

SILLAD JA KONFLIKTID IDA-LÄÄNE KUNSTITELJEL: IDA-EUROOPA KUI „LÄHEDASE TEISE“ KODUSTAMINE 1990. AASTATEL

Raivo Kelomees

Eesti Kunstiakadeemia

Ülevaade. Artiklis pööratakse tähelepanu kolmele episoodile Ida-Euroopa mõistmises ja „kodustamises“ rahvusvahelises kunstidialoogis. Vaadeldakse Lääne- ja Ida-Euroopa kunstnike ja teoreetikute lähenemiskatseid 1990. aastatel läbi kolme dialoogi otsiva episoodi. Neist üks käsitleb meililisti Syndicate lagunemist ja vahetumist listiga Spectre. Teine käsitleb konflikti 1996. aastal näitusel „Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“. Kolmas juhtum on seotud Peeter Linnapi korraldatud näitusega „Le Top 50“ (1994), kus prooviti astuda otsekontakti lääne kunstimaailma tippudega. Viimase näite täiendusena käsitletakse Kaisa Eiche 2021. aastal läbiviidud eksperimenti. Artikkel näitab, et Ida-Euroopast pole enam võimalik rääkida „lähedase Teise“ võtmes. Ta on „mitte-Teine“.

Võtmesõnad: „lähedane Teine“, konfliktid, kunstidialoog, transnatsionaalsus, translokaalsus, horisonaalne ja vertikaalne kunstiajalugu, Ida-Euroopa, „Süva-Euroopa“

Mittehierarhilise kunstiajaloo poole

Alljärgnevalt pööran tähelepanu kolmele Ida-Euroopa kunsti mõistmise ja „taltsutamise“ episoodile Ida- ja Lääne-Euroopa kunstidialoogis. Need tunduvad negatiivsete näidetena, kuid on tagantjärele vaadates pigem suhtlemisdefektid erinevate ootustega osapoolte kohtumises. Kuid need tunduvad ka vastastikuse eba-kompetentsusena, kus mõlemad pooled, tegutsedes kunsti valdkonnas, jätavad tähelepanuta kontekstuaalsed muutujad: ajaloolised,

rahvuslikud, majanduslikud ja kultuurilised asjaolud. 1990. aastad oli eriti aktiivne kümnend vastastikusel lähenemises ja tundub, et see oli tingitud ka sel kümnendil küpseks saanud põlvkonna suhtelisest noorusest. Kuigi puuduvad statistilised kokkuvõtted, oli enamik allpool nimetatud autoreid kolmekümnendates või varastes neljakümnendates aastates. Ida- ja Lääne-Euroopat eraldava barjääri kadumine mitte ainult ei parandanud füüsilise kokkusaamise võimalusi, vaid tekitas lootusrikka eufooria maailma lõpliku ühendatuse ja paremaks muutumise puhul.

Pärast raudse eesriide kadumist ja Berliini müüri sümboolset langemist 1989. aastal on Ida- ja Kesk-Euroopa kunst paigutunud uudsesse poliitilisse, majanduslikku ja tehnilisse konteksti. Kunsti ekspertide osavõtul on püütud üsna eesmärgipäraselt mõtestada Kesk- ja Ida-Euroopa avangardi. Seda on tehtud selge sihiga viia kohalik kunst reaalsesse kontakti Lääne-Euroopa kunstiga, millega see on olnud vaimselt (kahjuks mitte alati füüsiliselt) seotud aastakümnete jooksul. Ida-Euroopa avangardimeelsete kunstnike kunsti-alane maailmapilt põhines ju enamasti Lääne-Euroopa kunstil.

Eesti kunsti puhul võime läänesuunaliste seoste avalikuks muutumist näha alates 1960. aastatest, mil elustati kontakt ka sõdadevahelise maalikunstiga. Siiski on Ida- ja Kesk-Euroopa kunst olnud lääne jaoks see võõras ja Teine. Kuid ta ei olnud võõras samasugusel määral nagu mitte-Euroopa kultuurid. Piotr Piotrowski (2009a: 52) kirjutas, et mitte-Euroopa „Teine“ (*Other*) oli tõeline „teine“, samal ajal kui Kesk- ja Ida-Euroopa oli „mitte-päris-Teine“ (*not-quite-Other*) või oli „lähedane Teine“ (*close Other*). Bojana Pejić (1999: 20) toob ära Boris Groysi väljendi *fremde Nähe* Ida-Euroopa tähistusena, viitamata küll täpsemalt allikale. See „lähedane Teine“ sobib ehk praegugi Euroopa äärtes olevate riikide tähistamiseks.

Kuigi „Teise“ staatuse vari ripub endiselt geograafiliselt kaugete piirkondade kohal, on peamine erinevus 1990. aastatest, et see läheb asjaosalistele vähem korda. Vähem on läänele alt üles vaatamist, kuna ka riikide majanduslik olukord on muutunud Lääne-Euroopaga sarnasemaks. Siiski tundub siinkirjutajale, et 1990.

aastatel kandis läänega liitumise soovi ka iha lääneliku elulaadi järele ja mõistagi tahtmine võimalikult kiiresti vabaneda sovetlikust taagast. 1990. aastad olid siiski ka majanduslikult üleminekulised ja Ida-Euroopa oli läänest objektiivselt tunduvalt madalamal nii keskmiste palkade kui ka nõukogudejärgse olme mõttes.

