

# Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse:

*happening*'id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel

Mari Laanemets

Legendaarseks on saanud 1970. aastatel Tallinnas tegutsenud kunstnike ja arhitektide seltskonna *happening*'id, mängud ja jalutuskäigud.<sup>1</sup> See on põlvkond, kes sukeldus “elevandilutornist postindustriaalsesse kultuuri”<sup>2</sup>, kes enam mitte ainult ei keeldunud nägemast lootusetult industrialiseerunud ning urbaniseeruvat Tallinna, vaid pöördus kõhklemata otse selle keskkonna poole ning ei teinud sellest mitte üksnes oma kunsti ainst, vaid ka oma (loominguliste) ambitsioonide tandri ja eesmärgi<sup>3</sup>, kuulutades et, parafraaseerides Juri Sobolevi, “siin” on ja toimub just selle linna tänavatel<sup>4</sup>.

Järgnevas üritan uurida tole seltskonna linnaruumi-käsitlust, tema suhet linna kui spetsiifilisse ruumi, mida väljendavad *happening*'id ja jalutuskäigud kui spetsiifilised ruumilised praktikad.<sup>5</sup> Muuhulgas huvitab mind aspekt, millele senistes uurimustes vähe

**1** Täpselt on seda seltskonda määratleda keeruline. Teda ühendab teatav “laineikkus”, mille raadiusesse jäävad SOUP 69 tegevus, almanahh “Kunst ja Kodu”, “Tallinna kümme”. Põhimõtteliselt on tegemist sama grupiga, kellest ajakirja “Kunst ja Kodu” kaudu on kirjutanud Andres Kurg, vt. A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu” 1973–1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd. 13 (2), lk. 110–136. See on seltskond, kellest kõneldes Leonhard Lapin kasutab mõistet Tallinna kool, millega soome arhitektuurikriitik

Markku Komonen tähistas 1970. aastate alguses ERKI lõpetanud arhitektide sõpruskonda, kelle tegevuse spekter ulatus soraadilistest *happening*'idest 1970. aastate alguses kontseptuaalsete näituste-seminarideni kümnendi lõpul ja kulmineerus 1980. aastatel heroilise “Tallinna kümme” ekspositsioonidega Eestis ja välismaal. Arhitektide kõrval olid seltskonna ettevõtmistega seotud mitmed kunstnikud, nagu Sirje Runge, Tõnis Vint jt., luuletajad Ott Arder ja Juhan Viiding; vt. L. Lapin, Seitsmekümnendate ruum. – Eesti XX sajandi ruum. Koost. L. Lapin. Tallinn, 2000, lk. 216.

**2** S. Helme, Elevandilutornist postindustriaalsesse kultuuri. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk. 155–170.

**3** Selle muutunud suhtumise keskkonda, mida tollal uues kunstis nii teravalt tajuti, võtab kokku Evi Pihlak, kelle sõnul ei olnud tegemist lihtsalt industriaalse motiivi kujutamisega traditsiooniliste maaliliste väärtuste alusel; “väljendust [otsiti] kardinaalselt muutunud, uuele tegelikkuse kogemusele”, püüti defineerida uut tehnilisest tsivilisatsioonist puudutatud keskkonda. Tähtsamaks saab keskkonna miljöö olemuse avamine. Vt. E. Pihlak, Muutuv loodusmotiiv. – Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 3. Tallinn: Kunst, 1980, lk. 51.

**4** Juri Sobolev, kirjeldades vahetult eelneva põlvkonna konstrueeritud virtuaalset maailma, milles elati tunde, “et “siin” polnud hoopiski Eesti linnade tänavail, ning “praegu” toimus virtuaalses ajas”, vt. J. Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985, lk. 22.

**5** Jalutuskäikude kohasust linnakogemuse uurimiseks on veenvalt tõestanud prantsuse sotsioloog Michel de Certeau, võttes ent teadmiseks, et see libiseb samamoodi igasuguse (akadeemilise) fikseerimise haardest, nagu need praktikad ise õõnestavad seda, mida Certeau nimetab mõiste-linnaks, vt. M. de Certeau, Jalutuskäigud linnas. – Vikerkaar 2004, nr. 4–5, lk. 124–142. Fredric Jameson on osutanud kognitiivsele kaardistamisele kui ainsale adekvaatsele “esteetikale” omaenese positsiooni määratlemiseks kaasaegses linnas, vt. F. Jameson, hiliskapitalismi kultuurilooigika. – Vikerkaar 1997, nr. 1–2, lk. 128–141. Mõlemad, nii Certeau rännak kui Jamesoni kognitiivne kaardistamine, on teatavad mitteoptilised linnaruumi kogemused, mis vastanduvad linna visuaalsele ja seega autoritaarsele kuvandile. Jalutamise kui spetsiifilise taktika edukast praktiseerimisest kunstis vt. H. Sederholm, Spatialization of Time. – H. Sederholm, Starting to Play with Arts Education: Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Arts, 1998, lk. 195–223 ja F. Careri, Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

tähelepanu on pööratud, nimelt linn kui kollektiivsete praktikate ja suhtlemise koht. Lõpuks näib möödapääsmatu ka 1970. aastatel ja mitte ilma kõnealuse seltskonna osaluseta otseselt keskkonnaga seostuv küsimus mäletamisest.<sup>6</sup>

Materjalist. *Happening*'e, mis üldises kunstiteadvuses eksisteerivad vaid kobara müüti- ja paari hägusa fotona, on peetud küll toonase kunstipraktika lahutamatuks osaks, kuid ometi iseseisva kunstiväärtuseta sündmusteks.<sup>7</sup> Hoolimata sellest, et need jäid "õpinguaegseteks eksperimentideks"<sup>8</sup>, kus kunsti on raske eristada seltskondlikust meelelahutusest – näituste avamised, peoõhtud, kohutumised "Pegasuses" –, märgivad nad ometi katset traditsioonilisest teistmoodi mõelda kunstit (ja elust)<sup>9</sup>, katset, kus tähtsam oli hoiak, mitte kunstiline tulemus<sup>10</sup>. "*Happening* ei taha olla kunst, ta tahab eluvoolu astuda hetkelise nähtusena, mis endast jälge ei jäta."<sup>11</sup>

Seepärast tahangi kirjutada nendest aktsioonidest, sellest, mis sündis "tõsise kunsti" kõrval, muuhulgas ka vastukaaluks "üldisele tõsimeelsusele"<sup>12</sup> määratlema kõnealuse seltskonna positsiooni avangardi teljel.<sup>13</sup> Isegi kui ühegi osaleja jaoks ei kujunenud *happening*'ist loomingumeetodit ning nendest pole võimalik tuletada ühtegi järjekindlamat kriitilist kunstistrateegiat, annab siinkirjutatu ehk võimaluse mõelda üldisemalt tollase kunsti positsioonide üle. Lapin tähendab, et just *happening*'id lepitanud noori arhitekte ümbritseva keskkonnaga ja õpetanud aktsepteerima kohalikku konteksti, aga ka nägema arhitektuuri subjektina elavat inimest, "ehituse suurtootmises unustatud inimest, sotsialistliku roboti asemele tulnud teadlikku ja tundlikku olendit".<sup>14</sup>

Siiski, et kirjutada sellest, mis "ei tahtnud olla kunst", sellest, mis "endast jälgi ei jätanud", toetub artikkel ka tekstidele, manifestidele, projektidele ja kunstiteostele.

6 Vt. E. Komissarov, Seitsmekümnendate maalist. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk. 48.

7 Vt. nt. A. Härm, *Happening, Performance, Live-art*. Tegevuskunst Eestis 1966–2000. CD-Rom. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001.

8 A. Härm, *Happening, Performance, Live-art*.

9 1975. aastal Harku näitusega (mida kutsel – ettevaatlikult – sündmuseks nimetati) kaasnenud sümposiumil peetud ettekandes ennustab Lapin, et tulevikus väljub kunst muuseumist ja laskub tänavale: "Muuseumidest saavad informatsiooni- ja tootmiskeskused. Igaveseks mõeldud monumente ja fetišse asendavad paljud vormimuutused. Planeetidevaheline kosmos saab nende pidustuste paigaks." (L. Lapin, Objektivne kunst. – Harku 1975–1995. Kataloog. Koost. L. Lapin, A. Liivak, R. Meel. Tallinn, 1995, lk. 29.) Tegelikult jäi aga sündmus Harkus ise viimaseks alternatiivseks, "muuseumist väljunud" kunstiürituseks.

10 "Häppening on pigem loominguiline hoiak kui kunst ja sellisena väljendab ta kunstniku sõltumatust, olgu ühiskond milline tahes. Häppeningi ei saa okupeerida, ta ei vaja aplausi ega auhindu." (L. Lapin, Avangardi kuldsed kuuekümnendad. Kaheteistkümnend loeng. 5.11.2001. – L. Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk. 197.)

11 L. Lapin, Mängides *happening*'i. – Teater. Muusika. Kino 1987, nr. 5, lk. 78–91. Siin ja edaspidi on tsiteeritud kordustrukki järgi raamatus: L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstit ning ehituskunstit 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 31–44; siin lk. 44.

12 Nii, üldisele tõsimeelsusele vastanduvana kirjeldab arhitektide seltskonna hoiakut Mihkel Mutt, vt. M. Mutt, Arhitektuurinäitus. – Sirp ja Vasar 9. VI 1978. Paroodilisus näib olevat olnud ekspositsiooni kõige silmatorkavam joon, otsustades teiste samas lehenumbris avaldatud näituse kommentaaride järgi.

13 Vt. nt. Avangardi võimatus Eestis. Reet Varblase intervjuu Sirje Helme ja Anders Härmiga. – Sirp 24. XII 2004.

14 L. Lapin, Avangardi kuldsed kuuekümnendad, lk. 196.

## Väikesed huligaansused. Rindel kunsti ja argielu vahel

*jalas kollased sandaalid  
valged lainevahust sääred  
hüüan elagu skandaalid*  
– Albert Trapezž<sup>15</sup>

“Kõik on lubatud”, kuulutab arhitektide esimehe, 1972. aastaga dateeritud manifest, “sest ametlikult on kõik keelatud”.<sup>16</sup> Kuidas selline bravuurikus tegelikkuses laheneda võinuks, räägib legendaarse *happening*’i “Paberid õhus” (1969, ill. 1) kurikuulus lõppemine sellega, et Piritä rannavalve *happener*’id miilitsajaoskonda toimetas.<sup>17</sup>

Jüri Okase kataloogi pildiosa algab kolme fotoga ühest 1974 toimunud *performance*’ist (ill. 2).<sup>18</sup> Fotodel on näha meest (kunstnikku ennast?) suundumas jooksusammul metsatukas asuva majakese poole ja joonistamas midagi selle valgele seinale.<sup>19</sup> (Seda, mida ta sinna joonistab, ei ole fotodelt võimalik näha.) On tähelepanuväärne, et Okas paigutab just selle nii ilmselgelt grafiti-aktiooniga assotsieeruva *performance*’i oma albumis esimeseks. *Performance*, või, nii nagu kunstnik hiljutises intervjuus kinnitab, fotokaamerale lavastatud aktsioon loob kujutluse kunstnikust, kes vargsi, võib-olla isegi illegaalselt, sokutab isiklikke alternatiivseid “sõnumeid” avalikku ruumi (või rekonstrueerib neid).<sup>20</sup> Grafiti ei ole mitte ainult linna anonüümse ja n.-ö. rahvaliku kunsti osa.<sup>21</sup>

**15** A. Trapezž, Kaunimad laulud. Luulet möödunud sajandist. Koost. L. Lapin. Tallinn: Umara, 2000, lk. 5.

**16** Tegelikult kõlab see Ülevi Eljandi, Tiit Kaljundi, Vilen Künnapu, Leonhard Lapini ja Avo-Himm Looveeri manifestis “Uue arhitektuuri näituse programm” järgmiselt: “arhitektuuris on kõik lubatud”, kuna ametlik arhitektuuripoliitika oli kõik keelatud.

Kavandatava näituse eesmärkidena nimetatakse arhitektuuri vabastamist kohalikest dogmadest ning arhitektuuri vormiliste võimaluste propageerimist; käskiri asub Lapini arhiivis, vt. ka L. Lapin, Sitased seits-

mekümnendad. Kolmeteistkümnes loeng. 13.11.2001. – L. Lapin, Avangard, lk. 229.

**17** Piritä rannas toimunud *happening*’i käigus loobiti tuulde ajalehti, turniti rannahitistel ja lastemänguväljakutel. *Happening*’is osalesid Ando Keskküla, Andres Tolts, Leonhard Lapin, Vilen Künnapu, Toomas Pakri ja Konstantin Kuzmin. Ainsana pääses Lapin seeläbi, et oli õigel ajal lahkunud külla naabruses elavale tuttavale neiuale. Teiste *happening* aga “jätkus” Patarei vanglas ning remonditöödel Tallinna tänavatel. Vt. L. Lapin, Avangardi kuldsed kuuekümnendad, lk. 194. On tähenduslik, et 1970. aastal kirjutatud artiklis “Häppening Eestimaal”, kus leidub *happening*’i detailne kirjeldus, see seik puudub.

Paberid õhus ei spetsifitseeru ajalehtedena, mängu eesmärgiks, nagu kirjutab Lapin, oli tunnetada “uusi seoseid mere, tuule, metsa, liiva, paberite ja iseenda vahel”. Sealsamas pakub Lapin välja võimaluse tõlgendada *happening*’i õhkkunsti (*air-art*) teosena: L. Lapin, Häppening Eestimaal (1970). – L. Lapin, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977. Käsikirjaline kogumik. Tallinn, 1977, lk. 20–21. Artikli 1987. aastal “Teater. Muusika. Kinos” avaldatud versioonis on paberitest lihtsalt saanud ajalehed (L. Lapin, Kaks kunsti, lk. 37). 2003. aastal avaldatud raamatus “Avangard” annab Lapin sündmuse poliitilise värvingu, kirjutades “sadadest kompartei hääleandjatest”, mida rannaribal tuulde lennutati: L. Lapin, Avangardi kuldsed kuuekümnendad, lk. 195.

**18** Okas. [Jüri Okase tööde album.] Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2000, lk. 47. Selle fotoseeria tähenduslikkusele juhtis mu tähelepanu Andres Kurg.

**19** Tegemist on Edgar Johann Kuusiku projekteeritud välikäimlaga Stroomi rannas Pelgulinna.

**20** 1972 valmistab Jüri Okas fotoalbumi “The Age of Sex”, mis dokumenteerib rannakäimlast avastatud “erootilist” grafitit – sõega joonistatud naisekehaid. Selle kohta vt. L. Lapin, Pimeydestä valoon. Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana. Helsinki: Otava, 1996, lk. 86. Tänaसेks kadunud albumi konfiskeeris arvatavalt nõukogude post, kui Lapin seda Documentale lähendada soovis: Lapini suuline märkus autorile.

**21** Kinnitust Okase huvile grafiti kui väljendusviisi vastu võib leida kahelt “Tallinn–Moskva” kataloogis leiduvalt ülevõttelt, mis on tehtud kunstniku ateljees: seinal teiste piltide ja plakatite hulgas on leht hoogsate, justnagu *spray*’itud tähtedega OK, vt. Tallinn–Moskva, lk. 145. Teine leht tähekombinatsiooniga AS asub vastasseinal; vt. sealsamas, lk. 24. Autori sõnul on tegemist omalaadsete “maaliekspriimentidega”, kus on kombineeritud abstraktse ekspresionismi ja grafiti võtteid, mida kunstnik näib väärtustavat täpselt samamoodi nagu “kõrge” kunsti omi.

Seda on peetud ka teatavaks vastupanuvormiks, oluliseks alternatiivsete ruumide tootmise viisiks, võimaluseks sekkuda ja riivata linnas domineerivat võimu enesepilti. Siiski on Okase *performance* rohkem õnnestunud temp.<sup>22</sup> See on rohkem karikatuur kunstnikust kui ühiskonna vastu mässajast, kunstnikust, kes sekkub ellu. Ka on Okase seeria ambivalentne, ei ole päriselt selge, millises rollis on kunstnik: kas tegija või pealtnägija.

Nende 1960. aastate lõpul ja 1970. aastate alguses toimunud aktsioonide puhul torkavad silma järgmised jooned: nali ja jant, mis sageli oleksid otsekui laenatud mõnest *slapstick*-komöödiast,<sup>23</sup> spontaansus, mängulisus ja absurdus.<sup>24</sup> Absurdsed situatsioonid ja mõttetuna näiv tegevus vastandati ratsionaalsusele igapäevases elus, “vaba tegu” sotsiaalse käitumise ahistavatele normatiivsetele mudelitele.<sup>25</sup> Samuti iseloomustab tegevusi provokatiivsus, epateeriv käitumine ning šokeerivad aktid, nagu klaveri lõhkumine<sup>26</sup>, mannekeeni värvimine, tema purustamine<sup>27</sup> või ootamatu maa seest välja kaevamine.<sup>28</sup> Sarnaste võtetega olid efekti ja tähelepanu taotlenud juba futuristid, kes ei keeldunud ka kaheldavamatest või hoopis illegaalsetest tegudest.<sup>29</sup> Vilen Künnapu ja Leonhard Lapini matk läbi linna (ühele üliõpilaste üritusele), ühel püksisäär maha löi-

22 Tegevuse illegaalsusele vihjavad *performance*'i detailid nagu jooksmine, mis jätab mulje kiirustamisest. Fotograafi harjumatu suur distants sündmuspäigast lubab mõelda pigem eemalt-jälgija pilgust kui kellestki, kes on toimuvasse aktsiooni pühendatud. “Kriminaalse loo” lõpetab fotol “grafiti-kunstniku” ümber joonistatud sõder, mis annab ta vaatajale välja. Lõpuks meenutab stseen mändide vahel uitavast fotograafist, kes avastab “kuritöö”, Michelangelo Antonioni kultusfilmi “Blow-up” (1966), kus pargis pil-distav fotograaf saab juhuslikult mõrva tunnistajaks,

pöörates viimase pateetika paroodiaks. Toonaste ettevõtmiste mängulisus ning ebatõsimeelsust rõhutab korduvalt kunstnik iseги.

23 Kui ma palusin Vilen Künnapult dokumentaalset materjali toimunud *happening*'ide kohta, tõi Künnapu näha pilte (seltskondlikust) sündmusest, mille käigus oli ühele osalenule tort näkku löödud. Ühes vestluses (märts 2003) kirjeldab Lapin tegevust Üliõpilaste Teaduslikus Ühingu, mis toona toimus muuhulgas kättevarjuna noorte kunstiekperimentidele, järgmiselt: “Kui Tartus oli teaduslik tegelemine, siis meie tegelesime selle sildi all moodsa kunstiga ja käisime ka ÜTÜ laagrites. TPI ja põllumajandusakadeemia omad ajasid seal oma teaduslikku jama, meie aga tegime *happening*'i – hakkasime tordiga loopima.”

24 1960. aastatel tegutses Kunstiinstituudis maalikunsti õppiva Heino Mikiveri juhtimisel teatritrupp, mida esitatu mõttetu või raskesti hoomatav lugu on pannud nimetama absurditeatriks. Enamasti kuni 15 minuti pikkuste etenduste aluseks olid Mikiveri kirjutatud tekstid, kuid lavategevuses domineeris improvisatsioon. Absurdist, mida mõisteti väga erinevalt – kui tegevuse mõttetust, ebaratsionaalsust, eesmärgipäratust –, kujuneb omamoodi ajastu märksõna.

25 Vt. L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel. Mälestusi ja mõtteid. – Kunst 1986, nr. 1 (68), lk. 21.

26 V. Künnapu, A.-H. Looveer, L. Lapin “Trio klaveril” (8. märts 1968). Naistepäevapeol toimunud *happening* algas klaveriga “armatsemisega” – Künnapu saatis tegevust klaveripalaga, kasutades noodina arhitektuurijoonistust – ning lõppes selle tükkideks lammutamisega. Lapini kirjeldus sellest, kuidas klaveri osad “karjuva rahva hulka” loobiti, meenutab aga juba kaasaege rockkontserdi juurde kuuluvat rituaali. Idee katkine klaver lõpuks aknast trammiteele heita, et panna seisma kogu liiklus, heideti kõrvale, sest “okupatsioonivõimud poleks mõistnud selliseid “kunstipäraseid” nalju”, vt. L. Lapin, Avangardi kuldseid kuuekümnendad, lk. 193. Selle ja teiste *happening*'ide kirjeldusi vt. ka L. Lapin, Hääpning Eestimaal, lk. 14jj. Artikli hilisemates, avaldatud versioonides need puuduvad.

