

Tartu Ülikool  
Filosoofiateaduskond  
Ajaloo ja arheoloogia instituut  
Kunsti ajaloo õppetool

Indrek Grigor

MODERNISTLIK ORNAMENT. ASEMIOTILISUS MODERNISTLIKUS KUNSTITEOORIAS

Magistritöö

Juhendaja: Jaak Kangilaski

Tartu Ülikool  
2008

Without theory, history becomes the dominant discipline.

Peter Eisenman  
*The Formal Basis of Modern Architecture*

3.1. Kunstilised mudelid kujutavad endast teadusliku ja mängulise mudeli omapärast ühtsust, mis üheaegselt organiseerivad intellekti ja käitumist. Mäng on kunstiga võrreldes *sisuta*, teadus aga *toimeta*.

Juri Lotman  
*Kunst modelleerivate süsteemide reas*

1.4. **Valgus saagu!** Sellega on kõik üteldud – kõik tehtud. Kõik (võimalikud) maailmad on loodud juba esimesel päeval. Sest kõik võimalikud vormid **saab** valgus “ise”, “kõrvalise” hingestava abita – valguvus **ise** ongi hing mis hingab ja hingestab, elustab, liigendab ((ukse)hingestus) ja artikuleerib. Valgus on hing, on Püha Vaim nagu peagi selgub. Valgus, mis saab “saagu valgus” lausumises, ei saa valgustama ruumi, sest ruumi veel ei ole – valgus on saanud valguma: valg(uv)uses ruumi looma – ruumiks saama. Pintsli on puudutanud lõuendit, värv on valatud väljale; pasta on valatud paberi pinnale – ruumi sünnib värvis ja teos on juba teostumises. Teos on juba **teos** – juba tehtud. Teos on juba “**teos**” – jutt on juba märkides, kõik tähendused TÄHENDUSes juba kohal – keele universaalses genotüübis. Universaalsus, see on otsesõnu: kõikide tähenduste **ühte-  
valguvus** keele preindividuaalses voolus – TÄHENDUSes “rakutasandil.”

Anti Saar  
*Tähesadu. Preikonograafilise intuitsiooni võimalikkus*

SISSEJUHATUS .....	4
1. MODERNISTLIK ORNAMENT .....	8
1.1. Modernism .....	8
1.2. Ornament .....	11
1.3. Mihhail Bahtin: kronotoop.....	12
2. TOPOS.....	16
2.1. Rein Undusk: topoloogia .....	16
2.2. Gilles Deleuze ja Felix Guattari: <i>Tuhat platood</i> .....	17
2.3. Paul Klee: <i>Pedagoogilised skitseeringud</i> .....	20
2.3.1. Lõplik ja lõputu.....	23
2.4. Wassily Kandinsky: alguses oli punkt.....	27
3. SÜMMEETRIA .....	30
3.1. Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus.....	30
3.2. Tanja Muravskaja: <i>Welcome to London (W2LO)</i> .....	37
3.3. Piet Mondrian: <i>Uuest kujundusest</i> .....	39
4. SUREMATUS .....	41
4.1. Jean Tinguely: <i>Staatika nimel</i> .....	42
4.2. Peter Eisenman: <i>Modernistliku arhitektuuri formaalne alus</i> .....	48
4.3. Theodor W. Adorno ja Max Horkheimer: <i>Valgustuse dialektika</i> .....	54
5. ELNARA TAIDRE: <i>LABÜRINT JA IGAVESE TAGASITULEKU TEED</i> .....	57
KOKKUVÕTE .....	63
SUMMARY .....	66
KASUTATUD KIRJANDUS.....	69
VIIDATUD KUJUTAVA KUNSTI TEOSSED.....	72
LISAD.....	74
Lisa 1 Jean Tinguely Staatika nimel .....	74
Lisa 2 Jean Tinguely Static! Static! Static!.....	75

## SISSEJUHATUS

Alljärgnevat uurimust läbiv paarismõiste “modernistlik ornament” ei tähista mitte erinevate rahvaste varasest kunstist tuntud mütoloogilis-religioosse taustaga abstraktset joonterägastikku, vaid 20. sajandi Lääne-Euroopa ja Ameerika Ühendriikide kunsti – küsimuse alla tuleb modernismi teoorias ja praktikas kesksel kohal seisev vormi problemaatika. Mõistel “formalism” on küll meie kultuurikontekstis halb maik, aga samas on just formalism see, mis on iseloomulik kogu modernistlikule traditsioonile, kus vorm kasvas hermeetiliseks, vaid ennast tähendavaks ja tähistavaks suletud süsteemiks, lähendades kaasaegset kunsti seeläbi paradoksaalsel kombel omakorda traditsiooniliste kultuuride mütoloogilisele maailmakäsitlusele.

Modernistliku ornamendi all ei tule mõista mitte üksnes puhtalt vormile keskenduvat kaasaegset kunsti, vaid ka objektiga kooskõlas olevat uurijapoolset teoreetilismetodoloogilist küsimust teose ja kunstniku vahelise kontseptuaalse suhte järele, mille alusel on võimalik teineteisega kõrvutada pealtnäha nii erinevaid kunstnike nagu Tõnis Vint ja Kiwa, mida on oma kuraatoriprojektiga *Labürint ja igavese tagasituleku teed*<sup>1</sup> tõestanud Elnara Taidre. Niisiis ei ole alljärgneva töö taotluseks mitte ainult modernistliku kunsti kontseptualiseerimine, vaid paralleelselt ka selle läbiviimiseks vajaliku kooskõlalise metodoloogilise võttestiku esitamine.

Nagu tööle püstitatud metodoloogiline eesmärk juba viitab, on tegemist sisulises plaanis väga laiahaardelise lähenemisega, mida võiks tähistada algselt küll modernismi kritiseerimiseks kasutusele võetud mõistega “suur narratiiv”. Suur narratiiv on teoreetiline konstruktsioon, mis püüab kontseptualiseerida kogu tegelikkust. Klassikalised suured narratiivid on näiteks hegellik dialektika või freudism, aga ka kõik need tekstid, mida käesolevas töös analüüsitakse, on – mastaapide poolest küll märksa väiksema ambitsiooniga, aga siiski –, totaalsed kirjeldused. Kuigi käsitletavate teooriate seas leidub

---

<sup>1</sup> *Labürint ja igavese tagasituleku teed*. Tõnis Vindi ja Kiwa ühishäitus Rael Artel Galleri Non-Profit Project Spase 8.03-7.04.2007. Kuraator Elnara Taidre.

ka selliseid, mille kõiksusekontseptsioon näib esmapilgul väga piiratud (nt. Klee värviring või geomeetriline lihtvorm Eisenmanil), selgub lähemal vaatlusel, et tegemist on metoodiliste mudelitega, mis tegelikult tähistavad kõiksust. Klee värviringi postuleerimisele eelneb pikk primitiiv-loodusteaduslik analüüs, mis näitab samade protsesside toimimist looduses. Mondriani teosofiast mõjutatud veendumuste kohaselt taandub kogu keskkond horisontaalide ja vertikaalide opositsioonile. Nii on ka alljärgnevas uurimuses modernistlikule kunstiteooriale omistatavad kolm omadust – ruumi domineerimine aja üle, sümmeetriahalus ja autori hõlmamine teose poolt –, sisuliselt metoodiline mudel kõiksuse kirjeldamiseks. Selline totaalsus ei ole aga mitte töö eesmärk, vaid paratamatu kõrval efekt, mis tuleneb uuritava objekti enese positsioneerimist.

Väga raske on vahet teha, kus täpselt lõpeb üks kontseptsioonipunktidest ja algab teine, ning võib tekkida põhjendatud kõhk, kas üks või teine käsitletav autor ikka on parim näide antud situatsioonis, edasi aga juba küsimus, miks üldse on tehtud nimelt selline autorite valik. Seetõttu olgu kohe tunnistatud, et valik lähtub puhtalt siinkirjutaja subjektiivsetest eelistustest, kuivõrd aga töö eesmärk on metoodiline – suure narratiivi eesmärk ei saagi olla teistsugune –, on objekt iseenesest paratamatult teisejärguline ning küsimus ennekõike ikkagi meetodi elujõulisuses.

Teine oluline küsimus rakendatavuse kõrval on meetodi eesmärk. Alljärgnev töö ei püüa analüüsida modernistlikku kunstiteooriat ennast kui epohhilist nähtust, vaid esitada ühe võimaluse metoodiliseks lähenemiseks sellele väga pluralistlikule tekstikogumile kui tervikule. Vajadus sellist tüüpi lähenemise järele on tingitud viimastel aastatel juba prevaleerivaks tõusnud seisukohaga, et postmodernism oli või on lihtsalt modernismi etapp, kunstiteoreetiline kriis, ning modernism kestab rahus edasi tänase päevani. Ent 1960. ja 1970. aastate keeleteadusest lähtuv poststrukturealistlik teooria tõi oma logotsentrilise lähenemisega Teise maailmasõja eelsesesse nõ. varamodernistlikku kunstiteooriasse, mis oli selleks hetkeks nii vormilise kui sisulise kriisini jõudnud, sisse sootuks uue retoorika ja spetsiifilise terminoloogia, mis teeb modernismi käsitlemise sisulise kontiinumina just keeleliste ebakõlade tõttu väga keeruliseks.

Strateegiaid kontiinumi tähistamiseks on üldistavalt öeldes kaks: Esiteks Charles Jencksi poolt viljeldav ja pidevalt täienev terminoloogiliste sugupuude kasutuselevõtt (järel- ja neomodernism; dekonstruktiivistlik-, fraktaal- ja kompleksarhitektuur, kui

nimetada mõned laiahaardelisemad stiilimääratlused<sup>2</sup>); kusjuures neis pakutavate mõistete sisu avaneb ennekõike läbi formaalsete kirjelduste, kus on oluline rõhk vormi genealoogilisel päritolul. Niisiis püüab Jencks ületada “modernismi” ja “postmodernismi” ebamäärast üldmõistelisust, tootes pidevalt võimalikult täpselt määratletavaid alammõisteid.

Põhimõtteliselt oleks taoline lähenemine üle kantav ka teoreetiliste tekstide vaatlusse, selle põhiliseks puuduseks oleks aga paratamatult lisanduv ja äärmiselt koormav erinevustel baseeruv kirjelduste hulk ning sellise lähenemise ennekõike ajaloolis-evolutsiooniline, mitte aga analüütiline olemus.

Teise lähenemisena võiks nimetada Anette Simonise estetismi mõistest lähtuvat kontseptsiooni, mis on esitatud tema dissertatsioonis *Kirjanduslik estetism. Arabeskide teooria ja modernismi hermeetiline kommunikatsioon*<sup>3</sup>. Simonise analüüs lõpeb küll ajaloolises mõtmes Theodor Adornoga, samas aga viitab ta ka poststrukturealistliku teooria estetistlikule olemusele, vältides sealjuures teadlikult poststrukturealistliku mõistet ennast. Simonise töö vormilises küljes paistabki silma teadlik modernismi mõiste vältimine ja selle asendamine küll samuti üldmõistelise, ent märksa neutraalsema “estetismiga”, mis aitab tal vältida modernismi kui mõiste väga laialivalguvat tähendusvälja ja sellega kaasnevaid probleeme. Teisisõnu on Simonise lähenemine terminoloogilises plaanis otsene vastand Jencki pidevalt täienevale ja muutuvale tüpograafia. Samas liigitub Simonise uurimus – nii valitud perioodi (Nietzschest Adornoni) kui varjatud ja käsitlemata viidete tõttu modernismi ja postmodernismi seostele –, tööde hulka millele Heie Treier õigustatult probleemi eitamist ette heidab.<sup>4</sup>

Alljärgnev kirjutis teeb küll sisulises plaanis sügava kummarduse Simonisele, aga eksponeerib siiski teadlikult mõistet “modernism”, pruukides seda kui klassikalist 60ndatel väljakujunenud tähendusväljaga mõistet, püüdes seda samas vabastada vahepeal kuhjunud hinnangulisest koormast. Metodoloogilises plaanis on estetismi küsimus asendatud küsimusega teksti aegruumiliste suhete järele. Eeskujuks on siinjuures Mihhail Bahtini kirjandusliku kronotoobi käsitus. Kronotoobiline analüüs võimaldab kirjeldada iga

---

<sup>2</sup> Vt. nt.: Charles A., Jencks: 1987. *The language of post-modern architecture*. New York : Rizzoli.  
Charles A., Jencks: 2000. *Architecture 2000 and beyond : success in the art of prediction*. Chichester, West Sussex : Wiley-Academy.

<sup>3</sup> Simonis, Annette: 2000. *Literarischer Ästhetizismus : Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer.

<sup>4</sup> Treier, Heie: 1995. Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas. *Akadeemia* nr. 8.

konkreetsa teksti aegruumilisi iseärasusi, mis hõlmavad ka konkreetse teksti retoorika või terminoloogia poolt tähistava. Nõnda on võimalik nii sisult kui meediumilt väga erinevaid tekste mitte üksnes kõrvutada, vaid ka võrdlemisi täpselt analüüsida, hõlmates sealjuures puhtformaalsete küsimuste kõrval ka teose laiema kontseptuaalse tausta.

## 1. MODERNISTLIK ORNAMENT

### 1.1. Modernism

Modernismi mõiste mastaapne ning laialivalgud tähendusväli on võrdlemisi ammendavalt kokku võetud Heie Treieri doktoritöös *Kohalik modernsus kunstis*<sup>5</sup>. Põhiküsimusena tõuseb selles esile kunsti enesemääratlemine visuaalteadusena, mis tähendab kunstivälja autonomiseerumist ja haakumist üleüldise tõe väljaselgitamisele viiva teadusliku progressi kultusega. Vähegi konkreetsema objekti või ka modernismi kui objekti käsitlemise korral oleks vaja taust loomulikult märksa detailsemalt välja joonistada, aga käesolev kirjutise seisukohast, mis ei tegele otseselt modernismi kui probleemiga, on ülaltoodud klassikaline (mööndes, et umbmäärane) mõistemääratlus täiesti piisav. Küll aga tuleb viidata ühele põhimõttelisele seisukohale: nimelt lähtub käesolev uurimus veendumusest, et modernism kui epohh ei ole lõppenud, mingit n-ö. katkestust ei ole aset leidnud, postmodernism tähistab lihtsalt kriisi modernistlikus kunstiteoorias.

“Modernne maailmapilt rajaneb kollektiivsel puudujäägi, ebatäiuslikkuse tundel, sest kuidas teisiti oleks mõeldav selle edasipürgiv uuendusmeelne paatos? /.../ Ideel edasiliikumisest on mõte vaid siis, kui sellel on mingi eesmärk, kui kulgemise lõpus terendub kohalejõudmine. Kohalejõudmine tähendaks siis muidugi liikumise lõppemist. Kummaline küll, aga moderni eesmärgiks näib olevat oma modernsuse ületamine, selle väljavahetamine täiuseseisundi, olemise ühtsuse vastu – mis aga oleks imekspandavalt sarnane müütilisega”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Treier, Heie *Kohalik modernsus kunstis : eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, kunstiteaduse instituut.

<sup>6</sup> Annus, Epp: 2001. Müütilise ja moderni vahel: Rahvusest, mütoloogiast ja Kristjan Jaak Petersoni kuuest. *Looming* nr3: lk. 407.

Postmodernism seevastu püüab kehtestada “aja piiramatut võimu”. Nii kirjeldab Jaan Undusk “dekonstruktsiooni müüdilist juurt” järgmiselt:

“Igavene Juut, Ahasveerus, inimene, kel pole terves ilmas ühtegi **oma** paika, kus kompsud maha panna, inimene, keda seob range peatumiskeeld ja kes on seega määratud tähtajatule, tähenduseta, sihitule mööda- ja läbirännule ilma mingi väljavaateta leida ruumilist rahu. See ongi dekonstruktiivne tähendus /.../”<sup>7</sup>

Samas möönab Jaan Undusk, et “see ei ole mitte orgaanilise rändrahva, mongolite, vaid rändama pagendatute, niisiis salamisi, väga salamisi ka töötatud maast unelejate keelefilosoofia (aga seda viimast Derrida eirab).”<sup>8</sup>

Viimane tsitaat iseloomustab omal poeetilisel viisil sisuliselt kogu seda situatsiooni, mis ülal modernistliku kunstiteooria kriisina tähistatud. Esiteks, keelefilosoofia domineerimine kõigis humanitaarteaduse sfäärides, millega kaasneb keelefilosoofiale omane temporaalsuse pealetung, ning teisalt, postmodernismi tugev ideologiseeritus – modernismi müüdilisest ühtsusest tohib mõelda vaid “salamisi”. Selle küsimuse juurde pöördutakse tagasi Peter Eisenmani käsitlevas peatükis.

Samas kirjeldab Utz Riese postmodernismi hoopis ruumistamisena (*verräumlichung*). Ta küll möönab, et “esteetilisest seisukohast ei ole struktuuride ruumistamine postmodernistlik nähtus. Juba 19. ja 20. sajandi vahetusel ning hiljem muutus see tendents kunstides, nende modernistlikes ja avangardistlikes püüdlustes nähtavaks.”<sup>9</sup> Kuid modernismile omane ajalootus (*ahistorisch*) ei ole mitte ruumiline, vaid modernismile väga omaselt müüdiline. Erinevus seisnevat siin asjaolus, et modernistlik esteetika paigutab ajaloolised üksused ajalootusse ruumi, milles säilib näiteks nende hierarhiseerimise võimalus, samas kui postmodernism tühistab kõik ajalised indeksid: traditsiooniline ja modernne või varamodernne, modernne ja postmodernne põimuvad ühte tervikusse. Sealjuures tühistab postmodernism ka “lunastuse” ehk kadunud, kuid peagi saabuva kuldaja indeksi<sup>10</sup>. Kuid nagu Jaan Undusk ülal juba vihjas, peitub just siin

---

<sup>7</sup> Undusk, Jaan: 1998. *Maagiline müstiline keel*. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus. Tallinn : Virgela: lk. 24.

<sup>8</sup> Undusk, Jaan: 1998. *Maagiline müstiline keel*: lk. 11.

<sup>9</sup> Riese, Utz: 2000. *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB) : historisches Wörterbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler: sub. **postmodernism**: vol. 5; lk. 22.

<sup>10</sup> Samas lk. 23.

postmodernismi ideoloogiline manööver ja teoreetilise kriisi tähis, mis toob kaasa „aja piiramatu võimu“.<sup>11</sup>

Käesolev töö käsitleb modernismi kui üldistatud sotsiaalkultuurilist taustnähtust, mida probleemina otseselt ei tõstatata, kus aga samas on asetatud väga tugev rõhk modernismi kui formalismi väärtustele. Taolises lähenemises võib täheldada kaht mõnevõrra lahknevat tendentsi: esiteks klassikaline greenbergilik tähenduslikkuse (ehk figuraalsuse) üleüldine eitus ja keskendumine formaalsele abstraktsusele kui sellisele<sup>12</sup>, teiseks n-ö. kaasaegne, modernismi teoreetilise kriisi järgne taaslugemine, millega tegeleb näiteks Anette Simonis<sup>13</sup>.

Mõlemal lähenemisel on siiski omad vead. Greenberg keskendub liialt teose puhtvormilistele omadustele, mis aga ei võimalda käsitleda teost tähendusliku üksusena – see on ilmselt ka taustaks levinud väidetele abstraktsionismi tähendusetusest. Ei saa muidugi eitada modernismi teatavat programmilist tähendusetust “kunst kunsti pärast” lähenemises, mille vaatlemisele ongi keskendunud Simonise töö. Kui Greenbergi jaoks ei ole tähendus üldse küsimus, millega peaks tegelema, siis Simonise jaoks on keskseks küsimuseks vorm kui tähendusetuse kandja. Sellega langeb aga ka Simonis Greenbergiga sarnasesse ekstreemsusse, kus ka esmapilgul tähenduslikud elemendid rakendatakse metafooride ja metonüümidenä puhtvormilistesse mängudesse ning laiemat kultuuriloolist tausta avatakse vaid selleks, et verifitseerida tähendusetust kui omaette taotlust. Käesolev uurimus lähtub küll samuti modernismi estetistlikust iseloomust, püüab aga samas sõnastada formaalse tähenduslikkuse kontseptsiooni, mis võimaldaks formalistlik-estetistlike vormilis-sisulisi lahendusi käsitleda tähenduslikena. Seda metodoloogilist kontseptsiooni tähistabki paarismõiste “modernistlik ornament”.