Ida- ja Kesk-Euroopa teiseks olemise enesetunnetus tundub olevat seotud 1990. aastate pärandiga, mil püüti meelegeitlikult kohaneda rahvusvahelise kunstimaailmaga ja lääne kunstirongile hüpata. Ülimalt oluline oli lõpetada pool sajandit kestnud eraldatus ja katkestus, liituda Euroopa kunstiga, millega peeti end seotuks enne Teist maailmasõda. Kuigi, lähemalt vaadates ei olnud eesti kunst Euroopaga enne maailmasõda sugugi nii integreerunud, kui praegu sooviksime näha.

Eesti Kunstnikkude Rühma liikmed esinesid 1920. aastate lõpus suurel näitusel Berliinis. Teame nende „Uue kunsti raamatu“ saatmisest Theo van Doesburgile, mis Jüri Haini (1987: 51) arvates jättis soodsa mulje. Eesti kunstnikud õppisid Euroopas ja Eduard Wiiralt jäi Pariisi 1954. aastani, oma surmani. Saame viidata Wiiralti „Absindijoojatele“ ja „Põrgule“ kui sürrealistlikele teostele, kuid meil ei ole andmeid autori vahetutest suhetest samal perioodil Pariisis tegutsenud sürrealistidega. Sürrealismi ja Eesti seostest pole muud tuua kui Ilmar Laabani essee „Syrrealism“ (1938) Tallinna Reaalkooli ajalehes Realist. Nõnda et vähemasti Eesti seisukohalt ei olnud piiride avanemine sugugi mitte teekonaks varasemale positsioonile, vaid pigem võimalus leida uus koht juba teistsuguses kultuurilises, poliitilises ja ka tehnoloogilises kontekstis.

Just viimane asjaolu ehk Euroopa (ja kogu maailma) tehniline, s.t internetipõhine integreerumine saab 1990. aastatel ühisnime-tajaks. Sellel platvormil leiavad aset ka diskussioonid, mida tuleks käsitleda artiklites ja uurimustes kajastunutega paralleelsena. Uut lähenemist ilmestab Piotr Piotrowski (2009a: 58) pakutud transnatsionaalsuse idee: ettepanek hakata kirjutama uutmoodi Euroopa avangardi ajalugu, kus peetakse silmas kohalikke identiteete ning

lääne kunstiga sünkroonseid peegeldusi Ida- ja Kesk-Euroopa riikides. Ka soome teoreetik Tapio Mäkelä (1998) kirjutab translokaalsuse tähtsusest uues kunstiolukorras, mil internet muutub liimiks, mis seob translokaalseid skeenesid ja soodustab koostööd.

Mõisted „transnatsionaalsus“ ja „translokaalsus“ sisaldavad paralleelsust, olles aga mõnevõrra erineva fookusega. Kui Piotrowski idee kannab minevikku suunatud, lepituslikku, vigade parandamise ja kunstiajaloo ümberkirjutamise taotlust, siis Mäkelä termin on suunatud olevikku, uutmoodi koostöökeskkonna ehitamisele. Paralleelsus ei ole mitte pelgalt sõnaosas „trans-“, vaid ühises soovis liita lääne- ja idapoolseid lähenemisi.

Piotrowskil oli alates 1970. aastatest privileeg suhelda mitmete Kesk-Euroopa nn Varssavi pakti riikide teoreetikutega; sel ajal kujunes ka tema käsitus Kesk-Euroopa kunstiajaloolisest tõrjutusest. Tema seisukohad settisid ka tihedas läbikäimises USA ja Lääne-Euroopa kolleegidega. Transnatsionaalsuse idee all mõtleb ta lääne kunstiga sünkroonsete, Ida- ja Kesk-Euroopas asetleidnud nähtuste silmaspidamist, kus tüüpnäideteks on Tšehhi kubism ja sürrealism. Ta viitab André Bretoni loengule Prahas 1935. aastal, kus Breton lausus, et sürrealism areneb Pariisis ja Prahas kahte paralleelset teed pidi. (Piotrowski 2009a: 41)

Sürrealistidel oli ka teadlik sürrealismi internatsionaliseerimise programm, mida juhtisid André Breton ja Paul Éluard. Sürrealism avaldus omal ajal Jugoslaavias ning mõistagi Tšehhis, Belgias, Rootsis, Inglismaal (Alexandrian 1995: 119). See ei olnud ainult kunstiideede levik, vaid ka nende teadlik eksport. See tähendab, et lääne voolude ajalugu tuleks kirjutada koos samaaegsete mõjudega teistes riikides, sealhulgas Kesk- ja Ida-Euroopas. Praegu on paraku läänega võrdväärset kaetud ainult Venemaa osalus rahvusvahelises avangardis. Seda toonitab ka Piotrowski (2009b) oma selge pealkirjaga artiklis „Euroopa avangardi horisontaalse ajaloo poole“. Ta viitab raamatule „Art Since 1900“ (Foster *et al.* 2004), mis osutab küll tähelepanu Brasiilia, Mehhiko, Jaapani, Kesk-, Põhja- ja Lõuna-Euroopa kunstile, kuid lammutamata varasemat modernistlikku

kunstigeograafiat, mille keskpunkt jääb USA-sse ja Lääne-Euroopasse. Sellist lähenemist nimetab Piotrowski vertikaalseks kunstiajalooks.

