolse rõhutatud subjektiivse kohaloluga fotos.¹⁸ Väidan, et “Kunsti ja Kodu” kaudu konstrueeriti aktiivse nägemise võttestiku abil oma subjektiivne ja ametlikele representatsioonikanalitele vastanduv linnaruum. Püüan vaadata, kuidas see linn loodi ja milline roll oli selles spetsiifilistel pressis väljendusvahenditel. Mainitud vaatepunktist siis ajakiri mitte ei kajastanud realsust endast väljaspool, vaid lõi seda realsust aktiivselt.

Soomes ilmunud raamatus “Pimeydestä valoon” seletab Lapin 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse kunstnikepõlvkonna olukorda Eestis: pärast 1968. aasta Praha kevadet oli kunstnikel valida, kas “leppida poliitilise kompromissiga ja suunduda propagandakunsti või jätkata ametlikult hüljatud “avangardistina””.¹⁹ “Kunsti ja Kodu” uus toimetaja, autorkond, kuhu kuulus ka Lapin ise, ning teemadering annavad tunnistust aga just vastupidisest nähtusest, ametliku ja mitteametliku kultuuri vastanduse selgest puudumisest eesti kunstis. Äsja ülikooli lõpetanud noorte disaineri- ja arhitektiharidusega kunstnike seltskond pääses oma näo järgi kujundama ja koostama ühte suurema levikuga kunstialast väljaannet kogu Nõukogude Liidus (koos venekeelsete paralleelnumbritega 50-tuhandelises tiraažis). Ma ei keskendu “Kunsti ja Kodu” puhul niivõrd otseselt kultuuripoliitilistele mehhanismidele, mis võimaldasid nii olulise leviga välja-

andele nii suurt vabadust, samuti ei ole ma uurinud ajakirja otsest mõju lugejatele, nende tarbimisharjumustele ja kodude stiilile. Püüan aga almanahhi enda analüüsi kaudu mõista nii 1970. aastate professionaalset kunstidiskursust ning “Kunsti ja Kodu” võimalikku rolli selles kui ka privaatsfääri tähendust nõukogude perioodil.

Erinevatele 20. sajandi kunsti- ja arhitektuuriajakirjadele on viimasel paaril aastakümnel Lääne kunstiteaduses pööratud üsna palju tähelepanu. On mitmeid *best of* põhimõttel koostatud lugemikke võtmelise tähtsusega tekstidest, mida on aastate jooksul ajakirjas avaldatud (nt. “Oppositions Reader”,²⁰ “October: The First Decade 1976–1986”²¹), kriitiliste mälestusteraamatute laadseid väljaandeid (“Challenging Art. Artforum 1962–1974”²²) ning uurimusi ajakirjade ja massimeedia mõjust 20. sajandi arhitektuurile ja kunstile ning nende kaanonite väljakujunemisele. Viimaste puhul pole oluline mitte konkreetse väljaande monograafiline ajaloonarratiiv, kirjeldav faktoloogia ja artiklite ümberjutustus, vaid erinevate kriitiliste vaatepunktide mõjul tuvastatud massimeedia representatsioonisüsteemide roll argirealsuse konstrueerimisel; ajakirjad, mis moodsat elu kajastades on sama palju ka

17 A. Kurg, Jüri Okase “spetsiifilised objektid”. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk. 23–24.

18 P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias (1960.–1980. aastad). I osa. – kunst.ee 2000, nr. 1, lk. 78.

19 L. Lapin, Pimeydestä valoon, lk. 74.

20 Oppositions Reader. Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984. Ed. K. M. Hays. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

21 October: The First Decade 1976–1986. Eds. A. Michelson, R. Krauss, D. Crimp, J. Copjec. Cambridge: MIT Press, 1987.

22 A. Newman, Challenging Art. Artforum 1962–1974. New York: Soho Press, 2003.

selle tootmise kohad. Beatriz Colomina, ilm- selt kõige tuntum massimeedia ja 20. sajandi alguskümnendite arhitektuuri omavaheliste suhete uurija, on varasemate samalaadsete käsitluste kriitikas rõhutanud massimeedia kaasnenu tootja, toote ja publiku vahelise uue suhte eiramist või nende vahelise transformatsiooni tähelepanu alt välja jätmist.²³ Tema sõnul oli enne fotograafia esilekerkimist arhitektuuri publikuks vaid hoo- ne kasutaja, pärast foto, pildiajakirjade ja massiturismi tulekut aga suurenes arhitektuuri publik varasemaga võrreldes tohutult: maja tarbijaks olid nüüd ka seda tummalt imetlev turist, ajakirja lugeja, näitusekülastaja või lehereklaami vaataja. Colomina enda huvi keskmes on modernismi suurkujude positsioon massimeedia suhtes: Adolf Loosi kriitika arhitektuuri ja selle kujutise äravahetamise vastu ajakirjas "Das Andere", kus isiklikust kogemusest tuletatud jutukeste kõrval ei avaldatud pea ühtegi fotot;²⁴ Le Corbusier' osav meedia ekspluateerimine oma "Kogutud teostes", kus üksteisele järgnevates arvukates pildiseeriates on kujutised hoolikalt komponeeritud ja lavastavad autori arhitektuurset imagot,²⁵ ning Ludwig Mies van der Rohe samalaadne tegevus oma eelkõige publikitseerimiseks mõeldud varaste projektivisanditega ajakirjas "G".²⁶ Toetudes Walter Benjaminile, väidab Colomina, et massimeedia ajastu on muutnud arhitektuuriteost enast, et viis, kuidas arhitektuuri toodetakse, turustatakse ja tarbitakse, on osa sellest, kuidas arhitektuuri ühiskonnas mõistetakse ja defineeritakse.²⁷ 20. sajandi avangardile oli meedia tihti koht, kus esmalt välja tulla nende ideede, teoste ja projektidega, mida polnud veel teostatud või eksponeeritud. Kunstnike osalusel loodud ajakirjad on käsitletavad enesereklaamina potentsiaalsetele klientidele, aga sama palju ka iseseisvate kunsti- projektidena, mitte ainult loomingu tutvus-

tamisena. See on iseseisev keskkond piltidel ja tekstides, mille peamine eesmärk on lugeja fantaasiate tagantpiisutamine ja tarbimise- iha. Ja kõige lõpuks on meedia ise tootmis- koht, sellel on keskne roll institutsionaalsete jõujoonte kehtestamisel ja tähenduste jaga- misel, "nad leiutavad "liikumisi", loovad "tendentse" ja lانسseerivad "rahvusvahelisi tegijaid"". ²⁸

"Kunst ja Kodu" ning muutunud kunstikäsitlus

"Kunst ja Kodu" alustas ilmumist 1958. aastal riikliku kirjastuse "Kunst" väljaandena, olles kodukujundust ja tarbekunsti käsitlevaks paralleeliks samal ajal alustanud almanahhile "Kunst". "Kunst ja Kodu" ilmus eba- regulaarselt (valdavalt kolm korda aastas), seepärast nimetati seda pigem almanahhiks kui ajakirjaks. Almanahhi tiraaž küll langes 1950. aastate lõpu 22 tuhandelt kümne tu- hande piirile 1960. aastatel, ent 1962. aastast sai eestikeelne väljaanne paralleelse, 40- tuhandelise tiraažiga venekeelse tõlkevarian- di.²⁹ Mõlema ajakirja tiraaž kokku, 50 000 eksemplari, muutis selle ligi 38 000-lise ti- raažiga üleliidulise tarbekunsti ajakirja "Де- коративное искусство СССР" ees tõenäo-

23 B. Colomina, Introduction: On Architecture, Production and Reproduction. –

Architectureproduction. Eds. B. Colomina, J. Ockman, D. Berke, M. McLeod. New York: Princeton University Press, 1988, lk. 9.

24 B. Colomina, Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. Cambridge, London: MIT Press, 1996.

25 B. Colomina, L'Esprit Nouveau: Architecture and Publicité. – Architectureproduction, lk. 60–61.

26 B. Colomina, Mies Not. – The Presence of Mies. Ed. D. Mertins. New York: Princeton Architectural Press, 1994, lk. 193–221.

27 B. Colomina, Introduction, lk. 17.

28 B. Colomina, Introduction, lk. 23.

29 L. Kaljundi, Kunstist, kodust ja varajasest postmodernismist, lk. 15.

liselt suurimaks omalaadseks väljaandeks Nõukogude Liidus. Ajakirja toimetas 1971. aastani tekstiilikunstnik Leida Madisson, kujundasid Vello Asi (1959–1961) ja hiljem Taevo Gans, Bruno Tomberg, Ants Raid. Almanahhi esialgsed teemad ulatusid arhitektuurist ja mööblukujundusest puunikerduse, õblemise ja aianduseni, pidades oma lugejarühmana silmas uute industriaalselt toodetud väikekorterite värskeid omanikke, eesmärgiga juhendada neid interjööride kõige efektiivsemal sisustamisel, ja tutvustada uue kodu ja majapidamisega vastavuses olevat elustiili. Läbi mitme numbrilise ilmusid artiklid tüüpelaamute väikekorterite sisustamisest,³⁰ kus mängiti läbi erinevaid ruumiskeeme ahtale 1-317 tüüpelaamu korterile. Sümpomaatilised olid probleemartiklid pealkirjadega “Kuhu asetada televiisor ja raadio” (1959, nr. 2), aga ka “Kuhu paigutada klaver” (1960, nr. 2), kus otsiti viise, kuidas tillukeses korteris hakkama saada nii pianino kui halvemal juhul tiibklaveriga. Kunsti poolt esindas rubriik “Pilt seinal”, üsna regulaarselt ilmusid välismaa disainerite ja isegi mööblitootjate tutvustused. Näiteks laiutab 1968. aasta esimese numbrilise lõpuosas, lehekülje päises, Soome kuulsaima mööblitootja “Asko” logo ja selle all firma tootenäidised, justkui oleks “Kunst ja Kodu” müünud välismaale reklaampinda. 1967. aasta esimese numbrilise avalehel on erinevad modernistliku arhitektuuri ikoonmajad, sh. Frank Lloyd Wrighti Falling Water ja Le Corbusier’ Villa Savoye Poissy’s; ajakirja lõpus aga on eraldi artikkel Joe Colombost. Veel leidub artiklirubriiki arhitektide kodudest, tutvustatakse Kölni messi jms., ent ajakirja toon on üsna kerge, takerdudes tõsimeelselt mööbli, linikute ja esemete paigutuse problemaatikasse (nt. “Tihti võib korteris näha valesti paigutatud klaverit”).³¹

Suurem kursimuutus toimus ajakirjas 1972. aastal, kui koostaja ja kujundaja ko-

hale asus disainer ja arhitekt Udo Ivask. (Kokku tegi Ivask neli ajakirja numbrit.³²) Traditsiooniline püstformaad asendus ruudukujulisega (analoogselt näiteks tolleaegse kõige eesrindlikuma Ameerika kunstiajakirjaga “Artforum”), kirevates värvides geometrilised kaanekujundused ning popilikud abstraktsed interjöörijoonised ja projekti graafika olid algusest lõpuni allutatud ühtsele terviklikule ideele, nii et kohati tundub sisuline külg olevat tagaplaanil ja ajakirja ise kui graafilise disaini eksperiment. Sisuliselt säilis paljus läbi kuuekümnendate püsivad probleemijaotus, näiteks lood väikekorterite sisustamisest (muidugi 1960. aastate alguse numbritest erinevas stiilis) või arutlused köökide efektiivsusest, mida illustreerisid arvukad teaduslikult põhjendatud diagrammid. Ajakirja rubriikide lakooniline sõnastus paisis silma palju suurema abstraktsusega: teemad nagu ruum, vorm, mäng ja tehnika olid küll kõlavalt holistlikud, aga samas lahterdati ühtede alla uued mööblikomplektid ja teise uued valgustinäidised. Samas oluline mainida, et näiteks rubriigis “Tehnika” ilmus 1973. aasta kolmandas numbris Ustus Agurilt ilmselt Eesti esimene artikkel elektroonilisest kunstist, “Kunst elektronikonveierilt”. Illustratsioonide poolelt üllatavad lugejat kõige rohkem üle kahe lehe ulatuvad fotod, näiteks 1973. aasta esimeses numbris, kus vööpaneelidega elamu jõulise perspektiiviga foto tiitellehel peegeldub negatiivis ka

30 Nt. Ü. Kulgver, Väikekorterite sisustamine tüüpelaamus. – Kunst ja Kodu 1960, nr. 1, lk. 3–4.

31 Jätan siinkohal vaatluse alt välja “Kunsti ja Kodu” kui traditsiooniliselt naistele omistatud kodusfääri representeeriva ajakirja. Samas pole ilmselt juhus, et meestest peatoimetajate käe all tõrjuti pea täielikult välja kõik “väike” ja argiste praktikatega seonduv ning ajakirja paatos oli suunatud pigem avalikku sfääri.

32 1972, nr. 1, 1973. nr. 1 ja 3 ning 1976, nr. 1.

siseküljele (ill. 1). Samamoodi on ajakirja keskmistel lehtedel ära toodud mõni repro või kunstiteos, 1973. aasta esimeses numbris on see näiteks Malle Leisi lillepiltide triptühhon, 1976. aasta esimeses Vello Vinna kollaaž.

