

# SUUDLUSEST SÜÜTUSE KAOTUSENI: EESTI *PERFORMANCE*'I-KUNSTNIKE ESIMESED ESINEMISED SOOMES JA NENDE KAJASTUSED SEALSES TRÜKIMEEDIAS

Liis Kibuspuu

Eesti Kunstiakadeemia

**Ülevaade.** Artikkel käsitleb eesti *performance*'i-kunsti retseptsiooni Soome trükimeedias peamiselt 1980. aastate lõpus, kui toimusid kunstnike esimesed külaskäigud üle lahe. Uuritavat perioodi raamivad metafoorid „suudlus“ ning „süütuse kaotus“. Esimene neist tähistab Eesti tegevuskunstnike esmakohtumisi läänega, mida markeerib konkreetne aktsioon, mille käigus kunstnik Siim-Tanel Annus suudles Soome maapinda. „Süütuse kaotus“ tähistab perestroika-aegse *performance*'i-kunsti siirdumist siirusest künismi, mida on esile tõstnud kunstnik Raoul Kurvitz. See üleminek peegeldab laiemalt lääne idealiseerimise lõppu, kainenemist ning kapitalistlike oludega kohanemist. Artikkel analüüsib toonast kunstikriitikat, mille kaudu avaldub metafooridest laetud *performance*'i-kunsti ja turbulentse päevapoliitika vaheline pingeväli, ning uurib, kuidas suhestusid publiku ootused ning kunstnike kavatsused.

**Võtmesõnad:** Eesti *performance*'i-kunst, perestroika, Soome kunstikriitika, metafoor kunstis, kunstiretseptsioon, Soome-Eesti kultuurivahetus, kapitalistlik kunstitur

## Sissejuhatus

28. juulil 1988 sõitis kunstnik Siim-Tanel Annus esimest korda laevaga Tallinnast Helsingisse ja suudles saabudes Soome maapinda. Kunstniku kavatsus oli jäljendada paavsti ning tuua soomlastele lõunanaabrite õnnistus. See tegu pälvis Soome meedias palju tähelepanu, sest nõukogude kunstniku suudlus lääne pinnale kõlas kaasa

perestroikaaja poliitiliste muutustega. Pinge siirdeaja metafooridest laetud *performance*'i-kunsti ja päevapoliitika vahel löi viljaka pinnase uute tähenduste tekkeks.

Käesolev artikkel keskendub eesti tegevuskunstnike esimestele kokkupuudetele läänega ja selle meediaga. Artiklis puudutatakse laiemat teemat ida ja lääne kohtumisest pärast raudse eesriide lange-mist, mida kirjanik Tõnu Õnnepalu on iseloomustanud kui seni vaid kirja teel suhelnud armastajate kauaoodatud kokkusaamist: „Mõle-mad ootasid reaalselt kohtumiselt liiga palju. Lääs ei osutunudki nii vabaks ja demokraatlikuks, selliseks imemaaks, nagu salamahti lootsime meie. Ida ei osutunud sugugi nii metsikuks, huvitavaks ega teistsuguseks, nagu salamahti loodeti seal. Kooselu argipäev osutus pigem igavaks ja halliks.“ (Õnnepalu 2005)

Uurimaks, millal ja kuivõrd ida ja lääne vastastikune illusioo-nide purunemine toimus, analüüsitakse artiklis eesti *performance*'i-kunstnike loomingu retseptiooni välismaa, s.t Soome meedias, aga ka intervjuusid kunstnikega toona ning aastaid hiljem. Võrreldes kunstnike kavatsusi ja võõrustajate ootusi, saab määratleda tõlgen-duste võimalikud erinevused ja möödalugemised.

Uuritav periood jääb kahe metafoorse tähise – „suudluse“ ja „süütuse kaotuse“ – vahele. Esimene neist märgib eesti tegevus-kunstnike esimest kokkupuudet läänega ja teine paratamatut kaine-nemist ning kohanemist kapitalistlike oludega. Kunstiteadlane Hans Belting on Ida- ja Lääne-Euroopa kunsti sotsiaalset rolli võrreldes toonud esile esimese püsimum süütuse seisundis, samal ajal kui lää-s maadles modernismi kriisiga. Seda süütust hoidis elus vastupanu ametlikule ideoloogiale. (Belting 2003: 58) Nõukogude Liidus amet-likult mittetunnustatud *performance*'i-kunsti eksport läände 1980. aastate lõpus tähendab Ida-Euroopa kunsti väljakiskumist eralda-tusest ja kiirkorras asetamist kapitalistliku kunstipraktika keskele ning lääne meedia huviorbiiti. Kunstnik Raoul Kurvitz (2010: 160) on oma esimestest esinemistest välismaal rääkides rõhutanud seda, kuidas siirusest sai väga kiiresti künism; eesti *performance*'i süütu-seaeg oli tema sõnul väga üürrike.

### *Performance*'i-kunsti suhe poliitilise reaalsusega

Poliitiliselt turbulentne aeg suunas publikut nii kodus kui ka välismaal nägema kunsti ja poliitikat läbipõimununa, samas kui kunstnike endi pigem universaalsed taotlused sellele tingimata ei allu. Vastukaaluks sotsiaalsele kunstiajaloole, mis näeb kunstiteost alati paratamatult poliitilise olukorra peegelduse või representatsioonina, eelistab siinne uurimus vaadelda poliitikat ja kunsti kui paralleelseid nähtusi, mis läbipõimumise või jälgendamise asemel üksteist pigem täiendavad. Niiviisi kujutab üleminekuaja kunstiteos või -etendus endast nn elavat metafoori<sup>1</sup> kahe näiliselt üksteisest kaugel asetseva nähtuse – kunsti ja päevapoliitika – omavahelises suhtes, mis innustab nägema sarnasust mittesarnases. Metafoorist saab niimoodi kontekstuaalne sündmus, mis loob uusi tähendusi käesolevas hetkes. (Ricoeur 2004) Ida-Euroopa kunstil oli 1980. aastate lõpuks seljataga juba mitu aastakümnet taotlusi muuta kunst poliitilisest reaalsusest sõltumatuks (Piotrowski 2012: 82–84). Kuid seda sõltumatust ennast võib samuti vaadelda poliitilise manifestatsioonina, mis asetub Kesk-Euroopa sotsialismimaades sõnastatud „antipoliitika“ kui tsiviilvastupanuliikumise konteksti (Kemp-Welch 2015). Kuigi Nõukogude Liidu, selle satelliitriikide või Jugoslaavia kunsti autonoomia tegelikku realiseerumist ei saa mõõta ühe mõõdupuuga, sest nende piirkondade vahel valitsevad suured poliitilised ja kultuurilised erinevused, võib siiski ühendava joonena näha püüdlust kunstilise sõltumatuse poole. Kunsti eneseküllasus oli kunsti ellujäämiseks vajalik tingimus, mis pikas perspektiivis aitas süsteemi õõnestada võimaluste horisondi laiendamise abil. Epp Annus on 1980. aastate lõpu Baltimaade poliitilise konteksti mõestamisel rakendanud Jacques Rancière'i dissensuse ehk erimeelsuse mõistet. Nõukogude Liidust lahkulöömiseni viinud avaliku meelelaadi kujunemine toimus tänu „erimeele impulssidele“ – need