Siit tuleneb Piotrowski (2009b) ettepanek „horisontaalseks“ kunstiajalooks: kunstiajalugu Kesk- ja Ida-Euroopas tuleks kirjutada horisontaalsena, mis oleks vastand vertikaalsele ehk Lääne-Euroopa vaatepunktist kirjutatule. Selles peab peegelduma rahvuslike ja kohalike avangardide käekäik, mis ei olnud pelgalt jäljenduslik ja sekundaarne, vaid millel oli peale sünkroonsuse läänega ka oma kultuuriline eripära. Sisuliselt pakub Piotrowski mittehierarhilise ja mitmevaatepunktilise kunstiajaloo kirjutamist, mis ei lähtuks kanooniliste kunstimetropolide vaatepunktist.

Kuid erinevad tekstid ja seisukohad 1990. aastatest viivad lugeja kimbatusse. Saksa teoreetik Inke Arns kutsub jällegi „vertikaalsele ristlõikele“ (*vertical cut*) läbi territoriaalsete üksuste ehk erinevate kultuurikihtide ja identiteetide vertikaalsete kihistuste, eemale horisontaalsest/homogeensest/binaarsest territooriumide markeerimisest idaks ja lääneks (Arns 1999: 238). Need seisukohad vormuvad documenta X ajal Kasselis töötoa „Hybrid WorkSpace“ raames, kui võeti kasutusele termin Süva-Euroopa (*Deep Europe*). See on bulgaaria kunstniku Luchezar Boyadjievi termin ja tähistab Euroopa piirkondi, kus identiteetidid ja kultuurilised kihistused on kõige paksemad. Ta olevat öelnudki, et Euroopa on sügavaim arvukate kattuvate identiteetidega piirkondades (*Europe is deepest where there are a lot of overlapping identities*). (Arns 1999: 238) Arnsi termin „vertikaalne ristlõige“ (läbi kultuuriliste kihistuste ja identiteetide) on üleskutse neis erinevates kihtides väljenduvate identiteetide aktsepteerimiseks ja varasemate „binaarsete markeerimiste“ hülgamiseks.

Piotrowski ja Arnsi aruteluväljad ei kattu täielikult, tekitades mõistete horisontaalne/vertikaalne kasutamisel mõnevõrra segadust. Mõlema sõnumiks on siiski teatav Euroopa-ülesus, Euroopa erinevate osade ühendamine koostöistesse aruteludesse, Euroopa erinevate piirkondade hõlmamine ja kaasamine. See kajastub ka documenta X töötoas „Hybrid WorkSpace“ osalenud Lisa Haskeli

(1997) artiklis, kus ta kirjutab peaaegu eufooriliselt Süva-Euroopa tähendusest, et see ei ole poliitiline positsioon, ei utopia ega manifest, vaid tunneli kaevamise protsess, saavutamaks suuremat arusaamist ja ühendatust, kuid tunnustades erinevaid lähtepositsioone ja suundi. See on koostöö jagatud sooviga luua kontakte, ja kuigi siin võib olla tagasilööke ja frustratsiooni, on tulemuseks suhtluskanal enda ja teiste jaoks.

Termini „Süva-Euroopa“ käekäik oli sümptomaatiline. 1990. aastate teisel poolel kujunes see meililistides ja uue meedia festivalidel omamoodi moeterminiks, kuid ka uue keskpunkti tähistajaks. See oli pigem mentaalne ühisarutelude ruum, kuhu olid koondunud Ida- ja Lääne-Euroopa kunstnikud ja teoreetikud. Arutelude ja kohtumiste tuumaks oli ida-lääne ning ka ida-ida koostöö. Füüsiliselt leidsid kohtumised aset peamiselt Kesk- ja Lääne-Euroopas.¹ Need toimusid ka kunstisündmuste raames, näiteks festivalil „Ostranie“ Dessaus (1997), samuti 1997. aasta documental X, mis ühendas meililistide Nettime ja Syndicate osalisi. Õieti olidki need meililistid peamisteks „kohtadeks“, kus arutelud aset leidsid. Nende peegeldusi võis märgata ka Tallinnas peetud Interstanding-konverentsidel alates 1997. aastast (esimene Interstanding toimus 1995. aastal, mil meililistid Syndicate ja Nettime ei olnud veel asutatud). Võib ka väita, et neis listides kujunesid domineerivaks lääne kuraatorid, kunstnikud ja kunstiteadlased.

Esimene juhtum: meililisti Syndicate tõus ja langus

On õieti huvipakkuv, et mitte ütelda sümptomaatiline, et lääne kõneisikute dominantsus kinnistus skandaalis, mis tegi lõpu meililistile Syndicate. See oli seotud NATO rünnakutega Serbiale 1999. aastal. Serbia natsionalistide positsioone kaitses Novi Sadist pärit Andrej

¹ Näiteks Rotterdamis 1996 septembris, Liverpoolis 1997 aprillis, Kasselis 1997 juulis, Dessaus 1997 novembris, Tiranas 1998 mais, Skopjes 1998 oktoobris, Budapestis 1999 aprillis ja Helsingis 1999 oktoobris. Vt ka <https://monoskop.org/Syndicate>