27 “Mäng mannekeeniga” (1968). Purustamine ise, kirjutab Lapin, oli lahutamatu osa okupatsioonirežiimist: L. Lapin, Avangardi kuldseid kuuekümnendad, lk. 193.

28 A. Keskküla, L. Lapini ja A. Toltsi korraldatud “rituaalne etteaste” “Nooruse” laagris Kablis, 1969.

29 S. de Ponte, Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von “Verlaufsformen” der Kunst. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1999. Futuristidelgi tuli korrarikumiste eest erinevaid karistusi kanda ja trahvi maksta.

gatud ning teisel katkine trumm peas,<sup>30</sup> meenutabki futuristide šokeerivat tegevust.<sup>31</sup> Ka Lapini kirjeldus *happening*'idest kui protestist iganenud, ajaga sobimatute kommete ja mineviku "muusade" vastu<sup>32</sup> meenutab (vene) futuristide võitlust kodanliku kunsti ja eluviisi vastu.<sup>33</sup> Just seltskondliku elu uute vormide otsimisena mõistab Lapin toonaseid *happening*'e: "Häppening kui spontaanne mäng rahuldab noorte vajadust rituaalile, uuelaadsetele suhtevormidele, sest vanad suhtlemisviisid osutusid neil tormilistel aegadel, uue loomise tuhinas, aegunuiks."<sup>34</sup> Seega omamoodi "argielu revolutsioonina", nii nagu sellest olid kõnelnud juba sürrealistid, kus "endiste naeruvääristatud konventsionaalsuste (nn. käitumisreeglite) antiteesiks said "väljamõeldud naeruväärsused", leidmaks need uued ajakohasemad rituaalid ja suhtlusviisid.<sup>35</sup> Seega oli naeruväärsus ja kõik, mis on n.-ö. ebatõsine, osa nende *happening*'ide kontseptsioonist. Veiderdamine, kõik "ebatõsine" oli osa nende *happening*'ide taktikast. Oma esimeses käsitluses nimetab Lapin *happening*'i ühe olulise vahendina nalja ning võrdleb selle sotsiaalset rolli sajand tagasi täisvereliselt tegutsenud tsirkusega.

Tsirkuse ja varietee vastu olid huvi tundnud juba futuristid. Futuristidega seob kõnealuseid *happening*'e lõpuks ka totaalsuse taotlus: kaotada piir elu ja kunsti vahelt, muuta kunst elu osaks, kuid estetiseerides elu, poetiseerides argikäitumist.<sup>36</sup> Tõepoolest on kunsti ja elu ühendamispüüdlus iseloomulik ka Fluxuse tegevusele.<sup>37</sup> Kuid erinevalt Fluxu-

nagu tangovärvi särk Majakovskil või Burljuki "sõjamaalingutega" kaetud nägu. Lapin mainib nii itaalia kui vene futuristide skandaalseid ja kõmulisi etteasteid: L. Lapin, Mängides *happening*'i, lk. 31.

**32** Klaveri löhkumise kohta kirjutab Lapin: "Katkine klaverikorpus jäi ainukeseks kaaslaseks tantsivale snoobidekarjale. Tühi, muusikata korjus." (L. Lapin, Häppening Eestimaal (1970), lk. 18.) Raivo Kelomees on osutanud klaveripurustamise aktsiooni lähedusele Fluxuse praktikaga, vt. R. Kelomees, *Happening, land-art ja performance* eesti kunstis. Ülevaade. Käsi-kiri autori valduses. 1996, lk. 3. Kuid viimases oli olulisemal kohal eksperimenteerimine helidega, nii nagu ka muusikute ja kunstnike korraldatud nn. instrumentaalteatri etendustel Tallinna 21. Keskkoolis (1966) ja Kirjanike Liidu musta laega saalis (1967). Sarnasus Fluxusega näib seisnevat aga hoopis *happening*'ide improvisatsioonilisuses, nende spontaanses kulgemises peale üldise tegevuses kokkuleppimist, seevastu kui Allan Kaprow' *happening*'ides eksisteerisid ranged kunstilised reeglid, nagu kompositsioon ja kestus. Klaverite löhkumise suurmoole, mis tollal läänemaailma vapustas, vihjab ka Lapin, samas SOUP-i aktsioone neist efektseist sündmusist eristades: L. Lapin, Häppening Eestimaal (1970), lk. 18.

**33** Vt. L. Lapin, Avangardi kuldseid kuuekümnendad, lk. 189. Klaverit peabki Lapin "väikekodanluse sümboliks", vt. samas, lk. 193.

**34** L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel, lk. 21.

**35** L. Lapin, Avangardi kuldseid kuuekümnendad, lk. 189. Lapin käsitlebki tegevuskunsti kui teatavat uut tüüpi kommunikatsiooni.

**36** Nagu Susanne de Ponte näidanud on, oli (itaalia) futuristide selline pürgimus analoogne juugendi kunstnike ideele *Gesamtkunstwerk*'ist – kunsti ja elu ühendamine (elu)ruumi totaalse estetiseerimise kaudu – ja on viimase taotlustest mõjutatud: S. de Ponte, Aktion im Futurismus, lk. 120. Juugendi terviklikkusetootluse olulisusest eesti kunstnike-arhitektide vaadetele on juba viidatud, vt. nt. A. Kurg, Almanahh "Kunst ja kodu", lk. 132.

**37** Fluxuse mõju siinsetele *happening*'idele või kunstile üldse ei ole põhjalikumalt uuritud, ometi andis just John Cage'i kontsert, millele muusikud Varsavi Sügisel 1964 kaasa elasid, tõuke sinise tegevuskunsti sünnile, mille üheks versta-postiks peetakse ANK-i ja muusikute ühisüritust Tallinna 21. Keskkooli saalis 1966. (Vestlus Toomas Velmetiga, märts 2003; vt. ka M. Vaitmaa, Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – Valgeid laike eesti muusikaloo kohta. Koost. U. Lippus. Eesti Muusikaloo toimetised 5. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, 2000, lk. 152–156.)

**30** L. Lapin, Avangardi kuldseid kuuekümnendad, lk. 193. Lapin iseloomustab seda aega kui "elamist häppeningi sees": "Häppening saatis meid igal sammul, sündis igal sammul." (Samas, lk. 193.)

**31** Näiteks armastasid Vladimir Majakovski ja David Burljuk ilmuda seltskonda eriskummalises riietuses,



se programmilisest antiprofessionaalsusest<sup>38</sup> ei sea ei futuristid ega ka eesti avangard kunsti ellu viimisel kahtluse alla oma rolli professionaalsete kunstnikena.<sup>39</sup> Enamgi, kunstnikust, kelle elu ongi looming ja eneseteostus, kelle elus on töö ja elu lahutamatu teineteisega põimunud, saab teatav ideaal ja eeskuju.<sup>40</sup> Võitluses argielu igavusega oli üheks võimaluseks näha seda kui kunsti, esetiseerida elu ja tema detaile: “Võtta hulk ebaolulisi asju, funktsioonita “esemeid”, tähtsusetuid sündmuseid ja seiku, veidi õhku, päikest, vett, argipäevaseid hääli ning pühapäevaseid helinaid ja luua uus fantastiline maailm, kus reaalse elu jõuetud koostisosad muutuvad toimivaks, arenevad jõuks, mis reaalse maailma konventsionaalsusi tühiseina paista laseb, nende vastuolulist kooslust avab.”<sup>41</sup>

Näha elu kui kunsti, mis, vaatamata kõlavatele sõnadele avangardismi demokratiseerimisest ning tema ideede viimisest nendeni, “kes kunagi ei lähe näitusele”<sup>42</sup>, oli *happening* omalaadne ellujäämisstrateegia hallis, tuimas ja üksluses, “illusionistidele ja müstifikaatoreile ohtlikus” keskkonnas, mida tehti, nagu osalejad sageli rõhutavad, isenda jaoks<sup>43</sup>. Ootamatult ja iseeneslikult arenevad aktsioonid olid protest inimese taandamise vastu isikupäratuks mutriks masinavärgis, tema elu totaalne ratsionaalse organiseerimise vastu. Spontaanne käitumine ja mittetulemuslik tegevus pidid päästma valla need “ratsionaalsuse ahelad”, millesse modernism inimese surunud oli.<sup>44</sup> “Kunstnikud mängivad nagu lapsed end välja illusionistidele ja müstifikaatoritele nii ohtlikust reaalsest elust, elades kõrgväärtuslikku irreaalset elu, kus reaalse maailma väärtuste tähtsusetus väldib nüristavat elu ning loomingulise mõtte

**38** Palju tsiteeritud kirjas oma assistent Tomas Smithile kirjutab George Maciunas 8. XI 1963 järgmist: “FLUXUS IS ANTI-PROFESSIONAL. [---] Fluxus should be a way of life not a profession. You should go to university & study mathematics. That would be much more useful to Fluxus than your turning into a beatnik – that’s useless to Fluxus.” (Tsit. T. Kellein, “Die Kommunisten müssen die revolutionäre führung übernehmen” Georg Maciunas. – Berlin–Moskau 1900–1950 / Москва–Берлин 1900–1950. Hrsg. I. Antonowa, J. Merkert. München: Prestel, 1995, lk. 232, viide 9.) Fluxus, nii nagu seda nägi esimees Maciunas, oli eelkõige sotsiaalne ja mitte esteetiline instrument kõrge kunsti kõrvaldamiseks.

**39** Ka Lapin kirjutab uuest “objektiivsest” kunstist, mis võimaldab igapähe olla kunstnik: “Tegelikkuse fakti fikseerimine ja selle loominguline sooritamine, pööramata tähelepanu vahenditele, võimaldab kontseptualismi [kunst kui tegelikkuse fakt] viljelda igapähe ja igalpool, kes seda tarvilikuks peab ja kunstnik olla tahab”, kuid inspireerida võib sellist tegevust vaid intelligents, vt. L. Lapin, Objektiivne kunst, lk. 28.

**40** Lapin kirjutab, et kunstniku elus kaob piir töö ja vaba aja, elu ja loomingu vahel, kogu elu on üks loov tegevus: L. Lapin, Meie kodu. Romantism ja ratsionalism III. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 13; vt. ka A. Kurg, Almanahh “Kunst ja kodu”, lk. 122.

**41** L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel, lk. 21–23.

**42** L. Lapin, Avangardi kuldsed kuuekümnendad, lk. 196. See lõik on paksema kirjaga esile tõstetud.

**43** Seda on rõhutanud Jüri Okas ja ka Andres Tolts.

**44** A. Härm, Tegevuskunst Eestis 1966–2000. Mõttekäik *happening*’ist kui vabanemise žestist on lähedane sellele, kuidas eluskunsti üle on teoretiseerinud prantslane Jean-Jacques Lebel. Tema korraldatud “Vaba väljenduse festivalidest” Pariisis leidub ülevaade ka kunstikabineti laualehes “Visarid”. 1987. aastal lõpetab Lapin oma artikli “Mängides *happening*’i” Lebeli mõtetega *happening*’ist kui rituaalist, mille käigus langevad igapäevase tingliku suhtlemise barjäärid, millest saab maagilise sisuga osavõtt elust: L. Lapin, Mängides *happening*’i, lk. 44. Oluline koht Lebeli kontseptsioonis on erootikal ning “Weekend Väanas” näib olevat just selline “aktuaalse hetke spontaanne kollektiivne läbielamine”, kus “kaovad piirid looja ja tarbija, reaalsuse ja irreaalsuse vahel”. Samamoodi olid *happening*’id mõjutatud Herbert Marcuse visandatud ideaalsest tulevikuhiskonnast, kus töö kannatusi asendavad mängud ning mida kõige järjekindlamalt hipid ellu viia püüdsid. Nii taandab Anders Härm *happening*’id hipiliikumise looduslapseliku vabadusiha tiivustusele ning Okase aktsioonid “tagasi loodusesse” ideele.

kokkupuudet. Luuakse elu uus mõiste...”<sup>45</sup>

Lapin võrdleb Eestimaal praktiseeritud *happening*’i mänguga, tehes muuhulgas ettepaneku asendada eesti keeles võõrapäraselt kõlav *happening* sõnaga *mäng*.<sup>46</sup> Euroopa tegevuskunsti kujunemist on mõjutanud hollandi kultuuriloolase Jan Huizinga raamat “Homo Ludens”, milles Huizinga püüab selgitada kultuuri mängulist alget ja leiab, et mängu nii nagu ka kunsti iseloomustab asumine väljaspool tootlikkuse sfääri.<sup>47</sup> Mänguline tegevus, mille käigus konstrueeritakse efemeersete suhete süsteem, ei ole motiveeritud, olulisemaks mängu tulemusest on selle nautimine. Mängust saadav nauding, mille vabadus töötab elu mehhaniseerumisest tuleneva võõrandumise ületamist, leiab vastukaja ka Lapini *happening*’i-käsitlustes.

*Happening*’ides leidub mängule omaseid rituaalielemente ja samuti võistlusmomente: kitsasfilmil talletatud *happening* “Tekstiilviiner” (1972) sisaldab muuhulgas kahevõitluse episoodi liivarannal. Samuti rännaku-rituaali – filmi alguses dokumenteeritakse osalejate teekonda tegevuspaigale mererannas, kus lennutatakse suurt tekstiilist tehtud objekti, nn. tekstiilviinerit, ehitatakse liivast ajutisi objekte, lõpuks lohistatakse merre liivaga täidetud nukk. Samasugune rännakurituual on ka aasta varem toimunud “Jalutus-käik sünnipäevale”.<sup>48</sup>

Nii arhitektuuris kui ka igapäevaelus oli noorte kunstnike-arhitektide ambitsiooniks murda mehhaanilise toimimise rutiini mängulise, sageli epateeriva käitumise kaudu. Ratsionaliseerimisele ja funktsionalismile – paberil mehaaniliselt välja arvatud normidele kulude minimeerimiseks inimlikkuse arvel – vastandasid nad romantilise antifunktsionalistliku hoiaku.<sup>49</sup>

Kuigi Lapin kordab Märt Laarmani nõuet, et kunst peab saama “elu lõbustajast ja mitmekesisistajast elu organiseerijaks”<sup>50</sup>, näivad

*happening*’id, mis sagedamini on naljakad, isegi koomilised, justnimelt omalaadse *art-amusement*’ina<sup>51</sup>. *Happening*’id reageerisid naljaga ümbritseva kunsti tõsidusele, püüdes seeläbi “pahupidi pöörata”, naeruväärseks muuta võimu ja tema pretensioone.<sup>52</sup> Seda,

45 Tsit. R. Kelomees, *Happening, land-art ja performance* eesti kunstis, lk. 3.

46 Vt. L. Lapin, Startitud kuuekümnendatel, lk. 21. Teadlikult laenavad mängu mõiste oma tegevuse kirjeldamiseks Tartu kunstikabineti liikmed 1980. aastatel, vt. R. Kelomees, Sündmused ja mängud Tartus. – Kunst 1987, nr. 2 (70), lk. 49–55.

47 Raamat ilmus 1938, kuid sai populaarseks pärast Teist maailmasõda. Eesti keeles: J. Huizinga, Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määramise katse. Tlk. M. Sirkel. Tallinn: Varrak, 2003.

48 Vt. Jüri Okase kitsasfilm “Sünnipäevakink” (1971, 8 mm, koloreeritud m/v, 8 min.).

49 See ei tähenda funktsionalismi kui arhitektuuri-stiili eitamist. Funktsionalismist sai omamoodi “rahvusliku vabaduse sümbol”, mis meenutas “heroilist iseolemise ideed, Euroopas uuea olemise viisi – kui vaadati mitte Itta, vaid Läände”, vt. L. Lapin, Eesti funktsionalism. Kuues loeng. 30.04.2001. – L. Lapin, Avangard, lk. 107.

50 Vt. L. Lapin, Objektivne kunst, lk. 25. Laarmani tsitaat on pärit 1928 ilmunud “Uue kunsti raamatust” ja viib tagasi El Lissitzky ja Ilja Ehrenburgi eessõnale ajakirja “Вещь. Objet. Gegenstand” esimeses numbris (1922, nr. 1–2), kus toimetajad kirjutavad: “Der ‘Gegenstand’ wird für die konstruktive Kunst eintreten, deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren.” Tsit. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Hrsg. S. Lissitzky-Küppers. Dresden: Verlag der Kunst, 1980, lk. 345.

51 Laenan väljendi George Maciunase manifestist “Fluxus Art-Amusement” (1965). Selles manifestis avanev Maciunase kunstivisioon tegi panuse just naljadele ja naerule, mis David T. Dorise järgi oli efektiivseimaks relvaks nii võimuhete kui konventsionaalsuste paljastamiseks, vt. D. T. Doris, Zen Vau-deville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus. – The Fluxus Reader. Ed. K. Friedman. Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1998, lk. 119–120.

52 See ei tähenda aga, nagu on näidanud Boris Groys, naerja üleolekut, kuid see hoiab teda tagasi moraliseerimisest: B. Groys, Der russische Künstler als Figur eines humoristischen Romans. – B. Groys, Die Erfindung Russlands. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, lk. 209. Lapin tematiseerib *happening*’idega seoses konflikti võimuga, mis enamasti piirdus märkusega korrarikkumise kohta.

ja ka tollasesse privaatsfääri sulgunud kunstielu atmosfääri, laseb aimata Tallinn–Moskva kataloogis leiduv foto, millel heatujuline seltskond on ametis enda valgete paberiribadega sissemässimisega või nendest vabastamisega. Pildiallkiri selgitab, et pildil olev rahvas harrastab kunsti.<sup>53</sup> Ühtpidi dokumenteerib see ülesvõte Lapini kirjeldatud “elamist *happening*’i sees”. Koos teise fotoga samal leheküljel – kus on näha Brežnevi büsti ning võib lugeda Lenini sõnu selle kohal: “Kunst kuulub rahvale”<sup>54</sup> – omandab sündmus Tõnis Vindi kodus, monumentaalsusele vastanduv moment, teatava (poliitilise) huumori dimensiooni ning võiks arvata, et tegemist on (tagasivaatava?) kommentaariga kunsti olukorrast nõukogude ühiskonnas, lõpuks ka eneseiroonilise osutusega oma mänguruumi piiridele. Oma võimetuse tajumine muutub naljakaks mõttetuseks<sup>55</sup>, kuid eksistentsiaalne eluhoiak nõuab absurdi loominguulist, ennastunustavat jätkamist<sup>56</sup>.

### ***Happening*, arhitektuur, avalik ruum**<sup>57</sup>

*Happening* kui teatav reaalsusega suhestumise teistsugune viis või tehnika teenis, nagu kuulutab Lapin 1971. aastal, lõpuks ka uue elukeskkonna loomise üritust.<sup>58</sup> Samas ettekandes osutab Lapin, et *happening*’i-praktika on lahutamatu seotud linnaga ning suunatud – mis on kaasaegse kunsti keskne probleem – lepitama inimest tema tehniliku elukeskkonnaga.<sup>59</sup> *Happening*’ide toimumise paik ei olnud mitte suvaline või juhuslik ruum. Sageli saab kohast tegevuse indikaator.<sup>60</sup>

Üks selline arhitektuuri-*happening* toimus Lasnamäe vanal lennuväljal 1974. Selle idee kuulus Sirje Rungele ning selles osales seltskond arhitekte. *Happening*’i käigus mässiti leitud raudkonstruktsiooni ümber valged paberiribad (ill. 3).<sup>61</sup> Nii tekkis suletud ruum, omamoodi kõige primitiivsem või elemen-

taarsem arhitektuuriobjekt.<sup>62</sup> Runge sõnul tekkis *happening*’i idee konstruktsiooni avastamisest ühel ühistest jalutuskäikudest Tallinna unustatud või hüljatud paikadesse. See meenutanud kunstnikule niipalju ühte tema joonistust (ill. 4), et ta otsustas joonistuse puhtvisuaalset situatsiooni reaalses ruumis korrata.<sup>63</sup> Arhitektuurist saab siin kollektiiv-

53 J. Klõseiko “Rahvas kunsti harrastamas. *Happening* 1974. a. T. Vindi kodus.” – Tallinn–Moskva, lk. 8.

54 Tallinn–Moskva, lk. 8. Pildil vasakus nurgas on näha kahe mehe siluetti, silma torkavad nende valged särgikraed.

55 B. Groys, *Der russische Künstler als Figur eines humoristischen Romans*, lk. 207. Sealsamas kirjeldab Groys sellise efekti tehnikat: teineteisele vastandlike ja vaenulike hoiakute kõrvutamine, millest tekivad ebamugavus panebki naerma (lk. 209).