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeuri termin, pr k *métaphore vive*. Vt Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil 1975.

leidsid muu seas väljenduse ka nonkonformistlikes kunstiteostes, mis ise otseselt nõukogudevastast intentsiooni ei omanud. (Annus, E. 2019: 303–304) Tõsi, suurematki rolli kui avangardsed kunstiteosed, mis tekitasid tavainimestes tihtipeale sarnast võõristust nagu nõukogude propaganda, mängis süsteemi õõnestamisel n-ö argirimeelsus, mis avaldus kõikjal: argirutiinis, töökeskkonnas ja sotsiaalses sfääris (Annus, E. 2019: 305–306). Samas võib aga ka kunsti vaadelda kui argielu osa, või vähemasti midagi argist neile, kellele see oli igapäevane tegevus.

1980. aastate lõpul ei olnud tegevuskunstil Nõukogude Liidus ametlikku staatust. Teisalt saab perestroika perioodil siiski rääkida juba riikliku kontrolli lõdvenemisest kunsti üle. Seetõttu on huvitav, et *performance*'i-kunst tegeles toona universaalsete, mütoloogiliste ja metafoorsete sümbolitega, selle asemel et muutuva poliitilise reaalsusega otse suhestuda. Ometi oli 1980ndate keskpaigast alates eesti kunsti sisenenud uus ja elevust tekitav põlvkond, kelle suhe maailmaga oli varasemast mõneti erinev. Vanema põlvkonna hillitsetud intellektuaalsuse ja kultiveeritud estetismi asemel pöördusid noored kunstnikud hoopis kaasaegsete kommunikatsioonivahendite ning pop- ja rokk-kultuuri poole, oodates publikult vastureaktsiooni. Nad ei põlanud ära üleelusuuruseid sümboleid, arhetüüpseid kujundeid ega ka mängu klišeede piiril. Nad ei peljanud olla liiga intensiivsed. Nende jaoks oli kunst spirituaalne kogemus ning kunstnik oli meedium (Sarv 1990; Kivirinta 1988). Nende loomingu suhe oma ajaga oli metafoorne.

Elav metafoor, vastupidiselt „surnud“ ja kulunud metafooridele, aktiveerub kahe suhte – poeetilise ja referentsiaalse – kooskõlas. See kooskõla tagab, et metafoori poeetiline funktsioon sisaldab alati ka reaalsusele viitavat tasandit. Metafooriline tajumärg hävitab ja säilitab otsesõnalist tähendust ja uus mõte sünnib võimes haarata ühte nähtust „justkui“ teist. (Ricoeur 1984: 80) Kunst ei ole kunagi täielikult eneseküllane, hoolimata sellest, milline on kunstniku taotlus, sest selle metafoorne tähendus sünnib alles konkreetsetes tõlgendusolukorras ja -kontekstis. Ka perestroikaegset

*performance*'i-kunsti tuleks vaadelda ühtaegu poeetilises ja referentsiaalses suhtes reaalsusega.

Tegevuskunsti poliitiliste vihjete kohta kunstnike endi käest toona selget vastust ei saanud. Nii vastab Rühm T liige Peeter Pere 1989. aastal Soome kunstiajakirjale *Taide*, et oma loomult mitmetähendusliku *performance*'i-kunsti populaarsus Eestis on tingitud poliitilisest olukorrast, kuid: „*performance*'iga võib öelda palju ja sellele lisada mitmeid tähenduskihte, midagi otseselt väitmata“<sup>2</sup> (Tilaa ja taidetta 1989: 32). Ka kodumaine kunstikriitika soosis toona pigem universalistlikke tõlgendusi; poliitilised tõlgendused vajasid retrospektiivset vaadet alles lahtirulluvatele sündmustele.

### Kunstnikud Annus ja Kurvitz

1980. aastatel sai *performance*'i-kunst alguse kui noorte kunstnike kõrvaltegevus, mida algselt ei pidanud kunstiks ka tegijad ise. Kuigi tegevuskunsti oli happeningi nime all viljeldud siinmail juba alates 1960. aastatest, tutvustati *performance*'it kui lavastuslikumat kunstiliiki alles 1980ndate keskpaigas. 1980. aastate *performance*'i-kunsti *enfant terrible* ja *enfant prodige* olid vastavalt Raoul Kurvitz (snd 1961) ning Siim-Tanel Annus (snd 1960). Esimene hullutas toonast kõike piireületavat ahnelt ahmivat noort publikut transgressiivsete etendustega, teine oli alustanud lavastuslike ettevõtmistega juba varases nooruses näituste avamistel ja oma koduaias – enne veel, kui mõiste *performance* kunstisõnavarasse üldse ilmus –, nimetades oma ettevõtmisi rituaalideks.

Nii Kurvitz kui ka Annus tegid *performance*'eid piltide loomise kõrvalt, kuid need kaks väljendusvahendit olid omavahel sisemises loomingulises seoses. Mõlemad olid kujutavasse kunsti tulnud autsaideritena: Kurvitz oli 1984. aastal lõpetanud Eesti Riikliku Kunstiinstituudi arhitektina, Annus oli samal aastal Tartu ülikoolis omandanud kunstiajaloo diplomi. Kurvitz oli avastanud

<sup>2</sup> Siin ja edaspidi autori tõlked soome keelest.

neoekspressionistliku maali, mida tähistas 1980ndate kunstileksika moesõna „transavangard“ – neoekspressionismi Itaaliast pärit versioon, millele andis nime Achille Benito Oliva. Seda iseloomustas traditsioonilise hea maitse ja maalitehnikate hülgamine. Kurvitz jõudis selleni Helsingis Ateneumis toimunud ARS 83 näituse kataloogi sirvides (Kurvitz 2013). Täiesti vastandlikku, anti-ekspressionistlikku suunda esindas Annus oma kõrgete ilukaanonite järgi hoolikalt komponeeritud minimalistlikes joonistustes, mis olid inspireeritud õpetaja Tõnis Vindi orientaalsete õpetusi kaasaegse pop-kunstiga sünteesivast esteetikast. Need pildid olid jõudnud esmakordselt läbi raudse eesriide näitustele New Yorgis, Washingtonis ja Londonis juba 1976. aastal, kui Annus oli vaid 16-aastane (Strukturi/Metafysiikka 1989: 44). Pilte saatis Annus välisnäitustele tuttavatega või posti teel. Noorel kunstnikul oli oma loomingut oluliselt lihtsam Eestist välja saata kui Kunstnike Liidu liikmetel: need läksid läbi Nõukogude tolli kui amatööri looming (Kibuspuu 2020).

