

# Prantslane, inglane ja sakslane avangardi ning popi vahel

Kapitalism, skisofreenia  
ja hübriidne identiteet

Anders Härm & Hanno Soans

*But I am afraid to end up being in need  
to sell canvases, in other words, to be a  
society painter – I will probably leave on  
May 22nd or possibly 29th.*

– Marcel Duchamp Walter Pachile  
(aprill 1915)

*I remember at the time saying that rock  
must prostitute itself. And I'll stand by that.  
If you're going to work in a whorehouse,  
you'd better be the best whore in it!*

– David Bowie (1991)

*Joseph Beuys. If you go by appearances,  
he is a fantastic figure, half-way between  
clown and gangster.*

– Troels Andersen

Teadupärast ehib valdav osa klassikalisest postmodernsest retoorikast ennast väitega avangardi lõpust ning sellest, kuidas kuuekümnendate vastukultuur omastati kõikevõitva vaatamänguühiskonna poolt. Seoses 1968. aasta sündmustega kadus avangardi lootus oma sotsiaalutoopilisi, maailmaparanduslike sihte ühe ropsuga ellu viia. Pealegi oli uuenduslikule kunstile tekkinud tootmisbaas

ja kunstiinstituutidele vastandumise majanduslikud põhjused kaotasid oma akuutsuse. Avangardi mootoris lõppes kütus. Siiski vajutas alles ülemaailmne naftakriis 1973. aastal ja järgnenud bensiinihinna tõus selle tõdemuse sügavamalt kultuuriteadvusse.

Situatsioonism, mis kulmineerus 1968. aasta üliõpilasrahutustega Pariisis, oli viimane vasakpoolne ja avangardistlik kunsti ja elu ühendamise utopia. Pariisi sündmuste kahekümnendal aastapäeval 1989 oli Londoni Kaasaegse kunsti instituudis (ICA) situatsioonismi mälestusnäitus. See toodi üle Pompidou keskusest, Pariisist, kus situatsioonism alguse sai. Nagu kirjutab Matthew Collings, oli situatsioonismi teemadel ühtäkki terve hulk seminare ja artikleid ja isegi telesaateid. “Mõneks ajaks tundusid situatsioonistid tõeliselt huvitavad. Nad *dérive*’isid ja *detourn*’isid.”<sup>1</sup> 20. sajandi lõpus tekkis taas huvi situatsioonistide vastu võib-olla just seetõttu, et nende revolutsiooniline galeriikunsti hülgamise programm igapäevaelu kirgliku intensiivistamise nimel oli rahuldustpakkuvalt radikaalne. Pealegi oli seda väikeste kohandustega võimalik ekslikult võtta üleskutsena süütu ilmeaga kultuuriettevõtluks. Kontseptuaalsete kaupade tootmisega tegelevad *commodity art* projektid à la “Tracey Emin Tate”i galerii suveniirina sinu elutoas” ei ole midagi muud kui situatsioonismi laiendus kultuuritööstusse. Kõik, mis varem tundus radikaalne, osutub üksnes *showbusiness*’i lisaväärtuseks.

Nagu kirjutab Malcolm Quinn, on nüüd “globaalse kapitali äraspõlises maailmas tulevik seal, kus elavad korporatsioonid, anarhiast ja *resistance*’ist on saanud väärtuslik tarbekaup ja revolutsionääride nimedest brändinimed – ajakirja “Living Marxism” müüak-

<sup>1</sup> M. Collings, Blimey! From Bohemia to Britpop, the London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst. London: 21 Publishing, 1997, lk. 239.

se nüüd paljutähenduslikult nime all LM ja situatsioonism paistab kui suurepärase idee äri-seminariks.”<sup>2</sup> Paari aasta tagusel osta.ee internetiportaali reklaamplakatil kasutati Che Guevara kõige tuntumat kujutist, mida pop-kultuur ja meedia on vasakradikaalsuse ikoonina lõputult klooninud. Kuuekümnendate põlvkonna jaoks antiimperialismi ja antiameerikanismi kehastanud vabadusvõitleja tähistab siin neoliberalistlikku kreedot – ei ole muud kui vabadus osta ja müüa. *There is no business like showbusiness!*

Ühelt poolt näeme, kuidas ettevõtlus on kaaperdanud efektsema osa 1960. aastate vasakpoolses kõnepruugist, kasutades seda imagoloogilise strateegiana, ning teisalt seda, kuidas kultuuris turustatakse radikaalsuse retoorilist pitsi.

Kunsti referentsipind muutub seitsmekümnendatest alates kardinaalselt, nagu ka kõik see, mis teda ümbritseb. Selgub, et ka radikaalsemal osal kultuurist on võimalik eksisteerida ainult kõikevõitva vaatamänguühiskonna raamides. Klassikalise vasakpoolsuse strateegiatega ei ole väljaspool neid enam midagi teha. Nii on Frank Zappa 1970. aasta plaadilt “Chunga’s Revenge” pärit ametiühingutegelasel Rudy’l, klassikalise vasakpoolsuse vapiloomal, tõepoolest põhjust minna oma teeneid pakkuma popmuusikutele. Loos “Rudy Wants To Buy Yez A Drink” laulab ta “Hi and howdy doody. / I’m a union man. / You can call me Rudy. / [---] The union’s here to help everyone of you rock ‘n’ roll stars.” Oma kõnes Briti ametiühingute kongressil 1996 teatab tollane peaminister Tony Blair konkreetselt, et Briti kõige suurem ja kõige võimsam tööstusharu on kultuuritööstus.

Neoliberalism kui dominantne maailmakord on kultuuris (selle sõna kõige laiemas mõistes) põhjustanud mitmeid muutusi. Olu- liseim neist on majanduses toimunud nihe,

mis eeldab kogu marksistliku mõtteaparaatu- se ümberhindamist. Tootmisvahendite kesk- selt süsteemilt on üle mindud marketingi- keskssele: “Karl Marxist rääkides on ironia selles, et tänapäeva edukad kapitalistid on need, kellele ei kuulu tootmisvahendeid. Nike, Apple, GAP, Adidas ja palju teisi edukaid suurfirmasid keskendub vaid marketingile. Nad tellivad oma tooteid allhankijatelt, kes valmistavad neid ülilodavalt kusagil Tais, Hiinas, Vietnamis või mujal. Sest nagu Nike’i juht Phil Knight ütles: toota oskab igäüks. Ja nii valmivad Nike’i, Adidase ja Reeboki tooted vahel isegi samas vabrikus. Nende erinevus tuleneb aga üksnes marketingist.”<sup>3</sup>

Majandus tervikuna laenab virtuaalsetele väärtustele toetuva turustamisstrateegia ot- seselt poptööstusest, kus turg on algusest peale rajatud imaginaarsele. Seetõttu, et ku- sagil kuuekümnendate keskpaigast alates ise- seisvub staari imidž kaubandusliku väärtu- sena, on kaheksakümnendatel võimalik tu- rustada Michael Jacksoni Pepsit või Michael Jordani Nike’i. See, kuidas näiteks seitsme- kümnendatel Jim Morrisoni imidžist, müü- dist, kogutud teostest ja maailmapildist saab kergesti turustatav kogupakett, annab mil- leniumivahetusel lõpuks ka meile vabadu- se osta Che Guevara. Hakkab domineerima imaginaarne kujund – staari ikoon, millega tarbija saab samastuda. Juhul kui ta on pime majanduse imagoloogiliste hoobade suhtes, saab tootmisvahendeid analüüsivast (mark- sistlikust) kriitilisest teooriast hambutu va- nainimene. Selle koha peal käskis retsensent meil kirjutada, et Fredric Jameson arvab glo- baalse kapitali kohta ka midagi. Jameson kir- jutab juba kaheksakümnendatel, et globaal-

2 M. Quinn, *The Customer Is Totally Insane*. – *Blueprint 2000*, January, lk. 28–30.

3 K. Kender, R. Lõhmus, *Raha*. Tallinn: Äripäeva Kirjastus, 2002, lk. 141.

ne turg ja spekulatiivne rahandus on muutunud kapitalismi dominantseks vormiks, asendades varasemad industriaalsed ja monopoolsed etapid ja hävitanud kultuurisfääri senise poolautonoomia. Jamesoni arvates on asi kriitiline, sest ühtlasi on kaotsi läinud ka indivi-duaalne subjekt, mille asemele on tekkinud skisofreeniline teadvus. Ja see teadvus ajab kogu aeg segamini kestva oleviku nimel mineviku ja tuleviku.<sup>4</sup> Aga meie arvates pole selles midagi eriti hullu, tuleb vaid õppida oma sümptomeid nautima.

## Hübriid

Siinse kirjutise teljeks on mõiste “hübriid”<sup>5</sup>. Hübriidsed identiteedid on kunsti- ja popmuusika ajaloo uurimisobjektiks. Sealjuures ilmneb, et mingitele küsimustele kaasaegses kunstis pole võimalik leida vastuseid, välis-tades popkultuuri ja vastupidi. Hüpoteesina võime isegi väita, et kunsti ja popkultuuri tuleb käsitleda ühtse hübriidse valdkonnana. Meid huvitab skisofreenia kui kultuurimudel, meelevaldsed identiteedikonstruksioonid staaritööstuses ja kunstis, minatööstus poliitikas ning kultuuris ja võimalused selle saboteerimiseks. Kuidas on võimalik olla postmodernselt radikaalne?

