

# Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel

MARI LAANEMETS

Artikkel vaatleb, kuidas 1960. aastate lõpul popkunsti retseptisiooniga alanud kunsti praktika ümbermõtestamine jätkus ja omal viisil ehk isegi realiseerus just kümnendi teisel poolel, ajal, mida on saanud tavaks käsitleda avangardi nõrgenemise perioodina. Artikli lähtepunktiks on Leonhard Lapini ettekanne objektiivsest kunstist 1975. aastal toimunud viimasel mitteametlikul näitusel „Sündmus Harku ’75. Objektid, kontseptsioonid”, milles ta nõudis kunstilt uuele industriaalühiskonnale vastavat muutumist. Analüüsides aasta hiljem toimunud interventsiooni ametlikule monumentaalkunstinäitusele, vaagitakse artiklis võimalust avangardi lõpudaatumit edasi nihutada ning käsitada kümnendi teise poole interdistsiplinaarseid aktsioone originaalse, institutsioonikriitilise katsena transformeerida ametlikku kunsti ja selle hierarhiaid.

Käesoleva artikli lähtepunktiks on Leonhard Lapini objektiivse kunsti käsitus, mille Lapin esitas näituse „Sündmus Harku ’75. Objektid, kontseptsioonid” raames toimunud sümposiumil. Lapini ettekannet, mis lansseeris uue – objektiivse kunsti – mõiste<sup>1</sup>, on hilisemas kunstiajalookirjutuses käsitletud 1960. aastate kesksajal alanud uuenudusliku etapi kokkuvõttena, ning näitus, mis pidi saama uue kunsti läbilöögi alguseks,

1 Ettekande tekst ilmus esmalt Raul Meele koostatud ja vaid paarikümnes eksemplaris paljundatud käsikirjalises kogumikus „Lubada inimest!” (1976) ning juba järgmisel aastal Georg Poslawski toimetatud Lapini tekstide käsikirjalises kogumikus „Artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977” (Tallinn, 1977, käsikiri L. Lapini arhiivis). Objektiivse kunsti kõne tekst nägi trükivalgust alles 1995. aastal aset leidnud näituse „Harku 1975–1995” kataloogis, vt Harku 1975–1995. Koost L. Lapin, A. Liivak, R. Meel. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995, lk 23–29. Tallinna Linnagaleriis toimunud näitus oli 1975. aastal väljaspool ametlikke kunstiinstitutsioone Eesti NSV TA Eksperimentaalbioloogia Instituudis Harkus toimunud sündmuse rekonstruktsioon, millega 1990. aastate alguses tutvustati ja ühtlasi taastati eesti (mitteametliku) kunsti ajalugu.

hakkas tähistama avangardi lõppu<sup>2</sup>. Noorte kriitika, mässumeelsus ja bravuur, millega kümnendivahetusel kunstipublikut ja -bürokratiat raputati, näis olevat vaibunud ning kunstnikud, kes paremini, kes halvemini, olid end ametlikes struktuurides sisse seadnud. Mitmed olid loobunud otsimast kontakti kunsti arengutega Läänes, mis alates 1950. aastate lõpust oli olnud justkui iseenesestmõistetav – Kaljo Põllu süvenes soome-ugri kultuuri<sup>3</sup> ning Lapin sukeldus suprematismi uurimisse –, jättes avangardismi eesti kunstis lõpuni välja arendamata<sup>4</sup>.

Siinkirjutaja eesmärgiks on vaadata Lapini ettekannet tema edasise tegevuse kontekstis, analüüsida Harku näitusele järgnenud, peamiselt Lapini initsiatiivil ametlikes raamides toimunud näitusi, et revideerida seisukohta avangardi lõppemisest aastal 1975, ning näidata selle võimalikku jätkumist, kui isegi mitte radikaliseerumist järgnevatel aastatel.<sup>5</sup> Ehk ei olnudki see kõik „järsku kadunud”<sup>6</sup>, vaid lihtsalt väljunud – ja seda igati avangardistlikult – traditsioonilistest (modernistlikest) kunsti kategooriatest ning sellega muutunud haaramatuks kunstiajaloo mudelile, mis mõistab kunsti arengut üksteisele järgnevate vooludena, kusjuures järgmine eelmist alati ületab –,

2 Vt S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 192. Vt ka J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – J. Kangilaski, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 228–235. Selline tõlgendus on saanud kaanoniks, mille järgi käsitada Eesti sõjajärgset kunsti. Erinevat seisukohta on väljendanud Eda Sepp; vt E. Sepp, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner. – Ariadne Lõng 2001, nr 1/2, lk 71. Sepp ei nõustu ajavahemiku 1976–1986 kirjeldamisega „avangardi nõrgenemise” perioodina. Üldise poliitilise situatsiooni ja kunstiteadvuse kirjeldamise asemel, mis on iseloomulik Kangilaskile, nõuab Sepp toetumist konkreetsetele kunstiteostele, kunsti enese arengule, mille põhjal tuletada põhjuseid ja tähendusi avangardi kohta. Sepa artikli põhirõhk on siiski Tartu naiskunstnike 1950. aastate lõpu loomingu osakaalu tähtsustamisel eesti kunsti arengus.

3 Oma loomingu toimunud murrangu põhjusena nimetas kunstnik pettumist lääneriikide poliitikas, 1968. aasta Praha kevade järel purunenud illusiooni Lääne toetusest idabloki vabaduspüüdlustele. Hüljatut ja isolatsiooni sundisid otsima uut „võitlusvormi”. Nii andis Põllu tagantjärele hävitava hinnangu ka „Visarite” tegevusele, mis kehanatanud teatavat „väljanäitamiskultuuri”, soovi veenda, et ollakse „läänlased Nõukogude ühiskonnas”.

Vt H. Treier, Tartu ülikooli kunstkabinet ja „kuldsed kuuekümmend”. Kaljo Põllu vastab sisukate meenutustega Heie Treieri ühele lausele. – kunst.ee 2006, nr 4, lk 58.

4 Vt A. Juske, Lapini kunst muutuv asjas. – Vikerkaar 1988, nr 2, lk 77. Lapini konstruktivismihuviv arwab Juske tagantjärele ära tundvat nostalgiliselt minevikku pöördunud kunstnikku, mis on omalaadne paradoks, sest oli ju Lapin tulnud kunsti n-ö kõige avangardsemal ajal. Avangardi „läbikukkumise” kohta vt Reet Varblase vestlust Sirje Helme ja Anders Härmiga: Avangardi võimatus Eestis. – Sirp 24. XII 2004.

5 Erinevalt lääne kunstiajalugudest, kus Teise maailmasõja järgsest, 1960. aastate keskel esile kerkinud (modernismi) kriitilisest kunstist rääkides kasutatakse neoavangardi mõistet, et eristada seda sajandi alguse avangardist, on eesti kunstiajaloo ja -kriitika üldiselt käibel avangardi mõiste. Teadlikult on neoavangardi mõistet juurutanud Andres Kurg, toetudes seejuures Hal Fosteri käsitlusele, kes rehabiliteeris neoavangardi avangardi ideede – institutsioonikriitika – tõelise elluviijana; vt nt A. Kurg, Official Architecture, Unofficial Art: Two Exhibitions of the 'Tallinn School' in 1970s. – Architecture + Art: New Visions, New Strategies. Eds. E.-L. Pelkonen, E. Laaksonen. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007, lk 176–188. Fosteri artikkel oli vastulause Peter Bürgeri 1974. aastal kirjutatud ja 1984. aastal inglise keelde tõlgitud avangardi teooriale, mille kohaselt on neoavangardi kunagise avangardi kahvatu ja institutsionaliseerunud koopia, vt P. Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Sirje Helme, kes kõige järjekindlamalt on üritanud siinset avangardi määratlada, käsitab seda vastupanuna pealiini kunstile, milleks siinses kontekstis oli nõukogude ametlik sotsialistliku realismi dogma. Selline avangardi definit-

sioon lubab Helmel ühtviisi avangardina käsitada nii 1960. aastate abstrakteid katsetusi kui ka kümnendi lõpus esile kerkinud popkunsti (S. Helme, Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 123–137).

Neoavangardi kriitilise praktika, mis pani küsimuse alla mitte ainult tahvelmaali, vaid ka kunsti autonoomia, ülekandmise keerukusele Ida-Euroopa totalitaarsete režiimide konteksti on osutanud Piotr Piotrowski, seostades seda eelkõige modernismi teistsuguse positsiooniga nendes kontekstides, vt P. Piotrowski, In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London: Reaktion Books, 2009, lk 179–180.

6 A. Härm, Avangardi võimatus Eestis.

isegi kui see tähendas sisenemist institutsioonidesse?<sup>7</sup> Sirje Helme ja Jaak Kangilaski kirjeldavad Lapini ettekannet kui kokkuvõtet „ideedest, mida noor kunstnikkond oli kultiveerinud alates 1960. aastate lõpust”.<sup>8</sup> Ometi on Lapini kõnet võimalik mõista ka kui programmi. Just tagantjärele on selgemini näha, kuivõrd ettekandes väljendatud ideed järgnevas tegevuses kajastuvad.

Üheks iseloomulikuks jooneks, mis eristab (mitteametlikku) kunstipraktikat lääne kunstist, on distsipliinide piiride hägustamine, toimimine disaini ja monumentaalkunsti kontekstis. Seda on tavaliselt seletatud mitteametliku kunsti hapra positsiooniga, mis avalikkuses osalemiseks pidi otsima kõikvõimalikke „tagauksi”. Samas oli selline interdistsiplinaarsus ka programmiline. Juba 1969. aastal ajalehes „Noorte Hää” avaldatud lühikeses, kuid tähendusliku pealkirjaga tekstis „Avangard – arhitektuuri teaduskond” tõstab Lapin esile otsinguid seoste leidmiseks erinevate (lahus õpetatavate) distsipliinide vahel, mis olla peamiseks iseseisva töö suunaks.<sup>9</sup> 1975. aasta järel orienteeruski Lapin, kes oli 1971. aastal omandanud arhitekti diplomi, oma tegevuses valdkondade piire ületavatele projektidele, organiseerides näiteks retrospektiivi „Eesti monumentaalkunst 1902–1975” raames intrigeeriva uudisloomingu näituse, mille ideestik näib suuresti lähtuvat juba objektiivse kunsti kõnes väljendatust.<sup>10</sup>

Laiemas plaanis on artikkel ajendatud aktuaalsetest diskussioonidest Ida-Euroopa kunstiajalugude kirjutamise probleemide ümber.<sup>11</sup> Peamiselt 1990. aastate alguses mitteametliku kunsti perspektiivist ümber kirjutatud Ida-Euroopa kunstiajalood toetuvad suuresti Läänes kinnistatud mudelile, mille lokaalsele kunstile kohandamine lasi viimast paratamatult paista ebaloogilise ja moonutatuna<sup>12</sup>, selle asemel et töötada välja

7 Muidugi tuleb sellist sisenemist (või väljumist) nõukogude kontrollitud kunstielu kontekstis näha suhtelisena. Näitused allusid Eesti NSV Kunstnike Liidu kontrollile: ka need, mis toimusid väljaspool ametlikke kunstiruumi, nagu näiteks kuulsad näitused „Pegasuse” kohvikus, vajasis kooskõlastamist kunstnike liiduga. Seepärast on ka sõnal „mitteametlik” mõneti teistsugune tähendus kui näiteks Moskvast, õieti tuleks siinkohal rääkida ametlikult toetatud ja mittetoetatud või vaid osaliselt toetatud kunstist (vt K. Eimermacher, Funktionswandel in der sowjetischen Nachkriegskunst. – Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. H.-J. Drengenberg. (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde 10.) Berlin: Verlag A. Spitz, 1991, lk 114). Oluliseks toetuseks oli kunstnike liidu liikme staatus, mis garanteeris ostud, töövahendid ja -ruumi, aga aitas ka korteri või isegi auto soetamisel. Ühe suurejoonelisema uut kunsti tutvustava näituse „Saku ’73” (Eesti Maaviljeluse ja Maaparanduse Teadusliku Uurimise Instituudi näitusepäviljonis Sakus) organisaator Tõnis Vint kuulus 1972. aastast kunstnike liidu juhatusse, mis ilmselt tegi võimalikuks ka Saku näituse toimumise sellisel kujul (vt J. Hain, Kolmkümmend aastat tagasi Sakus. – Sirp 13.VI 2003). 1970. aastateks oli suur osa 1960. aastate keskpaigas alanud muutustest saanud ametliku kunstielu osaks, neid muutusi kandnud kunstnikud olid end ametlikult kehtestanud. Ametlik kunsti autonoomiaga leppimine vähendas vormiuuenduste poliitilist tähendust; vt J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus. – J. Kangilaski, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, lk 225.

8 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 192.

9 L. Lapin, Avangard – arhitektuuri teaduskond. – Noorte Hää 26. IV 1969.

10 Siinses artiklis on kasutatud mitmeid tekste, mis olid valminud ettekannetena ning ringlesid hiljem käsikirjaliselt. Käesoleva artikli seisukohast ei ole siiski oluline Lapini tekstide levi ega retseptisioon. Isegi kui teksti mõju kunstimaailmale, rääkimata laiemast publikust, oli piiratud, ei vähenda see seal esitatud ideede kaalu ega tähendust. Siinkirjutajat huvitab Lapini tekstidest kooruv kunsti mõiste ning arusaam kunstniku staatusest ja rollist ühiskonnas.

11 Nt Eesti Kunstiakadeemias 27.–28. novembril 2009 toimunud konverents „The Geographies of Art History in the Baltic Region”.

12 Vt nt S. Helme, Personal Time. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Estonia. Warsaw: Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 20–24. „Püüdes ümber kirjutada eesti sõjajärgse kunsti ajalugu, seisame silmitsi kõikidele Balti riikidele ühise probleemiga, mis seisneb selles, et areng ei näi olevat loogiline või normaalne. [...] Mida me näeme, on lõputu hulk mimikrit, moonutusi ja mutatsioone....” (Lk 20)

oma kunstiajaloo kontseptsioon ja mõisted<sup>13</sup>. Selleks olid muidugi kaalukad põhjused: rahvusliku iseseisvuse kättevõitmise järel oli vaja end võimalikult kiiresti nõukogude pärandist vabastada ning otsida ja esitada oma seotust lääne kunstitraditsiooniga. Kuid see tõi kaasa ka mitmeid reduktsioone ning autoripositsioonide ja ideede spetsiifika tähelepanuta jätmise. Siinse analüüsi eesmärk on vaadata lokaalseid arenguid mitte kui kõrvalekaldumisi, vaid püüda kirjeldada neid – näiteks interdistsiplinaarsust – kohaliku kunsti erilise joonena. Seejuures ei huvita mind mitte niivõrd, kas või mida nimetada avangardiks, vaid kuidas üldse kirjeldada neid nõukogude kultuuriväljal toimunud kompleksseid protsesse. Kuidas funktsioneeris avangard ametlikult reguleeritud kunstis ja tähendusteväljal? Kuidas sekkuti? Avangardi problemaatika laiemalt või selle definitsioon ei ole siiski artikli teema. Ka pole avangardi mõistet kasutatud siinkohal mitte ideoloogilise opositsiooni või valitsevale normile ja maitsele vastandumisena, vaid sellise praktika tähenduses, mille eesmärgiks on kunstiteose ja kunsti mõiste (kriitiline) ümbermõtestamine ning mis on suunatud olemasoleva situatsiooni analüüsile ja muutmisele.<sup>14</sup> Tahan näidata, kuidas kümnendi alguse kunsti uuendused, mida olid mõtestanud SOUP 69 seltskond ja rühmitus „Visari“, jätkusid ja omal viisil ehk isegi realiseerusid just monumentaalkunsti näitusel. Vaatluse all on konkreetsed sündmused<sup>15</sup> ja neid saatvad tekstid, millega oma kunstinägemust aktiivselt tutvustati<sup>16</sup>. Avangardi keskseks, kuigi erinevalt interpreteeritud tunnuseks on suhetumine reaalsusega<sup>17</sup>, oma loomingu käsitlemine poliitilisena. Nõukogude kontekstis

13 Isegi mõiste „erinevad modernismid“, mille on välja pakkunud Steven A. Mansbach ja mida kasutab ka näiteks Helme, ei ole sisuliselt suutnud end lääne kunstidiskursusest vabastada. Lääne modernistlik historiograafia kehtib siinsete kunstiajalugude projektsioonipinnana, vaid mõistete tähendusväli on, arvestades konteksti erinevust, tihti peale vastupidine, vt S. Helme, Miks me kutsume seda avangardiks?, lk 126.

14 Bürger määratleb avangardi institutsioonikriitilise liikumisena, mida ta analüüsib peamiselt dada ja sürrealismi näitel, arvates avangardi hulka aga ka konstruktivismi ja produktivismi, mis pidid noores Nõukogude Liidus asendama kodanlikku kunsti ja selle funktsioone (vt P. Bürger, Theorie der Avantgarde, lk 44, viide 4). Bürgeri raamatu ingliskeelse tõlke ilmumine tekitas elava diskussiooni avangardi ja neoavangardi mõistete ümber, langedes kohati ühte debatiga modernismi ja postmodernismi määratlemise üle. Nõukogude Eesti kunstielu ilmub avangardi mõiste 1960. aastate teisel poolel. Nii näiteks tutvustas helilooja Jaan Rääts 1968. aasta „Nooruse“ suvelaagris avangardismi, mille tunnustena nimetas ta traditsioone eitamist ning tegelemist põhilisel vormiprobleemide ja uute tehniliste võtete leiutamisega, just viimased juhivad loomisprotsessi, mitte emotsioonid. Muusika – sellele keskendus Räätsa ettekannet – sisuks saab tema vorm, konstruktatsioon („Nooruse“ rohelises auditooriumis. Mõtteid, arvamusi, poleemikat. – Noorus 1968, nr 8, lk 3–4). Rääts osutas ka avangardi meediadeadlikkusele: „...võib-olla just trükisõnas ning luksusväljaannete kaante vahel on see muusika elanud üle oma suurima edu. [...] Igatahes on avangardistid esialgu rohkem tuntud kui mängitavad heliloojad.“ (Lk 3.) Avangardi juurde kuulus sihilik efektsus, keskendumine esituse välisele küljele, ekstreemne käitumine ja tavade demonstratiivne lõhkumine, millega kinnitati omaenese „kaasaegsust“. Samas „Nooruse“ laagris kõneles kirjanik Mati Unt sellest, kes on kunstnik ja kes on poliitik, väites, et kunstnik (erinevalt poliitikust) peab olema ühiskonnas see jõud, kes on skeptiline positsioon, mis võimaldab tal („kas või kaemuse kaudu“) näha „aimamatuid võimalusi“ („Nooruse“ rohelises auditooriumis, lk 6). Ühtlasi kaitses Unt kunstnikku kui erilise intuitsiooniga inimest, kelle ideed ei vaja loogilist tõestust.

