

ja nõudlikkus iseenda suhtes õhkub igalt leheküljelt. Sellist usaldusväärst lugeja suhtes ei kohta just sageli.

Kaotatud kaheksakümnendaid otsimas

**Kadunud kaheksakümnendad.
Probleemid, teemad ja tähendused
1980. aastate eesti kunstis.
Koostaja Sirje Helme, toimetaja
Andreas Trossek, kaastoimetaja
Johannes Saar. Kaasaegse Kunsti
Eesti Keskus, 2010, 224 + 240 lk.**

RAIVO KELOMEES

Arusaama 1980. aastate Eesti kunstist määratleb igapähe toona elanu kogemus ajast, mis jäi mentaliteedi poolest raudse eesriide taguseks maailmaks. Kogumiku „Kadunud kaheksakümnendad” läbilugemine toob esile nukravõitu pildi, kuidas osa selle aja kunstitoimetamisi paigutub väljapoole raamistatud käsitlust. Seda ei varja ka koostajad, sest üks kogumik ei saa tegelda kõigi küsimustega, nimetades arhitektuuri ja filmi teadlikult väljajätuteks. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse väljaantud kogumik on omamoodi institutsionaalne väljaastumine, seisukoht 1980. aastate kunstist. Selle kokkupanemise eest vastutasid Sirje Helme, Andreas Trossek ja Johannes Saar.

Olnud „noorkunstnik” kaheksakümneandel ja Tartus, alustan isikliku suhte määratlemisega. Näeksingi puudusena Tartu vaatepunkti ärajäämist antuna mõne Tartus elanu või tartlase silme läbi. Kädi Talvoja artikkel Tartu slaidimaalist seda ei tasa-kaalusta. Tartu oli tollal ju topeltprovints, esiteks Tallinna ja teiseks maailma suhtes. Paradoksaalselt võimaldas see küll infokogumiskanaleid Moskvaga, teiste riikidega aga vaid trükiste vahendusel.

Võib tunduda üllatavana, kuid Eesti kunsti 20. sajandi teise poole ajalugu, 1960. ja 1970. aastate vahetusel toimunu,

nagu seda teame praegu, ei olnud tollal üldiselt teada. Leonhard Lapin kirjutas *happening*'idest avaldati alles 1987. aastal.¹ Info, et „Visarid” ja Tallinna kunstnikud on 1960.–1970. aastate vahetusel teinud midagi, mis erines toonasest näitusepildist, levis vaid kuulujuttude tasemel.

Sirje Helme annab eessõnas võimalikud vastused kaheksakümnendate mõistmiseks, viidates kogumikele „Kohandumise märgid” ja „Kohanevad tekstid”, kus kohandumist määratletakse mittesamastatavana kollaboratsioonismiga ja koha leidmisena ajas. Pääegu programmiliselt küsibki Helme, kas protsess, mis algas Nõukogude okupatsiooniga, hakkas just kaheksakümnendatel lõpuks oma vormi võtma ja põhjust loominguga tegelemiseks otsiti virtuaalsetes kujutlusmaailmades. Kas kohandumine oli sellel kümnendil lõplikult aset leidnud? Samas hiljem vaieldes sellele otse vastu, viidates nn Tallinna kümne rühma tegevusele arhitektuuris, muutustele maalil ja isegi tarbekunstis ning eriti näitusekujunduses, mis osutus sageli kõnekamaks kui näitustel esitatav kunst, tõdedes lõpuks, et toimunud ei ole kohandumise ga pistmist.

Helme toob esile asjaolu, et kui Eesti sõjajärgses kunstis on olnud tajutav paralleelareng lääne kunstiga, siis kaheksakümnendatel on tegu „huvitava fenomeniga”, mida ta iseloomustab olukorrana, kus toimivad kaks vastupidist protsessi: ühelt poolt laienemine ja teiselt poolt intravertsus. See viimane tähendab omaenda virtuaalsesse keskkonda pöördumist ja nõrku sidemeid ühiskondlike protsessidega. Piiride määratlejaks osutub ka stagnatsiooni süvenemine, seega ei olnud lääne kunstiteooriad

ja kunst ülekantavad ja reprodutseeritavad. Ühiskondliku korra erinevused eraldasid riike märkimisväärselt.

„Kadunud kaheksakümnendad” on jaotatud viide ossa: kunst/kunstiterminoloogia, maal/graafika/plakatikunst, skulptuur/tarbekunst/kujunduskunst, personaalsed perspektiivid ja uus meedia. Kõige tuumakam on territooriumit määratlev esimene osa.