---

<sup>11</sup> Olgu siia teema lõpetuseks toodud veel üks kokkuvõttev ja tasalülitav tsitaat: „Kuivõrd modernism ei olnud stiil, siis ei saa Postmodernism olla stiilikatkestus. Kuivõrd juba modernismi iseloomustas stilistiline pluralism, ei saa postmodernism stilistilisse pluralismi midagi lisada. Kõik elemendid mida esitletakse postmodernismi iseloomustavatena, on tegelikult juba modernismis olemas.“ (Klinger, Cornelia: 2000. *ÄGB*. sub. **modernism**: vol 4 lk. 165.)

<sup>12</sup> Greenbergi seisukohad on formuleeritud suures hulgas väikeste ajalehe artiklites: Greenberg, Clement: 1988. *The collected essays and criticism. Volume I, Perceptions and judgments, 1939-1944* ja *The collected essays and criticism. Vol 2, Arrogant purpose, 1945-1949*. Chicago; London: University of Chicago Press.

<sup>13</sup> Simonis, Annette: 2000. *Literarischer Ästhetizismus*.

## 1.2. Ornament

Ornament kannab käesolevas töös mõistena ennekõike sümboolset, mitte funktsionaalset väärtust. See iseloomustab hästi ka modernismi ja ornamendi suhet üldisemalt. Kuulsaim ornamendi ja modernismi suhet käsitlev artikkel on Adolf Loosi kurikuulus *Ornament ja kuritegu*. Loos küll otseselt ei määratle mis on ornament, aga käsitlusest selgub, et tema jaoks on selle näol tegemist puhtalt dekoratiivse elemendiga<sup>14</sup>, mille kasutamine kujunduses tuleks kuulutada kuritegelikuks. „Paapualane tätoveerib oma nahka, oma paati, oma aeru, lühidalt öeldes: kõike, mis talle kättesaadav on. Ta ei ole kurjategija. Moderne inimene, kes end tätoveerib, on kurjategija või degenerant. On vanglaid, kus 80% vahialustest on tätoveeritud. Tätoveeritud, keda ei ole vahistatud on latentsed kurjategijad.”<sup>15</sup> Sarnases retoorikas kuulutab Loos ornamendi ka poliitiliseks, majanduslikuks ja kultuuriliseks kuriteoks. See on Louis Sullivani sõnastatud funktsionalismi hüüdlause „*form follows function*” dogmaatiline kaja. Samas on ilmselge, et dekoor ei kao kuhugi ka modernismis, ta lihtsalt omandab pigem konstruktiivsete elementide vormi.

„Liftid peavad terasest ja klaasist madudena kulgema mööda fassaadi. Betoonist, klaasist ja terasest maja, mis on vabastatud maalidest ja skulptuuridest, rikas ainult oma sisemises ilus, oma joontes ja reljeefides, erakordselt „inetu“ oma mehhaanilises lihtsuses /.../”<sup>16</sup>

Kuigi modernismi seosed mütoloogiliste kontseptsioonidega on ilmsed, hoiduksin otsestest paralleelidest n-ö. traditsioonilise mütoloogilise ja modernistliku ornamendi vahel. Kuigi iseenesest võib leida ka viiteid otsesele funktsionaalsele paralleelismile<sup>17</sup>, viitab ornamendi mõiste siinses kirjutises üldistavalt modernismi formaalsele

---

<sup>14</sup> Loos väljendab 20. saj. alguse tööstusrevolutsiooni kontekstis ka üldiselt prevaleerivaid seisukohti. (Raulet, Gerard: 2003. *EGB* vol. sub. **ornament**: lk. 678-683.

<sup>15</sup> Loos, Adolf: [1907] 1982. *Ornament und Verbrechen. Trotzdem*. Wien: Prachner lk. 78.

<sup>16</sup> Sant'Elia, Antonio: [1914] 1973. *Manifesto of Futurist Architecture*. Apollonio, Umbro: *Futurist Manifestos*. New York: The Viking Press.: lk. 170.

<sup>17</sup> Nii kirjeldab Kandinsky traditsioonilise ja modernse ornamendi erinevust järgmiselt: „See on kaleidoskoobi virrvarr, mille algpunktiks on materiaalne juhus, mitte vaim (see virrvarr on loomulikult samuti konkreetne elu, mis aga kuulub teise sfääri) /.../ Võib-olla kujuneb meie praegu koitva aja lõpuks uus ornament, mis aga kindlasti ei koosne enam geomeetristest vormidest /.../ Me oleme tänapäeval veel tugevalt välise looduse külge seotud ja peame oma *vormid* temast ammutama.“ (Kandinsky, Wassily: [1911-12] 2006. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag: lk. 121.)

traditsioonile, iseloomustades ühtlasi modernistlikule poetikale omistatava aegruumi vormilisi iseärasusi, milles domineeriva sümmeetria mõiste kaudu säilib formaalsel tasandil siiski vägagi otsene seos traditsioonilise ornamendiga.

### 1.3. Mihhail Bahtin: kronotoop

Käesoleva kirjutise läbivaks analüüsimeetodiks on kronotoop. Ennekõike Mihhail Bahtini kaudu humanitaarteadustesse jõudnud kronotoop on nimetatu käsitluses kirjandusteoreetiline mõiste, mida tarvitatakse aja ja ruumi suhete väljajoonistamisel teksti erinevatel üldistustasanditel<sup>18</sup>. Michael Holquist võtab kronotoobi funktsionaalse ulatuse kokku järgmiselt:

„Ühest küljest on kronotoop võrdlemisi piiratud vahend, mida saab rakendada kirjandusliku teksti üksikelementide analüüsile. Aga kronotoopi võib kasutada ka selleks, et uurida suhteid teksti ja ajastu *vahel*, ning seega on ta fundamentaalne tööriist laiahaardelise sotsiaalse ja ajaloolise analüüsi tarbeks, milles kirjanduslik jada on vaid üks mitmest diskursiivsest väljundist“.<sup>19</sup>

Bahtini kronotoobikäsitlusele on väga iseloomulik, et sellele mõistele pühendatud artiklit lugedes on praktiliselt võimatu saada defineerivat ning samas funktsionaalselt kirjeldavat vastust küsimusele, mida kronotoop endast õigupoolest kujutab. Suurem osa tekstist tegeleb ajaloolises perspektiivis erinevate romaani kronotoobi tüüpide väljajoonistamisega, samas viitavad teksti märksa laiemale ja teoreetilisele taustale nii sissejuhatus kui ka väga pikk ja poleemiliselt mitmekesine alapunktideks jagunev kokkuvõte. Kuivõrd käesoleva töö mahus pole võimalik uurida kronotoobi teoreetilisi iseärasusi<sup>20</sup> ei üldiselt ega üle kantuna kujutava kunsti sfääri, siis tegeleb alljärgnev uurimus kronotoobi määratlemise asemel Bahtini eeskujul selle rakendamisega.

Siiski tuleb tähelepanu juhtuda mõningatele tehnilistele küsimustele.

---

<sup>18</sup> Bahtin, Mihhail: [1937-38] 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat: lk. 44-184.

<sup>19</sup> Holquist, Michael: 1990. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London; New York: Routledge: lk. 113.

<sup>20</sup> Kirjandusteooria seisukohalt tegeleb sellega Holquist.

Esiteks: kas ja mille poolest erineb kirjanduslik kronotoop kujutava kunsti kronotoobist? Leonid Tšertov püüab sõnastada spetsiifilist ruumilist semioosi<sup>21</sup>, mis erineks vahetust, ilma ruumilise väljundita temporaalsest kommunikatsioonist, nt. kõnest. Tšertov ei tegele küll otseselt kirjanduse ja kujutava kunsti erinevustega, ent tema näidetest tuleneb, et vähemalt laiemal kultuuriloolisel taustal ei ole kirjandusliku teksti ning kujutavkunsti teose aegruumilises olemuses põhimõttelisi erinevusi.

Ruumilise teksti aegruumi kirjeldab Tšertov järgmiselt: “Võib väita, et ruumiline tekst mitte ainult ei eksisteeri ruumis, vaid loob ka omaenese tähenduslike seoste ruumi; samas ei ole tal oma aega, ta eksisteerib vaid välises ajas, kus temaga juhtub midagi, samas kui mitte midagi ei juhtu tema sees.”<sup>22</sup> Tšertovi tsitaadi sisuline väide sedastab, et ruumilise ühikuna eksisteeriv tekst iseenesest püsib muutumatuna, olenemata sellest, kas, millal, või kuidas keegi seda loeb. Sarnaselt leiab Peter Eisenman arhitektuurist kõneldes, et aega kui teose kogemisega seotud elementi võiks vabalt käsitleda staatilisena (kuivõrd teos on ajatu), ning soovitab selle asemel kasutada liikumise mõistet, mis tähistaks vaataja ümberpaigutumist teose suhtes, kusjuures “liikumisel ei ole hoone loomisega mitte mingit pistmist. Liikumine on väline faktor – mitte ehitise omadus, vaid käitumismuster, mille ehitis indiviidile peale surub.”<sup>23</sup>

Ei saa eitada erinevusi meetodis mida lugeja teksti vastuvõtmisel rakendama peab, kuid kirjanduse, kujutava kunsti või arhitektuuritekstide eneste ruumiline iseloom on piisavalt sarnane, võimaldamaks väita, et kronotoop on Bahtini sõnastatud eeskujul rakendatav kõigile n-ö. ruumilist iseloomu tekstidele.

Veel tuleb tähelepanu juhtida kahele kronotoobi tehnilisele iseärasusele.

Holquist toob esile “ajalise ja ruumilise standardi” küsimuse: milline on see “Greenwichi kronotoop” mille foonile ühe või teise teksti analüüsil aeg-ruumilisi elemente paigutada. Ning ka vastab ise kohe:

---

<sup>21</sup> Tshertov, Leonid:2002. Spatial semiosis in culture. *Sign Systems Studies* 30.2: lk. 441-454.

Tshertov, Leonid:2005. Spatial semiosis and time. *Sign Systems Studies* 33.2 lk. 297-315.

<sup>22</sup> Tshertow, Leonid: 2005. *Spatial semiosis and time*: lk. 299.

<sup>23</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*. Zürich: gta Verlag: lk. 94.

Ka 20-ndate aastate funktsionalistliku arhitektuuriga seoses räägitakse aeg-ruumi kontseptsiooni ilmnenemisest või ka neljadimensionaalsusest, ja seda just seoses liikuva vaatleja tekkimisega (st. n-ö. fassaadiarhitektuuri taandumisega). (Bächler, Hagen; Letsch, Herbert: 1984. Eessõna. *De Stijl Schriften und Manifeste. Zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*. lk. 27; 45.

“[selle] pakub tavaliselt tekst ise temas esinevate koordinaatide kaudu. Aga “tekst ise” ei ole loomulikult kunagi ise, see on alati kooslus sellest, mida autor ühel kindlal ajal ühes kindlas kohas tootis, ja tähendusest, mis neile formaalsetele elementidele mõnel hilisemal lugemisel tagantjärele lisatakse.”<sup>24</sup>

Kõigepealt osutab tsitaat sellele, et aeg ja ruum on tähenduslikud elemendid. Veelgi tähelepanuväärsem, on aga see, et tekst annab ise ka vahendid, millega end analüüsida.

Analüüsi peitumine objektis eneses toob teise kronotoobi tehnilise iseärasuse juurde, milleks on kirjelduskeele formaalne puudumine. Aeg ja ruum on väga üldised, samas aga sõna-sõnalt võetavad mõisted, mis tähistavad analüüsitavas tekstis juba olemasolevaid elemente – meetodiks on nende olemasolevate elementide vaheliste suhete esiletoomine. Teisisõnu ei too n-ö. kronotoopanalüüs teksti sisse võõrast ühikut mille suhtes teksti kirjeldada, vaid lähtub puhtalt tekstist enesest. Vastupidise lähenemise lihtsustatud näiteks on psühhoanalüütiline lähenemine mütoloogilistele tekstidele, mille puhul teksti sündmustikku tõlgendatakse läbi tõlgendusobjektile täiesti võõra keele. Seda tüüpi lugemine on kahtlemata võimalik, aga siinkirjutaja veendumuse kohaselt on see äärmiselt ebapraktiline, kuivõrd sellega koormatakse analüüs võõra teoreetilise terminoloogia selgitustega üle – lõpptulemusena ei ole tihtipeale sugugi selge, kas tegemist on teoreetilise aparadi tööpõhimõtete näitlikustamisega või on sellega midagi siiski ka objekti mõistmisele juurde antud, ning erinevatest teooriatest lähtuvad analüüsid ei ole reeglina kõrvutatavad.

Alljärgnev analüüs püüab rakendada kronotoopi kogu tema ambivalententsuses. Otseselt välja töötamata jääb küll üldine modernistlik kronotoop, ent kolm poeetilist sõlmpunkti – ruumilisuse dominant, püüdlus sümmeetria poole ja teose käsitlemine autonoomse entiteedina – tähistavad modernistliku kunstiteooria poeetilist välja piisava täpsusega, et võimaldada üldistatud, aga samas terviklikku pilku sellele tekstikogumikule. Nii neist kolmest sõlmpunktist tulenevat tähendusvälja, kui ka kronotoobi keskset, tekstist enesest oma kirjelduskeelt ammutavat metodoloogiat rakendatakse paralleelselt ka üksiktekstide analüüsile.

Nii on näiteks Jaan Toomiku töödes selgelt näha erinevate kohati tugeva mütoloogilise taustaga motiivide kaudu väljenduv püüe ületada ajaline tsüklilisus. Selle

---

<sup>24</sup> Holquist, Michael: 1990. *Dialogism* lk. 121.

kaudu haakub Toomiku looming nii ruumilise dominandi kui ka sümmeetria ihalemisega ning akroonsuse ehk surematuse kontseptsiooniga. Nagu Toomiku loominguga lähemal analüüsimisel näitlikustub ei ole need kolm poetilist sõlmpunkti samas isenesest analüüsile vajalikud – nad figureerivad vaid selleks, et kogu uurimust sisuliselt koos hoida ja tõestada modernistliku kontiinumi väidet; ka kronotoopi kui teoreetilist kontseptsiooni ei ole analüüsi käigus eksplitseerida vaja. Analüüs võtab oma lähtepunktiks peegelduse motiivi, mis Toomiku loomingus pidevalt kordub, ning suhestab selle siis külgnevate motiividega nagu sünn, surm, isa, poeg, teekond, tants, viljatus, viljatus, hermafrodiitsed transformatsioonid (sünn ilma viljatuseta, teispoolsusse sisenemine ilma suremata).

## 2. TOPOS

Modernistliku ornamendi esimeseks tunnuseks on **ruumi domineerimine aja üle**.

### 2.1. Rein Undusk: topoloogia

Topoloogia humanitaarteaduslikus vormis on suurepäraselt välja joonistatud Rein Unduski uurimuses *Topos*, mis käsitleb ruumi ehk koha mõiste sisulist arengut antiikfilosoofias. Iseloomulikult joonistub sealjuures välja ruumi olemuse järele küsimise fundamentaalne tähendus; nii toimub Unduski järgi üleminek *mythoselt logosele* Democritose ja Leukippose atomistlikkus filosoofias, milles esmakordselt postuleeritakse tühi ruum kui mitteolev, mis hõlmab kõike olevat, millega ületatakse eleaatide müütilise mõttemaailmaga haakuv püüe mõelda „kõige ja kogu oleva ühtekuuluvusest.“<sup>25</sup> Sealjuures jõuavad atomistid kaudselt välja ruumi küsimuse] ruumiprobleematika nihutamiseni keelelise maailmatunnetuse konteksti, kuivõrd nad räägivad millestki mida pole olemas. See nihe jõuab lõpule keele totaalsuse, sealjuures ka totaalse ambivalentsuse kehtestamisega sofistlikus retoorikas.

Topose universaalset sobivust kultuuri kujundliku ja väljendusliku pidevuse iseloomustamiseks põhjendab R. Undusk ruumi märkiva sõna enese ambivalentseid omadusi esile tuues. Esiteks: „koht annab asjadele asu“. See tähendab, et püüdes leida mingit seost kahe eriilmelise asja, nt. maa ja vee vahel, võime nad oma kujutluses asetada ühtsesse ruumi:

„/.../ koduõu oma tiigi ja selles asuva saarega või ilmamerele ja tema kuuetele mandrile eksistentsiruumi andev planeet Maa, [nii] oleme tahest-tahtmata loonud nende objektide vahel juba

---

<sup>25</sup> Undusk, Rein: 2001. *Topos: kohakujutelm müüdist mõisteni*. Tallinn : Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus: lk. 64.

mingisuguse pidevussuhte. Koht annab asjadele asu, ta on alati natukene suurem kui asjad ise ning nendevaheliste erinevuste suhtes neutraalne, mistõttu iga inimene võib kohta välja venitada või kokku suruda vastavalt sellele, kui suures ulatuses ta parasjagu selle maailma nähtuste kokkukuuluvust mõista püüab. Teiseks, koht annab asjadele asu, kuid toob neile ka rahu. Kui miski on asetatud kohale, siis asub too miski tervikuna sellel kohal ja seisab paigal, sest mitte midagi temast ei saa asuda väljaspool antud koha piire. Järelikult kingib koht asjadele ka liikumatuse ja allesjäämise/.../ Märksa keerulisemaks muutub asi siis, kui kohtasid on mitu, sest erinevate kohtade olemasolu eeldab möödapääsmatult ka kohatuid tsoone, kus olemine ähvardab katkeda ja hävineda ning millesse sattumist meil tuleb tõsiselt karta.<sup>26</sup>

Undusklik ruumikultus on 20. sajandi filosoofiale väga omane, mis teeb Unduski raamatu nii oma ajale iseloomulikuks kui tegelikult ka selle ajastu väga võimsaks kirjeldusetaloniks. Samas jätab topoloogia aga põhjendamatult kõrvale ruumi mitte ainult retoorilise, vaid ka sisulise paarlise: aja. Nii näiteks on ka Deleuze'i ja Guattari kontseptsiooni kohaselt ruum samane aegruumiga<sup>27</sup>. See ignorantsus aja suhtes kronotoobis viib nad aga fundamentaalsele eksiteele, kuna neil jääb märkamata, et ruumi (st. laias laastus kultuuritraditsiooni) rõhustisest vabanemine ehk deterritorialiseerumine, mis on Deleuze'i ja Guattari üks võtmemoisteid, viib lihtsalt uude lõksu, kus ruumiline dominant asendub aja dominandiga, mis kutsub tagurpidi esile ruumi plahvatusliku paisumise.

## 2.2. Gilles Deleuze ja Felix Guattari: *Tuhat platood*

Modernistlikus teorias on ruumikultus üldistatud tähenduses vast kõige eksplitsiitsem Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari (edaspidi D/G) käsitlustes, milles seisavad kesksel koha de- ja reterritorialisatsiooni mõisted. Ruum ehk territoorium on D/G filosoofilise süsteemi jaoks fundamentaalne repressiivne üksus. See paistab välja tegelikult juba nende mõisteloogikast, kuivõrd de- ja reterritorialisatsioonile peab paratamatult eelnema territorialisatsioon. Territoorium tähistab sisuliselt kogu meie kultuuritraditsiooni (koos majandusliku, poliitilise jm. aparaadiga): kõike seda, mida me peame

---

<sup>26</sup> Undusk, Rein: 2001. *Topos*: lk. 17.