Edumeelse ja radikaalselt uue, isegi kui see ei ole täiuslik või piisavalt „küps“, tähenduses kasutab avangardi mõistet ka Lapin, vt nt L. Lapin, Suure vaikuse periood (Kunstiinstituut ja pop-art'i ilmingud Tallinnas). – L. Lapin, Artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977, lk 45. Samas on Lapin osutanud avangardi mõiste ambivalentsele. Nimelt oli avangard ka ametlikult progressi tähenduses käibes ning nii nimetati avangardiks ka televiisoreid ja muid tooteid ning uut, tehnoloogilistest saavutustest mõjutatud eluviisi (autori vestlus Leonhard Lapiniga 16. I 2005. Märked autori valduses). Just Lapini hilisemates tekstides saab avangard kompromissitu ja ühiskonnakriitilise kunsti sünonüümiks, mida saadab kindel veendumus, et kunstnikul on roll ühiskonnas ning et kunst on võimeline ja peab ühiskonda muutma (nt L. Lapin, Pimeydestä valoon: Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana. Helsinki: Otava, 1996).

15 Nendele küsimustele on juba üritanud vastata Helme, käsitledes avangardi eelkõige ideoloogilise vastandusena, mis toimis üksikute eraldiseisvate sündmustena, neid sündmusi täpsemalt analüüsivamata, vt S. Helme, Erinevad modernismid, erinevad avangardid. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd 15 (1/2), lk 24.

16 P. Urbala, Kunstnikepõlvkond 1970. – Noorus 1970, nr 12, lk 69.

17 Vt nt P. Bürger, Theorie der Avantgarde, lk 67j.

on see komplitseeritum: kuna (neo)avangardile nii oluline poliitilisus ja sekkumine olid kunstile kohustuslikuks, muutus poliitiliseks kunsti autonoomia taotlemine, tegelemine vormiprobleemidega.<sup>18</sup> Kunsti politiseerumise all pean siinkohal silmas siiski kunstniku veendumust, et kunstil on oma ühiskondlik roll, võime teha elu elamisväärsemaks, kujutleda võimalikke teistsuguseid maailmu, korda ja elamisviise, mis hiljemalt 1960. aastate lõpuks oli muutunud aktuaalseks ka eesti kunstnike jaoks.

Nõukogude konteksti on seejuures vaadatud mitte kunsti „loogilist” arengut pärsiva piiranguna, vaid spetsiifilise situatsioonina, mis mõjutas kunstipraktikat. Hiljuti on Andres Kurg veenvalt näidanud ametliku disainidiskursuse osa alternatiivsete kunstipraktikate kujunemises.<sup>19</sup> Ka käesolev artikkel loobub ametliku ja mitteametliku kunsti vastandamisest, mis vähemalt 1960. aastate keskpaigast alates on üldse keerukam<sup>20</sup>, uurides suhestumist ametlike institutsioonide ning diskursustega. Just seal näisid toimuvat transformatsioonid ning repolitiseerumine, mida ei ole täielikult võimalik mõista mimikri kaudu.

## „Sündmus Harku ’75”. Näituse diskursiivne kontekst

1975. aasta 6. detsembril avati Tallinna külje all Harku alevikus asuvas eksperimentaaltalbioloogia instituudis poolametlik kunstiüritus „Sündmus Harku ’75. Objektid, kontseptsioonid”.<sup>21</sup> Selle 14. detsembrini väldanud näituse organisaatoriteks olid kunstnikud Sirje Runge (sellal Lapin), Leonhard Lapin, Raul Meel ja füüsik, toona küberneetika instituudi nooremteadur Tõnu Karu. Ametlikult oligi tegemist teadlaste ja kunstnike kohtumisega, mille teemaks olid nüüdiskunsti probleemid. Kunstiteoside eksponeeriti nädala jooksul selleks, et huvilistel oleks võimalik eelnevalt kaasaegse kunstiga tutvuda.<sup>22</sup>

Eksponeeritud tööd ise olid üsna eripalgelised, ulatudes popist geomeetrilise abstraksionismini (ill 1): Runge „Altari” geomeetiline maaling ennetas järgnevate aastate geomeetrilisi sarju, samal ajal mõjub objekt oma värvilisuses üsna popilikult. (Hiljem kinkis Runge „Altari” Pärnu KEK-ile ning see paigutati KEK-i ühiselamu fuajeesse.)

18 Vt J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis..., lk 224–225. Nii tõlgendab avangardi ka üks 20. sajandi mõjukamaid kunstikriitikuid Clement Greenberg, kes totalitaarsete režiimide triumfi taustal 1930. aastate lõpul näeb avangardi eesmärgina kunsti autonoomia kindlustamist, mis tähendas keskendumist distsipliini enda spetsiifilise pädevustasandi kriitilisele analüüsile, eristades avangardi kitsist kui poliitika poolt instrumentaliseeritud kunstist.

19 Vt A. Kurg, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20 (1/2), lk 26–50.

20 Margus Kiis on rajajoonena märkinud aastat 1966, mil toimusid mitmed otsustava tähtsusega näitused, mis legitimeerisid abstraktse kunsti näitusekünstina. Sealjuures rõhutab Kiis institutsioonide, nagu kunstnike liit, rolli selles protsessis (M. Kiis, 1966. aasta eesti kunstirevolutsioon. – kunst.ee 2003, nr 1, lk 28–32). Vt ka Jüri Haini olulisi lisandusi (J. Hain, Veel 1966. aasta noortenäitusest. – kunst.ee 2003, nr 2, lk 30–34). Muidugi ei tähendanud see, et kõik tööd oleksid ühtviisi aksepteeritud, jätkuvalt kontrollis võim kunstnike liidu moodustatud žüriide kaudu avalikult näidatavat kunsti.

21 Näitus toimus Teadlaste Maja noorte teadlaste seksiooni toetusel ning oli kooskõlastatud kunstnike liiduga, mistõttu ei olnud tegemist päris keelatud või pörandaluse üritusega. Teade sündmuse toimumisest ilmus ka ajalehes „Sirp ja Vasar”. Sellest hoolimata oli kunstnike liidu reaktsioon näitusele negatiivne, vt väljavõtteid ENSV Kunstnike Liidu koosolekute protokollidest, mis on ära trükitud kataloogis: Harku 1975–1995, lk 59. Mainitud protokollis arvab kunstnike liidu vastutav sekretär Enno Ootsing, et selliseid juhtumeid nagu Harku näitus oleks võimalik ära hoida, luues ka erandlikele katsetustele eksponeerimise võimalusi.

22 R. Meel, Saateks. – Harku 1975–1995, lk 7.

Jaan Ollik ja Villu Järmut näitasid popilikke siiditrukke, suurendusi nõukogude massikultuuri produktidest, nagu teepakid ja bussipiletid (viimased valmisid koostöös Illimar Pauliga). Kaarel Kurismaa eksponeeris reljeefe, kineetilisi objekte ja audio-visuaalseid seadeldisi, milliseid ta oli valmistanud 1970. aastate algusest alates. Jüri Okas näitas „Rekonstruktsioone” – fotodel põhinevaid graafilisi lehti, mis analüüsisid konkreetseid (linna)ruumilisi situatsioone ning mida on saanud tavaks vaadelda, kuigi nõukogude tingimustes realiseerimatute, arhitektooniliste ideedena.<sup>23</sup> Samas teostas Okas minimalistliku moodulitest installatsiooni Harku mõisa parki. Meel esitas protsessuaalsusega eksperimenteerivaid siiditrukisarju „Kullajaht” ja „Muundumised” (viimane oli eksponeeritud fotodena). Lapin pani välja joonistusi seeriastest „Nainemasin” ja „Masin-meedium”.<sup>24</sup> Silver Vahtre näitas diagrammilaadseid joonistusi – „elamisruumi analüüse” –, Silvi Allik-Virkepuu kompositsioone kuulidega, mis uurisid erinevaid ruumilisuse ja dünaamika efekte. Näitusel osales ka karikaturistina tuntud kirjanik Toomas Kall, kes esines omalaadsete kontseptualistlik-humoristlike tušijoonistustega.<sup>25</sup> Avamisel esines Sven Grünbergi ansambel „Mess”<sup>26</sup> ning toimus *happening*, mille käigus Tõnis Vint hüppas läbi jõupaberiga kaetud ukse. *Happening*’i idee autor oli siiski Lapin, Vindile tulnud see avamisele saabudes üllatusena.<sup>27</sup>

Lapin on maininud näituse ebaühtlast ja heitlikku taset, kuid ometi mõjub näitus Kurismaa objektide, Runge altari ning Järmuti ja Olliku ruumi tungivate teepakkidega ootamatult efektselt ja uuenduslikult (eriti kui kõrvutada seda kaks aastat varem toimunud alternatiivse näitusega Sakus, mis Harku ekspositsiooni kõrval mõjub lausa klassikalisel<sup>28</sup>). Ürituse afišeerimine „sünnimuse”, mitte näitusena haakub teisalt *happening*’ide traditsiooniga, samal ajal kui „objektid” võiksid osutada minimalismi spetsiifilistele objektidele, samuti popkunstile, ning „kontseptsioonid” viitavad kontseptualismile. Kontseptualism oligi sünnimuse mõtteliseks horisondiks, mille tutvustamine oli sümposiooni eesmärgiks.<sup>29</sup> Kunstnike ja teadlaste ühisele sümposioonile võis tõmmata paralleeli Kabli suvelaagritega ning üliõpilaste teadusliku ühingu (ÜTÜ) raames toimunud üritustega ja see ei olnud üksnes kunstibürokrate segadusse ajav

23 Vt nt L. Lapin, Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 209.

24 Mõlemad kuuluvad ulatuslikku sarja „Masinad”, millega Lapin töötas aastatel 1972–1978. Vt L. Lapin, Masinad 1972–1978 / Machines 1972–1978. Koost L. Lapin. Tallinn, 1998.

25 Enamik väljas olnud töid ei olnud valminud spetsiaalselt Harku näituse jaoks, mis oli levinud praktika nn mitte-ametlikel näitustel, kus sageli võis näha ka ametlikel näitustel juba väljas olnud töid. Kuid, nagu kirjutab Hain 1973. aastal Saku Maaviljeluse ja Maaparanduse Teadusliku Uurimuse Instituudis toimunud näituse kohta, oluline oli just töid ühendav kontekst (vt J. Hain, Kolmkümmend aastat tagasi Sakus). See võib seletada, miks eksponeeris Meel sarja „Muundumised” fotodena. Mitmed tööd, näiteks Vahtre, Allik-Virkepuu, Okase, Olliku ja Järmuti omad, olid olnud väljas ERKI 1974. aasta üliõpilaste iseseisvate tööde näitusel. Siiski oli Harku näitusel esmakordselt võimalus näha suurejoonelist ansambli Kurismaa ametlikelt näitustelt korduvalt tagasi lükatud „multikunstist” (Ootsing). Harku näituse jaoks valmisid ka Okase installatsioon, Runge „Altar”, Järmuti, Olliku ja Pauli bussipiletid.

26 Uuenduslik selle 1974. aastal asutatud eesti esimese progerokiansambli puhul oli ka eesmärgiks seatud valdkondadevaheline koostöö – „Messi” kontsertide juurde kuulusid Kurismaa eksperimentaalsed lavakujundused kineetiliste objektide ja valgusetendustega.

27 Andres Kure vestlus Tõnis Vindiga 20. III 2008. Märkmed autori valduses.

28 Vt ka L. Lapin, Twenty Years Later. – Harku 1975–1995, lk 62. Selles kakskümmend aastat hiljem kirjutatud ülevaates kirjeldab Lapin: „Võib öelda, et Saku’73 pidulikkus oli asendunud veelgi köitvama atmosfääriga: väljapanek oma otsingutega oli tasemel ebaühtlasem, heitlikum, kuid avatud uutele lahendustele. Selle näitusega rebis eesti kunst end lahti talle omasest mõõdukusest, hüljates teda iseloomustava „hea maitse”.”

29 Vt M. Preem, Sünnimuse Harkus. – Harku 1975–1995, lk 46. (Preemi näitusearvustus ilmus algselt Tartu ülikooli ajalehes, vt Tartu Riiklik Ülikool 12. XII 1975.)

manööver.<sup>30</sup> Huvi teaduse ja kunsti seose vastu oli paelunud juba ANK-i kunstnikke.<sup>31</sup> Sümpoosionil võtsid sõna füüsikud Tõnu Karu (kes muuseas kõrvutas rinnavähi koe-kultuuride elektronmikroskoopilisi ülevõtteid ja astrofüüsikast pärit kujutisi Ilmar Malini teostega<sup>32</sup>) ja Tiit Kändler, ajaloolane Mart Helme ning kunstnikud Kaarel Kurismaa, Raul Meel ja Leonhard Lapin<sup>33</sup>.

Aktuaalsem kui kontseptualism, mida ettekannetes puudutati vaid riivamisi<sup>34</sup>, oli küsimus kaasaegse kunsti (ja kunstniku) muutuvast funktsioonist. Sellest kõneles Lapin, aga näiteks ka Meel, seejuures osutasid mõlemad kriisile kaasaja kunstis. Oma ettekandes „Mõnda kaasaegsest kunstist” tõdes Meel, refereerides rahvusvaheliste kunstisündmuste – nagu näiteks legendaarseks saanud Harald Szeemanni kureeritud documenta V (1972) – tõstatatud diskussioone, et kunsti ülesanne ei ole poliitiliste vastuolude leevendamine, lepitamine või hoopis roosamannalik suigutamine, „millega varjatakse elutõde, OLULIST TEGELIKKUST”.<sup>35</sup> Müütide reprodutseerimise asemel peaks kunst imbuma reaalsusse ning aktiveerima vaatajat, mitte pealetükkivalt pedagoogitsedes ja sellega vaatajat alahinnates, vaid käsitades teda kaasloojana.<sup>36</sup> Ainult nii päästvat kunst end ohust mitte muutuda üleliigseks, pelgalt tarbekunstiks.<sup>37</sup>

## Objektiivne kunst. Uus kunsti mõiste ja selle allikad

Vajadust teistmoodi kunsti järele kuulutas ka Lapin, lansseerides „objektiivse kunsti” mõiste. See oli katse anda kunstile uus definitsioon ja tähendus, mille taustaks oli uus industriaalne, masintootmisele rajatud ühiskond, mis nõudis ise uut esteetilist süsteemi: uut kunsti, mis oleks vastavuses uue masinate – masinate all tuleb mõelda

30 Selline mulje võib jääda Lapini 2003. aastal ilmunud raamatust „Avangard”, kus Lapin kirjutab, et üritust serveeriti teadlaste ja kunstnike diskussioonina. Ka sõna „sündmus” kasutamine näituse asemel pidi tähelepanu kõrvale juhtima (L. Lapin, Avangard, lk 207).

31 Vt nt T. Vint, Aeg, teadus, kunstiteos. – Noorte Hää 7. VI 1966. Kui Tõnis Vindi jaoks on teaduse ja kunsti vahelised seosed analoogsed, visuaalsed, ning kunstniku ülesandeks oli ajastule vastava esteetilise ideali väljatöötamine, siis Lapini põlvkond nägi tehnikate arengus, eelkõige uut informatsiooni- ja kommunikatsioonitehnoloogiates, peituvat uusi väljendusvahendeid, mis avavad kunstitegemiseks hoopis uusi võimalusi, defineerides ümber mitte ainult ilu, vaid kunstiteose enda ja kunstitegemise mõiste.

32 T. Karu, Kõik algas ühel suveõhtul. – Harku 1975–1995, lk 47.

33 Ettekanded ilmusid Meele koostatud käsikirjalise väljaandena „Lubada inimest!” (1976). Omalaadse reklaamfilmi – Soome televisioonist lindistatud reklaamipauside ning tummfilmikatkenditega kokku monteeritud näituse avamise dokumentatsiooni – pani näitusest kokku Heino Mikiver.

34 Kontseptualismi tutvustavad artiklid ilmuvad alles kümnendi lõpus: J. Olep, Kontseptualism. Mona Lisast telepaatiani. – Noorus 1979, nr 8, lk 24–25; I. Malin, Kontseptuaalsusest kontseptsoonini. – Sirp ja Vasar 22. II 1980.

35 R. Meel, Mõnda kaasaegsest kunstist. – Harku 1975–1995, lk 18.

36 Muuhulgas refereeris Meel uurimusi laste maailma organiseerimisest ja kujundamisest, mille eesmärgiks on toetada laste fantaasia ja loovuse arengut. Mänguasjade polifunktsionaalsuses näeb ta seost kaasaegsete kunstiteostega, mis toimivad pigem „toorikutena”, ergutades vaatajat teose (täheenduse) loomises aktiivselt osalema (R. Meel, Mõnda kaasaegsest kunstist, lk 18). 1969. aastal oli Meel oma näitusele TRÜ kohvikus valmistanud nn luuletus-objekti „Täring” – 75x75x75 cm suuruse papist täringu „täppideks” olid tähemängule rajatud kolmerealised värsid. Nii võis iga kohvikukülastaja täringut liigutades panna kokku luuletuse.

37 R. Meel, Mõnda kaasaegsest kunstist, lk 19. Tarbekunsti all, mida Meel kasutas selgelt halvustavas tähenduses, tuleb ilmselt mõista suveniiri, aga ka pilte, mille ainsaks eesmärgiks on esteetiline nauding pakkumine, ja kunsti, mida Lapin on nimetanud „ilutaideks”. Vt L. Lapin, Taie kujundamas keskkonda. – L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 17. Uue suhte otsimine publikuga näib olevat üks kunstnikele oluline küsimus, vt P. Urbla, Kunstnikepõlvkond 1970, lk 69. Uut, seitsmekümnendate alguses kunsti tulnud põlvkonda iseloomustavat „ühiskondliku aktiivsuse tõus, enda loomingu ja selle vaatamisprintsipi aktiivne tutvustamine, et likvideerida kunsti ja publiku õnnetut kahestumist, kuna praegu näib vaataja kaasaminek andvat kunstile uusi võimalusi”.

ka uusi massikommunikatsioonitehnoloogiad<sup>38</sup> – ja muutunud industriaalse elukeskkonna – tehisllooduse – loogikaga<sup>39</sup>.