### Näitus „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“

Üks tõuge Eesti ja Soome kunstnike isiklike kontaktide tekkimiseks 1980. aastate lõpus oli noorte kunstnike näitus „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“ Tallinna Lauluväljaku ruumides 1988. aasta juulikuus. Näituse nime autor oli Sirje Helme ja see pidi väljendama kohaliku kunsti isolatsiooni tähtsamatest kunstikeskustest. Teosed näitusel ei olnud loodud kontseptsioonile vastavalt, neid ühendas vaid provintslük sünnipaik. Teatava alaväärsustundega kaasnes ent ka ettekujutus oma erilisusest: korraldajad nägid provintsi uuenduslikku potentsiaali, võrreldes avangardi kriisiga New Yorgis (Kalm 1989). Loodeti, et see, mida oli tehtud New Yorgis, on nüüdseks levinud väiksematessegi kolgastesse, mis võimaldab kohalikul kunstimaastikul tunda end metropoliga võrdsena (Käesel 1988). Samasugust seisukohta provintsi (ida) ja keskuse (lääne) võrdsustumisest ei paistnud aga jagavat näitust külastanud soome kunstkriitik Kari Hukkila. Peamiseks erinevuseks pidas ta soome kunstis

tooni andva iroonia puudumist eestlaste loomingus, kus suuresti tegeleti metafüüsiliste teemadega, mille vahendamist kunstnikelt oodati. Mõningast vihjet võõrandunud absurdile nägi ta siiski Raoul Kurvitz*a performance*'i „Ma olin Timbuktu“<sup>3</sup> irratsionaalses kangelas. (Hukkila 1988) Videol sellest sündmusest roomab ja veereb mööda asfalti ülikonnas mees (Kurvitz), ühes käes poksikinnas, teises tühi klaas, püüdes tulutult juua maas seisvast veega täidetud klaasist. *Performance*'i lõpuks sukeldub mees näoli madalasse veega täidetud basseini. Kohalik kunstikriitika kaldus Kurvitz*a performance*'it nägema kui eksistentsiaalse viletsuse võrdpilti (Kalm 1989: 7). Kunstnik ise rääkis hiljem, et poksikinnas olevat talle kui mõök keskaegsele rüütlile – regaal (Hellerma 1988). Sarnanedes kohanimemega Timbuktu, millest ta midagi ei teadvat, kuid mis tundub ahvatlev (Hukkila 1988: 16), on selle tähendus avatud erinevatele tõlgendustele. Metafoor janus vaevlevast mehest on samuti universaalsust taotlev ja mõistetav igale publikule, hoolimata kultuuriruumist. Motiivide näol on tegemist kaasaega toodud arhetüüpidega. Ometi pärib soome kunstikriitik poliitiliste vihjete kohta teoses, millele Kurvitz vastab, et kuigi sotsiaalsed muutused tingivad selle, et inimesed on üha enam ühiskondlikult aktiivsed, peaks kunst sellest puutumata jääma (Hukkila 1988: 16). Rühm T-s koos Kurvitzaga tegutsenud Peeter Pere väljendab ühes intervjuus Soome ajalehele sarnast seisukohta: „Meid ei innusta sotsiaalsed probleemid, vaid uus moraal ja uus eetika“ (Kivirinta 1988).

### Annuse *performance*'ite kajastused Soomes

Võimalikkuste piirid<sup>4</sup> olid Eesti NSV kunstielus 1980. aastateks üpriski hägused, kuid eneseväljendusvõimalused kunstnikule, eriti

<sup>3</sup> *Performance*'i pealkiri on viide sarjas „Seiklusjutte maalt ja merelt“ 1959. aastal ilmunud Werner Legère'i romaanile „Ma olin Timbuktu“.

<sup>4</sup> Epp Annus on tõlgendanud Jacques Rancière'ile toetudes „võimalikkuste topograafia“ mõistet, kohandades seda Eesti NSV konteksti. Võimalikkuste sfäär nõukogude ajajärgul oli pidevas muutumises ja seda iseloomustas see „kuidas muutusid eneseteos-

sellisele, kes ei kuulunud Kunstnike Liitu, olid üpris laiad. Tsen-seeritud ajakirjandus muidugi kõike ei kajastanud, mis tähendab, et radikaalsemate kunstiteoste kõlapind ja publik jäid väikeseks ning valitud siseringi ja kultuurieliidi privileegiks. Nii juhtuski, et esimene Siim-Tanel Annuse *performance*'i meediakajastus ilmus 1980. aastal hoopis Soome ajakirjanduses.<sup>5</sup> Artikkel kandis pealkirja „Kunstnik tõsis kompostist“ ja selle sisuks oli noore Annuse esimene koduaia-rituaal, mille käigus ta üllatas näituse avamisele kogunenud publikut sellega, et ilmus tondina välja lehekuhila alt (Salokorpi 1980). 1984. aastal pühendas Soome kunstiajakiri Taide terve numbriga eesti kunstile. Muu seas tutvustati ka Annuse aiaetendusi (Sarje 1984). Suhted põhjanaabritega tekkisid Annusel Tõnis Vindi kunstistuudio kaudu, suhete arenemisele aitas kaheldamatult kaasa ka tallinlasena Soome televisiooni kaudu omandatud hea keeleoskus. Enim panustas aga Annuse tuntusesse Soomes temast valminud Katariina Lahti dokumentaalfilm, mis läks seal eetrisse 1988. aasta kevadel ning tõi talle Nõukogude miilitsa poolt ahistatud kunstniku kuulsuse.<sup>6</sup> Kui Annus lõpuks sama aasta südasuvel esimest korda „Georg Otsa“ pardal üle lahe seilas, kajastasid seda mitmed põhjanaabrite meediaväljaanded, samuti oli sündmus ühe sealse telekanali uudistes. Eestis seevastu jäi see tähenduslik seik kohaliku tegevuskunsti ajaloos hoopis tähelepanuta. Ajaleht *Ilta-sanomat* avaldas foto Annusest,<sup>7</sup> lai naeratus näol, paljajalu, kroon peas ning valge rüü seljas, lillede ja spordikotiga seismas Helsingi

---

tusele, aga ka lihtsalt igapäevaelule seatud piirid, kuidas neid häguseid, sageli defineerimatuid piire pidevalt kombati, kuidas neid piire püüti vältida või ületada, millised oli sealjuures tagasilöögid ning kuidas muutus ajastu võimalikkuste sfäär uueks normaalsuseks, mida enam igapäevaselt kahtluse alla ei seatud“ (Annus, E. 2019: 297).