<sup>27</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: [1980] 2002. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag: lk. 662

enesestmõistetavaks, kõike seda, mis defineerib meile asjade väärtuse ja tähenduse, millest D/G seisukohalt tuleks aga lahti öelda ehk deterritorialiseeruda. Samas ei saa millestki lahti öelda, enne kui seda ei ole kätte saadud – siit esmane tundmatul pinnal territorialiseerumise paratamatus. Mõiste “reterritorialisatsioon” tähistab deterritorialistasiooni negatiivset kulgu, milles territoriaalne piiraja asendub mõne substituudiga, mis kehtestab uue tähendusrežiimi; sellisel juhul võib öelda, et deterritorialisatsioon ebaõnnestus. Nii põhjustab näiteks riigiparaat deterritorialiseerumist algsest ja traditsioonilisest, sõna otseses mõttes territooriumi kesksest agraar ja feodaalkultuurist, samas aga reterritorialiseerib ta inimesed omandile, tööle ja rahale<sup>28</sup>.

Kultuslikus teoses *Tuhat platood* kirjeldavad D/G territooriumiga seotud protsesse kolmeastmelise kujundliku jutustuse abil: esiteks, laps, kes liigub eksinult hirmutavas pimeduses, hakkab laulma või vilistama, moodustades sellega esmase alge rahustavale ja stabiliseerivale tsentrumile keset kaost. Teiseks, need „erinevad komponendid, lähtepunktid ja tähistused“, mis moodustasid tsentrumi, organiseeritakse nüüd ruumiks ringina ümber keskme. Lapsel on nüüd kodu. Tekib piir sisemise, korrastatud ja välise, kaootilise keskkonna vahel. Sealjuures on piir semiootiliselt väga aktiivne piirkond ega välista elementide tõmbamist kaosest korrastatud ruumi ja vastupidi. Kolmandaks, ring avaneb, aga mitte sealt, kust kaos saaks sisse tungida, vaid ringi enese loodud kohast.

„Ringile oleks justkui omane end tulevikule avada – lähtudes sealjuures jõududest, mis temas toimivad ja mille ta enesega kaasa toob. Aga seekord on avanemise eesmärgiks tuleviku kosmiliste jõududega ühinemine. Murtakse ringist välja<sup>29</sup>, riskitakse improvisatsiooniga. Kuid improviseerimine tähendab maailmaga ühinemist ja segunemist.../ Lapse mootorsetel, viipelistel või kõlalistel joontel, mis tähistavad tema tavapärasest teekonda, õilmitsevad „eksitusjooned“ ja pöörded.“<sup>30</sup>

Esmapilgul segadust tekitav on aga D/G väide, mis sedastab, et kirjeldatud protsess ei esita mitte deterritorialisatsiooni evolutsioonilisi astmeid, vaid ühe ja sama protsessi erinevad aspekte. Sellele väitele aitab valgust heita üks teine kujundlik lugu *Tuhande platoo* kõige kuulsamast peatükist *Risoom*, millega illustreeritakse de- ja

---

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: [1980] 2002. *Tausend Plateaus*: lk. 703.

<sup>29</sup> Tuues etteruttavaid paralleele, võib öelda, et algne staatiline, akrooniline olukord on rikutud ja ringist moodustub aja kulgemist tähistav spiraal. Kuigi tuleb möönda, et D/G kontseptsiooni kohaselt on ring üldse lõhutud ja liikumine toimub, sõna otseses mõttes, mööda lineaarset aega ja ilma tsükliliste kordusteta.

<sup>30</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: [1980] 2002. *Tausend Plateaus*: lk 425.

reterritorialiseerumise protsesside sünkroonsust. Orhidee deterritorialiseerub võttes herilase kuju, herilane aga reterritorialiseerub ümberkehastunud orhideel. Herilane deterritorialiseerub, muutudes osaks orhidee paljunemisprotsessist, aga reterritorialiseerib sealjuures orhidee, kandes edasi viimase õietolmu. Tegemist on...

„...tõelise saamisega: orhidee herilaseks saamise ja herilase orhideeks saamisega, kus iga saamine kindlustab ühe liikme deterritorialiseerumise ja teise reterritorialiseerumise. Üks ja teine saamine ühinevad ja vahelduvad muutuva intensiivsusega ringluses, mis deterritorialisatsiooni lõputult käigus hoiab, sealjuures ei ole tegemist ei imitatsiooni ega sarnasusega, pagemisjoonel toimub kahe heterogeense, aga ühtse risoomi moodustava seeria plahvatus, mida ei saa allutada enam ühelegi tähistajale.“<sup>31</sup>

Risoomi mõistet võib pidada 20. sajandi kõige kuulsamaks ornamentaalseks kunstiteoreetiliseks konstruktsiooniks.<sup>32</sup> D/G eristavad risoomi metafoorselt puu- ja põõsakujulistest konstruktsioonidest, milles säilib tsentrum, samas kui risoomi võrreldakse looma uru “anarhilise” struktuuriga. Lähtudes veel mõiste enese tekitatavatest konnotatsioonidest ja asjaolust, et risoomi sünonüümina kasutatakse tihti võrgu mõistet, võib tekkida kujutlus risoomist kui nt. kalavõrgust. See oleks aga põhimõtteliselt väärkujutelm, sest risoom on sile ruum, kus – nagu ülal toodud tsitaadist ka ilmneb – puuduvad igasugused tähistajad. Deterritorialisatsiooni pagemisjoonte ajaloolisel vaatlusel võib küll moodustuda midagi võrgutaolist, ent on väga oluline märkida, et põhimõtteliselt toimub deterritorialisatsioon kogu territorialiseeritud ruumi ulatuses ning viimast pidevalt juurde võites. Risoomi siledale, nii ruumilistest koordinaatidest kui ka kõigist teistest tähistajatest lahti öelnud kontseptsioonile vastandub kärgne, koordinaadistatud ruum. Sealjuures on need kaks ruumikontseptsiooni teineteisega põhimõtteliselt samasuguses vahetussuhtes nagu deterritorialisatsioon reterritorialisatsiooniga.<sup>33</sup>

D/G filosoofia põhiline eripära, võrreldes näiteks Paul Klee või Peter Eisenmani lähenemistega, mida käsitletakse lähemalt allpool, on deterritorialisatsiooni paratamatu sõltuvus „põgeneja“ jaoks tähenduslikust territooriumist, kusjuures nõrgim koht kogu

<sup>31</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: [1980] 2002. *Tausend Plateaus*: lk. 21.

<sup>32</sup> Rõhutades D/G risoomi mõiste kunstiteoreetilisust, püüan teda eristada matemaatilist päritolu konstruktsioonidest, nagu neid esineb fraktaalgeomeetrias ja kaoseteoorias, mis – ennekõike arhitektuuri kaudu – on leidnud tee ka kujutatavatesse kunstidesse.

<sup>33</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: [1980] 2002. *Tausend Plateaus*: lk. 658- 693.

selles kontseptsioonis on paratamatu vajadus pidevalt reterritorialiseeruda, et deterritorialiseerumise protsessi käigus hoida; st. ei ole olemas mingit lõplikku deterritorialiseerunud olukorda.

Samas aga on Klee, Eisenmani ja ka Jean Tinguely püüdluseks luua (Tinguely puhul suisa otseses mõttes) masin, mis suudaks toota oma looja seisukohalt tähendusetut keskkonda, kusjuures ideaaliks ei ole mitte D/G vaimus lõputu kosmosesse avanev ja meeletus skisofreenias paljunev tähendusliku-tähendusetu intensiivsus, vaid väike enesesse pööratud *peperum mobile*, mille elegantseimaks näiteks on Klee värviring.<sup>34</sup>

### 2.3. Paul Klee: *Pedagoogilised skitseeringud*

Ei maksa lasta end eksitada Esimese Moosese raamatu ridadest kus väidetakse, et „Alguses lõi jumal taeva ja maa“, tasub pigem meenutada Johannese evangeeliumi, milles öeldakse: „Alguses oli Sõna“, või füüsikaõpikut, mis ütleb, et alguses oli Suur pauk; või ka Deleuze Guattari piltlikku kirjeldust oma teooria juurde kus ruumi lõplikule kehtestumisele eelneb vile.

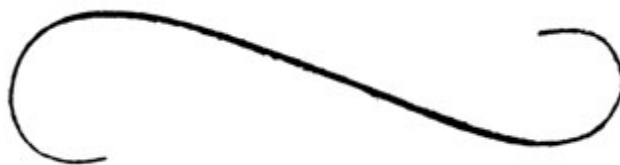
Paul Klee alustab oma Bauhausi raamatute sarjas ilmunud ning peamiselt joonistest koosnevat minimalistlikku kirjutist *Pedagoogilised skitseeringud* lausega: „Alguses oli joon“<sup>35</sup>. Formaalne viide Piiblile on siin eksplitsiitne. Aga erinevalt esimesest Moosese raamatust, milles kirjeldatakse, kuidas maailm loodi, on Klee ambitsiooniks kirjeldada, kuidas maailma luua.

Sarnaselt D/G-ga kes vilistamise tagajärjena territorialiseerusid, sünnib Klee teoorias ruum ehk väli joone liikumisest.

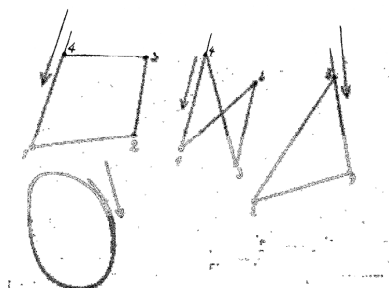
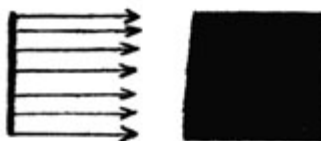
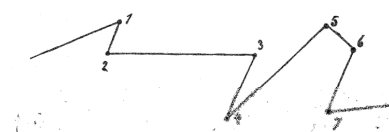
---

<sup>34</sup> Jaan Undusk viitab sarnasele ajalisele aktiivsusele ka Derridal, määratledes selle omapära kogu poststrukturealistliku iseloomustavana: “Just ajalise teissuse kohustuslik lisandumine ruumilisele teissusele või isegi ruumilise teissuse moonumise ajaliseks teissuseks näikse olevat see lävepakk, mida ületades struktureaalne mõte värvub poststrukturealistlikuks.” (Undusk, Jaan: 1998. *Maagiline müstiline keel* lk.11). Lubades enesele märksa tugevamat hinnangulisust, vaatleb käesolev töö seda poststrukturealistliku põhilise teoreetilise veana.

<sup>35</sup> Klee, Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Mainz; Berlin: Florian Kupferberger.



**Aktiivne** joon vabas liikumises, jalutuskäik jalutamise pärast, sihitult. Liikujaks on nihkuv punkt”.<sup>36</sup>

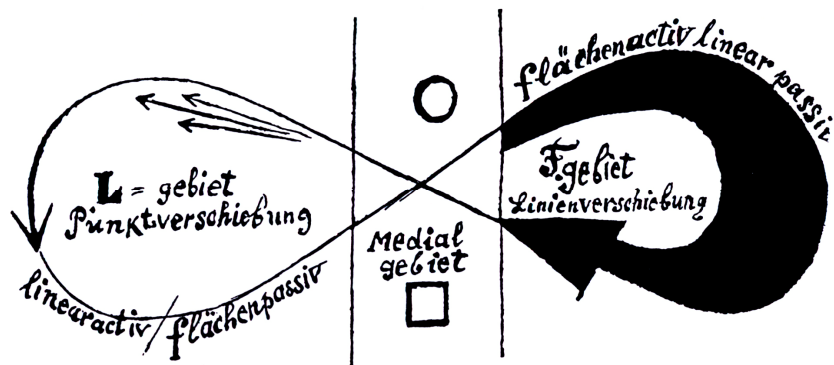


Saamises on need kujundid lineaarset iseloomu, valmis vormis aga asendub linearsus otsekohe ruumilisusega.<sup>37</sup>

Siinjuures on iseloomulik, et joonest välja kasvav ja viimase piltlikult neelav väli taandub – nagu dialektilisele paarile kohane – alati uuesti jooneks, sarnaselt D/G de- ja reterritorialisatsiooni tsüklilisele vaheldumisele. St: joone ja välja vahel valitseb ajalises mõttes lõputu üleminek ühest teiseks, mida Klee illustreerib väga iseloomuliku skeemiga, millel joone ja välja liikumine moodustab lõputuse märgi, tähistades sellega taassünni ja hävingu ajalises mõõtnes lõputut kestmist. Seda üldistava tähisena kasutab Klee energia liikumise suunda näitavat noolt.

<sup>36</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 6.

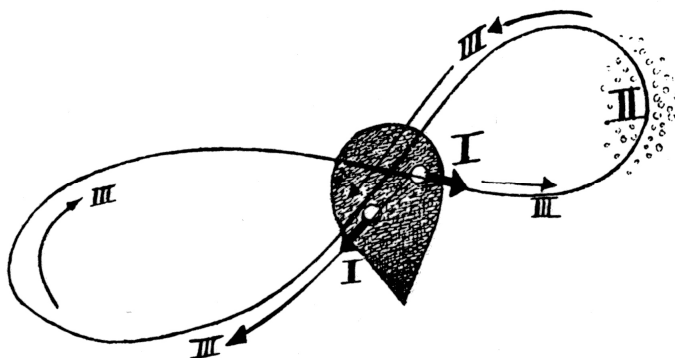
<sup>37</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 8.



Joonis<sup>38</sup>

Oma kujunduse aluseks olevat energia dualistlikku liikumist legitimiseerib Klee võrdlemisi lihtsustatud näidetega loodusteaduste vallast.

Vormiliselt väga sarnane on näiteks vereringet kujutav skeem:



Vereringe:

- I Süda pumpab (aktiivne).
- III Verd liigutatakse (passiivne).
- II Kops võtab vastu ja annab rikastatult edasi, osaleb (vahendav).
- I süda pumpab.
- III Veri pannakse uuesti liikuma ja see pöördub tagasi oma lähtepunkti, südamesse.<sup>39</sup>

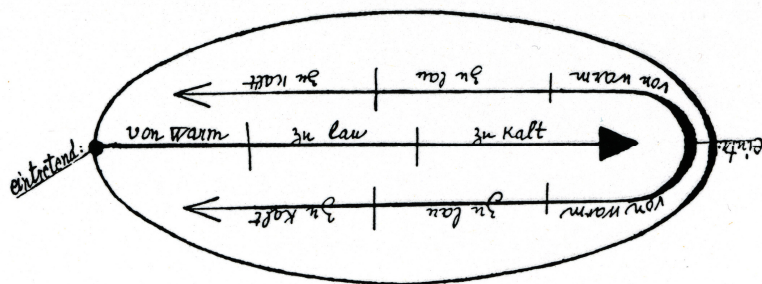
Klee skitseeringute lõppeesmärgiks on hierarhiseeritud opositsioonidel põhineva, R. Unduski järgi seega logosepõhise lõputu kohakujutelmaga maailma ületamine ja mütoloogilise, nii aega kui ruumi hõlmava terviku taastamine, mis Kleel tema värviteoorias ka õnnestub.

„Kompositsiooni normiks olgu: organite kokkukuulumine sõltumatuks rahulikult liikuvaks või liikuvrahulikuks tervikuks. See kompositsioon saab lõpule jõuda alles siis, kui liikumisele lisandub vastuliikumine, või kui õnnestub leida **lõpliku** liikumisega

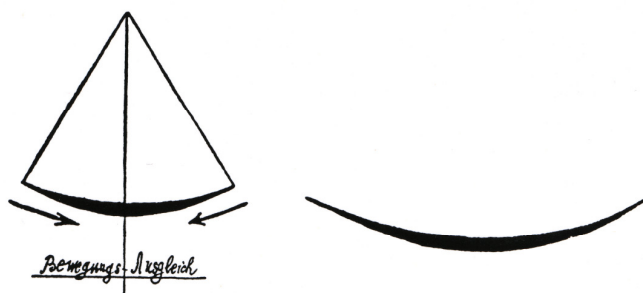
<sup>38</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 11.

<sup>39</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 22.

lahendus.<sup>40</sup> (rõhutus I.G.) Liikumise / vastuliikumise näitena toob Klee külma ja sooja õhu tsirkulatsiooni kahe küttekeha vahel. Või teise, lihtsama näitena pendli, mille liikumistrajektor moodustub samuti kahe erisuunalise jõu vastasmõjus (samal põhimõttel kasvab joon väljaks ja väli jooneks).



Joonis<sup>41</sup>



Joonis<sup>42</sup>

### 2.3.1. Lõplik ja lõputu

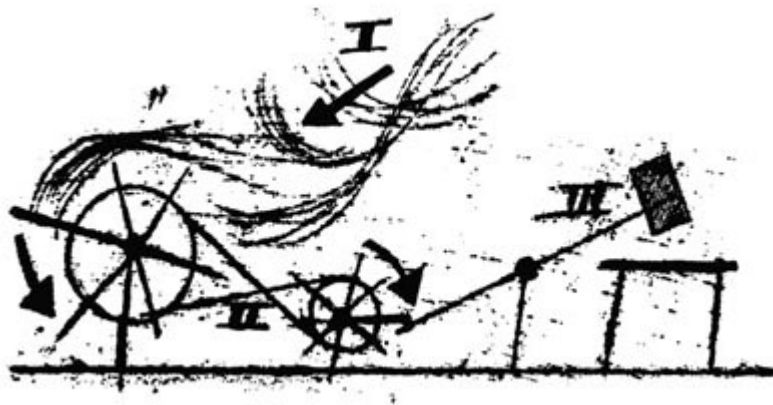
Tuleb aga korraks peatuda mõistetel “lõplik” ja “lõputu”, kuivõrd need ka Klee enese kasutuses segadust tekitavad. Kompositsiooni lõpetatuse tagavad liikumine ja vastuliikumine, ülal toodud joonisel niisiis küttekehad, mis nagu õhu tsirkulatsiooni kujutatavalt skeemilt näha, asuvad väljaspool süsteemi. Tsirkulatsiooni hoiab alal soojuse juurdevool küttekehast süsteemi otstel ja eraldumine süsteemi keskel. Samal põhimõttel saab vesiveski oma energia vee juurde- ja äravoolust. Põhiline erinevus seisneb aga selles,

<sup>40</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 49.

<sup>41</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 42.

<sup>42</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 49.

et kui pendli puhul toimivad kaks vastanduvat jõudu, siis vesiveskis liigub energia vaid ühes suunas.



Joonis<sup>43</sup>

Niisiis on pendel või kujutatud õhutsirkulatsiooniskeem terviklik kompositsioon, vesiveski aga ebaterviklik. Ühtlasi tähendab see, et vesiveski energiaskeem on lõputu nii ajalises kui ruumilises mõõtmes, kuivõrd energia liigub vaid ühes suunas. Teisisõnu ei moodusta joon paberil sümmeetrilist joonistust, millel jooned ja väljad, aktiivsed ja passiivsed energiad oleksid tasakaalus. Ajalises mõõtes lõputu on ka õhutsirkulatsiooni skeem, kuivõrd kompositsiooni alahoiuks vajalik soojuse või vee juurdevool süsteemi ei ole süsteemisiseselt seisukohalt piiratud vaid lõputu. Samas erineb tsirkulatsiooniskeem vesiveski omast ruumilise piiratus tõttu. Olgugi esile kutsutud süsteemivälise energia poolt, toimub tsirkulatsioon ruumilises mõõtmes piiratud alal. Täpselt samasugust ruumilises mõõtmes piiratud, kuid ajalisel lõputut liikumist kujutab ka ülalloodud joone ja välja vaheldumise skeem, milles süsteemiväliseks lõputu energia allikaks on nool.