Lapin kritiseeris kunstis ikka veel valitsevat individualismi ja subjektiivsust ning sellega kaasnevat arusaama kunstist kui inimese erilise tegevuse produktist<sup>40</sup>, samal ajal kui masinaajastu oli juba ammu ümber korraldanud mitte ainult kooseluvormid ja inimestevahelised suhted, vaid ka maailmataju, ning lõpuks ka selle, mis on kunst<sup>41</sup>. Kunsti muutumist ei seosta Lapin kunsti enda (sisemise) arenguga, vaid seda tingivad kunstivälised asjaolud – uus industriaalne reaalsus. Masin ei määranud mitte ainult uusi kujundeid, vaid ka vahendid, printsiibi.<sup>42</sup> Ka kunstniku suhe maailma pidi muutuma: objektiivne kunstnik ei „väljenda niivõrd oma subjektiivset maailmapilti, meeolotsemist tegelikkusest võetud vormidega”, vaid pöördub „üldisemate ideede, objektiivsete struktuuride või materjalide poole”. Kunstniku ülesanne ei olnud tunte ega meeolude väljendamine: „Objektiivne kunstnik ei väljenda, vaid konstrueerib, tema loominguprotsess pole niivõrd emotsionaalne-spontaanne, kuivõrd intellektuaalne.”<sup>43</sup>

Objektiivsus – loomisprotsessi ratsionaliseerimine ja depersonaliseerimine, isiklikust maitsest, meeolust ja eelistustest lahutamine – oli üks uue kunsti praktika märksõnu, mis 1960. aastatel Läänes esile kerkis. „Ideest saab masin, mis teeb kunsti,” kirjutab ameerika kunstnik Sol LeWitt 1967. aastal avaldatud artiklis „Paragraphs on Conceptual Art”.<sup>44</sup> Kunstiteose vormi määras seega üksnes eelnevalt paika pandud kontseptsioon, vabastades kunstiteose kunstniku kui looja autoriteetsest subjektiivsusest ning ühtlasi transtsendentsusest, traditsioonilistest autori ja teose parameetritest. Masin oli üks metafoore, millega „teise industriaalse revolutsiooni kunstnikud” oma tegevust meeleldi kirjeldasid<sup>45</sup>, kuid masina mõiste funktsiooniks kunstilise tegevuse

38 L. Lapin, Objektiivne kunst. – Harku 1975–1995, lk 24.

39 Muidugi ei tekkinud Lapini tekst tühjalt kohalt, vaid väljendab ideid, mis 1960. aastate lõpust kunstnikkonnas levisid, eelkõige SOUP 69 ja Tartu ülikooli kunstikabineti ümber koondunud seltskondades. Nendest ideedest tuleb juttu allpool. Samuti on Lapini objektiivse kunsti mõiste väga erinevate allikmaterjalide süntees. Nii põimuvad objektiivse kunsti konstruksioonis konstruktivismi ideed, millele Lapin teadlikult osutab, aktuaalsete kunsti-diskussioonidega, mida Lapin resümeerib. Üheks oluliseks (kuigi sellele otse ei viidata) allikaks uue kunstimõiste formuleerimisel, eriti mis puudutab kunsti rolli uuenenud ühiskonnas, on Pierre Restany 1969. aastal kirjutatud manifestilaadne raamat „Livre blanc – objet blanc”, mis levis kunstnike hulgas ilmselt raamatu soomekeelse tõlke kaudu (raamatu leiab näiteks ka Sirje Runge diplomitöö kasutatud kirjanduse nimekirjast). Selle vihje eest tänan Andres Kurge; vt ka A. Kurg, Feedback Environment, lk 46–47.

40 Vt L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 28.

41 1973. aastal ajakirjas „Kultuur ja Elu” avaldatud artiklis masinaajastu kunstist kirjutab Lapin: „XX sajandi kunsti ei kujunda tegelikult mitte „ismid”, nagu mõned pealiskaudsed kunstiteadlased väidavad, vaid masinast ja masinootomisest johtuvad uued kujundlikud ning sotsiaalsed seosed.” (L. Lapin, Masinaajastu ja kunst. – Kultuur ja Elu 1973, nr 9, lk 56.)

42 L. Lapin, Masinaajastu ja kunst, lk 56.

43 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 23. Vt ka M. Laarman, Uuest kunstist. – Uue kunsti raamat. Eesti Kunstnikkude Ryhma almanak. Toim M. Laarman. Tallinn: Eesti Kunstnikkude Ryhma Kirjastus, 1928, lk 6: „Kunstniku töö enam pole rippuv sääraseist mitmetähenduslikest ja venivaist mõisteist nagu meeelilisus või mulje...” ja loominguprotsessi juhhib mõistus. Lapin kirjutab: „...uus tehislloodus, masinate maailm [on] intellektuaalse loomingu tulemus, nii nagu sellega resonanceeruv kunstikultuur peab olema intellektuaalne.” (L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 24.)

44 S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art. – Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Eds. Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1992, lk 834. (Algselt ilmunud ajakirjas Artforum 1967, no. 10, lk 79–83.)

45 J. K[õõeiko], Kodukaunistamise kõrvalt. – Noorus 1970, nr 1, lk 64. Tuntu on ka Andy Warholi lause, et ta tahab olla nagu masin. Tööstusliku tootmise standardite (nagu seriaalsus) ülekanndmine kunstitegemisele iseloomustab minimalistide, kes vastandusid heroiseeritud kunstnikurollile ning idealiseerisid kunstnikku kui töölist ja kunsti kui vaid ühte võimalikku tööd, mis kuidagi ei erine teistest. Selle uue kunstnikupildi kohta vt C. A. Jones, Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist. Chicago, London: University of Chicago Press, 1996.



tümberformuleerimisel oli ka uusaegses filosoofilises mõtlemises kinnistunud teadvuse (ja subjekti) keskse rolli õõnestamine.<sup>46</sup> Eelnevalt fikseeritud plaaniga töötamine oli viis, kuidas vältida subjektiivsust ning ühtlasi vabastada kunstnik vajadusest kujundada iga teos eraldi.<sup>47</sup> Ideaalis valmis kunstiteos mehhaniseeritud tootmisprotsessis. Selline tulemus ei sõltunud enam kunstnikust, tema spetsiifilistest oskustest. Kui minimalistid lasid oma teosed valmistada vabrikus, kuhu nad saatsid juhtnöörid, siis kontseptualistide instruksioone võis teostada põhimõtteliselt igauks, teostamine ei olnud töö seisukohalt enam oluline.<sup>48</sup> (Selle taustal mõjub Lapini „Masinate“-seeria, mis hõlmab ligi 300 lehte, peaaegu obsessiivselt – justnagu tahaks Lapin ise saada masinaks – ning osutab kindlale kontseptsioonile seriaalsuse taga.<sup>49</sup>) Kunstiteose materiaalse dimensiooni relativeerimisega kaasnes kommunikatsiooni- ja infotehnoloogia arengule orienteeritud levitamisviiside katsetamine. Seda on tõlgendatud kunstnike reaktsioonina kunsti kaubastumisele ning galeriide ja muuseumide poolt kontrollitud kunstilevikule, millele taheti vastu seada demokraatlikum ja ulatuslikum levi<sup>50</sup> ja mis laiemalt peegeldas paradigmuuutust ühiskonnas tervikuna: üleminekut tootmiselt ühiskonnale.<sup>51</sup>

Objektiivse kunsti äärmuslikuma ja moodsaima vormina nimetaski Lapin kontseptualismi – „vormist puhastatud ideede kunsti“ –, mis tegeleb tegelikkuse enda faktide esitamisega<sup>52</sup> ning lõpuks võimaldab kunsti teha igaühel: „Tegelikkuse fakti fikseerimine ja selle loominguline sooritamine, pööramata tähelepanu vahenditele,

46 Vt S. Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*. Berlin: b\_books, 2007, lk 52.

47 S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, lk 835.

48 S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, lk 836; vt ka S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk 838, punkt 10. Eda Sepp on kirjeldanud oma külaskäiku Meele ateljeesse 1977. aastal. Valmis tööde asemel oli Meelele sadu väikestele paberilipakatele tehtud detailseid jooniseid, mida ta plaanis kasutada suurtes seriaalsetes struktuurides. Iga joonis oli markeeritud konkreetse akrüülvärvide kaubanäidistest leitud nimetuse ja numbriga (vt E. Sepp, *Estonian Nonconformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika*. – *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Eds. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 2002, lk 137, viide nr 143). Meel ei jätnud midagi juhuse otsustada. Näituse jaoks tegi ta kavandite hulgast valiku ning teostas need ise. Autori vestlus Raul Meelega 21. III 2003. Üleskirjutus autori valduses.

49 Eesti kunstnikele tollal omane suurte sarjadega töötamine viib Lapini sõnul Ülo Soosteri juurde, kellelt selle omakorda Tõnis Vint üle võttis, andmaks „selgelt ja võimsalt“ edasi ideed selle mitmeplaanilisuses (vt L. Lapin, *Avangard*, lk 162). Nii peegeldub igas lehes sari tervikuna, kuid iga leht on iseseisev. Masinlik tootmine ei saa siin töömeetodiks, isegi kui teostus nagu näiteks Lapini „Masinate“-seerias on rõhutatult masinlik (vt G. Poslawski, Leonhard Lapin ja tema „Masinad“. – *Masinad 1972–1978 / Machines 1972–1978*, lk 8). Anu Liivak on Lapini seeriate puhul viidanud protsessuaalsusele, seostades seda mitte aga tootmise, vaid zen-budistliku ettekujutusega elu ja olemise protsessilisusest, vt A. Liivak, Leonhard Lapin. – *Eesti kunstnikud 1. Toim J. Saar*. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk 82.

Moskva kunstniku Juri Sobolevi järgi oli kunstniku (kelle all Sobolev peab silmas eelkõige Tõnis Vinti) tegevuse range reglementeeritus, piiride fikseerimine ning nende kordamine „visa nürimeelsusega leht lehe järel“ omalaadne rituaal (J. Sobolev, *Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva*. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 51–52).

Kataloogi „New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown“ eessõnas kirjeldavad Alison Hilton ja Norton Dodge seriaalsust kui mitteametlikule kunstile omast tööviisi, mille põhjus peitus töötüingimustes ja -võimalustes, ning interpreteerivad seda kui avalikult isoleeritud ja marginaliseeritud kunstniku pühendumist omaenese loovate ideaalide rahuldamisele, vt *New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown*. Eds. N. Dodge, A. Hilton. Washington: Acropolis Books, 1977, lk 11.

50 Vt L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York, Washington: Praeger Publishers, 1973. Kunstiteoste multiplitseerimist propageeris „Kunsti ja Kodu“ veergudel „Visarite“ liige Peeter Urbla. Urbla arvas, et selliseid teoseid võiks hakata tootma ARS-is; vt P. Urbla, *Unikaalne või paljundatud kunstiteos*. – *Kunst ja Kodu 1975*, nr 1 (45), lk 34–36.

51 Vt S. Buchmann, *Denken gegen das Denken*, lk 27.

52 L. Lapin, *Objektiivne kunst*, lk 23. Selline „puhaste mõistete kunst“ on muidugi vihje Joseph Kosuthile ja analüütilisele kontseptualismile, mis positivismist innustudes pühendub kunsti olemuse uurimisele.

võimaldab kontseptualismi viljelda igäühel ja igalpool, kes seda tarvilikuks peab ja kunstnik olla tahab, sõltumata resultaatidest ja sotsiaalsest aktsepteerimisest.<sup>53</sup>

Ka Lapin nõudis isiklike emotsioonide ja omapäraotluse kõrvaleheitmist. Objektiivne kunst oli antiindividualistlik. Siinkohal toetus ta otseselt konstruktivismile, tsiteerides Märt Laarmani 1928. aastal ilmunud „Uue kunsti raamatut“: „...uuele kunstile on täiesti võõras ... mängida individualismi nootidel. Veel enam: oleme uhked, sest et me ei ehita sellele, mis inimesis on erinäolist ja „oma“ pärast, sellele, mis inimesi lahutab yksteisest, vaid sellele, mis kõigil on yhine.“<sup>54</sup> See konstruktivistlik tsitaat võib tunduda ootamatu nii nõukoguliku nivelleeriva massiühiskonna – mis oli muutnud üksikisiku nähtamatuks – kui ka mitteametliku kunsti kontekstis, kus kunsti autonoomia taotlemine ja isikupärase stiili viimistlemine tähendas vastupanu ametlikule kunstidoktriinile ning seega süsteemile.<sup>55</sup> Kui Lapin ikkagi võttis selle konstruktivistide idee üles, siis kas ainult selleks, et leida oma kunstile ajalooline õigustus?<sup>56</sup>

Konstruktivismi retseptioon leiab 1970. aastatel aset nii kunstis kui ka arhitektuuris.<sup>57</sup> Õieti olidki just konstruktivistid toonud kunsti masina ja industriaalsed

53 „Sellega on iga inimene kunstnik, nagu iga inimene on inimene.“ (L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 28.) Lapin näib siin kordavat Joseph Beuyssi kuulsat lauset „igäüks on kunstnik“, millega viimane väljendas usku, et loova tegevuse kaudu on kõigil võimalik ühiskonda ümber kujundada. Kuid see võib olla inspireeritud ka Fluxuse praktikast, mis lihtsate, aga provokatiivsete aktsioonidega püüdis muuta harjumuspäraseid reaalsusega suhestumise viise ning omalaadse *do-it-yourself* esteetikaga ergutada vaatajat tegutsema. 1960. aastatel näib Fluxuse instruksioonide ja kontseptualismi vahel eksisteerivat seos, mis alles hilisema ajalookirjutuse, algatajate ja genealoogia fikseerimise käigus kaduma läheb, vt B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. – October 1990, vol. 55 (Winter), lk 107. Ent ka sellisel juhul – kui kunsti tegemine muutub kõigi tegevuseks – säilib kunstnik Lapini (aga ka Beuyssi) jaoks oma vahendava rolli, sest kunsti tegemiseks „on tarvis sisemist aktiivsust või vähemalt konkretiseeritud suhet tegelikkusega, mida võib inspireerida vaid vaimne sfäär, selle esindajad – intelligents“.

54 M. Laarman, *Uuest kunstist*, lk 7. Sõnad, mis Lapini sõnul on aktuaalsed tänaseni, vt L. Lapin, *Objektiivne kunst*, lk 25.

55 Vt nt J. Kangilaski, *Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis...*, lk 220–221.

56 Helme on käsitlenud ajaloole osutamist kui kaitsvat „mimikrit“, mis tegi üldse võimalikuks kaasaegset kunstist rääkimise, olles ühtlasi märgiks rahvusvahelise kultuuriruumi, mitte nõukogude tegelikkusesse kuulumisest (S. Helme, *Alguses ei olnud mitte sõna!* – L. Lapin, *Kaks kunsti*, lk 7). Epp Lankots on osutanud võimalusele mõista Lapini pöördumist ajaloole sarnaselt neoavangardi kriitilisele naasmisele avangardi juurde, nagu seda on kirjeldanud Foster; vt E. Lankots, *History Appropriating Contemporary Concerns: Leonhard Lapin's Architectural History and Mythical Thinking*. Ettekanne konverentsil „The Geographies of Art History in the Baltic Region“.

57 Tõepoolest olid kontseptualistid mõjutatud konstruktivismist, mille avastamist seostatakse 1962. aastal ilmunud Camilla Gray raamatuga „*The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922*“ (B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969*, lk 140–141). Gray raamat ei pakkunud mitte niivõrd uut kunsti kui just uue perspektiivi, kuidas mõelda kunsti funktsioonist, kunstniku suhtest publikuga, kunstiteose staatusest. Konstruktivismi rollist kontseptualismi genealoogias vt ka H. Foster, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*. – *Art into Life: Russian Constructivism 1914–1932*. New York: Rizzoli, 1990, lk 241–253.

Vene/nõukogude avangardi, sealhulgas konstruktivismi taasavastamine oli 1960. aastatel alanud ka Nõukogude Liidus, toimudes eelkõige disaini raames, üheks eestvedajaks 1962. aastal asutatud Üleliiduline Tehnilise Esteetika Teaduslik uurimisinstituut (Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики / ВНИИТЭ). Üksikuid artikleid nõukogude avangardi kohta ilmus ka eesti keeles, näiteks tutvustas Jüri Keevallik „Noorus“ revolutsioonijärgset kunsti ja selle taotlusi. Artiklit illustreerisid muuhulgas Malevitši arhitektoon ja foto Tatlini III Internatsionaali monumendi maketi ehitamisest, vt J. Keevallik, *Nõukogude kunsti lühikonspekt* (1). 1917–1922. Revolutsiooni sulatustiiglis. – *Noorus* 1971, nr 4, lk 48–57. 1967. aastal toimus Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis vene avangardi näitus Rubinsteini erakogust (J. J. Rubinsteini (Moskva) kunstikogu kataloog (vene kunst XX saj I kolmandikul) / Каталог выставки картин, рисунков и акварелей русских художников из собрания Я. Е. Рубинштейна (первая треть XX в.)). Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministeerium, Tallinna Riiklik Kunstimuuseum, 1966). 1967. aastal avaldati „Loomingu Raamatukogus“ „Kuidas sinnivad kurgaanid. Novelle nõukogude kirjanduse algaastatest“, mille kaanel on El Lissitzky „Proun R.V.N. 2“ (1923) reproduktsioon. 1975. aastal ilmus vene keeles kaheköiteline tekstikogumik „Мастера советской архитектуры об архитектуре“ (Сост. М. Г. Бахрин, Ю. С. Яралов. Москва: Искусство), mis Lapini initsiatiivil osaliselt ka eesti keelde tõlgiti (raamat ilmus küll alles 1989. aastal: *Arhitektid arhitektuurist. Nõukogude arhitektuurimeistrid arhitektuurist*. Koost L. Lapin. Tallinn: Kunst, 1989).

tootmisstandardid, millega nad üritasid lammutada „kodanlikku” müüti kunstnikust kui elitaarsest loojast, kes toodab elitaarseid objekte-kaupu vähestele isiklikuks nautimiseks, aga ka kunstipraktika tähendust, hüljates „kodanliku” näitusetegevuse, asudes teadlikult tegelikkuse struktuure konstrueerima.<sup>58</sup> Nagu oli kirjutanud Laarman, keda Lapin tsiteeris: „Kunst on saamas elu lõbustajast ja mitmekesistajast elu organiseerijaks.”<sup>59</sup> Lõpuks oli see kunstniku ja ühiskonna suhte ümbermõtestamine. Ka Lapini nõue kunsti uue, industriaalsele tegelikkusele vastava keskkonna loomisest ühtib pigem konstruktivistide hoiakute kui kontseptualistide strateegiatega. Süstemaatiline väljendusvahendite reduktsioon, loomingu allutamine reeglitele viib tagasi 20. sajandi alguse konstruktiivse avangardini, mis taotles kogu maailma ümberkujundamist, industriaalsele tegelikkusele vastava tervikliku keskkonna (keskkondade) aktiivset loomist.<sup>60</sup>

Lapini visandatud objektiivse kunsti genealoogia algab Paul Cézanne’iga, kes looduse põhistruktuuri ja harmooniat otsides taandas looduse geomeetrilistele põhivormidele. Esimene „printsipiaalselt” objektiivne kunstnik oli aga Kazimir Malevitš, kes suprematismiga lõi täiesti uue kunstisüsteemi, mida jätkas ja täiustas konstruktivism. Samal ajal kujunesid ka Lääne-Euroopas „objektiivse kujundikeelega koolkonnad”, nagu Bauhaus Saksamaal ning De Stijl Hollandis. Samuti nimetas Lapin itaalia futuriste, kes oma 1909. aastal avaldatud manifestis nõudsid uue, industriaalsele tegelikkusele vastava kultuuri arendamist. Selles vaimus kirjutas arhitekt Antonio Sant’Elia 1914. aastal „Futuristliku arhitektuuri manifestis”: „Arhitektuuri all tuleb mõelda tingimusi, mis on loodud suure julguse ja vabadusega püüdlema inimese ja teda ümbritseva keskkonna harmooniat, s.o. muuta esemete maailm hingelise maailma väljendatud projektsiooniks.”<sup>61</sup> Lapinit huvitavad just sellised tendentsid, mis katsusid uusi tehnikaid konstruktiivselt kunsti integreerida, muuta need kunsti väljendusvahenditeks ja materjaliks<sup>62</sup>, mille kaudu lõpuks transformeerida ka kunsti mõistet ennast, mitte aga need, nagu näiteks dada või ka sürrealism, mis asusid masina ja uue tehiskeskkonna suhtes kahtlevamal positsioonil.<sup>63</sup>

58 Uus kunstipraktika mõiste oli tekkinud seoses avangardi katsetega kunstilist tegevust professionaliseerida, mis tähendas selle lähendamist masinlike tootismudelitele, vt H. Gaßner, Konstruktivisten. Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung. – Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932. Hrsg. v. B.-M. Wolter. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, 1992.