56 J. Undusk, *Eksistentsiaalne Kreutzwald*. – Vikerraar 2004, nr. 10–11, lk. 142.

57 Avaliku ruumi mõiste piirdub antud artiklis ehitatud füüsilise keskkonnaga, ruumina n.-õ. ühiskondlikus kasutuses, jättes kõrvale avaliku ruumi sellised uuemad vormid nagu massimeedia, kuna see eesti *happening*’i-praktikas laiemat tematisseerimist ei leidnud. Erandiks on “Paberid õhus”, mille käigus lennutati Pirita ranna avalikus ruumis tuulde ajalehti, manifesteerides tegeliku ruumi (ja kogemuse) primaarsust.

58 L. Lapin, *Taie kujundamas keskkonda*. 27. aprillil 1971 Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis peetud ettekande tekst on avaldatud: L. Lapin, *Kaks kunsti*, lk. 16–18.

59 L. Lapin, *Kaks kunsti*, lk. 16. Seda aspekti on *happening*’ide puhul rõhutanud Anders Härm. Siiski näib siinkirjutajale, et just kõnealuse seltskonna jaoks oli “tagasi loodusesse” umbtee.

60 Allan Kaprow näeb *happening*’i vahetus seoses arhitektuuri, ja seega (avaliku) ruumiga. See seos saab ilmsemaks, kui mõtleme, et *happening*’id arenesid välja nn. *environment*’idest, mida Kaprow galeriidesse ja nende tagahoovidesse ehitas. Kaprow’ jaoks ei erinegi *happening environment*’ist, tegemist on ühe mündi erinevate külgedega.

61 Sirje Runge sõnul oli tegemist tualettpaperiga, mille kasutamine tollal oli seotud “kulutamisega”. Vestlus Sirje Rungega, märts 2003.

62 Ühel sündmusest dokumenteerival fotol ongi näha inimest konstruktsiooni sees.

63 Vestlus Sirje Rungega, märts 2003. 1970. aastate alguses tegeles Runge intensiivselt joonistamisega. Enamasti must-valged graafidijoonistused kujutavad arhitektuurseid objekte, ruume ja maastikke, mille inspiratsioon pärines kunstniku unenägudest.



se tegevuse objekt, improvisatsiooni käigus püstitatud ehitis lammutatakse hiljem samas laiali. *Happening*'i dokumenteerinud Jüri Okas teeb selle põhjal graafilise lehe "Gruppenoori arhitekte" (1974, ill. 5), mille fotot täiendav joonistus kujutab keerukat arhitektuurset konstruktsiooni. Arhitektuuriga seotub ka *happening* "Lend" (1974), mille käigus loobitakse õhku lauajuppe ja millest lõpuks jäetakse maha korratu sipelgapesa meenutav hunnik pilpaid. Aasta varem kavandab Lapin "Antiinternatsionaali monumendi" (ill. 6), parafraseerides Vladimir Tatlini "III Internatsionaali monumenti" (1920). Lapini monument, mida autor, ilmselt mitte irooniata, eeslitaliks nimetab,<sup>64</sup> kujutab endast lattidest konstruktsiooni, kuid erinevalt Tatlini torni keerukast "kosmilisest" struktuurist näib olevat vaid hädapärast kokku klopsitud, tema roided pole kuidagi põhjendatud torni tehnilise konstruktsiooniga.<sup>65</sup> Ka Okase graafiliselt töödeldud, hilisemaid rekonstruktsioone meenutava foto "Nimetu" (1973, ill. 7) motiiviks on industriaalehituse jäägina maapinnast välja turritavate betoonplaatide korratu kuhi – omalaadne "antimonument" taamal paistvale uuslinnakule.

1960. aastate Lääne *happening*'i-praktika vahetuks taustaks on klassikalise avaliku ruumi – ühiselt kasutatava ning kõigile ligipääsetava ruumi – transformeerumine:<sup>66</sup> kokkumisega jälgitud ühiskondliku ruumi privatiseerimises kujutavad *happening*'id omamoodi (viimast) katset päästa linnaruum vaba suhtlemise ideaalse territooriumina. Oluline roll sealjuures oli tänavale toodud etendustel, kus rõhk on momentidel, mitte monumentidel<sup>67</sup>, ja mis lihtsustatult töötavad Mihhail Bahtini karnevaliideel – pöörata ajutiselt ümber valitsevad võimusuhted<sup>68</sup>. Leides aset väljaspool galerii või muuseumi "valget kuubikut", kujutavad *happening*'id katset tähistada ümber avalikku ruumi ja on

omamoodi (performatiivseks) arhitektuuri-kriitikaks, aga ühtlasi küsimuseks kunsti asukohast ühiskonnas.<sup>69</sup>

Sotsialistliku bloki totalitaarsetes ühiskondades, kus kõik oli avalik ning maa kui kõigi oma(nd) kollektiivne, ei tähendanud ühisomand aga sugugi piiramatut vabadust

<sup>64</sup> Arhitekti sõnul oli siiski tegemist konkreetse Valdur Ohaka eeslile mõeldud talliga, mille ehitamist Kürtorius ka alustati; vestlus Leonhard Lapiniga, mai 2005.

<sup>65</sup> Vilen Künnapu peab Lapini torn-eeslitali "puhtakujuliseks absurdiehitiseks", vt. V. Künnapu, *Absurdikujund kunstis* (1985). – V. Künnapu, *Üle punase jõe*. Valitud tekste 1972–2001. Tallinn: Tallinna Tehnika-kõrgkool, 2001, lk. 106.

<sup>66</sup> Tõuke selleks andis Jürgen Habermasi 1962 ilmunud raamat "Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft" (eesti keeles: J. Habermas, *Avalikkuse struktuurimuutus. Uurimused ühest kodanikuühiskonna kategooriast*. Tlk. A. Luure. Tallinn: Kunst, 1992), mis on euroopaliku arusaama väljendus avalik-ühiskondlikust ruumist.

<sup>67</sup> Vt. H. Sederholm, *Starting to Play with Arts Education*, lk. 204–210.

<sup>68</sup> Vt. nt. N. Bätzner, "All Pleasure Seeks Eternity" *A Festival of the Senses*. – Daidalos: *Berlin Architectural Journal* 1998, nr. 67, lk. 30–35. Vihjeid karnevalile võib välja lugeda ka Lapini käsitlustest: "Vaatlen happeningi kui ... meie allatõrjutud inimväärikuse ja ürgjõu spontaanselt vallandunud mängu." (L. Lapin, *Häppening Eestimaal* (1970), lk. 14.)

<sup>69</sup> Philip Ursprung peab seda aspekti isegi olulisemaks kui institutsioonikriitikat, millega *happening*'ide paigutamist "tegeliku elu" keskele tavaliselt seotatakse. Viimane on tema meelest isegi silmakirjalik. Kaprow' eesmärk oli, väidab Ursprung, näidata muuseumile kätte uus ajakohasem funktsioneerimise viis, vt. P. Ursprung, *Grenzen der Kunst*. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art. München: Verlag Silke Schreiber, 2003, lk. 107–116, 130–137. Sellele, kuidas arhitektuuri valimine kunsti aineseks tematiseerib avaliku ruumi (ja ühtlasi kaasaegse kunstipubliku) problemaatika, juhib tähelepanu ka Benjamin Buchloh, vt. B. H. D. Buchloh, *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962–1969)*. – *L'art conceptuel, une perspective*. Paris: Musée d'Art Moderne De La Ville De Paris, 1989, lk. 25–39.

selle ühises kasutamises.<sup>70</sup> Avalik ruum oli lavastatud ideoloogilise sõnumi kohaselt, par-  
 tei dikteeritud partituuri järgi ning selle kas-  
 utamine oli reglementeeritud. Üldiselt omaks-  
 võetud tõekspidamise kohaselt, olematule  
 avalikkusele vastukaaluks, on privaatset ruu-  
 mi Ida-Euroopas seostatud vabaduse oaasi-  
 ga, kui mitte vastupanu koldega. Ja kui Slavoj  
 Žižek näitab vaba ja puutumatu eraelusfääri  
 illusoorust, selle mahavaikitud konformist-  
 likkust, tunnistab ta ometi sellistes suletud  
 ringides kehtinud tõelist sõprust.<sup>71</sup> Privaat-  
 sfäärist sai omalaadne kohtumiste, kokkusaa-  
 miste ja koostöö ruum, omamoodi foorum,  
 mida iseloomustas aktiivne suhtlus, nagu see  
 on tunnuslik avalikule ruumile Lääne demo-  
 kraatiates ning mida seetõttu on mõnikord  
 nimetatud ka “teiseks avalikkuseks”. Kui  
 vabadust ja sõltumatust mõisteti Läänes ot-  
 seses seoses avaliku ehk ühise ruumi säili-  
 misega, siis Ida-Euroopas ja Eestis oli vaba-  
 dus midagi, mis seostus omandi ning priva-  
 tiseerimisega.<sup>72</sup> Oma uurimuses almanahhist  
 “Kunst ja Kodu” kui uue teistsuguse linna-  
 ruumi kehtestajast kirjeldab Andres Kurg, kui-  
 das selline kehtestamine toimus n.-õ. linna  
 “privatiseerimise” kaudu, kus välisruum ehk  
 linna avalik ruum muudetakse oma isikliku  
 ruumi, privaat sfääri jätkuks.<sup>73</sup>

Kas on aga veel teisi vabaduse ja vastu-  
 panuvisioone, selliseid, mis ei oleks seotud  
 individualismi ega omandiga? Teistsugust  
 võimalust näivad kandvat *happening*’id ja  
 jalutuskäigud, mille käigus “kaubeldi” linna  
 tähenduste ja identiteedi üle, elati läbi ja ko-  
 geti arhitektuurse linnaruumi “keerukat ja  
 vastuolulist elulisust”. Itaalia arhitekt-teoreet-  
 tik Francesco Careri kirjutab oma raamatus  
 jalutamisest kui esteetilisest praktikast: just  
 jalutamine – ruumi simultaanne kirjutamine  
 ja lugemine – reageerib paindlikult kohtade  
 muutlikkusele, olles nii kaasaegse linna tund-  
 likuks uurimisviisiks.<sup>74</sup> Jalutamine, mõjuta-

des kohtade “tekkimist” siin ja praegu, loob  
 arhitektuuri, konstrueerib ümbritsevat<sup>75</sup>, kuid  
 pigem nii, et “täidab” ruumid tähenduste, ja  
 mitte asjadega<sup>76</sup>. *Happening*’ide puhul näib  
 olevat võimalik väita, et need juhivad tähe-  
 lepanu ühiskondlikule/ühisele ruumile nen-

70 Öieti, nagu osutab Triin Ojari, tekitasid kollektiivsed kasutusprogrammid enam usaldamatust: T. Ojari, Elamispiind. Modernistlik elamuehitusideoloogia ja Mustamäe. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd. 13 (2), lk. 64.

71 S. Žižek: David Lynchi lamella. [Tlk. Hasso Krull.] – H. Krull, Millimallikas. Kirjutised 1996–2000. Tallinn: Vagabund, 2000, lk. 201–204. Eesti kontekstis on Žižeki argumentatsiooni Ida-Euroopa privaat sfääri spetsiifikast rakendanud Andres Kurg, näitamaks “Kunsti ja Kodu” vastuolulist kodukuvan-  
 dit, vt. A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu”, lk. 121–123.

72 Äärmuslikult väljendab sellist seisukohta Lapin, kes kirjeldab eramuehitust kui (individualistlike eestlaste) varjatud protesti okupatsioonivõimude vastu. Lapin kirjutab: “Sellal, kui veidi vabamas ... kliimas näiteks poolakad võitlesid oma okupantide vastu demonstratsioonide, streikide ning tänavailde kuhjatud barrikaadidega, askeldasid protestivad eestlased hoopis oma villade tellingutel, püstitades kõigi piirangute ning kontrollimiste kiuste sümboloid oma seesmisele sõltumatusele.” (L. Lapin, Seitsmekümnendate ruum, lk. 220.)

73 A. Kurg, Almanahh “Kunst ja kodu”, lk. 134.

74 F. Careri, Walkscapes. Üllatuslikult ei leidu Careri uurimuses, mis näeb jalutamist kognitiivse vahendina nii geograafia “välja poleerimiseks” linna kaosest kui ka linna avalikesse paikadesse sekkumiseks, uurimiseks ning nähtavale toomiseks, viiteid Cerateau’le ega Jamesonile.

75 “It was by walking that man began to construct the natural landscape of his surroundings.” (F. Careri, Walkscapes, lk. 19.)

76 “...walking as an aesthetic tool capable of describing and modifying those metropolitan spaces that often have a nature still demanding comprehension, to be filled with meanings rather than designed and filled with things.” (F. Careri, Walkscapes, lk. 26.)

de privaatsuse saarekeste vahel, mis moodustavadki linna või mitu linna.<sup>77</sup>

## 1970. aastate Tallinn kui uue kunsti lava, kuliss

*Tõeline painaja aga algas seitsmekümnendatel aastatel.*

– Mati Unt<sup>78</sup>

1970. aastatel realiseerus 1950. aastate lõpul alanud Tallinna muutumine industriaal-ehituse kaudu, koos selle tulemi ja jääkidega.<sup>79</sup> Kui kuuekümnendatel tempokalt kerkiiv uuslinn tähendas tema arhitektidele-projekteerijatele materialiseeruvat utopiat<sup>80</sup> ja tema elanikele kõige mugavamaid elamistingimusi<sup>81</sup>, siis kümnend hiljem pakkus hallide ehitiste tsoon ja väljaehitamata alade “eikellelegimaa” vähe illusioone.

Kui aga noored arhitektid lansseerisid kriitika modernistliku ehitus- ning planeerimistegevuse aadressil, olid nad samavõrd veendunud, et Tallinnast peab saama suurlinn.<sup>82</sup> Sellist suurlinnaihalust aimub Jüri Okase viieminutilise 8 mm kitsasfilmist “Environment” (1976),<sup>83</sup> mille närviline montaaž ja hüplik rütm, kaleidoskoopilisus, järsud löiked ning agressiivsed *zoom*’id ei jäta vaatajale kuskil hingetõmbepausi. See visioon linnast töötab ootamatuid kohtumisi, võluvalt ebaloogilisi ja irratsionaalseid situatsioone<sup>84</sup>, mis teevadki linnast linna<sup>85</sup>. Okase film kujutab linna kui labürinti ajal, mil sellest pigem oli kom-

77 Vilen Künnapu ja Juhan Viiding kirjutavad 1972. aastal ajalehes “Sirp ja Vasar” avaldatud üleskutses: “Tallinnaid on väga palju; lisaks vanalinnale eksisteerib teine, kolmas, neljas, viies, kuues, kahekümmes Tallinn oma erinevatel tasanditel. Tallinna eraldamine vanaks ja uueks linnaks on ilme lihtsustamine.” (V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek.) Siin ja edaspidi tsiteeritud raamatust V. Künnapu, Üle punase jõe. Tallinn: Tallinna Tehnikakõrgkool, 2001, lk. 11.

78 M. Unt, Tallinn. – 11 steden, 11 landen: hedendaagse Noordeuropese kunst en architectuur / 11 Cities, 11 Nations. Catalog. Ed. E. Vegter-Kubic. Leeuwarden: Frieslandhal, 1990, lk. 227. Unt iseloomustab Tallinna kui skisofreenilist linna, kus “vaba areng ja pealesurutud diktaat ühinevad ... absurduses, võluvas, isegi vihastamapanevas segaduses”.

79 1975. aastal Harkus peetud kõnes, mis lansseeris objektiivse kunsti mõiste, tõdeb Lapin, et Eestis pole veel ühtki tõelist kaasaegset linna ning et enamik linnaelanikkonnastki on kas maalt tulnud või vaid ühe põlve linnas elanud. Sellega vabandab Lapin lüürilis-romantilise suuna domineerimist eesti kunstis, vt. L. Lapin, Objektiivne kunst, lk. 28. Kuid ka 1991 kaebab Jüri Okas, et vaid lõiku Pärnu maanteel Sakala tänavast Estonia teatrini saab Tallinnas (peale vanalinna) linnalikuks pidada, vt. Üks aasta iseolemist. Intervjuu Marika Lõokese ja Jüri Okasega. – Rahva Hääl 20. II 1991. Samas vestluses võrdleb Okas Tallinnat suukoopaga, kus üle ühe hamba on välja löödud ja ülejäänud lagunevad: “Plombeerimisega ei tee siin midagi ära, tühjad kohad tuleb lihtsalt täita.” Ent inimesed ei tahtvat teadvustada, mis asi on linn.

80 “...progressiivsus, mida Mustamäel toimuva ehitustegevuse pidev kajastamine nii meedias kui näiteks muusikas või filmideski ainult võimendas, oli 1960. aastatel tunduvalt üldrahvalikum kui hilisemate paneelrajoonide ehituse aegu. Kõik tundus võimalik...” (T. Ojari, Elamispind, lk. 64.)

81 E. Näripea, Home and Away: Urban Representations in the 1980s’ Soviet Estonian Cinema. – Koht ja paik/Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III. Eds. V. Sarapik, K. Tüür. Tallinn, 2003, lk. 408; vt. ka P. Viires, Mustamäe Metamorphoses. – Koht ja Paik/Place and Location III, lk. 395–402.

82 Paradoksaalsel moel segunevad selles linnavisioonis kaks vastandlikku püüdlust: ühelt poolt idealistlik ja mänguline “korratu elulisus”, mis hindab isetekkelist ja paneb vastu igasugustele ratsionaalsetele korramispüüdlustele; ja teiselt poolt soov konstrueerida klassikaline tihe suurlinn – luua organiseeritud tänavate-väljakute süsteem.

83 Filmi aluseks on Okase samanimeline personaalnäitus Tallinna Kunstihoone kolmanda korruse galeriis 1976.

84 L. Lapin, Meie tänav, alev, linn. Romantism ja ratsionalism II. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 9.

85 A. Haapala, The Urban Identity: The City as a Place to Dwell. – Koht ja paik/Place and Location III, lk. 13–23. Just linna mitte-tuttavlikkuses peitub üllatusmoment, mis avab ruumi lisatähendusele ning on, nii nagu kirjutab Arto Haapala, üheks suurlinliku identiteedi tunnuseks.

beks mõelda ja kõnelda kui kivikõrbest. Noorte arhitektide modernistliku linna kriitika on ühe spetsiifilise, tänavaga seostuva linnakogemuse ennistamine.

Tänavade ideoloogia kätkeb eneses vastandlikkust: ühelt poolt seostatakse tänavaga väikeste naabruskondade moodustumist, kes tajuvad tänavat teatava "oma" ruumina,<sup>86</sup> mille üle on hea koos valvata. Teiselt poolt on tänavat käsitletud avaliku ruumina, mis absorbeerib mitmed erinevad tegevused ning on lõpuks alus sotsiaalseks kollektiivseks toimimiseks koos selles sisalduvate võimalustega nii revolutsiooniliste ühenduste sõlmimiseks kui ka kriminaalseteks tegudeks.