Ants Juske „Nõukogude postmodernism” on näiteks „seestpoolt” kirjutatud kunstimõistete ajaloost kaheksakümnendatel – vaatepunkt, mida ei ole võimalik saavutada dokumentide valguses, omamata vahetut tollel ajal elamise kogemust. See on toonase kunstikriitiku vaatepunkt, milles on segunenud erialased teadmised ja isiklikud mälestused. Peamine tõdemus on omaaegse Baltikumi ja nõukogude kunstielu erilisus vaatamata postmodernismi kui rahvusvahelise importkauba juurdumisele. Juske järgi sillutas paljuski tollane aeg teed kunsti piiride ja võimaluste avardamisele, kunstniku, kriitiku ja kuraatori rollide loomingulisele segunemisele, mida mõni kirub, teine aga naudib. Tänapäeval ongi selline vaatepunkt normiks muutunud.

Johannes Saar määratleb artiklis „Võistlevad maastikud: kultuuripanoraamide ja kontekstide vaheldumine 1980. aastate kunstitekstides” kümnendit ühise sõnaga „siirdumine”. Nagu kogu Ida-Euroopa olevat kolinud ühest majanduslikust formatioonist teise, nii kolis kunstiteadvus teise kujutluste maastikku, minapilti ja teema deringi, väidab tema. Viidates Tamara Luugi artiklile, kes peab paralleelide tõmbamist läänemaailma arengutega põhjendamatuks, toob ta esile eesti kunsti juba seitsmekümnendatel kujunenud rahvus-kultuurilise vastupanu tööriistad – elitismi, eskapismi, purismi ja apoliitilise estetismi. „Võistlevate maastikena” kirjeldab Saar

¹ L. Lapin, Mängides *happening*'i. – Teater. Muusika. Kino 1987, nr 5, lk 78–91. Vrd ka L. Lapin, *Häppening Eestimaal* (1970). – L. Lapin, Artikleid ja ettekandeid 1967–1977. Käsikirjaline kogumik, käsikiri L. Lapini arhiivis. Tallinn, 1977. – *Toim märkus*.

kaheksakümnendate kunstikontekstide vaheldumist, maalides kirju panoraami, kuhu paigutuvad teiste autorite tekstid: transavangardi, mütoloogilise temaatika, rikkaliku maalikunsti, *performance*'i olemasolu või tuleku. Sellega liitub mütoloogialembese transavangardi sünkrooni sattumine laulva revolutsiooniga ja tulemuseks saamegi üheksakümnendad, mis alguses ebakindlalt hiilivad, siis aga ülbeteks muutuvad.

Heie Treieri artikkel „Ülev ja kitš” on kaheksakümnendatest kui „kunsti valmisaamise” (Evi Pihlak) kümnendist. Ta küsib, millega seda kümnendit võrrelda, ja pakub kolm mõõdet: ajaline, geograafiline ning ajaline ja geograafiline dimensioon. Selles võrdluses toob ta välja ameerika-läti kriitiku Mark Allen Svede vaimuka termini „komparatiivne märterlus”, mille alusel võivad võrrelda vene ja eesti kunstnikke ja tegelikult ka kogu Ida-Euroopa kunstnikke. Venemaal oli surve tugevam, põrandaalune kunst eksisteeris, seevastu Eesti nõrga surve olukorras esinesid tõrjutud kunstnikud näitustelgi. See „komparatiivsus” on tekitanud kunstiajaloolaste ja kriitikute võistlusegi, kelle kunstnikud kannatasid enam ja kahtlemata on vene suurlinnade kunstnikud siin „eelisolukorras”. Nende tähelend pärast vabanemist oli ka kiirem.

Et artikli teemaks on „Ülev ja kitš”, teeb Treier selgeks nende vastandamise mõttetuse, kuna „madal” on kaheksakümnendatel muudetud „kõrge” kunsti osaks. Autor toob välja paradoksi, et klassideta Nõukogude Liidus väljendas kunstimaailm justkui klassiühiskonna kõrgkihi kultuuri. Et majanduslikud alused sellel puudusid – ei olnud jõukaid metseene ega kolleksionääre –, oli kõrgkunsti soosijaks too paljukirjutud riik ise, mis võimaldas kunstnikel pühendada mõne maali teostamisele pool aastat.