Rääkides tervikliku kompositsiooni teisest lõpliku liikumisega (*bevegungsendlich*) variandist, nimetab Klee olukorda, kus liikumist alalhoidvad jõud ei astu süsteemi mitte väljastpoolt, vaid kus harmoonia moodustub süsteemi elementide eneste kvalitatiivse tasakaalu kaudu. „Minnes üle lõputule liikumise, kus liikumise suund muutub ebaoluliseks, loobun ma kõigepealt noolest“<sup>44</sup>.

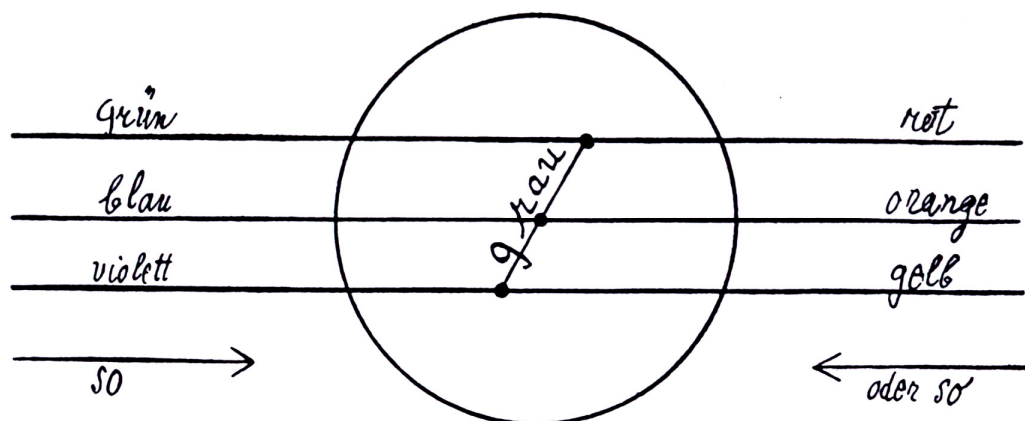
<sup>43</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 20.

<sup>44</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 50.

Viimases tsitaadis ilmnebki Klee enese tendentslikkus mõistete “lõplik” ja “lõputu” kasutuses. Raamatu teise osa lõpetavas selgituses õhutsirkulatsiooni terviklikule kompositsioonile räägib Klee ka “lõpliku liikumisega” kompositsioonist; samas on värviringi käsitleva kolmanda osa pealkirjaks „Lõputu liikumine, värviline“. Tõenäoliselt räägib Klee mõlemal juhul siiski ühest ja samast asjast või olukorrast, nimelt värviringi võimest ilma välise energia juurdevooluta püsida siiski lõputus liikumises, mida tähistab värvide segunemine, aga kuivõrd algsete põhivärvide segunemine ehk värviringi liikumine on lõplik, valitseb värviringis **staatiline** olukord.

Selguse mõttes tasub Klee värviringi-käsitlusele veel lähem pilk heita.

Esmalt loobub Klee noolest, tühistades seeläbi joone ja välja, sooja ja külma ning kõigi teiste opositsioonide heitluse. “Paatos (traagika) muutub eetoseks, mis ühendab eneses nii jõu kui vastujõu.”<sup>45</sup> Vastasjõudude terviku kehtestudes muutub väga oluliseks jõudude teineteiseks ülemineku koht ehk tsentrum, mis on ühine kõigile tervikusse koondatud vastandustele.



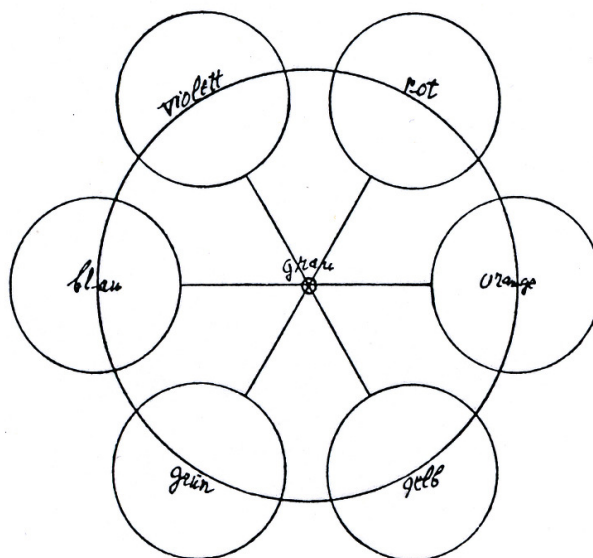
Joonis<sup>46</sup>

Värviringi lõplikku graafilist kujutist, mis lõpetab ühtlasi ka Klee raamatu, saadab kommentaar: “Me oleme jõudnud spektraalse värviringi juurde, milles nooled muutuvad mõtetuks, sest siin ei ole püüdeks liikuda sinna, vaid igale poole, seega ka sinna.”<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 50.

<sup>46</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 50.

<sup>47</sup> Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 50.



Joonis<sup>48</sup>

Kokkuvõttes järeldub niisiis, et värviring on lõplik nii ruumilises kui ajalises mõõtmes. Ruumiline lõplikkus ei tekita ilmselt küsimusi, tuleb aga rõhutada, et värviringi piirid – erinevalt D/G territorialiseeritud ruumi piiridest – ei ole semiootiliselt aktiivsed. Mingit infovahetust välisilmaga ei toimu, tegemist on täiesti suletud holistliku süsteemiga. Ajaline lõplikkus, on aga pigem tinglik. Kuivõrd süsteem on tasakaalus, siis mingeid muutusi ajas ei toimu, niisiis ei indikeeri mitte miski aja möödumist, teisisõnu on süsteem põhimõtteliselt kogu aeg olevikus. Väites, et värviline liikumine on lõputu, peab Klee silmas seda, et värvide segunemise liikumine põhimõtteliselt iga hetk ikkagi aset leiab; et aga liikumist põhjustavad jõud on süsteemisisesed ning teineteisega tasakaalus, on kompositsioon lõpliku liikumisega.

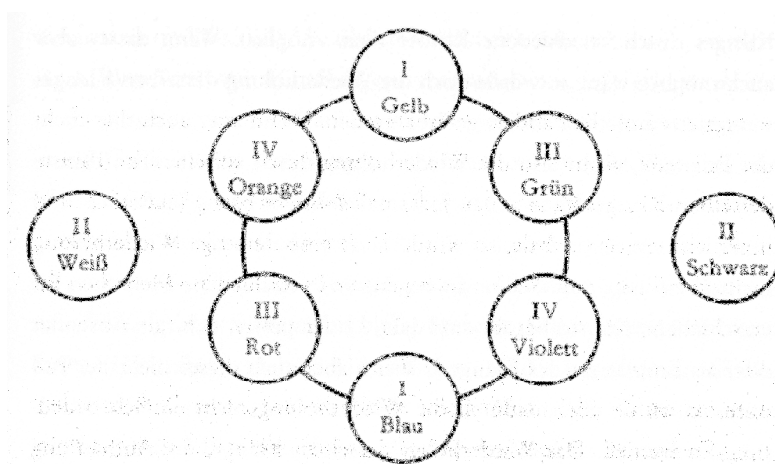
Erinevus D/G ning Klee ruumikäsitluste vahel on ilmne. Deterritorialisatsioon sõltub sarnaselt vesiveskiga väljast tulevast energiast, misjuures viimase puhul on tähenduslik kord; samas on deterritorialisatsioon – erinevalt Klee tasakaalustatud rahuliku liikumisega õhuringlusest – täiesti koordineerimatu.

<sup>48</sup> Klee, Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*: lk. 51.

## 2.4. Wassily Kandinsky: alguses oli punkt

Klee kolleegi ja hea sõbra Wassily Kandinsky teoreetilised kirjutised liiguvad Kleega sarnases voolus. Ka Kandinsky jaoks on põhiliseks küsimuseks energia liikumine kui kunstilise teksti alus.

Kandinsky tuntuim raamat *Über das Geistige in der Kunst* sisaldab suuremalt jaolt üldfilosoofilisi mõtisklusi, kuid sinna juurde ka väga põhjalikku värviringi käsitlust, milles tuleb ilmsiks Kandinsky kronotoobi oluline erinevus Klee kronotoobist. Kandinsky võrdleb värviringi konkreetselt mütolooilise maailmamaoga: „Nagu suur ring, nagu end sabast hammustav madu (lõputuse ja igaviku sümbol) seisavad meie ees kuus värvi, mis moodustava kolm vastandpaari. Ning paremal ja vasakul, kaks suurt vaikimise võimalust: surm ja sünd.“<sup>49</sup>



Joonis<sup>50</sup>

Seega ei kujuta Kandinsky värviring ajatut sümmeetriat – otse vastupidi – värviring on temporaalne olukord „lihtsate värvide, elu, sünni ja surma vahel“<sup>51</sup> Värviring on skemaatiline kujutis jõudude suhetest üksteisesse. Sümmeetriat kui ideaalset olukorda või kui tähelepanu väärivat situatsiooni ei ole Kandinsky jaoks olemas. Seda demonstreerib ta ka oma Bauhausi perioodil sündinud raamatus *Punktist joone ja väljani*, mille ülesehituses ja lähenemistes võib formaalsel tasandil näha suuri sarnasusi Klee *Pedagoogiliste*

<sup>49</sup> Kandinsky, Wassily: [1911-12] 2006. *Über das Geistige in der Kunst*: lk. 107.

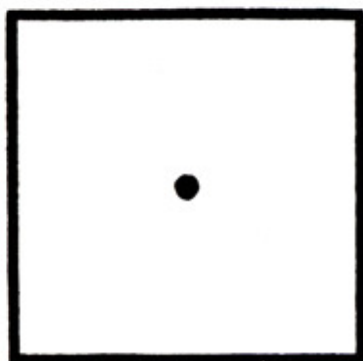
<sup>50</sup> Kandinsky, Wassily: [1911-12] 2006. *Über das Geistige in der Kunst*: lk. 109

<sup>51</sup> Kandinsky, Wassily: [1911-12] 2006. *Über das Geistige in der Kunst*: lk. 109.

skitseeringutega. Punkt millega Kandinsky raamat algab, tähistab sünni ja surma vahelist vaikumise hetke. Punkt on sisuliselt eimiski:

„materiaalses mõttes võrdub punkt nulliga/.../ Meie kujutluses on null – kui geomeetiline punkt – seotud suurima tagasihoidlikkusega/.../, mis siiski kõneleb/.../, ta kuulub kõne juurde ja tähendab vaikumist.

Voolavas kõnes on punkt katkestuse, mitte olemise sümbol (negatiivne element), aga samas ka sild ühest olemisest teise.“<sup>52</sup>



Joonis<sup>53</sup>

Kujutavas kunstis saab punkt eksisteerida vaid materiaalsel kujul ning suhtes väljaga millele ta on asetatud. Samas aga ei anna mitte ainult väli punktile eluruumi, vaid punkt elustab omakorda ka välja (*Grundfläche*), nende vahel tekib pinge. Olgu rõhutatud, et sümmeetria ei puutu siin asjasse, küsimuseks on lihtsalt kompositsioonilisest asetusest sõltuv vastandmõjude summa. Seega võib öelda, et punkt on sellega territorialiseeritud ja aeg on käivitud. Kui punkt on end ümbritsevaga suhestanud leiab igati Deleuze`ilikus vaimus aset deterritorialisatsioon, punkt hakkab liikuma ja moodustab (pagemis)joone: “Geomeetiline joon on nähtamatu olend. Ta on liikuva punkti jälg, nii siis tuletis, ta on sündinud liikumisest – enesse sulgunud punkti rahu hävitamise kaudu.”<sup>54</sup> Sellega kasvab oluliselt ajalise komponendi osatähtsus kronotoobis, millele viitab ka Kandinsky ise: “Aja element on üleüldiselt joones palju suuremal määral nähtav kui punkti puhul [(*Punkt on ajalisel lühim vorm*<sup>55</sup>)] – pikkus on ajaline mõiste.”<sup>56</sup> Määrav roll kronotoobis jääb aga ikkagi ruumile, kuivõrd välja, millel joon areneb küljed on joone jaoks ruumilised

<sup>52</sup> Kandinsky, Wassily: [1926] i.a.: *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: Benteli Verlag:lk.21.

<sup>53</sup> Kandinsky, Wassily: [1926] i.a.: *Punkt und Linie zu Fläche*: lk.35

<sup>54</sup> Kandinsky, Wassily: [1926] i.a.: *Punkt und Linie zu Fläche*: lk. 57.

<sup>55</sup> Kandinsky, Wassily: [1926] i.a.: *Punkt und Linie zu Fläche*: lk. 34.

<sup>56</sup> Kandinsky, Wassily: [1926] i.a.: *Punkt und Linie zu Fläche*: lk. 106.

absoluudid. Ehk nagu juba ülal vihjatud deterritorialisatsioon on paratamatus sõltuvuses territooriumist, mille suhtes deterritorialiseerutakse.

Seega Kandinsky kronotoop on võrdlemisi sarnane Deleuze kronotoobile, aga täheldatav on oluline vahe suhtumises. Kandinsky jaoks ei ole deterritorialisatsiooni protsessi temporaalsus probleem. Kandinsky kronotoop ei ole lõputult paisuv joonterägastik, ega ka ajatu sümmeetria. Viidates näitlikustamiseks mütoloogilistele kujunditele, mis saavad väga tihti esinema järgmises peatükis, tasub meenutada Kandinsky enese paralleeli värviringi ja tsüklilist kulgu tähistava maailmamao vahel.

Iseloomulikult seisavad sünn ja surm valge ja musta näol väljaspool tsüklit, kuivõrd maailmalõpp tähendab ka maailmamao lõppu, ehk tsükkel hävib ja sünnib jälle uuesti, mitte ei kordu. Nii siis demonstreerib ka Kandinsky kronotoop ruumilise elemendi totaalset ülekaalu, aga on loobunud aja tühistamise püüdest, mida Klee üritab saavutada oma värviringis, ka aeg on määratud kaduvikku, millega küll märksa fatalistlikumal meetodil on tsükliline kordus ületatud.

### 3. SÜMMEETRIA

Ornamendi teiseks tunnuseks on **sümmeetriaiha**. Ideaaliks on perfektse peegelsümmeetriaga süsteem, sest kui tulevikus on minevikuga võrreldes vähimigi erinevus, hakkab suletud ring spiraalina paljunema ja töötatud kuldaeg jääb kättesaamatuks.

#### 3.1. Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus

Jaan Toomiku loomingut läbib väga tugeva elemendina peegelduse motiiv, mis tähistab metafüüsilist piiri elu ja surma vahel. Kõige otsesemalt kasutab Toomik peegeldust installatsioonis *Peeglid* (1992). Saksamaal Güstrowis kaevati keskaegsele kalmistule augud (hauad) ja asetati neisse kogu augu põhja kattev peegel.<sup>57</sup>



Jaan Toomik: *Peeglid*, 1992

Antud töös mängib Toomik väga paljude mütoloogiliste, kohati romantiseeritud teemadega teispoolsuse ja peeglitaguse maailma kohta, mis ei ole ei Toomiku loominguga antud käsitluse seisukohalt iseenesest olulised, kuivõrd Toomiku kontseptuaalne huvi ja antud uurimuse formalistlik taotlus on ennekõike suunatud peegelduseefektile enesele. Küsimus on peegelduva ja peegeldatava suhtes: kas on võimalik olla korraka nii siin kui

---

<sup>57</sup> Installatsiooni kirjeldus *Jaan Toomik*: 2007. Tallinn: Eesti kunstimuuseum lk.131.

seal (seda nii ruumilises kui ajalises tähenduses)? Väga iseloomulikult joonistub see problemaatika välja maalides *Sünnipäev I* ja *Sünnipäev II* (2003).



Jaani Toomik: *Sünnipäev I* 2003; *Sünnipäev II* 2003

Mõlemad tööd on auportreelised ning kujutavad end dubleerinud kunstnikku. *Sünnipäev I* mängib kõnekeelisele ja teataval määral ka inimese füsioloogiast tulenevale opositsioonile pea ja perse, millele sekundeerivad ka teised paarikud: käed ja jalad, õlad ja puusad, põlved ja küünarnukid. Pööratust rõhutab veelgi asjaolu, et figuur istub pea peal. Mängukaartidelt tuttavat peegelduva ülakeha kujutist meenutav *Sünnipäev I* ei mängi küll peegelduse klassikalise vasak / parem nihestusega (nagu teeb seda ülalviidatud installatsioon *Peeglid*), sellegipoolest on aga peegelduse motiiv ja selle eri külgede vaheline ebasümmeetria ilmne. Olenemata suurest sarnasusest ei ole jalad ikkagi käed.

*Sünnipäev I* viitab mitte ainult nime, vaid ka sünnituse hetke meenutava vormilise lahenduse kaudu kunstniku taassünnile temast enesest. Sama teema, kuigi natuke teistsugustele mütoloogilistele kujunditele rajanevalt, on ka *Sünnipäev II* sisuks.<sup>58</sup> Antud töös on peegelduses juba terve keha, mis oma ristküjuline asetusega ei viita enam niivõrd otseselt sünni kuivõrd juba märksa abstraktsemalt tsüklilisuse motiivile, milles elu / surma dünaamikat tähistab figuuride asetus: seisev inimene kui elu ja selili lamaja kui surnu. Figuri n-ö. näost näkku asetus, mis – olgu veel kord rõhutatud – viitab ikkagi ka sünni ja surma tsüklilisele kordusele, tähistab samas selle protsessi ebasümmeetrilisust. Figuuride peegelduses ei moodustu sümmeetrilist haakristi.

---

<sup>58</sup> Mõlema Sünnipäeva-maali puhul võib rääkida väga universaalsetest mütoloogilistest sümbolitest: nii näiteks on *Sünnipäev II* interpreteeritav ristina, mille seos siinses käsitluses sellele maali omistatava surma teemaga on ilmne (seda enam, et matuste rituaalne butafooria – kirst, kalmistu, haud, hauakivi – on Toomiku töödes väga olulisel kohal). Teisalt võiks figuuride asetust maalil *Sünnipäev II* tõlgendada ka haakristina, mis tsüklilisuse kujutisena on otseselt seotud peegeldusega. Kuid käesoleva töö raames ei ole need paralleelid – kuigi tõenäoliselt kunstniku poolt intentsionaalselt sisse toodud – eriti viljakad, seetõttu keskendutakse edaspidises ikkagi konkreetselt peegelduse motiivile.

Sünnipõhise enese taastootmise motiiviga mängivad ka Toomiku tööd isa ja poja teemal. Maal *Poeg ja isa* (2007) kujutab väikelast süles hoidvat kunstniku, kusjuures figuuride pead on vahetuses – nii on kunstniku autoportreeline pea asetatud imiku õlgadele ja täiskasvanut kujutatud imiku peaga. Ka selles töös ilmneb püüe end taastoota, uuesti sündida ning seeläbi aja kulgemine tühistada - nõnda nagu juhtub Klee värviringis, kus minevik ei erine enam tulevikust. Kuid samavõrd ilmne kui *Sünnipäevade* puhul on *Poeg ja isa* läbikukkumine perfektselt sümmeetrilise peegelduse loomisel.



Jaan Toomik: *Poeg ja isa*, 2007; *Isa ja poeg*, 1998

Video *Isa ja poeg* (1998) toob sisse uue teema, milleks on teekond. Video kujutab lasti uisutavat kunstnikku, kes tuleb kaugelt silmapiirilt, teeb mõned tiirud ümber kaamera ja kihutab tagasi silmapiiri poole. Video taustaks kõlab Toomiku poja lauldav Koraani tekst. Figuuri esitumine peegeldusena (kusjuures jällegi sümmeetriat otsiva ning mitte leidvana) on taas väga ilmne, siinjuures sekundeerib sellele aga ka teekonna teema, mis antud videos tähistab endiselt ennekõike aja protsessuaalset iseloomu, mis väljendub ruumilises nihetuses.