1970. aastatel linnaehituse diskussiooni võtmekontseptiks olev tänavade idee saab nn. Tallinna kooli arhitektide kinnismõtteks – "arhitektuuri peateljeks"<sup>87</sup> – ka 1970. aastate Tallinnas. 1975 avaldab Künnapu artikli "Tänav", mis on ülistus ja propaganda tänavale.<sup>88</sup> "On ärganud tähelepanu linna tõelise olemuse vastu, tuntakse huvi kompaktsete keskuste ning neid ümbritseva rikka tänavavõrgu loomise vastu. Kompaktsed tänavafriidid ... alleed, ees- ja tagaõued võluvad noort arhitektuuri rohkem kui tüüpseksioonid ja punktmajad, mille vahel haigutavad elutud väljad – eikellegimaa," kuulutab arhitekt. Juba 1950. aastate lõpul oli inglise arhitektipaar Alison ja Peter Smithson koos teiste uusbrutalistidega asunud propageerima vahepeal unustatud tänavat, mis (argi)elu sõlmpunktina kehtastas vabadust ja avatust.<sup>89</sup> Ometi, erinevalt Smithsonitest, keda Künnapu oma artiklis tsiteerib, apelleerib Künnapu ajaloolise siselinnatänavade rekonstrueerimisele. Tänav, asugu ta metropolis, väikelinnas või ka maa-asulas, on eelkõige "nautitav front".<sup>90</sup> Teiseks on tänav Künnapu, nagu ka Smithsonite jaoks, kodu jätk. Kuid kui Smithsonid soovisid elustada tänavat sotsiaalse läbikäimise paigana, kus lapsed oman-

davad oma esimese kogemuse maailmast väljaspool perekonda, taastada tema funktsioonid kommunikatsiooniruumina, siis Künnapu näeb tänavat interjööri, privaatse ruumi pikenduseks, mis looks "elanikele hubasema ümbruse oma korterist väljumisel".<sup>91</sup> Smithsonid huvitasid eelkõige inimestevahelised suhted, ühisruumi loomine ning selle ruumi kasutamine koos kõigi ettearvamatute, meeldivate ja ebameeldivate momentidega. Viimaseid ei tahagi Smithsonid eitada ega kõrvaldada, olles veendunud, et kasutajad toovad elu nende arhitektuuri, mitte nemad ei suuna ega kontrolli kasutajaid.<sup>92</sup> Kuigi Kün-

<sup>86</sup> T. Ojari, *Elamispind*, lk. 64.

<sup>87</sup> "...tänav on muutunud arhitektuuri peateljeks" (V. Künnapu, *Arhitektuuriideoloogiast seitsmekümneandatel. – 1970ndate kultuuriruumi idealism*. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk. 43).

<sup>88</sup> V. Künnapu, *Tänav*. – *Sirp ja Vasar* 28. II 1975.

<sup>89</sup> Üks esimesi samme "elu võitluses arhitektuuri funktsionalismiga", nagu Smithsonid oma projekti nimetasid, oli "Urban Re-Identification Grid", mida Smithsonid presenteerisid üheksandal CIAM-il (*Congres Internationaux d'Architecture Moderne*) 1953. Järgnev toetus Jesko Fezeri artiklile Smithsonite tänavakonseptsioonist, mille paatos, lihtsustatult, on koos elu ja tänavaga arhitekti fookusesse tõstetud linnaelanik – linnaruumi ja arhitektuuri kasutaja; J. Fezer, *Die Idee der Strasse ist vergessen worden. Der "Urban Re-Identification Grid" von Alison und Peter Smithson*, 1953. – *Starship* 2002, nr. 5, lk. 30–34. Vt. ka Beatriz Colomina intervjuud Peter Smithsoniga, kus Smithson osutab sellele, kuidas uue maja projekteerimine oli omamoodi ka uuelaadse tänavaleiutamine. Mõte oli mitte tänavas, vaid tänavade idees, nagu Smithson rõhutab. Ei tule mõelda mitte klassikalise tänavaga ja väljaku süsteemi säilitamisele, vaid leida nendele ja nende funktsioonidele "elu areenina" (*arena of life*), kaasaegsemad ekvivalendid: B. Colomina, *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson*. – *October* 2000, Vol. 94 (Fall), lk. 3–30.

<sup>90</sup> V. Künnapu, *Tänav*.

<sup>91</sup> Edgar Johan Kuusik; lõik on väljavõtte Künnapu artikli motost, vt. V. Künnapu, *Tänav*. (Moto on võetud raamatust: E. J. Kuusik, *Ehituskunst*. Tallinn: Valgus, 1973.)

<sup>92</sup> J. Fezer, *Die Idee der Strasse ist vergessen worden*, lk. 34.

napu kirjutab tänava "rikkusest", kus summeeruvad filosoofilised, psühholoogilised ja arhitektuursed komponendid, jääb tema ideaaliks tänav kui korrastav ja distsiplineeriv arhitektuurelement. Kontakt tegelikkuse ja eluga, mille eest võitlesid Smithsonid, stiliseerub kontaktiks korralike ehitiste vahel ühel tänavajoonel, jätmata tühikuid, ja seega ruumi ega tegevusvabadust. "Tänav annaks meile tagasi orientatsiooni, teadmise, kus sa oled, kust tuled, ja vahest ehk, kuhu ka minna. Tänav on raamistik, distsipliin..." kirjutab Künnapu otse vastupidiselt Smithsonite avatud ettearvamatu tänava kontseptsioonile.<sup>93</sup>

Kolm aastat varem kultuurilehes "Sirp ja Vasar" ilmunud ning luuletaja Juhan Viidinguga kahasse kirjutatud ettepanekust saab aga välja lugeda hoopis erinevat suhtumist tänavasse, kus linn ja tänav on elav ning muutuv, mille teeb elavaks just kasutajate ettearvamatu sekkumine: laste joonistused tänavasillutisel või hiiglaslikud lemmiklauljate portreed majaseintel.<sup>94</sup> Selles ebaharilikus "arhitektuurikriitikas" soovivad autorid võõbata sisehoovide välitorustikud vikerkaarevärvi ning majaseinad triibuliseks, või maalida neile hoopis lemmiklaulja portree, kui triibud tüütuks muutuvad. Ka ei näe nad põhjust karta ebaõnnestumisi, sest eksimised ja eksitused on osa linnast ning on lõpuks samuti õnnestumised, nagu ettepaneku autoreid võib mõista. Sest nad teevad linna inimlikuks. Üllatused, mis sissepõikajat tagahoovides ja kangialustes meeldivalt või ebaameeldivalt tervitavad, kuuluvad linna juurde.<sup>95</sup>

Ootatum elegantselt uljast lahendusest, mille ettepanek linna ilme parandamiseks välja pakub, on efektiivne linnast. Linn, kus arhitektide taotluse kõrval eksisteerivad elanike, plekkseppade, puuseppade ja lukkseppade taotlused. Samamoodi nagu plakatid, hüüdlauseid ja reklaamid<sup>96</sup> on linna pärisosa lapsekäe soditud joontevõrk tänavasillutisel.

Nurgatagustes ja sisehoovides üllatavad irratsionaalsed seosed ja ebaõnnestunud lahendused kuuluvad linna juurde samamoodi nagu hoolikalt projekteeritud vaated ja peaväljakud, hoonete tagaküljed samamoodi nagu nende fassaadid. Ning, see on ettepaneku paatos, ettearvamus teeb esimesed huvitavaks viimastest, kui vaid vabastada nad utilitaarsuse saastast, mis ei luba näha. Ülevärvimine, mida autorid soovivad, oleks muuhulgas ka ökonoomne ja kergesti teostatav. See omamoodi "kasutajarevolutsioon" vajanuks vaid linnaelanike pealehakkamist.<sup>97</sup> Selle või-

**93** Tõepoolest, ka situatsionistid lasid tänavatel suunata oma triivimisi, eksisid meelega tänavate labüridis. Künnapu jaoks on tänav, vastupidi, orientatsioon, mis ei lase eksida. Kogu artiklist kajabki vastu pigem seda otseselt mainimata Rob Krieri euroopaliku linnakultuuri manifesti "Urban Space" paatos. Seda raamatut tõstab Künnapu esile 1970. aastatesse tagasi vaadates, vt. V. Künnapu, Arhitektuuriideoloogiast seitsmekümnendatel, lk. 45.

**94** "Pole mõtet keelata oma lastelgi sodida tänavasillutisele ja majaseintele. Lapsekäe joontevõrk on maja ja tänava pärisosa." (V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek, lk. 12.)

**95** Helged nii nagu ebaameeldivadki momendid kuuluvad "linnapilti". Mati Unt on kirjeldanud Tallinna: "Kunagi ei tea, mis Illu või Inetus sind nurga taga ootab. Hubased hoovid, kaunid merevaated, metafüüsilised teadmata otstarbega objektid piirnevad ilgete prügihunnikute ja vandaalide poolt purustatud ajaloomälestistega. Tänaval võib mõnesekundilise intervalliga kohata habetunud boheemlast ja purjus madrust, iseseisvusagset vanahärrat ja umbkeelset ilkuvat nolki." Niisugused kontrastid tekitavad dekadentliku pinget, mis kahtlemata inspireerib ning hoiab virge: "Ja ta [arhitekt] haarab pliiatsi, et suurendada ja paljundada iseorganiseeruvat kaost." (M. Unt, Tallinn, lk. 227.)

**96** Reklaami vaadati samasuguse visuaalse dekoratiivse elemendina, mis ei ole erinev pannooast majaseinal. See on tähelepanuväärne, kuna laialt on levinud tendents käsitleda ideoloogilisi hüüdlauseid ja parteisõnumeid linnaruumis analoogina Lääne reklaamile, selle vahega, et reklaam tundus maitsekam. Nii juhtub, et soovitatakse reklaami julgemat kasutamist linnaruumis ja selle kujunduses.

**97** Autorid soovivad rakendada kunstiliidõpilasi, mis tähendab ikkagi teatavat "professionaalset tööjõudu".





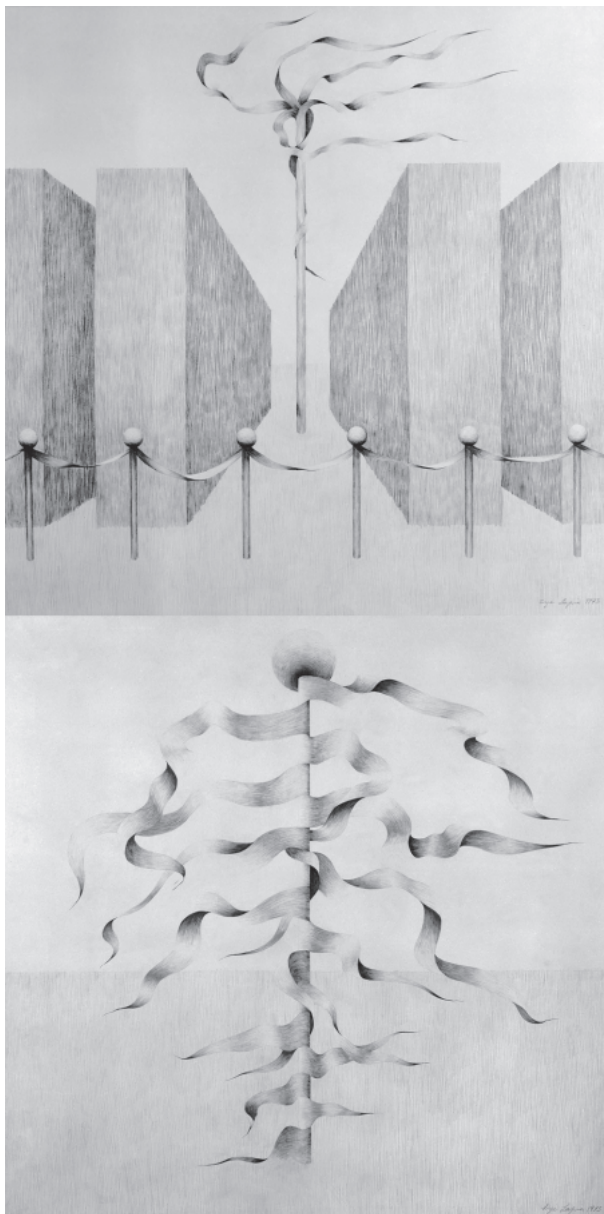
1.  
Ando Keskküla, Konstantin Kuzmin, Vilen Künnapu,  
Leonhard Lapin, Toomas Pakri, Andres Tolts  
*Happening* "Paberid õhus"  
1969  
*Fotod Konstatin Kuzmin*



2.  
Jüri Okas  
*Performance*  
1974



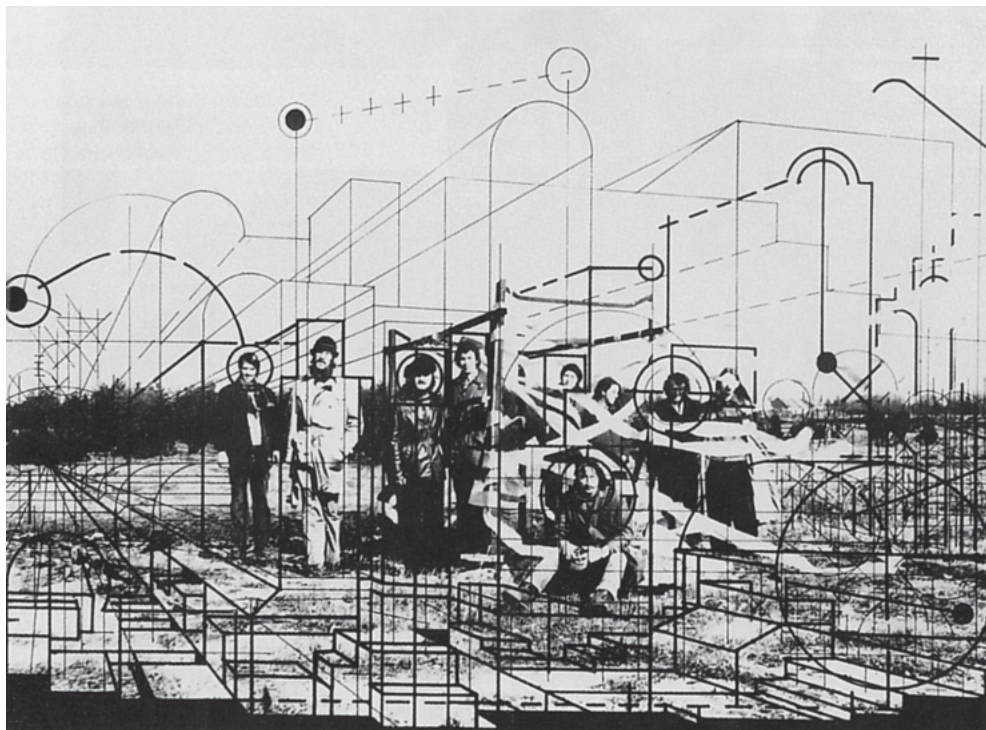
3.  
Sirje Runge ja arhitektide *happening* Lasnamäe vanal  
lennuväljal  
1974  
*Fotod Jüri Okas*



Üleval:  
4.  
Sirje Runge  
Nimetu 5  
Paber, grafiit  
1973

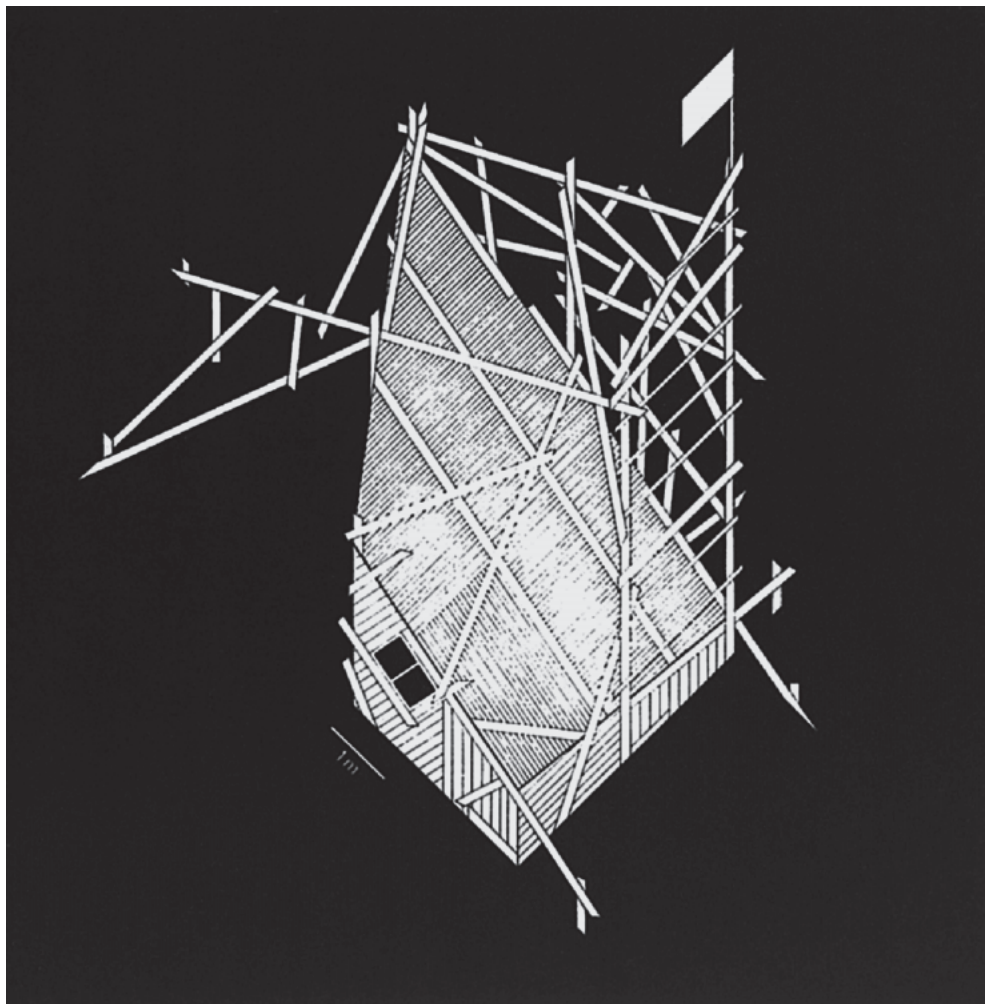
All:  
4.  
Sirje Runge  
Nimetu 6  
Paber, grafiit  
1973