Eero Epner oma artiklis „Iluaiaas kõnib nägus neid, võlub austajate südameid”

kirjutab kaheksakümnendatest mõnevõrra põlglikultki, tuues kellegi noorema põlvkonna „terava pliiatsi”(?) vastuse küsimusele „Kas sulle meeldib kaheksakümnendate eesti maal?": „Ei ole ilmas midagi õudsemat.” (Lk 48.) Terane pilk ei ulatu aga stalinistliku maalikunsti pruuni õitsengusse. Tiit Pääsukese maali „Poiss viiuliga” puhul toob Epner välja olulised kümnendi tunnused, nagu värvi- ja ilukesksus, poeetilisus, huvitav segu distantseeritusest ja emotsionaalsest tundlikkusest, estetism, realistliku kujutamislaiendi veelgi tugevam kinnistumine, sümbolite järjest sagedasem usaldamine ning tagasipöördumine idealiseeritud loodussuhte juurde. Ilusate piltide ihalust oli tõesti.

Nagu teame, ei olnud Eestis nn põrandaalust avangardi peamiselt seetõttu, et väheldasa anti kunstnikele võimalusi oma meelsust ilmutada ridade vahel. Seetõttu Epneri lause „Asi on ka selles, et noortekunsti ise ei olnud mitte ainult jõuetu, vaid soosis konservatiivsete meeolude levikut kogu *artworld*'is” (lk 55), ei tundu päriselt sobivana iseloomustama ühe KGB kontrollitud liiduvabariigi noortekunsti. Revolutsioone ei saanudki kunstis olla, sest neil ei lastud toimuda. Selles kontekstis tulevad mul maitse- ja poliitilisest tsensuurist läbipääsenutena meelde ainult Raul Rajangu maalid ja Siim-Tanel Annuse *performance*'id. Viimast kimbutas miilits 1987. aastal siiski lausa koduaias.

Irooniat loeb Epneri lausest: „Valdavaks saab ikkagi kaheksakümnendate algusest levima hakanud sümbolismilembus, pidevalt vihjatakse mingile eeterlikule tõeale ja arusaamisele, möllavad auraadid ja demiurgid ning üksikud erandid ei ole omakorda kunstiliselt väga veenvad ning on tänaseks sootuks unustusse vajunud.” (Lk 58.) Samas ka viide näitusele „Rahvuslik motiiv Eesti kunstis”, mis olevat läbi kukkunud. Sõnade

auraadid ja *demiurgid* päritolu siinkirjutaja ei mäleta ja selgusetuks jääb ka läbikukkumise tähendus realses kunstikeskkonnas.

Kädi Talvoja artikkel „Tartu slaidimaal: grotesk – mäng või taktika?” tugineb kirjutaja järjekindlale huvile antud teema suhtes alates tema diplomitööst. On huvipakkuv, kuidas üks kunstiajalooline silt „Tartu slaidimaal” kunstnike loomingul neid pakendab, olles samas tähelepanu kõrvaleviijaks ja teistsuguse mõtlemise väljalülitajaks. Termin *slaidimaal* väidetav pärinemine juba tollal autoriteetse Sirje Helme sulest legaliseerib selle justkui universaalse nimetajana kaheksakümne date Tartu noorte kunsti suhtes. Ent 1980. aastate Tartu kunstis sisaldusid ka teised elemendid.

Anu Allase artikkel „Kohatu kangelane: Kalevipoeg 1980. aastate eesti maal” on meisterlik näide detailidesse süvenemisest, siiski kahtlen, kui määrav see tegelane oli terve kümnendi suhtes. Langes ju tema ellu äratamine kokku kaheksakümne date lõpu rahvusliku liikumisega ja koos heade mälestustega Kristjan Raua Kalevipojast võis see tekitada ju samastumispalavikku eriti meeskunstnike loomingus, kiusatust tema kujutamise astuda klassikuga samale lavale. Tervikuna tundub see mütoloogiline mühkam pigem sümbolina, mille kaudu liiguti leebete sammudega Eesti iseseisvuse poole. Kalevipoeg kui „lubatud” rahvuslik kangelane kanaliseeris veel ettevaatlikult väljundit otsivat sinimustvalget vaimustust. Toona ilmunud artikli pealkirjas „Kalevipoegi kerkib nagu seeni” väljendus põhjendatud ja eluterve ironia. Õnneks sai vaimustus kiirelt läbi, sillutades teed performatiivsetele kuningatele, kuni needki kunstiajaloo näitelavalt kadusid.

Vappu Thurlow pöörab artiklis „Lõvi seljas tulevikku” tähelepanu 1980. aastate eesti graafikale. Lõvimetafoor tähendab, et

kümnend tuli vaikselt ja läks järk-järgult kirjumaks.