59 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 25. Seegi tsitaat kuulub Märt Laarmanile, kes omakorda refereeris El Lissitzky ja Ilja Ehrenburgi eessõna ajakirja „Вещь/Гegenstand/Objet” esimesele numbrile. E. Lissitzky, I. Ehrenburg, Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen (1922). – El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. Hrsg. v. S. Lissitzky-Küppers. Dresden: Verlag der Kunst, 1976, lk 344–346.

60 Uuele industriaalsele ja demokraatlikule ühiskonnale ning teadvusele vastava kunstikultuuri loomist oli käsitletud hollandi rühmitus De Stijl, seades eesmärgiks keskkonna ülesehitamise loovate seaduste järgi. Viimased toetusid mõtlemisele, reeglitele ja objektiivsetele süsteemidele, mida De Stijli kunstnikud arendada püüdsid, ja mitte meeleoludele, vt nt T. van Doesburg, C. van Eesteren, Auf dem Weg zu einer kollektiven Konstruktion (1923). – Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977. Hrsg. v. D. Honisch, U. Prinz. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1977, lk 176–177.

61 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 23–24.

62 „Massikommunikatsioonid andsid sellele [objektiivsele] kultuurile uue väljenduskeele, masinad uued raamid ja materjalid.” (L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 24.)

63 Siiski ei ole sürrealismi võimalik Lapini loomingust lahutada, see on tema loomingu teine pool. Nii nagu sürrealism, mis rõhutas seda, mida konstruktivism maha surus – irratsionaalsust, alateadvust, mittefunktsioneerivat –, sisaldab Lapini masinakultus iha ja vägivalda aspekte, mis veatus funktsioneerimises ja korrast läbi tungivad. Sürrealism Lapini loomingus nagu ka küsimus, miks Lapin seda antud tekstis pärsib, nõuab põhjalikumalt käsitlust, kui seda selle artikli piirid võimaldavad.

Eestis sai objektiivne kunst alguse konstruktivistlike ideaale järginud Eesti Kunstnikkude Ryhma asutamisega 1923. aastal. Rühmituse lagunedes, eelkõige aga nõukogude okupatsiooni tagajärjel traditsioon katkes ning selle taastasid alles 1960. aastatel Kaljo Põllu ja „Visarite” tegevus Tartus ning Tõnis Vindi eestvedamisel loodud kunstiliõpilaste loominguline kollektiiv ANK<sup>64</sup> Tallinnas, kes loobusid tegelikkuse jäljendamisest ja interpreteerimisest. Paar aastat hiljem järgnes rühmitus SOUP 69.<sup>64</sup> Just SOUP 69 ja „Visarite” ühishäitust „Eesti edumeelne taie” 1970. aastal „Pegasuse” kohvikus pidas Lapin objektiivse kunsti perspektiivist Harku näituse eelkäijaks (minnes nii mööda 1973. aastal toimunud mastaapsest mitteametlikust näitusest Sakus).

Uus industriaalne keskkond, teaduse ja tehnika areng ning sellega kaasnev meediastumine, mis ei tähendanud mitte ainult senisest hoopis erinevat loomingukeskkonda ja uusi vahendeid, vaid oma tegevuse ümbermõtestamist, oli paelunud kunstnikke 1960. aastate lõpust alates. Näiteks analüüsisid „Visarid” oma manifestis kunsti funktsiooni ja kunstniku rolli muutunud tegelikkuses, kirjutades tuleviku kunstist kui homse päeva automatiseeritud ja vabaajaihiskonna asendamatu sisustajast.<sup>65</sup> Selline kunst ei võinud piirduda üksikute isoleeritud objektidega: „Tulevikus ei looda enam üksikute kunstnike poolt isikupäraseid teoseid, vaid kunstnike kollektiivid organiseerivad ümber kogu keskkonna....”<sup>66</sup> Samuti rõhutatakse manifestis eri kunstiliikide sünteesi, mis on avangardi tunnuseks.<sup>67</sup> 1969. aastal ilmus „Visarite” kolmandas kogumikus Jindřich Chaloupecký artikkel „Avangardismist kunstis”<sup>68</sup>, milles autor käsitles avangardkunsti omalaadse informatsiooni liigina, kommunikatsiooni vahendina. Artikli peaprobleemiks on teema, mis kajab vastu nii „Visarite” manifestist kui ka Lapini ettekandest: kunsti rolli ümbermõtestamine ajastul, mis näiliselt ei vaja

64 Kuigi SOUP 69 oli vaid ühe näituse pealkiri, on saanud tavaks rääkida sellest kui rühmitusest, nagu Lapin oma kõnes teeb. Seltskonna tuumiku moodustasid Lapin, Keskküla ja Tolts, kuid ühistesse tegemistesse oli haaratud suurem hulk ERKI üliõpilasi: Gunnar Meier, Ülevi Eljand, Vilen Künnapu, Sirje Runge jt, aga ka kirjanikud Juhan Viiding ja Ott Arder, vt L. Lapin, Avangard, lk 182.

65 Suhestumine massikultuuriga oli kaasaegse kunstniku jaoks möödapääsmatu. Teise, kuid vähem ahvatleva võimalusena näevad „Visarid” sukdumist iseendasse. – Kunstirühmitus Visarid: Tartu 1967–1972. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997, lk 55. 1971. aastal kirjutatud manifest (teksti autoriks oli Kaljo Põllu) on üks esimesi katseid formuleerida kunsti sotsiaalsust ja kunsti ning ühiskonna suhet (vt S. Helme, Kunstirühmitus VISARID. – Kunstirühmitus Visarid, lk 10).

66 Vt VISARITE manifest, lk 55. Selle visiooni teostumine oleks andnud kunstnikele enneolematu võimu.

67 VISARITE manifest, lk 55: „Juba praegu on ülemaailmne avangard asunud purustama erinevate kunstiliikide müüre ja üritab luua paljudest plastilistest kunstiliikidest koosnevat sünteesi. [...] Lõputute seeriade kunsti, nagu eri kunstiliikide sünteesi olemasolugi puhul, pole enam tegemist elukeskkonna lihtsa muutmise, vaid selle keskkonna psüühilis-aiingulise ulatuse ning inimeste tähelepanu- ja fantaasiavõime muutmise. Eesmärgiks saab toataalne kunst – kunst kõikjale, kunst kõigile.” Ka „Visarid” rõhutavad, et kunsti ülesanne pole mitte nähtava maailma peegeldamine, vaid selle loomine. Kuigi „Visareid” mainitakse kõrva SOUP 69 seltskonnaga, on „Visarite” ja TRÜ kunstikabineti tegelikele osale nn avangardi-diskursuse kujunemisel 1960. aastate lõpud vähe tähelepanu pühendatud. Ometi näib nende roll just ideede ja informatsiooni vahendajana – Põllu initsiatiivil tõlgiti ja avaldati masinikirjas paljundatud laualehes „Visarid” artikleid mitmesugustest lääne- ja idabloki kunstiajakirjadest „Studio International”, „Art in America”, „Projekt”, „Võtvarné Umění” – sugugi mitte tähtsusetu (tõlgete nimekirja vt Kunstirühmitus „Visarid”, lk 80–81). Samuti organiseeris Põllu ülikooli kohvikus näitusi, pakudes platvormi uuele kunstile (vt E. Lamp, Näitused üliõpilaskohvikus. – H. Liivrand, Kunstirühmitus „Visarid” ja selle osa 1967–1972. a. kunstielus. Kursusetöö, Tartu Riikliku Ülikooli NSV Liidu ajaloo kateeder. Tartu, 1982, lisa 4). Nii näiteks leidis esimene popkunsti manifestatsioon POP-68 aset just TRÜ kohvikus, kus oma töödega esinesid teiste hulgas Keskküla, Tolts, Lapin ja kus loeti pop-luuletusi ning toimus *happening*’e ja absurdimäidend „Saapapuhastamine”. Sõna võtsid Tõnis ja Mare Vint ning Jaan Klõseiko, vt A. Lepalind [Leonhard Lapin], Pop-68. – Tartu Riiklik Ülikool 10. I 1969. 1973. aastal toimus TRÜ kohvikus Lapini ja Sirje Runge näitus.

68 J. Chaloupecký, Avangardismist kunstis. – Uuemast USA kunstist. Tõlkekogumik Visarid nr. 3. Käskiri Eesti Kunstmuuseumi raamatukogus. Tartu, 1969, lk 4–15. Artikkel oli tõlgitud ajakirjast „Võtvarné Umění” 1967, nr 10. Samas ilmusid artiklid minimalismist, Andy Warholist, öhk-kunstist, aga ka näiteks tõlge „Art in America” artiklist „Tehniliste avastuste kasutamisest kunstitöös”. Vt Kunstirühmitus Visarid, lk 81.

kunsti.<sup>69</sup> Toetudes Pierre Restany mõistele „moodsast loodusest”, mille all viimane pidas silmas massimeedia reaalsust ning käsitas seda kaasaegse tsivilisatsiooni osana<sup>70</sup>, otsib Chalupecký vastust küsimusele, kuidas kunst saab selles uues reaalsuses toimida, sellega ühte sulada, muutumata pelgalt dekoratsiooniks või üldse hukkumata.<sup>71</sup>

Lapin ise oli juba 1970. aastate alguses propageerinud ideed kunstist, mille eesmärgiks saab keskkonna kujundamine, kuulutades 1971. aastal ERKI-s peetud programmi-lise pealkirjaga ettekandes „Taie kujundamas keskkonda”: „Tänapäeva taidur on eelkõige arhitekt või linnaehitaja. Mitte ameti, vaid oma suhtumise poolest maailma.”<sup>72</sup> Ka tema näeb kunsti „uue, industriaalse realiteedi, tehiskeskkonna lahutamatu” osana.<sup>73</sup> Seejuures ei olewat midagi teha traditsiooniliste kunsti väljendusvahenditega, nagu tahvelmaal või skulptuur, uue kunsti peamisteks väljendusvahenditeks on elektroonika ja multimeedia<sup>74</sup>, keskkond – moodne linn, teadus ja tööstus – saab ise kunsti vahendiks<sup>75</sup>. Uus tehiseeritud küberneetiline ajastu, uute informatsioonivahendite sissetung on andnud kultuurile täiesti uued „süntheetilised” alused, mis ühtlasi muudab kunsti, tema vormi ja tähendust, kirjutab Lapin järgmisel aastal koos oma toonase abikaasa Sirje Rungega.<sup>76</sup>

Ideaaliks sai omalaadne totaalne keskkond, mis oli saavutatav üksnes kõikide kunstiliikide sünteesis, kaasates valguse, heli, lõhna, video, raadio ja televisiooni, aga ka „filosoofilised ideed, sotsioloogia, psühholoogia, teoloogia ja teatri uurimused-eksperimentid, visuaalsete kunstide vormi-esthetika, teaduslik-tehnilise maailma saavutused ning tööstuse võimalused”<sup>77</sup>, mis haaraksid kõik inimese meeled ja kogu tsentraalse närvikava<sup>78</sup> ning sellisena vastaks inimsuhete keerukusele ja mitmeplaanilisusele<sup>79</sup>. „Objektiivse kunsti perspektiiv on see, et kunst laskub tänavale. Muuseumidest saavad

69 Vt ka E. Krohn, Käib kuuludus, et esteetika on surnud. – Soome kaasaegsest kunstist. Tõlkekogumik Visarid nr. 2. Käsitliri Eesti Kunstimuuseumi raamatukogus. Tartu, 1968, lk 17–27; P. Restany, Valkoinen kirja. Porvoo: WSOY, 1970, lk 45jj.

70 Nii võiks mõista ka Lapinit, kui ta kirjutab, et tehislloodust tuleb hakata võtma „kosmilise looduse lahutamatu osana” ja leida „sellele uuele ökoloogilisele suhtele eetilise alus ja ideaal”. Samas tsiteerib ta Chalupeckýt: „Hakkame mõistma, et see, kellele on antud õigus ellu jääda, ei pea tingimata olema inimene. See, mis jääb, on materia lõputu muutumine ja ringkäik – miski, mis eksisteeris enne ja eksisteerib pärast teadvust.” (L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 25.)

71 J. Chalupecký, Avangardismist kunstis, lk 14. Kunst on ebapraktiline, leiab Chalupecký, kuid ta peab juhtima praktilise eesmärgi otsingutele.

72 L. Lapin, Taie kujundamas keskkonda, lk 16. Lapin pidas oma ettekande ERKI iseseisvate tööde näituse raames, mille kulminatsiooniks sai Andres Toltsi algatatud „Elevandi värvimise” aktsioon.

73 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 28.

74 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 28.

75 L. Lapin, Multimeediumilt keskkonnale. – L. Lapin, Kaks kunsti, lk 67.

76 S. Lapin [Runge], L. Lapin, On sügis, lehed langevad. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim V. Vahing. Tartu: Ilmamaa, 1997, lk 289–290.

77 L. Lapin, Kunstide süntees kaasaegses arhitektuuris – „süntheetiline arhitektuur”. – Kunst 1974, nr 1 (45), lk 57. Artiklis nõudis Lapin teiste kunstide kaasamist arhitektuurse vormi loomisprotsessi.

78 S. Lapin, L. Lapin, On sügis, lehed langevad, lk 290.

79 Vt L. Lapin, Multimeediumilt keskkonnale, lk 69. Ühest küljest oli selline idee teadlik (ametlikust) disainidiskursusest, mis oli asetanud rõhu objektidelt süsteemile ja suhetele, kunstniku tegevuses tootmiselt organiseerimisele. Teisalt kritiseeris Lapin oma artiklis totaalset disaini meetodeid, mille ebaõnnestumise põhjuseks inimliku keskkonna loomisel pidas ta steriilseid esteetilisi kontseptsioone, kus üksikud rangelt spetsialiseerunud valdkonnad on vaid mehaaniliselt kokku liidetud.

informatsiooni- ja tootmiskeskused. Igaveseks mõeldud monumente ja fetišeid asendavad paljud vormimuutused.”<sup>80</sup>

## Muutunud kunstimõiste ja uudislooming monumentaalkunsti näitusel

Milliseks võinuks kujuneda objektiivse kunsti tulevik, millised võinuks olla need vormimuutused, seda demonstreeris Lapin järgmisel aastal Tallinna Kunstihoones toimunud näituse „Eesti monumentaalkunst 1902–1975” raames, mille koostajaks ja kujundajaks ta oli.<sup>81</sup> Lapini algatusel oli retrospektiiviga liidetud väike uudisloomingu ekspositsioon Kunstihoone tagumises saalis, kus ta ise eksponeeris „Monumenti Tallinnale” (ill 2). Suprematistlikule esteetikale toetuv kavand kujutab 345 meetri kõrgust torni asukohaga Mustamäel, Sõpruse puistee ringil.<sup>82</sup> Monumendi igal korrusel esitletakse episoodi Tallinna ajaloost audio-visuaalse multimeediumina. Öösel, „kella 18 ja 6 vahel üksikud elemendid helendavad värviliselt ja eralduvad kosmosesse, kordumatuid ruumisituatsioone reguleerib raal”.<sup>83</sup>

Lapini monumendikavandi kõrval sisaldas väljapanek makette ja konkreetseid arhitektuuriprojekte, aga ka kineetilisi objekte, abstraktseid maale ja graafikat (ill 3, 4), mis erinesid fotodena eksponeeritud tavapäraest monumentidest<sup>84</sup> (ill 5) näituse teistes saalides.<sup>85</sup> Näitusel osalesid kunstnikud Tõnis Vint, Aili Vint, Raul Meel ja Sirje Runge, arhitektid Tiit Kaljundi, Vilen Künnapu, Jüri Okas, Toomas Rein, Harry Šein, insener Villu Jõgeva ning Lapin ise. Kuigi iseenesest oli enamik töödest teostatud traditsiooniliste vahenditega – muuseas oli Lapin puudutanud oma ettekandes ka vahendite

80 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 29. See Lapini teksti lõpulõik toetub mainitud Restany raamatule „Livre blanc – objet blanc”. Kui Restany jaoks oli kunsti astumine muuseumidest tänavale seotud kunsti aktuaalsuse säilitamisega – „kaasaegset kunstiteost ei hinnata tema säilivuse põhjal, vaid selle põhjal, kuidas ta teatud kohas ja ajal toimib” (P. Restany, Valkoinen kirja, lk 50) –, siis satub selline institutsioonidest lahkumise kuulutamine Lapini poolt ommoodi vastuollu mitteametliku kunsti tegeliku positsiooniga, mis oli muuseumidest välja jäetud. Samal ajal annab see näitusele tähenduse, mis üksnes mitteametliku kunsti perspektiivist tõlgendades kaduma läheks.

81 Näituse organiseerija oli Eesti NSV Kultuuriministeerium. Lapini konsultant oli Viivi Viilmann. Näituse kohta ilmus ka kataloog: Näituse „Eesti monumentaalkunst” kataloog. Eessõna autor M. Eller, kujundaja L. Lapin. Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministeerium, 1976.

82 1970. aastate alguses oli toimunud konkurss Mustamäed kesklinnaga ühendava Sõpruse puistee esinduslikuks hoonestamiseks. Vt H. Roopalu, Sõpruse puistee hoonestamisest. – Ehitus ja Arhitektuur 1972, nr 1, lk 44–47.

83 Tekst projektil. Lisaks eksponeerib Lapin näitusel ka monumendi maketti ning ka maalil „Monument I” (1976) on võimalik ära tunda Tallinnale mõeldud monumendi tipp, mis taeva taustal uhkes üksinduses kõrgub. Seevastu kaks aastat hiljem „Arhitektuurinäitusele” (Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees 1978) valminud visioonis „Tallinna uus siluett” kaob Tallinna monument juba teiste pilvelõhkujate hulka.

84 Siiski olid teiste seas ka Udo Ivaski Punaste küttide monumendi (1976) ning Vilen Künnapu ja Mare Mikofi Kudjape vennaskalmistu monumendi (1975) maketid.