Sõna on Gilles Deleuze’il ja Félix Guattari-l: “Meie kaks kirjutasime koos “Anti-Oidipuse”. Kuna meid mõlemaid oli mitu, siis kokku oli meid juba päris suur hulk. Siin oleme ära kasutanud kõik, mis meie käeulatusse sattus, seda, mis oli meile kõige lähemal, ja ka seda, mis oli meist kõige kaugemal. Oleme kasutanud nutikaid pseudonüüme, et meid ära ei tuntaks. Aga miks me ei ole oma nimedest loobunud? Harjumusest, puhtalt harjumusest. Et iseennast omakorda mitte tuvastada lasta. Et muuta nähtamatuks mitte meid, vaid kõik, mis meid niimoodi käituma, tundma ja mõtlemata paneb.”<sup>6</sup> Katke pärineb raamatust “Tuhat platood” (1980). Selle

esimene osa “Anti-Oidipus” ilmus 1972. aastal. Mõlemad kannavad alapealkirja “Kapitalism ja skisofreenia”. “Kapitalismis ja skisofreenias” pakuvad Deleuze ja Guattari avangardi projekti asemele radikaalse määratuse, identiteedi ilma selgete piirideta. Miks? Ühelt poolt ei soovinud nad, et neid samastataks klassikalise, ummikusse jooksnud vasakpoolsusega: ortodoksne marksism, ametiühingud ja romantiseeritud proletaarlase portree olid end fetišitena ammandanud. Teisalt jõudsid nad äratundmiseni, et nii vasak- kui ka paremutoopiatel on paratamatu kaldumus kristalliseeruda totaalseks riigiaparaatuseks. Deleuze ja Guattari annavad võimaluse joonistada neoliberalistliku uue maailmakorra kaardile oma pagemistrajektoore, säilitades nii anarhilise potentsiaali. Nende autoripositsioonis avaldub see, mis on hübriidse identiteedi mõistes nii ahvatlev. Selles on vabastavat vunki.

Loomulikult tekitas nende projekt klassikalises vasakpoolsuses tugevaid tõrkeid ja vastuseisu.<sup>7</sup> Kujutluse maailmarevolutsioo-

4 F. Jameson, From “The Cultural Logic of Late Capitalism” [1984]. – From *Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. L. Cahoon. Malden, Oxford: Blackwell, 2003, lk. 567–569.

5 Entsüklopeedilise definitsioonina on hübriid “värd, ristand, geneetiliste erinevustega vanemate ristamisest saadud (heterosügootne) isend”. Vt. Eesti Nõukogude Entsüklopeedia 3. Tallinn: Valgus, 1988, lk. 515.

6 G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. London: Athlone Press, 1988, lk. 3.

7 Tsiteerime Foucault’i vestlusest Deleuze’iga: “Ükskord ütles mulle üks maoist: “Ma saan küll aru, miks Sartre oli meie poolt, mis oli tema eesmärk ja miks ta sekkus poliitikasse. Osaliselt saan ma ka sinu seisukohtadest aru, kuna sind on alati huvitanud vangistuse ja vabaduse piiramise teema, aga Deleuze’ist ma aru ei saa, minu arust on ta müstiline ja salapärane tegelane.”” (Les intellectuelles et le pouvoir. Discussion de Michel Foucault’ et Gilles Deleuze. – *L’Arc* 1972, no. 49, lk. 3.)

nist asendavad Deleuze ja Guattari lugematute mikrorevolutsioonidega, mis kihisevad ja sigivad, aga millest ei saa ehitada utopia kristallpaleed. “Mida hakata peale raamatuga, mis pühendab terve peatüki muusikale ja loomade käitumisele – ja väidab siis, et see polegi peatükk?” küsib Brian Massumi, filosoofide tõlkija.<sup>8</sup> Michel Foucault kirjeldab eessõnas “Anti-Oidipusele” seda raamatut kui käitumisjuhendit igapäevaelus toime tulemiseks ning võtab selle õpetuse kokku seitsmes küsimuses:

- “Vabasta poliitiline tegevus kõigist totaliseerivatest ja unitaarsetest paranoiadest.
- Arenda tegevust, mõtteid ja ihasid mitte alajaotuste ja püramiidse hierarhiseerimise kaudu, vaid läbi vohamise, vastanduste ja nihete.
- Loobu liidust Negatiivse vanade kategooriatega (seadus, piir, kastratsioon, puudumine, *lacuna*), mida Lääne kultuur on kaua pühaks pidanud kui võimu vormi ja juurdepääsu reaalsusele. Eelista seda, mis on positiivne ja arvukas, erinevust univormilisele, voolamist ühikutele, mobiilseid ühendusi süsteemidele. Usu, et see, mis on produktiivne, ei ole mitte paikne, vaid nomaadlik.
- Ära arva, et selleks, et olla võitlev, peab olema kurb, isegi kui see, millega võideldakse, on jälk. See, millel on revolutsioonilist jõudu, on iha suhe reaalsusesse (ja mitte selle taandumine representatsiooni vormideks).
- Ära kasuta mõttejõudu selleks, et põhjendada poliitilist tegevust Tõega; ega poliitilist tegevust, et diskrediteerida mõttevoolu lihtsalt kui spekulatsiooni. Kasuta poliitilist praktikak kui mõtte intensiivistajat ja analüüsi kui poliitilise sekkumise vormide ning väljade paljundajat.
- Ära nõua poliitikal, et ta taastaks indiviidi “õigused”, nii nagu filosoofia nad defineerinud on. Indiviid on võimu produkt. Vaja on

“de-individualiseeruda” paljunemise ja nihete abil, luua erinevaid kombinatsioone. Grupp ei pea olema orgaaniline ahel, mis ühendab hierarhiseeritud indiviide, vaid de-individualiseerumise pidev generaator.

– Ära tee võimust endale kaitsekilpi.”<sup>9</sup>

Deleuze ja Guattari kasutavad oma kirjutistes kompleksset tehnilist sõnavara, mis on laenatud nii erinevatest täppis- kui ka humanitaarteadustest, ja ehitavad sellest üles iseseisva ja iversevohava süsteemi, kuid soovivad siiski oma tekste lugeda, nagu kuulataks oma lemmikplaati. Deleuze ja Guattari on meie lemmikplaati.

Järgnevates lugudes otsime reaalsest kunstipraktikast neid impulsse, mida Deleuze ja Guattari teooriasse toovad, ja vaatleme mõningaid kunstistaaride elus toimunud pisikesi muudatusi. Me saame neile kaasa elada üksnes niisama palju, kui nemad elavad kaasa meile. Mikrorevolutsioone, millest kõnelevad Deleuze ja Guattari, mõistame siin kui nihkepunkte biograafias, mis trotsivad klassikalise autorimüüdi kinnistavat rolli. Hübridne, polüvalentne autorsus autori surma asemel – seda võib kujutleda ühe pagemistrajektoarina Deleuze’i ja Guattari võtmes.

## Prantslase juhtum

Marcel Duchamp, noor prantsuse kunstnik, tõi 1917. aastal New Yorgi Sõltumatute salongi näitusele ühe tavalise pissuaari. Teos kandis nime “Fontään” (“Fontaine”), mis prantsuse keeles tähendab nii purskkaevu kui ka allikat. Näituse rõhutatult demokraatlik regle-

<sup>8</sup> B. Massumi, Translator’s Foreword: Pleasures of Philosophy. – G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, lk. ix.

<sup>9</sup> M. Foucault, Preface. – G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. London: Athlone, 2000, lk. xiii–xiv.

ment nägi ette, et esineda võivad kõik: min-geid stilistilisi ega hariduslikke piiranguid ei seatud. Duchamp oli selleks hetkeks saavutanud avangardistide hulgas kultusstaatus ja kuulus ise ka näituse žüriisse. Ta ei tahtnud eksponeerida pissuaari oma nime all, sest see oleks tundunud liiga selgelt ühe järjekordse Duchamp'i naljana, ja nii esines ta salanime R. Mutt all. Duchamp'i kunstimängude seisukohast on oluline mainida, et see nimi viitab pissuaari valmistanud Motti kompaniile ja Muttile, tegelasele koomiksist "Mutt ja Jeff". "R" tähistas eesnime Richard ja *richard* omakorda tähendas prantsuse kõnekeeles rikkast kitsipunga.<sup>10</sup> Nagu võiski arvata, oli aga suurem osa žüriist pissuaari vastu. Aset leidis väike etendus, millest kujunes kaasaegse kunstipaatoose üks aluslegende: Duchamp esines legendaarse avaldusega Richard Mutti uue kunsti toetuseks ning tema ja Walter Ahrensberg taandasid end protestiks otsuse vastu žüriist.

Duchamp näitas, et kunstniku signatuur pole midagi muud kui ülevat autentsuse kogemust lubav lepingu allkiri ja et publikule pole muud vajagi. Teate küll neid Duchamp'i jutte:

– Et Mutt on kah kunstnik, et ta ise valis objekti, transformeeris selle argise funktsiooni kunstiliseks ja pani sellele kõigele oma nime alla.