Thurlow peab 1980. aastaid eestikeelse teoretiseeriva kunstiarvustuse hiilgeajaks, millel nagu 1970. aastatelgi on pistmist eesti graafika „uue laine” suure ajajärguga. Näitusearvustuste professionaalsus tegevat kadedaks, 1984. aasta arvustuses fikseeriti stabiliseerunud ja muutumatu väljenduslaad, kuid samas viidatakse ka eesti graafika valmisaamisele 1970. aastatel. Samuti väidab autor, et aastaid 1980–1990 ei saa võtta tervikliku etapina, murrang läks läbi kümnendi keskpaiga.

Soov inimesi nende tegelikus olemuses kujutada on alla surutud, takistuseks on tsensuuri ja ühiskonna poolt ette kirjutatud põhimõtted. Sellega tõdeb Thurlow kõigile arusaadavat, et eneseväljendus leidis aset teatavates raamides, kammitsatud piirides. Siit edasi arutledes ja juureldes ühiskondlike tingimuste mõju üle vabale eneseväljendusele, jõuame spekulatsioonideni, kas raamistatud mängumaa ei võiks olla pingestav faktor. Olenemata ühiskonnast eksisteerivad raamid alati, nõukaegsed olid küll jäigad, kuid ei välistanud erede tööde sündi. Thurlowi arvates saab aastakümnetepikkune tundevalg tasutud Maria-Kristiina Ulase ja Ly Lestbergi kunsti abil. Lõpetuseks autor kirjutabki selle põlvkonna kangelasteost, milleks oli traditsioonilise hariduse ja kasvatusena kaasnenud konservatiivsuse ja komplekside maharaputamine. Lause saab kümnendi noorte kunstnike tegevuse iseloomustajaks: „Nad elasid loomingus välja tugevaid emotsioone – kiindumust, hirmu, ootamatult lõkkele löönud vaimustust – ja nende emotsioonide vahetus mõjus puhastustulena eklektiliseks muutunud kultuuri ning psüühika koltunud ühetaolisusele.” (Lk 97–98.) Idüllilaadne projektsioon tuleb esile artikli lõpuväites, et lühikese aja jookul vabanes ühiskond paljudest vaimsetest

köidikutest ja kunstis avaldus see rikkalikus värvi- ja vormirõõmus. See osutab tagasi Eero Epneri artiklis põlastusväärsele ilulemisele, mis aga Thurlowi artiklis on saanud positiivse tähenduse.

Jüri Haini artikli „Plakatikunsti „kuld- sed kaheksakümnendad”” esimeses lauses öeldakse kokkuvõtlikult, et plakat mitte ainult ei edenenu eelmise perioodiga võrreldes, vaid tõusis kunstipildis kohale, kus ta varem ei ole olnud. Peamiseks põhjuseks, nagu kirjutab Hain, miks plakat täitis kunsti oleva tühimiku, oli võime olla midagi enam kui lihtsalt plakat. Sissejuhatava lõigu lõpetab Hain ammendava hinnanguga „võltsplakatlikkuse” fenomenile. Kui osutus võimalikuks nimetada asju õigete nimedega, kadus ka vajadus kunsti aseaine järele, nagu plakatikunst seda oli.

Hain toob välja rahvusvaheliste näituste põhjaliku loetelu, kus eesti kunstnikud edu saavutasid. Plakatibuumi lõpuks peab ta Berliini müüri langemist, mille rusude alla mattus ka plakatikunst. „Liberaliseeruv ühiskond ei vajanud plakatite mõistukõnet, vabanev kunst ei tunnistanud enam plakatlikku mimikrit,” kirjutab Hain (lk 119). Plakat oli asendustegevus, kunsti kaitsekohastumine, plakatis tegeldi uuenduslike suundumustega, nagu *performance*, plakati käsitlemist ei saa eraldada fotograafia ajaloo uurimisest. Haini artikkel on haruldaselt hea sissevaade ühe kunstifenomeni käekäiku ja õitsengusse nn nõukogude stagnaperioodil.

Juta Kivimäe „Laguuniskulptuur: kriitiline pop, romantiline sümbolism, hüperrealism ja sürrealism 1980. aastate eesti skulptuuris” vaidlustab kohe alguses Ants Juske väite, nagu toiminuks postkommunistlikes maades lääne kunstiga ekvivalent- sed liikumised. Tema arvates kaotas siinne kunstielu kontakti lääne kunstiga. Kivimäe arvates võiks seda vaadata pigem osana nn

laguunikultuurist – termin, mille päritolu autor ei selgita.