Peegeldus ruumilise teekonnana ilmneb kõige otsesemalt Toomiku ehk kuulsaimas videos *Tee São Paulosse* (1994). Video kujutab Tartut, Prahat ja São Paulot läbivatel jõgedel ujuvat peegelkuupi. N-ö. sündmuspaikade valik lähtus geograafilisest tõsiasjast, et kui tõmmata sirge Toomiku sünnilinnast Tartust São Paulosse, siis läbib see sirge ka Prahat. Ülal käsitletud taassünniteemat saatvate peegelduste vormiline lahendus lähtus aja problemaatikast, ruumi vaadeldi kui konstanti. *Tee São Paulosse* mängib aga, vastupidi, kunstniku päritolukeskkonna ja võõra ruumi vahelise erinevusega, mis sarnaselt ajast

tingitud ebasümmeetriaga isa ja poja vahel on vormistatud nihestusena peegelduses, mille jõgedele kaldad kuubile moodustavad.<sup>59</sup>



Jaan Toomik: *Tee São Paulosse*, 1994

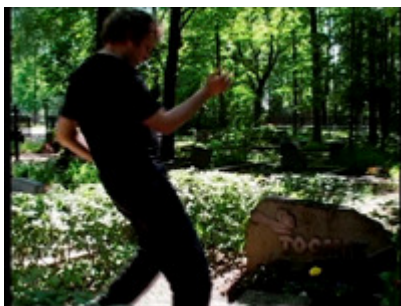
Toomiku teekonna motiiv, mis ühelt poolt tähistab otseselt ruumilist liikumist, teisalt seostub aga peegelduse situatsiooni kui surma ja taassünni ajalise tsükliga, näitlikustab väga efektselt metotoloogilist vajadust arvestada nii ruumi kui ka ajaga. Ainult ajast või ruumist lähtuv interpretatsioon jääks paratamatult ühekülgseks.

Viimase väite veelkordseks illustreerimiseks tuleb sisse tuua Toomiku loomingus küll harva esinev, aga väga oluline teema, nimelt tants<sup>60</sup>. Video *Tantsides koju* (1995) kujutab kunstniku tantsimas Rohuküla-Heltermaa praami mootori rütmilise müra saatel. Teine tantsupõhine video *Tantsides isaga* (2003) kujutab Toomikut tantsimas Jimi Hendrixi laulu *Voodoo Child* saatel oma isa haul. Isa-poja suhte ning surma teema sissetoomise kaudu võib *Tantsides isaga* juurest tõmmata paralleele käesoleva punkti alguses kirjeldatud peegelduse motiiviga mängivate töödega. Peegeldusele kui video taustamotiivile viitab ka tants, mis videos *Tantsides koju* sümboliseeris teekonda, kuid teekond – nagu ilmnis videost *Isa ja poeg* – on omakorda otseselt seotud peegelduse hetkega.

---

<sup>59</sup> Ruumiliste peegeldustega kronotooti ehk n-ö. emigandi kronotooti käsitletakse järgmises punktis. Vt. ka Grigor, Indrek: 2004. *Vladimir Nabokovi läbipaistev maailm*. Bakalaureusetöö; käsikiri TÜ. Semiootika osakonna raamatukogus.

<sup>60</sup> Ka tantsu mütoloolilised konnotatsioonid on viite kaudu šamanistlikule tantsule ilmsed. Video „Tantsides isaga“ saatemuusikana ei ole Jimi Hendrixi laul *Voodoo Child* ilmselgelt juhuslik.



Jaan Toomik: *Tantsides isaga*, 2003;



*Tantsides koju*, 1995

Uudseks on videos *Tantsides isaga* aga tugev ktooniline element, mis tekitab paralleeli hauapõhja asetatud peeglitega installatsioonis *Peeglid*, mis sarnaselt *Sünnipäevadega* mängis sünni-surma tsükli ning aja ületamise ehk sümmeetrilise peegelduse ja surematuse võimalikkusega. Raivo Kelomees:

“Lein on ju alati vastuseks kaotusele, endassekuuluvale hävimisele – see läbib Toomiku teoseid pideva vooluna, soovina taastada endist olukorda. Iga looja tegeleb paradiisliku süütuse ja terviklikkuse tagasikutsumisega. Selle soovi täitumine on võimatu, nii nagu on lõppematu selle soovi täideviimise kavatsus.”<sup>61</sup>

Kuigi ka kõik ülalkirjeldatud Toomiku teosed kujutasid püüet sümmeetria poole ning selle püüde läbikukkumist, ei saa nõustuda Kelomehe väitega, et sümmeetria on saavutamatu. Vastupidine on üldisema küsimusena tõestatud juba ülal Klee värviringiga, aga ka Toomik saab oma teosega üheks. Iseloomulikult toimub see just ktoonilisel tasandil<sup>62</sup>, *performance*'is *Nimeta [Vennale]* (2002), kus Toomik kukutab end 9 meetri kõrgusele puude vahele riputatud nõörilt alla, kuid ei kuku mitte surnuks vaid neeldub maapinda. Seegi on väga müstiline motiiv, käepäraseimaks paralleeliks Jeesuse ülestõusmine: mitte suremine, vaid kirkastunud surematuse. Just see on video *San Antonio jutlustaja* (1997) sisuline puänt: “*And the bible said, He died, yes, He was buried, yes, but on the third day He was rised again!*”<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Kelomees, Raivo: 1997. *Jaan Toomik*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, (numereerimata).

<sup>62</sup> Mis aga ei tähenda, et me võiksime siinjuures tuua paralleele D/G reterritorialisatsiooniga.

<sup>63</sup> Tsitaat on ära toodud Hanno Soansi eessõnas Jaan Toomiku isikunäituse kataloogile. Soans, Hanno: 2007. *Jaan Toomik*: lk. 8.



Jaan Toomik: *Nimeta [Vennale]* 2002;



*San Antonio jutlustaja,*  
(1997/2005)

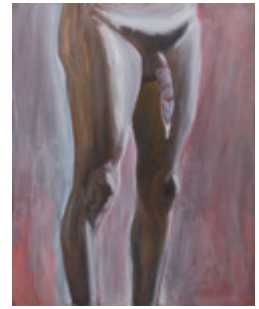
Looja ja loodu vahelise suhte ning autori teosesseneeldumise juurde pöördume veel konkreetsemalt tagasi peatükis *Surematus*. Aga Toomiku juhtum on juba praegu vähemalt vormilisel tasandil üsna ilmne. Ebasümmeetrilisus tekib peegelduse ehk ülemineku hetkel: sündides, surses, teel “sinna”, tantsides. *Performace*’is [*Vennale*] aga mingit üleminekut ei toimu, haa põhjas ei ole enam peeglit ning keha ei sängitata nagu maalil *Sünnipäev II*, puuduvad kõik Toomiku poeetika peegeldusele viitavad elemendid, kunstnik neeldub, või õigemini, neelatakse maa poolt. Selles mõttes on Toomiku puhul tegelikult korrektsem rääkida mitte perfektse peegelsümmeetria saavutamisest, vaid peegelduse situatsiooni ületamisest.

Nagu installatsioonist *Peeglid* ja videodokumentatsioonist [*Vennale*] nähtub on ka maa peegel: ta ei seostu mitte ainult surmaga, vaid – nagu sellisele ehtmütoloogilisele elemendile omane – ka sünniga. Kui ajalise dominandiga isa/poja tsüklilised peegeldused tegelesid ennekõike ebasümmeetriaga, siis ktooniline sünd seostub Toomikul ennekõike viljatuse ja kastratsiooniga.

Efektseim töö selles vallas on video *Nimeta [Mees]* (2001), milles sedakorda mitte kunstnik ise, vaid tema “lemmik modell” Elaan on suguelundeid pidi aheldatud mudasele põllule, kus ta ogara loomana lõa otsas ringiratast tammub. Küntud põld on (rembrandtlikus vormis) selge viljakuse sümbol. Sellele vastandub Elaan, kes hoolimata sellest – või õigemini seda enam –, et viljastust ei toimu, on primitiivse seksuaaltungi kaudu paratamatult maa külge aheldatud. See on nagu seks kondoomiga, mis välistab peegelduse, isa ja poja situatsiooni kui sellise, ning on seetõttu sõna otseses mõttes lootusetu. Lihtsuses peituva efektsusega illustreerib seda maal *Akt kondoomiga* (2004).



Jaan Toomik: *Nimeta [Mees]*, 2001



*Akt kondoomiga*, 2004

Vaadeldud teema lahenduseks võib pidada keskset tööd Toomiku 2007. aasta isikunäituselt Kumus, lühimängufilmi *Armulaud*<sup>64</sup> (2007), mille peaosalisteks taas Elaan ning – juba antropomorfses vormis – emake maa, kes mehe hooletut kondoomikasutust kuritarvitades Elaani lunastab. Nii sammubki Elaan filmi lõpus sümmeetriliste puurivide vahel silmapiiri poole ega pöördu tagasi, vaid saab maaga üheks. Viimasele viitab mitte ainult paralleel emakese maaga, vaid ka filmi saatev maal *Mets* (2007), mis kujutab sedasama filmilõpu sümmeetrilist metsasalu ning mitut silmapiiri poole suunatud hauda. Matuse kui ktoonilise lepitusega tegeleb ka maal *Matus* (2007). Niisiis tähistab Elaani liikumine silmapiiri poolne maaga üheks saamist.



Jaan Toomik: *Armulaud*, 2007;



*Metsas*, 2007;



*Matus*, 2007

Peegeldus Toomiku loomingus tähistab ennekõike sünni ja surma müsteeriumi, mis väljendub ilmekalt isa ja poja identsuse küsimuses. Paralleelsete motiividena tulevad sisse teekond ja tants, mis mõlemad samuti peegelduse olukorda tähistavad, evides sealjuures aga juba tugevalt protsessuaalset ehk ajalist olemust. Iseloomulikult kujutavad kõik

<sup>64</sup> Kõnealust näitust saatis võrdlemisi konkreetne kristlik sümbolika, mis annab alust väita, et ka Toomiku varasem mütoloogiliste elementide pruuk oli teadlik. Siiski jään seisukohale, et konkreetsem sümbolanalüüs võiks heal juhul olla huvitav uurimusele, mis keskendub mütoloogilise sümbolika tarvitamisele tänapäeva kultuuris, aga ei annaks midagi juurde Toomiku loomingu tõlgendamisele.

protsessuaalsete elementidega mängivad teosed perfektse sümmeetrilise peegelduse nurjumist. Lunastus saabub ktoonilise elemendi domineerimisega leppides, piltlikult öeldes: sunnismaiseks hakates. Hermafrodiitne sünnipäev on paratamatu läbikukkumine.

### **3.2. Tanja Muravskaja: *Welcome to London (W2LO)***

Ruum kui kohamääratlus Toomiku loomingus on ebaoluline, selle järele ei küsita. Videos *Isa ja poeg* uisutab kunstnik mööda tühja jäävälja. Elaan tallub videos [*Mees*] hiiglaslikul ja anonüümsel põllul. Kuid see ei tähenda, et saaksime tema puhul rääkida D/G koordinaatideta siledast ruumist. Toomiku ruumikäsitlust võib nimetada n-ö. pärismaiseks, ta ei taju konflikti mitte enese ja ruumi vahel, vaid võitleb talle selle ruumiga paralleelselt peale surutava tsüklilisusega. Tuletame meelde, et Toomiku eesmärgiks on akroonia. Siinjuures võib väita, et ruum ise ongi Toomiku poetikas juba akroonne: kõik muu on kaduv, aga maa püsib muutumatu suurusena. Sealt ka paratamatu vajadus maaga ühte heita. Ka Klee joone ja välja vaheldumist kujutav ning lõpmatuse märgi moodustav skeem on ruumiliselt piiratud (samuti nagu värviring). Erinevus nende kahe vahel on tingitud just tsüklilisusest. Joon ja väli on teineteise peegeldused, aga nad ei ole kunagi identsed, tähistades nõnda spiraalset kulgu, samas kui värviring on sümmeetriline ja seetõttu akroonne. Ka Toomiku eesmärgiks on tsüklilisuse ületamine, ruum on sealjuures enesestmõistetav konstant. Ainus juba ülal käsitletud erand selles vallas on *Tee São Paulosse*, milles peegelkuup järgib konkreetseid ruumikoordinaate: kaardile tõmmatud sirgjoont Tartust läbi Praha São Paulosse. Ning nagu eespool märgitud, on see seotud kunstniku ümberpaiknemisega ruumis, kodumaalt lahkumisega. See omakorda tingib vajaduse kohamääratluse või koordinaadi järele, kuivõrd nagu D/G ruumikäsitluse juures märgitud, on ruum sisuliselt sünonüümne kultuuritraditsiooniga. Nii on enese suhestamine võõra kultuuriga paratamatult seotud ka enesemääratlemisega ruumis. Sellises olukorras ei ole ruum enam enesestmõistetav tervik, vaid laguneb üksikuteks koordinaatideks, ning küsimus surematuse järele ei ole enam küsimus omaenese sünni ja surma tsükli ületamise järele, vaid juba konkreetne püüe saavutada perfektne peegelsümmeetria enese ja ruumi vahel. Nimetades Toomiku kronotoobi pärismaiseks, võiks taolise konkreetsete ruumitähistajate poolt domineeritava aegruumi nimetada emigrandi kronotoobiks.

Just säärase ruumikäsitlusega opereerib Tanja Muravskaja omalaadne formalistlik uurimus *Welcome to London W2LO* (2005). See kunstniku Londonis õppides loodud sari koosneb diptühhonidest, mille vasakul küljel on postkaardilik maastikufoto ja paremal küljel poolpikad portreed autori tuttavatest emigrantidest, kelle näo füsioloogilised eripärad, eriti tihti aga juuksed omavad tugevad vormilist sarnasust kõrvalpildil kujutatava maastikuga. Ennekõike on neis töodes taas selgelt tegemist peegelduse olukorraga, ning nagu Toomiku puhul on ka siin eesmärgiks peegelsümmeetria. Ent kui Toomik püüdis taasluua iseend, ületada enese surma ja taassüüdi pojana, mis fikseeritud ruumiga kronotoobis tähistab aja möödumist, siis emigrandi kronotoobis tähistab aja möödumist liikumine ruumis ja püüe end sellega suhestada – Muravskaja fotodel vastavalt ebakõla maastiku ja portreeteritu vahel, misjuures küsimuseks saab kaotatud kodumaa taasleidmise võimalikkus.



Tanja Muravskaja: *Welcome to London (W2LO)*, 2005

On aga iseloomulik, et nii pärismaises kui ka emigrandi kronotoobi puhul jääb ideaaliks ruumiline sümmeetria. Nii ei saa jällegi mitte mingil juhul kõnelda deterritorialisatsioonist kui eesmärgist. Otse vastupidi, kihutamine olgu siis siledal koordinaatideta ruumil nagu Toomik videos *Isa ja poeg* või emigrandi äärmiselt koordinaadistatud ruumil installatsioonis *Tee São Paulosse*, on eesmärgiks ikkagi aja ületamine staatiline akroonne olukord.

### 3.3. Piet Mondrian: *Uuest kujundusest*

Sümmeetria seotust tagasituleku ja korduse ehk peegeldusega tuleb vaadelda tinglikuna. Sümmeetriline peegeldus aegade vahel on oluline vaid antropomorfsest lähtepunktist, kus on põhjust rääkida minevikust ja tulevikust. Kaasaegsed sünteetilised formalistlikud süsteemid ei oma aga ürgse loova algega enam nii tugevat seost, mistõttu on põhirõhk nihkunud sümmeetriale kui sellisele. Seeläbi diskrediteeritakse oluliselt ka tsentrumi rolli, kuna vormiliselt ei ole enam tingimata tegemist peegelduva kapsaraua kujutisega, vaid puhtalt tasakaalule rajaneva süsteemiga. Seda väljendab näiteks Mondriani kompositsioonide aluseks olev neoplatonistlik „uus kujundus”, mis lähtub veendumusest, et kogu maailm taandub horisontaalide, vertikaalidele ja põhivärvide harmooniale.<sup>65</sup>

Sajandi alguskümnendite kunstiteoreetiliste tekstide oluliseks sisuliseks eesmärgiks on abstraktse nonfiguraalse kujutusviisi põhjendamine. Eriti tugevalt joonistub see välja Piet Mondriani tekstides, mille otseseks taustaks on teosoofiline idee universalistliku tõe olemasolust ja inimkonna evolutsioonilisest pürgimisest selle poole. “Pärast kaua kestnud kultuurilist arengut on maalikunstis küpsenud arusaamine, et abstraktset – kui universaalset – on võimalik viia selgepiirilise kujutamiseni /.../ Kunst õppis *täpselt* kujutama seda, mis looduses vaid *läbi kumab*.”<sup>66</sup>

Mondriani kohaselt on...

“...looduses võimalik näha, et kõiki suhteid valitseb üks ürgsuhe: see on ühe äärmuse suhe teise äärmusse. Abstraktne suhete kujutamise viis kujutab neid suhteid *kindlakäeliselt* teineteise suhtes täisnurga all paiknevate positsioonide duaalsuses. See on kõige tasakaalustatum kujutamise viis, kuna selles on ühe äärmuse suhe teise kujutatud täielikus harmoonias, mis hõlmab kõik teised suhted.”<sup>67</sup>

Lisaks täisnurkadele on Mondriani oluliseks kompositsiooniliseks elemendiks ka värv. “Värvide konkretiseerimine tähendab järgmist: esiteks, *loodusvärvi taandamine*

---

<sup>65</sup> Mondrian, Piet: [1917/1918] 1984. *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. De Stijl. Schriften und Manifeste. Gustav Kiepenheuer Verlag: Leipzig, Weimar: lk. 62-147.

<sup>66</sup> Mondrian, Piet: [1917/1918] 1984. *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. lk. 76-77.

<sup>67</sup> Mondrian, Piet: [1917/1918] 1984. *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. lk. 66

*põhivärvile; teiseks, värvi redutseerimine pinnaks ja kolmandaks, värvide piiramine sel viisil, millisel nad ilmnevad täisnurksete pindade tervikuna.*<sup>68</sup>

Oluline on aga rõhutada, et Mondriani suhete harmoonia ei ole sünonüümne sümmeetriaga.

“Uus kujundus annab rütmile konkreetsuse, ning tühistab sellega loodusliku rütmi.

Positsiooni ja mõõdu kontrastide pideva tasakaalustamise kaudu sissepoole suunatud kunsti rütm ei tunne *kordust*, mis iseloomustab individuaalset. Tegemist ei ole enam protsessi, vaid kujutava tervikuga.../

Sümmeetria või samasus määratleb asjad üksikjuhtumitena: sellepärast välistab universaalne kujundus sümmeetria.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Mondrian, Piet: [1917/1918] 1984. *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. lk. 77.

<sup>69</sup> Mondrian, Piet: [1917/1918] 1984. *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. lk. 86-87.

#### 4. SUREMATUS

Kolmas ja kõige metafüüsilisem ornamendi tunnus on **autori hõlmamine teose poolt**. Autoril on teose suhtes vaid käivitav funktsioon, keegi peab juhtme seinast pistma või ütleva: “Saagu valgus” – edasine sõltub juba süsteemist enesest. Labürindi tsentrumis asuv töötatud maa ei ole midagi muud kui surematuse või igavene noorus. Sümmeetrilises ajatus tervikus, kus süsteemi komponendid on kogu aeg olemikus, leiab süsteemi looja enesele varjupaiga lineaarse aja eest, teisisõnu: surematuse.