<sup>5</sup> Tinglikult võib seda pidada esimeseks eesti *performance*'i meediakajastuseks üldse, kui pidada Annust esimeseks eesti *performance*'i-kunstnikuks (varasemaid tegevusi liigitatakse tavaliselt happeningiks, lisaks puudub siinkirjutajal info, kas nende kohta enne 1980. aastaid midagi trükkis avaldati).

<sup>6</sup> Siim-Tanel Annus. [Dokumentaalfilm.] Rež. Katariina Lahti. Helsinki: Yleisradio Svenska faktaredaktionen, 1988.

<sup>7</sup> Artiklis nimetatakse teda küll ekslikult Raul Kurvitsaks.



sadama terminalis, muigavate kaasreisijate pilgu all. Pealkiri pildi juures teatas: „Eesti kunstnik Soome kui paavst“ (Virolaistaiteilija Suomeen 1988). Helsingin Sanomat teatas sündmusest pealkirjaga „Kuningas astus Soome pinnale“, artikkel kirjeldab sündmust järgnevalt:

Ootamine tollis. „Georg Ots“ on saabunud Tallinnast ja toonud endaga kaasa *performance*'i-kunstniku ja graafiku Siim-Tanel Annuse. Näeme valgesse riietatud kroonitud kuningat, kes põlvitab, et suudelda Soome asfali. Tulek Soome tähendab Annusele palju: avanemist läände. Tema teoseid on siin juba mitmel korral eksponeeritud, kunstnik aga on pidanud ootama. [...] Annuse *performance*'it täiendavad Olümpia terminalis pahur tolliametnik ja reisijate üllatunud vastuvõtjad. (Rossi 1988)

Järgnev *performance* sündis koostöös Soome kunstniku Erkki Pirtolaga (1950–2016) ja oli osa Helsingis korraldatud ülemaailmsest antroposoofiakonverentsist. Olles teravalt teadlik endast kui vaesest eestlasest, kes on sunnitud vastu võtma põhjanaabrite humanitaarabi, tahtis Annus oma *performance*'is vastukaaluks astuda ise kingituste tooja rolli: oma kujutluses soovinuks ta end lasta kanda kanderamnil, ümbritsetuna juurviljadest, leibadest ja veinianumatest, Helsingi slummi heidikute ja kodutute juurde (Kibuspuu 2020). See aktsioon jäi aga turvalisuse kaalutlustel ära ning *performance* leidis aset Finlandia-talo ees kesköises vihmajas. Kunstiteadlane Leena-Maija Rossi kirjeldab juhtumit Helsingin Sanomates järgmiselt:

Rituaal algab kanderamnil, kus kunstnik lamab värskete juurviljade ja leibade alla maetuna. Ta tõuseb aeglaselt üles, kroonib punasesse märtrikuube ja kuldsetesse kingadesse riietunud Erkki Pirtola ja koos need kaks kroonitud pead, kaks Kristust, kallavad ümberseisjate vastuvõtivatele peopesadele veini. (Rossi 1988)

Diplomaatilisest algideest hoolimata läks aktsioon veidi käest ära ja lõppes publiku ja kunstniku humoorika toidusõjaga: „Harras sündmus pöördub taaskord koomiliseks kui Kristus/aednik/kunstnik

hakkab toitu rahva sekka loopima ja teatab: „Olge head ja võtke, leib on otse Tallinnast!““ (Rossi 1988)

Eestis oli sarnane *performance* nimega „Kullavalamine“ leidnud aset juba mainitud näitusel „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“, kuid seal oli publik jäänud pigem hardaks ja pühalikuks.<sup>8</sup> Eesti publikule ei tulnud hetkekski mõttesse võtta aktiivne roll ja sekkuda etendusse. „Kuningas“ kohtus nüüd aga esmakordselt vaba ühiskonna esindajatega. Helsingin Sanomat trükkis ära foto kahest kuningast, Annusest ja Pirtolast, kes omavahel toitu jagavad (Rossi 1988). Paradoksaasel kombel on aga, hoolimata Annuse soovist poliitilised stereotüübid ja narratiiv vaesest idaeurooplasest ümber pöörata, fotol tabatud hetk, kus eestlane põlvitab soomlase ees, jättes seega mulje almuse vastuvõtmisest.

Annus kordas sarnase stsenaariumiga *performance*'it paar päeva hiljem Imatra kunstifestivalil, mis oli pühendatud nõukogude kunstile. Sealne etendus kandis nime „Kullavalamine II“, originaalmuusika oli sellele kirjutanud Ariel Lagle, kes ka ise osales. Kohalik ajaleht Eteenpäin avaldas festivali arvustuse, kus kesksel kohal oli Annuse etteaste:

Etteaste oli üks festivali oodatumaid ja publik ei pettunud. Ühe mehe, abilise ja muusiku esitus hoidis publikut noortest vanadeni enda kütkes ning päädis etenduse lõpus ühise jagatud söömaajaga. Sündmuse algus oli ajastatud umbes keskööle. Juba tükk aega enne seda tungeldi etenduspaiga uksele. Publik asutas end istuma, lamama või seisma põrandale kaetud laua ümber. Viiruk ja küünlad põlesid, publiku varbad riivasid soolakurgi- ja tomatiseadeid. Ariel Lagle muusika võttis võimust ja Siim-Tanel Annus alustas valamise. Kullaga üle valatud mees vabastas end surilinadest, sai krooni ja lahkus. Hiirvaikuse katkestas Annus, öeldes: „Laud on kaetud.“ Atmosfäär lahustus ühissöömingus. (Imatra tulvi 1988)

---

<sup>8</sup> Video Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

*Performance*'i harras vastuvõtt kohaliku publiku poolt oli seekord ehk tingitud siseruumi intiimsemast õhustikust ning festivalipubliku ettevalmistusest.