1973. aasta teisest numbrist sai ajakirja koostajaks ja kujundajaks tollal 24-aastane Andres Tolts, keda oli "Kunsti ja Kodu" toimetuskolleegiumile soovitanud "Kunsti" kujundaja Tõnis Vint.³³ Tolts muutis ajakirja orientatsiooni kohe esimesest enda tehtud numbrist alates, avaldades seni peamiselt siseruumile pühendatud ajakirjas artikleid haljastusest linnakeskkonnas, tehismaastikest, jaapani aedadest, Piet Mondrianist, ja ainult Lapini alustatud artikliteeseria "Romantism ja ratsionalism" oli pühendatud "Oma majale".³⁴ Teine Toltsi koostatud number (1974, nr. 1) oli juba muutunud päise ja kujundusega – see oli autori diplomitöö ERKI-s – ning ajakirja kaanel seisis Toltsi assamblaaze meenutav abstraktne kompositsioon. Hilisemate numbrite esiküljed on peamiselt siiski üle kaane fotodega, kus intiimsemat laadi koduste vaadete sekka – ilmselt kunstniku enda töölaud värvipurkide, tušši, knopkade ja esimese Toltsi koostatud "Kunsti ja Kodu" numbriga – mahub ka üsna kontseptuaalne esikaas värviliste ustega garaažidereaga, mille tagant paistavad tüüpmajade otsaseinad (1975, nr. 1, foto E. Köster; ill. 2).

Pea täielikult muutus nii ajakirja autorikond, teemad kui pildimaterjal. Kui Ivaski "Kunst ja Kodu" rõhus terviklikule kompositsioonile ja visuaalsusele, siis ka Toltsi ajakirjal on olulisem visuaalne külg, aga see on hoopis teistlaadne visuaalsus kui varasemates numbrites. Me ei kohta põhiosas enam plaane, kuidas väikekorteris mööblit paigutada (erandiks on siiski artikkel "Kahetoaline korter", kus näidatakse planeeringut ja pilte korterist "tavalises 50. aastate üürima-

jas"³⁵), ja ei leia diagramme, milline liikumisskeem on kõõgis kõige efektiivsem – selle jaoks luuakse eraldi "Praktika" rubriik. Peaegu kaovad ära ka mööblinäidised, eriti mööblinäituste lavastatud interjöörid; neid leiab heal juhul ainult välismaa autoreid tutvustavatest artiklitest. Selle asemel näeme pildidel konkreetseid ruume, millel puudub too interjööriajakirjadele omane prototüübi kvaliteet ning mineviku ja juhuslikkuseta funktsionaalsete ruumide abstraktsus. On näited "trükistest ruumis" või "peeglist ruumis", mis on pildistatud reaalsetes kodudes (või on sinna lavastatud);³⁶ näiteks pilt Mati Undi Mustamäe korterist (1979, nr. 1), kus gloobus, pardi topis ja õllepurgist lõigatud pliitsitops võib olla niihästi lavastatud kohutamine sürrealistlikul operatsioonilaul kui ka seik korteri argisest ebaasjalikust elukorraldusest (ill. 3). Ometi on kaasaja positsioonilt nende piltide ihaldusväärse unelmatekeskkonna taga varjul kahetine iseloom, mis ühelt poolt peegeldab vabadust avaliku ruumi kontrollituse taustal korraldada oma isiklikku ruumi, teisalt on selles aga olemas suund, mis viib konservatiivse kodukujunduskirjanduse juurde. Pöördun selle teema juurde hiljem tagasi.

Andres Toltsiga tulnud muudatused "Kunstis ja Kodus" reageerisid esmalt teisenenud nõukogude olme ja argielu foonile, kus tarbimispraktikad ja esemeline keskkond olid võrreldes ajakirja algusaastatega 1950. aas-

33 Vestlus Andres Toltsiga märtsis 2003.

34 L. Lapin, Romantismist ja ratsionalismist. Oma maja. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 36–43; L. Lapin, Meie tänav, alev, linn. Romantism ja ratsionalism II. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 9–15; L. Lapin, Meie kodu. Romantism ja ratsionalism III. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 11–17.

35 Kahetoaline korter. – Kunst ja Kodu 1976, nr. 2, lk. 9–11.

36 Vestlus A. Toltsiga märtsis 2003.

tate lõpul läbi teinud olulise muutuse. Kui Teise maailmasõja järgne aeg tähendas Lääneriikide jaoks siirdumist tööstuse domineerimisest massikultuuri ja massimeedia ajastusse, siis Nõukogude poolele saabus võrreldav nihe paarkümmend aastat hiljem. Tarbimine, privaatsfääri kaubastumine, massikultuur, industrialiseerimine ja transpordisüsteemide muutused – sõjajärgse kapitalistliku ühiskonna muutusi iseloomustanud märksõnad – jõudsid 1960. aastatel teisenenud kujul ka Nõukogude Liitu ja Eestisse. Kümnen-di teisel poolel toimus üleüldine tagasitõmbumine privaatsfääri, eraomandisse ja “hästikorraldatud olmesse”,³⁷ mis püüdis matkida Lääne keskklassi elustiili.³⁸ 1960. ja 1970. aastad oli aeg, mil auto, maja või suvila omanine kaalus üles koostöö nõukogude võimuga. “...selles ühiskonnas tuleb elada ja olla edukas selle ühiskonna malle silmas pidades, kuid neisse kriitiliselt suhtudes,”³⁹ kõlas sõjajärgse generatsiooni üldlevinud seisukoht. 1970. aastate algusest leiab mitmeid kriitilisi posicioneeringuid sellise, n.-ö. väikekodanliku asjadekultuse suhtes. Nii avaldab 1973. aasta “Sirp ja Vasar” läbi mitme numbriga poleemika tõusikkuse teemadel, kus võtavad sõna teiste seas Vello Pohla, Boris Bernstein, Jaan Kaplinski ja Rudolf Rimmel. Viimane kirjutab: “Ega asjata sõna “tõusik” tulnud ka uuesti käibeale alles viimastel aastatel, kui rahva elujärg silmanähtavalt paranema hakkas, kui kauplustesse ilmus järjest rohkem tarbeasju ja kui seni rahuldamatuse varjusurmas püsinud omamiskirg esimeste luksusesemete kõlinast (või mürinast) üles ärkas.”⁴⁰ Sama artikkel andis aimu ka mainitud luksusesemete nimistust: “...moodne on evida autot, suvilat või saunsuvilat, värviteleviisorit ja toda tuhanderublaalset kokteilikaussi,⁴¹ mille üle juba küllalt palju naerudud nii omavahel kui avalikult”.⁴² Ka Lapin kirjeldab 1960. aastaid kui aega, mil Nõu-

kogude Liitu jõudsid televiisorid, autod ja külmkapid, mil hakati massilisemalt ehitama suvilaid ja maamaju – kes välismaale reisisima ei pääsenud, imetlesid seda Soome televiisioonist.⁴³

Andres Tolts, Leonhard Lapin ja Ando Keskküla, keda võib pidada ajakirja püsi-
autoriteks ja kindlasti ka ideoloogideks (ti-
hemini avaldati veel Jüri Keevalliku [Kuus-
kema], Jaak Kangilaski ja Mai Levini arti-
kleid), olid eesti popkunsti rühmituse SOUP
69 tuumikuks. SOUP-i popiaanelistes teos-
tes tõusid 1960. aastate lõpus teemadena esile
kohalik massikultuur ja -meedia, muutunud
olme ja selle kriitika. Kuigi nende “stiilipuh-
tust” või teoreetilist põhjendatust popina on
püütud kahtluse alla seada – et see ei kasva-
nud välja kodumaisest massikultuurist ja oli
pelgalt Lääne ajakirjadest maha vaadatud
kunst –,⁴⁴ näib pop olevat just üks väheseid
Lääne kunsti teadliku transpotsiooni kat-
seid omas ajas. Nende erilisust ja kriitikat
tajuti toonases keskkonnas väga selgelt, näi-
teks kirjutab Ene Lamp 1971. aastal alma-
nähhis “Kunst” Tartu noorte kunstnike näi-
tusel nähtud Ando Keskküla, Ludmilla Sii-

37 R. Raud, Alternatiivne tegelikkus. – Eesti Ekspress 21. VI 2001, Areen, B8.

38 R. Raud, Alternatiivne tegelikkus.

39 T. Hennoste, Hüpped modernismi poole. Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 11. loeng. Väliseesti modernism I. Eesti kirjandusest sõja järel. – Vikerkaar 1994, nr. 11, lk. 74.

40 R. Rimmel, Tapja nimi on tõusik. – Sirp ja Vasar 17. VIII 1973, nr. 33.

41 Mart Kalmu järgi oli “tuhanderublaalise kokteilikausi” näol tegu böömi kristallist boolinõuga, koos samuti kristallist kulbi ja klaasidega, mis 1970. aastate alguses Kaubamaja müügile ilmudes oli tarbijaskonnas hämmeldust tekitanud. Võrdluseks, näiteks, et ministri kuupalk oli samal ajal u. 400 rubla.

42 R. Rimmel, Tapja nimi on tõusik.

43 L. Lapin, Pimeydestä valoon, lk. 74.

44 P. Linnap, Modernsus eesti fotograafias, lk. 78.

mu ja Rein Tammiku teostest kui poliitilisest kunstist, mis kriitilises plaanis tegeleb argise ja standardse keskkonnaga:

“Teose peamine ülesanne pole ilu loomine, vaid ta esitab kindlaid agiteerivaid seisukohti eesmärgiga publikut mõtlema panna ja lahti raputada. [---] Oleks ju tõesti vaja, et keskmist väikekoodanlast, kes õndsalt naudib oma suhteliselt rahulolevat ja suhteliselt jõukat äraelamist usus, et kõik siin maailmas läheb iseenesest järjest paremaks, torkaksid (ja ärataksid) poliitilised probleemid.”⁴⁵

Lapin on hiljem popkunsti päritolu kirjeldades öelnud, et “Ameerika *pop art*’ist võeti omaks vaid printsiip – levikulise, banaalse ning argipäevase kasutamine kunstiojektina”.⁴⁶ 1960. aastate lõpul leidis ka Nõukogude Liidus küllaldaselt näiteid, mis sellisele äratuntavalt igapäevasele tarbefunktsioonile vastasid, väidetavalt sellelt pinnalt on kasvanud ka Lapini pakutud termin kohalikele popkunstile, Liit-pop.⁴⁷ Loomulikult on sellel ülekandel või dialoogil oma erijooned, kus tegeliku piiratud tarbimise tingimustes on suhe asjadega pigem tarbimiskadedus kui -iha⁴⁸ (eriti kui mõelda kasvavale kursisolekule Läänemaailma olme representatsioonidega Soome televisiooni kaudu). Ent popilaine on loonud näiteks oma iroonilise parafraasi kohalikele massitarbekaupadele (või ikoonilistele olmetoodetele) kasvõi näitusel “Harku ’75” eksponeeritud suurte gruusia teepakkide ja bussipiletite näol.⁴⁹ Samasse ritta võib lisada veel Jüri Okase filmitud aktsioonid “Elefant”, “Sünnipäevakink” ja “Weekend Väänas”, kus osalesid mitmed “Kunsti ja Koduga” seotud kunstnikud ja arhitektid. Mis antud kontekstis kõige olulisem, SOUP 69 (ja ka “Visarite”) seltskond murdis hetkeks välja tahvelmaalikesksest kunstist ja võttis kasutusele sellised neo-

avangardile omased vahendid nagu assamblaaz ja kollaaž, teatud mööndustega ka *ready-made*; oluline oli nihe kunsti mõistmises, kus ümbritsevast argisest keskkonnast ja olmest sai kunsti pärusmaa. Kui SOUP 69 taustaga Tolts asus tegema kodukujundusajakirja, siis oli tal oma kunstikogemusest paratamatult kaasas spetsiifiline filter sinna sisenemiseks ja selle representatsiooniks ajakirjas, seda enam, et “Kunsti ja Kodu” nimi seda lausa provotseeris. Siit üks võimalikke seletusi väljaande paradoksaalselt suurele vabadusele ja tsensuuri vähesusele: kodukujundus, mis kultuuri pealisehitises oli ametliku ideoloogia silmis selgelt teisejärguline, ei olnud seda aga oma toimetaja ja autorite jaoks, kelle kunstiparadigma oli muutunud.⁵⁰ Argielu, kodud, olme oligi popkunsti teema. Nii näiteks õpetab Tolts lugejaid artiklis “Muster–tekstiil–ruum”:

“Üks moodus mustri emotsionaalseid võimalusi ruumi tuua on mustrilised vaibad ja dekoratiivsed tekstiiliseadeldised. [---] Nii oleksid need mustrilisest tekstiilist dekoratiivob-

45 E. Lamp, Uusi taotlusi eesti maalil. – Kunst 1971, nr. 1 (39), lk. 11. Kommentaar on tähelepanuväärne, kuna on üldiselt teada sõna “poliitiline” halvustav tähendus eesti kriitikas nõukogude kunsti ja poliitika kohustusliku liidu kontekstis; Ene Lambi tekstis võib seda mõista aga pigem Lääne avangardile omases mitteinstiitutsionaalses tähenduses.

46 L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel. – Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 22.

47 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu, lk. 173.

48 Vt. B. Colomina, Enclosed by Images: The Eameses’ Multimedia Architecture. – Grey Room 2001, nr. 2 (Winter), lk. 9.

49 L. Lapin, 20 aastat hiljem. – Kaks kunsti, lk. 48. Huvitav on märkida, et 1973. aastal ilmus kirjastuselt “Kunst” 30-tuhandelises tiraažis Walt Disney koomiksiraamat “Piilupart, Miki ja teised”.