Tisma, kes ise pidas end pigem Ameerika neoimperialismi, interventsioonipoliitika ja globaliseerumise vastaseks, mitte Miloševići režiimi pooldajaks. Talle vastandusid NATO-meelsed lääne kunstnikud ja kuraatorid. Samal ajal läksid lahku arvamused ka listi reostava häkkerist spämmija integer (esinenud ka Netochka Nezvanova, antiiorpi jt nimede all) suhtes, mis oli mitme kunstniku pseudonüüm. Arvati, et selline tegelane peab demokraatlike põhimõtete tõttu listis olema, kuid teised, kes tundsid end häirituna ja kellele aeg armas, pidasid vajalikuks spämmilevitaja välja visata. Spämmiks oleks neid sõnumeid mõistagi palju nimetada, need olid omamoodi tekstilised kunstiteosed, millesse oli põimitud programmikoodi ja vaimukusi. Kuid edaspidi teravnes Kesk- ja Lõuna-Euroopa ning lääne vastuolu veelgi. Kõlasid väited, et ida ja lääne suhtumised on erinevad, et läänes on „kustimaffia“. Tulemuseks oli see, et loodi uus meililist Spectre. Ligi 400 liikmega uus list kujunes rahulikumaks erialakeskkonnaks, kuid nagu pärast iga teravat konflikti, tundus miski olevat lõplikult minetatud. Erialalis-ideoloogiline konflikt ja lõhenemine löid üsna selge pildi ebavõrdsusest ja kogu rahvusvahelise kunstidiskussiooni läänesuunalisest kallutatusest, nagu tundub siinkirjutajale. Andreas Broeckmann ja Inke Arns võtsid 2001. aasta novembris selle kogemuse kokku viisakas „nekroloogis“ „Rise and Decline of the Syndicate: the End of an Imagined Community“ (Brockmann, Arns 2001), tõdedes siiski *online community* illusiooni lõppemist, ja väljendasid usku pigem inimestesse kui kunsti.

Teine juhtum: ida ja lääne kunstidialoogi luhtumine

Teine näide illustreerib lähedast olukorda, kuulub aga kronoloogiliselt varasemasse perioodi. See on seotud nn Interpoli skandaaliga, kuid eelkõige on siin keskmes Oleg Kuliku isik ja praktika. Kuliku tegevus jääb 1990. aastate esimesse poolde, peegeldades toonase Venemaa sotsiaalset õhkkonda, identiteediotsinguid ja ka rahvusvahelise kunsti idahuvi. Kulik sai kuulsaks, etendades rahvusvahelistel näitustel koera, olles riieteta. Selle aluseks on tema isiklik,

lapsepõlvest pärit kiindumus koertesse, kuid ka arusaam sellest, kuidas lääs näeb ida. Kulik (2008: 34) on ütelnud: „Läänes on arvamused, et kõik, mis ei ole Lääs, on metsik. Ma olen puutunud sellega korduvalt kokku. Metsikud araablased, metsikud venelased, metsikud mustad, metsikud asiaadid jne. Ja olen näinud seda fenomeni Aasias, Hiinas, näiteks ... ja Venemaal, naaberriikide suhtes. ... Koer tekkis kui inimolendi piiririigi metafoor, kes on paigutatud looduse ja sootsiumi vahele.“²

Kuliku ideed zoofreeniast,³ koera-aktsioonide iseseisvaks atraktsiooniks muutumine, Venemaa „sügaviku“ näitamine maal teostatud aktsioonide kaudu on mitmekesine pärand. Kuid „metsiku venelase“ esitamine koera kaudu on vahest kõige esiletükkivam element Kuliku aktsioonides ja näide kunstniku reaktsioonist (lääne) stereotüüpidele.

Amy Bryzgel (2013: 39–40) kirjutab Kulikust vene identiteediotsingute kontekstis. 1990. aastate alguses oli venelaste enesemääratlus teiste Nõukogude Liidu rahvastega võrreldes kõige ebamäärasem. Olles nõukogude ajal teiste rahvuste jaoks domineeriv ja repressioonide objektiks ka ise. Kui teistes liiduvabariikides oli rahvuslik identiteet eraldatud nõukogude omast, isegi põlu all, siis vene identiteet sulandus nõukogude identiteediga, nõnda et venelikkuse määratlus mattus selle alla. Kuliku loomamängimine kui uue vene identiteedi otsing oli Bryzgeli arvates liikumine eellingvistilise arengutaseme juurde, mis võimaldas tal ennast kogeda väljaspool keelelist valdkonda. Siin viitab Bryzgel ka Jacques Lacani psühhoanalüüsi loengutele ja tema väitele tagasipöördumisest Reaalse juurde, mis on keele-eelne. Ka Kuliku koerakarakter oli tagasipöördumine algsema ja terviklikuma tegelikkusekogemuse juurde.

² Autori tõlge.

³ *Zoophrenia* – Oleg Kuliku ja tema abikaasa Mila Bredikhina programm aastatel 1993–1994, mille järgi tsivilisatsioon läbib radikaalse taandamisprotsessi koos antropoloogilise elemendi tühistamisega. Sellega on seotud hulk Kuliku digikollaaže, millel on stseenid inimeste ja loomadega.