– Et Mott on (töösturina) kunstnik sanitaartehnika vallas. Ja just selles vallas on loodud Ameerika kultuuri kõvemad teosed.

Tänaseks on "Fontääni" rekonstruktsioonid muuseumide hoidlaid, ligipääsmatute seinte taga, mis kaitsevad pahaaimamatut publikut selle iroonia võimsa kiirguse eest. "Ostetud poest, allkirjastatud R. Mutti nimel, saadetud 1917. aastal NYC-i suurele näitusele, tagasi lükatud, ära visatud, järgmisel päeval

sumust tõusnud ja ärganud igavesele elule konservatiivide peades kui Moodsa kunsti Suur Saatan," pobiseb Matthew Collings oma palve ja lisab veidi asjalikumalt: "'Fontään' – see on Turner Prize'i mitteametlik ikoon."<sup>11</sup> Duchamp valis veel mõned tööstuslikult toodetud esemed ja eksponeeris neid peaaegu muutmata kujul. Soovimata sellest endale siiski uut kunstiharjumust kujundada, tõmbus ta kahekümnendate keskpaigas kunsti maailmast eemale ning kuulutas, et on kunsti tegemise lõpetanud ja jätkab edaspidi professionaalse maletajana. *Ready-made* oli nii alguses lihtsalt nali, siis töödeseeria ning lõpuks paradigmapuhetus, mis lõplikult realiseerus alles 1960. aastate radikaalses kunstis. Kui kuuekümnendatel Joseph Beuys maalits aktsiooni käigus remargi: "Das Schwei-gen von Marcel Duchamp wird überbewertet", tahtis ta öelda, et tema kaasaegsed hindavad Marcel Duchamp'i vaikimist üle. Meile aga tundub kogu Marceli tegevust vaadates, et avangardi ajaloos on hoopis R. Mutti lugu liiga kõrges hinnas. Teenimatult on tagaplaanile jäänud Duchamp'i lisateenistus kunstiiliterina ja topeltnäidused Rose

<sup>10</sup> M. Collings, *This is Modern Art*. London: Seven Dials, 2000, lk. 197.

<sup>11</sup> M. Collings, *This is Modern Art*, lk. 198.

Sélavy'na, kõik see, mis meie peategelase pisut reljefsemalt välja joonistab.<sup>12</sup>

Kui Marcel Duchamp 1915. aastal New Yorki jõudis, ootas kuulsus teda juba ees. 1913. aastal toimunud Armory Show'l olid eksponeeritud mõned tema maalid, nende hulgas "Trepist alla laskuv akt". Sellest maalist sai näituse kõige kõmulisem teos. Armory Show'ga toodi ameeriklastele valmispaketi-na vähemalt kolmkümmend viimast aastat omavahel lõputult sõdivat ja kihisevat modernismi, mis oli sündinud pidevatest dogmaatilistest vaidlustest ainuõige representatsiooni üle. Moodne kunst jõudis Ameerikasse samal viisil nagu tuhanded põgenikud – saades lahti oma ajaloo painavast koormast. Ameerika publiku jaoks oli moodne kunst täiesti kontekstivaba, umbes nagu UFO-de saabumine Maale. Euroopas sekundaarse tähtsusega kubistist Marcel Duchamp'ist sai Ameerikas tühja koha pealt staar, kogu moodsa kunsti personifikatsioon, Sarah Bernhardt'i ja Napoleon I kõrval kõige tuntum eurooplane. Duchamp'i maabumise järel 15. juunil 1915 möödus vaid mõni nädal, kui ajakirjandus avastas, et "mees, kes tegi "Trepist alla laskuva akti"", on New Yorgis.<sup>13</sup> Esimene nendest arvukatest intervjuudest, mis ilmusid 1915. aasta sügisel, avaldati "New York Tribune'i" nädalalõpulisa juhtkirjana. Mees, keda Euroopas tunti kui tagasihoidlikku ja endassetõmbunud kunstnikku, avab ennast intervjuudes iroonilise ja enesekindla inimesena. Duchamp ei kasuta neid intervjuusid selleks, et promoda ennast kunstnikuna, kes selleks hetkeks oli Ameerikas juba kuulsam kui Picasso või Matisse.<sup>14</sup> Selle asemel et rääkida oma kunstist, poetab ta hulgaliselt aforistlikke hitipotentsiaaliga löök-lauseid. Ühes intervjuus ütleb Duchamp: "Pariisis, Euroopas, käituvad kõik noored mehed, ükskõik millisest põlvkonnast nad ka poleks, ikka nagu suurmeeste järeltulijad.

Prantsusmaal nagu Victor Hugo lapselapsed ja ma arvan, et Inglismaal nagu Shakespeare'i omad. Pole midagi parata – isegi kui nad sellesse ei usu, muutub see nende süsteemi osaks. Niipea kui nad midagi tegema hakkavad, on selles midagi traditsioonilist, millest neil pole võimalik vabaneda. Ameerikas sellist asja pole. Teile ei lähe ju Shakespeare korda, eks ole? Teie ei ole ju tema lapselapsed?"<sup>15</sup> Ühelt poolt on selge, et Duchamp tuli Ameerikasse selleks, et vabaneda modernismi traditsiooni ajaloolisest koormast, mille "Trepist alla laskuva akti" lugu oli muutnud peretülik. Pariisis oli "Trepist alla laskuv akt" pinnuks silmas ortodokssetele Puteaux' kubistidele. Rühmitusse kuulunud Duchamp'i vanemad vennad saadeti teda ümber veenma selle pildi eksponeerimisest kubistide näitusel või vähemalt loobuma pildi provokatiivsest pealkirjast, mis naeruvääristas kubistide kujutlusi õigest kunstist. Pildi röögatu edu Ameerikas kinnistas Duchamp'i relativistlikku positsiooni ning andis talle

12 Rose Sélavy tegelaskuju ilmub Duchamp'i ellu 1920. aastal, mil ta signeerib *ready-made*'i "Värske lesk". Sellisel kujul ilmub Rose veel mõne töö autorina, aga ka näiteks teose "Why Not Sneeze, Rose Sélavy?" pealkirjas. 1921. aastal saab Rose'ist Rose seoses sõnade mänguga, mis ilmus ajakirja "391" 15. numbri "Le Pilhaou-Thibaou" kuuendal leheküljel. Rose signeeris ühe Francis Picabia maali ja lasi Man Rayl ennast mitmel puhul pildistada. Duchamp on öelnud järgmist: "Ma tahtsin muuta oma identiteeti ja mul oli mõte võtta juudi nimi. Ma olin katoliiklane, ja uus religioon juba tähistas muutust. Aga ma ei leidnud ühtegi juudi nime, mis mulle oleks meeldinud või mis oleks mu kujutlusvõimet erutanud, ja korraga mul tuli idee: miks mitte sugu vahetada? Nii sündis Rose Sélavy."

(M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Belfond, 1976, lk. 118.)

13 C. Tomkins, Duchamp: A Biography. New York: Henry Holt, 1996, lk. 150.

14 C. Tomkins, Duchamp, lk. 154.

15 C. Tomkins, Duchamp, lk. 153.

teatava vabaduse suhetes traditsiooniga. Ameerikasse saabudes on tema jaoks selge, et ta ei taha jätkata kuulsa kubistina. Tema muutumine staariks, mille suvalisust ta selgelt teadvustab, annab talle immuunsuse romantismilt päritud kuulsuse kontseptsiooni suhtes, mis on kahekümnenda sajandi avangardi ja popkultuuri arengus üks olulisemaid telgiooni. Loobudes maalikunstist, on tema järgmine käik *ready-made*, millest ta mõne aja pärast, oma isikliku vabaduse huvides lahti ütleb. On raske vaatamänguühiskonna raamides üle hinnata Duchamp'i vaikimist, tema põiklemaid vastuseid ideoloogia kutsele, interpellatsioonile.<sup>16</sup> Kui keegi Marceli kutsub: "Hei, sina seal, kuulus kubist!", jätab ta maalimise sootuks, ja kui keegi talle hüüab: "Hei, sina kuulus kontseptualist!", laiutab ta käsi ja ütleb: "Ei-ei, kunsti tegemise olen ma ammu lõpetanud." Kunstnik on nagu seep – lups ja läinud! Oma telesaates "This is Modern Art" kirjeldab Matthew Collings Duchamp'i nii: "Ilmetus, ükskõiksus, põlgus – selline on sõnum, mille meile saadab Duchamp, kui ta poseerib 1966. aastal proovivõtetal Andy Warholile."<sup>17</sup> Collings tunnustab Duchamp'i autoripositsiooni skisoidsust: "Ta oli ühest mehest koosnev kunstirühmitus. Ta oli ise mitu persooni, kes moodustasid tema jaoks juba piisavalt suure rühmituse."<sup>18</sup> Modelleerides skisoidset autoripositsiooni, mainivad Deleuze ja Guattari "Anti-Oidipuse" sissejuhatuses ühe näitena ka Marcel Duchamp'i, vaatamata sellele, et nende põhilised allikad on kirjanduses, psühhoanalüüsis ja filosoofias.<sup>19</sup>