50 Sellele asjaolule tähelepanu juhtimise eest tänan Mark Wigleyt.

jektid meie kainete ruumide head visuaalsed ja esteetilised rikastajad. Sealjuures tuleks sobiv tekstiil valida mitte unikaalse, vaid massiproduktiooni hulgast. See annab selge tõestuse, et ainulaadseid võimalusi kätkeb endas ka kõige massilisemalt toodetu.”⁵¹

Artiklit kaunistavad kõrvuti külluslikult mustrilise sajandivahetuse interjööri pildiga reprod Toltsi enda assamblaazidest dekoratiivse tekstiiliseadeldise nime all: “Ase” ja “Seal, kus algab loto” (ill. 4).

Muutunud kunstimõiste juurutamist kodusse näeme aga ka teiste artiklite puhul, näiteks “Trükised ruumis” propageerib tarbeplakatite ja maakaartide kinnitamist seinete seeriatena, et “luua korduval motiivil põhinevaid terveid seinu katvaid kompositsioone”⁵² (ill. 5). Sealt edasi jõuab autor spetsiifiliselt nõukogude tarbimispraktika, kaubasilte ja reklaammärkide kogumise juurde, leides: “Kui seda labaseks peetud võtet aga äärmustada, kleepides mõne abiruumi seinu tervenisti silte täis, saame kirju pinna, kus pole hirmuäratava tõsidusega juhitud tähelepanu oma sümpaatiale mõne üksiku sildi suhtes.”⁵³

Seeriaprintsiipi tutvustab kõige radikaalsemalt aga “Visarite” taustaga Peeter Urbla artiklis “Unikaalne või paljundatud kunstiteos”.⁵⁴ Alustades Lääne kunsti kaubastumise ja kunstniku-staari süsteemi kriitikaga, tutvustab ta sellele vastukaaluks tekkinud paljundatavat kunstiteost ja seeriaprintsiipi, kus “kunstniku isiksuse kultus asendatakse anonüümsusega”.⁵⁵ Kirjeldades vastavaid näiteid kunstiajaloo, kirjutab ta Marcel Duchamp’ist, Andy Warholist ja Victor Vasarelyst, jõudes viimase näitel tahvelmaali loomuliku kadumiseni. Artikli lõpuks järeltab ta siiski, et “paljundatav kunstiteos ei tõrju unikaalset välja, vähemalt niipea veel mitte”.⁵⁶ Antiindividualismist kõneleb Piet

Mondriani käsitlevas artiklis Ando Keskküla, mainides, et kõige individuaalse välistamine loomingus avaldub praeguses Lääne “minimal-kunsti (*minimal art*), hüperrealismis, kontseptualismis”.⁵⁷ Pikemalt siiski seerialisusest, autoripoolse nähtava kompositsiooni kaotamisest ja anonüümsusest ajakirjas ei räägitud; ka, nagu hiljem näha, jäi antiindividualismi käsitlus üldisel taustal pigem erandiks.

Kui siin sublimatsiooni-tees kehtib, siis sellisest kunstist rääkimise ja kirjutamise osas. Kuigi ka “Kunst” tutvustas üsna järjekindlalt Lääne kaasaegset kunsti, jäid lood, kus domineeriv oli ametliku modernistliku kriitika keel, ülejäänud artiklite hulgas siiski erandlikuks. Peasuuna näiteks võib tuua Boris Bernsteini artikli Malle Leisi maalidest 1974. aastal, milles ta kirjutab, et Leisi pildid võiksid oma meisterlikkuses “olla suurepäraseks tasapinnalise kompositsiooni õpikuks”⁵⁸:

“See oleks muidugi mitte niivõrd õpik – üldtuntud tõdede kogu, kuivõrd meisterlikkuse kool, hiilgav klassikaliste võtete ... leidliku ... kasutamise ja mitte vähem leidliku ning

51 A. Tolts, Muster–tekstiil–ruum. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 38.

52 A. Tolts, Trükised ruumis. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 33.

53 Artiklit illustreeribki muuhulgas foto silte täiskleebitud WC-st, võte ise oli Eestis sel ajal üsna levinud: A. Tolts, Trükised ruumis, lk. 33.

54 P. Urbla, Unikaalne või paljundatud kunstiteos, lk. 34.

55 P. Urbla, Unikaalne või paljundatud kunstiteos, lk. 34.

56 P. Urbla, Unikaalne või paljundatud kunstiteos, lk. 36.

57 A. Keskküla, Vormikõne teoreetikud. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 33.

58 B. Bernstein, Malle Leisi ateljees. – Kunst 1974, nr. 1 (45), lk. 14.

teravmeelse traditsiooniliste reeglite rikku-
mise demonstratsioon, kusjuures rikkumine
on eriti efektne, sest see toimub reeglite jär-
gimise ja kinnitamise foonil.”⁵⁹

Bernstein kirjeldab siin Leisi maale sõnava-
ra ja hinnangutega, mis neoavangardi
protagonistide keelt kasutades teenib kunsti
institutsiooni ja selle kehtestatud formaalseid
kvaliteete. Sellise normatiivse kriitika järgi
on kunst autonoomne süsteem oma sisemise
arenguloogikaga, mis liigub edasi olemasole-
vaid vorme üha täiustades ja üleliigset, mee-
diumile mitteomast, kõrvale heites.⁶⁰
Bernsteini artikli kontekstis on Leisi loomingu
toimunud muutused taandatavad selle-
lesamale kunsti sisemisele arenguloogikale:
“...oleks ekslik arvata, et on toimunud otsust-
tav pööre, mis põhineb eelnenud evolutsiooni
jäägitul eitamisel. Malle Leisi maalikunst
ongi just selle evolutsiooni tulemus.”⁶¹ Mas-
sikultuuri kommenteeriv pop, neoavangard
üldse murrab sellisest autonoomiast välja ja
asetab kehtiva normatiivsuse küsimärgi alla,
püüdes seda pigem redefineerida, seatud raam-
midest üleüldse väljuda. Toltsi objekte ja
Olliku-Järmuti plakatiseriaid ei ole enam
võimalik põhjendada maalikunsti “eelneva
evolutsiooni” sõnavaraga, võtmeline on pigem
seeriaprintsiip, tööstustoodang, kom-
mentaari kunsti hierarhiate aadressil. Seetõ-
ttu ei saa ka uut kunsti enam hinnata kvali-
teedi ja normatiivsuse kategooriates, vaid
mõõtes selle sotsiaalset efekti, sekkumist
kaupade ringlusse, kunstiinstitutsiooni, poli-
iitilisse sfääri.

Sirje Helme ja Jaak Kangilaski on “Lühi-
keses eesti kunsti ajaloo” osutanud paradok-
sile 1970. aastate Eesti kunstis, kus popkunsti
ja kontseptualismiga tulnud murrangut abst-
raktsest pildilisest formalismist mõisteti
1960. aastatel esile kerkinud autonoomse ja
“kõrge” kunsti mudeli raamides.⁶² Lääne

neoavangardiga kaasnenud radikaalne vasak-
mõjuline keelepruuk ja ideed olid kohalikus
kunstisüsteemis arusaamatud või vastuvõe-
tamatud: mässates kunsti autonoomia ja pil-
di formaalsete kvaliteetide vastu ning soovi-
des taasühendada kunsti ja poliitikat, mee-
nutas see liiga palju ametlikku sotsrealistlik-
ku “kunsti kui propagandat”. Nii järgiti Lää-
ne kunsti muutusi peamiselt kui stiili, püü-
des “kasutada uue paradigma mõju vana pa-
radigma raamides, s. o. **estetiseerida anti-
esteetilist**”.⁶³ Ent nendel protsessidel võis
tihti olla tahtmatuid või ootamatuid kattumi-

⁵⁹ B. Bernštein, Malle Leisi ateljees, lk. 14.

⁶⁰ Vt. H. Foster, The Return of the Real. The Avant-
garde at the End of the Century. An October Book.
Cambridge: MIT Press, 1996, lk 56.

⁶¹ B. Bernštein, Malle Leisi ateljees, lk. 20. Artikli
lõpus viitab Bernstein tegelikult ka juba muutunud
kunstikäsitlusele, pidades tõenäoliselt silmas SOUP-i
ja “Visarite” kunstnike: “Juba on ilmunud “päris
noored noored”, ja ümber esemelisuse telje on alanud
veel üks pööre. Paistab, et selle mõte ei ole mitte
ainult uuesti maalikunsti tuleva reaalsuse silmapiiri
avardamises, mitte ainult motiivide ja asjade maailma
... maalilises interpretatsiooni poleemilises triviaalsu-
ses, vaid ka sisu uues leidmises, taotluses täpselt ja
ühetähenduslikult väljendada kunstniku mõtteid
nüüdisaegse maailma kohta.”

⁶² S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti
ajalugu, lk. 184.

⁶³ S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti
ajalugu, lk. 184. Antiesteetilise estetiseerimist võib
selles kontekstis mõista tegelikult kolmel moel: kui
massikultuuri kaubalise ja “koleda” tõstmist kõrge
kunsti staatusesse (*à la* popkunst, vt. näiteks Ando
Kesküla maal “Miljöö pakkiidega” (Kunst ja Kodu
1974, nr. 2, lk. 44), mis ajakirjas järgneb fotorepor-
taažile “Vabariikliku tarbegräafika näituselt”), kui
tööstuslikult koleda, “saastase” kasutamist kunstilise-
na (*à la* Jüri Okas; seda võib pidada ka 1970. aastate
alguse “Kunsti ja Kodu” linnakeskkonna teemaliste
artiklite taotluseks), ja lõpuks *nouveau realisme*’i
liikumise järgi, mis käitus *ready-made*’iga
estetiseerivalt, muutis tarbeeseme kunstiliseks
(Andres Toltsi sõnul oli just *nouveau realisme*’i
liikumine eestlastele üheks eeskujuks).

si, nagu kunsti institutsioonide kriitika Lään-
nes ja mitteametlikud või poolametlikud
näitused Idas (ka “Saku ’73” ja “Harku ’75”
näiteks).

1970. aastate alguses Toltsi toimetatud
“Kunsti ja Kodu” numbreid võib seega pi-
dada platvormiks teistsugusele kunstikäsit-
lusele kui normatiivse “Kunsti” veergudel;
loomulikult ei kasutata ka seal selle puhul
“kunsti” sõna ja paralleelselt eksisteerivad
mitmed artiklid, kus kunst on ennekõike tah-
velmaal.⁶⁴ Kui selle ümberütlemise tulemu-
sel satub assamblaaz kodukujunduse rubrii-
ki “Tekstiil ruumis”, siis jõuab popkunst pa-
radoksaalsel moel tagasi keskkonda, millest
see algselt on välja kasvanud. Aga seal pole
ainult popkunst; see ümberütlemine teeb Dan
Flavinist ja tema 1964. aasta näitusest Green
Gallerys disainer D. Flafini, kelle näitel tut-
vustatakse artikli “Meie kodu” illustratsioo-
nide osas ruumi valgustamisel tekkivaid
“ootamatuid efekte”⁶⁵ (ill. 6), Dennis Oppen-
heim ja Robert Smithson esinevad tehismaas-
tike artikli juures “maastikuliste komposit-
sioonidega”,⁶⁶ artiklit “Peegel ruumis”⁶⁷ saa-
dab teiste seas Jüri Okase fotokunsti näitena
sama aasta “Nooruses” ilmunud pilt vannit-
toast. Kui 1978. aastal Mihkel Mutt kirjeld-
dab “Sirbis ja Vasaras” Teaduste Akadeemia
fuajees eksponeeritud noorte arhitektide näi-
tust, mis hiljem settib arhitektuuriteadvusse
heroilise “Tallinna kümne” esimese manifes-
tatsioonina, võrdleb ta selle lähenemist arhi-
tektuurile “Kunsti ja Koduga”: “Teataval lai-
nepikkusel on sellel tendentsil üldise tõsi-
meelsuse taustal oma võlu.”⁶⁸ Ülaltoodud
võrdluse kontekstis võiks siis “Kunst” tähis-
tada “üldist tõsimeelsust”, millele alternatiiv-
se “huvitavuse” positsioonilt vastandub
“Kunst ja Kodu”.⁶⁹

Andres Tolts on hiljuti märkinud, et aja-
kirja tehes püüti saunsvilate ja ehitusmale-
vate maailmast eemalduda nii palju kui või-

malik,⁷⁰ luua vastukaaluks midagi oma pa-
ralleelse kodukujunduskultuuri sarnast, mis
õpetaks kasutama masstooteid ebatavalises
kontekstis ja aitaks näha igapäevaste asjade
erilisust. Ent ajakirja süvenedes tundub tegi-
jate perspektiiv olevat veidi komplitseeri-
tum, kui lihtsalt too “tarbimiskultuuri tõst-
mine”, mida mainitud “Sirbi ja Vasara” po-
leemika osa autoreid tõusiklikkuse lahendu-
seks pakkus. Loomulikult ei saa viia kõiki
autoreid ja artikleid ühe homogeense “kuns-
ti ja kodu” nimetaja alla, nagu oleks tegu
ühtse ideoloogiaga; samamoodi leidub aja-
kirja kõlava teoreetilise pretensiooniga artik-
lites hulgaliselt praktilisi maitsekasvatustlik-
ke näpunäiteid (“Värvige ... valgeks toa põ-
rand ja seinad. Asetage ühe seinaäärde oks-
tega vaas.”⁷¹), statistiliselt võivad need olla
gi enamuses, ent sama palju leiab teemade
valikutes, pildiseeriates ja rõhuasetustes pa-
ralleeli muutunud kunstikäsitlusele ning muu-

64 Ka “Kunsti ja Kodu” muudes tekstides ei ole eriti
kohta muutunud kunstikäsitlusele, näiteks jutud tühja
ruumi esteetikast (Lapin ja ka Vint), kus tihti seguneb
abstraktne greenbergiliku avangardi pildiruum
(millele viitab ka Sirje Helme mainitud “Tühja valge
ruumi” artiklis) ja füüsiline ruum, mis on lihtsalt
esemetest tühjaks tehtud.