Annus naases Soome veel mitu korda. Mida kaugemale arenes Eestis Nõukogude Liidust eraldumise protsess, seda enam leidis Soome meedia sellele otseseid paralleele tema kunstis. 1988. aasta septembris leidis aset aktsioon mootorsae ja vineerist seinaga, millesse Annus löikeid tegi, nii et prožektorivalgus sellest läbi kumas. Kui sein oli puruks lõigatud, astus kunstnik sellest valguse kiirguses läbi. Seejärel võttis ta suure vasara ning tagus sellega telliskivihunniku tükkideks. Viimaks kroonis Annus end taas kord võidukalt kuningaks. (Heinonen 1988) Üks ajakirjanik tõlgendas *performance*'it kui Nõukogude Liidu lammutamist. „Me mõistsime,“ ütles kirjutise autor, „eesti rahvas on vabastatud“ (Kärkkäinen 1988). Tõsi, mitte kõik kriitikud ei otsinud taolist poliitilist seost, eelistades näha *performance*'is pigem katset eri kunstiliike ühendada (Tanninen 1988).

Ühes oma viimases üleminekuaja *performance*'is Soomes 1991. aastal oli Annuse piha ümber seotud pikk valge side, mille ta oma keharaskusega pingule tõmbas. Arvo Pärdi muusika saatel süütas ta sideme pika tõrvikuga põlema ja *performance* lõppes selle katkemisega. Kriitik kirjutas Helsingin Sanomates, et tahes-tahtmata tekkis vaatajal allegooria Eesti iseseisvumisest, sest aktsioon leidis aset päeval,<sup>9</sup> mil Soome taastas kahe riigi vahelised diplomaatilised suhted (Elovirta 1991). Artikli autor tunnistab siiski, et ühemõttelisi poliitilisi vihjeid ei ole kunstniku loomingust põhjust otsida, vastupidi: „Ametliku nõukogude kunsti vaatepunktist oli just ühiskondlikkuse hülgamine omas ajas poliitiline. Ajal, mil kunst oli dogmatismi kütkeis, oli hingestatud ilu kujutamine juba iseenesest seisukohavõtt“ (Elovirta 1991).

Millalgi 1990. aastate alguses otsustas Annus, et ta ei soovi enam *performance*'itega üles astuda. Ühest küljest oli ta saanud sooja

---

<sup>9</sup> 29. august 1991.

vastuvõtu osaliseks ning ka esinemisettepanekuid oli tulnud piisavalt. Tõsi, viimased küll raugesid pärast taasiseseisvumist. Teisalt oli kunstnikus tekitanud tüdimust lääne bürokraatia, kunsti kommertsialiseerumine, sensatsiooninälg, mida aga samas saatsid eestlasele toona ulmelisena näivad esinemistasud.

### Kurvitz parunina Soomet väisamas

Raoul Kurvitz esimene esinemine teisel pool lahte leidis aset 1989. aastal koos grupi kunstnikega, kes võtsid osa rändnäitusest „Struktuur ja metafüüsika“ – esimesest suurest eesti kunsti näitusest Soomes pärast 1929. aastat. Kurvitz *performance*'i teemavalik näituse avamisel oli omapärane: lugu sellest, kuidas baltisaksa parun von Manteuffel külastas Armeeniat. Aktsiooni nimi oli „Ararat“,<sup>10</sup> mägi, mida *performance*'is esindas papist püramiid. Kunstniku enda sõnul huvitas teda toona mõiste „rahvus“ ja Ararat kui armeenia rahvuse sümbol oli talle huvipakkuv, sest mägi ise ei asetse enam Armeenia territooriumil (Paronin matka 1989). Intervjuus soome ajakirjanikuga juhib Kurvitz tähelepanu rahvusliku identiteedi ja päevapoliitika teemadele. Armeenlaste genotsiid ja lisaks hiljutine maavärin selles piirkonnas annaks põhjust neile kaasa tunda, kuid kunstnik loob hulluse, seksuaalsuse ja rituaalide kaudu omaenda eetika, mis väljendab tema sõnul sügavat kaastunnet ja kannatust. „*Performance*'is kujutan ma hetke, kui Armeenias pöördus kõik halvemuse, Eestis jällegi paremuse poole,“ ütles ta. Eestlased ja armeenlased seisavad tema sõnul sarnase rahvusliku iseseisvuse probleemi ees, kuigi „eestlased ei ole veel mentaalselt rahvusena küpsed. Eesti rahvuslus väljendub läbi keele, aga mina ei usu sellesse.“ (Paronin matka 1989) Hoolimata intervjuus loodud poliitilistest seostest, oli etteaste ise küllaltki absurdne ja poleks ilma selgitusteta kindlasti leidnud äratundmist kui viide Armeenia kannatustele. Peale rahvuslike sümbolite, nagu sinimustvalge värvikombinatsioon, sisaldas

---

<sup>10</sup> Sarnase *performance*'i nimi on Kurvitzal ka „Figaro boxer“.

*performance* ka näiliselt universaalseid, kuid pigem siiski täiesti subjektiivseid sümboleid, nagu kala, punane roos, poksikinnas, kaetud nägudega alasti naised jne, mida korrati erinevates etendustes. Poliitilised konnotatsioonid tunduvad olevat genereeritud välispubliku jaoks ja poolt.

Tagasivaateliselt on Kurvitz väitnud, et ainult oma esimestes *performance*'ites välismaal oli ta siiras. Pärast seda algas langemine sarkasmi, mis muutis *performance*'id iseenda küünilisteks representatsioonideks, mis lõpetas eesti *performance*'i-kunsti „süütuse aja“ (Kurvitz 2013). Tema sõnul õppisid nad Rühm T liikmetega „simuleerima hullust“, sest seda ootasid neilt ühiskond, kunstnikud ja kriitikud (Mälk 1997). Ent paradoksaalselt muutub mäss omaenda vastandiks niipea, kui seda hakatakse eeldama. Jaan Kaplinski küsib näituse „Struktuur ja metafüüsika“ kataloogis: „Kui mäss on saanud moeasjaks, kas see on enam mäss?“ (Kaplinski 1989: 11). Tundub, et just see paradoks vaevas Kurvitzat, kui ta kirjutas 1989. aastal Soomes Billnäsis toimunud näitusest: „Eesti esindajaid reklaamiti näituse infobuketis kui Eesti avangardiste; igaks juhuks me protesteerisime ja väitsime endid olevat veendunud konservatiivid“ (Kurvitz 1990: 19).