Nagu hiljem selgus, jätkas Duchamp siiski tööd kahe olulise teose kallal, millest tuntum on nn. "Suur klaas" ("La Mariée mise à nu par ses célibataires, même"). Ühelt videokassetilt leidsime lõigu Duchamp'ist, kes seisab Philadelphia kunstimuseumis "Suure klaasi" ees ja ütleb justkui reklaamis: "The more I look at it, the more I like it."<sup>20</sup> Ka

meil tuleb nõustuda, et tema *ready-made*'id näevad väga head välja, neis on skulpturaalset elegantsi ning neil on poeetilised pealkirjad. Kui kuuekümnendatel temalt siiski küsitakse: Marcel, sa ju üritasid nendega kunstimaailma hävitada ja nüüd on nad siin muuseumis, vastas Duchamp õlgu kehitades: "Well, no one's perfect."<sup>21</sup>

## Inglase juhtum

Vaadates tagasi oma esimestele saavutustele rokistaarina, kinnitab inglane David Bowie, endine kunstitudeng, et tema ja teised glämmi-pioneerid nagu Roxy Music tahtsid laien-dada roki piire. Kas tunnete ära Joseph Beuy-si kõnepruugi? Tsitaat Bowielt: "Me üritasime tuua oma muusikasse teatavaid visuaalseid aspekte, mis kasvasid välja meie huvist kujutava kunsti, teatri ja kino vastu. Ühesõnaga kõige vastu, mis asus väljaspool rokki. Mina tutvustasin elemente dadaismist ja jaapani kultuurist. Me käsitlesime endid kui avangardistlikke rajaleidjaid, kui postmodernismi embrüonaalse vormi esindajaid."<sup>22</sup>

16 Interpellatsiooni ehk arupärimise all mõistab Louis Althusser "ideoloogia kutset", mis tema järgi on sisse kirjutatud igasse lihtsamasse suhtlusolukor-da, milles subjekt end iseendana ära tunneb. Ta kasutab näidet tänavanurgalt, kus meile hõigatakse "Hei, sina seal!" ja kus keegi arwab end selles hüüdes ära tundvat. Vt. L. Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation*. – L. Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 2001, lk. 115–120.

17 M. Collings, *This is Modern Art*, lk. 197.

18 M. Collings, *This is Modern Art*, lk. 197.

19 G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus*, lk. 18.

20 Katke, mida Collings oma saates kasutab, pärineb 1940. aastail Ameerikas vändatud uudisesaatest.

Vt. M. Collings, *This is Modern Art*, lk. 200.

21 M. Collings, *This is Modern Art*, lk. 203.

22 N. Pegg, *The Complete David Bowie*. Richmond: Reynolds & Hearn, 2002, lk. 235.

Vaadake vaid, millise kergusega Bowie enast avangardiga identifitseerib. Võiduka rokkmuusiku sõnavarasse ilmuvad noodid, mis osutavad olulisele nihkele popi ja avangardi mõisteis.

Tõmbame siinkohal triibu Duchamp'i ist Bowie'ni. Kui Bowie räägib dadast, peab ta oma eeskujuna eelkõige silmas Marcel Duchamp'i. Kalkuleeriv suhe oma autoripositsiooni, poliitilise platvormi puudumine, hedonistlik individualism, mängulisus ja iroonia ning valenimede kasutamine on mõlemale omased. Siinkohal tasub eriti meenutada Duchamp'i loodud *alter ego*, Rose Sélavy kuju, kelle nimesse on peidetud sõnum "Eros c'est la vie". Rose Sélavy on kunstiajaloo esimene kontseptuaalselt väljapeetud mäng androgüünse topeltminaga, sissejuhatus tüütuks leierdatud *drag*'i teemale. Genealoogia-traditsioone austaval kunstiloolasel on seda liini järgides raske vaikida Andy Warholist, tema Factory'st ja rollist Velvet Undergroundi produtsendina. Bowie muideks rääkis Warholist kogu aeg; see tükike Ameerikast oli talle väga oluline. Siinkohal, kui võimalik, palume kuulata Bowie lugu "Andy Warhol".

Seitsmekümnendate alguses ilmus Bowie esinemistesse lavapersoonina Ziggy Stardusti tegelaskuju. Stardusti lugu on androgüünsest popstaarist, kes saab raadio kaudu kontakti maaväliste jõududega, ning käsitledes nende sõnumeid lunastusena, võtab endale Messiasse rolli. Samal ajal kasutavad UFO-d teda pelgalt invasioonikanalina, kelle kaudu nad maailma hävitada kavatsevad. Sellest räägib meile 1972. aasta plaat "The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars" ning Bowie uuenenud üliteatraalne imidž. Bowie on väitnud, et Ziggy oli ühe suvalise rätsepatöökoja nimi, millest ta ühel heal päeval juhuslikult mööda sõitis: "Loomulikult kõlas seal Igy Popi nimi, aga see oli rätsepatöökoda. Ja ma mõtlesin, et

kogu värk saab niikuinii alguse riietest."<sup>23</sup> Ziggy Stardusti imidž koosnes väga paljudest asjadest, kuid vahest kõige enam laenas Bowie ühelt teise järgu rokkarilt Vince Taylorilt, kes leidis oma turuniši "prantsuse Elvisena".<sup>24</sup> Noort Bowiet, kes kohtus Tayloriga Londonis 1966. aastal, võlus tema kiiksuga käitumine: "Vince'il katus sõitis ikka täiega, ta oli jumalast segi. Sel mehel töötas ainult pool aju. Tavaliselt oli Vince'il kaasas Euroopa kaart ja ma mäletan täpselt, kuidas ta selle Charing Cross Roadi rongijaama ees lahti tegi, asfaldile laotas, ning suurendusklaas käes, sellele põlvitas. Ma põlvitasin tema kõrvale maha ning ta näitas mulle kõiki kohti, kuhu järgmise paari kuu jooksul UFO-d maanduvad. Ta elas kindlas usus, et tema, tulnukate ja Jeesus Kristuse vahel on väga tugev side."<sup>25</sup> Taylori reaalsustaju kipus üha sagedamini kaduma. Elu kliinilise hulluse piirimail võimendas Taylor veelgi veini, *speed*'i ja LSD-ga. Tema etendustest Prantsusmaal räägiti legende, kuni ta Bowie sõnul "tuli ükskord lavale üleni valges ja kuulutas, et kogu see roki värk oli vale ja et ta on tegelikult Kristus ja et see on Vince'i ja tema karjääri lõpp ja kõige muu lõpp ka. Tema loost sai Ziggy persooni ja maailma vaate kese."<sup>26</sup>

Samas oli Ziggy Stardust, messiaanlik teistsuusega suhtlev kitarrikangelane, nagu tellitud parodeerima kuuekümnendate lõpu klišeelikult traagilisi staarimüüte, mille tunnuimateks näideteks olid kahtlemata Jim Morrison, Janis Joplin ja Jimi Hendrix. Rokihuvilisele meenub ehk selle teemaga seoses ka Pink Floyd'i Syd Barrett ning Fleetwood Maci Peter Green, üks Messiasena vähem

23 N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 237.

24 N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 237.

25 N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 237.

26 N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 237.



tuntud rokkar, kes halvenenud vaimse tervise tõttu kadus õige pea suurelt lavalt. Bowie fännis kunstitudengina täitsa siiralt Ameerika kolgastest pärit tüüpe (tema iidoliteks on Iggy Pop ja Lou Reed), kes elavad roki võtmes läbi romantilise loojahulluse klišeid. Olemegi jõudnud kohta, kus rokkmuusikale jääb pihku van Goghi kõrv! Bowie sai aru, et ta ei saavutaks ealeski ehedat *white trash*<sup>27</sup> i naiivselt meeleheitlikku enesetunnetust. Suutmata süüdimatult hullu panna, esitab ta sama teema metatasandilt. Nagu kuulutab rokikriitika, oli “The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars” album, mis tappis kuuekümmendad.

Paroodia ja topeltmängu element on Bowie puhul oluline, ent samas on huvitav vaadata, kuidas ta selleni jõuab ja kuidas üle võetud mängulised elemendid lahustuvad tema enda elus. “Mingil ajal 1972. aasta lõpus 1973. aasta alguses olid Bowie ja Ziggy praktiliselt eristamatud. Osa selle albumi müstikast, mis toimib siiani, seisneb selles, et nende laulude püüd luua Bowie mütoloogiat (nagu ütlevad laulu “Star” sõnad: “I could make a transformation as a rock ‘n’ roll star, so inviting, so enticing to play the part”) kehas tab paralleelselt protsessi, mis tegi Bowiest endast olulise kunstniku. [...] Tegelikkusega manipuleerimiseks ülevõetud käitumisviiside pakett muutus Bowie enda karjääri šablooniks.”<sup>27</sup> Kui Bowie legend räägib sellest, kuidas Ziggy Stardusti kaaperdasid UFO-d, siis Ziggy Stardust kaaperdab samamoodi Bowie, võttes pikaks ajaks initsiatiivi enda kätte. Mingil perioodil samastas Bowie end täielikult oma lavapersooniga ja mäng osutus ühtäkki väga probleemseks. “Welcome to the Schizoworld!” 1997. aastal, mil tehakse filmi “Velvet Goldmine”, on see Bowie jaoks ikka veel valus teema. Ta ei annagi filmi autoritele luba oma laulude kasutamiseks.