Kivimäe loetleb skulptoreid ja teoseid, milleta ei kujuta me ette Tallinna ja Tartu avaliku linnaruumi, sh Jaak Soansi Tammsaare ja Kristjan Jaak Petersoni monumentid, mis nõukogude ajal olid justkui rahvuslik tuulepuhang. Ülo Õuna rolli rõhutatatakse seoses popimõjulise skulptuuriga, sest ta tavatses kujusid värvida. Seda tegi ka Mare Mikof, hiilates esmalt Harry Liivranna ja Lennart Meri humoorikate portreedega, ent kaheksakümnendate lõpus hämmastades rahvusliku meelelaadiga publikut sinimustvalgete pabulatega. Žest vääriski põhjalikumat arutelu samas kontekstis Toomiku purkidega, olles toona pigem reaktsiooniks sinimustvalge üleküllusele.

Kõneldes diskursuse muutusest kaheksakümnendate skulptuuris, peab Kivimäe silmas Anu Põdra sürrealistlikke skulptuure, kus kasutati pehmeid mittetraditsioonilisi materjale. Hilisematel uurijatel võimaldas see kunstnikku liigitada feministiks. Ilmar Malini ajutised sürrealistlikud skulptuurid olid unikaalne näide eesti kunstis. Malin koostas oma skulptuurid ajaloomuuseumi rekvisiitidest, andes need pärast näitusi muuseumile tagasi. Mati Karmini tegevus leiab käsitlemist „pluralistliku” lähenemise all. Tema puhul oli tegemist ka tellimusskulptoriga, ent teatavasti lõppes skulptorite kindel teenistuskanal nõukogudeaegse tellimuspoliitika kadumisega.

Kokkuvõttes oli „laguuniskulptuur” traditsiooniline kolmemõõtmeline objektikunst, sisaldades midagi praegu kaotsiläinut (monumentaalkunsti ja pronkskulptuuri mõttes), olles aga eraldatud teistest ruumilise ja installatiivse kunsti vormidest, nagu ka rahvusvahelisest suhtlusest.

Inge Tederi artikli „Tarbekunst kaheksakümnendatel” alguses viidatakse arutelule, mis olevat toimunud tarbekunsti

olemuse ja määratluse üle. Peamine on selle kunstivalla suhe materjali ja funktsionaalsusega. Tarbekunst on Eestis aastakümneid olnud peale kunsti tarbe jaoks ka kunst näituse jaoks. Sellega on tarbekunst paljuski irdunud funktsionaalsusest, kuid lähenedes materjalitundlikul suunal kujutavale kunstile, põhjustanud ebatavalisi üllatusi. Elo Järvel on see õnnestunud kõige radikaalsel viisil. Tederi arvates kinnitas vabade kunstide valdkonda astunud Elo Järv, et materjal ja tehnika ei saa olla ainsaks määrajaks kujutava ja tarbekunsti vahelistes suhetes. Lõpetades kirjutab Teder, et kaheksakümnendad olid tarbekunstialaste näituste ja ekspositsioonide korraldamises erakordsed, lausa tormilised aastad: 1980. aastal avati Tarbekunstimuseum, 1979. aastast hakati korraldama tarbekunstitriennaale. Kokkuvõttes võibki kümnendit tarbekunsti seisukohalt mõista oma valdkonna piire kompavana, mis teatud juhtumitel ületati kujutava kunsti suunas.

Krista Kodres alustab artiklis „Me võime, aga me ei saa: eesti kujunduskunst ja disain 1980. aastail” Ando Keskküla tsiteerimisega, kes kirjutas 1989. aastal, et meie vaimne ja materiaalne kultuur on üksteisest lahutatud, et vaimne ei realiseeru ainelises ning see on kujunemas tähtsamaks kultuuriprobleemiks. Nooremale põlvkonnale ei pruugi see arusaadav olla, kuid kaheksakümnendate kogemusega kunstinimestele on too nõukogude ühiskonna joon vägagi tuttav: konkurentsipõhise majandusmudeli puudumise tõttu ei eksisteerinud disaini kui valdkonda selle läänelikus tähenduses, mis on seotud kasumi- ja tähelepanumajandusega. Disain ja kujundus toomis toodete ja keskkonna estetiseerimise vahendina, mitte funktsionaalset ja majanduslikku tõhusust tagava faktorina.