65 L. Lapin, Meie kodu, lk. 14.

66 A. Tolts, Tehismaastikud. – Kunst ja Kodu 1973,
nr. 2, lk. 16, 20.

67 A. Tolts, Peegel ruumis. – Kunst ja Kodu 1974,
nr. 2, lk. 36.

68 M. Mutt, Arhitektuurinäitus. – Sirp ja Vasar 9. VI
1978, nr. 23.

69 Viitan siinkohal normatiivse “kvaliteedi”
asendumisele eksperimentaalse “huvitavusega”, nii
nagu sellest kirjutab Hal Foster: H. Foster, The
Return of the Real, lk. 46. Olen varem samasuguses
raamistikus vaadanud Jüri Okase “Väikest moodsa
arhitektuuri sõnastikku” (vt. A. Kurg, Jüri Okase
“spetsiifilised objektid”, lk. 31), “Kunsti ja Kodu”
ning “Kunsti” puhul selline jaotus nii puhtakujuliselt
siiski ei väljendu.

70 Vestlus A. Toltsiga märtsis 2003.

71 T. Vint, Tühi ruum, lk. 29.

tunud keskkonna nägemise viisile. Nii ei ole ilmselt võimalik väga ranget piiri tõmmata selle vahel, kus lõpeb praktiline tõsimeelselt väljakäidud kodukujundusidee ning kus algab oma tööde ja nägemisviisi külvamine.

Pöördun siinkohal "Kunsti ja Kodu" laiemal konteksti juurde, vaadates ajakirja nõukogude privaatsfääri erijoonte kontekstis. Vabadusi töötanud isiklik ruum pöördub siin ühel hetkel endale vastu, muutudes kümnendi lõpuks pigem konservatiivseks hoovaks individualismilooika domineerimisele ja platvormiks autonoomse looja "sisemaailma" kultusele 1980. aastatel.

"Kunst ja Kodu" ning privaatsfäär

Privaatsfääri erilisest rollist nõukogude totalitaarse režiimi kontekstis on Ida-Euroopa kunsti puudutavates artiklites viimasel ajal palju kirjutatud. Näiteks mainib David Crowley, et Varssavi puhul on käsitlus kodust kui pelgupaigast "rõõmutu keskkonna ja eetiliste kompromisside"⁷² eest olnud üheks läbivamaks teemaks, kui kirjeldatakse elu sotsialismi tingimustes. Veel tähenduslikumas rollis on privaatsfäär nõukogude mitteametliku kunsti jaoks, sest just ateljeed, kunstnike kodud, poolavalikud tudengi- ja tööliisklubid olid selle kunsti peamised näitamiskohad.⁷³ Nii ümbritseb kunstnike ateljeesid ja kodusid, eriti retrospektiivselt, salapärase vabaduse õhkkond, kus argine sumbunud reaalsus on hetkeks peatunud. Milan Kundera, ilmselt tuntuim idabloki privaatsfääri erilise kujutaja, on raamatus "Naljakad armastuslood" kirjutanud paarist, kelle tavapärase kohtumispaik mehe korteris muutub kahtlustavate naabrite tõttu ebasõbralikuks, kus tuttav turvaline atmosfäär järsku üles ütleb: "Kodu ei olnud kodu. Me tundsi seal end inimestena, kes on tunginud võõrale maale ja keda võidakse iga hetk kin-

ni nabida, meid häirisid sammud koridoris ja me ootasime aina, et keegi koputab uksele, koputab järele jätmata."⁷⁴ Lahendusena palub mees ühel kunstnikust sõbralt luba kasutada tolle ateljeed. Seal, suures kõrge laega ruumis, kus valitseb kunstniku elustiilile omane muretu segadus ja kus lõuendid toetuvad vastu seinu, haarab jutustajat ühel hetkel "vana õnnis vabadusetunne": "Viskusin kušetile, torkasin punnivinna korgi sisse ja avasin veinipudeli. Lobisesin vabalt ja lõbusalt..."⁷⁵

Kundera erilist tähelepanu privaatsfäärile kommunistliku režiimi paradokse kirjeldavates romaanides ja novellides on analüüsinud Slavoj Žižek. Tavaarusaama kohaselt asub privaatne põgenemine totalitaarsest ühiskonnast, argielu saared ("selle mured ja rõõmud, pisarad ja naer",⁷⁶ nagu Kundera neid kirjeldab), väljaspool ideoloogia mõjuvälja ja nende distants muudab naeruväärseks ka ideoloogilise rituaali. Et selline apoliitiline positsioon osutuks privaatsfääris võimalikuks, nõuab see avalikku osalemist ideoloogilises rituaalis ja on seega üdini konformistlik. "Ei piisa väitest, et ideoloogiline rituaal on paljas näivus, mida keegi ei võta tõsiselt;

72 D. Crowley, *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces 1949–1965*. – *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Eds.

D. Crowley, S. E. Reid. Oxford, New York: Berg Publishers, 2002, lk. 187.

73 Vt. nt. J. E. Bowlt, *Moscow: The Contemporary Art Scene*. – *New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown*. Eds. N. Dodge, A. Hilton. Washington: Acropolis Books, 1977, lk. 20.

74 M. Kundera, *Naljakad armastuslood*. Kolm melanhoolset anekdooti. – *Loomingu Raamatukogu* 1965, nr. 39, lk. 64.

75 M. Kundera, *Naljakad armastuslood*, lk. 64.

76 S. Žižek, *David Lynchi lamella*. – H. Krull, *Millimallikas. Kirjutised 1996–2000*. Tallinn: Vagabund, 2000, lk. 201; vt. ka S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso, 1994, lk. 65.

just oma näivusjõu tõttu ongi see näivus ole-
muslik....”⁷⁷ Seda järgides avaldatakse sel-
lele toetust. Mida Kundera Žižeki arvates
tahab meile näidata, ei ole mitte puutumatu
eraelusfääri võimalikkus, vaid depolitiseeri-
tud privaatsel elu “sundmõtteline” iseloom;
kuidas ideoloogia kohalolu on tuntav puu-
dumise vormis, mida tähistavad “vaba poliitilise
arutelu” keeld,⁷⁸ tõeliselt tähtsa välti-
mine jne. Sellepärast, järeldeb Žižek, “on seal
midagi sumbunut, klaustrofoobilist ja eba-
ehtsat, ning seksuaalsete ja muude lõbude
jahtimine on lausa meeleheitlik”.⁷⁹ Ent autori
jaoks on siin ka teine pool: vaatamata läm-
matavale privaatsfääri vallutamisele, löi
totalitaarne ühiskond mitmeid spetsiifilisi
fenomene või reaktsioone, mis olid midagi
enamat kui lihtsalt küüniline põgenemine.
Žižeki jaoks väljenduvad need eelkõige era-
kordselt õitsenud, tõelises sõpruses,⁸⁰ külas-
käikudes, ühistes lõunates, intellektuaalsetes
vestlustes suletud ringis.

Kaardistades reaalseid kodusid ja ruume,
võib “Kunsti ja Kodu” edukalt näha selle
kahepalgeline privaatsfääri peeglina: ühelt
poolt tihedalt täiskiilutud intensiivsete must-
rilliste tapeetidega või rüvetamatult valgete
seintega tillukesed tüüpikorterid, mis paani-
liselt püüavad tõusta kõrgemale ümbritsevast
ajast ja ruumist, ent kuhu see ümbritsev siis-
ki sisse tungib, ning teisalt, kuna enamus aja-
kirja originaalpilte on tehtud kunstnikust toi-
metaja ja tema kunstnikest-kirjanikest sõp-
rade kodudes, siis on seal olemas ka suure-
maid vabadusi nautivad, mütologiseeritud
kunstnike eluasemed. Lisaks on just 1960.
aastate lõpu ja 1970. aastate alguse noore
kunsti seltskonna puhul räägitud sõpradele
korraldatud kodustest filmiõhtutest (Okas),
performance’itest koduaias (Keskküla), atel-
jee suletud ringis korraldatud *happen-
ing*’idest (Lapin). Huvitav on see, et Toltsi
toimetatud ajakirjas kaob ära seda seni läbi-

nud “Arhitekti kodu” või “Disaineri kodu”
rubriik. Kui kunstniku kodu on muudetud
normiks, pole selle eraldi väljatoomisel enam
vajadust.

Nii jõuab Lapin oma pikas artiklis “Meie
kodu” just kunstniku koduni kui parima näi-
teni sellest, kuidas modernistlikku ruumi
inimlikustada, “kodudeni, kus on ühendatud
elamine ning loov töö”⁸¹ ning tööaeg ja vaba
aeg on eristamatud. Seetõttu loovad need
kujundajale “täiesti ideaalsed printsiibid”,
kus põimuvad looja isiksus ja tema looming:
“Nendes interjöörides valitseb tavaliselt pi-
deva loova töö meeoleolu, mis tingib ka ese-
mete ning kõikvõimalike loominguks tarvi-
like atribuutide mõneti kaootilise paigutuse.
Tavalistest interjöörikujunduse põhimõtetest
lähtudes võib neid ruume pidada isegi kor-
raldamatuteks ning teinekord ka liigsete ese-
metega kuhjatuteks.”⁸² Nendest eksperimen-
teerivate isiksuste kaootilistest korteritest-
ateljeedest leiab Lapin tulevaste stiilide ja
kodukujunduste alged. Kunstniku kodu on
siis teatud moel kõikide teiste kodude mu-
del, Lapini ideologiseerivas kõnepruugis lau-
sa kõige loomulikum kodu: “Mõneti on sel-
lised interjöörid analoogilised vabalt kaju-
nenud loodusvormidele, mille seaduspärasusi
me pidevalt avastame ning milles peituvad
kogu eksistentsi ühtsuse ning sageli ka ees-
kuju ideaalid.”⁸³

Kunstnike kodude kõrval ja osaliselt nen-
de näitel on 1970. aastate “Kunsti ja Kodu”
kõige sagedasem ja armastatum teema kuns-
titeosed kodus. Seda tõendab artikkel “Kunst
kodus”, mis arvukate illustatsioonidega õpe-

77 S. Žižek, David Lynchi lamella, lk. 201–202.

78 S. Žižek, David Lynchi lamella, lk. 202.

79 S. Žižek, David Lynchi lamella, lk. 202.

80 S. Žižek, David Lynchi lamella, lk. 201.

81 L. Lapin, Meie kodu, lk. 13.

82 L. Lapin, Meie kodu, lk. 13.

83 L. Lapin, Meie kodu, lk. 13–14.

tab katma kodu seinu piltidega,⁸⁴ või "Trükised ruumis", kus värvikirevad pop-postrid katavad magamistoa seinu.⁸⁵ Läbivalt tutvustatakse erinevaid erakunstikogusid, mis on mahutatud suurematesse või väiksematesse korteritesse: "Üks kunstikogu"⁸⁶ (August Jakobsoni perekonna kogu), "Üks miniatuurikogu"⁸⁷ (Konstantin Toomingu kogu), "Kodumuuseum"⁸⁸ (Johannes Mikkeli kogu). Erakogud olid nõukogude süsteemis üldiselt taunitav nähtus, kunstiväärtused pidid kuuluma avalikku muuseumi ja olema kõigile ligipääsetavad. Rõhutatud kinniste kogude propageerimine ja praktilised näpunäited kunsti kollektioneerimise alustamiseks, ka kunsti mõõdapääsmatu vajalikkuse toonitamine interjöörides⁸⁹ oli seega erandlik ja senisest meediadiskursusest selgelt erinev. Mõne artikli illustatsioonide puhul, kus on pildistatud kunstiteoseid ruumis,⁹⁰ on kõnekaks erijooneks fotol kujutatud toa ruumilisuse vähendamise, nii et tegu oleks justkui teose reproduktsiooniga, mille servad on jäänud puhtaks lõikamata. Teatud mõttes on neid interjööre esitatud siis sama palju ka kunstnike endi "näitusepaikadena" või enesekreklamina.