Elnara Taidre viitab aga ühele väga olulisele aspektile paradiisi naasmise juures, nimelt hädavajalikkusele taastada Paabeli-eelne universaalne keel<sup>70</sup>. Samas aga on Taidre keele mõiste käsitus selgelt liiga kitsas. N-ö. Paabeli-eelse keele näol oleks tegemist justkui mingiürgesperantoga, mille grammatika omandamine võimaldaks kõike ja kõiki mõista. On aga ilmne – jätkates samal metafoorsel tasandil –, et universaalse keele näol on tegemist inimesele täiesti mõistmatu tähendusetu keelega. Ja nagu oli näha juba Mondriani juures, on teos hädavajalik atribuut selle paratamatult antihumanistliku universaalse keele kandjana.

Kuivõrd tegemist on käesoleva kirjutise kõige metafüüsikasse puutuvama peatükiga, tooksin selguse huvides mõned otsesed paralleelid rahvalauliku ja loomislauluga, nagu seda on kirjeldatud Hasso Krulli essees *Loomise mõnu ja kiri*.

Kuigi Eesti mütoloogias puudub kuldaeg, on meil selle substituudina ennemuistne aeg ehk maailma loomise aeg. Rahvalaulik, kes omas hetkes ja omas kohas loomislaulu esitab, kordab rituaalselt maailmaloomist. Loovaks elemendiks või teoseks on sealjuures keel ise. Krull viitab konkreetselt asjaolule, et keel sisaldab väga mitmeid kihistusi, millest

---

<sup>70</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*. I.k.: Hotel Pärnu: lk. numereerimata [lk. 5-6]

kõneleja ise üldse teadlik ei ole.<sup>71</sup> Ning teiseks oluliseks asjaoluks, millele Krull tähelepanu juhib, on laulja paigutumine maailma keskmes:

“Laulu lauldes tekib lauliku ja tema kaasalauljate ümber järjest laienev ring, mis hõlmab kõike ümbritsevat/.../ filosoofiliselt võiks selle kohta öelda, et olemine ja lausumine langevad sel momendil ühte. Maailma keskpunkt on siinsamas, alati siinsamas ja lauluga saab selle alati tagasi tuua, ükskõik, kus laulja ja tema kaaslased parasjagu asuvad.”<sup>72</sup>

Ehk võib öelda, et loomislaulu puhul on tegemist formaalse teosega, mida laulik suudab küll esitada ehk ellu kutsuda, luues sideme mitte ainult ennemuistse loomisaja, vaid üldse kõigi aegade (akroone situatsioon), laulu poolt käivituvad protsessid, mis lauliku enese neelavad, või mille tsentrumisse ta paigutub, ei allu aga enam lauliku otsese kontrollile. Tuues paralleeli ülalkäsitletud Jaan Toomiku mütoloogilistest motiividest kubiseva loominguga, on loomislaulu ja suguühete formaalne side ilmne. Eostamine samastub lausumisega, kusjuures embrüo areng ei allu enam eostajale ning fallos kujutab enesest mütoloogilist maailma telge.

#### **4.1. Jean Tinguely: *Staatika nimel***

Nagu Jaan Toomikut käsitledes juba täheldatud, ei ole ajalise tsüklilisuse ületamine võimalik autonoomselt autoripositsioonilt. Hermafroditne sünnipäev on paratamatu läbikukkumine ja lunastus saabub alles viljastavas ühtes maaga, millest sünnib kolmas. Samasugust dialektilist jada kujutasid ka Klee *Pedagoogilised skitseeringud*, milles joon sünnitas oma vastandina välja, ning nende süntees viis värviringi tekkeni. Klee ja Toomiku lähenemistes on aga ka üks oluline erinevus. Klee sisuliseks eesmärgiks on ennekõike demonstreerida väga abstraktsel tasandil kompositsiooni aluseid, Toomik tegeleb samas ennekõike subjektiivsete eksistentsiaalsete küsimustega. Kolmandat tüüpi lähenemisena võib vaadelda kineetilise kunsti suurmeistri Jean Tinguely loomingut, kelle jaoks masin kui loodud teos on iseseisev. Masin ei ole Tinguely jaoks mitte loodu, vaid looja ise.

---

<sup>71</sup> Krull, Hasso: 2006. *Loomise mõnu ja kiri*. Tallinn: Loomingu Raamatukogu: lk. 10.

<sup>72</sup> Krull, Hasso: 2006. *Loomise mõnu ja kiri*: lk. 15.

Kui juba Mondriani puhul võis täheldada kaugenemist traditsioonilistest mütoloogilistest kontseptidest ning märksa konkreetsemat formaliseerumist, siis võib öelda, et Tinguely puhul on see tendents jõudnud loogilise lõpuni, kus loomingu aluseks ei ole enam teoreetilist kontseptsiooni (nagu teosoofia Mondrianil), vaid loodu eksisteerib sõltumatu loogika alusel. Samas on tähelepanuväärne, et ka Tinguely kasutab säärase olukorra iseloomustamiseks just paralleeli sümmeetriaga, pühendades oma kaks (sarnase sisuga) teoreetilist sõnavõttu staatika ülistamisele<sup>73</sup>.

“Liikumine on staatiline, sest see on ainus muutumatu asi/.../ Liikumine on ainus staatiline lõplik kestev ja kindel asi/.../

Surma ei ole olemas! Surm eksisteerib vaid nende jaoks, kes ei suuda aktsepteerida evolutsiooni. Kõik muutub. Surm on üleminek liikumisest liikumisse. Surm on staatiline! Surm on liikumine! Surm on staatiline! Surm on liikumine!”<sup>74</sup>

Kronotoobi kaudu Tinguely staatilisele liikumisele lähenedes on selge, et tegemist on juba Klee värviringist tuttava akroonse olukorra kirjeldusega, kus kõik võimalikud liikumised toimuvad korraka. Samas aga on Tinguely’l (aga ka Kleel, Kandinskyl ja Mondrianil) kui “laulikul” Krulli kirjeldatud mütoloogilise kaaskondlasega võrreldes üks oluline puudujääk, mis on omane üldse kõigile modernsetele loojatele: neil puudub traditsiooniline loomislaul, müstiline vormel millega maailma luua. Nii keskendubki kogu Tinguely looming püüdele luua masin, mis oleks üsna otseses mõttes võimeline maailma looma. Selle püüde illustreerimiseks olgu alljärgnevalt kirjeldatud Tinguely masinate kolm tähelepanuväärsemat tüüpi<sup>75</sup>:

---

<sup>73</sup> Tinguely, Jean: 1959. *For Static Being*. Viidatud Hulten, Pontus: 1987. *A Magic Stronger than Death*. London: Thames and Hudson: lk. 56 kaudu.

Tinguely, Jean: 1959. *Static! Static! Static!* Viidatud Hulten, Pontus: 1987. *A Magic Stronger than Death*. London: Thames and Hudson : lk. 67 kaudu. Mõlemad tekstid on täies pikkuses ära toodud ka töö lisas: vt. Lisa1 ja Lisa2.

<sup>74</sup> Samas.

<sup>75</sup> Üldse eristaksin Tinguely masinates kaheksa tüüpi: 1. abstraksionismi masinad; 2. *metamatic* joonistusmasinad; 3. suitsidaalsed masinad; 4. purustusmasinad – masinad mille peamine eesmärk oli midagi lõhkuda, nt. pudeleid või taldrikuid (neis töödes ilmneb ka Tinguely seotus emigrandi ja ruumi suhte küsimusega); 5. purskaevud ja karnevalimasinad, mis oma narripositsiooni kasutades kehtivat korda tühistavad; 6. teraapiamasinad – koos Niki de Saint-Phalle’iga loodud teosed, mille peamine funktsioon oli, tulenevalt Tinguely veidrast suhtest naistesse, enese ja kaaslane mõistus korras hoida; 7. altarid – elu lõpupoole jõuavad manifestide retoorikas figureerinud surma- ja kaduvikumotiivid lõpuks ka täiesti kontreetsed sümbolite kaudu Tinguely loomingusse; 8. eelnevatesse kategooriatesse mittemahtuvad väiksemad ja suuremad „tõmblejad“.

### **Abstraktsionismi masinad**

1950. aastate keskel lõi Tinguely võrdlemisi suure hulga motoriseeritud töid, mis koosnesid mustal taustal keerlevatest valgetest geomeetristest kujunditest. Neid töid hakati tagantjärele nimetama Meta-Malevišiteks ja Meta-Kandinskyteks. Erineval kiirusel keerlevad kujundid moodustasid neil töödel lõputuid abstraktseid kombinatsioone. Nii võib öelda, et kui kunstnik oli juhtme seina pistnud, hakkas teos ennast ise looma.



Jean Tinguely: *Do-it-yourself-sculpture*, 1961

### ***Metamatic* joonistamismasinad**

Tingely loomingu üks kuulsamaid aspekte on tema n-ö. joonistamismasinad. Tegemist on väga erineva vormi, suuruse ja tööpõhimõttega seadeldistega, mis erineva mehhaanilise loogika alusel toodavad abstraktseid joonistusi. Neil puhkudel ei ole kunstiteoseks enam masin ise, vaid see on pandud tootma midagi, mis peaks olema tegelik kunstiobjekt.



Jean Tinguely: *Méta-Matic No. 6*, 1959

### **Suitsidaalsed masinad**

Nagu eelnevates peatükkides pikalt argumenteeritud ja nagu ilmneb ka Tinguely enese ülal käsitletud sõnavõtust, on modernistliku esteetika eesmärgiks harmooniline akroonne olukord. Ent ülalkäsitletud masinatüüpide kronotoopne olemus on suunatud lõpmatusse. Abstraktsionismi masinad loovad lõputuid konstellatsioone millest ükski pole sümmeetriline. *Metamatic* masinad toodavad meeleheitlikult joonistusi, kuni nende eneste füüsilise hävimiseni. Selline lootusetu rabelemine jõuab loogilise kliimaksini 1960. aastal ühe Tinguely kuulsaima teosega *Homage to New York*. Selle MOMA skulptuuriparki püstitatud masina ainus eesmärk oli iseennast hävitada, mis küll päris plaanipäraselt ei

õnnestunud, kuid nagu väidab toona MOMAs töötanud ja masina ehitamise juures Tinguelyd assisteerinud Bill Klüver, oli ka enesehävituselise läbikukkumise vähemalt osaliselt planeeritud. Samaaegselt suure masina kokkuvarisemisega sõitis läbi pargi ka üks pisem autonoomne seadeldis, mis pidi ennast lõpuks pargi tiiki uputama. Klüver kirjeldab selle seadeldise saatust järgmiselt:

“Suitsiidikäru veeres umbes kümme jalga. Mootor oli nii nõrk, et Jean pidi masinat lükkama. See ei oleks mitte kunagi basseini jõudnud ja Jean teadis seda. Aga ta ei vahetanud sellegipoolest nõrka mootorit tugevama vastu, mis oleks iseenesest olnud väga lihtsalt teostatav. Funktsionaalse objektina oli suitsiidikäru mõeldud liikuma, kunstiteosena oli ta mõeldud läbi kukkuma. See oli Jeanile väga omane suhtumine mootoris. Suures masinas olid mõned võimsad mootorid, mis ei teinud midagi, ühes kohas kasutas ta mootorit vastukaaluna! Mootor oli Jeani jaoks osa skulptuurist.”<sup>76</sup>



Jean Tinguely: *Homage to New York*, 1960; *La Vittoria*, Milano 28.11. 1970

Tulevärgi saatel hävinevaid masinaid tegi Tinguely veel mitmeid. Antud kirjutise kontekstis on sümbolilise paralleeli tõttu neist tähelepanuväärsem 1970. aastal Milanos Pierre Restany poolt korraldatud uus-realismi kümnendale aastapäevale pühendatud üritusel esitatud *La Vittoria*. Tinguely ehitas suure saladuskatte all ja erinevaid kuulujutte levitades selleks puhuks ligi kümne meetri kõrguse kuldse falloose, mis eesriide langemise järel lennutas taeva poole võimsa tulevärgi ja põles seejärel ise maha. Selles žestis oli küll ennekõike äärmiselt ironiline hinnang neorealismile enesele, samas aga omandab see käesoleva tekstis falloose kui maailma telje ja eostamise mütoloogilise sümboli konteksti sattudes ning viljatusele viidates võibolla tahtmatult, kuid sellegipoolest tähelepanuväärsel moel lisatähendusi, mis oluliselt vähendavad skulptuuri ironilisust.

---

<sup>76</sup> Klüver, Bill: [1960?] *The Garden Party*. Viidatud Hulthen, Pontus: 1987. *A Magic Stronger than Death*. London: Thames and Hudson: lk. 77 kaudu.

Nii siis on sarnaselt Toomiku töödega ka Tinguely omade kandvaks kontseptuaalseks eesmärgiks akroonse, ruumiliselt sümmeetrilise olukorrani jõudmine. Ning sealjuures on teos – nagu eriti ilmekalt joonistub välja Tinguely puhul – tihtipeale ette määratud selles püüdluses (maailma loomises) läbi kukkuma. Läbikukkumise intensionaalset võimalikkust on oluline rõhutada seoses ajalise lõpmatusega D/G kontseptsioonis, kuivõrd D/G ei piirdunud filosoofilise programmi sõnastamisega, vaid rakendasid seda ka ise tekstide analüüsiks, mis omakorda on viinud mõningate väärinterpretatsioonideni, millest kuulsaim on nende eraldi raamatuna ilmunud *Kafka. Väikese kirjanuse poole*.

Kafka romaan *Protsess* lõpeb peatükiga *Lõpp*, milles peategelane Josef K. hukatakse. D/G kontseptsiooniga taoline negatiivne lahend kokku ei sobi ja nii, kasutades ära olukorda, et *Protsess* jäi Kafkal lõpetamata ning ilmus alles postuumselt – mistõttu on vaieldav nii romaani tekstikooslus kui ka peatükkide järjekord –, väidavad D/G, et Kafka ise ei oleks romaani nii lõpetanud:

“miski ei kinnita meile, et lõpupeatükk oleks kirjutatud *Protsessi* lõpus; võib olla, et ta on kirjutatud komponeerimise algjärgus, kui Kafka oli alles Felicest lahkumise mõju all/.../ Raske on ära arvata, kuhu Kafka ta oleks paigutanud. See võinuks olla unenägu kusagil romaani keskel. Näiteks avaldas Kafka omaette ühe teise protsessi jaoks mõeldud fragmendi pealkirjaga *Unenägu*.”<sup>77</sup>

1975. kui D/G oma Kafka-käsitluse kirjutasid, olid koopiad romaani käsikirjast uurijatele juba kättesaadavad, aga esimene publikatsioon, mis neist johtub, ilmub alles 1976.<sup>78</sup> Niisiis saab tagantjärele targana öelda, et D/G-l oli õigus lõpupeatüki kirjutamise aja suhtes: peatükk *Lõpp*, nagu tõestab käsikirjalise kompleksi analüüs, on tõepoolest kirjutatud vahetult pärast *Protsessi* esimest peatükki. See aga ei tõesta kuidagi, et *Protsess* ei peaks lõppema Josef K. hukkamisega. Otse vastupidi: kui Tinguely loob masinaid, mis on määratud end hävitama – vähe sellest, suitsiidikäru oli algusest peale ette nähtud ka enesehävituses läbi kukkuda –, siis miks ei võiks Kafka kirjutada romaani, mis lõpeb läbikukkumisega. Ka eraldi ilmunud jutustusel *Unenägu* on siin oluline roll. *Unenägu* lõpeb Josef K. “vastuvõtmisega läbitungimatusse sügavikku”:

<sup>77</sup> Deleuze, Guattari, Gilles, Félix: [1975] 1998. *Kafka : väikese kirjanuse poole*. Tallinn: Vagabund: lk. 106.

<sup>78</sup> Vähemalt siinkirjutajale teadaolevalt sisaldub esimene käsikirja koopiatest lähtuv *Protsessi* analüüs Hartmut Binderi monograafias: Binder, Hartmut 1976. *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*. München, Winkler.

“ta kaevus kõigi sõrmedega maasse, mis ei osutanud peaaegu mingit vastupanu; kõik näis olevat ette valmistatud; üksnes petteks oli õhuke mullakiht peale puistatud; kohe selle all avanes suur järskude seintega auk, kuhu K., keda tasane vool selili keeras, sisse vajus.”<sup>79</sup>

Paralleelid ülal kirjeldatud Toomiku haua ja maapinda neeldumise motiividega on väga otsesed. Kuid *Protsessi* n-ö. maha tõmmatud osades on ka üks teine unenäo variant, kus Josef K. ei saa üheks mitte maapinna, vaid kohtu enesega. K. palvete peale võtab maalikunstnik Titorelli ta kaissu ja nad kihutavad liueldes mööda kohtu kantseleisid “nagu paat vees”, (Josef K. liikumismeetod jutustuses *Unenägu* on väga sarnane) kuni:

“Parasjagu siis, kui K oma jalgu silmitses toimus muudatus/.../ K. kandis täna uut musta kuube, see oli mõnus soe ja raske. Ta teadis mis oli juhtunud, aga oli selle üle nii õnnelik, et ei suutnud seda enesele veel tunnistada. Ühest koridori nurgast/.../ leidis ta oma vanad riided.”<sup>80</sup>

Siit johtuvalt tundub vägagi tõenäoline, et *Lõpp* paigutub tõepoolest romaani lõppu tähistamaks sümmeetrilise terviklikkuse püüde läbikukkumist, samas kui *Unenägu* paigutub *Lõpu* ette, tähistamaks saavutamatu ideaali<sup>81</sup>. (Ühtlasi võimaldab selline tõlgendus väita, et *Unenägu* kuulub ikkagi kindlasti romaani testikooslusse, milles kafkaloogid sugugi ühel meelel ei ole.)

Väga otsese formaalse paralleeli saab tõmmata ka Tinguely *metamatic* joonistusmasinate ja Kafka jutustuses *Karistuskoloonias* kesksel kohal seisva karistusmasina vahele. Karistusmasin kirjutab süüdimõistetule nõelaga seljale tema kohta langetatud otsuse. Protsessi, mille käigus hukatav oma süü teada saab, võiks formaalselt tõlgendada kas ainult lunastuse situatsiooni või ka tundmatu keele kaudu masinaga üheks saamise motiivina. Iroonilisel kombel on aga jutustuse sõlmpunktiks masina purunemine otsustaval hetkel.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Kafka, Franz: 2002. *Unenägu. Hiina müüri ehitamisl. Kõik lühemad ja lühilood*. Tallinn: Varrak: lk. 170.

<sup>80</sup> Kafa, Franz: 1997. *Der Protzess*. CD-ROM Stromfeld: Roter Stern: lk. 617.

<sup>81</sup> Viimast oletust kinnitab veel ka Unenäo motiivi enesega seotud implikatsioonid, millede lähem analüüs ei ole käesoleva töö raames. (Vt. nt. Grigor, Indrek: 2004. *Vladimir Nabokovi läbipaistev maailm*.)

<sup>82</sup> Kafka, Franz: 2002. *Karistuskoloonias. Hiina müüri ehitamisl. Kõik lühemad ja lühilood*. Tallinn: Varrak: lk. 112-140.