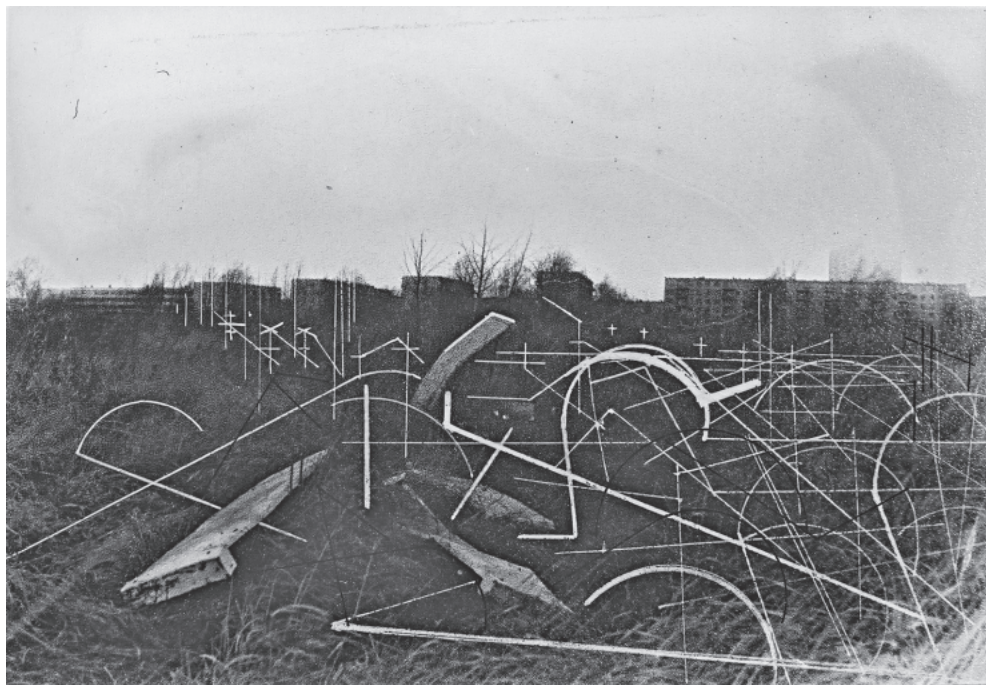


5.  
Jüri Okas  
Grupp noori arhitekte  
Sügavtrükk  
1974





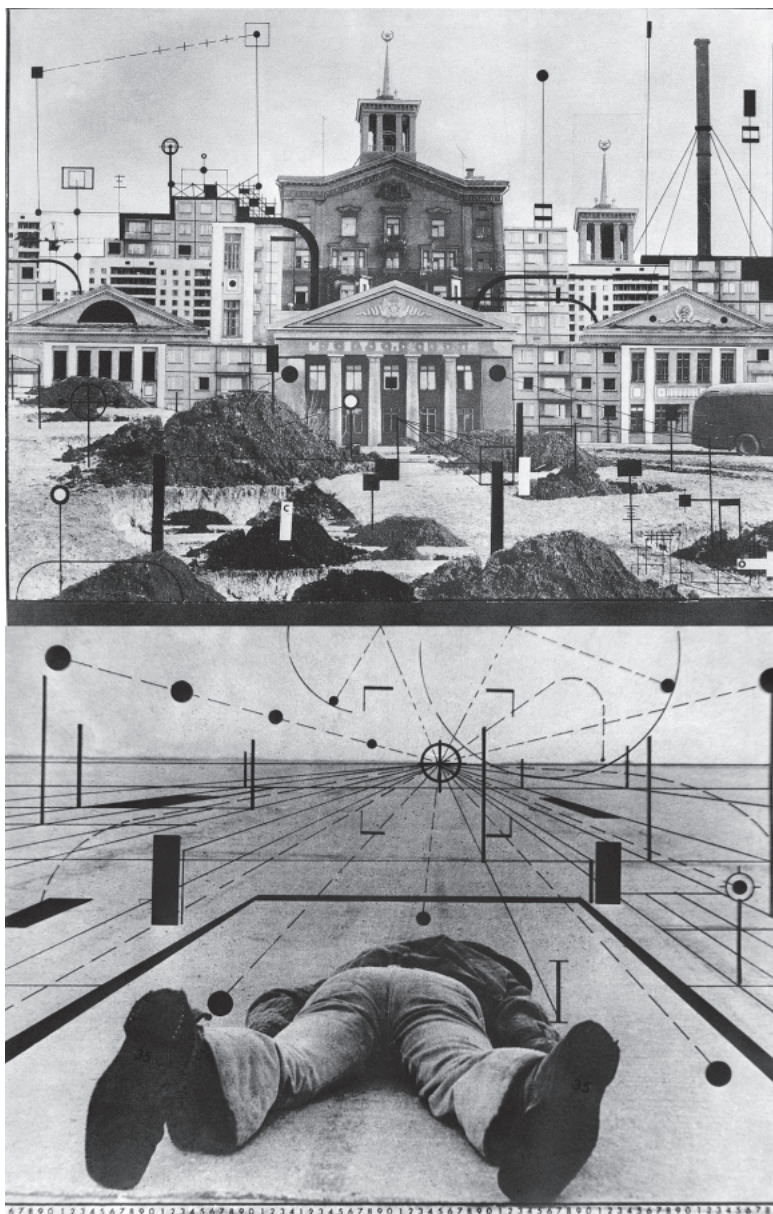
6.  
Leonhard Lapin  
Antiinternatsionaali monument – eslitall  
Tušš, guašš paberil  
1973



7.  
Jüri Okas  
Nimetu  
Graafiliselt töödeldud foto  
1973



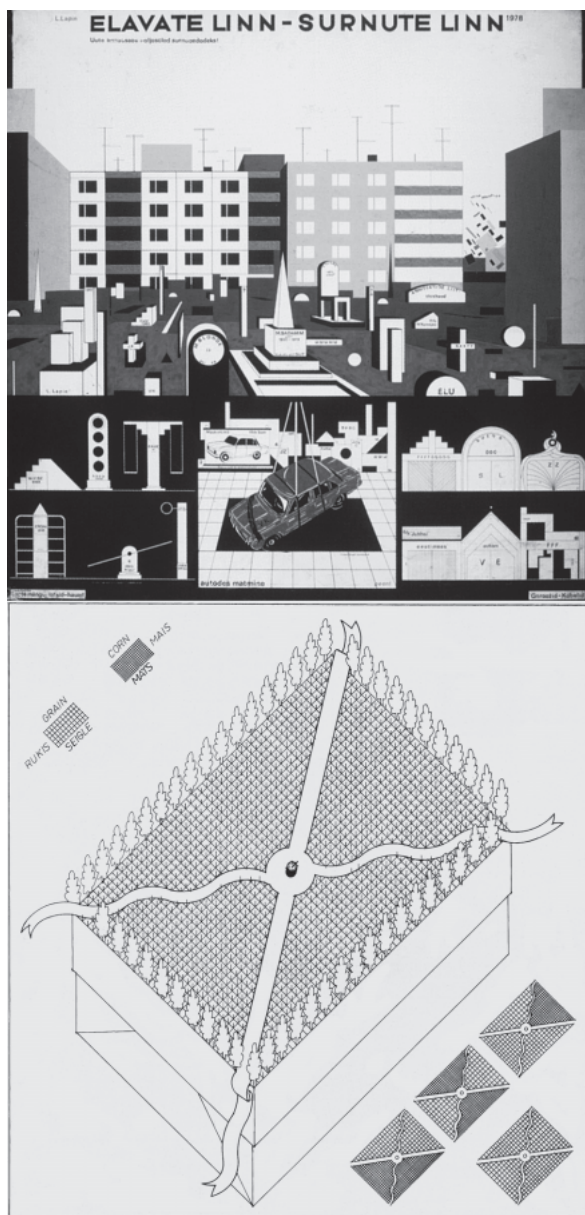
8.  
Jaan Klõšeiko  
Loosungiehtes Tallinn  
Foto  
1975



Üleval:  
9.  
Jüri Okas  
Rekonstruktsioon L1  
sügavtrükk  
1975

All:  
10.  
Jüri Okas  
Pikali  
Sügavtrükk  
1974





Üleval:  
11.  
Leonhard Lapin  
Elavate linn – surnute linn  
Tušš, guašš paberil  
1978

All:  
12.  
Tiit Kaljundi  
Agraarpark  
Joonis  
1976



malikkuse kinnituseks oli aasta varem toimunud legendaarne arhitektide ja kunstnike ühisaktioon “Elevandi värvimine”.<sup>98</sup>

Kui “Ettepaneku” eesmärk oli linnapildi standardsuse, linna ilme üksluisuse elustamine, alustamiseks selle paikade ümberväärtustamist (isegi kui see oli puhtesteetiline, omalaadne dekoori-poliitika ning ettearvamatu oli eelkõige visuaalne väljakutse, mitte reaalne kohtumine), siis *happening*’idest ja jalutuskäikudest saab alguse omamoodi avaliku linnaruumi – mis oli taandunud regulaarselt toimuvatele paraadidele ja laulupeorongkäikudele – taaselustamise katse.<sup>99</sup>

Ajakirja “L’architecture d’aujourd’hui” 1970. aasta näitemängu kohtadele (*Les lieux du spectacle*) pühendatud oktoobri-novembri numbris<sup>100</sup> tutvustab Anne-Marie Gourdon oma artikli “La Participation, mythe ou réalité?” lõpus Jean-Jacques Lebel’i *happening*’i kontseptsiooni.<sup>101</sup> Iseloomustades *happening*’i kui dialoogi, vahetust, kus traditsioonilise teatri rollijaotus n.-ö. pööratakse ümber – passiivsetest vaatajatest saavad aktiivsed osalejad –, nimetab Lebel *happening*’ide eelstatuima toimumispaigana tänavat.<sup>102</sup>

Visiooni linnaruumist kui hiiglaslikust mänguväljakust väljendavad Ülevi Eljandi ulmelised tušijoonistused, lastes ühtlasi aimata, nagu Eha Komissarov on osutanud, millega *happening*’i-praktika ideaalis päädida võinuks.<sup>103</sup> Neis joonistustes realiseerub idee dünaamilisest ja kollektiivsest, erootiliselt laetud linnast, mis on rajatud vabadusele ja mängule. Eljand, kes õppis arhitektuuri ning oli osaline *happening*’ides, defineerib linna mängude, moe ja armastusest haaratud hulkade kaudu. Viimaste spontaansus ei vastandu mitte üksi linnaruumi kasutamise utilitaarsele loogikale, vaid ka sellistele distsiplineeritud massiüritustele, nagu paraadid. Seostades keskkonna uuenemise tema vaba(meelse) kasutamise võimalustega, avab Eljand

uue perspektiivi, samuti näitavad – seksuaalsest revolutsioonist kantud – (pool)paljad ekstaasis massid, kes tema pildidel on “valutanud” pargid ja tänavad, võimalust linnaruumi hõivamiseks karnevali kaudu.

Kui arhitektuur ja planeerimine on elanikkonna harjumuste ja käitumise kujundamise vahendid, siis ruumi kasutamise kaudu, nagu on näidanud Certeau, on võimalik alustada selle ümbertähendamist. Rännaku retoorika, väidab Certeau, on linnakasutaja võim mõista mõned kohad kaduma, samamoodi nagu ta teistest ruumidest, sageli juhuslikest ja illegaalsetest, neist, mis ametlikel kaartidel ei kajastu, komponeerib uue, teistsuguse linna,

**98** Muuhulgas peab Lapin seda arhitektuuri-*happening*’ide kulminatsiooniks. *Happening* seisnes Heina tänaval asuva laste mänguväljaku kollektiivses ülevärvimises. Sündmus on jäädvustatud Jüri Okase filmil “Elevant” (1971, 8 mm, värviline, 15 min.).

**99** Oma 1975. aasta diplomitöös viitab Runge tänavale kui paigale, kus üksnes “kiirustad töölt koju”.

Selle harjumuse muutmine on töö üks eesmärke:

S. Lapin [Runge], Tallinna visuaalse miljöö kujundamise võimalusi. Diplomitöö, Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, tööstuskunsti kateeder. Tallinn, 1975.

**100** L’architecture d’aujourd’hui 1970, no. 152 (octobre/novembre). 1960. aastatel oli seda ajakirja hakatud “Современная архитектура” nime all välja andma ka vene keeles. Teemanumber on jaotatud kolme ossa: näitemängu struktuurid, näitemäng ja linn, ning näitemängu arhitektuurid. Peale teatri tutvustatakse ka teatriarhitektuuri, selle erinevaid avaldumisvormide tsirkusest provisoorse tänavateatrini, demonstratsioonidest Woodstockini. Suur rõhk ongi teatri mitteinstitutionaalsetel vormidel, sellistel teatraalsetel praktikal nagu protestid, meeleavaldused, grafiti, aga ka Jacques Lecoq’i fotoseeria argistest tänavastseenidest, mis võivad saada juhusliku vaataja jaoks omamoodi etenduseks.

**101** A.-M. Gourdon, La Participation, mythe ou réalité? – L’architecture d’aujourd’hui 1970, no. 152 (octobre/novembre), lk. 8–9.

**102** Gourdon mainib ka Allan Kaprow’ *happening*’e, nt. 1963. aastal Pariisi Bon Marché kaubamajas toimunud *happening*’i, vt. A.-M. Gourdon, La Participation, mythe ou réalité?, lk. 9.

**103** E. Komissarov, Soup ‘69 – 20 aastat hiljem. – Kunst 1991, nr. 1 (76), lk. 17.

võimu “enesebildi”, nii nagu see väljendub arhitektuuris või ehitatud linnaruumis.<sup>104</sup> Selleks piisab ka promeneerimisest eriskummalises riietuses: taktika, mida on edukalt kasutanud noortekultuurid oma (vastu)meel-suse demonstreerimiseks.<sup>105</sup>

Lapin on väitnud, et jalutuskäigud ja *happening*’id aitasid ületada võõrandumist suhestumisel urbanistliku keskkonnaga, leida suhe linnaga.<sup>106</sup>

“Tallinn–Moskva” kataloogi alguses on foto, mis on huvitav mitmeski mõttes. See 1975. aastal Jaan Klõšeiko tehtud ülesvõte kujutab vaadet Roosikrantsi (tollal Johannes Lauristini) tänavale, mille üsna unist agulikkude miljöö – pildil domineerib tilluke kahekorruseline puumaja ning eemalt paistev romantiline ümarate rõdudega juugendmaja, jättes tänav linlikuma hoonestusega vasaku poole tagaplaanile – troonib üle tänav venitatud propagandaloosung, tuues ideoloogia linnaruumi. Tänaval, mis muuhulgas eksponeerib hästi ka Tallinna linnaruumi mitmekihilisust, on näha kolme noort, kes, tundub, on peatunud vaid pildistamise hetkeks, et siis jätkata oma käiku, näiteks ületada sõidutee, mille keskel parajasti seistakse (ill. 8).<sup>107</sup> Trio näib muretult triivivat, tempos ja trajektooril, mille juhatab neile nende tuju, mitte ei dikteeri siht. Pildile jäänud stseen on teatraalne: Juhan Viiding viipab naerata-des fotograafi poole, Eda Sepp ja Tõnis Rätsep vahetavad teineteisega koketeeriva žest. Selline päikesepriillides unistavalt etlev seltskond loosungi all, mis ütleb: “Tallin-lased! Tähistagem uute töövõitudega lähenevat NLKP XXV kongressi!”, pidi kahtlemata esile kutsuma naerupahvaka. Kolmik pildil paistab kõike muud kui sihikindlalt töövõitude poole pürgivat, või teeb seda oma valitud viisil ja tempos. Uitamine teadupärast ei olnud nõukogude võimu silmis soositud, sarnanedes millelegi sellisele nagu tööluus. Nõn-

da lavastab see pilt omamoodi (vastu-)kommentaari, riivates ka kommunistliku ideoloogia mõjuvälja linnaruumis,<sup>108</sup> näidates, kuidas käitumisega luua korratust vastukaaluks “kontrollitule ja sunniviisilisele”, seda, kuidas levitada sõnumit linnaruumis, mis on järgalt reglementeeritud. Ilmseks saab see teise samal leheküljel reprodutseeritud fotoga, mis kujutab loosungiehtes Leningradi: tähenduslik on siin juba võttenurk, sümmeetriast tek-kiv staatilisus, kus Lenini portreega pannoo asub täpselt pildi keskel.<sup>109</sup> Kahe teine-

**104** M. de Certeau, Jalutuskäigud linnas, lk. 132–135. Certeau juhib tähelepanu jalutuskäikude, uitamisepraktika transformatiivsele potentsiaalile, sellele, kuidas linnaelanikud oma isikliku kogemuse kaudu linnaruumiga suhestudes, linnas liikudes ja oma argiseid toimetusi tehes kohandavad, muudavad ja nihetavad seda linna, mida Certeau nimetab mõiste-linnaks. Vt. ka A. Kurg, Kasutajarevolutsioon. Taktikad arhitektuuri hõivamiseks. – Maja 2002, nr 1 (32), lk. 14–17.

**105** Vt. M. A. Svede, All You Need is Lovebeads: Latvia’s Hippies Undress for Success. – Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. Eds. S. E. Reid, D. Crowley. Oxford, New York: Berg, 2000, lk. 189–208. Svede kirjutab Riia hipide praktikast: “There wasn’t much else to do at Kaza [kohvik, kus hipid kogunesid] besides drink coffee, read, doodle and converse... But it was all about mobility anyway...” (M. A. Svede, All You Need is Lovebeads, lk. 193), mis tähendas liikumist ühest kohast teise, kus oluliseks oli kohalolu linnaruumis.

**106** Ka Kurg viitab ühiste jalutuskäikude kogemuse rollile uue linnapildi konstrueerimisel: A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu”, lk. 134.

**107** J. Klõšeiko, “Loosungiehtes Tallinn, 1975. a.” – Tallinn–Moskva 1956–1985, lk. 5. Kolmik on teel Ludmilla Siimu ateljeesse. Pildilt on puudu seltskonnas olnud Jaak Kangilaski. Jaan Klõšeiko märkus autorile.

**108** Lavastatud vastandus, mis selle fotol võib tunda ehk juhuslik, tuleb esile teisel, mis on samuti reprodutseeritud “Tallinn–Moskva” albumis (J. Klõšeiko “Tallinna Võidu väljak, 1975. a.” – Tallinn–Moskva, lk. 4). Sellel on samad peategelased Eda Sepp ja Juhan Viiding oma moodsate päikesepriillidega vastandatud parteijuhtide portreede monotoonsele reale Tallinna Linna Täitevkomitee (praegu Tallinna Linnavalitsus) hoone küljes toonasel Võidu väljakul.

**109** J. Klõšeiko “Loosungiehtes Leningrad, 1976. a.” – Tallinn–Moskva, lk. 5.

teisele vastandliku ja teineteise suhtes isegi vaenuliku “hoiaku” kõrvutamiseega konstrueeritakse efekt, millest tekkiv ebamugavus on vältimatult naljakas.<sup>110</sup> Sellist fotode konfrontatsioonist tekkivat tähenduslikkust kohatab paljudel teistel “Tallinn–Moskva” kataloogi pildidel, kus satuvad omavahel konfliktiks ametlik ja isiklik, ühiskond ja kunst.

### **Linna rekonstrueerimine ja *flânerie* kui selle tehnika**

Steen Lauristini tänaval toob meelde uita-ja-figuuri – flanööri. Flanöör on saanud omamoodi kaasaegse kunstniku rollimudel, kelle praktikat alates dadaistidest ja sürrealistidest kunstis edukalt rakendatakse.<sup>111</sup>

Ometi on flanöör konkreetne tegelane 19. sajandi Pariisi tänavatelt, kust Charles Baudelaire ta “leiab” ning kellest saab suuresti tänu Walter Benjamini analüüsidele kõrgkapitalistliku suurlinna ja ajastu eksemplaarne esindaja.<sup>112</sup> Tema ülekandmine ühte 1970. aastate nõukogude provintsipealinna ei ole kuidagi enesestmõistetav.<sup>113</sup> Näib olevat võimatu kujutleda midagi teineteisele vastandlikumat. Kuid on siiski kaks punkti, mis sellist teguviisi õigustavad. Flanööri tegevus vastandus kindlale elurütmile, ratsionaalselt organiseeritud ajale.<sup>114</sup> Ka nõukogude linnades oli uitamine ehk sihitu ringihulkumine üksnes vastumeelselt sallitud, nii nagu tühi-käimine ja luuserlus olid tööliste riigis lubamatud. Eespool võisime veenduda, et kunstnike tegevus, nende mängud olid aga trotslikult suunatud ratsionaalse töö- ja elukorralduse vastu.<sup>115</sup>

Olulisem on aga teine punkt: mõlemad, nii Baudelaire’i “moodsa aja kangelast” – flanööri *par excellence* – kui ka enam kui sajand hiljem Tallinnas “apokalüptilise muutusega”<sup>116</sup> uidanud arhitektide seltskonda iseloomustab seesama eksistentsiaalne püüd

leida mõte end ümbritsevas urbaniseeruvast keskkonnas, selles muutuvast sotsiaalses ja kultuurilises maastikus, uurides linnaruumi

**110** Nii kirjeldab Boris Groys eespool viidatud essees tehnikat, mis tema meelest iseloomustab kõige paremini nõukogude/vene mitteametlikku kunstipraktikat, vt. B. Groys, *Der russische Künstler als Figur eines humoristischen Romans*, lk. 205.

**111** H. Sederholm, *Starting to Play with Arts Education*, lk. 195; vt. ka T. McDonough, *The Crimes of the Flaneur*. – October 2002, Vol. 102 (Fall), lk. 101–122. Kui Helena Sederholmi jaoks on *flânerie* teatav kriitiline diskursus ning flanöör positiivse kangelase etalon, siis Tom McDonough’ käsitus flanöör on hoopis ambivalentsem. Järgnedes Benjamini märkusele “no matter what trail the flaneur may follow, every one of them will lead him to a crime”, analüüsib McDonough ka neid kaheldavamaid aspekte üksildase uitaja käitumises. Ka võib märgata, et kunstnike uitamised on sagedamini kollektiivsed.

**112** Vt. nt. W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. – W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I (2)*. Hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, lk. 537–569, eriti peatükk “Der Flaneur”.