"Kunsti ja Kodu" artiklid ja illustatsioonid sisendavad kirjeldatud tavaarusaama, et privaatsfäär on koht, kuhu põgeneda ümbritseva ühetaolise keskkonna eest. Sisepoolle pööratud koduruumide meeleheitlik sisustamine ja tihe asjadega ülekuhjatuse näis olevat võrdelises seoses välisruumi ühtlustamise ja täitmiseega industriaalselt toodetud majadega. Tillukest paneelmaja tüüpkeriterit võis ümber ehitada ja sisustada kõige fantaasiarikkamal viisil, oma väike privaatne territoorium ühtse homogeense majabloki sees võis saada ükskõik milleks muuks kui see, mis ta hetkel oli. Seetõttu pole üllatav leida ajakirjades fotosid interjööridest, mis iga hinna eest tõrjuvad välisruumi; ülekuhjatud kunstiteostega ruume, tube maalide,

plakatite, dekoratiivse keraamika ja väiksemate või suuremate skulptuuridega. Just viimaste puhul on eriti kõnekad 1979. aastal ilmunud Jaak Olepi artikli illustatsioonid interjöörist Ülo Õuna skulptuuridega⁹¹ (ill. 7): paneelmaja üsna kitsukesse elutuppa on mahutatud kolm suurt kipspead, vaevatud emotsionaalsed näod vaatamas tuppa sisenejale vastu. Üks peadest, hiilgavate plastsilmadega "Tuumafüüsik", on asetatud aknalauale, vastu valgust, taustal paistmas rõngaslinna majaderivi monotoonne siluett. Siin on hetk, kus Žižeki kirjeldatud avalikkus, mida paa-niliselt tõrjutakse, murrab taas sisse näiliselt autonoomsesse privaatsfääri, mille ülevoolava kujundatuse, kunstiarbastuse ja must-rilisuse taga on alati veel midagi – varjul olev sundmõttelisuse paine.

On veel üks oluline teema, millest seoses "Kunsti ja Kodu" privaatsfääri representatsioonidega ei saa mööda vaadata: juugendi ja *art déco* interjööri- ja arhitektuurinäidete roh-

84 "Kunstiteos annab kodule isikupärase näo, loob kindla vaimse atmosfääri..." (M. Levin, Kunst kodus. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 26.)

85 A. Tolts, Trükised ruumis, lk. 30.

86 J. Keevallik, Üks kunstikogu. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 33–35.

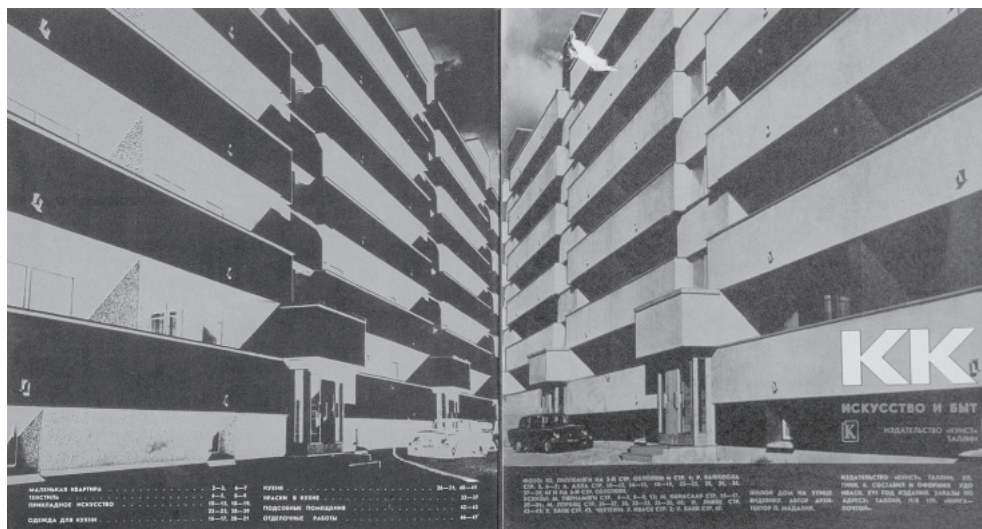
87 J. Keevallik, Üks miniatuurikogu. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 39–41.

88 J. Kuuskemaa, Kodumuuseum. – Kunst ja Kodu 1980, nr. 1, lk. 26–31.

89 "Loodetavasti koos elatustaseme edasise tõusuga ja kultuurivajaduse üldise suurenemisega muutub kujutav kunst nõutavamaks, muutub iga kodu endastmõistetavaks osaks," kirjutab Mai Levin. (M. Levin, Kunst kodus, lk. 26.)

90 Näiteks Peeter Urbla artikli "Unikaalne või paljundatud kunstiteos" juures, mida illustreerib teiste seas interjäär Malle Leisi serigraafiaga (P. Urbla, Unikaalne ja paljundatud kunstiteos, lk. 38) ning Toltsi "Trükised ruumis" Jaan Olliku ja Villu Järmuti plakatiseeriaga (vt. ill. 5; A. Tolts, Trükised ruumis, lk. 30).

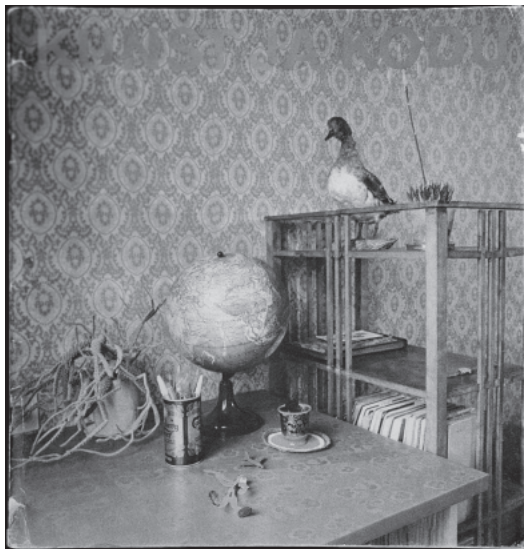
91 J. Olep, Skulptuur interjööris. – Kunst ja Kodu 1979, nr. 1, lk. 21.



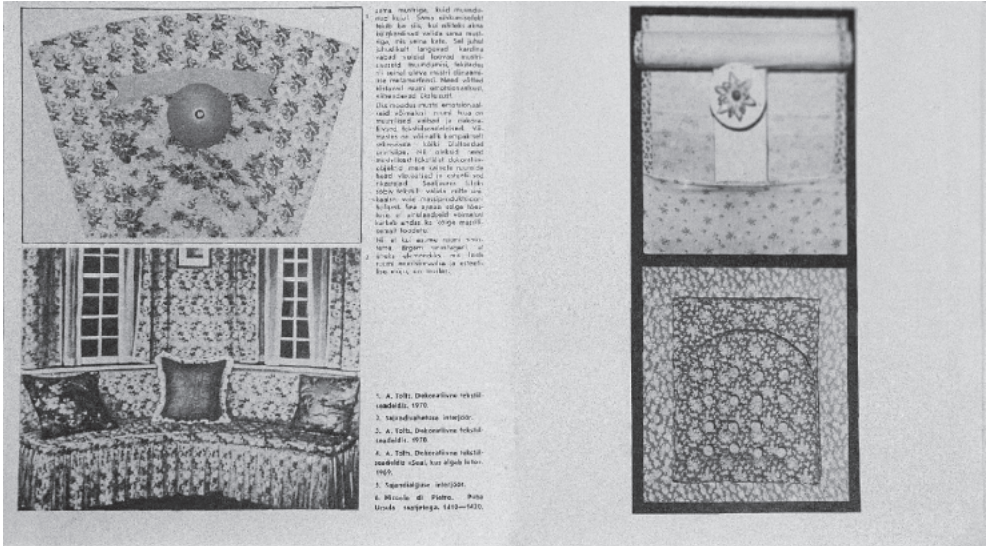
1.
Kunst ja Kodu 1973, nr. 1



2.
Kunst ja Kodu 1975, nr. 1



3.
Kunst ja Kodu 1979, nr. 1



4.
Kunst ja Kodu 1974, nr. 1



5.
Kunst ja Kodu 1974, nr. 2



nud looduvormidele, mille seaduspärasust me pidevalt avastaksime ning millest peituvad loogi ka eeskujud ilmuvad. Mäsinlootmise pidav aring ning välis-keikkonnatotaaloo kulunema on ahelkõrde, kunstika, rooe loova intelligenti, kõigi ühis-konnaliikmete ette seadnud ülesanded, millele loovdada leidmine algab juba nähtavalt lihtsast korvi lähtudes kõigi perekonnaliikmete ühise ja hõlmavale vajadusele vastavalt, eksistentsi erinevate sfääride loomuliku tähtsuse piimas pidades.

1. Art. Noortele stüli tähtsust teostatud sõltuvalt. Kõige suurepärastenaide muus. Järelmaks avaldub art. noortele avaldati valitudunat kunstide alastei Jee. Art. E. Vaino.

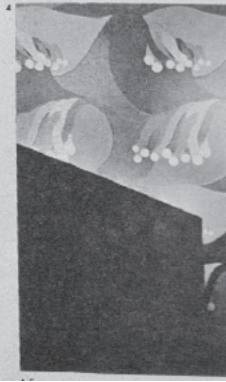
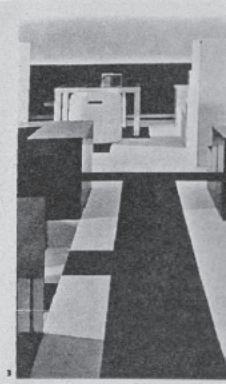
2. Valgustid interjööri. Noorte valgustuse ja valguse loomise väärtustada tähtsust teostatud sõltuvalt, mis on erinevad tavainet loojatelt sisetunnetest ka teostatud kunstid. Disainer D. Väinö.

3. Geomeetria tähtsust teostatud kassatelt interjööri. Muus ja valge tooni kontrastne ka avastatud vormide dekoratiivset piirata mõju.

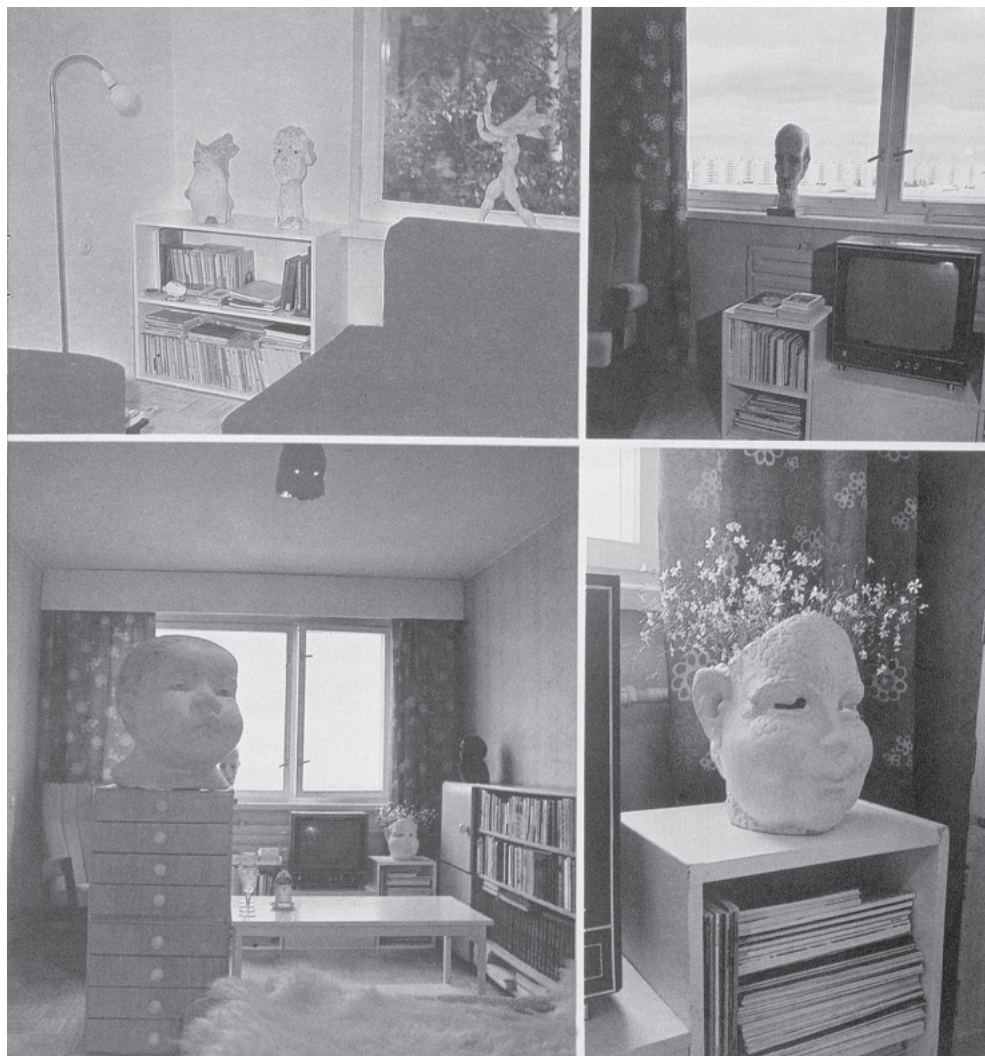
4. Kuum maalitsusega, mille kujundite muusikaga plastika kaotab interjööri geomeetria kontrastne. Lattidat olemasolevat hõlmavad etäna, muus, ruumi disainisoonid eumakratside.

5. Tähtsust teostatud interjööri. Varnade ideasest lakooniline lihtsus, hajutatud valgus ning pindude suu viirvõtted rühmitavad ruumi puitahtel ikkaltu esemete sümbolism.

6. Art. Noortele stüli romantiline interjööri. Nagu näha, võimavald ka sisetunnet kuum ruumi hõlmavate meeleandega, hõlmavalt jahal sotsioloogilist hingestatud toon.