## 4.2. Peter Eisenman: *Modernistliku arhitektuuri formaalne alus*

Kogu käesoleva käsitluse jooksul on ignoreeritud Teise maailmasõja eelse modernistliku kunstiteooria üht olulist aspekti, nimelt sotsiaalset utopismi. Tuleb möönda, et konkreetsete tekstide seisukohalt ei ole see seni ka tähendusväärseks osutunud. Utopistlikul ideel uuest ja vähemalt retoorilises plaanis ülemaailmsest modernsest keskkonnast, mida tuli asuda looma, oli aga nii Bauhasi kui DeStijli, (aga ka Vene konstruktivistide) ideestikis väga oluline roll. Ning see pärandus formaalselt ja ideeliselt ka maailmasõja järgsesse kunsti. Formaalselt ennekõike internatsionaalse stiili näol arhitektuuris, mille lipulaevadena jätkasid n-ö. vanameistrid, ning ideeliselt „Budapesti Bauhasi“ õpilase Viktor Vasarely töös, milles see kunstilises mõttes juba sootuks teise vormi on valatud, lähtub aga sellegipoolest teoreetilisest püüdest luua modernset, progressikultusest johtuva ühiskonnaga kooskõlas olevat ja kõigile mõistetavat traditsiooni ja rahvusetat kunsti, mille tähistamiseks Vasarely ise kasutab mõistepaari „planetaarne folkloor“.<sup>83</sup> Samanimelise raamatu viimane lõik kõlab järgmiselt:

“Ülemaailmse vaba ja äärmiselt produktiivse ühiskonna loomine ei ole enam kaugel. Sealtaalt muutub salakeelt kõnelev kunst kasutuks ja üleliigseks. Plastika raputab maha kultuurilised igandid ja muutub vitamiiniks meeltele ja vaimule.”<sup>84</sup>

1960-ndate lõpuks jõuavad aga ülalviidatud Paabeli-eelse ürgesperantoga võrreldava keele leidmise püüded kriisi. Ning koos nendega langeb kriisi ka kogu totaalse äraseletamise suurnarratiiv, mida kehastas nt. Mondriani kujundusteooria taustaks olnud teosoofiline tõde, ning mis on tegelikult essentsiks ka Klee värviringile. Ajaloolis-kultuuriloolise situatsiooni tõttu langeb tegelikult kriisi ka kogu kujutava kunsti teooria, ning domineerima hakkab ennekõike prantsuse päritolu filoloogilise taustaga humanitaarteooria, milles põhiliseks küsimuseks on keele tähendus kõige üldisemas mõttes. Mitte kõige korrektsema paralleelina võiks öelda, et kui kujutavas kunstis oli figuraalse ja abstraktse debatt peetud, siis keeleteaduses see alles algas. Nii arutleb Derrida mittefoneetilise kirja võimalikkuse üle pigem ääri-veeri: “Kirja formaliseerimine peab

---

<sup>83</sup> See väga otsene teoreetiline seos Vasarely ja maailmasõja eelse kunstiteooria vahel on ka peamine põhjus, miks Vasarely kui formaalses mõttes ilmselt kõige otsesemalt ornamentaalne kunstnik, käesoleva kirjutise seisukohalt erilist huvi ei paku.

<sup>84</sup> Vasarely, Viktor 1973. *Planetary Folklore*. Munich, F.Bruckmann KG: lk.85.

toimuma väga ettevaatlikult ja aeglaselt/.../ On vaja kritiseerida “loomulikke” keeli, “loomulike” keelte vahenditega”<sup>85</sup>

Koos kriisiga kunstiteoorias saabub kriis ka abstraktsesse kujutamislaidi, nii et kunstis taasaktualiseerub figuraalne kujutis ning kõikidel distsipliinidel levima hakanud filoloogilise retoorika kaudu (keel, tekst, süntaks jne. kui universaalsed mõisted) taasilmub kunstiteooriasse tähenduse küsimus.

Sellesse konteksti paigutub Peter Eisenmani 1963. aastal kirjutatud dissertatsioon *Modernismi formaalsed alused*, mis küll kasutab arhitektuurist rääkides juba moodsaid keele ja süntaksi mõisteid, aga on oma arhitektuurikäsitluse sisulises enesestmõistetavuses puhtformaalse problemaatika poolest väga lähedane Kandisky probleemiasetustele. Samas mõjub dissertatsioon võõrastava või pigem vanamoelise toonasel tähendusekeskse küsimusepüstitusega teoreetilisel foonil. Nõnda jääbki see tekst, olenemata sellest, et Eisenman on n-ö. maailmanimi juba 1960. aastate lõpust saadik, enam kui neljakümneks aastaks publitseerimata ning ilmub trükis esmakordselt alles 2005. – ka siis mitte originaalkeeles, vaid saksakeelse tõlkena. Siiski on Eisenman kirjutanud ka hulga artikleid ja mõned monograafiad, mis on avalikkuse ette jõudnud märksa valutumalt. Arhitektuuriteooria kogumike lemmikuks on kujunenud 1984. aastal kirjutatud *Klassikalise lõpp: alguse lõpp, lõpu lõpp*, mis – nagu viitab juba pealkiri – on ka käesoleva uurimuse seisukohalt väga sobiva teemaasetusega. Tulenevalt ülalviidatud tendentsidest humanitaarteoorias on suurem osa artiklist pühendatud tähenduse küsimusele arhitektuuriteoorias ning seda väga pikas retrospektiivis: 15. sajandist. kaasajani.<sup>86</sup> Seda ideelist kontiinumit nimetab Eisenman klassikaliseks, defineerides klassikalist sealjuures läbi opositsiooni klassikaga.

“Klassika on Joseph Rykwerti kohaselt “iidne ja ainulaadne”, mis toob esile “autoriteetse ja väljapaistva”: see on näide suurepärasest või esmajärgulisest. Veelgi olulisem on, et see sisaldab omaenese ajatust, teadmist, et see on esmajärguline igavesti. Klassikaline, vastandatuna klassikale, on defineeritav kui meetod, millega üritatakse luua klassikat, lähtudes sealjuures mineviku klassikast/.../ Klassitsism [kui meetod] lähtub ajaloolisest kontiinumist, mis on omane

---

<sup>85</sup> Derrida, Jacques: 1995. *Positsioonid*. Tallinn: Vagabund: lk.44.

<sup>86</sup> Olgu siinkohal rõhutatud, et alljärgnevalt ei ole küsimuseks mitte Eisenmani interpretatsiooni sisuline paikapidavus, vaid see mida ja millise retoorika kaudu ta püüab tõestada.

klassikalisele: seega ei suuda ta luua ajatut klassikat/.../ Klassikaline kutsub ellu ajatu *mineviku* “kuldse ajastu”, mis on üllam kui kaasaeg.”<sup>87</sup>

Tõukudes ennekõike Jean Baudrillard'i simulaakrumi-teooriast toob Eisenman välja kolm klassikalist perioodi valitsenud simulatsiooni:

**Tähenduse simulatsioon:** kui enne renessansi olid kujutatav ja keel ühtsed, “romaani või gooti katedraali tõde oli katedraalis endas”<sup>88</sup>, siis alates renessansist lähtus arhitektuuri tähendus juba väärtustatud tähendussüsteemidest. Mineviku sõnumit kasutati selleks, et verifitseerida oleviku tähendust”<sup>89</sup> (kujutise kujutis).

“Modernistlik arhitektuur kuulutas, et vabastab end renessansi representatsioonifiktsioonist, väites, et arhitektuur ei pea kujutama teist arhitektuuri; arhitektuuri eesmärgiks sai omaenese *funktsiooni* kujutamine/.../ See puhtale funktsioonile taandumine/.../ oli püüe kujutada tegelikkust ennast. Selles mõttes funktsionaalsed eesmärgid lihtsalt asendasid klassikalise kompositsiooni orderid kui arhitektuurse kompositsiooni lähtepunkti.”<sup>90</sup>

**Põhjuse ehk tõe simulatsioon:** “Kui representatsioon oli oleviku tähenduse simulatsioon läbi antiigi sõnumi, siis põhjus oli tõe tähenduse simulatsioon läbi teaduse sõnumi.”<sup>91</sup> See tähendab ennekõike küsimust arhitektuurse vormi põhjusliku päritolu järele. Vormil peab olema põhjuslik alge ja sellest tulenevalt paratamatult ka lõppeesmärk, mis tegelikult määrab alguse. “Nagu Alberti *Della pitturas* defineeris ei ole kompositsioon mitte avatud lõpuga neutraalne transformatsiooniprotsess, vaid strateegia jõudmaks ettemääratud eesmärgini.”<sup>92</sup>

**Ajatuse simulatsioon:** “Antiigist kuni keskajani ei olnud olemas “aja möödumist”. Kunst ei otsinud enesele põhjendust mineviku ja tuleviku mõistest, kunst oli kordumatu ja ajatu/.../ Klassikalise püüd taastada ajatut pöördus paradoksaalsel kombel ajaliseks

---

<sup>87</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End*. Hays, K. Michael. *Architecture theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press: lk. 534.

<sup>88</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 524.

<sup>89</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 524.

<sup>90</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 525.

<sup>91</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 526.

<sup>92</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 527.

kontseptsiooniks ajaloost kui ajatuse allikast.”<sup>93</sup> Modernistid ütlevad lahti eelnenust ja kehtestavad enese universaalse ja väärtushinnangutevaba programmi, millega satuvad “nende oma aja ajatuseilluiooni ideoloogilisse lõksu”<sup>94</sup>.

Neist kolmest simulatsioonist teadlikuks saamine võimaldab mitte-klassikalise arhitektuuri tekke.

Mitte-klassikalise arhitektuuri kirjeldus edastab aga sisuliselt juba *Modernismi formaalsetes alustes* sõnastatud seisukohti, milles eesmärgina on püstitatud totaalne kujundus: “absoluutne, mis on võimeline muutuma ja kasvama, kaotamata oma absoluutset olemust”<sup>95</sup>, ning mille lõpptulemusena jõutakse formaalse keele sõnastamise võimalikkuseni. Tähelepanuväärne asjaolu Eisenmani kontseptsioonis on see, et sümmeetria ei ole selles enam eesmärk, vaid tingimus – loomine toimub sümmeetrias.

Punkti või joone asemel alustab Eisenman ruumilise kujundi – kuubiga. Kuup on n-ö. geneeriline vorm, “vorm plaatonlikus mõttes: defineeritav entiteet omaenese sisemiste seadustega.” Geneerilisele vormile vastandub spetsiifiline vorm, mis on “vastus konkreetsele intentsioonile või funktsioonile”<sup>96</sup> ning on oma eesmärgipärase arengu tõttu seotud teiste elementide ning ajalise jadaga, samas kui geneeriline vorm on autonoomne ja akroonne.

Eisenmani postuleeritud akroonse vormi lõputu kasv võib esmapilgul tunduda absurdne ning isegi vastuolus Klee käsitluse juures sõnastatud modernistliku ornamendi ruumilise piiratusega. See nihetus tuleneb eripärast Eisenmani ja Klee kontseptsioonides, tekitamata siiski vastuolu, mis ilmnes Deleuze/Guattari siledas ruumis. Nimelt postuleerib Eisenman geneerilise vormi võime end lõputult juurde toota. “Isegi kui üheainukese kuubi omadused on kindlaks määratud, võib sellele alati lisada veel ühe kuubiku, või terve kuubikute sarja – ainsaks tingimuseks on see, et lisamine on algses kuubikus sündmusena jälgitav.”<sup>97</sup>

---

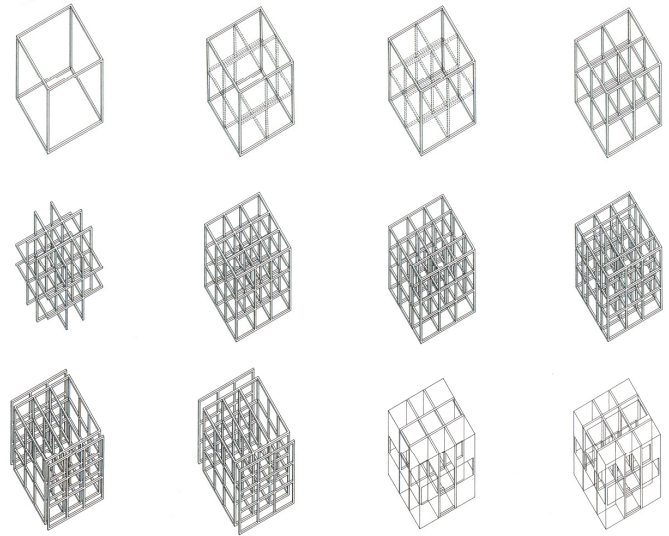
<sup>93</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 528.

<sup>94</sup> Eisenman, Peter: [1984] 2002. *The End of the Classical*: lk. 529.

<sup>95</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 76.

<sup>96</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 77.

<sup>97</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 78.



Peter Eisenman House of Cards<sup>98</sup>

Teisisõnu: geneerilise vormi lõputu areng toimub geneerilise vormi enese sees, ruumiliselt piiratud pinnal. Kuivõrd geneeriline vorm on akroonne, siis on ka kõik protsessid, mis temas toimuvad, akroonsed (nagu on akroonne värvide segunemine värviringis). Kuivõrd Eisenman alustab üldse igasugust kujundusprotsessi geneerilise vormiga, võib öelda, et ta mitte ainult ei liigu sümmeetrilise akroonse vormi poole, vaid loobki ainult sellises olukorras. Nii võib teha kujundliku väite, et kui Toomik sai surematuks, siis Eisenman on vanajumal ise.

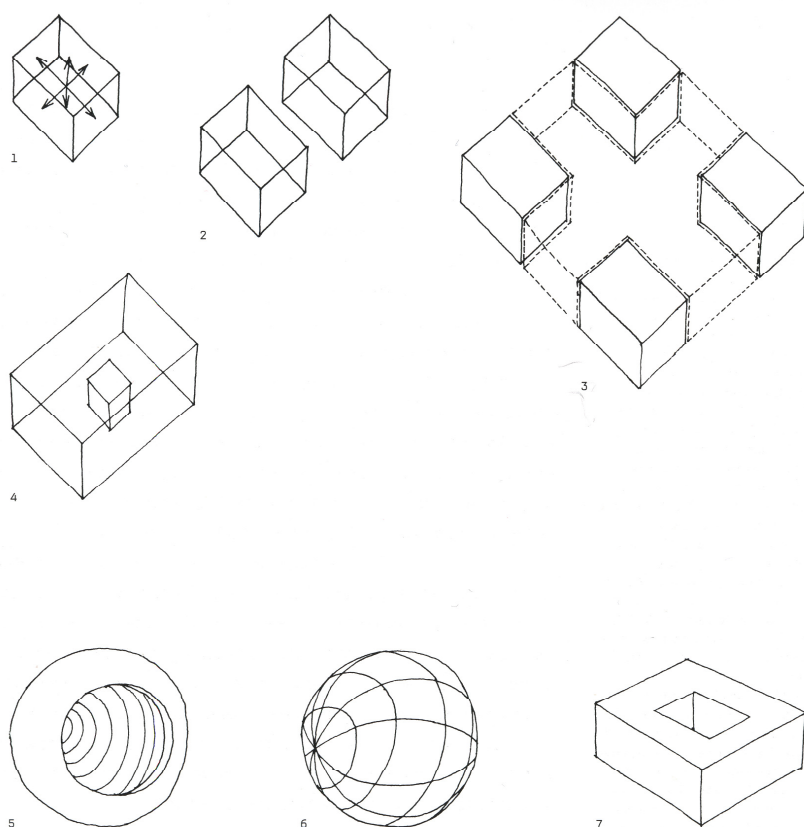
Et Eisenmani teooriale – mis suure hulga majade näol ka praktikasse on jõudnud – konkreetsem pale anda, refereerin alljärgnevalt põgusalt ka tema mõttekäikude praktilisemat osa.

Nagu öeldud, on Eisenmani eesmärgiks totaalne kujundus: keskkond, mis vastaks hetke vajadustele, oleks aga sealjuures lõputult arendatav. Sellise akroonse kestvuse saab garanteerida vaid arhitektuurielementide vorm, intentsioon, funktsioon, struktuur ja tehnika, hierarhiseeritud kord. Kõige tõenäolisem garant totaalse keskkonna jätkusuutlikkusele tundub nende hulgast olevat vorm (põhjendusena vaata simulatsioonide kirjeldusi ülal). Seejärel postuleerib Eisenman kaks mainitud vormi tüüpi, geneerilised ja

<sup>98</sup> Eisenman, Peter: 1987. *House of Cards*. USA: Oxford University Press: lk.66, viidatud Oechslin, Werner: 2005. 'Out of History'? – Peter Eisenmans „Formal Basis of Modern Architecture“ Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 57 kaudu.

spetsiifilised, ning jätkab siis juba geneerilise vormi omaduste – maht, mass, pind ja liikumine – analüüsi.

Maht vastandub vormi poolt piiratud ja pingestatud ühikuna piiritule ruumile. “Kuivõrd maht on definitsiooni kohaselt aktiivne ruum, ei ole teda võimalik kujutleda jõusuundadeta.”<sup>99</sup>



1. Maht kui hõlmatud ruum. 2. Sisemine maht on positiivne. See tuleneb hõlmmamise kui sihipärasuse definitsioonist. 3. Väline maht on negatiivne. See tuleneb kahe või rohkema positiivse mahu konstellatsioonist. 4. Üks võimalik interpretatsioon defineerib mahu, mis mõnd objekti hõlmas, negatiivseks. 5. Teine interpretatsioon näeb sisemist mahtu nõgusana; 6. ...ja välist kumerana. 7. Välise mahu kumeraid omadusi määratletakse antud juhul massina.<sup>100</sup>

Liikumine tähistab muidu akroonse geneerilise vormi mahtude nihestust algvormi suhtes ning inimeste liikumist hoones, st.: liikumises seostuvad mõisted “intervall” ja “tsirkulatsioon”.

Mass ja pind ei ole teineteisest lahutatavad, aga kuivõrd tegemist on ruumi määratlevate mõistetega, kuuluvad nad mahu osana geneerilise vormi omaduste hulka.

<sup>99</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 87.

<sup>100</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 88.

“Ütleme, et mass sarnaneb sellise arhitektoonilise kompositsiooniga, mis oli algselt keha, on aga vormiloome käigus äranäritud ja korrodeerunud. Pind/.../ peab läbimõeldult ja selge eesmärgiga näitama hoone välist külge kui “ülesehitatut”, mis on juurdelisava protsessi tulemus. Selles kontekstis on pind olemuslikult kavand, olles seega massile vastandatav. Kuid teine lugemisviis, mis vaatleb pinda membraani või nahana, ei ole nii lihtsalt massist eraldatav.”<sup>101</sup>

Need neli geneerilise vormi elementi moodustavad tolle ülal ehk natuke müstiliselt kõlrama jäänud vormi sisemise loogika, ning on ühtlasi aluseks Eisenmani formaalsele keelele, mille lähem analüüs ei kuulu käesoleva töö raamesse.

### 4.3. Theodor W. Adorno ja Max Horkheimer: *Valgustuse dialektika*

Max Horkheimeri ja Theodor W. Adorno kahasse kirjutatud raamat *Valgustuse dialektika* käsitleb samuti mütoloogilise ja modernse seoseid, kuid teeb seda oluliselt erineva rõhuasetusega. Adorno ja Horkheimeri põhiline tees sedastab, et Francis Baconiga algav uusaegne valgustuslik püüe kõige absoluutse äraseletamise poole on tegelikult tagasiviidav juba mütoloogilisse eelaega, kus hakkab toimuma subjekti ja keskkonna eraldumine, millega areneb välja dualistlik maailm: subjekt vs. loodus. Inimene kuulutab end ümbritsevate nähtamatute ja hirmutavate jõudude peegelpildiks (*Ebenbild*).

„ Alles sellises peegelpildis saavutab inimene oma iseolemise identiteedi, mis ei saa teistega suhestuses hajuda<sup>102</sup>/.../ Õudus, millega tundmatut kogetakse, muutub tema nimeks. Seeläbi fikseeritakse tundmatu trantsedents tuntu suhtes ja koos sellega pühaduse tekitatavad külmavärinad. Looduse jaotamine näivuseks ja olemuseks, mõjuks ja jõuks, mis müüdi – ning samas ka teaduse – alles võimalikuks teeb, pärineb inimeste hirmust, kelle eneseväljendus muutub seletuseks.<sup>103</sup> Sealjuures ei paigutu hing loodusesse, nagu psühholoogid väita püüavad; mana liigutav vaim ei ole mitte projektsioon, vaid looduse reaalse ülemvõimu kaja metsikute nõrkades hingedes“<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*: lk. 98

<sup>102</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: lk. 26.