Mõistagi avab Kuliku koeramängimine kui kriitiline žest igikestva debati läänes ja endises idablokis tehtava kunsti vahel. Kuigi ühiskonnad on viimastel kümnenditel majanduslikult ja kultuuriliselt ühtlasemad kui 1990. aastatel, on mõned Ida-Euroopa riigid jäänud endiselt teatud teemade poolest justkui nähtamatuks. Siin-kirjutaja tähelepanekute järgi näiteks ignoreeritakse või pole märgatud Eesti ja Baltikumi nõukogudeaegset tegevuskunsti, kuigi Ida-Euroopa *performance*'i-kunsti ajalugu uuritakse aktiivselt, ja mitte ainult Amy Bryzgeli poolt.

Katseid raudse eesriide taguseid nähtusi kaasata on tehtud. Üks näide on Petra Stegmanni kureeritud näitus „Fluxus East. Fluxuse võrgustikud Ida-Euroopas“ 2008. aastal Kumus, kuhu liideti ka Eestis toimunud tegevuskunsti katsetusi 1960. aastate keskpaigast 1980. aastateni, kuulsaima näitena Arvo Pärdi ja Kuldar Singi osalusel läbiviidud „Kreemona ringmäng“ (1968), mis sai tuntuks viiulipõletamise ja hilisema seletuskirja kirjutamisega Heliloojate Liidu juhatusel. Stegmani näitust esitati küll mitmes olulises muuseumis Euroopas, kuid Eesti osalusega komplektist trükist ega isegi korralikku veebisissekannet ei ole sündinud (Fluxus East 2008).

Zürichi ülikooli juures asuva Slaavi seminari uurimisprojekt „Performance-Art in Osteuropa (1950–1990): Geschichte und Theorie“ tegeleb peamiselt Kesk-Euroopa ja Moskva kontseptualismiga ning teemadega, mis slavistidele olulised, vaadeldes lähemalt ka Nikolai Jevreinovi Talvepalee vallutamise taaslavastust 1920. aastal (PerformEast *s.a.*). Nende programmi kirjelduses mainitakse põgusalt Leedut seoses George Maciunase ja Fluxusega, kuid sellega seosed Baltikumiga ka piirduvad.

Kulikuga seotud nn Interpoli skandaal puhkes 1996. aastal näitusele „Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“ Stockholmis kaasaegse kunsti ja arhitektuuri keskuses Färgfabriken. Moskva kunstnike kuraatoriks oli Viktor Misiano. Näituse avamisel purustasid Aleksandr Brener ja Oleg Kulik osa hiina-ameerika kunstniku Wenda Gu installatsioonist, Kulik hammustas ühte külastajat, kohale kutsuti politsei. 17 Rootsi korraldajat kirjutasid

avaliku kirja „An Open Letter to the Art World“ (1996), kus nime-
tasid Viktor Misiano kureeritud vene kunstnike osalust fašistlikuks.
Viktor Misiano (1996) vastas avalikus kirjas, et need ootamatused
olid varasema väärnimõistmise ja poolte halva kommunikatsiooni
tagajärg, mitte põhjus. Tõlgendades Kuliku etteastet, kirjutab ta, et
Kuliku ketikoer esindas kujutlust Venemaast, mis on juurdunud
lääne kollektiivses alateadvuses.

2005. aastal avaldas Misiano põhjalikuma teksti „Interpol. The
Apology of Defeat“ ajakirjarubriigis „Case Studies“ (Misiano 2005),
mis ilmestab temaatika jätkuvat aktuaalsust veel ligi kümme aastat
hiljem. Siin sobiks viidata ka lõhutud installatsiooni autori Wenda
Gu (1996) kirjutisele, kus ta tõlgendab sündmust oma vaatenurgast.
Sellest selgub, et Kulik ründas kaheaastast last, mille tõttu kuraator
Jan Aman lõi teda näkku. Wenda Gu selgitab tekstis oma juuste-
installatsiooni, mille Brener lammutas. Juuksed olevat korjatud
Rootsi ja Moskva juuksuritel ja seotud tunnelit meenutavasse ins-
tallatsiooni, mille keskel oli Rootsi õhujõududelt laenatud reaalne
rakett. Kuliku arvamust esindab tema selge pealkirjaga ülestunnis-
tus „Why Have I Bitten a Man? An Open Letter from Oleg Kulik“
(Kulik 1996), mille järelduseks kujuneb, et sündmusele pole leida
muud tõlgendust kui üks tüüpiline ida ja lääne vaheline arusaama-
tus. Parima diagnoosi sellele juhtumile annab sloveenia kunstitead-
lane Igor Zabel ([1997] 2002: 357) artiklis „Dialogue“: toimus võitlus
dialoogi mõiste üle, s.t selle üle, kellel on dialoogis meistri positsioon,
ja kellel on võim ütelda, kuidas asjad käivad. Õnneks, või paraku,
on see ida-lääne vastuoluline suhe kunsti defineerimisel säilinud ka
praegu.

Kolmas juhtum: Peeter Linnapi „Le Top 50“

Ilmestaksin ida-lääne kunstisuhteid ja pigem läänepoolset ebakom-
petentsust silmapaistvalt eneseiroonilise aktsiooniga Eestist. Peeter
Linnapi „Le Top 50“ toimus Ajaloo Instituudi galeriis 1994. aastal ja
seda võib pidada Eestis kunsti piire oluliselt nihutanud näituseks.