6. Kunst ja Kodu 1974, nr. 2



7.
Kunst ja Kodu 1979, nr. 1



Üleval:
8.
Kunst ja Kodu 1974, nr. 2

All:
9.
Kunst ja Kodu 1979, nr. 1

kus läbi 1970. aastate. Juugendstiilis tervik-interjööridega illustreeritakse almanahhis muustriteemalisi artikleid⁹² ja Vindi kirjutist tühjust ruumist; Lapinile on just juugendis kõige paremini kehastunud visuaalse kunsti ja arhitektuuri süntees⁹³ jne. Võrreldava hoo-aga avastati *art déco*'d omaette stiilina. Samade stiilide taasavastamine toimus paralleelselt ka "Sirbi ja Vasara" ja "Kunsti"⁹⁴ veergudel, aga ka Lääne ajakirjades, näiteks "Artforum'is" ilmus 1974. aastal ülevaatlik artikkel New Yorgi pilvelõhkujatest "Skyscraper Style. Art Deco New York".⁹⁵ Ent ülalpool mainitud kontekstis, kus privaatsfääril olid nõukogude süsteemis oma erijooned, omandab iha juugendi järele sümptomaatilisema tähenduse kui lihtsalt unustatud ajaloolise stiili juurde tagasipöördumine. Juugend astus areenile 19. sajandi lõpu Euroopas, pärast läbi sajandi kestnud industrialiseerimisprotsessi ja sellega kaasnenud ühiskondlikke transformatsioone. Varasemate muutuste taustal (klaas- ja metallehitised, historitsism) oli juugend esimene katse lepitada omavahel kunsti ja tööstuslikku reaalsust, luua arhitektuuri ja esemeid moodsatest materjalidest; aga see oli ka katse ühendada avalikku suurlinnareaalsust ning sellest lopsakalt kujundatud interjööridesse põgenenud privaatsfääri. Juugendi pakutud lahendus tähendas tegelikkuses totaalset estetiseeritust, tervikkunstiteost, mis allutas endale kogu elukeskkonna ja kus "iga ornament, iga vorm, iga nael väljendas omaniku isikupära".⁹⁶ Walter Benjamini sõnastuses oli juugendinterjööri sellise täiuseihaluse taga peidus individualismi ideoloogia: "...üksildase hinge muundamine näib olevat selle eesmärk. Individualism on selle teooria."⁹⁷ Püüdes omavahel läbi põimida tehnoloogilist uuenduslikkust ja kunsti, et kunstile tagasi võita uusi materjale ja vorme, pani juugend mängu subjekti kogu sisemaailma ja rõhutas selle ainukordsust.

Sellisenä olid ajakirjas ära trükitud juugendvillade välis- ja sisekujundused mitte ainult kui tunnistajad luksuslikust elulaadist ja eksootilisest sisekujundusstiilist, sellest, mis seisib peamiselt tarbimiskadeduse teenistuses, vaid oma sõnumilt sünkroonis almanahhi püüdlustega privaatsfääri erilisuse ja sellega seostatud individuaalse vabaduse näitamisel. Veelgi enam, rõhutatult suveräänne kunstnikuisik oli siin see, kes oma sisemaailmaga astus sõtta standardiseeritud tööstusliku keskkonna vastu ja, nagu ajakirja ambitsioonist võis selgelt välja lugeda, ei jäänud selles ainult privaatsfääril pidama. Pea kõik valitud kunstnike retrospektiivsed lood jutustavad industriaalsuse ja kunstiga dialoogi pidades oma süsteemi loojatest ja oma hermeetilise keskkonna kehtestamisest, kus alati on ambitsiooniks ka uue subjekti vormimine või vähemalt uue ellusuhtumise levitamine: William Morris, Piet Mondrian, futuristid Filippo Tommaso Marinetti ja Antonio Sant'Elia.

Isiklik linn

1970. aastatel sai Tallinn põhijoontes "valmis" sellisel kujul, nagu seda võis arhitektuuri osas veel 1990. aastate alguses näha.

⁹² Vt. nt. A. Tolts, *Muster–tekstiil–ruum*, lk. 38.

⁹³ L. Lapin, *Kunstide süntees kaasaegses arhitektuuris – "sünteeiline arhitektuur"*. – *Kunst* 1974, nr. 1 (45), lk. 57.

⁹⁴ Nt. *Kunst* 1978, nr. 2 (52) on juugendile pühendatud erinumber.

⁹⁵ C. Robinson, R. Bletter, *Skyscraper Style. Art Deco New York*. – *Artforum* 1974, November, lk. 30–40.

⁹⁶ A. Loos, *Ornament and Crime*. – *Programs and Manifestoes of the 20th Century Architecture*. Ed. U. Conrads. Cambridge: MIT Press, 1971, lk. 20. Tsit. H. Foster, *Ornament ja kuritöö*. – *Maja* 2003, nr. 1, lk. 45.

⁹⁷ W. Benjamin, *Paris, Capital of the Nineteenth Century*. – *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. N. Leach. London, New York: Routledge, 1999, lk. 36.

Muidugi lisandusid 1970. aastate lõpul olümpiaehitised, hoonestati Lasnamäge ja Õismäge, kuid just sellel kümnendil kinnistusid need muutused, mida tõi kaasa 1950. aastate lõpul alanud ehituse industrialiseerimine. Kesklinnas ja selle läheduses valmisid 1970. aastate alguseks veel EKP hoone, "Viru" hotell, Raadiomaja, Ajakirjandusmaja. Linnalik miljöö ja uus ajataju olid need märksõnad, mis 1960. aastate lõpul murdsid sisse nii kirjandusse kui maalikunsti, sellega kohandumist võis portreerida üsna neutraalselt (Enn Vetemaa ja Teet Kallase looming, Ludmilla Siimu "Raadiomaja", 1971) või äraspidiselt ja groteskselt (Arvo Valtoni novellid, Lapini "Elavate linn-surnute linn", 1978). Kümnendi lõpetas teadupärast Mati Undi romaan "Sügisball. Stseenid linnaelust" (1979), mis jutustas suurepäraselt selle uue linna subjekti elutundest.

Tallinna linnakeskkond⁹⁸ annab endast märku ka "Kunsti ja Kodu" veergudel, ent mitte reportaažidena ehitustegevusest, vaid pigem sellest hoidumise läbi. Linda Kaljundi kirjutab, et almanahhi sirvides ei leia me sealt kajastusi 1970. aastate tüüpkeskkonnast,⁹⁹ pidades silmas eelkõige paneelmaju ja suuri elamurajoone, mida alustati 1950. aastate lõpul ja 1960. aastate alguses. Tõepoolest, kuigi läbi mitme numbri avaldatud artiklite seeriat Tallinna arhitektuurist võib käsitleda omaette rubriigina, on almanahhi vaatenurk Tallinnale hoopis erinevam ametlike representatsioonikanalite omast. Peamiselt uuritakse sajandivahetuse ja 1920.–1930. aastate linnakihistusi,¹⁰⁰ puitarhitektuuri ja aguleid¹⁰¹ (mis seni on ametlikus diskursuses esindanud vaid tööliste halbu elutingimusi), paehitisi.¹⁰² Viimase puhul on piltidele pääsenud ka paar fragmenti Tallinna tavaliselt ülereprodutseeritud vanalinnast, ent viis, kuidas neid on esitatud (nt. Toompea linnuse müüri alaosa) ja külgnevus 19. sajandi

lõpu tööstusehitistega (ill. 8), tõstab esiplaanile neid ühendava materjaliprintsiibi ja surub alla muidu nii domineeriva romantilise keskaegse kujundi. Et pildid olid tihti eraldi pikemalt kommenteeritud, siis võib neid seeriaid vaadata üsna iseseisvatena avaldatud tekstidest, mis oma kaadrialiku ja rakursiga loovad omaette keskkondlikke jutustusi. Samuti olid fotod tavaliselt esitatud ilma nähtava hierarhiata, peamiselt kahes suurus, ning tihti on autorite toodud negatiivsed näited keskkonnast (nt. "Kadrioru" kohvik, mille puhul on autori sõnul "vähe arvestatud kõrvalasuvate ajalooliste hoonete arhitektuuri orgaanilise iseloomuga"¹⁰³) visuaalselt eristamatud kiiduväärsetest näidetest, mõjudes ühtmoodi avastuslikena senise paraadliku ja objektiivsuse illusiooni loova esindusfoto taustal, mis arhitektuuri representeerimisel püsis eriti visalt.

"Kunsti ja Kodu" fotode põhjal võime teatud mõõndustega rääkida aktiivse "optika" või nägemisega konstrueeritud subjektiivsest linnamaastikust. Peeter Linnap on viidanud modernse fotograafia esiletõusule Eestis 1960.–1970. aastatel, mil passiivne vaatlev kaameraposisioon asendus fotodega, kus on selgelt näha nende "tegemise viis".¹⁰⁴ Spetsiifilisemalt arhitektuurfotole keskendudes on Liina Jänes kirjutanud sellest, kuidas kõrghoonete nappuse tõttu tol perioodil sai just ajaloolisest arhitektuurist tehtud ülesvõ-

98 Teisi linnu puudutatakse kirjutistes vähem, ja siis ennekõike seoses uema arhitektuuriga.

99 L. Kaljundi, Kodu ja kunsti juurest elukeskkonnani, lk. 38.

100 L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur. – Kunst ja Kodu 1975, nr. 1, lk. 44–49.

101 L. Lapin, Tallinna puitarhitektuur. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 16–23.

102 L. Lapin, Tallinna paearehitektuur. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 45–49.

103 L. Lapin, Meie tänav, alev, linn, lk. 12.

104 P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias, lk. 78.

tetest moodsa fotoesteetika väljendus: “Ootamatute seoste, võttenurkade ja kadreeringu abil sai tuntud linnadest ja hoonetest luua harjumuslikku kogemust eiravaid vaateid. Fotograaf muutus oma ainese suhtes subjektiivsemaks ja agressiivsemaks.”¹⁰⁵ Kuigi “Kunsti ja Kodu” puhul on neid tegemise jälgi otse võimalik välja lugeda vaid väheselt piltidelt, on mainitud aktiivsele vaatamisele orienteeritud positsiooni ja ainesesse subjektiivsema suhtumise mõju tuvastatav enamiku pildiseeriade loomisel. Kõrvuti asetatud tervikpildid ja fragmendid, järsust rakkursist tehtud hoovivaated, detailid, seinapinnad annavad tunnistust fotograafist, ja seetõttu ka vaatajast, kes “ei asunud enam mitte osavõtmatult väljaspool fotol toimuvat, vaid justkui osalesid pildi sisemuses”.¹⁰⁶ See, “mille sees asuti” ja mida registreeriti, oligi subjektiivne, autobiograafiline linnaruum, jalutuskäikudel taasavastatud linnaosade ja hoovidega,¹⁰⁷ eriliselt tajutud puumajadega, möödaminnes fikseeritud lõikude ja uitajat üllatanud detailidega, ühes ruumis koos paiknevate erinevate aja kihistustega. Lapin kirjutab: “Just erinevate arhitektuurinähtuste ajalooline kihistumine ning sellest kujunenud kummalised, sageli ebaloogilised või ebaorgaanilised seosed annavadki linnadele nende näo ja omapära.”¹⁰⁸ Need linna erinevad kihistused, hübriidised kohad (nt. ka artikli “Inimene märgivoolus”¹⁰⁹ illustratsioonidel; ill. 9), kus ühes ruumis kohtusid erinevad ajastud ja väga erinevad programmid, võimaldasid nõukogude massehituse taustal suhestuda valikuliselt kaasajaga ja luua sellelt pinnalt teistsugune ruumiline identiteet. Kusjuures alati ei ole see vaid Tallinn enne nõukogude okupatsiooni, vaid tihti ka industriaalsuse jääke näitav suurlinn, või paik, kus eristamatult põimuvad looduslik ja tehiskeskond. Nii konstrueeritud välisruum siis mitte ei vastandu privaatsele ruumile, vaid linn

muudetakse selle jätkuks, privaatseks linnaks.

Nõukogude massehituse ja ruumi homogeniseerumise kriitika oli samaaegselt ka sõjajärgse modernismi kriitika. “Kunsti ja Kodu” artiklid olid paljus reaktsiooniks muutunud keskkonnale¹¹⁰ ja areeniks uuele keskkonnatajule, mis kümnendi lõpus juhatas sisse 1980. aastate konservatiivse postmodernismi. Siit kerkib küsimus almanahhi “poliitikat”: mille eestkõnelejaks oli end asetatud? Paralleelselt eelkirjeldatud nõukogude olme suhtes alternatiivsele diskursusele ja laiendatud kunsti mõistmisele eksisteeris “Kunstis ja Kodus”, kümnendi alguses siiski veel tagaplaanil, ka traditsioonilist kodukeskkonda ja ajaloolist kunsti ning esemekujundust väärtustav pool. Sinna kuulusid juba mainitud Jüri Kuuskemaa ja Mai Leviini artiklid kunstikogumisest; aga ka artiklid barokist¹¹¹ või näpunäited inglise kamina ehitamiseks.¹¹² Toltsi toimetatud ajakirjade hulgas kulmineerus retroihalus 1980. aasta esimeses numbris, kus almanahhi kaant ehtis klubi Unic auto. Selle antimodernistliku pöörde üheks ajakirjaväliseks teetähiseks võib pidada Jüri Kuuskemaa ja Andres Toltsi

105 L. Jänes, Nõukogude aeg. – Kahemõõtmelised majad. Arhitektuurifoto Eestis 1860. aastatest tänapäevani. Koost. P. Epner, L. Jänes. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2002, lk. 63.