85 Näituse peaosas moodustasid fotosuurendustena või toona uudse slaidiseinana esitatud monumentaalkunsti näited, sealhulgas nii ideoloogiliselt tähenduslikud monumendid, mis olid koondatud kunstihoone peasaali, kui ka lihtsalt dekoratiivsed taiesed vahesaalis. Kolmandas saalis olid eksponeeritud ka mõned Henrik Olvi ja Juhana Raudsepa 1920. aastate konstruktivistlikud monumendikavandid (ill 6). Suures saalis vastandus representatiivsele monumentaalsusele Jaak Soansi efektne, näituse jaoks tellitud minimalistlik terasest „Konstruktsioon 16” (ill 7), mis hiljem paigutati Mustamäele ABC-8 juurde. Kunstihoone ette muruplatsile projekteeris Lapin kolmest eraldiseisvast tähest – EMK – objekti, näituse „reklaami”, mis meenutas omalaadset arhitektooni ning mida samuti saab käsitada uuelaadse monumentaalkunsti raames (ill 8). Tähtede värvid – sinine, punane ja valge, mis korduvad näituse kujunduses ja kataloogi *art deco*’likul kaanel (ill 9) – viitasid Prantsuse lipu värvidele. Uudisloomingu näitusega kaasnes põhinäituse kataloogile lisatud eraldi buklett, mille kujunduses oli Lapin kasutanud konstruktivistlikke värve: punast, musta, valget (L. Lapini e-kiri autorile, 5. IV 2011).

puudumist, mis oli objektiivse kunsti realiseerimisel üheks suuremaks takistuseks<sup>86</sup> –, siis ometi on arhitektuuriprojektide, kineetiliste objektide, maalide ja graafika esitamine ühel näitusel tähelepanuväärne, andes neile uue tähenduse. Mitte monumentide kavanditena, vaid „vahejaamana” teel uue monumentaalkunsti.<sup>87</sup> (See ei pruukinud muidugi kõigi osalejate jaoks nii olla, aga oli kindlasti Lapini jaoks.) Näitus oli katse mõtestada monumentaalkunst<sup>88</sup> ümber uuelaadse keskkonnakunstina, mille eesmärgiks ei ole enam mitte üksik panno, reljeef või skulptuur linnaväljakul, vaid (linna) keskkond tervikuna. 1978. aastal almanahhis „Kunst” ilmunud toimetuse ülevaade selgitas seda järgmiselt: „Seoses tänase linna hoogsa arenguga on tunduvalt laienenud ka monumentaalkunsti sfäär, hõlmates urbanistliku keskkonna kujundust – inimesele elamiskõlbliku audio-visuaalse terviku organiseerimist.”<sup>89</sup> Samal näitusel oli eksponeeritud Kaljundi ettepanek muuta majadevahelised tühermaad viljapõldudeks, mis looksid oma esteetilise, erinevaid meeli haarava ruumi.<sup>90</sup> Arhitektid Rein ja Šein näitasid hotelli „Inturist” projekti, Künnapu ja Okas demonstreerisid konstruktivistlikus võtmes Pärnu „Tervise” sanatooriumi kompleksi projektijoonist, osutades sellega „ehituskunsti kompositsioonides peituvale monumentaalkunsti allikaile” ning „ruumi organiseerivale” olemusele.<sup>91</sup> Uus monumentaalkunst tähendas seega üleminekut üksikobjektide valmistamiselt integreeritud keskkondade loomisele, olles nii kooskõlas objektiivse kunsti kõnes formuleeritud ideedega.<sup>92</sup> Eesmärgiks oli mootorseid, kineetilisi, helilisi ja visuaalseid vahendeid sünteesides saavutada „totaalne” keskkond, mille potentsiaalse vahendina tuli käsitada lõpuks ka linna valgustussüsteemi ja reklaami.<sup>93</sup> Monumentaalkunsti uudisloomingu saali võiks seega pidada omalaadseks objektiivse kunsti laboratooriumiks, kus uuriti esteetilise eksperimendi võimalusi keskkonna kujundamisel. Nii viib näitus ellu ideid, mis olid kunstnike tähelepanu hõivanud 1960. aastate lõpust. Kuid kui popkunst oli ikkagi piirdunud teemade, maalimisviisi ja kunstitehnikate uuendamisega, siis ei ole monumentaalkunsti näituse uudisloomingu saalis enam tegemist lääne kunstivoolu elementaarse transpositsiooniga kohalikkude konteksti, vaid (ametliku) kunstipraktika – monumentaalkunsti – transformatsioonikatsega, toetudes seejuures popkunstis alanud kunsti mõiste ümberdefineerimisele, mis oli sidunud kunsti keskkonna kujundamisega.

86 „...objektiivne kunst on tihedalt seotud uute materjalidega, uute töötlemismeetoditega, uute väljendusvahenditega nagu elektroonika ja multimeedia, mis kõik nõuavad suuri kulutusi ning ühiskondlike organisatsioonide ja riiklike asutuste tuge.” (L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 28.)

87 Vahejaamaks maalikunsti ja arhitektuuri vahel nimetas El Lissitzky oma *Proun*'e, mis pidid rajama teed uuele ruumilisele kunstile; vt E. Lissitzky, *Proun-i teesid* (Maalikunstist arhitektuurini). – Arhitektid arhitektuurist, lk 125.

88 Lenini 1918. aastal väljastatud dekreediga sai monumentaalkunstist üks olulisemaid nõukogude kunsti liike, mille eesmärk oli ühtviisi propagandistlik ja hariduslik. Lenin nõudis, et kunst pöörduks masside poole, kasutades „tribüünina” linnaväljakuid ja hoonete seinu, vt *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Hrsg. v. H. Gaßner, G. Eckhard. Köln: DuMont, 1979, lk 441–445.

89 Uudislooming monumentaalkunsti näitusel. – *Kunst* 1978, nr 2 (52), lk 35. Ülevaate autoriks oli Lapin ise.  
90 Kaljundi pakkus oma ideed mitmele kolhoosile, lõpuks teostas selle väiksemas mahus oma suvilakrundil. Autori vestlus Tiit Kaljundiga 2. V 2005. Märkmed autori valduses.

91 Uudislooming monumentaalkunsti näitusel, lk 35.

92 L. Lapin, *Objektiivne kunst*, lk 28. Uute tehniliste vahendite ja neist tuleneva vormikultuuri eiramist pidaski Lapin monumentaalkunsti kriisi põhjuseks. Juba Vladimir Tatlin oli vastusena Lenini dekreedile kutsunud kunstnikke üles monumendi vormi ümber defineerima, toetudes uusimatele tehnoloogiatele, milleks tol ajal olid raadio ja film, vt V. Tatlin, *Uut tüüpi monumentidest*. – *Arhitektid arhitektuurist*, lk 97.

93 Uudislooming monumentaalkunsti näitusel, lk 35.

Monumentaalkunsti teema, millega uudisloomingu ekspositsioon suhestus, esindas ametlikku kunstidiskursust. Poliitilised muutused ning 1960. aastatel aset leidnud avaliku ja eraelu ümberstruktureerimine, millega kaasnes avaliku ruumi tähenduse nihe<sup>94</sup>, olid kaasa toonud monumentaalkunsti kriisi (sellele viitas Lapin ka objektiivse kunsti kõnes, seostades seda uute tehniliste vahendite ignoreerimisega<sup>95</sup>), mis sundis otsima monumentaalkunstile uut õigustust, uut funktsiooni<sup>96</sup>. Üheks keskseks argumendiks selles diskussioonis monumentaalkunsti uuendamise vajaduse üle oli muutunud modernistlik linnakeskkond: industriaalselt toodetud arhitektuur ning uus elutempo, mis ei jäta kohta klassikalistele kontemplatiivsetele monumentidele.<sup>97</sup> Kunstide sünteesi teema oli üks sellest diskussioonist välja kasvanud programm kunsti edendamiseks avalikus ruumis.<sup>98</sup> Ka Lapin ise oli sellel teemal sõna võtnud: 1974. aastal almanahhis „Kunst” ilmunud artikkel sünteetilise arhitektuurist oli just selle kunstide sünteesi kriitika, mis, nagu kirjutas Lapin, eiras arhitektuuri ennast, sest kunstilised lisandused ehitistele, nii nagu kunstide süntees seda ette näeb, ei ole ehituse struktuurile tavaliselt iseloomulikud.<sup>99</sup> Arhitektuur ise pidi saama sünteesi kohaks, arhitektuurist endast pidi saama sünteetiline kunst, millega viimane lähenes „mitte niivõrd dekoratiivkunstile kui disainile”.<sup>100</sup> Selleks pidi arhitekt loobuma kitsast erialale spetsialiseerumisest, tema lähenemine pidi muutuma interdistsiplinaarseks. Sellist sünteesi katset demonstreeris 1976. aasta näitus, kaasates erinevaid eksperte keskkonna loomisse, mis oli ise saanud monumentaalkunsti ülesandeks.<sup>101</sup>

Üheks selliste keskkondade loomise katseks oli juba aasta varem valminud Sirje Runge diplomitöö „Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi”, mida Lapin tõstis oma ettekandes esile kui seni suurejoonelisemat ja mahukamat objektiivse kunsti printsiipide ning multimeediumide rakendamise võimalusi kaaluvat tööd.<sup>102</sup>

94 Vt S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000, lk 199.

95 L. Lapin, *Objektiivne kunst*, lk 28. Lüüriilis-romantiline kunst satub vastuollu uue keskkonnaga ega sobi seega monumentaalkunstile, kus peaks rakendama „uusi tehnilisi vahendeid, ning sellest tulenevalt uut vormikultuuri”.

96 1972. aastal avaldas almanahh „Kunst” vene kunstiajaloolase I. Asisjani artikli: I. Asisjan, *Memorial: funktsioon, kontseptsioon, kompositsioon*. – *Kunst* 1972, nr 3 (43), lk 18–22. Vt ka L. Gens, *Eesti monumentaalkunsti päevaprobleeme*. – *Kunst* 1978, nr 2 (52), lk 28–29.

97 L. Gens, *Traditsiooniline skulptuur ja uus arhitektuur*. – *Sirp ja Vasar* 11. VI 1976. Leo Gens näeb väljapääsu kriisist üksikutelt skulptuuridelt terviklike keskkondade kujundamisele üleminekus. Monumentaalkunsti probleem on seega ka linnaplaneerimise probleem (L. Gens, *Eesti monumentaalkunsti päevaprobleeme*, lk 29).

98 *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, lk 441jj; K. Kodres, *Modernismi kehtestamine ja klassikaline retoorika*. – *Kõhandumise märgid*. Toim V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. (Collegium litterarum 16.) Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 133jj. Kodres näitab, kuidas kunstide sünteesi programm oli seotud modernismi (ideoloogilise) „kodustamise” katsetega: see võimaldas „anda arhitektuurile tagasi monumentaalsuse või ülevuse, mida modernism ei väärtustanud” (lk 135). Ideoloogiliste ja representatiivsete ülesannete asemel täitis selline kunst puhtalt dekoratiivset funktsiooni.

99 L. Lapin, *Kunstide sünteesi kaasaegses arhitektuuris*, lk 57.

100 L. Lapin, *Kunstide sünteesi kaasaegses arhitektuuris*, lk 57. Sellega näib Lapin otseselt vastavat Mart Pordile, kes oli propageerinud „dekoratiivkunsti” kui ehitise sobivat, puhtesteetilist täiendust, eristades seda individualistlikust abstraktsusest kunstist, vt K. Kodres, *Modernismi kehtestamine ja klassikaline retoorika*, lk 133–134. Samal ajal oli disainist saamas omalada „sünteetiline” distsipliin, mis ei tegele mitte üksikute objektide kujundamisega, vaid sellega, kuidas luua terviklik elamisväärne keskkond, vt J. Olep, *Pilguga tulevikku*. Vastab ERKI disainikateedri juhataja dotsent Bruno Tomberg. – *Sirp ja Vasar* 4. VIII 1972.

101 See ei jäänud märkamata: „Visarite” hulka kuulunud Jaak Olep kiitis oma näitusearvustuses noori arhitekte, kes näitasid võimalusi monumentaalkunsti uuendamiseks arhitektuuri baasil, eraldamata seejuures „arhitektuuri maalist, skulptuurist, klaasist, nendele on see kõik lihtsalt kunst” (J. Olep, *Mõtteid kunsti suurvormidest*. – *Sirp ja Vasar* 9. VII 1976).

102 L. Lapin, *Objektiivne kunst*, lk 27–28.



Lõputöö koosnes kaheksast kavandist<sup>103</sup> Tallinna linnaruumi ümberorganiseerimiseks vastavalt kaasaegse linna mitmeplaani- ja funktsioonidele. Kavandid ulatusid konkreetsetest, kergesti teostatavatest kujundustest, nagu hoonete ümbervärvimine, linnakujunduslike fantaasiateni (ill 10), mis väljendasid üldisemaid ideid; kõnelesid probleemidest, olles samas vabad tehnilistest ja utilitaarsetest nõuetest.<sup>104</sup> Kolmanda variandina pakkus Runge välja keerukad, kino- ja televiisoriekraanide, muusika-automatide, informatsioonitabloode ja kioskitega varustatud kuni kuuekorruselised konstruktsioonid (ill 11), mis hõivasisid linna (ajutiselt) tühjalt seisvad, kasutuse- ta alad ning muutsid need omalaadseteks kommunikatsioonikeskusteks, asendades muuhulgas klassikalisi, tänapäeva jaoks oma funktsiooni kaotanud monumente.<sup>105</sup> Konstruktsioonid olid mõeldud konkreetsetesse kohtadesse ja neid sai kergesti ühest kohast teise paigutada. Samuti võimaldasid monteeritavad elemendid struktuure muuta, edasi arendada ning saavutada täiesti erinevaid ruumimõjusid.<sup>106</sup> Vene konstruktivistide eksperimente Archigrami tulevikulinna fantaasiatega ühendades ei pakkunud Runge välja mitte ainult uut esteetikat<sup>107</sup>, vaid ka interventsiooni linna ühiskondlikku ruumi eesmärgiga luua avatum linnaruum, mis ühtlasi rahuldaks paremini tänapäeva inimese vajadusi<sup>108</sup>.

Kuid ka Runge 1970. aastate teisel poolel valminud geomeetrilised sarjad „Geomeetria” (1976–1977) ja „Ruum” (1977) paigutuvad sellesse eksperimentaalsesse konteksti. Juba 1970. aastate alguses loobus Runge, kes oli 1969. aastal asunud õppima kunstiinstituuti vastloodud disainerialale, „maagilisest realismist” arhitektuursete fantaasiate kasuks<sup>109</sup>, jõudes 1975. aastal geomeetrilise abstraktsionismini. Tema ranget ja redutseeritud geomeetriliste põhielementidele tuginevat loomingut (ill 12) on püütud seostada minimalismiga.<sup>110</sup> Siiski näivad Runget motiveerivat teistsugused

103 Töö juurde kuulusid veel tehnilised joonised ja 80 slaidi, mis kujutasid nii kujundatavaid reaalseid kohti kui ka plansettide fragmente.

104 S. Lapin [Runge], Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi. – Diplomitöö seletuskiri. Tallinn: ENSV Riiklik Kunstiinstituut, tööstuskunsti kateeder, 1975, lk 15.

105 S. Lapin, Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi, lk 8.

106 S. Lapin, Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi, lk 13.

107 Vt Runge diplomitöö kohta pikemalt: M. Laanemets, Veel enne kui ehitatakse konkreetseid ruume: arhitektuuri ja kunsti suhtest Tallinna kooli arhitektide praktikas. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk 73–74.

108 Vt S. Lapin, Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi, lk 13; L. Lapin, Tallinna kesklinna (city) arhitektuurne keskkond. – Tallinna seminar. Koost I. Fjuk. Käsitajaline kogumik, käsikiri L. Lapini arhiivis. Tallinn: ENSV Arhitektide Liit, 1980, lk 20. Ettekande tekst põhineb aastatel 1973–1974 Vabariiklikus Restaureerimisvalitsuses Lapini tehtud uurimusele, mis oli aluseks ka Sirje Rungele diplomitöö tegemisel. Lapin kirjutab: „Linna arendati üksikobjektide/ansambli (nüüd ka linnaosade) kaupa, milles pöörati küll tähelepanu väliskujundusele, iseseisvale ansambliisusele või mahulis-kompositsioonilistele vahekordadele, ent unustati suhe linn-inimene, s.t. keskkond. Linna igapäevases elust väljakasvavaid esteetilisi vajadusi ei rahulda ka üksikud monumentaalkunsti teosed, sest tavalise linnakodaniku argielus on vähe kangelaslikkust.”

109 Näiteks võiks olla 1973. aastal Tallinna Kunstihoone kolmanda korruse galeriis (ja hiljem Tartu ülikooli kohvikus) toimunud Sirje Runge ja Leonhard Lapini näitus, kus Runge töösse on ilmunud konstruktivistlikud elemendid.

110 2000. aastate algul (2000. aastal leidis Rotermanni Soolalaos aset ulatuslik Runge retrospektiivnäitus) avastas noorem kunstikriitikute põlvkond Runge kui minimalist, vabastades Runge loomingut sellele 1980. aastatel külgel poogitud metafüüsistest tähendustest, vt nt A. Härm, Sissejuhatus metafüüsikast välja. – Sirp 1. IX 2000. Kaks aastat hiljem käsitas Sirje Helme Runge maale „Geomeetria XIII” ja „Geomeetria XIV” (mõlemad 1976) parafraasina 1964. aastal toimunud esimesele minimalismi näitusele „Black, White and Gray” (S. Helme, Artforumi ajad. – 1970ndate kultuuriruumi idealism: lisandusi eesti kultuuriloole. Toim S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 14). Tõuke Runge loomingut selliseks lugemiseks annab retrospektiivi pealkiri „Puhtad valikud”, mis näib otse kõnetavat Greenbergi kontseptsiooni kriitilisest valikust ja püüdlusest „puhta” järele.

probleemid, eelkõige on tema maalid silmatorkavalt konstrueeritud.<sup>111</sup> Värvikontrastid ja -protsessid, erinevate maalilis-formaalsete elementide vastandamine formuleerivad (ruumi)suhteid ja, eriti sarjas „Ruum”, illusoorseid ruume (ill 13). (Illusoorst ei tule seejuures mõista „pettusena”, pigem meenutavad Runge maalide keerulised ruumid El Lissitzky *Proun'e*, kus visuaalse informatsiooni vastuolulisus pidi stimuleerima vaataja tundlikkust ning avardama tema taju.) Sellise teadlikult konstrueeritud ambivalentse kaudu uuris Runge teemasid, nagu „vastasmõju ja konflikt” ning „maailma mitmekesisus ja ühtsus”.<sup>112</sup> Tema geomeetriliste maalide keskpunktis seisavad värvus- ja vormisuhted<sup>113</sup>, iga pilt on konstruktsioon – universaalse ja üksiku, välise ja sisemise dialektika – ning, kui pidada silmas geomeetrilise kunsti ajaloolist eneseteadvust, lõpuks ka üksiku suhe tervikusse, ühiskonda. Kuid on veel üks perspektiiv, mis aitab Runge geomeetriliste maalide tähendust avada. 1984. aastal kirjutatud artiklis analüüsib Jevgeni Klimov Runge geomeetrilisi maale ning kirjeldab neid seejuures informatsiooni- ja süsteemiteoorias lähtudes kui informatsiooni: kunstniku teadvuse väliseid mudeleid, mis vastavad tema „teadvuses peituvatele aistingutele ümbritseva psüühilise ja visuaalse ruumi kohta”.<sup>114</sup> Et informatsioon realiseerub pildi materiaalses struktuuris, saab oluliseks visualiseerimise (või modelleerimise) protsess ise, väljendusvahendid ja -võtted. Runge maalide tähendust ei tule seega otsida mitte niivõrd tahvelmaali tasandilt, kuivõrd tema maalide struktuurist, mis ise on arhitektuurse konstrueerimise tulemus.<sup>115</sup> 1970. aastate keskel osales Runge disainerina Pärnu KEK-i lasteaia planeerimisel, mida on võimalik käsitada paralleelselt valminud „Geomeetria” ideede reaalsesse ruumi üleviimise katsena.<sup>116</sup>

111 Ja nii pigem vastandlikult minimalismile, mis taotles igasugusest suhestumisest loobumist, vt nt B. Glaser, *Fragen an Stella und Judd. – Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Hrsg. v. G. Stemmerich. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995, lk 37–38. (Bruce Glaseri raadiointervjuu ilmus esmakordselt ajakirjas *Art News* 1966, vol. 65, September.)