„Le Top 50“ põhines prantsuse ajakirja Beaux Arts 1994. aasta veebruarinumbris avaldatud pingereal viiekümnest prominentsest kunstipersonist, kus olid kunstnikud, kunstikriitikud, teoreetikud, galeristid, nagu Francis Haskell, Charles Saatchi, Rudi Fuchs, Christian Boltanski, Götz Adriani, Jean-Christophe Ammann jne. Nii vaimu- kui ka rahakotitegelased, nagu neid iseloomustas Heie Treier (1994). Neile saatis Linnap kolm küsimust: 1. Kas olete kuulnud midagi maast nimega Eesti; kui jah, siis mida? 2. Kas olete kuulnud midagi selle maa kunstist? 3. Lõpuks – kas võiksite kirjutada või faksida lause või mitu mõne sooviga eesti kunstnikele? See võib olla mistahes, aga siiras.

Kunstitegelaste portreed rippusid Ajaloo Instituudi seintel, nende all olid rohelised postkastid, kuhu külastajad võisid oma sõnumeid panna. Ruumis oli laud, kus oli võimalik kirjutada oma kiri auväärt kunstipersonile. Linnapi väitel olevat kirju saatnud Aili Vint, Heie Treier jt (Linnap 2021). Prominentide vastuseid oli 13, seega vastamise protsent oli 26. Linnapi (2021) sõnul: „Ükski korüfee sh kunstiajaloolane ei teadnud mitte-üks-fakt (nimi, teos, jm fakt) eesti kunstist. Osadel oli nostalgia pre 1940-aasta vana Tallinna järele. Mu oma tuttav Jean-Christophe Ammann alustas kirja sellega, et „... Leedust teab ta vähe““⁴

Reet Varblane (1995: 10) kirjutas, et seda teost võiks käsitleda kolmel tasandil: esiteks, autori positsioon; teiseks, eesti kunstimaailma reaktsioon, ja kolmandaks, eksponeeritud kunstimaailma „vägevate“ reaktsioon, kui autor saatis neile ülesvõtted oma installatsioonist ja vaatajate kirjad. Installatsioon puudutas olulisi kunstivõimu küsimusi ning oli aluseks arvukatele analüüsidele. Oma haardes ja arrogantsis oli näitus ainulaadne, uurides eesti kunsti positsiooni Euroopa kultuuri kontekstis. Autori kõrge enesehinnang väljendus ka oma tegevuse refleksioonis: „Kihvatas pähe mõte, et otse neile inimestele kirjutada on tegelikult ainuke viis tuntuks saada... Kõik need viiskümmend inimest, kes eesti kunstist mitte midagi ei tea,

⁴ „Über Litauen weiss ich wenig.“

midagi selle ütlemisega juba teavad. Nad teavad, et on olemas keegi hullumeelne või aferist või geenius, kes on teinud sellise teose, kus ta neilt seda küsis.“ (Varblane 1995: 11) Autor oli avameelselt mittetagasihoidlik. Reet Varblane (1995: 11) kirjutas: „See tutvustamise akt tooks nad Autoriga võrdsele positsioonile, kuigi nende aktiivsuse ja initsiatiivsuse aste oleksid madalamad: nad võiksid kanda nimetust Kaasautorid.“ Aimatav on Linnapi motivatsioon „vägevate“ jultunud tülitamisel: „Eesti kunstniku põhiline puudus on see, et ta on passiivne, sõnaaher, väheedev – see on lausa eluohtlik!“ (Varblane 1995: 11) Linnapile neid puudusi aga ette heita ei saa.

Johannes Saar (1996: 113) kirjutas Linnapi tegevuse kohta kokkuvõtvalt: „Esitades ühiskondades peituvaid invariantseid struktuure, ärgitab ta mõne konkreetse ühiskonna latentse tõve akuutsesse faasi, paljastab selle ja paneb diagnoosi kogu vaadeldavale sootsiumile.“ Reet Varblane (1995: 13) viitas Linnapi enese määratlusele, kes pidas näitust „kontseptuaalseks pildiorganismiks“, ja osutas ka Heie Treierile, kelle arvates oli tegu sotsiaalse uurimistöoga.

Nii meetodi kui ka positsiooni mõttes oli näitus eristuv, kuid sooviksin välja tuua veel ühe aspekti: osalusmõõtme. Kunstimaailma vägevate fotodele lisatud postkastid olid avatud külastajate kirjadele, vaatajatel oli võimalus kaasa teha – tegu oli osalusettepanekuga.

Hiljem, 1997. aastal tegi analoogilise osaluspostituse projekti „Jäta endast teade tulevikku“ Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitusele rühmitus F.F.F.F.,⁵ paigutades Eesti linnade tänavatele tünnilaadsed „postkastid“, kuhu inimesed said torgata sõnumeid. Kontseptuaalseks taustaks oli annotatsioon: „Meediaruumi küllastumine. Teate kadumine analoogsete vahendite võrgus. Olukord, kus loodud märk ei toimigi soovitud informatsiooni kandjana. [...] Jäädvustamiseks meie olemasolu ajas, tuleb salvestada info

⁵ Kunstirühmitus F.F.F.F (Fun For Five Female) on aastatel 1996–2005 tegutsenud viie Eesti Kunstiakadeemia metallikunsti osakonna lõpetanu (Kristi Paap, Ketli Tiit-sar, Berit Teeäär, Kaire Rannik ja Maria Valdma) asutatud rühmitus.

kehtivast ajast ja ruumist väljapoole.“ (F.F.F.F. 1997) Reet Varblase (1997) arvates rääkis teadmine, et venekeelseid sedeleid oli kõige rohkem, midagi olulist tolle aja ja selle kaudu ka tuleviku kohta.