Sümbolid ja tsitaadid Kurvitza loomingus ei ole üheselt lahti kodeeritavad. Pigem võib tema loomingut vaadelda *performance*'i-kunsti puhul sageli kasutatava kunstiteose kohalolu (*presence*) mõiste kaudu.<sup>11</sup> Eesti noor publik ootas *performance*'ilt transgressiivset, arginormaalsust raputavat elamust, seda ei pidanud mõistma, vaid „tunnetama“.<sup>12</sup> Siin võib tõmmata paralleeli ühislaulmise traditsiooniga, mille afektiivse sideme ja jagatud emotsioonide loomise võimet kogukonna liikmete vahel on Epp Annus (2019: 185–198) käsitlenud dekolonialiseerimise ühe vahendina. Kaheldamatult olid

<sup>11</sup> Ühest küljest kasutatakse seda *performance*'i-kunsti kontekstis, rõhutamaks kunstniku sugestiivset kohalolu teose sündimise hetkel, nagu seda teeb nt Marina Abramović. Teisalt avaldub tegevuskunsti ajas kaduv olemus teose kohalolu (*presence*) ja puudumise (*absence*) dialektikas.

<sup>12</sup> Sirje Helme dokumentaalfilmis: „Rühm T“. Rež. Aile Ellmann. Eesti Televisioon 1991.

perestroikaajal *performance*'i-kunst ja laulupidu lähedasemad kultuurinähtused kui praegu ning publikki kattavam.

## Pettumused

Pärast esimesi esinemisi välismaal hakkasid kunstnikud tundma end üha enam publiku ja kriitikute ootuste vangina. See, mida oodati, olid metsikused: „Lõhkuge jälle midagi ära, pange midagi põlema, löigake veene,“ meenutab Kurvitz skandaalinäljas korraldajate ootust Rühm T liikmetele ühes oma hilisemas intervjuus (Kurvitz 2013). Teisalt olid uuel keskkonnal oma standardid: „Seda, mida ma tegin siin oma aias, ei saanud ma seal teha,“ meenutab Annus (2015). Tema sõnul jäi kunstiteose vaimne idee varju, selle asemel pidi ta tegelema erinevate regulatsioonidega, nagu näiteks sellega, millal tohib avalikus ruumis kasutada mootorsaagi jne. Kunstnik avastas paradoksaalselt, et ta oli oma koduaias totalitaarses riigis olnud vabam kui n-ö vabas läänes. Välismeedia oli peamiselt huvitatud intsidendist miilitsaga, mida kajastati temast vändatud dokfilmis, või siis majanduslikust olukorrast kodumaal. Kunstnike mälestused viitavad kahe vastanduva kunstikontseptsiooni pörkumisele: ühelt poolt eneseküllane kunst, mida oli olude sunnil õpitud viljelema Nõukogude Eestis ja mis oli visa kaduma ka ühiskonna avanedes, ja teisalt ühiskondlikele probleemidele osutav kunst, mida oodati piiri taga. Kuigi *performance*'i-kunst mängis kaheldamatult olulist rolli kahe riigi perestroikaegses kultuuridiplomaatias<sup>13</sup> ja soome rahva kaasaelamist Eesti taasiseseisvumisele ei tohi kindlasti alahinnata, ei olnud kunstnikud enesestmõista isiklikult huvitatud oma loomingu taandamisest pelgalt poliitiliste sõnumite kandjaks.

Pärast Eesti taasiseseisvumist pidid kunstnikud omal käel uues kapitalistlikus majandusmudelil toime tulema. 1993. aastal

---

<sup>13</sup> Soome-Eesti kultuurisuhete lähtekohti tuleks lahata omaette uurimuses, kuid nende tiheduse üheks põhjuseks võib keelesuguluse ja hõimurahva ühtekuuluvustunde kõrval pidada ka Soome nõukogudesõbralikku poliitikat juba enne perestroikat.

tunnistas Kurvitz, et finantsiliselt on keeruline korraldada näitusi välismaal, ja väljendas oma frustratsiooni seoses *performance*'i mandumisega üksnes meedia maiuspalaks. Alguses olevat tähelepanu olnud teretulnud, kuid nüüd ei tahtvat ta enam olla „happeningimees“ (Klein 1993). Annus ja Kurvitz koos Jaan Toomikuga esindasid *performance*'itega Eestit 1997. aasta Veneetsia biennaalil, kus osaleti iseseisva riigina esimest korda, aga seda võib pidada ka 1990ndate *performance*'i-buumi finaaliiks. Ees ootasid juba uued väljakutsed kaasaegse kunsti uute meediumidega. Ka kutsed esinemiseks välisriikides raugesid tasapisi koos raudse eesriide langemisega ida ja lääne vahelt. Vastastikuse esimese armastuse põnevus oli taandunud igavaks normaalsuseks. Paradoksaalselt oli huvi Ida-Euroopa kunsti vastu tuginenud sellelesamale eraldusjoonele, mida see püüdis ületada: niipea kui piirid avanesid, hakkas see tasapisi raugema. Totalitaarses riigis viljeletud kunst kaotas aga omakorda senisel kujul sotsiaalse vastupanujõu ja pidi ümber orienteeruma.

Aastatel 1988–1989 oli optimism ida ja lääne kohtumise suhtes suurim. Sellel lühikesel erutaval perioodil tundus, et kõik ukSED olid avatud, et kasutada lääne intellektuaalset pagasit ja majanduslikke võimalusi. See oli ka aeg, kus Ida-Euroopa kunstis ei olnud veel toimunud paradigmuuutust lääneliku eneseteadlikkuse suunas, mis leidis aset 1990. aastatel. See tähendas, et eesti *performance*'i-kunst asetati esimeste esinemiste käigus välismaal kiirkorras uude ühiskondlikku konteksti, mis tõi kaasa üksjagu üllatusi.

### „Tõsine“ looming vs. muutuv kunstipraktika

Rein Raud kasutab raamatus „Tähenduste keeris“ oma kultuuripraktikate mudeli kirjeldamiseks Ida-Euroopa 1990. aastate kunstipoliitika näidet. Ta osutab, kuidas üleminek ideoloogiliselt reguleeritud kultuuripoliitikalt turumajandusele tõi kunstimaailmas kaasa kaks üheaegset transformatsiooniprotsessi: ideoloogilis-esteetilise muutuse kunsti tekstilisuses ning detsentraliseerimise kunsti praktikas, mis aga ei olnud tingimata omavahel seotud. Sotsiaalsete muutuste

toetamine ei pruukinud tähendada, et toetati ka kunstivälja siseseid muutusi. (Raud 2018: 244) Just sarnast pettumust kogesid siirdeaja algul eesti *performance*'i-kunstnikud, kes küll toetasid ühiskonna avanemist ning uut majandusmudelit, kuid ei suutnud veel aktsepteerida kunstimaailma uusi esteetilisi ja ideoloogilisi reegleid. Mihkel Mutt (2021) on hiljuti siirdeaja kultuurivälja muutuste üle arutledes avaldanud mõtet, et vana korra hauakaevajad kaevasid ühtlasi hauda ka iseendile, kuid teeksid seda kõigest hoolimata uuesti samamoodi, olles küll teravalt teadlikud sellest, et kunsti senine sotsiaalne jõud sellega kaob.