**113** Samamoodi on sunnitud küsima Astrid Ihle, kes analüüsides idasaksa fotograafide Arno Fischeri ja Ursula Arnoldi tegevust sõjajärgses Berliinis ja Leipzigi, elustab flanööri kuju, et kirjeldada nimetatud fotograafide positsiooni, kes ei olnud mitte ainult erinevate tänavastseenide tunnistajateks, vaid võtsid endale õiguse nähtule tähendus anda, vt. A. Ihle, *Wandering the Streets of Socialism: A Discussion of the Street Photography of Arno Fischer and Ursula Arnold*. – *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Eds. D. Crowley, S. E. Reid. Oxford, New York: Berg, 2002, lk. 85–104.

**114** Vt. A. Kurg, *Flanööri mitu elu*. – Vikerkaar 2004, nr. 4–5, lk. 105.

**115** Muuseumis võrdleb ka Baudelaire flanööri lapsega: flanöör kogevad linna nagu laps, kelle jaoks kõik on uudne, kes joobub ümbritsevatest vormidest ja värvidest, kelle jaoks linn on kogum maagilise jõuga laetud kohti ja situatsioone. “The experience of *homo ludens* can be an ideal when talking about sensing and experiencing an environment.” (H. Sederholm, *Starting to Play with Arts Education*, lk. 201.)

**116** A. Härn, *Tegevuskunst Eestis 1966–2000*.

moderniseerumise katastroofilise hävingu varemeid.<sup>117</sup>

Ka Tallinnas oli võimalik jälgida, kuidas tempokas industriaalehitus kaotas linnakihhistusi, tekitades tühikuid linna koesse. 1970. aastatel ei muutunud Tallinn mitte ainult (industriaalseks) suurlinnaks, aga ka nõukogude linnaks, “tüüpiliseks vabariikliku tähtsusega nõukogude linna ruumiks”, mida ise loomustas, nagu kirjutab 1950. aastate lõpust alates sageli Tallinna külastanud vene kunstnik Juri Sobolev, “ängistav ja ohtlik tappev igavus”.<sup>118</sup> Märgid ja jäljed, mis veel 1950.–1960. aastatel olid osutanud ajale enne nõukogude okupatsiooni, hakkasid tuhmuma ja modernismi – *tabula rasa* – amneesiaähvardus muutus reaalseks.<sup>119</sup>

Mõttele, mida järgnevas üritan esitada, viis mind Hannah Arendti ekslik interpretatsioon, mille ta andis Walter Benjamini visandatud flanööri kujule.<sup>120</sup> Arendti aastal 1968 kirjutatud tõlgendus reflekteerib, nagu kirjutab Tom McDonough, kaasaegset situatsiooni, mil Pariisi tänavatel marssisid protestijad ning püstitati barrikaade, kuid avalik ruum koos selle vabadustega muutus üha ahtamaks, tehes seda tegelikkusest ära pöördudes. Linn, mida Arendt kirjeldab kui “boheemlaste paradiisi”, on lohutav fantaasia, ülistus linnaeluvormile, mida ta nägi häviemas, mida sõjajärgses maailmas enam ei eksisteerinud.<sup>121</sup>

Niisiis, kui nood Tallinna tänavatel jalutanud “noored ja vihased” mehed andusid hetkelistele muljetele linnatänavatel ja hoovides, kuhu nende jalutuskäigud neid viisid, polnudki mitte vihased, vaid hoopis nostalgilised? Boheemlikud flanöörid kadunud aegu otsimas, või ehk hoopis etlemas?<sup>122</sup> Tallinn sai omamoodi lavaks linnaetendusele, mängule, mille käigus (re)konstrueeriti üht

117 Nii näiteks nimetab Kurg industriaalse massehituse kriitika kõrval Tallinna vanade puumajarajoonide lammutamist kui üht almanahhi “Kunst ja Kodu” ümber kogunenud seltskonna “käivitajat”: A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu”, lk. 134.

118 J. Sobolev, Virtuaalne Tallinn ja mitte vähem virtuaalne Moskva, lk. 22. Huvitav on ka Sobolevi tähelepanek linnas valitsenud atmosfäärist oma esimesel reisir Tallinna 1957: “...elu oleks otsekui 40ndaise aastaise pidama jäänud ... Päeval käidi istumas kohvik “Tallinna” teise korruse ajahammast tunda saanud vanamoodsas hubasuses, joodi seal lahjat kohvi keelpillikvarteti kammermuusika saatel, ning ilmselt vesteldi loiuult samadel teemadel, nagu ka 38nda, 39nda või 40nda ulmade mütoloogilisel ajalõigul.” (Samas, lk. 20.)

119 Reaktsiooni muutunud keskkonnale illustreerib “Kunst ja Kodu”. “Hallile ja tuimale elukeskkonnale alternatiive otsides sai üheks esimeseks võimaluseks pöörduda selle poole, mis oli varasemast veel säilinud,” kirjutab Linda Kaljundi “Kunst ja Kodu” motiividest keskkonnakultuuri ajakirjana. Kaljundi peabki ajakirja puhul rahvusvaheliste kunstisuundumuste tutvustamise asemel olulisemaks ja domineerivamaks elukeskkonnas veel säilinud vana, s.t. “eesti-aegse” väärtustamist; vt. L. Kaljundi, Kodu ja kunsti juurest elukeskkonnani. Almanahh Kunst ja Kodu 1970. aastatel. – kunst.ee 2002, nr. 3, lk. 35–36; vt. ka A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu”, lk. 134. Kurg väidab, et see ei olnud retrospektiivne projekt, okupatsioonieelse arhitektuuriga võrdselt keskenduti industriaalehitusele.

120 Vt. Tom McDonough’ märkus selle kohta: T. McDonough, The Crimes of the Flaneur, lk. 102–103.

121 T. McDonough, The Crimes of the Flaneur, lk. 102–103. Flanööri kui liigi väljasuremisest vt. ka K. Tester, Introduction. – K. Tester, The Flâneur. New York: Routledge, 1994, lk. 1–21.

122 Nostalgia veenab seepärast, et tegelik minevik ja sündmused on unustatud. Tegelikult varjab minevik üksnes oleviku hirne. Nostalgilisust mainib Kaljundi, kirjutades, et popi kõrval jäi oluliseks nostalgia ja igatsus “Eesti aja” järele, mida kõnealused kunstnikud ise polnud läbi elanud, vaid millest nad olid osa saanud ainult säilinud esemete ja ruumide kaudu. See põlvkond oli üles kasvanud miljões, milles oli säilinud eestiaegne eluviis, mille ruumid ja esemed olid veel “Eesti ajast”, mis alles 1960. aastatel paranenud majanduslikes tingimustes uute ja moodsamate nõukogude toodete vastu välja vahetati. Vt. L. Kaljundi, Kodu ja kunsti juurest elukeskkonnani, lk. 36.

minevikku varisevat linnaruumi kogemust.<sup>123</sup> Seda ei tule aga mõista mitte selle meeleheitliku taastamise katsena, mida enam ei olnud, vaid selle kadumise registreerimisena. Purustuse mäletamisena.

Nad kõnnivad linnas kui varemotel, uurides selle erinevaid ajaloolisi kihistusi<sup>124</sup> nagu geoloog<sup>125</sup> või arheoloog<sup>126</sup>. Lasevad end üllatada ootamatutel detailidel, lagunevad hoovid elustuvad, välitorustikest ja ventilatsioonivavadest saavad kunstiteosed.<sup>127</sup> See on linna fantasmagooria.

Linn on flanööri silme all toimuv vaatemäng, linn on teater, kus on pidevalt võimalik kaasa elada erinevatele vaatemängudele: tänavanurgal mängib keegi saksofoni, kuskil põleb midagi.<sup>128</sup>

Walter Benjamin kirjutab, kuidas tänavad on flanööri koduks, äride helkivad reklaamsildid on samasugune seinakaunistus kui õli maal salongi seinal.<sup>129</sup> Künnapu ja Viiding kuulutavad kunstiteosteks kõik isetekkinud arhitektuurivormid ning hoonete seinad ekspositsioonipindadeks.<sup>130</sup> Flanöör on spetsiifiline “kunsti-nägija”, suvaline linna fragment muutub tema silmades pildiks.<sup>131</sup> Samamoodi muutub roostes prügikonteinerite rivi tagahoovis Jüri Okase silmis Donald Juddi skulptuuriks.<sup>132</sup>

Oluliseks momendiks flanööri praktika puhul ongi nägemine. Flanöör esindab teatavat spetsiifilist nägemise viisi, mille tunnuseks on veendumus, et nägemine on teadmine, lihtsustatult, et asjade täpne uurimine avab nende olemuse.<sup>133</sup> Ja samas osutab just

**123** Jüri Okase mõned “Rekonstruktsioonid” meenuvad tõepoolest lavasid. Samas võib sarnaseid “lavadekoratsioone” leida renessansi arhitektuurijoonistustelt, kus ehitisi konstrueeritakse kui kulisse. Kui 1970. aastatel reanimeeritakse klassikalise euroopaliku linna idee, saab selle kehastuseks just renessansi ajal kujunenud perimetraalse hoonestuse ja väljakute süsteem. Lähem eeskju Okase ruum-lavadele on

Giorgio de Chirico varaste maalide ruum, mille on nihestanud erinevad “vaated” ning kus kokkukujutatud arhitektoonilised objektid mõjuvad kuliss-konstruktsioonidena.

**124** L. Lapin, Meie tänav, alev, linn. Romantism ja ratsionalism II. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 9. Flanöör tegutses Pariisi tänavatel kui botaanik, määratledes erinevaid inimitüpe, vt. A. Kurg, Flanööri mitu elu, lk. 106.

**125** Uut arhitektuuri mõjutavaid tegureid loetledes nimetab Lapin muuhulgas geoloogiat: L. Lapin, Kunstide süntees kaasaegses arhitektuuris – “süntheetiline arhitektuur”. – Kunst 1974, nr. 1 (45), lk. 57.

**126** Peeter Linnap on Okase kunstiga seoses toonud sisse arheologia mõiste: P. Linnap, Entropia, ruum, pilt: Jüri Okase arheoloogiline rekonstruktsioon. – Kunst 1994, nr. 2, lk. 24–29.

**127** V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek, lk. 10. Artiklis “Tänav” kirjutab Künnapu: “Kõikvõimalike trepikodade, šahtide, rõdude ja terrasside näol saame vahel lausa fantastilise vormirõõmu osaliseks.” (V. Künnapu, Tänav, lk. 9.)

**128** Künnapu loetleb vaatemänge, millele linnas igal sammul sattuda võib: V. Künnapu, Linn kui teater, teater kui linn. – Teater. Muusika. Kino 1985, nr. 11, lk. 89. (Artiklit illustreerivad teiste hulgas kaks Jüri Okase ja kaks Mari Kaljuste fotot.)

**129** Vt. A. Kurg, Flanööri mitu elu, lk. 107.

**130** V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek, lk. 12.

**131** M. Rutschky, Art on Buildings: The Flaneur as the Self-Sufficient Person. – Daidalos: Berlin Architectural Journal 1993, no. 49, lk. 83.

**132** Vaata selle töö erinevaid versioone: “Lugupidamisega D. Juddile” (1974, sügavtrükk), “Viis kasti” (1974, foto), või ka illustratsioon Okase 1987. aastal EKM-is toimunud personaalnäituse kataloogis, mille allkiri kõlab kui skulptuuri kirjeldus: Viis kasti. 1974. Teras. 90x90x100cm. – Jüri Okas. Näitusekataloog. Koost. S. Helme. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum, 1987, lk. 12. Andres Kurg nimetab Okast kunstnikuks, kes “näeb” kunsti; vt. A. Kurg, Jüri Okase “spetsiifilised objektid”. – 1970ndate kultuuriruumi idealism, lk. 23.

**133** J. Rignall, Benjamin’s Flâneur and the Problem of Realism. – Problems of Modernity. Ed. A. Benjamin. Coventry: Warwick University Press, 1989, lk. 116. Flanööri jaoks on nägemine teadmine, mis on huvitav, sest ka Okas näib uskuvat, et “olemuslikku” on võimalik “näha”, samastades nägemise teadmisega. Okase loominguliseks kreedoks peetavates teesides formuleerib kunstnik napolisõnaliselt: “On võimalik: ... näha ja märgata olemuslikku.” (J. Okas, The concise dictionary of modern architecture. [Photographs 1974–1986.] Tallinn, 1995.)



flanööri praktika selle piiridele: linna ei saa lugeda, suhe nähtava (pildi) ja tema tähenduse vahel on juhuslik. Flanöörist saab dekonstrueerija, kes, combineerides vaatleja ja eksperimenteerija rolli, võtab endale vabaduse nähtule tähendusi anda.<sup>134</sup> Nii on nende Tallinn teatav projektsioon<sup>135</sup>, illusioon ja teater<sup>136</sup>. (Komisjonikauplustest ostetud eestiaegsed riided, mida kanti, ainult täiustasid seda näitemängu.<sup>137</sup>) Teatraalsete varemete ning ühtlasi linnaruumi kogemuse näiteks on Okase “Rekonstruktsioonid” (ill. 9).<sup>138</sup> Nende varemelisus on silmatorkav. Tegemist ei ole siiski transsendentaalse hävinguallegooriaga. Sari, mis valmib aastatel 1974–1978 ning meenutab tehniliselt montaaže, uurib linna arhitektuurset struktuuri. Erinevatest ruumifragmentidest ja olemasolevatest objektidest konstrueerib Okas omalaadse “varemetekeskonna”, mis ühelt poolt eksponeerib linnaruumi mitmekihilisust, teisalt aga on ise uus struktuur.<sup>139</sup>

On tähenduslik, et harva satuvad nende kokkukuhjatud fragmentide hulka riikliku tähtsusega või ajaloolise väärtusega hooned – seega ei ole need mõeldud turistidele. Kui, siis pigem tunneb Okas huvi ebasoosingu- se sattunud “monumentide” vastu, nagu stalinistlik klassitsism. Viimased, võrdselt sõehunnikutega, on “maamärkideks”, visuaalseteks tähisteks linnas.<sup>140</sup> Okas lähtub, nii nagu flanöör, juhuslikult tabatud visuaalsetest kvaliteetidest. “Rekonstruktsioonid”, nagu kinnitab autor, on visuaalse miljöö analüüsid, see tähendab, et sealt ei tasu otsida koha vaimu ega psühholoogiat.

Jalutamine ei mobiliseeri mitte ainult silma, vaid ka keha. Okasel on töid, mis on seotud kehalise (linna)ruumi kogemusega, nagu näiteks *performance* mahajäetud lennuväljal (1972), kus kunstnik lamab, käed laiali, suurel lagedal asfaltväljal. Foto põhjal valminud graafiline leht “Pikali” (1974, ill. 10),

millel fotole lisandub range geomeetriline kompositsioon, tematiseerib vahekorda linna reaalse ruumi, arhitektuuri abstraktse disaini ja inimese keha vahel. Samamoodi ka juba mainitud “Grupp noori arhitekte”.

1971 aset leidnud *happening*’i “Jalutuskäik sünnipäevale” dokumenteerib Jüri Okase

**134** J. Rignall, Benjamins Flâneur, lk. 119–120.

Vt. ka P. Барт, Семиология и градостроительство. – Современная архитектура 1971, nr. 1, lk. 7–10.

Artiklis osutab Barthes muuhulgas sellele, et nii nagu kaasaegne semiootika ei tunne paika pandud tähistata- vaid, vaid viimased saavad omakorda tähistajateks teistele, toimub sarnane liikumine ka linnas. Barthes nimetab sellist linna dimensiooni meeleliseks (чувственное измерение), mis tähendab eelkõige tundlikkust. Vt. ka: “See, ... mida registreeriti, oligi subjektiivne, autobiograafiline linnaruum, jalutuskäikudel taasavastatud linnaosade ja hoovidega, eriliselt tajutud puumajadega, mõõdamines fikseeritud lõikude ja uitajat üllatanud detailidega, ühes ruumis koos paiknevate erinevate aja kihistustega.” (A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu”, lk. 134.)

**135** Kurg on osutanud, et tegelikult pildistab Okas pilte: “Foto fotografeerimine on seega autori enda vaimse konstruktsiooni salvestamine...” (A. Kurg, Jüri Okase “spetsiifilised objektid”, lk. 33.)

**136** Alles hiljem leiutatakse müstiline *genius loci* ja Vilen Künnapu hakkab prohvetlikult kõnelema metafüüsilisest ruumist.

**137** Vestlus Lapiniga, märts 2003. Lapini sõnul olnud selle moe üheks eestvedajaks Juhan Viiding. Ott Arder on öelnud Andres Toltsi ja Juhan Viidingu kohta, et neil oli võimalik olla üheaegselt nii hipi kui eestiaegne härrasmees; L. Kaljundi, Kodu ja kunsti juurest elukeskkonnani, lk. 36. Kaljundi arvab, et see kehtib kogu põlvkonna kohta. Siiski oli noorte suhe nn. “eesti aega” ambivalentsem, nii näiteks kuulutab Lapin neile edasi antud eestiaegsed käitumismõeldused aegunuiks.

**138** (Romantilised) varemed ehitatakse kui lava. Oma ruumistruktuurilt on varemetekeskonnad konstrueeritud “ajareisina”. Vt. H. Böhme, Ruinen – Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij. – H. Böhme, Natur und Subjekt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, lk. 139–145.

**139** Üldiselt omaksvõetud seisukoha järgi ongi “Rekonstruktsioonid” kavandid linnaruumi mõeldud installatsioonidele.

**140** V. Künnapu, Jüri Okase keskkonnakunst. – Sirp ja Vasar 26. III 1976.

se kitsasfilm.<sup>141</sup> Kaasas monströösne helesinisest kilest valmistatud ning õhupallidega täidetud objekt (mis ongi sünnipävakink), jalutatakse (joostakse, marsitakse...) läbi Tallinna erinevate linnajagude: Pelgulinnast mööda Sõpruse puisteed Rahumäele. Marsruut on valitud pragmaatilistel, mitte esteetilistel kaalutlustel. Mõnes mõttes oli see jalutuskäik isegi pealesunnitud, sest autori sõnul ei mahtunud kingitus ühistransporti. Jalutuskäiku struktureerivad üleminekud ühest linnaosast teise. Linnaruum, mis seeläbi avaneb, on mittedpektakulaarne, üksteisele järgnevad aed, loosungitega maalitud plank, uuslinn, metsasalu on jalutuskäigu vahelduvateks foonideks, vahendades linliku struktuuri mitmesust, selle hakitust, kuid tehes seda eriliste emotsioonideta, peaaegu ükskõiksel. Aktsiooni eesmärk, nagu võib lugeda graafiliselt lehelt – sündmuse iselaadselt diagrammilt –, oli objekti asetamine linnaruumi erinevatesse situatsioonidesse. Kuid linn ei paljasta oma saladusi, ei ava maagilist kohta vaimu.<sup>142</sup> Ennekõike ongi film koomiline.

Flanööri vaatluse ja analüüsi eesmärk oli siduda isiklik ja kollektiivne mälu linnaruumiga. *Flânerie*, nii nagu Walter Benjamin on osutanud, oli praktika, linna tajumine ruumina, kus erinevad ajastud eksisteerivad samaaegselt ühes paigas kõrvuti, kohad talletavad mälestusi ning “sihitult lonkides on võimalik komistada kaotatud unistustele, möödunudle ja moestlänule”.<sup>143</sup> Iga tänav viib tagasi minevikku, mis “ei piirdu mitte ainult jalutaja (autori) enda minevikuga, vaid sellise koha ja jalutamise interaktsiooni tulemusel avaneb talle teatav kollektiivse mälu ruum”.<sup>144</sup> Kuid kui need paigad on hävitatud, kui inimesed seal enam ei käi? Jõuamegi küsimuseni, kuidas ilmub mäletamine nendes projektides? Urbanistliku ruumi rekonstrueerimine ei olnud selle talletamine niisugusena, nagu see oli, vaid rohkem selle mõist-

mine.<sup>145</sup> Uitamine läbi ruumide täitis need tähendustega.<sup>146</sup> Linnast sai (nii nagu passaažist flanöörile) pildiruum, kus nägemismeele kõrval pandi mängu fantaasia ja mäletamisvõime.<sup>147</sup> Mulle tundub, et nende mäletamise strateegiat võiks kirjeldada kui retooilist<sup>148</sup> – arhitektid avastavad linna kui “korratut, laetud, elavat *theatrum memoriae*’d”.<sup>149</sup> Olulisem neis paigus tõesti sündinud lugudest oli see, mida kujutleti. Certeau kirjutab: “Mäletatav on see, mida saab kohast kujutleda.”<sup>150</sup> Eha Komissarov on osutanud põlvkonna spetsiifilisele suhtele ümbritsevaga (mis ise on minevikust koormatud)

**141** Film kannab tegelikult pealkirja “Sünnipävakink” (8 mm, koloreeritud m/v, 8 min.), aktsioonist kui jalutuskäigust kirjutab Raivo Kelomees; vt. R. Kelomees, *Happening, land-art ja performance* eesti kunstis, lk. 4. Sündmust dokumenteerib ka graafiline leht “Sündmus PSR” (1971/79); vt. Okas, lk. 87. Sündmuses osalesid M. Okas ja J. Ollik.