Seejärel esitab Kodres toonaste kujunduse, arhitektuuri ja disaini saavutuste

loetelu, mis loob pildi arvukast professionaalide seltskonnast, kes valdkonnas tegutsesid ja tunnustust said, niipalju kui süsteem võimaldas. Kuigi näituse- ja kujundustegevus oli intensiivne, olid tellijaiks nõukogude institutsioonid. Seda loomingu tajuti ka oma võimu representatsioonina, kirjutab Kodres. Siiski jäi palju paaber-architektuuri ja prototüüp-eseme faasi, poodides haigutas tühjus.

Disaini nimetati toona teatavasti tööstuskunstiks. Lugeses Kodrest, on huvipakuv, et kaheksakümnendatel tõlgendati disaini võrreldes kujutava kunstiga kui „madalamat” loomevaldkonda, kus ei ole kunstniku puudutust, tegu on tiražeeritud ja „ebapiisava” loominguga. Kokkuvõttes peegeldas kujundatud keskkond just seda poliitilist ja majanduslikku olukorda, kuhu kujundajad olid paigutatud: suudeti hästi kujundada ja disainida, aga ei saadud seda teha täiel määral. Suudeti kujundada üksikuid esteetilisi „saarekesi”, kuid tervikuna ei saadud ühiskonna visuaalset palet muuta.

Tõukudes Kodrese tekstist ja kandudes tänapäeva, võib küsida – kuna oleme lõpuks jõudnud tollesse ihaldatud kapitalistlikku maailma –, kas eesti disainerite ja kujundajate professionaalsus on lõpuks teostunud, kas vaimse ja materiaalse maailma vaheline lõhe on kadunud. Kaldun arvama, et disainiparadiisi ei ole ikka jõutud kas siis kohaliku tööstuse väiksuse või erakapitalist tingitud halva maitse vohamise tõttu, mis ei tähenda heade näidete puudumist. Lõhe vaimse ja materiaalse vahel eksisteerib, küll teistsugusel viisil.

Raoul Kurvitza artiklis „Leegiheide: eesti *performance* kaheksakümnendatel” antakse subjektiivne sissevaade kaheksakümnendate *performance*’isse. Kurvitza kui Rühm T liikme poolt ongi selline seisukoht oodatud ja artiklist on võimalik

noppida haruldasi detaile. Kõneldes raudsest eesriidest ja nõukogude kunsti isoleeritusest, unustatakse, et see ei olnud täielik. Popmuusika levis ja seda tiražeeriti ametlikult ka N. Liidus, samamoodi imbus kunstiinfo. Paradoksaalselt olid kunstiinfo maaletoojad lääne kunsti ja manduvat kapitalismi kajastavad kriitilised Venemaal välja antud ja eesti keelde tõlgitud raamatud, mille hulgas tõuseb esile Lebedevi anekdootlik „Abstraksionismi vastu kunstis”². Kunstiinfot loeti ridade vahelt.

Kurvitza tekstis on väärtuslik isiklik kogemus, hinnaline performatori vaatepunkt ja puhtsüdamlik ülestunnistus, et vaid oma esimese välisesinemise teostas ta siiralt. Edasine olevat puhas künism, sest honorarid olid kosmilised: konstrueeriti meedia-rolle jne. Sama kehtivat Siim-Tanel Annuse kohta. Kuid lause edasi paljastab Kurvitza nõrkuse. Ta nimetab nüüdis-*performance*’i ilminguid ettemääratult lõdvakoelisteks ja kaasaegsesse rahvakunsti lahustuvateks hullamisteks, ilmestades asjaolu, et kunstiajaloo kirjutamist ei tohiks kunstnikule anda.

Vaatamata ennast eelistavale vaatepunktile on Kurvitza artikkel informatiivne subjektiivse emotsionaalse atmosfääri mõttes, mida autorid oma kunsti tehes on kogenud ja mida artikkel edastab. Kuid samalaadne kogemus on enamasti kõigil autoritel: tunda ennast erilise ja väljavalituna. Kogumikus oleks oodanud ka neutraalsemat vaatepunkti kaheksakümnendate tegevuskunstile (seda enam, et Kurvitz jõuab üheksakümnendatesse) ja teisalt oleks kogumik väärtuslikum teiste subjektiivsete seisukohtade lisandumisel.