106 P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias, lk. 78.

107 Ühisteale jalutuskäikudele Tallinna agulitesse ning kesklinnaga piirnevatele tööstus- ja vahealadele on viidanud Sirje Runge ja Leonhard Lapin; samuti on seda linna kaardistanud Jüri Okas.

108 L. Lapin, Meie tänav, alev, linn, lk. 9.

109 J. Kaplinski, Inimene märgivoolus. – Kunst ja Kodu 1979, nr. 1, lk. 6–11.

110 Lisaks industriaalehitusele oli see Andres Toltsi sõnul ka aeg, mil hakati massiliselt puumaju lammutama. Vestlus A. Toltsiga märtsis 2003.

111 J. Kuuskemaa, Meelisstiil – barokk. – Kunst ja Kodu 1979, nr. 1, lk. 30–35.

112 R. Zobel, Inglise kamin. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 44–45.

ühist poleemilist artiklit 1976. aastal äsja restaureeritud Tallinna raekoja sisekujundusest, kus selgelt vastandati end modernistlikule restaureerimisprinstiibile.¹¹³ Autorid pooldasid vastukaaluks ajalooliste vormide kopeerimist, "mis võiks mõnevõrra leevendada ehtsate esemete nappust".¹¹⁴ Tolts, kes mõni aasta varem oli propageerinud massiproduktiooni "ainulaadsete võimaluste" avastamist erinevates dekoratiivsetes seadeldistes,¹¹⁵ asus nüüd ootamatult kaitsma ajaloolist pastišši ja nägi modernistlikus, erinevaid ajaloolisi kihte teadvustavas lähenemises hoopis "stiililibastumist". Modernismi ja standardiseerimise peavool, millele kümnendi esimese poole numbrites otsiti vastukaaluks teistsuguseid keskkondi ja mis tõukas tagant näiteks alternatiivseid Tallinna pildiseeriaid, asendus kümnendi lõpuks klišeelikult ajaloolise ja retroliku domineerimisega, mis sulges välja vahepealsed kunsti redefiniimise katsed.

Lõpetuseks mainiksin visandlikult "Kunsti ja Kodu" suhet hilisema kanoonilise "Tallinna kümne" arhitektide rühmitusega; vastava maailmavaatelse võrdusjoone oli varem toodud tsitaadis tõmmanud 1978. aastal ka Mihkel Mutt. Almanahh tutvustas, eriti 1970. aastate lõpul, kaasaegselt eesti arhitektuurist peamiselt Vilen Künnapu, Toomas Reinu ja Leonhard Lapini loomingut; nagu viimane rühmituse peaideoloogina hiljem on kirjutanud, olid nii "Kunsti ja Kodu" kui "Kunsti" toimetustes rühmitusele lähedased inimesed, kelle kaudu sai enda loomingut levitada.¹¹⁶ Osaliselt võib 1970. aastate "Kunsti ja Kodu" jätkajaks pidada 1981. aastal ilmunist alustanud, paljus "Tallinna kümne" nägu "Ehituskunsti", kas või autorkonna või alternatiivse pildimaterjali avaldamise osas. Ent kümnendile kohaselt oli see eelkõige suure algustähega arhitektuuri ajakiri, mis üsna rangelt püüdis paigas hoida oma distsipliini piire ja

arhitekti professionaalseid teadmisi. Mis veel olulisem, lineaarse modernismuse mudeli ja ruumilise võõrandumise kriitiline käsitlus, mis avaldus linna ajalist mitmekihilisust avavates, kohati rõhutatult subjektiivse kaamerakäsitlusega "Kunsti ja Kodu" pildiseeriates, suubus seal linna juba väljakujunenud identiteeti reprodutseerivasse "edasiviivasse alalhoidlikkusse",¹¹⁷ kus rõhutati toetumist ajaloole ja rahvuslikku kuuluvustunnet.

Kokkuvõte

Eha Komissarov on hiljuti pidanud 1960.–1970. aastate vahetusel alanud kunstiüüendust kõige enam läbikirjutatuks ja "kunsti-teoreetiliste ambitsioonidega käsitletud" kunstinähtuseks eesti kunstikriitikas.¹¹⁸ Tõepoolest on silmatorkav selle kunsti retseptisioon 1990. aastate alguses, kus sõja-järgsest eesti kunstist esitati mitmeid retrospektiivseid koos mahukate kataloogidega ("Struktuur ja metafüüsika",¹¹⁹ "Tallinn–

113 "Neis teostub restauraatorlikule mõttele diametraalselt vastandlik ... idee, et ajaloolisele arhitektuurile pole tarvis teha vähimaidki kumardusi ega püüda uusi lisandeid sellega kooskõlla viia, vaid kaotsiläinud vana tuleb asendada uudega kontrasti printsiibil." (J. Keevallik, A. Tolts, Moderniseeritud raekojas. (Stiiliprintsiibid ja stiililibastumised). – Ehitus ja Arhitektuur 1976, nr. 2, lk. 52.)

114 J. Keevallik, A. Tolts, Moderniseeritud raekojas, lk. 55.

115 A. Tolts, Muster–tekstiil–ruum, lk. 38.

116 L. Lapin, Seitsmekümnendate ruum. – Eesti XX sajandi ruum. Näitus Rotermanni soolalaos / Space in 20th Century Estonia. Exhibition at the Rotermann's Salt Storage 17.12.1999–6.02.2000. Koost. ja peatoim. L. Lapin. Tallinn, 1999, lk. 216.

117 I. Fjuk, Inimeselinn ehk edasiviivast alalhoidlikkusest. – Ehituskunst. Esimene. 1981. Tallinn: Kunst, 1983, lk. 22.

118 E. Komissarov, Seitsmekümnendate maalist. – 1970ndate kultuuriruumi idealism, lk. 46–47.

119 Struktuuri/metafüüsika. Näkökulma virolaiseen nykytaiteeseen / Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunstile. Pori: Porin Taidemuseo, 1989.

Moskva”,¹²⁰ “Personal Time”,¹²¹ “Harku 1975–1995”¹²²), siia lisanduvad veel kunstnike endi kirjutatud raamatud ja mälestused (Lapini “Kaks kunsti”¹²³ ja “Pimeydestä valoon”¹²⁴ ning Raul Meele “Meel”¹²⁵), mitmed artiklid ja intervjuud. Samas ringleb selles tekstikorpuses lisaks mitmetele säravatele tõlgendustele piisav hulk lahtiseletamata käibetõdesid, minevikusündmusi segatuna müüdiloomise ja soovmõtetega, vaid libamisi käsitletud kunstnikke ja kunstisündmusi. On olemas teatav kaanon, ent selle ülevõlgemiseega on alles algust tehtud.

Almanahh “Kunst ja Kodu” on üks võimalus siseneda 1970. aastate kunsti, kriitika- ja diskursusesse, kujutava kunsti, disaini ja arhitektuuri põimumistesse ning vastastikusse kiindumusse, aga ka interjööri- ja vaatamise praktikatesse. “Kunst ja Kodu” oli ühelt poolt selge autoripositsiooniga ajakiri, tänapäeva meediamaailma mõistes erandlikult suure ringlusega nišitoode, kus puudus meedias nii levinud laiapinnalise “kajastamise” platvorm. Teisalt oli see autoripositsioon ise lõhestunud, haarates endasse samaaegselt alternatiivse, popist innustatud kunstidiskursuse ning nõukogude korrale vastanduva konservatiivse kodu- ja omandikäsitluse. Ühelt poolt kõneldi masstootmist aluseks võtvast kunstist, kus autori individuaalse eneseväljenduse positsioon kaotas oma tähtsuse, teisalt ihaleti juugendi totaalselt kunstide sünteesi, kus kunstniku isikupära domineeris igas väiksemaski detailis. Need kaks poolt, mis ajakirjas vaheldumisi domineerisid, kohtusid privaatsfääris, mille nõukogude režiimi tingimustes olid oma erijooned. Olme, igapäevaelu ja kodud olid popkunstnike uurimisväljaks nii Läänes kui Idas, ent idablokis oli kodude isiklik ruum ka iselaadne paralleelmaailm, kujuteldav rippumatu oas, mille autonoomia oli võimalik süsteemi keelde vaikimisi järgides. Samas oli

privaatsfäär mitteinstitutionaalse kunstipraktika toimumispaik, seal korraldati kiniseid näitusi ja kunstisündmusi. Tee vabadusele oli paljude jaoks mõeldav vaid läbi omandi.

“Kunst ja Kodu” oli ka laienenud linna- ja käsitluse peegeldaja ja tootja. Läbi mitme numbriga avaldatud pildiseeriad avastasid meedias seni vähetahtsaks peetud Tallinna ajaloolisi kihistusi, juhatahes sisse 1980. aastate kõrgendatud huvi agulite ja eeslinnade vastu. Samas ei olnud 1970. aastate “Kunsti ja Kodu” perspektiiv veel sugugi nii üheselt nostalgiline ja tagasivaatav: rahutust vaatepunktist koostatud fotoseerialel reproduktseeritud labürintlikku linnamaastikku kui autonoomse privaatsfääri pikendust, kus omavalguse segunesid reaalne ja ajalooline ning vaataja subjektiivne ruum.

120 Tallinn–Moskva / Москва–Таллинн 1956–1985. Näitus Tallinna Kunstihoones 20.12.1996–19.01.1997. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996.

121 Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Toim. A. Rottenberg. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996.

122 Harku 1975–1995. 1975. a. detsembris näitus Harku Eksperimentaalbioloogia Instituudis. 1995. a. detsembris näitus Tallinna Linnagaleriis. Kataloog. Koost. L. Lapin, A. Liivak, R. Meel. Tallinn, 1995.

123 L. Lapin, Kaks kunsti.

124 L. Lapin, Pimeydestä valoon.

125 R. Meel, Meel. Minevikukonspekt. Tallinn, 2002.

"Kunst ja Kodu" 1973–1980

Summary

This article will look at the leading home decoration magazine from the Soviet period, "Kunst ja Kodu" ("Art and Home"), during the 1970s. It will firstly endeavour to analyse the magazine's position and significance in the context of the changed art paradigm of the 1960s, foremostly the approach to art unleashed by Pop Art and then in the context of the peculiarities of the Soviet private space. Finally, it will examine how the magazine constructed a personal urban landscape opposed to the official channels of representation. Most researchers of the Soviet period have emphasised the special nature of the private sphere in the period in question, seeing it as a unique oasis in the midst of public totalitarianism. According to this approach the home, as a theme, allowed greater freedom for the makers of the almanac and offered cover for the introduction of forbidden or partially forbidden topics. But I think "Kunst ja Kodu" contains more complex levels of meaning in that the magazine can be viewed as a parallel to SOUP 69, an Estonian Pop Art group whose artistic activities are connected with the ideas of opposition to mass production, mass media and everyday life – which stems from Pop Art.

"Kunst ja Kodu" was first published in 1958 as an offering by the state publisher Kunst, and with its focus on home decoration and applied art was a companion to the magazine "Kunst" whose publication also began at the same time. "Kunst ja Kodu" appeared irregularly (mostly three times a year), which is why it was referred to as an almanac rather than a magazine. Even though the number of copies printed fell from 20 000 in 1950 to around 10 000 in the 1960s, in 1962 the Estonian language edition was ac-

companied by a Russian language edition which was printed in editions of 40 000 copies.¹ With this combined total of 50 000 copies, this made it the largest publication of its kind in the Soviet Union, ahead of the decorative arts magazine "Ääëïðàðèáíá èñëõññòâî ÑÑÑÐ", which totalled 38 000 copies. The topics first covered in the magazine ranged from architecture and furniture design to woodcarving, sewing and gardening. It was aimed at the new owners of the industrially manufactured small flats, to provide them with the most effective ways of decorating the interiors of their homes and to introduce them to new styles and methods of house-keeping appropriate to their lifestyle.

The editor and designer of the second issue in 1973 was the 24-year-old Andres Tolts. Already in his first issue, Tolts changed the magazines direction. Where once it had focused on interiors, it now devoted itself to parks in the city environment, the built landscape, Japanese gardens and Piet Mondrian. Only Leonard Lapin's series of articles, "Romanticism and rationalism", was devoted to the home. The second issue edited by Tolts (1974, No. 1) had a new masthead and the magazine had a new style – this was his major work at the Estonian National Art Institute – the cover was illustrated with an assemblage-like abstract composition by Tolts.

The changes initiated by Tolts initially reacted with the background of everyday Soviet life, where consumer practice and the world of material things had, compared with the early years of "Kunst ja Kodu" in the late 1950s, undergone an important change. While the post-war period for Western coun-

1 L. Kaljundi, *Kunstist, kodust ja varajasest postmodernismist*. Almanahh "Kunst ja Kodu" aastatel 1973–1981. Seminar paper. Tartu University, 2001, p. 15.

tries meant an industry-dominated period of mass culture and mass media, then a similar shift occurred in the Soviet world a couple of years later. Consumerism, products for the private sphere, mass culture, industrialisation and changes to transport – keywords characterising the post war capitalist societies – arrived in the 1960s in a slightly modified form in the Soviet Union and Estonia. In the second half of that decade a withdrawal into the private sphere, private ownership and “a well organised environment”² occurred – one which endeavoured to mimic the Western middle-class lifestyle.³ The 1960s and 70s was a time when ownership of a car, a house or a summer cottage was balanced with co-operation with the Soviet regime. The following maxim... “To live and be successful in this society one has to keep in mind the models of society, but at the same time treat them with criticism”⁴ ... was the widely held belief held by the post war generation. From the 1970s there was much criticism regarding this so-called bourgeois cult of objects.