**142** See fikseeritakse (või konstrueeritakse) hiljem, kümnendi lõpus. Sellise mentaliteetide kajastumise linna arhitektuurilises tekstuuris jäädvustab filmis “Ma pole turist, ma elan siin” (Peeter Urbla, 1988) välja joonistuv linnakaart. Vt. E. Närepea, *Home and Away: Urban Representations in 1980s Soviet Estonian Cinema*. – Koht ja Paik/Place and Location III, lk. 405–430, eriti lk. 423–425.

**143** A. Kurg, *Flanööri mitu elu*, lk. 109.

**144** A. Kurg, *Flanööri mitu elu*, lk. 110.

**145** Vrd. S. Marot, *Suburbanism and the Art of Memory*. London: AA Publications, 2003, lk. 28.

**146** Vrd. F. Careri, *Walkscapes*, lk. 126.

**147** H. Brüggemann, *Passagen*. – *Benjamins Begriffe*. Hrsg. M. Opitz, E. Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, lk. 578–579.

**148** Pean siin silmas Frances Yates’i osutatud erinevust, muutust, kus klassikalisest *ars memorativa*’st kui retooika tehnikast, mille abil oraator sai meenutada seda, mida ta soovis, sai keskajal didaktiline võte, mille abil jätta meelde seda, mida tuli mäletada. Mobiliseeris kollektiivi, paikadest ja piltidest said jagatud sümbolid, mis osutasid ühisele loole. Tsit. S. Marot, *Suburbanism and the Art of Memory*, lk. 14, 16.

**149** S. Marot, *Suburbanism and the Art of Memory*, lk. 18.

**150** M. de Certeau, *Jalutuskäigud linnas*, lk. 141.

ja on kirjeldanud mäletamist kui tajumusliku suhestumist keskkonnaga.<sup>151</sup>

1975 avaldavad Colin Rowe ja Fred Koetter essee “Collage-City”,<sup>152</sup> seades modernistlikku totaalsust taotleva arhitekti kõrval arhitekti, kes märkab kogemuste kihisevat ja vaevalt haaratavat paljusust. Kes vaatab linna kui kollaaži – mis ise on protsessi tulemus –, kus on elavad mälestused endistest funktsioonidest ning kus tähendused teevad läbi metamorfoose. Nagu kollaaž on selline linn ühtaegu süütu ja võlts. Kui Rowe ja Koetter kasutavad kollaaži metafoorina modernistliku arhitektuuriideoloogia vastu, siis teatava arhitektuurse tehnikana tähistab see linnakujunduse ja -planeerimise käsitlemist sünteesiva diskursusena.<sup>153</sup> Käesoleva artikli seisukohalt on aga huvitav Carola Eberti mõte, et arhitekt, kellest Rowe ja Koetter räägivad, on stsenaarist (*scriptor*):<sup>154</sup> arhitekt, kes loeb ja interpreteerib (kriitiliselt) arhitektuuri (ja arhitekti tegevust), kelle loominguline protsess haarab ühtviisi (urbaanse) ruumi lugemist ja kirjutamist, analüüsi ja kujundamist.<sup>155</sup> Sellise arhitekti pilgus segunevad huumor ja mälu.<sup>156</sup>

Teine arhitekt, kes teadvustab linna ja mälu vahel eksisteerivat seost, kes toob arhitektuuri idee linnast kui kollektiivse mälu kehastusest, on itaallane Aldo Rossi.<sup>157</sup> Rossi innustas arhitekte uurima juba olemasolevaid linna arhitektuurseid vorme, millest uus ideaalselt lähtuma peaks. Mõte, et ehitistes ei kajastu mitte ainult linna spetsiifiline ehituslugu, mis võimaldab leida ühele linnale ainuomased vormid, vaid ka ühe kollektiivi mälu ja selles avalduv idee järjepidevusest – mineviku ja oleviku, traditsiooni ja uue lahutamatu omavahelisest seotusest –, leidis vastukaja eesti arhitektides<sup>158</sup> ning aitas konstrueerida oma projekti nõukogude (modernistliku) linnaehituse vastu. Apelleerimine mälu-dimensioonile oli väljakutse nõukogulikule

planeerimisele ja linnaehitusele. Samas on linna koosse tekitatud “katkestuste” ravimine ise, hoolimata töötusest toetuda olemasolevale, uus konstruktsioon.<sup>159</sup>

## Tühermaa

Arhitektide ja kunstnike visiividid toimusid enamasti sellistesse paikadesse, mida linna-ruumi modernistlik rekonstruktsioon ei olnud jõudnud veel kustutada või oli hülja-

151 E. Komissarov, Seitsmekümnendate maalist, lk. 48.

152 C. Rowe, F. Koetter, Collage-City. – The Architectural Review 1975, Vol. 158 (no. 942, August), lk. 86–87.

153 C. Ebert, Post-mortem: Collage City and the Death of the Architect. – Universal versus Individual: The architecture of the 1960's. Conference Proceedings. Jyväskylä: Alvar Aalto Academy, 2002, lk. 14–17.

154 Ebert, nagu pealkirigi reedab, järgib Roland Barthes'i esseed “Autori surm” (1968), analüüsides Rowe'i ja Koetteri vastust 1960. aastatele ja modernismi kriisile arhitektuuris.

155 C. Ebert, Post-mortem, lk. 15.

156 C. Rowe, F. Koetter, Collage-City.

157 1966 avaldab Rossi raamatu “L'Architettura della città”. Tema arutluskäik omakorda on kantud prantsuse sotsioloogi Maurice Halbwachsi teesidest “La Mémoire collective” (1950). Halbwachsi käsitlust ise loomustab mälu kujutamine pideva rekonstruktsiooni protsessina; vt. S. Marot, Suburbanism and the Art of Memory, lk. 30–33.

158 Vt. näiteks Vilen Künnapu kirjutisi, kes ei ole oma austust Rossi vastu kunagi varjanud. Neis saab Rossi mõte omakorda essentsialistliku varjundi. Siiski ei huvitanud Rossit mitte spekulatiivne olemus, *genius loci*, vaid konkreetseid tüübid ja vormid; vrd. A. Forty, Memory: Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture. New York: Thames & Hudson, 2004, lk. 206–219, Rossi kohta lk. 217–218.

159 Vrd. S. Marot, Suburbanism and the Art of Memory, lk. 30.

nud.<sup>160</sup> Just nende kaudu püüti konstrueerida linna identiteet.<sup>161</sup> Üheks *happening*'ide ja mängude paigaks said linna tühermaad, kasutuseta laiuvad alad, mis ei kuulunud ei ajaloolisele ega uuele linnale, vaid tühikute-na linna rastrist hoopis välja langesid. Muidugi võib, ning osalt ilmselt see nii ongi, näha neis pelgupaiku, kuhu põgeneti ideoloogia poolt hõivatud keskuste kohtadest. Viimastele vastukaaluks tähendasid tühermaad avatust ja sõltumatust, ruumi, kus hierarhilised sümbolfunktsioonid ei kehtinud.<sup>162</sup> Samas oli see tegelikkuses eksisteeriv keskkonna vorm, spetsiifiline linnaruum, mille vastu huvi tunti.<sup>163</sup> Lapin, vastates küsimusele tühermaa tähendusest, kirjeldab neid kui kohti, mille sotsialism oli hüljanud, ja mis ise olid hüljanud sotsialismi.<sup>164</sup> Erinevalt harilikest avalikest kohtadest iseloomustab selliseid väljaarendamata kohti, mis ei olnud süsteemi ühendatud, omalaadne "avatus", mis annab neile spetsiifilise kvaliteedi, lõpmatu arvu tegevusi ja kogemusi.<sup>165</sup> Careri kirjeldab neid linnaruumi muuhulgas kui selliseid, mida asustatakse nomaadsel viisil ning mis libisevad välja iga seal korda kehtestada sooviva võimu haardest.<sup>166</sup>

Vene kulturoloog Natalja Zlõdneva kirjeldab spetsiifilist linnamaastiku tüüpi tühermaana – hüljatud või hävitatud ala keset ehitatud keskkonda, tühik või lünk linnaruumis, *blank space*.<sup>167</sup> Linlikus ühiskonnas on tü-

**160** Puitagulite romantiseerimisest on palju kõneldud. Teiseks huviobjektiks olid aga tühermaad, industriaalsuse jäägid. Üheks lemmikpaigaks oli ka näiteks mahajäetud lennuväli Lasnamäel. Aga nendeks võisid olla ka ajutiselt paigad, nagu näiteks rand rannahoovaja lõppedes. Nii kirjutab Lapin: "On hulk hooajati tähtsaid kohti, mis ajuti on täiesti tähtsusetud. Elu algab ja lõpeb neis järsku ning kui ta puudub, paistab, et tegutsevad kurjad vaimud, kes rahvast eemale peletavad. Näiteks Pirita rand. Suvel rahvarohke ning seksuaalne tsentrum, mis hooaja lõppedes surnud, veidi müstilinegi. Kiiged, karussellid, riietuskabiinid ja muud puidust seadeldised seisavad kasutult nagu

väljasurnud loomade skeletid." (L. Lapin, *Häppening Eestimaal* (1970), lk. 20.)

**161** Lapini sõnul oli üheks jalutuskäikude motivatsiooniks võimatus identifitseeruda vanalinna, ammugi mitte uuselamurajoonidega: vestlus autoriga, märts 2003.

**162** Elevust tekitas Juri Lotmani idealistlik perifeeria-käsitlus, kus ta näeb viimases, vastukaaluks keskuse "kivinenud konventsioonidele" ja normatiivsusele loomingulise vabaduse ning uuendamise allikat. Olgu öeldud, et Lotman kõneleb perifeeriast esteetilisest perspektiivist, ignoreerides marginaalsuse sotsiaalruumilisi ja poliitilisi aspekte. Vt. ka D. Steiner, *Perhaps a Biography of the Periphery*. – *Daidalos: Berlin Architectural Journal* 1993, no. 50, lk. 82–87. Perifeeriast ei saa muidugi päriselt samastada tühermaaga. Uuselamurajoonid saavad perifeeriaks siis, kui 1970. aastate keskpaiku pöördutakse linnaehituses tagasi traditsioonilise linnakeskuse idee juurde.

**163** Siiski pole see veel too müütilise topose mõõtmel omandanud perifeeria, kuhu originaalse, omapärase, seninägematu otsinguil kümnendi jagu hiljem suunduvad nii postmodernistlikud arhitektid kui teoreetikud.

**164** Lapin vestluses autoriga, märts 2003. Francesco Careri kirjutab: "The voids are a fundamental part of the urban system ... They are realities that have grown up outside and against the project of modernity, which is still incapable of recognizing their value and, therefore, of entering them." (F. Careri, *Walkscapes*, lk. 181.)

**165** Careri kirjeldab selliste "linnale selja keeranud" territooriumide rohkeid kvaliteete ning organiseeritud omaelu järgmiselt: "These were the places where the 'diffusion dwellers' went to grow vegetables without a permit, to walk a dog, have a picnic, make love and look for shortcuts leading from one urban structure to another." (F. Careri, *Walkscapes*, lk. 181.) Kaasaegsetes linnades, nagu märgib Careri, on sellised territooriumid üha sagedamini urbanistliku maastiku peategelased: F. Careri, *Walkscapes*, lk. 180.

**166** F. Careri, *Walkscapes*, lk. 181.

**167** Zlõdneva käsitleb seda teemat küll 20. sajandi vene kultuuri põhjal, ent tema märkus selle kohta, et tühermaa on nõukogude keskkonnale iseloomulik joon, näib lubavat mõningaid tema teese kasutada ka 1970. aastate Eesti kontekstis: N. Zlõdneva, *Wasteland as a Text of Culture*. – Koht ja Paik/Place and Location II. Ed. V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets. *Proceedings of Estonian Academy of Arts* 10. Tallinn, 2002, lk. 381–388. Vene sõna *пустырь* inglise vastena kasutab Zlõdneva sõna *wasteland*. Tollases eesti ajakirjanduses ja kriitikas on levinud mõiste "eikellegimaa", tähistamaks maalapise paneelmajade vahel, ning mis seostub, läbi eitse, kummastaval kombel taas omandiideoloogiaga.

hermaa omamoodi piiriala, osutades samaaegselt loodusele – tühermaa kui entroopia sümbol – ja teisalt kultuurile – inimese tegevuse negatiivse tulemusena. Tema ruumilisusele osutades tõlgendab Zlödneva tühermaad kui miinus-kohta (*minus-location*), katkenud ja iseeneslikult kujunenud kunstlikku keskkonda. Tühermaa kehastab kaost, hävingut, irregulaarsust, olles linliku ruumi piir nii ruumilises kui ühiskondlik-sotsiaalses mõttes.<sup>168</sup> Tühermaa – nagu varem – ei ole eesmärgipärane, vaid mittefunktsionaalne. Kuid, nagu osutab Sébastien Marot, just seetõttu, ratsionaalse mineviku puudumise tõttu, võivad kunst ja vaim selles “kehvasti kaardistatud labüridis”, nagu seda on tühermaa, ekseldes avastada uusi ressursse. Minna seiklema.<sup>169</sup>

20. sajandi tühermaa kui entroopia-kontseptsioon omab ajaloolisi eelkäijaid, ühena sellistest nimetab Zlödneva romantismi varemete esteetikat. Vahendades katastroofi ja hävingu tähendusi, kordub tühjuse-motiiv. Ta on eksistentsialistlik piir elu ja surma vahel, mistõttu on ta kaudselt seotud surnuaiaga. Sellest vaatepunktist osutub tähenduslikuks Lapini projekt “Elavate linn – surnute linn” (1978, ill. 11), mis paneb ette rajada paneel-alamute vahele, sinna, kus tavaliselt asuvad lastemänguväljakud, kalmistud. Joonisel on näha lastemänguväljakul asuvaid hauakive, mis ühtlasi on laste mänguobjektideks, ja garaaž-kabeleid: kaks “linna” – elavate (laste) ja surnute oma – on langenud kokku. See pilt on õõvastav, kuid ilmselt tahab kunstnik arhitektide pihta suunatud musta huumori kõrval näidata, et nende uuslinnade pürgimus igavikulisusele on võlts ning et ka tulevikulinnadest saavad varem. Nõnda arvab Mati Unt, et Lapini projekt lisab uuslinna (selle nii vajaliku) humanistliku dimensiooni: “See annaks kõledatele eeslinnadele tagasi ühe absoluutselt puuduva inimliku di-

mensiooni, nimelt *memento mori*. Uuslinnades ei näe me surnuid peaaegu kunagi...”<sup>170</sup>

Sarnane taotlus näib olevat Tiit Kaljundi humoorikal ettepanekul rajada paneel-alamutevahelisele “eikellegimaale” viljapõllud ehk agraarpark (ill. 12).<sup>171</sup> See tooks linnakeskkonda väga selge looduse elurütmi. Visuaalse elamuse kõrval annaks see suurlinnade elanikele võimaluse “tajuda ajas ka põllundusliku looduse perioode: tärkamine, sirgumine, valmimine, küpsus. Vajalikud mehaneeritud tööd muutuksid aga vaatamängulisteks.”<sup>172</sup> Lapini ning eelkõige Kaljundi projektid on ettepanekud keskkonna (reaalseks) parandamiseks, ühtlasi tähistavad aga temast mõtlemise muutmist, lihtsustatult öeldes, integreerida uuslinn ajavoolu, sünni ja surma tsüklisse.

Kui aguliromantismi linnaeluviiisina propageerides vastandutakse ametlikult moodsa linnaelu etalonile uuslinnale, siis jalutus-käigud tühermaadele näivad taotlevat moderniseeruva, industriaalse ja urbaniseerunud keskkonna ümbermõtestamist, selle vabastamist tuleviku retoorikast, et lõpuks siduda uuslinn muu linna struktuuri.<sup>173</sup> Linna mitmekihilisuse tabamine juhatab mõistma lin-

**168** Tühermaaga seostatakse kodutuid, kriminaale, joodikuid ja nolke ehk ühiskonna marginaalseid grupe. (Vt. ka 1980. aastate alguse almanahhe “Ehituskunst”.)

**169** S. Marot, *Suburbanism and the Art of Memory*, lk. 44, 46. Konkreetset on Marot’ uurimisobjekt Robert Smithsoni “Passaici monumendid” (1967).

**170** M. Unt, *Arhitektuurinäitus*. – *Sirp ja Vasar* 9. VI 1978. Zlödneva vihjab oma artiklis barokkpoeesias rakendatud printsipile *vanitas vanitatum*.

**171** Kaljundi eksponeerib projekti 1976. aastal vabariiklikul monumentaalkunsti näitusel.

**172** Projekti kavand Tiit Kaljundi arhiivis.

**173** Või nii, nagu ütlevad Rowe ja Koettler oma artiklis, et kui on lubatud mõelda linnast kui prohvetluse teatrist (*theatre of prophecy*), peaks olema lubatud kujutleda linna mälu teatrina (*theatre of memory*). Vt. ka E. Komissarov, *Seitsmekümnendate maalist*, lk. 48.



na kujunemist kui protsessi, mitte ühe kihi asendamist teisega, nagu nägi ette modernistlik linnaehitus, vaid erinevate aegade kombineerumist. Aga ka hääbumist.<sup>174</sup>

*Happening*'id olid ühised seiklused linnas, kus osalejatele näis tähtsam olevat toimumise fakt ise kui see, mis täpselt aset leidis.<sup>175</sup> Ometi, mängides konstrueeriti efemeerne suhete süsteem, jalutades pandi kohad elama, olemas olema.<sup>176</sup> Nad osutavad kindlalt, et sellistel kogemustel on enam kui juhuslik tähendus, isegi kui nende toimumisest sageli puudub detailne salvestus. Selles “loomingulises hoiakus” manifesteerus kunsti uus teistsugune suhe ümbritsevasse keskkonda, mis oli seadnud endale sihiks, ei rohkem ega vähem, luua “elamiskõlblikke ruume”.

174 Viimaks pidi see põlvkond, nagu kirjutab Jaak Kangilaski, mõtlema kasvu piiridele: J. Kangilaski, Nelja maalija näitus. – Kunst 1983, nr. 1 (61), lk. 52.

175 Seda võib järeldada juba grupipiltide domineerimisest *happening*'ide dokumentatsiooni hulgas, piltide, mis omistavad suurt tähtsust osalenuatele, kuid mille põhjal on tunduvalt raskem sündmuse käiku rekonstrueerida.

176 Vt. M. de Certeau, Jalutuskäigud linnas, lk. 141. Jalutuskäigud, kirjutab Certeau, asendavad tänapäeval “väljapääse, äraminekuid ja tagasitulekuid, mida vanasti võimaldasid legendid”, tekitades nii “elamiskõlblikke ruume”. Elamiskõlblikuks muudab ruumid nende “usutavus ja mäletatavus”. Isegi kui need, nagu väidab Certeau, on ainult fiktsioon. Vt. M. de Certeau, Jalutuskäigud linnas, lk. 139.