112 J. Klimov, „Geomeetria” „Maastikuni”. – *Kunst* 1984, nr 2 (64), lk 39.

113 Eha Komissarov on kirjutanud, et Runget huvitavad suhted, mitte lahendused, vt E. Komissarov, *Sirje Runge maalid, 1969–1986*. Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministeerium, 1986, leheküljed numereerimata.

114 J. Klimov, „Geomeetria” „Maastikuni”, lk 39. Juri Lotmani teooria kunstist kui teisesest modelleerivast süsteemist tõlgendab kunstiteost tegelikkuse või selle mõne aspekti mudelina. Seejuures ei ole selline kujutamine mitte kirjeldav, vaid konkreetne. Kunst on spetsiifiline informatsioon, olles võrreldav selliste modelleerivate süsteemidega nagu mäng ja teadus, vt J. Lotman, *Kunst modelleerivate süsteemide reas*. – J. Lotman, *Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur*. Tallinn: Olion, 1990, lk 8–31.

115 Disainiõpetuse juurde kuulus arhitektuuriteooria – vormiehituse algõpetus, mis tegeles struktuurivõimaluste ja korra- ja vormiprintsiipide uurimisega tasapinnal ja ruumis. Mitmed Runge kasutatavad võtted, nagu kujundi kordamine, muundamine, dünaamiline progressioon, viitavad arhitektuuriteooria kursusele nagu ka balansseerimine objektivsete seaduspärasuste ja subjektiivse vormiväljenduse vahel. Arhitektuuriteooria kohta vt B. Tomberg, *Erkdisain: arhitektuuriteooria*. Voldik. Tallinn: ERKI, 1984.

116 Oma arvustuses *Sirje Runge isiknäitusele 1976*. aastal Tallinna Kunstihoone sektsoonide saalis arvab Jaak Olep, et Runge geomeetiline kunst ja anne leiaksid kõige õigema rakenduse sünteesis arhitektuuriga, keskkonnakujunduses, vt J. Olep, *Sirje Lapin ja geomeetiline kunst*. – *Sirp ja Vasar* 27. VIII 1976.

## Konstruktivismi tähendus 1970. aastate geomeetrilises kunstis. Interdistsiplinaarsus kui institutsioonikriitika

Ida-Euroopa kunstiajalugudes on välja kujunenud vaikiva vastupanu tees. Just abstraktsionismi katsetusi on tõlgendatud elegantse keeldumisena nõukogude kunstile kohustuslikust koostööst.<sup>117</sup> Ka Leonhard Lapin ise on käsitanud geomeetrilist kunsti kui kompromissitu opositsiooni jätkumist stagnatsiooniga aastatel.<sup>118</sup> Samas oli Lapin veendunud, et kunst suudab ning peab ühiskonda sekkuma. 1977. aasta 3. augustil avati Tallinna Kunstihoone septsioonide saalis geomeetrilise graafika näitus. Oma avakõne lõpetas Lapin, kes oli ka selle näituse organisaator, mõttega, et geomeetiline kunst on baasiks, millelt alustada ühiskonna eetilist ümberkorraldust.<sup>119</sup> Lapin seostas geomeetrilisi struktuure kosmilise jõu ja inimliku energiaga, millest on võimalik mõelda kui konstruktivismi esoteerilisest transformatsioonist.<sup>120</sup> Seda tõlgendataksegi nostalgiliselt metafüüsilise pöördena Lapini loomingus, seoses kunstniku huviga Kazimir Malevitši suprematismi vastu.<sup>121</sup> Samal ajal ei olnud suprematism üksnes uus kunstisüsteem, vaid kujutas endast ka ühiskondlikku programmi. Kunstniku ülesandeks oli teha avaldusi maailma kohta, mis võiksid seda muuta, muutes esmalt seda, kuidas me maailma tajume. Sellega kutsus Lapin taas ellu avangardi ühe vahepeal unustatud lubaduse – muuta elu: kui mitte ühiskonda, siis vähemalt inimest, avada uusi perspektiive ja arendada tundlikkust. Nagu kirjutas Peter Bürger, oli avangard olemasolevale alternatiivide pakkumine, õieti nendest mõtlemise võimalikuks tegemine.<sup>122</sup> See oli usk kunsti ja kunstniku vahendavasse rolli, eelkõige aga imaginaarse potentsiaali ühiskonna muutmisel, mida Lapin Malevitšiga jagas.<sup>123</sup> Nii on sellel 1970. aastate keskel hilinemisega esile kerkival geomeetrilise kunsti lainel siiski pisut teistsugune tähendus kui geomeetrilise abstraktsionismi buumil teistes Ida-Euroopa maades 1950. ja 1960. aastatel. Kontekstis, kus kunstil oli riigi teenistuses propagandisti roll, kõlab see esmapilgul tõesti ebaveenvalt, niivõrd kui „osalemisest” oli tehtud eetilise küsimus.<sup>124</sup> Siiski oli ühiskondlik situatsioon 1970. aastate keskpaigas hoopis teine kui 1990. (või ka 1950.–1960.) aastatel. 1970. aastaid kirjeldatakse stagneerumisperioodina, mida iseloomustas ühiskondliku protesti soikumine, kodanike võõrandumine

117 S. Helme, Artforumi ajad, lk 16.

118 L. Lapin, Pimeydestä valoon, lk 102.

119 L. Lapin, Geomeetiline kunst. – L. Lapin, Kaks kunsti, lk 61: „Usun, et just geomeetrilisel mõtlemisel on eesti nüüdiskunsti täita oluline, eksistentsiaalsed ideede kasinusest tingitud vaakum...”

120 P. Piotrowski, Modernism pärast moodsa kunsti lõppu. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid, lk 208–218. Vt ka näitusekataloogi: Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1992. Selline tõlgendus sobib hästi Ida-Euroopa kunstiajalugude kontseptsiooniga, mis soovib tõlgendada kunsti apoliitilisena, rõhutades nn neokonstruktivismi eksistentsialistlikku dimensiooni. Reduktsioonidest ei olnud muidugi vaba ka lääne kunst.

121 Vt nt A. Härm, Leo-Masin ja turritavad detailid. Ühe kunstnikupositsiooni kriitika. – A. Härm, Semionaudi päevaraamat [tekste aastatest 1999–2008]. Tallinn: A. Härm, 2009, lk 20; A. Juske, Lapini kunst muutub ajas, lk 77; A. Liivak, Leonhard Lapin, lk 82.

122 P. Bürger, Theorie der Avantgarde, lk 73. Sageli valesti mõistetud avangardi eesmärkide kohta näitab Bürger, et avangardistid ei taotlenud sugugi mitte kunsti elupraktikasse integreerimist (mis loogiliselt lõppenuks kunsti kadumisega), vastupidi, nad protestisid ratsionaalselt korraldatud maailma vastu, nii nagu selle oli formuleerinud estetism. Kuid erinevalt viimasest üritasid nad sellesse sekkuda ja uut elupraktikat kunstist lähtudes kujundada. Just kunstist pidi saama uue elupraktika organiseerimise alus. Avangardi eesmärgiks ei olnud kunsti hävitamine, isegi kui see näib kehtivat dada puhul (P. Bürger, Theorie der Avantgarde, lk 67).

123 Kuid see seisukohta näisid jagavat ka näiteks „Visarid”; vt VISARITE manifest, lk 55.

124 Boris Bernstein on kirjutanud ANK-i rühmitusega seoses mitteosalemise eetikast (B. Bernstein, ANK kui eetilise fenomen. – ANK'64. Koost A. Liivak, S. Saarep. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995, leheküljed nummerdamata).

poliitikast ja kohanemine süsteemiga, mida eelkõige soodustas majanduse areng.<sup>125</sup> Kätesaadavaks muutunud hüved ja mugavused argielus panid unustama selle nimel süsteemiga tehtud kompromissid.<sup>126</sup> Just sel ajal arenesid nõukogude ühiskonnale iseloomulikud oportunist ja korrupsioon. Éva Forgács on märkinud mitteametliku kunsti jaoks murrangulisena 1975. aastal Euroopa julgeoleku- ja koostöökonverentsil Helsingis vastuvõetud leppeid, mis tunnustasid riikide poliitilist tahet ning mida Ida-Euroopas tajuti Nõukogude Liidu okupatsiooni legaliseerimisena.<sup>127</sup> Kunst ja näitused said siitpeale ametliku vahetusprogrammi osaks ning mitteametlikud kunstnikud sattusid üha enam isolatsiooni. See võib olla üks põhjuseid, miks pööruti (kohaliku) mineviku poole, selle asemel et püüda haakuda lääne kunstisuundadega.<sup>128</sup> Samal ajal leidis aset mitteametliku kunsti integreerimine ametlikesse struktuuridesse.<sup>129</sup> Otsustav küsimus 1970. aastatel ei olnud mitte neutraalsus – peites kompromisse süsteemiga abstraksionismi varju –, vaid see, kuidas kunstnikuna oma sõltumatust kaotamata ühiskonnas osaleda. Mitteametlikule vastandub siin lähenemine, mille allikaks on uus tehnilik keskkond ja industriaalne reaalsus.

Kui Lapin tsiteeris Märt Laarmani, siis selleks, et paigutada oma looming ja ideed ajaloolisse konteksti. Ilmselt ei pidanud ta konstruktivismi ideede taaselustamisega silmas ainult mimikrit. Konstruktivistlik pärand leiab siin tõlgenduse, mis ei hülga tema sotsiaalseid ega ühiskondlikke ambitsioone, vaid esitab need uues kontekstis. Seega ei andnud konstruktivism mitte ainult uut printsiipi ja esteetikat, vaid ka uue hoiaku.

Tõepoolest oli konstruktivism 1970. aastate kesksaigaks nõukogude disaini eelkäijana ametlikult rehabiliteeritud. Siiski näib, et Lapini pöördumist konstruktivismi ja suprematismi poole mõjutasid muuhulgas isiklikud kogemused. 1975. aasta oktoobris, kaks kuud enne Harku näituse avamist, oli Lapin koos oma toonase abikaasa Sirje Rungega külastanud Moskvat. Reisi tegelikuks eesmärgiks oli IX rahvusvaheline

125 R. J. Misiunas, R. Taagepera, *The Baltic States: Years of Dependence 1940–1990*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993, lk 204–250.

126 Lapin, kes on seitsmekümnendaid nimetanud sitasteks, kirjutab tagasivaatavalt: „Paljud kunstnikud, pimestatuna moodsatest asjadest ja lääne elustiilist, andsid režiimile järele, saamaks selles „ainsas elus, mis meile antud on“ kõike, mida ühiskonnal pakkuda oli. Orienteerumine materiaalsele heaolule ja mugavusele omaloodud mikromaailmas olid peamisteks põhjusteks, mis panid unustama rahvuslikud ideaalid, isegi okupatsiooni, rääkimata soovist olla vaba kunstis.” (L. Lapin, *Twenty Years Later*, lk 61.) Vt ka M. Lauristin, P. Vihalemm, Tartu 1968: kolmkümmend aastat hiljem. – *Looming* 1998, nr 9, lk 1393jj.

127 É. Forgács, *How the New Left Invented East-European Art*. – *Centropa* 2003, vol. 3 (2), lk 100–101.

Tippkohtumisel oli ka positiivne pool: julgeolekuprobleemide vaatlemine seotuna inimõiguste küsimustega aktiveeris vahepeal soikunud poliitilise vastupanuliikumise. Mitmes riigis asutati järelevalvegruuppe, mis pidid mainitud lõppakti sätete elluviimist jälgima ja inimõiguste rikkumisi avalikustama.

128 Vt H. Treier, Tartu ülikooli kunstikabinet ja „kuldseid kuuekümnendad“, lk 58. Põhjusena on nimetatud ka ideoloogilist pettumust, arusaamatust või lausa vastikust vasakpoolsete ideede suhtes, mis neoavangardiga sisse tungisid, ning mis tegi paljudele kunstnikele sellega suhestumise võimatuks (vt J. Kangilaski, *Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis...*, lk 225). Siiski näisid lääne uusvasakpoolsete ideed toonastes intellektuaalides ka positiivset vastukaja leidnud olevat, toetades protesti „nõukoguliku riigimassina nürimeelsuse ja inimvaenulikkuse vastu” (M. Lauristin, P. Vihalemm, Tartu 1968: kolmkümmend aastat hiljem, lk 1391).

129 Vt J. Kangilaski, *Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine*, lk 234. 1960. aastate lõpuks olid võimud esteetilise sfääri autonoomiaga leppinud. Vastuoluliseks suunaks sai hüperrealism, mis 1970. aastatel esile kerkis ning nõukogude kunsti transformeerituna ka hästi, ja nii erinevalt varasemast lääne kunstist, kohaliku realismikonteksti sobitus ja üleliidulist populaarsust võitis. 1977. aastaks olid Lapini kunagised kaasvõitlejad Tolts ja Keskküla pöördunud maalikunsti juurde ja saavutanud edu. Samal aastal võetakse Lapin kunstnike liidu liikmeks. Vt ka L. Lapin, *Twenty Years Later*, lk 62.

ICSID disainikongress, kus näidati Runge diplomitööd<sup>130</sup>, Moskvast olles külastati aga ka Georgi Costakise vene avangardi kogu, mis jättis mõlemale sügava ja produktiivse mulje<sup>131</sup>. Samal aastal tutvub Lapin vene maalija, Malevitši ja Pavel Filonovi õpilase Pavel Kondratjeviga.<sup>132</sup> Ka Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmed Märt Laarman (kunstnike-arhitektide seltskonnas liikunud Juhan Viidingu onu) ja Arnold Akberg olid 1970. aastate keskel veel elus.<sup>133</sup>

Juba popkunstnikud olid pöördunud (nõukogude) tegelikkuse poole, kuid nende meetoditeks olid iroonia, paroodia ja nali. Näib, et vähemalt Lapini kirjutistes asub 1970. aastate keskel olulisele kohale kunsti konstruktiivsus. Enam ei ole küsimus enesega rahulolevate „väikekodanlaste” või kunstiametnike provotseerimises lapsikute, naljatavate, kohati agressiivsete kunstiaktsioonidega. Kunst peab muutuma produktiivseks, mis ei tähenda mitte niivõrd tootlikkust, uute (kunsti)objektide loomist, kui oma tegevuse täpsemat mõtestamist, „selget arusaama, milleks ta tegutseb, kellele ta loob”.<sup>134</sup> Popkunstniku parodeeriv hoiak tegelikkuse suhtes, mida naeruvääristati ja muudeti relatiivseks, ei olnud enam asjakohane.<sup>135</sup> 1977. aastal kirjutatud artiklis „Kunst kunsti vastu”, mis tähistab tähelepanuväärset pööret selles, kuidas kunstist mõtelda, kritiseeris Lapin: „Kunst pole enam rõõmus onanism soome sisustusega vannitoas või tahakeeramine moodsal poroloonvoodil.”<sup>136</sup> SOUP 69 ja liit-pop olid küll vaimukalt naeruvääristanud nõukogude elu, kuid lõppkokkuvõttes jäi selline kriitika ikkagi ebaproduktiivseks. Kunst ei ole midagi, mis peaks kõrvaltvaatajana pilkama, vaid aktiivselt sekkuma, ka avalikesse institutsioonidesse, väljakujunenud konventsioone ja funktsioneerimisprintsippe kahtluse alla seades ja ümber mõeldes. Nii ei ole tegemist mitte enam „vabaduse saarekese” otsimisega väljaspool ametlikke struktuure (või nende sees), vaid kriitilise suhestumisega.<sup>137</sup> Monumentaalkunsti näitus võiks olla näiteks just sellisest sekkumisest, mille eesmärgiks ei olnud mitte oma tööde esitamine monumentaalkunsti kattevarjus, vaid monumentaalkunsti „kaaperdamine”, sellele uue sisu ja tähenduse andmine. Tihti mõistetakse selliseid näitusi kompro-

130 Hotellis „Rossija” toimunud kongressi moto oli „Disain inimese ja ühiskonna jaoks”. Kongressi, millel osales mitmeid tuntud lääne disainereid, nagu Tomás Maldonado, külastas Eestist arvukalt kunstnikke, Harku sümpoosioonil mainib seda näiteks ka Raul Meel.

131 Lapin kirjutab postkaardil Eda Sepale: „Põrutav kogu, põrutav elamus. Hoopis teine pilt vene 20–30. a. kunstist kui kirjandus seda annab.” (E. Sepp, Autoportree kui paroodia ja paradoks Leonhard Lapini loomingus. – Leonhard Lapin. Maal, graafika, skulptuur, arhitektuur. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1997, lk 11.) 1976. aastal valmivad „Masinate”-sarja kuuluvad joonistused „Moodne masinkunst. *Hommage à Lissitzky*”, „Moodne masinkunst. *Hommage à Malevits*” ja „Moodne masinkunst. *Hommage à Rodtšenko*”.

132 L. Lapin, Avangard, lk 69. Vt ka L. Lapin, Pavel Mihhailovitš Kondratjev 1902–1985. – Kunst 1986, nr 1 (68), lk 55. Poolakeelse Malevitši raamatu „Suprematism. Esemetu maailm” oli Lapin omandanud juba 1968. aastal.

133 Südamlikke mälestusi oma kontaktidest EKR-iga vt L. Lapin, Kohtumisi Eesti Kunstnikkude Ryhmas. – Eesti Kunstnikkude Ryhm: raamat. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2005, lk 5–9.

134 L. Lapin, Objektiivne kunst, lk 24. 1978. aastal toimunud noorte arhitektide seminaril peetud ettekandes kuulutas Lapin: „Arhitektuur pole ainult elamurajoonid, hotellid, eramud, putkad, postid, sambad, kepid, antennid, arhitektuurid, vaid kõik, mis on seotud ruumiprobleemi, tühjuse probleemiga. [...] Inimesed ei vaja mitte niivõrd keskpäraseid maju ja rõhuvaid linnu, vaid sõnumit, ideid, mis on antenniks kosmilisele energiale.” – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. – Arhitektuur. Kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasad, dokumente ja tõlkeid uuemast arhitektuurist. Käskkirjaline kogumik, käsikiri L. Lapini arhiivis. Tallinn, 1979, lk 7.