Üleminekuperioodil esines juhtumeid, kus Ida-Euroopa kunst oma varasema kunstisese loogika ja reeglitega asetati lääne kunsti-praktikate keskele, mille tulemuseks oli kommunikatsioonieksitus. Üks kõige eredamaid näiteid sellisest väärarusaamisest on nn vene koera ehk kunstnik Oleg Kuliku *performance* näitusel „Interpol“ Stockholmis 1996. aastal. Iroonilisel kombel oli näitus pühendatud ida ja lääne kultuurivahetusele. Koerana esinev Kulik hammustas mõnd näitusekülastajat ja vahistati politsei poolt (Bryzgel 2013: 78–79; Piotrowski 2012: 18–21). Piotr Piotrowski (2012: 19) osutab lääne publiku ja Kuliku erinevusele: viimane lähenes kunstisündmusele sügava tõsidusega. Kummagi ei teadnud ka lääne kunstiinstituutid ja kuraatorid, mida nad täpselt tellisid. Ühelt poolt õhutati takka destruktiivset käitumist, sest see oli lääne *performance*'i-publikule juba tuttav mudel, lisaks vastas „metsik“ idaeurooplane kujunenud stereotüübile. Näiteks Annus meenutab, kuidas üks kuraator kurtis, et tema looming ei olnud piisavalt avangardne (Annus, S.-T. 2015); võib eeldada, et etteheide oli suunatud destruktiivsuse puudumise pihta tema *performance*'ites. Teisalt eeldati, et metsikused jääksid institutsionaalsete regulatsioonide piiresse, mis oma loomingu sügava tõsidusega võtivatele kunstnikele tähendas, et kunsti-sündmusest sai iseenda representatsioon, mitte „päris“ asi.



## Kokkuvõte: kunst? poliitika?

Perestroika perioodil kohtame Eestis veel n-ö süütut kunstnikku, kes usub kunsti võimesse piire ületada ja iseenda eest kõneleda. See neitsilikkus kadus, kui puutus kokku lääne publiku mõõdupuuga, mis eelistas näha Ida-Euroopa kunstnikke kui protestijaid ühise vaenlase vastu, mitte metafüüsiliste maailmade visionääre. Kuigi transformatiivseid ja destruktiivseid elemente *performance*'ites võib tõlgendada süsteemi õonestavate või sellele vastanduvatena, on need interpretatsioonid kontekstuaalsed ja sageli retrospektiivsed. Poliitiline sõnum ei olnud kunstiteoste tegelik motiiv. *Performance*'i-kunst ja poliitika eksisteerisid toona paralleelselt: mitte läbipõimunult, aga ka mitte vastassuunalistena. Soome ajakirjanikul on õigus, kui ta 1989. aastal Annuse *performance*'it järgmiselt kommenteerib: „Kunst? Poliitika? Vastus asub vaataja kõrvade vahel“ (Neva 1989).

Paiknedes korraga nii müütilises kui ka aktuaalses reaalsuses, eksisteeris kunst kui poliitiliste sündmuste elav metafoor. Ricoeuri järgi sünnib elav metafoor lausumise hetkel, selle tähendus ei seisne ainult teosesisestes märkides, aga ka mitte üksnes diskursuses, vaid nende kahe pingeväljas. Metafoorne tõde on pingestatud „olemine“, kus metafoorne „on“ tähendab korraga „ei ole“ ja „on nagu“. (Ricoeur 2004: 6) Püüdes sellise pingestatuse kaudu vaadelda *performance*'i-kunsti „tõde“ siirdeaja poliitilises õhustikus, näeme, et see sünnib kunstnike intentsiooni ja publiku ootuste summana, kus üks pool soovis tegeleda kunstisisele märkidega, teine seevastu tõlgendas pakutavat aktuaalses kontekstis. Kuna mitmetähenduslikud *performance*'id ei pakkunud selgeid sõnumeid, otsis publik nende tõlgendusvõimalusi poliitilisest reaalsusest. Lääne media ja kunstimaailm olid vähe huvitatud *performance*'i-kunsti meta-sõnumitest, rohkem pakkus neile huvi teoste loomise sotsiaalne taust. Seetõttu kadus ka huvi niipea, kui uudishimu sai rahuldatud. On olemas aga ka teine vaatenurk: mitte näha seda lühikest perioodi kui läbikukkumist, vaid kui üürikest võimalust kunstidiplomaatiaks. See võimalus vajab plahvatuslikke sündmusi, et teoks saada,

ja löi uued võimalused kunsti ja poliitika dialektikaks. 1990. aastatel tegid Ida-Euroopa kunstisisesed reeglid ja kunstiinstitutsioonid läbi paradigmapuhetuse, mis teeb 1980ndate lõpust huvitava esma-kohtumiste perioodi.

Nagu nähtub Eesti *performance*'i-kunsti retseptisioonist Soome meedias 1980. aastate lõpus ja 1990ndate alguses, ei jäeta turbulentsete poliitiliste sündmuste perioodil kunsti oma immanentsesse reaalsusesse elunema, isegi kui ta ise seda tahab. Ometi on toonane kunstitõlgendus justkui lõksus kahe pooluse – rahvusliku ja universaalse – vahel. Ühest küljest on otsesed viited rahvuslikele tunnetele liiga enesestmõistetavad ning igavavõitu. Teisalt võib aga liiga universaalne pilk peita endas tahtmatut (enese)kolonisatsiooni, sest kõik universaalne kipub liigagi sageli olema läänelik (Piotrowski 2012: 38).

Selline binaarsus, nii nagu ka ida ja lääne vastandamine, rajaneb tihti peale poliitika ületähtsustamisel loomeprotsessis. Sotsiaalsete tingimuste kõrval ei tohi unustada kunsti ontoloogilist jõudu, selle presentatiivset, mitte ainult representatiivset kvaliteeti ehk kunsti-teose võimet omada ka iseseisvat eksistentsiaalset jõudu ja kohalolu, mis ei sõltu tema kultuurilistest tingimustest (Moxey 2013: 77–105). Selle asemel et mõõta Ida-Euroopa kunsti lääne mõõdupuuga või otsida sealt poliitilist „tõde“, võiks püüda seda näha sellest dihhotoomiast väljaspool, kus kunst ei ole poliitikast läbiimbunud, vaid asetseb poliitika kõrval, olles sellega metafoorses interaktsioonis.