Peeter Laurits toob artiklis „Kaheksakümnendate eesti fotost” kümnendit läbiva diskussioonina välja salongilikkuse ja sot-

siaalsuse vastanduse teema. Eksperimente tehti salongilikus nišis. Sotsiaalsusest ei saanud mõistagi tõsisest mõttes rääkida, keegi ei pildistanud punkarit juustest kiskuvat miilitsat. (Sõnastamise pärl: „Tolleaegne ajalehefoto nägi välja nagu viletsas trükis laialivalguv riigihümni haikuvorm.” Lk 165.) Et kaheksakümnendatel mõjutas foto ka graafikat, plakati ja maalikunsti, leiab see mainimist, kuid süvenenumalt Laurits sellel ei peatu: ehk on see ülekäsitletud ja liiga endastmõistetav teema ning kajastatud teistes artiklites. Dialogoog maalilise ja fotograafilise vahel leiab aset näiteks seoses hüperrealismiga.

Eesti kunstis ei olnud foto kui kujutava kunsti või visuaalkultuuri aktsepteerimine veel sündinud, kirjutab Laurits, mistõttu „haudus” eesti fotokogukond mujal toimuvatest paradigmaatilistest muutustest sõltumata edasi: „Huupi triivis mässumeel ja kriitiline iroonia.” (Lk 169.) Modernistlike meetodite huvilised süüvisid laborieksperimentidesse. Taas Lauritsa kuldlause: „Paanilise eksperimenteerimislaine vapiloomaks sobib suurepäraselt Tõnu Valge, kes heegeldas kaheksakümnendatest kuni edasi väsimatult oma raevukate katsetuste glossolaalilist madalat.” (Lk 171.)

Mahlakas sõnastus väljendab ka emotsionaalset vaimustust, mis kaasnes eksperimentaalsete tehnoloogiatega. Tehnikate mõttes peab Laurits oluliseks montaažilikust, mille juures rõhutab tajuosiste montaaži, nagu seda on näha Jüri Okase (maakunst, fotodokumenteering ja graafiline analüüs). Montaaži tuleks näha ka foto ja maalitehnikate liitmises.

Järk-järgult, pärast anakronistlikku kuid mitte viljatut modernismiplahvatust, hakkasid fotokunstnikud, nagu Peeter Linnap, Herkki-Erich Merila, Mart Viljus, Eve Kiiler, Peeter Laurits jt, hauduma „mune”, mis koorusid järgmisel kümnendil, teostudes

² A. Lebedev, Abstraksionismi vastu kunstis. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1963.

Saaremaa biennaalidel, EKA fotokateedris ja Tartu Kõrgemas Kunstikoolis. Foto väljus kultuurilisest isolatsioonist ja sisenes galeeriidesse ja muuseumidesse.

Tuuli Lepiku „Eesti arvutikunsti teke” tugineb oluliselt samale materjalile nagu tema 2004. a artikkel „Ülevaade Eesti varasest arvutikunstist”³, mille aluseks oli magistritöö. Lepik alustab lausa viiekümnendatest ja käsitleb järgnevalt kõiki kümnendeid, jõudes lõpuks kaheksakümnendatesse. Et teemaks on ikkagi viimased ja olgugi sissejuhatause andmine loogiline, tundub see siiski ülealusena, arvestades ka varasema artikli olemasolu. Huvipakkuv on alapeatükk „Teaduseesmärkidel loodud visuaalid”, mis on praegugi aktuaalsust omav teema. Näited lõpevad 1995. aasta „Biotoopia” näituse mängutoomisega, kus teatavasti osalesid ka teadlased.

Kaheksakümnendad on Lepiku artiklis pigem episood varasemate kümnendite ja järgnevate üheksakümnendate sündmustes ja meediakunsti tuntavamas lavaleastumises. Leiavad mainimist legendaarsed ettevõtmised, nagu Blue Moon Interactive tegevus, kes arvutimängude väljatöötamisega tegeldes arendasid Skype'i. Visuaalkunstnike seltskond on pigem kitsas grupp friike, keda alguses vaimustas arvutitehnoloogias automaatse kujutise loomine, seejärel multimeedia ning telekommunikatiivsed võimalused. Mängude ja programmeerimisega tegelnud seltskond leidis rakenduslikuma ja tulusama suuna.

Lepiku artikkel on detailirohke, näidates, et arvuteid kasutati väljaspool kunstisüsteemi suhteliselt teadlikult mänguliseks ja loominguliseks lähenemiseks. Eksperimendid, mida arvutifriigid tegid kaheksakümnendatel, sarnanevad

kuuekümnendate arvutigraafikaga Lääne-Euroopas. Eestis tekkis teadlikkus uuest kunstimeediumist üheksakümnendatel. Tekkis ka teadlikkus sellest, et arvuti- ja uusmeedia kunst ei ole arvuti kasutamine pisut targema pliiaatsina, vahendina pildikeste tegemiseks, vaid hoopis uut tüüpi osaluspõhise kunsti loomiseks.