When Leonhard Lapin later described the origins of Pop Art he said “it was only the principle of dissemination, banality and the use of the everyday as an art object which was taken from American Pop Art”.⁵ There are also plenty of examples at the end of the sixties in the Soviet Union reflecting this recognisable everyday function, and apparently out of this grew Lapin’s term for the local variety of Pop Art – ‘Union Pop’.⁶ Naturally this transposition or dialogue had its own peculiarities because with the limited opportunities for consumption the relationship to objects was actually one of consumer envy rather than desire⁷ (especially if we consider the increasing awareness of the Western lifestyle as seen via Finnish television). The wave of Pop created, for example, its own paraphrase of local mass-produced goods (or

iconic products) such as the giant packets of Georgian tea and bus tickets⁸ at the exhibition “Harku ’75”. What was most important in the given context was that SOUP 69 broke free from traditional painting and used methods typical of the *neo-avant-garde*, such as assemblage and collage, and also, with certain modifications, the ready-made. The shift in art discourse where the surrounding everyday life and environment became the inherited domain of art was significant. When Tolts started to produce his home decoration magazine, then because of his SOUP 69 background he was inevitably accompanied by a specific filter for entering the world of the magazine and for presenting art in the magazine (the name of the magazine even provoked this). A possible explanation for the magazine’s paradoxically extensive freedom and almost lack of censorship lies in the fact that home decorating, according to official ideology was clearly secondary in the cultural superstructure.⁹ This was not so for the magazine’s editor and contributors,

2 R. Raud, Alternatiivne tegelikkus. – Eesti Ekspress 21. VI 2001, Areen, B8.

3 R. Raud, Alternatiivne tegelikkus.

4 T. Hennoste, Hüpped modernismi poole. Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 11. loeng. Väliseesti modernism I. Eesti kirjandusest sõja järel. – Vikerkaar 1994, No. 11, p. 74.

5 L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel. – Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, p. 22.

6 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, p. 173.

7 See B. Colomina, Enclosed by Images: The Eameses’ Multimedia Architecture. – Grey Room 2001, No. 2 (Winter), p. 9.

8 L. Lapin, 20 aastat hiljem. – Kaks kunsti, p. 48. It is interesting to note that in 1973 the publisher Kunst produced an edition of 30 000 copies of Walt Disney’s comic book “Donald Duck, Mickey and Others”.

9 Thank you to Mark Wigley for directing my attention to this.

whose art paradigm had changed. Everyday-life and homes were the themes of Pop Art. For example, in the article "Pattern–textile–space" Tolts instructs his readers how to use decorative textiles which are not unique one-off pieces, but rather fabrics made using mass-production.¹⁰ The same article is supported by images of Tolts' own textile assemblages "Ase" and "Seal, kus algab loto" (ill. 4).

The issues of "Kunst ja Kodu", edited by Tolts in the early 1970s, can be considered a platform for alternative approaches to art not addressed in the pages of the standard art magazine "Kunst". Naturally the word 'art' was not used to describe these new objects and there are many articles where art meant primarily paintings.¹¹ When, as a result of this, assemblage finds itself in the section on home decoration, "Textiles in the room", then paradoxically Pop Art comes back into the environment from which it originally grew. But not only Pop Art – the translation also turns Dan Flavin, with his exhibition in 1964 at Green Gallery, into the 'designer' D. Flavin, illustrations of whose work are used as examples to introduce "unexpected effects" in interior lighting in the article "Our Home" (ill. 6).¹² The work of Dennis Oppenheim and Robert Smithson appear alongside an article on the built landscape as "landscape compositions".¹³

"Kunst ja Kodu" and the private sphere

Several recent articles about Eastern European art have touched upon the special role of the private sphere in the context of Soviet totalitarian regime. The special attention devoted to this sphere in art and literature has been analysed by Slavoj Žižek. In traditional understanding the private escape from totalitarian society, the islands of everyday life with their "small joys and pleasures, laugh-

ter and tears",¹⁴ as described by Kundera, are considered to be out of the reach of ideology, and their distance enables one to make the ideological ritual look ridiculous. In order for this apolitical position to be possible in the private sphere, it needs participation in the ideological ritual publicly and becomes thus utterly conformist: "It is not sufficient to ascertain that the ideological ritual is mere appearance which nobody takes seriously – this appearance is essential",¹⁵ writes Đipek; by following it one already supports it. What Kundera, in Đipek's view, wants to show is not the possibility of the untouched lifesphere but the "compulsive" character of the depoliticised private life; how ideology is present there in the form of absence, marked by the ban of "free political discussion",¹⁶ avoiding the real issue, etc. That is why, Đipek concludes, "there is always something damp, claustrophobic, inauthentic, even desperate, in the characters' striving for sexual and other pleasures".¹⁷ Yet, despite this suffocating conquest of the private, totalitarian society

10 A. Tolts, Muster–tekstiil–ruum. – Kunst ja Kodu 1974, No. 1, p. 38.

11 Other texts in "Kunst ja Kodu" do not address this new treatment of art, e.g. articles on the aesthetics of empty space (Lapin and also Vint), where the abstract Greenberg-like *avant-garde* pictorial space (Sirje Helme also refers to this: S. Helme, Tühi valge ruum. – Sirp ja Vasar 28. XI 1986, No. 48) often mingles with the physical space, which is simply empty of objects.

12 L. Lapin, Meie kodu. Romantism ja Ratsionalism III. – Kunst ja Kodu 1974, No. 2, p. 14.

13 A. Tolts, Tehismaastikud. – Kunst ja Kodu 1973, No. 2, p. 16, 20.

14 S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso, 1994, p. 65.

15 S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, p. 65.

16 S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, p. 63.

17 S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, p. 64.

created several specific phenomena or reactions that were more than just a cynical escapade. For Piipik these are foremost embodied in the “extraordinary flourishing of authentic friendship”¹⁸, visits, dinners, close-circuit intellectual conversations.

By mapping actual homes and rooms, “Kunst ja Kodu” can be seen as a successful mirror of the two-sided private sphere. On the one hand we are shown intensely patterned wallpaper or a tiny standard immaculately white-walled apartment trying desperately to rise above the surrounding time and place, but where the surroundings nevertheless manage to force their way in. And on the other hand, since most of the original photographs are taken in the homes of the artist editor and his artist and writer friends, we are shown, in the form of the artists’ mythologized homes, a private sphere that enjoyed greater freedom. Much has been spoken about the company of young artists who in the late sixties and seventies organised film evenings in their homes (Jüri Okas), performance art in their domestic gardens (Ando Keskküla) and happenings in their studios (Leonard Lapin) for their closed circle of friends. It is interesting that in Tolts’ magazine, the section “The architect’s home” and “The designer’s home”, which had been a part of the magazine, disappeared. If the artist’s home had now become the norm then there was no need to highlight it.

The articles and illustrations in “Kunst ja Kodu” instilled the notion that the private sphere was a place to escape to from the surrounding drab environment. The inward looking frantic decoration of the home environment and the piling up of things appears to have been in direct relation to the uniformity of the outside world, which was filled with industrially produced buildings. The tiny standardised flats in the prefabricated build-

ings could be rebuilt and decorated in ways rich in fantasy. Ones small private territory within the homogeneous block of flats could become anything rather than what it actually was. Therefore, it is not surprising to find photographs of interiors, which at all costs repel the exterior world, with rooms filled to the brim with art works, paintings, posters, decorative ceramics and small (or even large) sculptures. Especially eloquent are the illustrations of interiors accompanying an article by Jaak Olep in 1970 (ill. 7). The illustrations show sculptures by Ülo Õun¹⁹ where three large plaster heads, with pained expression, have been placed in a fairly narrow living room in a prefab block of flats looking into the room and at the viewer. One of the heads, “Nuclear physicist”, with its glowing plastic eyes is placed on the window ledge, against the light, with the monotonous silhouette of a straight row of houses of the circular town of Õismäe in the background. Here is a moment where the public world which, as described by Piipik, has been desperately fended off, but still breaks through into the apparently autonomous private sphere with its overflowing design, love of art and patterns which belie some hidden compulsive streak.

A personal city

The city environment of Tallinn (less has been written about other towns and that which has mostly concerns newer architecture) can be found in the pages of “Kunst ja Kodu”, but not as a report on the construction work, but rather as an avoidance of it. Even though the series of articles about the architecture of Tallinn, which appeared in many issues

¹⁸ S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, p. 64.

¹⁹ J. Olep, *Skulptuur interjööris*. – *Kunst ja Kodu* 1979, No. 1, p. 21.

can be treated as a section on its own, the magazine's angle on Tallinn was quite different to that presented in the official channels. Topics covered included urban diversity at the turn of the century and the 1920s and 30s²⁰, wooden architecture and slums²¹ (which in official discussion were only used as examples of the poor living conditions of workers) and limestone architecture²² (ill. 8).

On the basis of the photographs in "Kunst ja Kodu" we can speak, with certain allowances, of an 'optical' or visually constructed subjective urban landscape. Peeter Linnap has referred to the rise of modern photography in Estonia in the 1960s and 70s, where the photographs made by a passively observing camera were replaced by images where the 'methods of creation' are clearly visible.²³ Even though in "Kunst ja Kodu" the indications of how the photos were created are visible in only a few photographs, a focus on active observation and the influence of subjectivity is discernable in most of the photographs. Entire images placed alongside fragments, sharply foreshortened views of courtyards, details and wall surfaces allude to the photographer, and consequently also the viewer, who does not stand detached and indifferent to the action in the photograph, but seems to participate.²⁴ The place 'in which they stood' and that which was captured was subjective, an autobiographical urban landscape. These were town districts and courtyards encountered and rediscovered on walks through the city,²⁵ uniquely perceived wooden houses, fragments captured in passing and details which surprised the idle stroller, all in the same space but from different periods.

The critique of Soviet mass housing and the uniformity of the urban landscape was also a critique of post-war Modernism. The articles in "Kunst ja Kodu" were in many ways a reaction to the changed environment

(according to Tolts in addition to industrialisation this was a period where wooden houses were demolished *en masse*²⁶) and an arena for a new appreciation of the environment, which at the end of the decade heralded in the conservative post-modernism of the 1980s. Here the question arises of the magazine's politics – what was it the spokesperson for? As well as the afore mentioned alternative discourse in regard to the Soviet environment and the expanded understanding of art, there also existed in the early part of the decade, and fairly much in the background, a section which valued the traditional home environment, historical art and object design. This included articles about art collections by Jüri Kuuskemaa and Mai Levin, about Baroque art²⁷ and hints on how to build an English fireplace²⁸. The issues edited by Tolts culminate in a passion for Retro in the first issue in 1980, where the cover illustration shows a 'Unic' car. An indicator, external to the magazine, of this anti-Modernist turn can be seen in Jüri Kuuskemaa's and Andres Tolts' co-written polemic article about the freshly restored interior of the Tallinn

20 L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur. – Kunst ja Kodu 1975, No. 1, pp. 44–49.

21 L. Lapin, Tallinna puitarhitektuur. – Kunst ja Kodu 1974, No. 1, pp. 16–23.

22 L. Lapin, Tallinna paearihitektuur. – Kunst ja Kodu 1974, No. 2, pp. 45–49.

23 P. Linnap, Modernity in Estonian Photography (1960s–1980s). Part 1. – kunst.ee 2000, No. 1, p. 83.

24 P. Linnap, Modernity in Estonian Photography, p. 83.

25 Sirje Runge and Leo Lapin have referred to walks together through the slums of Tallinn and the industrial areas and surrounds bordering the centre of town; Jüri Okas also mapped these areas.

26 Conversation with Andres Tolts in March, 2003.

27 J. Kuuskemaa, Meelistsiiil – barokk. – Kunst ja Kodu 1979, No. 1, pp. 30–35.

28 R. Zobel, Inglise kamin. – Kunst ja Kodu 1973, No. 2, pp. 44–45.

Town Hall in 1976, here they were clearly opposed to the modernist principles of restoration. The authors supported copying of historical forms, “which to some extent makes up for the lack of genuine historical objects”.²⁹ Tolts, who only a few years earlier had propagated the discovery of the unique opportunities of mass production in a variety decorative elements,³⁰ now unexpectedly began to defend historical pastiche and saw Modernism, with its approach that acknowledged the various historical levels, as a losing of ones way stylistically. In the first issues in the early part of the decade, the search for a different kind of environment to balance the dominant direction of Modernism and standardisation, which for example was encouraged by the alternative views of Tallinn, was at the end of the decade finally replaced by a clichéd historical and Retro dominance, which blocked any attempts to redefine art.

29 J. Keevallik, A. Tolts, *Moderniseeritud raekojas*. (Stiilprintsiihid ja stiilibastumised). – *Ehitus ja Arhitektuur* 1976, No. 2, p. 55.

30 A. Tolts, *Muster–tekstiil–ruum*, p. 38.