Kui pöörduda tagasi Linnapi näituse juurde, siis see lõi pret-sedendi eelkõige piireületava küsitlusega ja katsega suhestuda vahetult kunstimaailma tuntud isikudega. Tõsi küll, lähedase näitena võib tuua ka Ants Juske kureeritud „Kunsti piirid“ samal 1994. aastal, mis ründas kanoonilist loojastatust, laiendades selle ka kirjutajale-kriitikule. Kuid laiendatud said ka kunstiteoseks ole-mise piirid: see ei ole enam kunstioskustega loodud objekt, vaid näitusekorraldaja valik, mis omistab objektile kunstiteoslikkuse või kustutab selle. Linnapi „Le Top 50“ oli võimukas defineerimisakt, mille taotlus oli paigutada eesti kunstnik ja kuraator kunstimaailma prominentidega võrdsele positsioonile. See oli enda määratlemine samaväärsena.

Kuid järeldeuseks on ka küsitletavate ebakompetentsuse tõe-damine. Kui Eestist tollal, valdavalt internetieelsel ajastul suurt ei tea-tud, infot ei olnud kusagilt kiiresti võtta, siis ometi eeldaks vastajalt vähemasti Eesti ja Leedu erinevuse tundmist.

Linnapi projekti epiloogiks võib pidada Kaisa Eiche (2021) artiklit „//<Hello, World!>“ Linnapi samanimelisest retrospektiivist Pallase galeriis Tartus. Autor soovis korrata Linnapi eksperimenti, suutmata vastu panna kiusatusele kogeda kommunikatsiooni-protsessi kulgemist digiajastul. Ta koostas e-kirja ning saatis selle viiekümnele kunstiasutusele Jaapanis, Austraalias ja Brasiilias, kasutades Linnapi omaaegseid küsimusi. Eiche lootis saada vähe-malt kümme vastust. Kahe kuu jooksul ei vastanud keegi. Autor tõdebki, et tehnoloogiline protsess ja info kiirem käitlemine ei ole üht perifeerset mikromaailma muule maailmale kuidagi lähenda-nud. Ta püüab selgitada, et organisatsioonid esindab sageli algtaseme personal, kes on esimeseks filtriks, ning on ka võimalik, et küber-turbe programm liigitab kahtlased meilid automaatselt spämmiks. Eiche järeldeb lõpuks, et kirjale vastamine polnud lihtsalt organi-satsioonile prioriteetne tegevus, millele aega kulutada. Samuti on

võimalik, et asutusse tulevad sajad kunstnike ettepanekud küll koostööks, küll näituste tegemiseks ja sedalaadi kiri võis liigituda üheks järjekordseks tunnustusejanuse kunstniku kontaktikatseks.

Mis põhjusel selline e-kiri ka vastuseta jäi, näitab see ometi midagi: laiemas plaanis info ja kontakteerumise liiasust, informatsiooniga koormatust, kitsamalt kahtlemata huvi vähesust kõikvõimalike „lähedaste Teiste“ vastu või ka piisavat hõivatust omaenda vahetu keskkonnaga.

Kui nüüd tundub, et mu järeldus on pessimistlik – Ida-Euroopa on Eesti näitel sootuks unustatud ja läänest veel kaugemale nihkunud –, siis tegelikult tahaksin teha pigem vastupidise järelduse. Selle sisu on, et idaeurooplased on omandanud subjektsuse varasemast suuremal määral, nad on lakanud olemast defineeritavad ja vaadeldavad, nad määratlevad ja otsivad oma kohta ise. Nad on võtnud võimu omaenda käekäigu üle. Enam ei piisa ähmases heiastumisest lääne peeglis. See tähendab omaenda ajaloo kirjutamist ja ise enda ajalukku kirjutamist, ise defineerivate sündmuste korraldamist. Kui tuua selge näide Eestist, siis mainiksin Katja Novitskovat, kel on õnnestunud post-internet-kunsti rahvusvahelises liikumises märgatavat rolli mängida. Kui mainida organisatsioone, siis Riia uue meediakultuuri keskus RIXC on läbi aastakümnete korraldanud uue tehnoloogia põhiseid rahvusvahelisi sündmusi, kust on käinud läbi kõik arvestatavad rahvusvahelised tipud digikunsti teooria ja praktika vallas. Näiteid võib veelgi tuua. Pigem võiks ütelda, et 1990. aastate ida-lääne kontaktiotsimised ja isegi võimümängud ei ole enam päevakorras. Ida-Euroopa ei paista enam „lähedase Teisena“, kas ametliku kuulumise tõttu Euroopa Liitu või läänega liiga sarnaseks ja seega vähem huvitavaks muutumise tõttu.