Kokkuvõtteks pöördusin algusesse, pealkirja juurde. „Kadunud kaheksakümnendad” ei ole rohkem ega vähem kadunud kui mõni teine kümnend, mis vajub minevikku ajalise distantsi ja tunnistajate ridade hõrenemise tõttu. Löövuse tõstmiseks passitati kaheksakümnendatele „k”-ga algavat sõna. Pakub mõtlemisainet, et kunstiajaloolisi perioode bränditakse nagu tarbekaup, „müües” neid veel tagantjärele.

Eelnevate hinnangute taustal näeme, et vaatamata kümnendi „kaotatusele” on see kohati isegi väga uuenduslik ja edumeelne – kas või plakati ja tarbekunsti näitel. Seda on raske endale tunnistada, sest stagnaaeg on poliitiliselt vastumeelne. Kaheksakümnendaid olen ma ise nimetanud „piilumisajastuks”⁴, info immitses ühiskonda vaevaliselt, kuid janu selle järele oli sedavõrra suurem.

Sissejuhatauses ja terminoloogiablokis võtavad sõna asjatundjad, kellel on kümnendiga isiklik ja kogemuslik suhe. „Maal/graafika/plakatikunsti” puhul noriksin Epneri ja Talvoja artikli üle: ei taha nõus olla Epneri negatiivse paatosega, Talvojal on „slaidimaalist” küll põhjalikud teadmised, kuid Tartu noorte maalikunstis toimuvat see kirjutus tervikuna ei kajasta. Thurlow on liigutavalt tundeline, rõhutades positiivselt seda, mida Epner halvustab. Haini artikkel on väljapaistev õpikunäide loomingulise

3 T. Lepik, Ülevaade Eesti varasest arvutikunstist. – Avaldõk: uus meedia ja kunst Eestis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, E-Meedia keskus, 2004, lk 42–63.

4 Raivo Kelomees, Piilumisajastu vanglas: Tartu kunstiruum 80ndate alguses. Ettekanne. Konverentsipäev Tartu Kunstnike Majas 4. novembril 1999. Publitseerimata.

vastupanujuhtumi – plakatikunsti – ajaloo kirjutamisest.

„Skulptuuri/tarbekunsti/kujunduskunsti” plokk avab kaheksakümnendad võrdlemisi positiivses valguses, eriti puudutab see skulptuuri ja tarbekunsti, millel oli ühiskonnas tellimus ja nõudlus. Skulptuuri puhul on olukord muutunud pigem skulptorite kahjuks, tarbekunst on vähemasti kunstiakadeemia kontekstis tõstetud „disainiks”, kuigi põhjendatult, kuid samas ka traditsioonilise loomevalla moodsamaks maskeerimiseks. Küsimus ainelise ja vaimse kultuuri lahknevusest, millest kirjutab Kodres Keskkülale viidates ja mille üle kurdeti kaheksakümnendate lõpus, on asendunud teistsuguse võõrandumisega, mis arusaadavalt ei tähenda plaanimajandusliku ühiskonna tagasiühkamist. Disainiparadiisi ei ole me jõudnud Eesti majanduse väiksuse tõttu, kuigi aktiivsus ja kompetents on selles vallas kõrge.

„Personaalsete perspektiivide” plokk väärrib etteheiteid. Siin olnuks võimalus subjektiivsete ja mitmekesiste vaatepunktide esitamiseks. Kurvitz jääb endakeskseks ja piiritletuks. Lauritsa tekst on asjalikult mittesubjektiivne, sisaldades pärle kümnendi ja isikute kohta ning avades ajastu varjatud vibratsioone.

„Uus meedia” plokk, mis sisaldab vaid Tuuli Lepiku varasemale tekstile tuginevat artiklit, on vaieldamatult väärtuslik. Siingi võinuks leida isiklikke vaatepunkte, kas või tekstis mainitud Ermeli, Nukke, Lestbergi jt kogemuste kirja panemisega.

„Kadunud kaheksakümnendad” lisab Eesti kunstiajalookirjutusse olulise, inforohke, kuid paratamatult mittetäieliku peatüki, mis katab toonase kunstimaastiku ja näitab peale kunsti ka ühiskonda, kus kunstiinimesed püüdsid vaatamata piiratud oludele midagi ära teha. Nagu nad seda tänapäevalgi püüavad.