#### KIRJANDUS

- Annus, Epp 2019. Sotskolonialism Eesti NSV-s: võim, kultuur, argielu. Tallinn; Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Annus, Siim-Tanel 2015 = Liis Kibuspuu salvestatud intervjuu Siim-Tanel Annusega 2015. Autori valduses.
- Belting, Hans 2003. Art History After Modernism. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Bryzgel, Amy 2013. Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980. London; New York: I. B. Tauris.

- Elovirta, Arja 1991. Todellisuus prosessina. – Helsingin Sanomat 01.09.
- Heinonen, Raimo 1988. Annus rikkoi rajoja. – Pohjalainen 19.09.
- Hellerma, Kärt 1988. Kunst on tunne. [Intervjuu Raoul Kurvitzaga.] – Noorus 10, 40–41.
- Hukkila, Kari 1988. Raul Kurvits: mies ja nyrkkeilyhanska. – Taide 4, 16.
- Imatra tulvi 1988 = Imatra tulvi neuvostomaan nuorta taidetta. – Eteenpäin 31.07.
- Kalm, Mart 1989. Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis. – Kunst 74/2, 6–7.
- Kaplinski, Jaan 1989. Vabaduse masinavärki ei ole olemas. – Struktuuri/Metafysiikka. Näkökulma virolaiseen nykyaiteeseen. Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti. Struktur/Metaphysik. Perspektiven der estnischen Gegenwartskunst. [Näitusekataloog]. Pori: Porin taidemuseo.
- Kemp-Welch, Klara 2015. Anti-Politics in Central European Art: Reticence as Dissidence Under Post-totalitarian Rule 1956–1989. London: I. B. Taurus.
- Kibuspuu, Liis 2020. Nelikümmend aastat kontrollitud spontaansust. [Intervjuu Siim-Tanel Annusega.] – Sirp 28.02.
- Kivirinta, Marja-Terttu 1988. Taiteilija, arkkitehti Peeter Pere: „Nuoret korostavat tunnetta ja jumala-suhdetta“. – Helsingin Sanomat 02.12.
- Klein, Kaidi 1993. Raoul Kurvitzale ei meeldi olla happeningimees. – Päevaleht 17.07.
- Kurvits, Raoul 1990. Asjastamata ja asjastatav kunst Billnäs. – Kunst 75/1, 15–21.
- Kurvitz 2013 = Kurvitz. [Dokumentaalfilm]. Rež. Kati Ilves. Eesti Kunstimuseum – Kumu kunstimuseum.
- Kurvitz, Raoul 2010. Leegiheide: eesti *performance* kaheksakymnendatel. – Kadunud kaheksakymnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980ndate eesti kunstis. Koost. Sirje Helme. Toim. Andreas Trossek, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 158–163.
- Käesel, Tiina 1988. Kunstielu kroonika. – Sirp ja Vasar 04.03.
- Kärkkäinen, Larry 1988. Anarkiaa Vaasassa. [Tuvastamata ajalehe väljalõige S.-T. Annuse arhiivis.] 20.09.
- Moxey, Keith 2013. Visual Time: The Image in History. Durham; London: Duke University Press.

- Mutt, Mihkel 2021. Hauakaevaja kirgastumine. – Postimees : Nädal 14.08.
- Mälk 1997 = Eesti kunst: Rühm T. [Dokumentaalfilm.] Rež. Mariina Mälk. Eesti Televisioon.
- Neva, Helmi 1989. Virolaiset tulevat, virolaiset tulevat. – Uusi Aika 03.07.
- Paronin matka 1989 = Paronin matka Armeniaan. – Helsingin Sanomat 07.03.
- Piotrowski, Piotr 2012. Art and Democracy in Post-Communist Europe. Trans. Anna Brzyski. London: Reaktion Books.
- Raud, Rein 2018. Tähenduste keeris: tervikliku kultuuriteooria visand. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Ricoeur, Paul 1984. Time and Narrative. Vol. 1. Trans. Kathleen McLaughlin, David Pellauer. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul 2003. The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language. Trans. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin, John Costello. London, New York: Routledge.
- Rossi, Leena-Maija 1988. Kuningas astui Suomen kamaralle. – Helsingin Sanomat 30.07.
- Salokorpi, J. 1980. Taiteilija nousi kompostista. – Iltasanomat 27.12.
- Sarje, K. 1984. Annus kurkotta kuuta. – Taide 4, 44–46.
- Sarv, Vaike 1990. Sovetliku šamaani raske roll. – Teater. Muusika. Kino 12, 16–19.
- Struktuuri/Metafysiikka 1989 = Struktuuri/Metafysiikka. Näkökulma virolaiseen nykytaiteeseen. Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti. Struktur/Metaphysik. Perspektiven der estnischen Gegenwartskunst. [Näitusekataloog.] Pori: Porin taidemuseo.
- Tanninen S. J. 1988. Visuaalista vihmontaa. – Ilkka 20.09.
- Tilaa ja taidetta 1989 = Tilaa ja taidetta Billnäsissä. – Taide 4, 30–32.
- Virolaistaiteilija Suomeen 1988 = Virolaistaiteilija Suomeen kun Paavi. – Iltasanomat 29.07.
- Önnepalu, Tõnu 2005. Ida ja Euroopa. – Diplomaatia 22/23, juuli/august. <https://diplomaatia.ee/ida-ja-euroopa/> (22.08.2021).

## SUMMARY

### FROM THE KISS TO THE LOSS OF INNOCENCE: THE FIRST APPEARANCES OF ESTONIAN PERFORMANCE ARTISTS IN THE WEST AND THEIR REVIEWS IN THE FINNISH PRINT MEDIA

The article concentrates on Estonian performance art and its reception in the Finnish print media during Perestroika, mainly the years 1988–1990, when the first trips of the artists across the Iron Curtain took place. The period of study is framed by the metaphors of “kiss” and “loss of innocence”. The former designates the first encounters of the Estonian performance artists with the west, marked by a specific event in 1988 when the artist Siim-Tanel Annus (b. 1960), having for the first time sailed on a ferry from Tallinn to Helsinki, kissed the Finnish cost on arrival – an event which was widely covered in the Finnish media at the time. “Loss of innocence” stands for the transition from earnestness to cynicism in performance art at the end of the 1980s as described by the artist Raoul Kurvitz (b. 1961). The transition corresponds with the shift from idealisation of the west to the sobering to the reality of capitalism. Contemporary art reviews offer ample study material of the tension between metaphorically loaded performance art of the era and the turbulent politics of the day. Having been situated simultaneously in the mythical as well as contemporary reality, performance art acted as a living metaphor for the political events.

**Keywords:** Estonian performance art, Perestroika, Finnish art criticism, metaphor in art, reception of art, Finnish-Estonian cultural exchange, capitalist art market