Analüüsid ajakirja “The Face”, kinni-

tab sotsioloog Dick Hebdige, et see väljaanne “allub sümboolselt Jaapanile – tolele märkide, robotite, arvutite, miniaturiseerumise ja autode impeeriumile. Jaapan toimis kui pinnapealsuse esimene kodu tervele reale n.-õ. orientalistidele, näiteks Roland Barthes’ile, Noel Birchile, Chris Markerile, David Bowiele ja loomulikult bändile nimega Japan. “The Face’i” leheküljed, mis mõjuvad maskiseeriana idamaisest no-teatri etendusest, esitavad farsi Briti impeeriumi allakäigust. Lavastuse nimi on “(Ma arvan), et ma lähen jaapanlaseks”.<sup>28</sup> Hebdige räägib oma artiklis esimesest ja teisest maailmast. Esimene, mille kujundlik vaste on Briti impeerium, tähistab modernset maailma, milles eksisteerivad kindlad sümbolisatsioonihierarhiad. Teine maailm, Jaapan, tähistab sümbolisatsiooni meelevaldsust postmodernses kultuuris. Ajakiri “The Face” ei üritagi meile pakkuda autoriseeritud versioone minevikust ning väsinud parteipoliitikat ega turgutada kogukondliku ühtsuse illusiooni. Pole midagi muud kui mäng, milles tuleb üksteist üha kangelamate piltidega üle trumbata. Bowie seos Jaapaniga seisneb üksnes selles, et ta oli näinud jaapani moedisaineri Kansai Yamamoto tugeva stilisatsiooniga töid, mis toona moemaailma vallutasid. Aasta hiljem vahetas Bowie oma senise kostüümikunstniku Freddie Burretti välja Yamamoto vastu. Bowie meenutab hiljem: “Mu soeng oli viimse juuksekarvani laenatud Kansai väljapanekult Harperi kaubamajas. Ta kasutas oma modellidel kabuki teatri lõviparukat, mis oli erepunane. See oli minu arust kõige dünaamilisem värv, nii et me üritasime minu paruka teha võima-

27 N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 235.

28 D. Hebdige, *The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to The Face*. – D. Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Comedia, 1988, lk. 172.

likult sarnase ... Ma ajasin juuksed püsti fööni ja selle jubeda vanaaegse juukselaki abil.” Nagu laulusõnad prohvetlikult kuulutasid, oli Bowiel soeng “nagu mingi Jaapani kiisu”<sup>29</sup>. Roland Barthes seevastu kirjutas kuuldavasti kunagi ühe raamatu Jaapanist, aga meie ei tea, mis selle nimi on. Aga Barthes ei teadnud Jaapanist ka midagi. Ta kutsuti Jaapanisse konverentsile ja talle hakkasid lihtsalt hieroglüüfid meeldima. Dick Hebdige manifesteerib meediakultuuri meelevaldsust, milles seisneb Bowie ja Barthes’i ühisosa.

Me ei väidagi, nagu oleks Bowie too heeros, kes viis ainuisikuliselt läbi need nihked popi ja avangardi suhetes, mida kaheksakümnendate algupoolel kehastas “The Face”. Bowie selja taga seisavad produtsendid, identiteedivabriku mänedžerid. Kuid ometi torkab pööre postmodernismi suunas kultuuri toimel väljal Bowie näitel esimesena selgelt silma. Pole siis ime, et teda on Barthes’i kõrval peetud üheks postmodernismi ikooniks. Postmodernistlik olukord majanduses ilmnebki esimesena muusikatööstuses – marksistlik tootmisvahendite keskus asendati siin esimesena marketingi- ja brändikeskse süsteemiga. Meediast sõltuv üleküllastunud turg võtab üle meediale omased meelevaldsed tähendusloomemehhanismid: see, millele Bowie Warholilt õppides pihta sai, oli põhjuse ja tagajärje konverteeritavus. Olukorras, kus Bowiel oli vaid paar enam-vähem tuntud laulu, otsustasid mänedžerid temast teha superstaari. Kannustatuna produtsent Tony Defriesi poolt, hakkas Bowie Ziggy Stardusti kampania alguses elama põhimõtte järgi, et staariks saamiseks peab kõigepealt käituma nagu staar: palgati PR-mehed, kes tagasid, et talle oleksid alati ja igal pool ukсед avatud. Tal oli ihukaitsja ja ta sõitis igale poole limusiiniga. Tema pildistamine oli keelatud. Mänedžerid jagasid pressile fotosid, mis kujutasid teda nii, nagu oli vaja. Samas rasken-

dati pressi ligipääsu Bowiele endale. Kõik see toimus ajal, kui enamikule plaate ostvast publikust ei öelnud Bowie nimi veel midagi. Bowie on seda hiljem kommenteerinud nii: “Tony Defriesil oli idee, et kui me lihtsalt ütleme kogu maailmale, et ma olen ülikõva staar, ja siis kohtleme mind sellele vastavalt, siis võib midagi toimuda.”<sup>30</sup>

Bowie autoripositsioon võtab suurepäraselt kokku postmodernse eneseteadvuse postmodernses kultuuris. Siin on olemas motiiv skisofreeniast kui postmodernse subjekti mittepatoloogilisest minapildist, või siis patoloogias kui uuest postmodernsest normist. “He fell in love with the image of himself / and suddenly the picture was distorted”, laulis Kraftwerk seitsmekümnendate keskpaigast pärit loos “The Hall of Mirrors”, mis on staariteema üks stiilsemaid avaldusi popmuusikas. Soovi korral võimaldavad selle laulu sõnad süüvida Jacques Lacani identiteediteooria peensustesse. Robustselt väljendudes saab imikust inimene hetkel, mil ta ennast peeglist ära tunneb ja omandab paralleelselt esimesed keele alged. Just peegli kaudu toimub sisenemine sümbolisesse ruumi. Loomulikult on Lacani jutt peeglist kujund. Ükskõik mis objekt võib olla iha peegliks. “Mis tahes pilt on subjekti minapilt.”<sup>31</sup> Subjekti võime kohta samastada end meelevaldselt ükskõik millega, mis talle ette satub, kasutab Lacan anarhia mõistet, avardades selle tavapärasest kitsalt poliitilist tähendust. Ühtlasi väidab Lacan, et igasugusesse identifikatsiooni, mis psüühikas manifesteerib ennast kui tõe eufooriline hetk, on sisse programmeeritud viga, igasugune minapilt on il-

<sup>29</sup> Vt. N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 239.

<sup>30</sup> N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 235.

<sup>31</sup> Vt. I. Hautamäki, Marcel Duchamp. Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma. Helsinki: Hakapaino, 1995, lk. 74.

lusoorne konstruktsioon.<sup>32</sup> Siit on ainult üks samm simuleeritud, pakendatud ja turustatud identiteetideni *à la* David Bowie.

Kasutatud motiiv – peegel kui ideaalse minapildi vangla – pole Kraftwerkil niisiis sugugi juhuslik. Arusaamiseni, justkui võiksimine oma identiteeti vabalt valida, luua, osta – mis on üks postmodernse kultuuri keskseid väiteid –, jõutaksegi staari mudeli kaudu. Staari mudeli paatos on niisiis see, et ärge muretsege, tüübid, kui teil on Oidipusega kõik perses, tellige endale uus peeglifaas! Staar, näiteks Bowie, müüb meile reaalse raha eest postmodernistlikult kultuuriteoorialt laenatud illusiooni identiteetide täielikust vahetatavusest ja annab fännidele võimaluse uueks samastumiseks teisel pool tellitud peeglifaasi. Loos “Showroom Dummies” laulab Kraftwerk sellest, kuidas nad mannekeenidena seisavad vaateaknal ja poseerivad; nad tunnevad endal inimeste pilke, tunnevad oma pulssi. Ühel hetkel aga purustavad nad klaasi ning astuvad välja tänavale, lähevad klubisse ja hakkavad tantsima. Kraftwerki ja Bowie’t ühendab plastikkangelase teema. Bowie on hiljem öelnud: “Pole mingi ime, et Ziggy Stardust oli edukas. Ma lõin täiesti usutava plastmassist rock ‘n’ rolli laulja – palju parema kui The Monkees iial oleks suutnud. Selles mõttes, et minu plastmassist rokilaulja oli palju rohkem plastmassist kui kellelgi teisel. Ja see oli see, mida siis oli vaja.”<sup>33</sup>

Nagu näeme, kipub ka staarindus paralleelselt kunstiga 1970. aastate alguses kontseptualiseeruma, staarid hakkavad ennast mängides ühtaegu ennast reflekteerima. Seitsmekümnendatel tegutsenud *performance*’i-grupi COUM Transmissions ja bändi Throbbing Gristle liige Genesis P-Orridge kirjeldas toonast olukorda kunstimaastikul: “Nooremate kunstnike hulgas paistab olevat üldine trend huvituda rokilavast, justkui oleks see sama-sugune kunsti tegemise vahend nagu värvid.