KIRJANDUS

- Alexandrian, Sarane 1995. *Surrealist Art*. London: Thames & Hudson.
- An Open Letter to the Art World 1996. – SIKSI: the Nordic Art Review 1.
- Arns, Inke 1999. *Beyond the Surfaces: Media Culture Versus Media Art or How We Learned to Love Tunnel Metaphors*. – Ost-West-Internet: elektronische Medien im Transformationsprozeß Ost- und Mitteleuropas / Media Revolution: Electronic Media in the Transformation Process of Eastern and Central Europe. Ed. Stephen Kovats. Frankfurt, New York: Campus.
- Broeckmann, Andreas; Arns, Inke 2001. *Rise and Decline of the Syndicate: the End of an Imagined Community*. <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0111/msg00077.html> (09.11.2021).
- Bryzgel, Amy 2013. *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980*. London, New York: I.B. Tauris.
- Eiche, Kaisa 2021. „//Hello, World“. – *Kunst.ee* 2, 42–51.
- F.F.F.F. 1997. *Rühmituse F.F.F.F. projekt*. Kaasaaegse Kunsti Keskuse arhiiv.
- Fluxus East 2008 = Fluxus East. *Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Tallinn, <http://www.fluxus-east.eu/index.php?item=tallinn&lang=en> (09.11.2021).
- Foster, Hal; Krauss; Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Gu, Wenda 1996. *The Cultural War*. – *Flash Art International* 29, 189, 102–103.
- Hain, Jüri 1987. *Veel „Uue Kunsti Raamatust“ ja Theo van Doesburgist*. – *Kunst* 69/1, 50–51.
- Haskel, Lisa 1997. *Tunnelling to Deep Europe: A Letter from my Island Home*. – *Syndicate* 15.08. http://medialounge.waag.org/lounge/workspace/deep_europe/DOCS/mail/0160.html (09.11.2021).
- Kulik, Irina 2008. *Oleg Kulik: Artificial Paradise*. – *Antennae* 8, vol. 2, 31–40.
- Kulik, Oleg 1996. *Why Have I Bitten a Man? An Open Letter from Oleg Kulik*. – *ArtRiot*. <https://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=70> (09.11.2021)
- Laaban, Ilmar 1938. *Syrrealism*. – *Realist* 09.12.

- Linnap, Peeter 2021. Autori kirjavahetus Peeter Linnapiga, 20. mai. Kirjad autori valduses.
- Mäkelä, Tapio 1998. [net - critical discussion]. Nettime, 19.02. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9802/msg00098.html> (09.11.2021).
- Misiano, Viktor 1996. Response to an Open Letter to the Art World. – Flash Art International 29, 188, 46.
- Misiano, Viktor 2005. Interpol. The Apology of Defeat. – Moscow Art Magazin 1. <http://moscowartmagazine.com/issue/41/article/799> (09.11.2021).
- Pejić, Bojana 1999. The Dialectic of Normality. – After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe. Stockholm: Moderna Museet.
- PerformEast s.s. = Performance-Art in Osteuropa (1950–1990): Geschichte und Theorie, <https://www.slav.uzh.ch/de/forschung/litwissprojekte/performance-art.html> (09.11.2021).
- Piotrowski, Piotr 2009a. In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. Transl. Anna Brzyski. London: Reaktion Books.
- Piotrowski, Piotr 2009b. Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. – Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent. Eds. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum and Hubert van den Berg. Berlin: De Gruyter.
- Saar, Johannes 1996. „Rorschachi testid“ ja sotsiaaldiagnostika Peeter Linnapi kunstis. – Teater. Muusika. Kino 3, 107–113.
- Zabel, Igor [1997] 2002. Dialogue. – Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s. Eds. Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl. New York: Museum of Modern Art; Cambridge (Mass.): MIT Press, 354–361.
- Treier, Heie 1994. Le Top 50. Euroopa kunstivägevate edetabel ja Eesti. – Eesti Ekspress 25.11.
- Varblane, Reet 1995. Kunstimaailm ja meie: Peeter Linnap, „Le Top 50“ Ajaloo Instituudi galeriis 11. nov. – 9. dets. 1994. – Kunst 2, 10–13.
- Varblane, Reet 1997. Interstanding 2 – kallis, lühike, tähtis näitus. – Eesti Päevaleht 22.10.

SUMMARY

BRIDGES AND CONFLICTS ON THE EASTERN- WESTERN ART AXIS: THE DOMESTICATION OF EASTERN EUROPE AS „CLOSE OTHER“ IN THE 1990S

The article pays attention to three episodes in understanding and accommodating Eastern Europe art to the international dialogue. I focus on the reciprocal approaches between West- and East- European artists and theoreticians to seek mutual understanding which sometimes resulted in conflicts. In the first case I follow the disintegration of the Syndicate mailing list and emergence of the new Spectre list. The second case is dedicated to the conflict at the exhibition “Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“ in Stockholm in 1996.

The third discussion is based on Peeter Linnap’s exhibition “Le Top 50“ (1994) in Tallinn, where organizers tried to make connections with the prominent authorities of the art world. As an addition to the last case I discuss a similar experiment by Kaisa Eiche in 2021, who got even less response than Linnap earlier. This assures that East Europe cannot be treated as „close Other“. It is not different and is „not-other“, it belongs to Europe by its formal status and is included culturally as well.

East Europeans have maintained subjectivity, but they cease to be defined externally. They are taking power positions over their works: they are not seeking approval from the western mirror. However, it also illustrates the paradox of digital communication, because of the abundance of information and filters of communication, the reciprocal building of bridges is still fraught with complexity.

Keywords: „close Other“, conflicts, art dialogue, transnationality, translocality, horizontal and vertical art history, Eastern Europe