135 Muidugi ei kao iroonia kui üks võimalikke vastupanu osutamise viise täielikult. Kaks aastat hilisem „Arhitektuurinäitus”, kus Lapini „Elavate linn – surnutute linn” (1978) palju elevust tekitas, jätkab seda traditsiooni.

136 L. Lapin, Kunst kunsti vastu. – L. Lapin, Artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977, lk 78.

137 Samas tekstis püüab Lapin määratleda kunsti kohta: „Kriisiseisundit meie kunstis ei kaota ükski välismaine kultuuripuhang ega ka kunstnike materiaalse heaolu parandamine. Kujunenud olukorda ei muuda üksikute kavalpeade emigratsioon või põrandaalune liikumine. Oma kunsti võime muuta vaid meie ise – kunstnikud.” (L. Lapin, Kunst kunsti vastu, lk 84.)

missi võtmes,<sup>138</sup> mis ilmselt vastab toonastele oludele ning kontrollitud kunstiväljale. Vähemalt osalejate endi ja eriti Lapini jaoks näib see siiski olevat rohkem kui lihtsalt kompromiss.<sup>139</sup> Mitte lihtsalt osalemine, vaid ühiskonna sees positsiooni määratlemine.<sup>140</sup> Selle aluseks oli katse, mis kahtlemata seostub 1960. aastate lõpu kunstimurranguga, mõelda teistmoodi kunsti ja ühiskonna, kunsti ja inimese suhetest.

Tuleb mainida, et impulsid tulid kunstnikelt, kes olid õppinud arhitektuuri või disaini. Selle põhjusi on mitmeid, nagu arhitektuuri- ja disainiõpetuse vähesem ideologiseeritus ning neis kateedrites valitsev vabameelsem atmosfäär,<sup>141</sup> kuid selles võib näha ka modernismi etableerumist arhitektuuris ning vajadust sellele reageerida. Eespool mainitud tekstis „Kunst kunsti vastu” protesteeris Lapin professionaalsuse ja modernistliku tööjaotuse vastu kunstis.<sup>142</sup> Lapin kritiseeris kunsti modernistlikku killustumist, eraldumist sektideks, kus kaob silmist kultuuri kui terviku arendamise ideaal. Väljapääsu nägi ta kunsti interdistsiplinaarsuses, loobumises kitsast erialale, aga ka stiilile spetsialiseerumisest.<sup>143</sup> Lapin kirjutas: „Kunstnik peab protestima oma kutse vastu, vaatlema visuaalset kultuuri kui tervikut, otsima vahendeid, mis kaotaksid piirid üksikute alade vahel: loov taidur ei tohi piirduda ühe kunstiga, vaid püüdlema kõigi kättesaadavate tehnikate poole.”<sup>144</sup> Sellist interdistsiplinaarsuse nõuet (mida väljendas ka monumentaalkunsti näitus) võib käsitada ka institutsioonikriitikana, bürokraatliku ja hierarhilise organiseerituse, nagu see kajastus näiteks kunstnike liidu struktuuris, kriitikana, tähendades ühtlasi enese vabastamist modernistlikest autoritaarsetest kategooriatest.

Edasi mõtestabki Lapin avangardismi, mida ta käsitleb omaette kunstiliigina, „mis on seotud teiste kunstidega, aga mitte rohkem kui näiteks maalikunst muusikaga”.<sup>145</sup> See tähendab, et avangardil ei ole mingeid määratletavaid vormilisi või meedialisi tunnuseid (oma meetodid kujundab avangardism eesmärkidest lähtudes), ta on üht-

138 Kangilaski on kunstnike liidu ülevaatenäituste (ning laiema ENSV kultuurimudeli) kirjeldamiseks kasutanud laulupeo mudelit: „sissejuhatuses üks-kaks Lenini vms. portreed, mõni „ideoloogiliselt õige” temaatiline teos, teisalt (tavalisel tagasaalides) mõni normetrotsiv taies” (J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis..., lk 223). Selline mudel sobib kirjeldama ka monumentaalkunsti näitust. Samas oli see näitus mõneti erinev tavapärasest ülevaatenäitusest: ei puudunud mitte ainult žürii, kunstnikud valis välja Lapin ning kogu näitus näib olevat kavakindlalt „lavastatud”. Konstruktivistlikud monumentid astuvad dialoogi uudisloominguga, seevastu nõukogude monumentid loovad sobiva tausta, mis Lapini ja tema kolleegide töid eriti avangardseina paista laskis. Nii kurdab Mart Eller: „Vahest ainult nii palju on suudetud fotode paigutuse ja formaadiga õelda, et meie monumentaalkunst ... on olnud ühetaoliselt hall ja igav.” (M. Eller, Võimalus mõttevahetuseks. – Sirp ja Vasar 11. VI 1976.)

139 Lapin on hiljem näitust seostanud esimese katsega realiseerida 1972. aastal uue arhitektuuri manifestis kirja pandut (vt L. Lapin, Avangard, lk 232). Nii polnud näitus mitte sattumuslik, vaid programmiline. Väike näitus ei jäänud tähelepanuta ka kriitikutele, seda mainivad positiivselt Mart Eller, Leo Gens, Jaak Olep.

140 „Kunstniku eesmärgiks pole enam pelgupaiga otsimine ja selja pööramine maailmale, vaid pidevalt kasvav osalistumine ajastu tõsiasjadega.” (VISARITE manifest, lk 55.)

141 Seda on vestlustes maininud nii Sirje Runge, Ando Keskküla kui ka Andres Tolts. Siiski ei tohiks sellisesse väitesse suhtuda ebakriitiliselt, sest ka disainis ja arhitektuuris ei olnud „kõik lubatud” ning needki distsipliinid olid ideologiseeritud. Sellegipoolest paistis Bruno Tombergi juhitud disainikateeder silma oma mitmekülgse õppekavaga, kuhu traditsiooniliste kunsti ja disaini ainete kõrval kuulusid ka näiteks informatsiooniteooria ja sotsioloogia.

142 Artikkel on ilmunud 1977. aastal Lapini tekstide käsikirjalises kogumikus, kuid ühtegi ametlikult avaldatud tekstikogumikku ei ole Lapin seda võtnud. Seega võib arvata, et 1990. aastateks on need ideed Lapini silmis oma aktuaalsuse kaotanud, mis ei tähenda aga seda, et need ei olnud tol hetkel aktuaalsed ning et me ei peaks neid tõsiselt võtma.

143 L. Lapin, Kunst kunsti vastu, lk 80. „Kunst on kohustus elu ees ja seda nüüdisajal täita suudab ta vaid täieliku enesesalgamisega, ideega – kunst kunsti vastu.” Seevastu kui „pedantne professionalism tapab kunstniku, muudab loomingu käsitööks, formeerides selliseid perverssusi nagu ‘isikupärane käekiri’ ja ‘stiil’.” (Lk 81.)

144 L. Lapin, Kunst kunsti vastu, lk 81.

145 L. Lapin, Kunst kunsti vastu, lk 82.



1.

Sündmus Harku '75. Objektid, kontseptsioonid.

Näitusevaade: esiplaanil Kaarel Kurismaa kineetilised objektid, keskel Sirje Runge „Altar“, taga paremal Jaan Olliku ja Villu Järmuti teepakid. Tagaseinas Järmuti, Olliku ja Illimar Pauli bussipiletid. Vasakul nurgas on näha Leonhard Lapini sarja „Naine-masin“.

Foto Jaan Klõšeiko.

Event Harku '75. Objects, concepts.

View of the exhibition: in the foreground kinetic objects by Kaarel Kurismaa; in the middle Sirje Runge's *Altar*; on the right tea bags by Jaan Ollik and Villu Järmut; on the back wall bus tickets by Järmut, Ollik and Illimar Paul; in the left corner prints from Leonhard Lapin's series *Woman-Machine*. Photo by Jaan Klõšeiko.

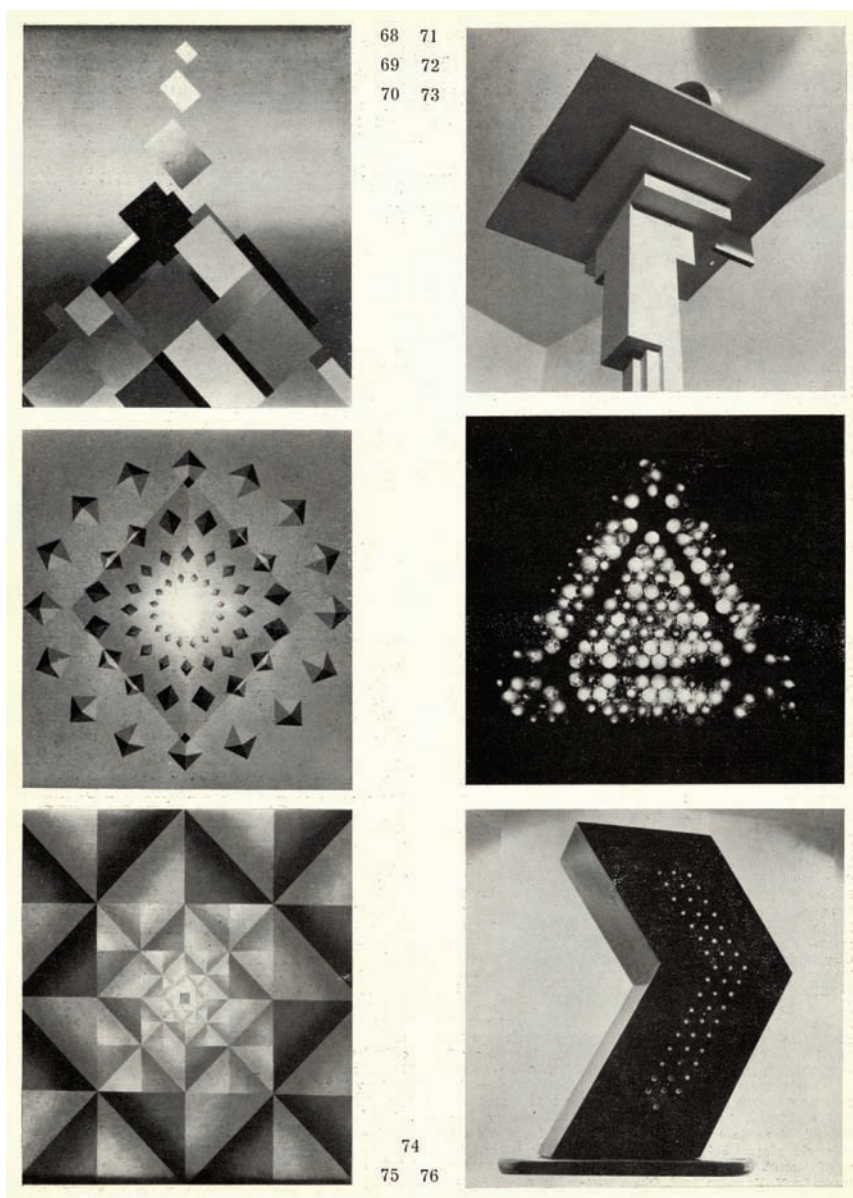


2.

Leonhard Lapin.  
Monument Tallinnale  
(1976). Guašš, puit.  
100 x 100 cm.

Eesti Arhitektuurimuseum.

Leonhard Lapin.  
A Monument to Tallinn  
(1976). Gouache on  
wood. 100 x 100 cm.  
The Museum of  
Estonian Architecture.



3.

Uudislooming monumentaalkunsti näitusel (Kunst 1978, nr 2).

Leonhard Lapin. Informatsioon (1974). Õli. 100 x 90 cm.

Sirje Runge. Punane ruum (1976). Õli. 100 x 90 cm.

Sirje Runge. Sinine ruum (1976). Õli. 100 x 90 cm.

Leonhard Lapin. Monument Tallinnale (1976). Makett. Guašš, puit. 140 x 36 x 36 cm.

Villu Jõgeva. Kaleidoskoop (1976). Kineetiline objekt.

Villu Jõgeva. Teemärk (1976). Kineetiline objekt.

New artwork at the exhibition of monumental art (Kunst 1978, no. 2)

Leonhard Lapin. Information (1974). Oil. 100 x 90 cm.

Sirje Runge. Red Space (1976). Oil. 100 x 90 cm.

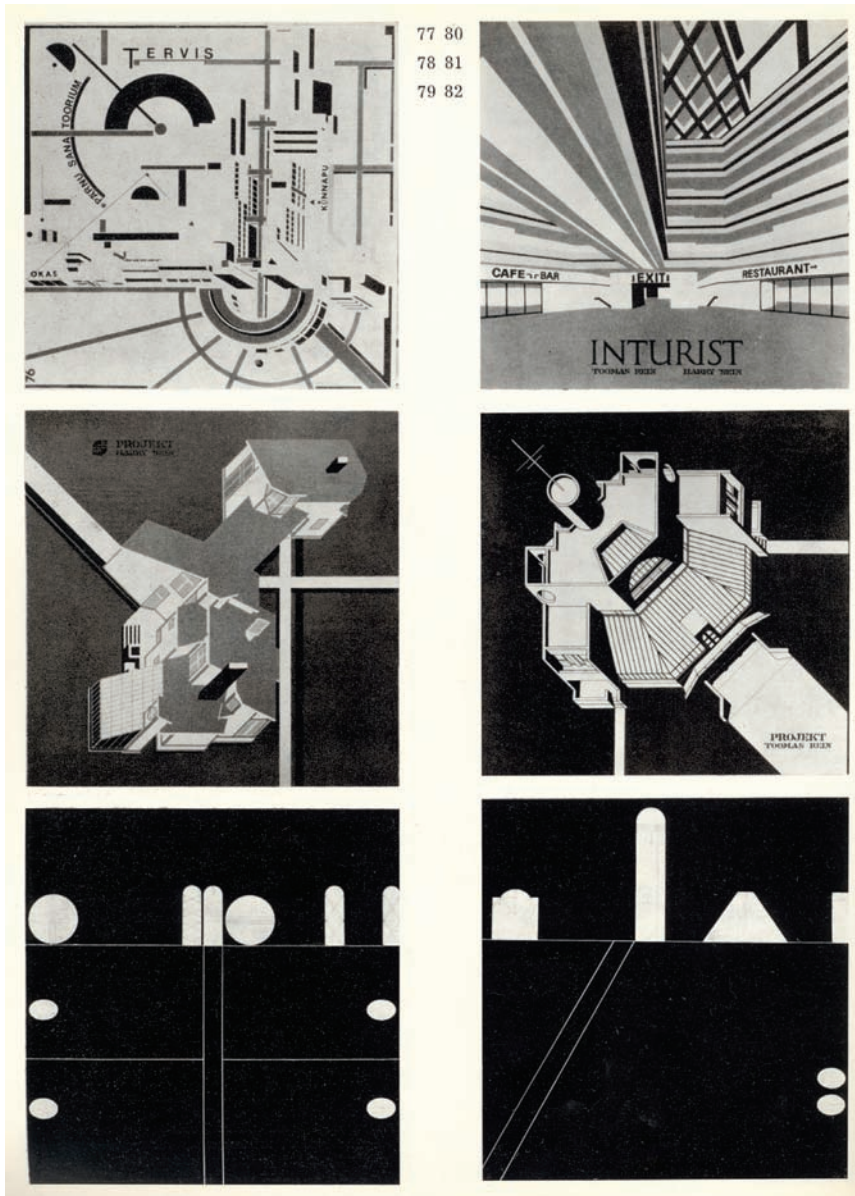
Sirje Runge. Blue Space (1976). Oil. 100 x 90 cm.

Leonhard Lapin. A Monument to Tallinn (1976). Model. Gouache on wood. 140 x 36 x 36 cm.

Villu Jõgeva. Kaleidoscope (1976). Kinetic object.

Villu Jõgeva. Road Sign (1976). Kinetic object.





4.

- Uudislooming monumentaalkunsti näitusel (Kunst 1978, nr 2)  
 Vilen Künnapu, Jüri Okas. Sanatooriumi „Tervis” projekt (1976). Näituseplañšett. Tušš, papp. 100 x 100 cm.  
 Harry Šein. Projekt eramule Viinistus (1976). Näituseplañšett. 100 x 100 cm.  
 Tõnis Vint. Q7 (1976). Tušš, guašš. 100 x 100 cm.  
 Toomas Rein, Harry Šein. Hotelli „Inturist” projekt (1976). Näituseplañšett. Akrüülvärv, guašš, tušš, puit. 100 x 100 cm.  
 Toomas Rein. Projekt „Superstaar”, lillekasvatushoone Hellamaale (1975). Näituseplañšett. Akrüülvärv, guašš, tušš, puit. 100 x 100 cm.  
 Tõnis Vint. Q3 (1976). Tušš, guašš. 100 x 100 cm.  
 New artwork at the exhibition of monumental art (Kunst 1978, no. 2)  
 Vilen Künnapu, Jüri Okas. Project for sanatorium *Tervis* (1976). Exhibition display. Ink on cardboard. 100 x 100 cm.  
 Harry Šein. Project for a private house in Viinistu (1976). Exhibition display. 100 x 100 cm.  
 Tõnis Vint. Q7 (1976). Ink, gouache. 100 x 100 cm.  
 Toomas Rein, Harry Šein. Project for the hotel *Inturist* (1976). Exhibition display. Acrylic, gouache, ink on wood. 100 x 100 cm.  
 Toomas Rein. Project *Superstar*, flower greenhouse in Hellamaa (1975). Exhibition display. Acrylic, gouache, ink on wood. 100 x 100 cm.  
 Tõnis Vint. Q3 (1976). Ink, gouache. 100 x 100 cm.



5.

Eesti monumentaalkunst 1902–1975. Tallinna Kunstihoone, 1976.  
Foto Jaan Klõšeiko.  
Estonian Monumental Art 1902–1975. Tallinn Art Hall, 1976.  
Photo by Jaan Klõšeiko.



6.

Eesti monumentaalkunst 1902–1975. Tallinna Kunstihoone, 1976.  
Foto Jaan Klõšeiko.  
Estonian Monumental Art 1902–1975. Tallinn Art Hall, 1976.  
Photo by Jaan Klõšeiko.



7.

Jaak Soans. Konstruktsioon 16 (1976). Teras. 270 x 128 x 240 cm. Näitusel „Eesti monumentaalkunst 1902–1975” Tallinna Kunstihoones, 1976.

Foto Jaan Klõšeiko.

Jaak Soans. Construction 16 (1976). Steel. 270 x 128 x 240 cm. View of the exhibition *Estonian Monumental Art 1902–1975* in the Tallinn Art Hall, 1976.

Photo by Jaan Klõšeiko.



8.

Leonhard Lapin. Näituse „Eesti monumentaalkunst 1902–1975” reklaam Tallinna Kunstihoone ees (1976). Värvitud vineer. Ca 200 cm.

Foto Jaan Klõšeiko.

Leonhard Lapin. Advertisement of the exhibition *Estonian Monumental Art 1902–1975* in front of the Tallinn Art Hall, 1976. Painted plywood. Ca 200 cm.