Mõned kunstnikud tegutsevad kui kuulsusteosed [*fame-art-objects*], nad on ise muutunud meediumiks ja meedium on olla kuulus.”<sup>34</sup> Ka Bruce McLean, 1972–1975 tegutsenud *performance*’i-grupi Nice Style, The World’s First Pose Band juhtfiguur, kinnitab, et “meelelahutuse võti on stiil ja stiili võti on täiuslik poos”.<sup>35</sup>

Kaasaegses kunstis mõjuvad popi poosid juba loomulikult, me oleme nendega täiesti ära harjunud. 2001. aasta Turner Prize’i võitja Martin Creedi üheks kontseptuaalseks teoseks võib pidada bändi Owadda. Young British Art’i põlvkondlik kredo ongi: “Hey western civilization, artist deserves the fame of the rockstar, let’s start with me.”<sup>36</sup>

Ziggy Stardust ei olnud kaugeltki mitte ainus Bowie lavakujudest, ta vahetas nii rolli kui ka muusikalist stiili peaaegu iga plaadiga. Vaid aasta pärast Ziggy Stardusti ilmunud plaadiga “Aladdin Sane” (1973) tuleb lavale ka Bowie uus araabia päritolu topeltmina. “Kummitusliku häälena pideva ebakindluse ja muutumise piinas, oli David Bowie esmalt tegelane teiselt planeedilt ja siis Berliini dändi, kõigepealt vampiir ja seejärel müstilist seksuaalsust kehastav “valge hertsog”, esmalt helidega eksperimenteerija ja seejärel uuesti rokkstaar – ilmselgelt liiga keerukas tegelane, et teda saaks suruda ühe kategooria raamidesse”, kirjutab Luca Beat-

32 I. Hautamäki, Marcel Duchamp, lk. 74.

33 N. Pegg, The Complete David Bowie, lk. 235.

34 S. Ford, Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle. London: Black Dog, 1999, lk. 517.

35 R. L. Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson, 1993, lk. 177.

36 Tsitaat pärineb algselt New Yorgi kunstniku Sean Landersi maalilt ja Collings kasutab seda rõhutamiseks Ameerika, eriti Warholi mõjusid yBa põlvkonnale: M. Collings, This is Modern Art, lk. 203.

rice näituse “Video vibe” kataloogis.<sup>37</sup> Bowie ei anna ennast oma publikule kunagi lõpliku kätte; tema ümberkehastumised järgivad Duchamp’iga analoogseid trajektoore.

### Sakslase juhtum

Joseph Beuys, saksa kunstnik, “postminiimaalkunsti ja etenduste kuulsaim esindaja... , kes nõudis kunsti lahustumist elus”<sup>38</sup>, siseneb *performance*’i ajalukku ülesvõttega 20. juulist 1964. aastal. Foto pärineb ühelt skandaaliga lõppenud Fluxuse ürituselt Aacheni tehnikaülikoolis. See kujutab veritseva nina ning ekstaatilise ilmega Beuysi, nagu ikka, kaabu peas ja kalamehevest seljas. Tema ettesirutatud vasakus käes on krutsifiks, milles tähelepanelik kunstiajaloolane tunneb ära skulptuuri “Pneumatisches Kreuz”. Beuysi parem käsi tõuseb hoogsaks tervituseks. Jääb mulje, justkui toimuks pildil happening.

Selle segase Fluxuse õhtu jooksul pidi toimuma mitu *performance*’it, kuid asi läks õige pea käest. Üks esinejatest pani mängima plaadi Hitleri propagandaministri Joseph Goebbelsi kõnega *Sportpalast*’is (1943) ja kui kõlas Goebbelsi tuntud loosung “Wollt ihr den totalen Krieg?”, puhkes publiku hulgas kirjeldamatu segadus. Kostis plahvatus, mingi happekanku läks ümber ja rahvas tormas lavale, kus Beuys tegeles skulptoritööga: sulatas pliidi peal rasva. Üks üliõpilane leidis oma pükstest augu ja süüdistas Beuysi, kuid kunstnik keeldus vastutust enda peale võtmast. Solvunud üliõpilane lõi talle rusikaga vastu nina ja rusikahoobi saanud ninast hakkas jooksma verd. “Sellel hetkel sündiski Joseph Beuysi legend,” väidab tema biograaf Heiner Stachelhaus.<sup>39</sup> Fotograaf Heinrich Riebesel salvestas selle sündmuse. Juhuslikust fotost sai üks kunstipressis enimkasutatud kaadreid. Beuys tundis selles messiaanlikus pildis kohe ära oma tulevase meedia-mina, ja võttis selle otsemaid kasutusele.

1964. aastast räägitakse kui murrangust Beuysi loomingus. Ta eemaldus Fluxusest ja leidis oma isikupärase kujundi keele. Kuid ühtlasi võime me sellest aastast alates rääkida Beuysist kui meedia-aktivistist, kes poseerib ja polemiseerib pidevas skandaalide risttules. Oma peegeldus meedias hakkas talle hirmsal kombel meeldima.

Joseph Beuysist saigi õige pea esmalt kodumaal ja hiljem ka mujal Euroopas ja Ameerikas tõeline meediastaar. Ta oli meelde jääv kuju, kes oma positsiooni ja žeste väga selgelt teadvustas ja kultiveeris. Beuysi käibivas retseptsioonis rõhutatakse tema tegevust poliitilise aktivisti ning metafoorse kujundikasutusega kunstiuuendajana. Mingi osa tema mitmekülgsest lavapersoonist jääb alati veidi tähelepanu alt välja – see nagu ei sobiks talle omistatud kunstipühaku trafaretse oreooliga. Väga vähe räägitakse näiteks võimalusest samastada Beuysi David Bowiega. Milline nihe tekib Joseph Beuysi retseptsioonis, kui me lõpuks märkaksime, et ta kannab Ziggy Stardusti kostüümi?

Abikaasa Eva Beuys räägib, et “Beuys kandis alati küüliku käppa oma särgi rinnataskus. Kuid sedalaadi ekstsentrilisus ei seganud teda sugugi arendamast välja erilist armastust heade riiete vastu. Ta oli kõige paremini rõivastuv mees akadeemias. Tema särgid, kingad ja kaabud olid ainult kõige parem kraam. Alguses kandis Beuys flanellükonda ja musta lipsu küüliku alalõuast tehtud lipsunõelaga.”<sup>40</sup> Ümberlülitumine teksa-

37 Video vibe. Arte, musica e video in Gran Bretagna / Art, Music and Video in the UK. 11 maggio – 3 giugno 2000. Eds. C. Perella, D. Cascella. Roma: Castelvecchi, 2000, lk. 185.

38 J. Kangilaski, Üldine kunstiajalugu. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 296.

39 H. Stachelhaus, Joseph Beuys. Düsseldorf: Claassen, 1987, lk. 130.

40 H. Stachelhaus, Joseph Beuys, lk. 179.

pükstele oli Eva Beuysi teene, samuti nagu arvukate taskutega kalamehevest. Kohe kui Beuys vesti nägi, teadis ta, et see on talle mõeldud. Edaspidi tegi Beuysi vestid tema abikaasa, kes ei unustanud kunagi üht eredat siidist taskurätti vestitaskusse libistamast. Ja kuidas jõudis Beuys kaabude juurde? Sellel on selge põhjendus: kaabu viitab Beuysi legendile oma sõjas kannatada saanud peast ja kehast, mis nüüd iga kord meenub, kui me kuskil kaabut märkame. Beuys ostis oma kaabud Londonist, prestiižselt Stetsoni firmalt. Kaabude arv, mida ta endale kuuekümmendate algusest alates ostis, on märkimisväärne – kui ta kuulsus kasvas, kippusid kaabud kunstifetiisitena kaotsi minema. Ta võttis kaabu peast ainult väga erilistel puhkudel, näiteks oma galeristi Alfred Schmela matustel. Nii tõi ta mõnikord oma kalli kaabu kunstile ohvriks, tehes mõnest neist kunstiobjekti ja põlistades sümboolset suhet oma välimuse ja oma teoste vahel. Üldiselt hindas Beuys luksust väga kõrgelt. Eri- nevatel aegadel sõitis ta kas Cadillaci, Lincoln Continentali või Bentleyga. Ta ütles, et tema luksuslimusiinid meeldivad talle eelkõige nende skulpturaalsete omaduste tõttu. Näeme, et Beuys kultiveeris oma imidžit sama tähelepanelikult kui Bowie.

Valter Ojakäär väidab, et otsustavat rolli Bowie vastuolulise isiksuse täielikul tunnustamisel mängis “mitte tema teatraalne ekstsentrilisus (roosad juuksed, pikad kleepripsmed, fantastiline jumestus, transvestism<sup>41</sup>), vaid tema laulude poeetilis-muusikaline kaal ja saateansambli *The Spiders* kvaliteetne mäng.”<sup>42</sup> Tak- kajärgi on mõnus muiates tõdeda, et isegi nii imidžikeskse nähtuse kui glämm-rokk puhul ei astu Ojakäär maha puhta kunsti retooriliselt rongilt. Pisut veidram on näha, et pea- voolu kunstikriitikas kirjutatakse Beuysist samamoodi, välistades harjumuspärase kujutluse – Beuys kui püha lehm – suhtes häirivalt mõjuvaid teemasid. Isegi selles osas

beuysiaanast, kus aktiivselt tegeldakse sotsiaalse skulptuuri problemaatikaga,<sup>43</sup> ei peeta vajalikuks selgitada, kuidas Beuysi sõnum meediasse jõuab ja miks meedia üldse Beuysist huvitub. Vaatemänguühiskonna “vormi- õpetusega” ei tegele kunstikriitika Beuysi puhul just meelsasti. Oleks justkui maha pandud paar-kolm teoorialiini, mida mööda on mugav sõita ja mis ei anna mingit võimalust Beuysi demüstifitseerimiseks.