## **A Glance at the Wastelands and Back Yards of a Socialist City: Happenings, games and walks in Tallinn in the 1970s**

### Summary

The current article examines the legendary happenings, games and walks of a group of artists and architects in the 1970s Tallinn, and attempts to reveal through these, as specific spatial practices<sup>1</sup>, how the group related to the directly surrounding environment – the industrialised and urbanising Tallinn. One of the starting points of the article was Leonhard Lapin's remark that it was namely the happenings that reconciled the young architects with the surrounding environment and taught them to accept the local context, but also to see a living human being as the subject of architecture, ‘a human being himself, forgotten in the large-scale production, a knowledgeable and sensitive person instead of a socialist robot’.<sup>2</sup> My aim is to analyse the urban attitudes of a generation. Among other things I am interested in town as a location of collective practices and communication, trying to find out how people related to architecture and public space (here it is understood as constructed physical environment, a space in common usage, leaving aside such forms of the public sphere as mass media) via the happenings, and finally tackle the prob-

1 The suitability of walks in examining urban experience has been convincingly proved: see, e.g., M. de Certeau, Jalutuskäigud linnas. – Vikerkaar 2004, no. 4–5, pp. 124–142; H. Sederholm, Spatialization of Time. – H. Sederholm, Starting to Play with Arts Education: Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Arts, 1998, especially pp. 195–223; F. Careri, Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

2 L. Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, p. 196.

lem of remembering that in the 1970s was directly associated with the environment.<sup>3</sup>

In general art consciousness, happenings exist as a cluster of myths and a few hazy photographs and although they were regarded as an inseparable part of the art practice of the time, they were not thought to have an independent artistic value. They were rather seen as 'student experiments' where it is difficult to distinguish art from social entertainment: an exhibition opening, a party, meeting up at the Pegasus cafe.<sup>4</sup> Although happenings did not become a creative method for any participants, and no consistent (critical) art strategy could be derived from them, they nevertheless constitute an attempt to regard art (and life) untraditionally and offer a chance to think more generally about the positions of art at the time. I was thus also interested in the mostly undervalued element of fun, the 'non-seriousness' as a specific tactics of these actions.

The happenings of the late 1960s and early 1970s that Lapin suggests we call games<sup>5</sup>, are characterised by spontaneity, playfulness, the absurd, fun and buffoonery that often seemed to be borrowed straight from a slapstick comedy.<sup>6</sup> Absurd situations and apparently pointless actions were opposed to the rational side in our everyday lives, 'a liberated deed' to the inhibiting normative models of social behaviour.<sup>7</sup> The activities are also characterised by provocativeness, outrageous behaviour and shocking acts (smashing a piano, painting a mannequin, breaking it to pieces or unexpectedly digging it out of ground). Similar tricks to achieve an effect and attract attention were already used by the Futurists. The Futurist struggle against bourgeois art and way of life is present in Lapin's descriptions of happenings as a protest against the out-of-date, behind-the-times customs and the 'muses' of the past.<sup>8</sup> Happenings

primarily constituted, according to Lapin, a search for the new forms of social life: 'Happening as a spontaneous game satisfied the young people's need for rituals, for new forms of communication, because the old forms turned out to be outdated at the turbulent times when something new was on the make.' These 'invented ridicules' had to satirise the conventional in everyday life and (both the bourgeois and the socialist) rules of behaviour. Fun is therefore to be seen not just as a 'shortage', but as a significant means of happening. Buffoonery was part of the tactics of these happenings.<sup>9</sup> Happenings that reacted

3 E. Komissarov, *Seitsmekümnendate maalist. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole*. Ed. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, pp. 46–49.

4 L. Lapin, *Avangardi kuldsed kuuekümnendad. Kaheteistkümnnes loeng. 5.11.2001. – L. Lapin, Avangard*, 2003, p. 197.

5 See L. Lapin, *Startinud kuuekümnendatel. Mälestusi ja mõtteid. – Kunst 1986*, no. 1 (68), p. 21.

6 In the 1960s, there was a drama group headed by Heino Mikiver who studied painting at the State Art Institute. As the stories it presented were pointless or difficult to grasp, the group was called theatre of the absurd. The performances, mostly no longer than 15 minutes, were based on Mikiver's own texts, although improvisation reigned on stage. The absurd, understood variously as the pointlessness of action, irrationality, aimlessness, became a keyword of the time.

7 See Lapin, *Startinud kuuekümnendatel*, p. 21.

8 Raivo Kelomees has pointed out the similarity between the act of smashing the piano and the practice of Fluxus: R. Kelomees, *Happening, land-art ja performance eesti kunstis. Ülevaade*. Manuscript. 1996, p. 3. The latter, however, focused on experimenting with sounds. The similarity rather seems to lie in the improvising nature of the happenings, their spontaneous progress besides agreeing in the general action; whereas Allan Kaprow's happenings had strict artistic rules such as composition and duration.

9 L. Lapin, *Häppening Eestimaal (1970)*. – L. Lapin, *Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977*. Collection in manuscript. Tallinn, 1977, lk. 20–21, p. 18. There, in his first treatment of happenings, Lapin compares the social role of the happening with 'the circus that vigorously operated a century ago'.

jokingly to the seriousness of the art around them, tried in this way to turn power and its pretensions ‘upside down’ and make it look ridiculous.<sup>10</sup>

Happenings are characterised by (again connecting them with the Futurists) an aspiration towards totality – to lose the border between life and art, make art part of life, but realise all this by making life more aesthetic and the usual behaviour more poetic<sup>11</sup>, however never doubting the performers’ role as professional artists while turning art into life. Even more, an artist whose life constitutes creation and self-fulfilment, whose work and life are inseparably intertwined, becomes a certain ideal and model.<sup>12</sup> Both in architecture and in daily life, the romantic ambition of the young artists-architects was to crack the routine of mechanical functioning, mostly by way of playful and often affecting behaviour. This does not mean, as shown by Boris Groys, the superiority of the one who laughs, quite the opposite, it keeps him from moralising.

Happenings can thus be treated as a different way or technique to deal with reality. Besides that, according to Lapin, the aim was nothing more or less than creating a new life environment – the happening-practice is inseparably connected with cities, directed at appeasing man with his artificial environment.<sup>13</sup> The direct background of the Western happenings of the 1960s was the transformation of the traditional public space, commonly used and accessible to all. In the privatisation of public space, the happenings taking place outside the ‘white cube’ of a museum or a gallery represent an attempt (the last one) to save the urban space as an ideal territory of free communication, to re-mark the public space. In the totalitarian societies of the socialist bloc the situation was somewhat different: although the urban space was

common (collective), in practice this did not mean an unlimited freedom to use it. The public space was staged following the ideological message, and its usage was regulated. According to the generally accepted view, the private space in Eastern Europe has been associated with an oasis of liberty. And when Slavoj Žižek reveals the illusory nature of the free and untouched sphere of private life and its hushed-up conformism, he nevertheless admits that the private sphere became a unique space of meetings, encounters and conversations<sup>14</sup>, a kind of forum characterised by active communication, typical of a public space in Western democracies. Freedom and independence in the West were understood in direct connection with the maintaining of public or common space, whereas in Eastern Europe and Estonia freedom was

**10** B. Groys, *Der russische Künstler als Figur eines humoristischen Romans*. – B. Groys, *Die Erfindung Russlands*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, p. 209.

**11** As Susanne de Ponte pointed out, this aspiration of the (Italian) Futurists is analogous with the *Jugendstil* artists’ idea of *Gesamtkunstwerk*, and is influenced by the aims of the latter: S. de Ponte, *Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von “Verlaufsformen” der Kunst*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1999, p. 120. The significance of the *Jugendstil* aspirations of the whole on the views of Estonian artists-architects has already been pointed out, see, e.g., A. Kurg, “Kunst ja Kodu” 1973–1980. – *Kunsteiaduslikke Uurimusi* 2004, Vol. 13 (2), p. 132.

**12** L. Lapin, *Meie kodu. Romantism ja ratsionalism III*. – *Kunst ja Kodu* 1974, no. 2, p. 13. See also A. Kurg, “Kunst ja kodu” 1973–1980, p. 122.

**13** L. Lapin, *Taie kujundamas keskonda*. The paper presented on April 27, 1971 at the Estonian State Art Institute was published in L. Lapin, *Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ja chituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst, 1997, pp. 16–18.

**14** S. Žižek, *David Lynchi lamella*. [Trans. Hasso Krull.] – H. Krull, *Millimallikas*. Kirjutised 1996–2000. Tallinn: Vagabund, 2000, pp. 201–204.

associated with ownership and privatisation. In his research about the almanac 'Kunst ja Kodu' ('Art and Home') as the instigator of a new and different appreciation of the urban environment, Andres Kurg describes how this instillation took place via the so-called privatisation of town, where the external space or the town's public space is turned into an extension of personal space, the private sphere.<sup>15</sup>

Happenings and walks, mostly collective anyway, seem to carry another kind of freedom-vision that is different, not quite so rigidly tied to individualism and possession.

Relying on the Italian architect-theoretician Francesco Careri who shows walking as a spatial practice that flexibly reacts to the changeability of places – walking, claims Careri, is the simultaneous reading and writing of space<sup>16</sup> – I will try in the article to show how during these actions, walks and games people experienced the 'complex and contradictory vitality of architectural urban space', 'bargained' about the meanings and identity of city and construed their own (anti-)image of town. It could be stated that happenings direct attention to public space between the islands of privacy that constitutes city. Happenings and walks initiate an attempt to revive the urban public space that had fallen back on regular parades and song festival processions. Lapin later stated that walks and happenings greatly helped to overcome the alienation in relating to urban environment, and establish a relationship with city.<sup>17</sup>

The Tallinn of the 1970s as the stage and wings of the new art is characterised by the realisation of the industrial construction of the capital city that had begun in the late 1950s. However, when the young architects hurled criticism at the modernist building and planning activities, they were equally convinced that Tallinn was to become a metropolis. Desire for a big city is evident, for exam-

ple, in Jüri Okas's five-minute 8mm film 'Environment', 1976. Its nervous montage and jumpy rhythm, kaleidoscopic style, sharp cuts and aggressive zooms present the town as a labyrinth, at the time when it was customary to think and talk about it as a stone desert. The young architects' criticism of modernist town is the rehabilitation of a specific urban experience concerning the street. The element that organised urban space was abolished in free planning, but returned to urban building discussions in the 1970s. It entailed the following interesting contradiction: on the one hand, street is associated with the formation of small neighbourhoods that perceive the street to a certain extent as 'their' space, where they guard it all together. On the other hand, the street has been tackled as public space that absorbs various activities and is the foundation for collective social functioning, together with the opportunities for both forming revolutionary unions and committing crimes. Vilen Künnapu's article 'The Street', published in 1975, shares the first view.<sup>18</sup> Amongst others, Künnapu relied on the English architects Alison and Peter Smithson, who already in the late 1950s together with other neo-brutalists had started propagating streets as junctions of daily life embodying freedom and openness.<sup>19</sup> Unlike the Smithsons, Künnapu prefers the reconstruction of the historic urban street that would create 'a cosier surroundings for the citizens

<sup>15</sup> A. Kurg, "Kunst ja kodu" 1973–1980, p. 134.

<sup>16</sup> F. Careri, Walkscapes, p. 26.

<sup>17</sup> Kurg also refers to the experience of joint walks as a significant element in constructing the new urban picture: A. Kurg, "Kunst ja Kodu" 1973–1980, p. 134.

<sup>18</sup> V. Künnapu, Tänav. – Sirp ja Vasar 28. II 1975.

<sup>19</sup> J. Fezer, Die Idee der Strasse ist vergessen worden. Der "Urban Re-Identification Grid" von Alison und Peter Smithson, 1953. – Starship 2002, no. 5, pp. 30–34.

when they leave their flat'.<sup>20</sup> An article written three years earlier with the poet Juhan Viiding, 'Proposal', expresses somewhat different views. The authors proposed to paint the outside pipes in inner courtyards in rainbow colours and the walls of the houses striped, etc. The authors see city as constantly changing, made lively by the unpredictable interference of the users.<sup>21</sup> If architecture and planning are means to shape people's habits and behaviour, then by using that space, as shown by de Certeau, it is possible to start its remarking. 'The rhetoric of a journey', claims Certeau, is the city users' power to send some places into oblivion, whereas of other spaces, often chance and illegal and not mentioned on any map, it composes a new, different, alternative city.<sup>22</sup>

Although a *flâneur* was a concrete character in the 19th century Parisian streets, there are two points that seemed to justify examining these walks in the soviet/socialist provincial capital in that key.<sup>23</sup> First: the activities of a *flâneur* opposed the fixed rhythm of life and rationally organised time.<sup>24</sup> In soviet cities, loitering or walking around aimlessly was barely tolerated, regarded almost as shirking. Just as the artists' activities, their games and happenings, were defiantly directed against rational work and mechanical arrangement of life, aimless wandering became a sort of protest, subversive activity. However, another point is more significant: Charles Baudelaire's 'hero of our times' – *flâneur par excellence* – as well as the group of architects who roamed around Tallinn a century later with 'apocalyptic unconcern', are characterised by the same existential attempt to find sense in the surrounding urbanising environment, in the changing social and cultural landscape, examining the ruins of catastrophic destruction of the modernising urban space.<sup>25</sup> In Tallinn, too, it was

possible to see how the rapid industrial construction eliminated urban layers, producing gaps in the town's fabric. In the 1970s Tallinn became not only an (industrial) big city, but also a soviet city. Signs and traces that before the 1950s–1960s had referred to times before the soviet occupation, began to fade and the threat of amnesia of modernism became real.

The city they aspired to construct is a soothing fantasy, a celebration of the form of urban life that was slowly vanishing, that no longer existed. Thus the 'angry young men' who walked around the streets of Tallinn, absorbing momentary impressions in the streets and courtyards, were in fact not angry at all, but nostalgic. Bohemian *flâneurs* in search of lost times. Tallinn became a certain stage for urban performances, a game during which a disappearing urban experience is being (re)constructed. They walk in city as in ruins, examining its various historical layers, constantly surprised by unexpected details – the decaying courtyards come to life, outside pipes and ventilation shafts

**20** Edgar Johan Kuusik; an extract from the motto of Künnapu's article taken from the book: E. J. Kuusik, *Ehituskunst*. Tallinn: Valgus, 1973.

**21** V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek. – V. Künnapu, *Üle punase jõe*. Tallinn: Tallinna Tehnikakõrgkool, 2001, pp. 10–12.

**22** M. de Certeau, *Jalutuskäigud linnas*, pp. 132–135.

**23** *Flâneur* has become a kind of role model of a contemporary artist whose practices, from Dadaists and Surrealists, are successfully realised in art. See, e.g., H. Sederholm, *Starting to Play with Arts Education*, p. 195; see also T. McDonough, *The Crimes of the Flâneur*. – October 2002, Vol. 102 (Fall), pp. 101–122.

**24** See A. Kurg, *Flanööri mitu elu*. – *Vikerkaar* 2004, no. 4–5, p. 105.

**25** Besides the criticism of industrial mass construction, Kurg for example names the demolishing of old wooden districts in Tallinn as one inciter of the group gathered around the magazine 'Kunst ja Kodu': A. Kurg, "Kunst ja Kodu" 1973–1980, p. 134.



become works of art.<sup>26</sup> City is a performance taking place under the *flâneur*'s eyes. Walter Benjamin writes about the streets being home to the *flâneur*, the sparkling signs of shops are the same kind of wall decoration as oil paintings on a drawing-room wall.<sup>27</sup> *Flâneur* is a specific 'viewer of art', whatever urban fragment becomes a picture in his eyes.<sup>28</sup> Likewise, a row of rusting rubbish containers in a back yard becomes a sculpture by Donald Judd in the eyes of Jüri Okas.

But (allegorical) ruins are not real.<sup>29</sup> Okas's 'Reconstructions' is a good example of such theatrical ruins (and of the experience of urban space). Their ruinous condition is striking, but this is by no means a transcendental allegory of ruins or metaphysical allegory of destruction. Transforming stations, garages, kiosks are merely nostalgia for the early, small-scale industrial architecture. Only seldom do these amassed fragments contain buildings of 'state significance' or 'historical value' – therefore they are not meant for tourists. Rather, Okas seems to be fascinated with the 'monuments' that have fallen out of favour, such as Stalinist classicism. The latter, similarly with coal heaps, are 'land marks' or visual signs in town.<sup>30</sup> Like *flâneur*, Okas relies on visual qualities captured by chance.

The purpose of a *flâneur*'s observation and analysis was to connect the personal and collective memory with the urban space. *Flânerie*, as Benjamin has pointed out, was a practice, a way of perceiving the town as space where different eras exist simultaneously, side by side, locations record memories that you may stumble upon on your aimless wanderings.<sup>31</sup> Every street leads back to the past that 'is not restricted only to the past of the walker (author), but as a result of the interaction of a location and walk, a certain space of collective memory is revealed to him'.<sup>32</sup> But when these places are destroyed,

and people no longer visit them? In these projects, remembering appears as reconstruction of the urban space, which did not mean recording it as it was, but instead understanding it.<sup>33</sup> Wandering through spaces filled them with significance, the town became a pictorial image (like passage to a *flâneur*) where fantasy and ability to remember operated alongside sight.<sup>34</sup> In conclusion, I tend to think that the strategy of their remembering could be described as rhetoric – more important than stories that truly happened in these places was whatever emerged in the imagination.

One venue for happenings and games was the urban wasteland, unused areas that did not belong to either the historic or the new town, but formed gaps in the town picture: 'Places abandoned by socialism that had themselves abandoned socialism.' They can of course be seen as refuges where it was possible to get away from the ideologically overwhelming centres. As counterbalance to the latter, the wastelands stood for openness and independence, spaces where hierarchical symbols-functions did not operate. This was why

26 V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek, p. 10.

27 See A. Kurg, Flanööri mitu elu, p. 107.

28 M. Rutschky, Art on Buildings: The Flâneur as the Self-Sufficient Person. – Daidalos: Berlin Architectural Journal 1993, no. 49, p. 83.

29 See H. Böhme, Ruinen – Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkovskij. – H. Böhme, Natur und Subjekt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, pp. 139–145. By its spatial structure, the environment of ruins is construed as a 'temporal journey'.

30 V. Künnapu, Jüri Okase keskkonnakunst. – Sirp ja Vasar 26. III 1976.

31 A. Kurg, Flanööri mitu elu, p. 109.

32 A. Kurg, Flanööri mitu elu, p. 110.

33 Compare S. Marot, Suburbanism and the Art of Memory. London: AA Publications, 2003, p. 28.

34 H. Brüggemann, Passagen. – Benjamins Begriffe. Hrsg. M. Opitz, E. Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, pp. 578–579.

the town's identity was construed via these places.<sup>35</sup>

The historical predecessor of the 20th century wasteland as a concept of entropy is the aesthetics of ruins of romanticism. Like ruins, the wasteland too is a kind of existential borderland between life and death, and thus indirectly connected with a cemetery.<sup>36</sup> Rather meaningful from this point of view was Lapin's project 'The City of the Dead and of the Living' in 1978 that proposed establishing cemeteries between high-rise apartment houses where the children's playground usually are. The idea is certainly horrifying, but the artist obviously wished to point out, besides the black humour directed against the architects, that the aspirations of immortality of these new residential districts is a sham, and that even the towns of future will end up as ruins. The writer Mati Unt said that Lapin's project adds the necessary humanist *memento mori* dimension to the new residential areas.<sup>37</sup> The suggestion of Tiit Kaljundi seems quite similar – to fill the 'no-man's-land' between the high-rise houses with cornfields or agrarian parks that would introduce a clear rhythm of nature into the urban environment. The projects of Kaljundi and Lapin mark a change in thinking about a new city environment. Propagating slum romanticism as a way of urban life constitutes a direct opposition to the standard of modern urban life – new residential district, whereas walks to the wastelands seem to want to re-interpret the modernising, industrial and urbanised environment, to free it from the rhetoric of the future and finally blend the new areas in the structure of the rest of the town, integrate it into the flow of time, the cycle of life and death.

In playing happenings, an ephemeral system of relations was construed, and walking brought the places to life, made them exist.

Even if they are often not recorded, such experiences possess a more than chance meaning. Similar 'creative attitude' manifested a new and different relationship of art with the surrounding environment, with the aim of creating, no more and no less, 'inhabitable spaces'.

*Translated by Tiina Randviir.*

<sup>35</sup> According to Lapin, one motivation for the walks was the inability to identify with the old town, let alone with the new residential districts; conversation with the author, March 2003.

<sup>36</sup> N. Zlydneva, *Wasteland as a Text of Culture*. – Koht ja Paik / Place and Location II. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 10. Eds. V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets. Tallinn, 2002, p. 383.

<sup>37</sup> M. Unt, *Arhitektuurinäitus*. – Sirp ja Vasar, 9. VI 1978.