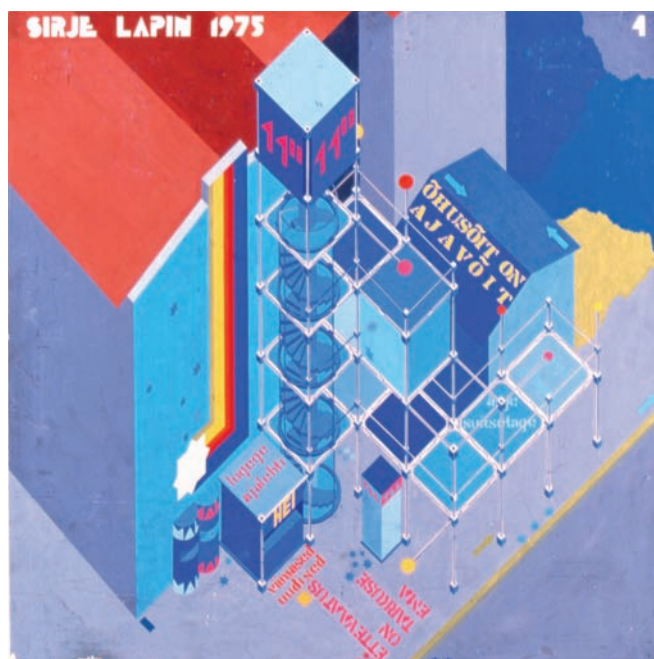
Photo by Jaan Klõšeiko.



9.  
Näituse „Eesti monumentaalkunst 1902–1975” kataloog (1976).  
Kujundus: Leonhard Lapin.  
Cover of the catalogue *Estonian Monumental Art 1902–1975* (1976).  
Graphic design: Leonhard Lapin.



10.  
Sirje Runge (Lapin). Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi (1975). Guašš, papp. 100 x 100 cm.  
Eesti Arhitektuurimuuseum.  
Sirje Runge (Lapin). Proposal for the Design of Areas in Central Tallinn (1975). Gouache on cardboard. 100 x 100 cm.  
The Museum of Estonian Architecture.



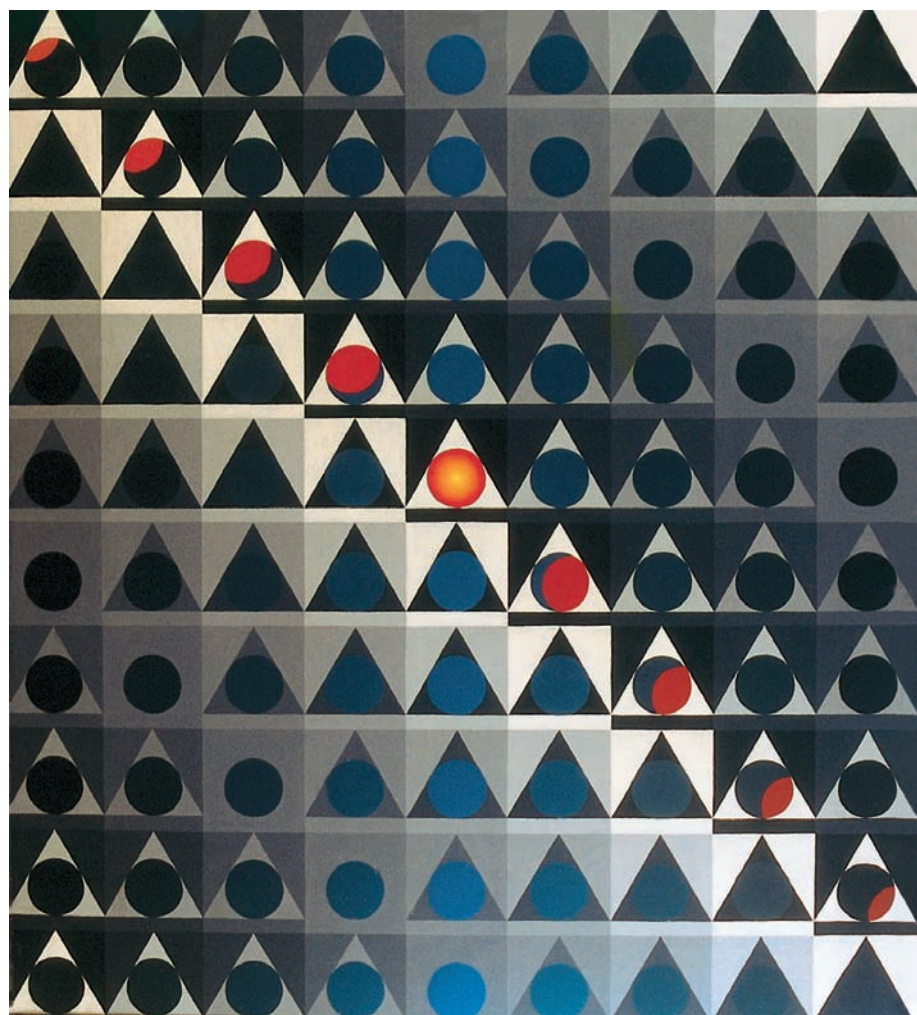
11.

Sirje Runge (Lapin). Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi (1975). Guašš, papp. 100 x 100 cm.  
Eesti Arhitektuurimuuseum.  
Sirje Runge (Lapin). Proposal for the Design of Areas in Central Tallinn (1975). Gouache on cardboard. 100 x 100 cm.  
The Museum of Estonian Architecture.



12.

Sirje Runge.  
Geomeetria V (1975).  
Õli, lõuend.  
100 x 90 cm. Erakogu.  
Sirje Runge.  
Geometry V (1975).  
Oil on canvas.  
100 x 90 cm.  
Private collection.



13.

Sirje Runge. Ruum II (1977). Õli, lõuend. 100 x 90 cm. Eesti Kunstimuuseum.  
Sirje Runge. Space II (1977). Oil on canvas. 100 x 90 cm. Art Museum of Estonia.

viisi seotud kõikide kunstidega, tegeldes ideede, mitte vormiga, probleemide, mitte tehnikate, kunsti, mitte elukutse, elu, mitte uute elamustega.<sup>146</sup> Meenutades, et „kunst kannab endas laiemat plaani kui ta ise on”<sup>147</sup>, astub Lapin veel kord neutraalse, üksnes tehnikate ja vormi uuendamisega tegeleva estetismi vastu, nähes avangardismi justnimelt poliitika ja kunsti (mitte filosoofia ja kunsti) sünteesina<sup>148</sup>. Nii omistab ta kunstile ja kunstnikule aktiivse (poliitilise) rolli uue tehnikalistliku tegelikkuse teadvustamisel ja sellele reageerimisel.<sup>149</sup>

Samal ajal oli interdistsiplinaarsus ja mäss modernismi „ahelate” vastu muidugi seotud iseenda positsioneerimisega kunstiväljal. Positsioon on alati performatiivne, järgides konkreetseid eesmärke. Interdistsiplinaarsus oli võte, millega pöörduda institutsioonide poole, millest oldi eraldatud. Traditsioonilisest raamistikust välja astumisega defineeriti kunstniku positsioon uuesti ümber. Lõpuks võib keskkonna kunstilise tegevuse eesmärgiks kuulutamist mõista ka kui soovi ületada oma (mitteametliku) praktika marginaliseerimine lihtsalt privaatseks tegevuseks.

Sellel ümberdefineerimisel on aga veel üks oluline aspekt: nimelt toimub see kunstniku võimupositsioonilt. Siinkohal võiks osutada Vassili Kandinskyle ja Sigfried Giedionile. Mõlemad püüavad kunstniku rolli uue industriaalse reaalsuse ja ühiskonna kontekstis ümber mõtestada<sup>150</sup>, omistades kunstnikule olulise rolli, mis säilitaks talle ühiskonnas justnimelt privilegeeritud positsiooni<sup>151</sup>. Ka Lapini tõlgendus Beuyssi lausese „iga inimene on kunstnik”, mille ta asetaskontseptualismi konteksti, ja kunstnikust, kes ei maali lihtsalt pilte ega projekteeri pelgalt maju, vaid on inimkonna vaimne agent,<sup>152</sup> muudab kunstniku rolli senisest veelgi olulisemaks, lausa hädavajalikuks.

146 L. Lapin, *Kunst kunsti vastu*, lk 83.

147 L. Lapin, *Kunst kunsti vastu*, lk 82–83.

148 L. Lapin, *Kunst kunsti vastu*, lk 82.

149 Siinkohal kordab Lapin juba objektiivse kunsti kõnes väljendatud: „Avangardismi põhieesmärk nüüdisajal, nagu teinekord ekslikult arvatakse, pole traditsioonilise kunstikultuuri eemaletõukamine, vaid tehnilisele kultuurile vastava kunstikultuuri otsimine. Avangardism, olles vene konstruktivistide ajal uue kunstikultuuri kujundikeele seostaja tehiskeskonnaga, on tänapäeval muutunud tehnilise kultuuri kriitikuks. Kuid see kriitika pole laiemalt võttes tehnilise kultuuri eitamine, vaid kujunenud olukorra esitamine, selle üksikute aspektide esiletõstmine, tehnilise maailma jõhkruuse ja ebainimlikkuse rõhutamine.” (L. Lapin, *Kunst kunsti vastu*, lk 82.) Kunstniku ülesanne oli luua teadvust sellest tehnilisest kultuurist ning moodsa tehnoloogiaga kaasnevatest muutustest.

150 Nii Kandinsky kui ka Giedion olid eesti kunstnikele ja arhitektidele tuttavad. 1973. aastal oli vene keeles ilmunud Giedioni peateos „Aeg, ruum ja arhitektuur” (1941), mis Krista Kodrese väitel avaldanud arhitektidele suurt mõju, vt K. Kodres, *Valged majad on midagi muud. Neofunktsionalism Eesti arhitektuuris*. – Teisiti: funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. Toim M. Kalm, K. Kodres. Tallinn: Oktoober, 1993, lk 29. Lapin on meenutanud Jüri Arraku loengut Kandinsky raamatust „Vaimsest kunstis”, mis jätnud talle sügava mulje (vt L. Lapin, *Avangard*, lk 86). Kandinsky sisemise vajaduse kontseptsioonist sai teadupärast mitteametliku kunsti alustala. Võib-olla võtabki Lapin objektiivse kunsti mõiste Kandinskyilt, kes oma raamatus oli astunud (igavesti) objektiivsete reeglitega võitlusesse (ajalis-)subjektiivse väljenduse vastu, vt nt W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli, 1952, lk 82.

151 Kunstniku staatus nõukogude ühiskonnas oli ambivalentne, isegi nn mitteametlikud kunstnikud, kelle kunsti positsioon ametlikes struktuurides oli ebakindel ja ohustatud, nautisid intelligentsi osana ning suhtelises isolatsioonis mitmesuguseid tavakodanikele kättesaamatuid privileege, vt B. Groys, *The Other Gaze: Russian Official Art's View of the Soviet World*. – Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism. Ed. A. Erjavac. Berkeley: University of California Press, 2003, lk 55; A. Liivak, *Ametlikud seitsmekümneendad*. – Harku 1975–1995, lk 52.

152 „Kunstnik ei näita, ei õpeta, juhi, ta pigem püüab inimesi kaasa tõmmata ühistesse, lõpuks küll üksipäini realiseeritavaisse, otsingutesse eksistentsi mõtte avastamiseks. Kunstnik inspireerib kollektiivset invasiooni tegelikkusesse, ent tegelikkusesse, mis on laiem autost, korterist, baarist ja kabinetist.” (L. Lapin, *Kunst kunsti vastu*, lk 79.)

## Kokkuvõte

Sündmus Harkus oli sellisena küll viimane mitteametlik kunstinäitus, kuid see ei olnud veel avangardi lõpp. Ka Helme ja Kangilaski peavad võimalikuks radikalismi lõppdaatumit edasi lükata ning lisavad avangardismile kui mõtlemisviisile hüperrealismi nähtuse.<sup>153</sup> Siiski, erinevalt Helmest ja Kangilaskist vaataksin mina 1960. aastate lõpu kunstiideede – avangardi – jätkumist ka Harku näitusele vahetult järgnenud monumentaalkunsti näitusel.<sup>154</sup> Just seal arenesid edasi kümnendivahetusel popkunsti nime all sündinud kunstipraktika uuendamise ideed, tuues kaasa hoopis teistsuguse kunstniku tüübi. Kuigi Lapin leidis oma eeskujud 20. sajandi alguse avangardist ja mitte lääne kaasaegsest kunstist, ei ole see, nagu arvavad Helme ja Kangilaski, „ajast väljumine”<sup>155</sup> või avangardi ideede hülgamine mineviku nimel, vaid hoopis katse avangardi ideid aktiveerides kunsti repolitiseerida.

Avangardi mäss (nagu hiljem neoavangardi kriitika) oli seotud kodanliku ühiskonnaga ning kunsti positsiooniga selles ühiskonnas. Kuidas aga rääkida avangardist ehk kunsti radikaalsusest ja poliitilisest angažeeritusest totalitaarse režiimi kontekstis, mis oli kunsti instrumentaliseerinud? Et kunsti ja elu ühendamise nõue kuulus ametlikule kunstile, siis on üsna loomulik, et sellises kontekstis tõlgendati „avangardsena” just kunsti autonoomia rõhutamist, et avangardist saab müütiline isiklik hoiak ja privaatne ideoloogia.<sup>156</sup> Kuigi hiljem on mitmed kunstnikud apelleerinud elitaarsusele ning eitanud oma taotluste sotsiaalsust, siis väljendavad mitmed toonased sõnavõtted siiski osalemise vajadust, kui mitte ei nõua seda.<sup>157</sup> Ka on selle kunsti tegelik positsioon, suhe institutsioonidega, vähemalt 1970. aastatel palju keerulisem kui isoleeritus ja tagasitõmbumine ateljeedesse. Kümnendi keskpaigaks oli enamik sellest 1960. aastate lõpus kunsti tulnud põlvkonnast kohalikus kunstilmas etableerunud.<sup>158</sup> Kunsti ja elu ühendamise püüdlust tuleks mõista kui kunsti ühiskondliku positsiooni määratlemist, avalduste tegemist ühiskonna, aga ka valitseva kunstimõiste kohta, kriitilist suhestumist kunsti institutsiooniga.<sup>159</sup> Mitteametliku kunsti mitteosalemine ei olnud tol hetkel enam alternatiiviks. Paradigmamuutus institutsionaalses struktuuris nõudis ka avangardilt oma strateegiate ümbermõtestamist.

Lõpuks tahaksin katsuda vastata veel ühele küsimusele, millele eespool lühidalt osutasin. Avangardi, eelkõige aga neoavangardi teooria lähtepunktiks on Marcel

153 Vt S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 192. Sellisele võimalusele on osutanud ka Juske: A. Juske, Lapini kunst muutuv asjas, lk 77. Lapin, vastupidi, kutsub mainitud tekstis üles elama mitte „virtuaalses Lääne kunsti ajas”, vaid justnimelt ümbritsevas argiajas.

154 Lõpuks võiks aga nimetada ka 1978. aasta legendaarset „Arhitektuurinäitust” Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees, mis esitas väljakutse arhitektuuriinstitutsioonile, kaasates ideid arhitektuurist kui kunstist. Näitusel esines paljuski sama seltskond, kes oli osalenud juba monumentaalkunsti näitusel.

155 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk 210.

156 S. Helme, Erinevad modernismid, erinevad avangardid, lk 24–25.

157 Juba tsiteeritud Lapini tekstide ja „Visarite” manifesti kõrval vt T. Vint, Olukord 1968. – Prantsuse kaasaegsest kunstist. Tõlkekogumik Visarid nr 1. Käsikiri Eesti Kunstimuuseumi raamatukogus. Tartu, 1968, lk 3.

158 Kõnealusele seltskonnale eesotsas Lapiniga on iseloomulik oma ideede aktiivne propageerimine ja levitamine ajakirjanduse vahendusel, mis ei jäänud sugugi märkamatuks. Nii oli Leo Gens 1977. aastal sunnitud tõdema: „Kui nüüd „Sirbis ja Vasaras”, eriti almanahhis „Kunst ja Kodu” ning teistes väljaannetes tutvustatakse järjest ainult sinu enese ja su sõprade loomingut, siis tekitab see paksu verd ja neil rohkearvulistel kolleegidel, kes samuti teevad tööd (ja teevad seda hästi), võib kujuneda tõrkuv hoiak meetodite suhtes, millega rühm andekaid noori arhitekte püüab maksma panna oma kunstikreedot.” (L. Gens, Keskkonna müüt ja tegelikkus. – Sirp ja Vasar 2. IX 1977.)

159 Kunsti institutsiooni all mõistab Bürger nii kunsti tootvat ja levitavat aparati kui ka ühel antud epohhil valitsevaid ettekujutusid kunstist, mis selle vastuvõttu oluliselt mõjutavad. Avangardi kriitika ei ole suunatud mitte varasemate stiilide ega suundade vastu, vaid kunstimõistmise vastu (P. Bürger, Theorie der Avantgarde, lk 29).



Duchamp'i *ready-made*'idest lähtuv praktika, mis seadis küsimuse alla autoritaarse (ja maskuliinse) autoripositsiooni ning sellega seotud müüdi geniaalsest ja heroilisest kunstnikust. Lapin seevastu pöördus Malevitši poole, kes oli pürginud teadvuse kõrgemate tasandite kaardistamisele ning uue, maist ja kosmilist elu ühendava reaalsuse loomisele<sup>160</sup>, mis mõjub kahtlemata pisut anakronistlikult ja spirituaalselt, nagu seda ka tõlgendatud on<sup>161</sup>. Kuid on vähemalt üks punkt, miks Lapin eelistas Malevitšit Duchamp'ile, olgugi et ta oli ise 1970. aastal „Pegasuse” kohvikus toimunud näitusel „Eesti edumeelne taie” eksponeerinud Duchamp'i vaimus kahte padjakatet. Malevitši suprematism oli angažeeritud, seevastu kui Duchamp'i *ready-made*'id olid taotluslikult ükskõiksed ning distantseeritud. Duchamp eitas kunsti (loovust), Malevitš aga uskus, nagu Lapin, kunsti võimesse maailma muuta. Lapin oli veendunud, et kunstnikul oli ühiskonnas otsustav roll ja moraalne missioon.

160 L. Lapin, *Avangard*, lk 73.

161 Ometi näib, et sõnal „kosmiline” oli 1960.–1970. aastatel mõneti teistsugune tähendus, mis seostus vähem irratsionaalse ja mõistusele haaramatu müstikaga kui uue ettekujutusega ruumist, mille oli teinud võimalikuks moodne tehnoloogia ning mis on ka Lapini tehnoutopismi allikas. Kosmos oli spetsiifiline territoorium, mille hõivamisest võtsid osa ka kunstnikud. Uus infoajastu ning telekommunikatsioonisüsteemid näisid pakkuvat hoopis uuelaadseid alternatiive invasiooniks eksisteerivatesse struktuuridesse, tekitades vaimustust ka mujal Ida-Euroopas: näiteks võiks tuua ungari kunstniku Tamás St. Auby 1968 rajatud IPUT-i (International Parallel Union of Telecommunication) või slovakkia kunstniku Július Kolleri situatsioonistlikud aktsioonid, mida ta tähistas akronüümiga U.F.O. (Universal-Cultural Futurological Operations).