Vaadates Beuysi populaarsuse põhjusi, tuleks mainida ka tema seeriatoteid, tiražeeritavaid fetišeid, mida ta ise nimetas mitmikuteks. Need toimisid nii reklaami, mälestuseseme, suveniiri kui ka kunsteosena – mitmike tegemise põhieesmärgiks oli “tun- da lähedust võimalikult suure hulga inimes- tega”<sup>44</sup>. Näiteks Renéé Blocki galerii Berlii-

41 Allviide 81: “[Transvestism –] Vastassugupoole riietuse ja käitumise omaksvõtmine.” V. Ojakäär, Popmuusikast. Teine, täiendatud ja parandatud trükk. Tallinn: Eesti Raamat, 1983, lk. 236.

42 V. Ojakäär, Popmuusikast, lk. 236.

43 Sotsiaalse skulptuuri all pidas Beuys silmas seda, kuidas kunstniku sõna ja žest modelleerib ühiskond- likku tegelikkust.

44 “Vaata, kõik need inimesed, kellel on selline objekt, on jätkuvalt huvitatud, kuidas areneb see, kellelt objekt pärineb. Nad jälgivad, mida see inimene praegu teeb. Niimoodi säilitan ma kontakti inimestega. Nii nagu sina tulid minu juurde selle pärast, mida ma olen teinud ja me võime sellest rääkida, võin ma rääkida ükskõik kellest, kes omab sellist objekti. Nende inimestega, kellel on mitmik, tunnen ma tõelist lähedust. See on nagu antenn, mis on kuskile püsti aetud ja millega ollakse jätkuvalt seotud. Inimeste vahel, kellel on need objektid, on ka otsekontakte või siis toimib see rikošetina. Üks tüüp ütleb: jah, mul on selline pudel. Teisel on selline puust kast. Ja kolmas ütleb: ma olen kuulnud midagi poliitilisest tegevusest. Ja kõikvõimalikud erinevad mõisted koonduvad. See mind huvitabki, et kõikvõimalikud mõisted saavad kokku.”

(J. Schellmann, B. Klüser, Questions to Joseph Beuys: Excerpts from an Interview with the Artist by Jörg Schellmann and Bernd Klüser, 1970. – <http://www.walkerart.org/archive/2/A84369EE5A576E446161.htm>.)

nis tellis 1977. aastal sada vildist ülikonda. 1971. aastal tegi ta oma kõige arvukama, kahekümnetuhandese mitmiku “Wie man Par-teidiktatur erhobt” ja ütles selle kohta “üks ülimalt lihtne objekt”.<sup>45</sup> Üsna samasugusel viisil töötasid need signeeritud pressifotodega postkaardid, mida ta lõputult välja andis – näitena siinkohal kaks kuulsamat “Demokratie ist Lustig” ja “Heimkehr”, mis viitavad Beuyssi kõige vägevemale sotsioskulptuurile – Düsseldorfis kunstiakadeemia okupeerimisele.

Teatavalt üldistusastmelt võib aga selle kohta öelda, et mees müüs bändinänni (suveniire ja plakateid) ning aeg-ajalt loopis meediahuvi järjepidevust silmas pidades hotellitubadest telekaid alla nagu Oasisi Noel Gallagher. Rokkstaari laamendamise ning kunstniku protestiaktisioonide vahel on küll suur vahe, kuid meedia jaoks seda sageli ei eksisteeri. Erinevalt Gallagheri etteastetest oleks Beuyssi aktsioone huvitav analüüsida ka kujundiloo seisukohast, kuid piirdume siinkohal vaid viiega nende adressaadi, meedia suunas. Kokkuvõtteks võime kinnitada, et kui popkultuur teeb panuse avangardile, tuleb avangard popkultuurile teiselt poolt avasüli vastu ja küsib: “Хей, парень, где здесь арбузы продаются?”

Võtame nüüd ette aspekti Beuyssist, mis kindlasti tundub kummastav – messiase teema. Jagades heroilist poosi hipipõlvkonna rokistaaridega, esitab Beuys meile oma versiooni mäejutlusest, millesse ta sulatab marksismi ja kristluse elemente. Maksimiga “igaüks on kunstnik” väljendas Beuys usku, et kõik on oma töös kohustatud tegema pingutusi maailma parandamiseks, mis läbi saab toimuma Kristuse ülestõusmine inimlikus töös. Seda veidrat messiaanlikku mõttekäiku kinnitas Beuys järgnevate sõnadega: “Ma võtan Jumala mõiste ja kingin selle inimestele. Kuid mul pole isegi seda vaja teha, ma

olen selleks liiga nõrk. See tegu, mis vabastab inimesed, tegu, mis esindab inimestes Kristust, on juba tehtud. Aga seda ümbritseb vaikimise vandenõu.”<sup>46</sup> Avardatud kunstimõiste apostel ihkas meile kuulutada, et igale inimesele on antud ümbersündimise võimalus ning ühiskonna kui sotsiaalse organismi ees avaneb seeläbi perspektiiv muutada totaalseks kunstiteoseks. Tuleks küsida: Millised on Beuyssi eelised mõne teise *Jesus-freak*’i, näiteks Vince Taylori ees? Erinevalt läbipõlenud Vince Taylorist õnnestus Joseph Beuys Superstaaril Kristuse kujud kontseptualiseerida, rakendada see avangardi nurjunud lootuste vankri ette. Ja avangard, kellel mäletatavasti hakkas kütus otsa lõppema, oli selles olukorras igasuguse hobujõuga lahkesti nõus.

20. sajandi teise poole kunstis on ainult Warhol oma legendi poolest Beuyssiga võrreldav. Artiklis “Joseph Beuys, viimane proletaarlane” samastab filosoof Thierry de Duve kunstnikulegendi otseselt meediaväärtusega ja lisab: “Beuys on kangelane, aga Warhol on staar.” Samas analüüsib de Duve põhjalikult seda, kuidas Beuys elas ja suri kui täiuslikult produtseeritud boheemlane, avangardistist meediastaar.<sup>47</sup> Väite “Warhol on staar ja Beuys on kangelane” kaudu esitatakse kaks selget arhetüüpi: samamoodi võiks väita, et Jim Morrison on kangelane, aga Bowie on staar. Ometi tundub, et selline jaotus on kaotanud igasuguse tähenduse. ““The Face”i maailmas”, millest räägib Hebdige, ei kõla kangelase mõiste enam kuigi usutavalt; on

45 J. Schellmann, B. Klüser, Questions to Joseph Beuys.

46 E. Michaud, The Ends of Art According to Beuys. – October 1988, no. 45 (Summer), lk. 37–46.

47 T. de Duve, Joseph Beuys, or the Last of the Proletarians. – October 1988, no. 45 (Summer), lk. 47–62.

ainult staarid ja antistaarid. Kordame: pole midagi muud kui mäng, milles tuleb üksteist üha kangemate piltidega üle trumbata. Fundamentaalne valelikkus, mida Bowiele sageli ette heidetakse<sup>48</sup>, on ““The Face”i” maailma” põhimõtteline vastus romantismi autentsuse ihale.

Kaardistades kogu Beuyssi karjääri trajektoori selle algusaegade marginaalsusest lõpu triumfini, ütleb de Duve: “Nagu Januse kaks nägu, on need lahutamatud. Need on vastastikkku vältimatud, mõistmaks, mida Beuys läbi terve elu kunstnikuna kehastada tahtis. Juht ja hulgas, kuningas ja tema narr on ainult mõned tema topeltrollidest. On ka mitmeid teisi, mis näitavad teda ühelt poolt kui väsimatut jutlustajat, tema poliitilist agressiivsust, tema pedagoogilisi naudinguid, tema revolutsioonilist või evolutsioonilist optimisismi, tema pretensioone liidri rollile; ja teisalt tema müstilist arhaisismi, temas sügavalt juurdunud ning pidevalt farsi ja tragöödia vahel pendeldavat pateetilisust, kalduvust mängida ohvrit, tema empaatiat inimkonna ohvrimeelsete ja nimetuks jäänud figuuride vastu. Neist on Kristuse – ohvri ja päästja – kuju pöördepunktiks, mis paneb aluse topeltidentifikatsioonide seeriale: pealik ja laps, preester ja peksupoiss, karjane ja koiott, isahirv ja küülik, helilooja ja talidomiid-laps, sotsiaalne reformist ja mässaja, seadusandja ja lindprii, riigimees ja vang, mediaator ja erak, oraator ja kurtumm, prohvet ja tola, professor ja tudeng, šamaan ja šarlatan, tuleviku utopist ja mineviku balsameerija.”<sup>49</sup> Vaadates kõiki neid Beuyssi ilmselgelt ühildamatuid kehastusi, saab selgeks, miks Bowie vahetab oma kostüüme pidevalt, aga Beuys jääb oma Stetsoni juurde. Mõistagi kinnitab Beuys sellega oma autoripositsiooni autentsust. See on midagi, mida publik ühelt ehedalt avangardistilt alati ootab. Teisalt aga näeme, et kostüüm ongi ainus püsiv element, mis hoiab

koos tema lõputuid ümberkehastumisi, seda eklektilist kogupaketti.

## Puänt

Käsitletud kaasusi seob “kuulsuse kui kunstiteose” motiiv: nägime, kuidas see, mida kunstikriitika reeglina armastab vaadelda kui lisaväärtust, saab vaatamänguühiskonna olulisimaks artefaktiks.

Jutustasime Duchamp’i, Bowie ja Beuyssi biograafiaid ümber rõhutatult anekdootlikus režiimis, kus Bowiest ja Beuysist said kak-sikvennad ning Duchamp’ist nende isa. Nende tegelaste staarimüüdid eksisteerivad meist sõltumata, anekdootlikus võtmes analüüsi kaudu oli võimalik neid demüstifitseerida. Selle tagajärjel avasid nende elulugude pisi-detailid end identiteedi mikropoliitikana Deleuze’i ja Guattari võtmes. Duchamp’i, Bowie ja Beuyssi tõstmine samale tegevusväljale, platoole, võimaldas meile vaatepunkti, kus Duchamp ja Beuys ei projitseerunud mitte kunstiajaloo, vaid kultuuritööstuse identiteedipoliitika taustale, ja teisalt tõstis Bowie võrdse dialoogipartnerina postmodernse akademismi konteksti, kus liiga palju, ent väga õõnsalt jahvatatakse popkultuurist ja selle olulisusest kaasajal. Võrdlev anekdoot kui analüüsimeetod ütleb lahti intellektuaalse võimu unifitseerivast, legendi loovast funktsioonist. Duchamp, Bowie ja Beuys on see-

<sup>48</sup> N. Pegg, *The Complete David Bowie*, lk. 7.

<sup>49</sup> T. de Duve, *Joseph Beuys*, lk. 47–62.

ga ära toodud väljalt, kus neist paratamatult tehakse töö, tunnetuse ja diskursuse funktsionäärid.<sup>50</sup>

Autoritena, kes teadvustavad oma staaripositsiooni, seisab meie trio taktikaliste valikute ees. Oleme üritanud käsitleda seda, kuidas nad “skisofreeniliste operatsioonidega” põgenevad enda kinnistunud staaripositsiooni tõttu tekkinud sundolukordadest. “Anti-Oidipuses” kinnitavad Deleuze ja Guattari, et see skisofreeniline eetika, mida nad välja käisid, pole sugugi mitte revolutsiooniline, vaid üks viis kapitalismi tingimustes ellu jääda, produtseerides kapitalistliku tootmisviisi raamides üha uusi ihasid.<sup>51</sup>

Me oleme olukorras, kus ükskõik millisel väljal tegutsevalt kunstnikult nõutakse suhetumist staariteemaga, olgu siis kas või läbi maskeraadliku eituse või põiklemise.

**50** Pealkirja “Intellektuaalid ja võim” all ilmunud vestlus Michel Foucault’ ja Gilles Deleuze’i vahel annab aimu intellektuaali uutest ülesannetest. Nagu ütleb Foucault, ei ole intellektuaalide ülesanne enam olla “pisut massidest ees” nagu avangardi parematel päevadel. Intellektuaal ei saa enam olla “kõrvaltvaataja”, kelle ülesandeks on välja öelda allasurutud kollektiivne tõde. Üha selgemini on intellektuaali tegelik ülesanne võitlus nende võimu väljendusvormide vastu, mis muutsid intellektuaalid funktsionäärideks, vahendeiks teadmise, töö, teadvuse ja diskursuse väljal. Vt. *Les intellectuelles et le pouvoir. Discussion de Michel Foucault’ et Gilles Deleuze.* – *L’Arc* 1972, no. 49, lk. 3.

**51** F. Jameson, Foreword. – J. F. Lyotard, *The Post-modern Condition: A Report on Knowledge.* Manchester: Manchester University Press, 1994, lk. xviii.

## **A Frenchman, Englishman and German between the Avant-garde and Pop: Capitalism, schizophrenia and hybrid identity**

### Summary

In this article we analyse three central cases of stardom in twentieth century culture: Marcel Duchamp, David Bowie and Joseph Beuys, and bring together certain underrated motifs in their biographies. Currently we are in a situation where every major artist or even every author should deal with the subject of fame and everything related to it. Paradoxically it is expressed even more clearly if the outcome is iconoclastic, strategically invisible, relational or anarchistic – aiming to fight against both the image-centred cultural economy (pop industry) and the culturalised post-industrial economy (multinational corporations willing to become a replacement for culture). In pop biographies such as David Bowie’s we naturally concentrate on the imagological aspects and on theatrical persona, but when it comes to art stars, they are treated as if the changes in their artistic positions could only be expressed through their works and never through their lives and costumes. Public image is merely treated as a surplus value that only decorates the body of work and is not an integral part of artistic personality. But we might say that in the Society of Spectacle this has gained great importance. As the cases dealing with biographies show, image is at the centre of one’s position as an artist.

We retell Duchamp’s, Bowie’s and Beuys’s biographies in an insistently anecdotal regime, where Bowie and Beuys become twins and Duchamp their Father. This allows us to demystify their biographies and open up details which reveal the micro-politics of identity, which we can read in the spirit of Gilles Deleuze and Félix Guattari. As an undercur-



rent to this text, the new capitalist-image-centred economy functions, where production as a central category in Marxist theories is replaced by marketing.

Putting Duchamp, Beuys and Bowie into the same field of activity permitted a viewpoint in which Duchamp and Beuys were projected onto the background of the identity politics of the culture industry and not onto that of art history. In addition, it allowed us to bring Bowie in as an equal partner of dialogue within the context of postmodern academic discourse, where pop culture is a dominant subject but often treated in a hollow manner. Comparative anecdote as a method of analysis rejects the unifying and myth-creating function of intellectual power. Duchamp, Bowie and Beuys are removed from the field where they inevitably would become functionaries of truth, cognition and discourse.

One of the central operative notions of this text is the 'hybrid'. Denotatively, a hybrid is a mutant specimen that is realised by cross-breeding parents with genetic differences. Hybrid, polyvalent authorship, instead of the death of the author, could be considered, in terms of Deleuze and Guattari, as a possible line of flight. Our trio acknowledged their star position faced strategic choices. We have tried to analyse how they escaped from the constraints of their fixed identities and expectations using schizophrenic operations. Deleuzi-Guattarian schizophrenic ethics is not directly revolutionary but, rather, just one way for them to stay alive in the framework of the capitalist production system by producing new desires themselves.

The article is divided into three major parts, into three case studies: the French case, the British case and the German case. In the French case we concentrate on the episode in Marcel Duchamp's biography which we consider to be much more important than the

most often referred to 'urinal case'. When Duchamp arrived in New York in 1915 his fame had preceded him. His 'Nude Descending a Staircase, No. 2' (1912) had been the most celebrated work of the Armory Show, which had taken place two years earlier. Marcel Duchamp, a second-rate cubist in Europe, became, overnight, a star and a personification of the new and exciting modern art in America. His emergence as a star, the accidental nature of which he was quite aware, granted him immunity from the concept of fame inherited from Romanticism. The realisation that the history of art is just another ideological construct, a society game, made him reconsider his artistic position. We believe that this recognition launched his ensuing hide-and-seek games with the art world, and constant flight from fame. The recognition of the arbitrary nature of his artistic position and the function of the artist's name make him extremely important to contemporary art.

In the British case we see how the arbitrary nature of David Bowie's Ziggy Stardust is taken to the extreme, using a strategy which is at least partly borrowed from Duchamp. Of all Bowie's identifications and role plays, the character of Ziggy Stardust is the most articulate one. Although parodying the tragic star myths of the late sixties such as those of Jim Morrison, Janice Joplin and Jimi Hendrix, and their claim to authenticity at some point, Bowie's identity became indistinguishable from his invented character. It is crucial to stress Bowie's claim to the history of the avant-garde and especially, through the figure of Duchamp, to Dadaism. Bowie used the arbitrary nature of identity in a manner exactly opposite of that of Duchamp, a strategy to become famous, yet he left himself the possibility of changing his costume whenever he felt like it.

Joseph Beuys, on the other hand, created an image of himself quite early and remained faithful to it until the end of his life. Thierry de Duve has thoroughly analysed Beuys as the perfectly produced bohemian, avant-garde media star.<sup>1</sup> We observe how he, piece by piece, summoned the features of his stage persona, becoming the central, in fact only, unifying element of all his various activities, different agendas and contradictory roles. He strategically used image as the proof of his authenticity, which might have gotten lost otherwise. The costume – Stetson hat, fisherman’s jacket and jeans – held together all of his endless transformations, the entire eclectic package.

We believe that shifting the focus of these biographies has revealed certain mechanisms of identification operating more widely in the context of new capitalism, where symbolic and imaginary values are the central categories of manipulation.

*Proof-read by Richard Adang*

**1** T. de Duve, Joseph Beuys, or the Last of the Proletarians. – October 1988, no. 45 (Summer), pp. 47–62.