<sup>103</sup> D/G vilistav/ laulev laps pimeduses.

<sup>104</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung*: lk. 31.

Sellesama tendentsi ekstreemiseeritud jätkuna vaadeldav positivist püüab kehtestada „universaalse tabu“. Selle kohaselt ei tohi enam mitte midagi välist olla – kõiksus tuleb ära seletada.<sup>105</sup>

Dogmaatiline dualistlik maailm toob aga enesega kaasa fatalistliku paratamatuse, mis ei võimalda eksistentsi väljaspool olemasolevat: “Iga sünni eest makstakse surmaga.”<sup>106</sup>

“Müüdid, nii nagu maagilised rituaalid, jälgendavad iseend kordavat loodust. Loodus on sümboliseerimise tuum: olemine või protsess, mida käsitletakse lõputuna, kuivõrd sümboli kaudu peab temast ikka ja jälle sündmus saama. Väsimatus, lõputu uuenedmine ja tähenduse permanentsus ei ole mitte ainult sümboli atribuudid, vaid nende tegelik sisu.”<sup>107</sup>

Hirm tundmatu ees on suguharuvanema poolt sanktsioneeritud, ning ka ühiskonna arenedes – kui loodust ei üritata enam samastudes mõjutata, vaid tööga valitseda – säilib looduse dualistlik kordus kui ühiskondlik sund. “Valitsev astub üksiku ette kui kõikehõlmav, kui mõistus tegelikkuses.”<sup>108</sup> Ka subjekti mõistus taandatakse lihtsalt majandusaparaadi abivahendiks, mis väljendub massikultuuris ja viib lõpuks subjekti hajumiseni massi. “Tsivilisatsiooni poolt üleni mõistetud “ise” lahustub selle ebainimlikkuse elemendiks, millest tsivilisatsioon aegade algusest saadik pääseda on üritanud. Läheb täide vanim hirm: oma nime kaotamine.”<sup>109</sup>

Adorno ja Horkheimer (edaspidi A/H) n-ö. positiivset programmi ei sõnasta, kuid käesoleva töö keskmel seisv autonoomne kunstiteos, mis neelab autori enesesse, veidral kombel just sellena töötab. D/G pimeduses hirmunult vilistades territorialiseeruv laps kehtestab duaalsuse territorialiseeritud ruumi ja välise tundmatu vahel. Klee rajab oma kompositsiooniõpetuse joone ja välja tsüklilisele vaheldumisele, Mondrini järgi taandub kogu tegelikkus horisontaalide ja vertikaalide opositsioonile. Samas oli nii Klee kui Mondriani (D/G kontseptsiooni puudustest oli *Topose* peatükis juttu) püüdluseks saavutada opositsioonipaaride sümmeetriline tasakaal, milles tsüklilise dualismi asemel valitseks akroonia. Ka A/H sotsiaalkriitilises töös jõuab ühiskond lõpuks akrooniani, kuid seal

---

<sup>105</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung*: lk. 32.

<sup>106</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung*: lk. 32.

<sup>107</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung*: lk. 33.

<sup>108</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung*: lk. 38.

<sup>109</sup> Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung*: lk. 48.

tähendab see subjektile vägivaldset sulandamist massi.<sup>110</sup> Ent nagu kogu eelnev uurimus näidata püüdis, on modernistliku kunstiteooria seisukohalt subjekti ülekandumine akroonsesse ja subjekti jaoks täiesti võõrasse ehk asemiootilisse keskkonda siiski võimalik, mis ühtlasi tähendab, et surematus on mitte ainult üks modernistliku esteetika olulisi eesmärke, vaid et see on ka saavutatav.

---

<sup>110</sup> Siin on tegemist ka hinnangulis interpretatiivse vahega, kui võrd Hasso Krull seostab müütilise loomislaulu esitamist hoopis mõnu mitte hirmuga. Krull, Hasso: 2006. *Loomise mõnu ja kiri*: lk. 16.

## 5. ELNARA TAIDRE: *LABÜRINT JA IGAVESE TAGASITULEKU TEED*

Tõnis Vindi ja Kiwa ühisnäitus Rael Artel Galleri Non-Profit Project Spase 8.03-7.04.2007

Lõpetuseks lisaksin näitena käesolevas töös sõnastatud kontseptsioonile väga sarnanevast lähenemisest ülevaate Elnara Taidre kureeritud Tõnis Vindi ja Kiwa kontseptuaalsest ühisnäitusest *Labürint ja igavese tagasituleku teed*. Selle 2007. aasta algul Tartu Rael Arteli galeriis eksponeeritud näituse näol on – vähemalt uurimuslikust aspektist – tegu ühe tähelepanuväärseima kaasaegse kunsti näitusega Eestis. Väljapanek keskendus kahele autorile: Tõnis Vint ja Kiwa. Need kaks, mitte ainult erinevatesse kunstnike põlvkondadesse kuuluvat, vaid ka loomingulises mõõtmes esmapilgul täiesti erinevat kunstnikku – Tõnis Vint idamaisele esteetika kontseptsioonile toetuv graafik, Kiwa popkultuurist mõjutatud multimeediakunstnik – ühendas kuraator nii visuaalses kui kontseptuaalses plaanis labürindi sümboli kaudu. Ennekõike just kuraatori kontseptsioonile toetuva näitusena võiks seda – vähemalt eesti kujutava kunsti kontekstis – pidada esimeseks katseks mõtestada modernismi “ornamentaalses võtmes” (mööndes, et Taidre ise seda mõistet kordagi ei kasuta<sup>111</sup>).

Kuigi Taidre näib esmapilgul keskenduvat eksklusiivselt labürindile, rõhudes sellele nii pealkirjas kui kujunduses, on see sundkujund ilmselt ennekõike tingitud vajadusest esitada näitust külastajatele hoomatava kontseptuaalse tervikuna. Sest nii kataloogitekstis, kui tegelikult ka Kiwa osas näitusest liikus Taidre labürindist kui kujundist väga kaugemale. Niisiis on Taidre labürint suisa otseselt võrreldav käesoleva uurimuse modernistliku ornamendi kontseptsiooniga, kuivõrd ühendatuna igavese tagasituleku kontseptsiooniga viitab labürint “erinevate mütoloogiliste süsteemide ühele universaalsele motiivile – ettekujutusele ennemuistsest kuldsest ajastust. Selle tuum on nostalgiline ihalemine ja veendumus, et mütoloogilise reaalsuse tsüklilisuses on võimalik algse õnnistatud aja uus saabumine.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Küll aga kasutab Taidre Tõnis Vindist rääkides *Gesamtkunstwerk*’i mõistet, mis on otsene viide modernistlikule retoorikale.

<sup>112</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*. [lk. 5].

Lisaks kontseptuaalsele lahendusele, kõlab Taidre näitus kokku ka käesoleva töö metodoloogilise eesmärgiga kontseptualiseerida teoste formaalseid lahendusi:

“Labürint seostub tavateadvuses millegi obskuursega, kuid selle näituse eesmärgiks on leida seoseid labürindi teiste, sügavamate tähendustega, anda tõlgendusi Kiwa ja Vindi kunstiloomingule ning demonstreerida nende sisemise loogika järjekindlust.”<sup>113</sup>

Oma käsitluses viitab Taidre esmalt labürindi võimalusele eksisteerida nii korrastatud kujul kui risoomse moodustisena. Viimase näiteks on toodud interneti ja hüpertexti fenomeni. Samas aga nimetatakse labürindi kontseptuaalse omadusena tungi tsentrumi poole, mida Taidre seostab igavese tagasituleku motiiviga; labürindi tsentrum kui kadunud kuldaeg: “Tuum on nostalgiline ihalemine ja veendumus, et mütoloogilise reaalsuse tsüklilisuses on võimalik algse õnnistatud aja uus saabumine”<sup>114</sup>. Siin võib näha vastuolu, kuna Taidre kirjelduses on labürint ka “Umberto Eco lõputult hargnev ja mitmeid valikuvõimalusi pakkuv risoom, kus pole keskpunkti ega perifeeriat”<sup>115</sup> – see on aga otseses vastuolus labürindile omistatava tsentraliseeritusega. Taidre ületab vastuolu, seostades risoomi Paabeli keelekatastroofi järgse olukorraga, milles labürint tähistab eksirännakut kadunud keele otsinguil. Selles vaimus omistab Taidre Tõnis Vindile püüde leida universaalne, kuldajast pärinev keel:

“Tema projekti iseloomustab metaentsüklopedistlik püüdlus luua kõikehaarav süsteem kõikvõimalike visuaalsete märkide ja nende universaalse tähenduse identifitseerimiseks /.../ universaalse ühise keele leidmine viiks inimkonna tagasi oma Kuldse ajastu harmoonilisele tervikkusele.

Selleks universaalseks keeleks on Tõnis Vindi jaoks kõigepealt ornament.”<sup>116</sup>

Risoomne ebamäärane rägastik on keelte katastroofi järgne olukord ning “praktiliseks eesmärgiks saab labürindi kui takistuse läbimine ja selle keskohta jõudmine”<sup>117</sup>. Nii siis jõuab Taidre lähtudes universaalse keele otsinguist suisa retooriliselt samaste järeldusteni, nagu käesolev uurimus peegelsümmeetriaga opereerides. See

---

<sup>113</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk. 4].

<sup>114</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk5].

<sup>115</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk4].

<sup>116</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk5-6].

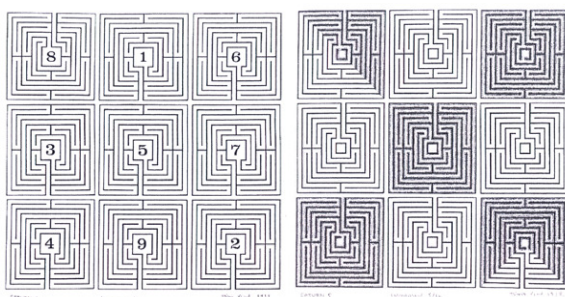
<sup>117</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk. 4-5].

näitlikustab nii modernistliku ornamendi kontseptsioonipunktide üldkehtivust abstraktsel tasandil, kui ka käibe võetud metakeele paindlikkust vastavalt konkreetsele objektile.

Tõnis Vindi ekspositsiooniosa keskset kohta täitis üheksast lehest koosnev graafiline sari *Saturn* (1998). Sarja aluseks on Lo Shu üheksast väikesest ruudust koosnev maagiline ruut,

“kus iga kolme järjestikuse arvu summa on 15 ja kõik vastaskülgedel asuvad arvud annavad kokkuliidetuna 10. Kunstnik asendas väikesed ruudukesi skemaatiliselt erineval moel täidetud labürintidega, luues suure ruudu väljade kombinatsioonide abil erinevaid (energia) liikumise (ja peegeldumise) võimalusi.”<sup>118</sup>

Taidre umbmäärase väljenduse “skemaatiliselt erineval moel” taga peitub tõsiasi, et ka kunstnik ise ei mäleta millise loogika alusel labürintid numbreid täpselt asendavad<sup>119</sup>, samas aga võimaldab teose taandatavus konkreetsele numeroloogilisele teooriale väita, et teoses valitseb akroonia, kuivõrd kõik lehed on enese aluseks oleva matemaatilise vormeli järgi sümmeetrilised.<sup>120</sup>



Tõnis Vint: Saturn, 1998

Ainsana leidub konkreetne paralleel lehtede nr.5 ja nr.6 vahel, kus nr.6 on nr.5-ga võrreldes pea peal, ehk peegelduses. Selline pöördes peegeldus on graafiliselt samane

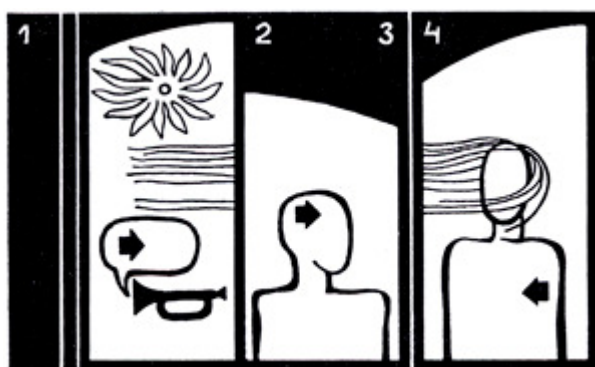
<sup>118</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk.6].

<sup>119</sup> Eravestlusest Tõnis Vindiga. 28.04. 2008.

<sup>120</sup> Vint, Tõnis: 2002. King Wen ja lineaarne aeg. *Ehituskunst* 33/34 (Tõnis Vint eri.): lk. 68.

Vindile ka kontseptuaalselt väga olulise kapsaraua sümboliga<sup>121</sup>, mis on omakorda võrreldav Klee joone ja välja tsüklilist vaheldust kujutava skeemiga.<sup>122</sup>

Liikumine, sealjuures ka Kleele väga omane noole motiiv, kuid paralleelselt ka püüd staatilise kompositsiooni poole, on omane juba Tõnis Vindi väga varasele loomingule, ning harmooniline endassesuletus tema kompositsioonide olulisim põhimõte, mida modernistliku ornamendi kontseptsioon võimaldab tõlgendada mitte lihtsalt formaalse maneeeri, vaid ka sihipärase ning selles mõttes tähendusliku eesmärgina.



Tõnis Vint: illustratsioon Ain Kaalepi poemi  
*Neli aastaaga* juurde, 1966



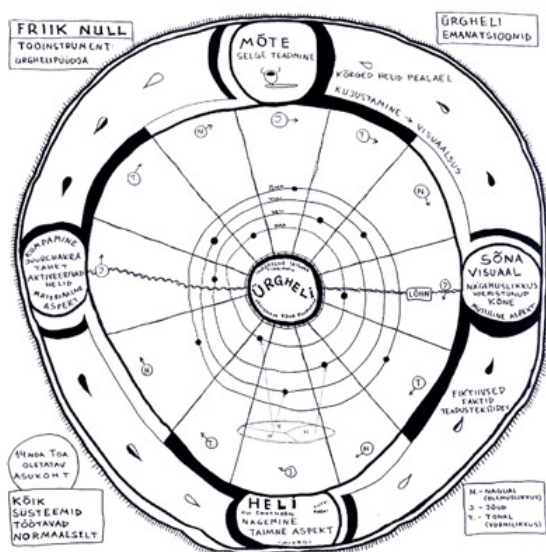
Tõnis Vint: sarjast  
*Mütoloogiline graafika*, 1978-1993

Kiwa teosed ei ole vormilises ega kontseptuaalses lahenduses nii üheselt vaadeldavad kui Tõnis Vindi omad. Taidre toob kõige olulisema elemendina esile tsentraliseeritust ning Kiwa tegemisi saatvat rituaalsust. Tsenter ilmneb kõige otsesemalt joonistuses *Friik Null* (2007). Kontseptuaalselt efektssem on aga maal *Solar Plexus* (2003), mis kujutab maailma nabaks kehastunud tütarlast. Tähelepanuväärne on aga, et ta naba on küll kujutatud heli allikana, heli ise on aga juba loojast sõltumatu – nagu ütleb tekst maalil:

<sup>121</sup> Vint, Tõnis 1980. „Kapsarauast” ja universumi kahest mütoloogilisest algjõust. *Horisont* 1980 nr. 1: lk. 29-33. Ning küll vormiliselt teise, aga samuti peegeldusepõhisest *shou* märgist: Vint, Tõnis: 1979. *Peruu vaibast ja müstilisest SHOU märgist*. *Horisont* 1979 nr. 5: lk. 22-25.

<sup>122</sup> Et ka Klee joon alguses just kapsaraua kujutise moodustab, on ilmselt ikkagi juhuslik, aga mõtte piisava lennukuse juures tähenduslik kokkusattumus. Pigem üllatavaks mõttekäiguks selles suunas on Deleuze’i paralleel Leibnizi ja üldisemalt barokiajastu esteetika ja metafüüsikaga, nimelt võrdleb Deleuze Klee kujundusõpetuse esimest kujundit, S-kujulist joont inflektsioonipunktis tekkinud peegeldunud vormiga. See tähendaks, et peegeldusena saaks vaadelda mitte ainult joone ja välja vahelduvust, vaid juba esimest joont üksinda. (Deleuze, Gilles: 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Ik.: Suhrkamp: lk 29-31). Aga kuivõrd see paralleel põhineb siinkirjutaja arvates juhuslikul formaalsel kokkusattumusel ning ei anna ei Klee ega modernistliku ornamendi uurimise koha pealt midagi juurde, siis Deleuze’i mõttekäiku siinkohal pikemalt ei jälgita.

“Kõige rohkem meeldisid mulle helid, mille sisse sai end üleni peita”. Tähendab: tütarlaps pildil on – sarnaselt loomislaulu esitajale – mitte looja, vaid loomise ajendanuna sellesse kaasatud. Heli on allika suhtes teine, mitte aga sellest võõrana eraldi seisev, vaid hõlmav – selle sisse saab end üleni peita. Taolises kontekstis omandab Taidre poolt Kiwale omistatav tehnošamanistlik rituaalsus väga otsese tähenduse.



Kiwa: *Friik Null*, 2007



Kiwa: *Solar Plexus*, 2007

Modernistliku ornamendi kui metodoloogia omadustele viidates püüab Taidre oma artikli kokkuvõttes kontseptualiseerida erinevusi Tõnis Vindi ja Kiwa formaalsetes eesmärkides:

“Ennemuistset ideaalaega on võimalik saada ajutiselt tagasi läbi teatud rituaalsete toimingute, mille põhiline mehhanism on sakraalne esiaja taastamine: tunnetamine ja selle reaalne läbielamine. Kiwa labürintides on nii apelleerimist postmodernistlikule teadmiste metafoorsele käsitlusele kui ka vahetu, isikliku rituaali elemente. Seevastu jäävad Tõnis Vindi tööd mitte niivõrd mängulisteks ja hüpoteetilisteks, vaid tõsiselt uurimuslikeks, tema eesmärk pole illusoorne ja ajutine tagasitulek, vaid reaalse rekonstruktsioon.”<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*: [lk.8].

Taidre lõppjärgdused mõjuvad aga pigem kunstlikult ning on ilmselt tingitud vähemalt autorile enesele kohustuslikuna näinud vajadusest jõuda konkreetste praktiliste järgdusteni, kui kogu kontseptsioon oli ilmselt alles uudne ja lõpuni läbi mõtlemata.

## KOKKUVÕTE

Käesoleva uurimuse läbivaks metodoloogiliseks võtteks oli n-ö. kronotoopanalüüs, mille käigus vaadeldi tekstide aegruumilisi suhteid. Kronotoopanalüüsi peamisteks voorusteks on spetsiifilise metodoloogilise terminoloogia puudumine ning suhtumine tekstisisestesse aegruumilistesse suhetesse kui tähenduslikesse, mis võimaldab väita, et sedalaadi analüüs lähtub tekstist enesest. Kuivõrd siinse töö eesmärgiks oli mitte ainult ühe konkreetse teksti analüüs, vaid ka modernismi üldisem kontseptualiseerimine, tuli „Greenwichi kronotoop“ määratleda mitte ühe teksti põhiselt, vaid modernistliku kunstiteooria kui sellise jaoks üldiselt, tehes seekaudu võimalikuks selle äärmiselt pluralistliku tekstikorpuse võrdleva vaatluse. See modernistliku kunstiteooria üldistatud aegruum ongi formaalne kontseptsioon, mida tähistab käesoleva töö pealkiri modernistlik ornament.

Modernistliku ornamendi kolm põhilist tunnust, millest igäihele on käesolevas uurimuses pühendatud eraldi peatükk, on ruumi domineerimine aja üle, sümmeetriaiha ja kunstiteose tähenduslik autonoomia.

Ruum – nagu Rein Unduski käsitlustest nähtus – on sisuliselt sünonüümne kultuuritraditsiooniga, mis (mitte ainult seoses rahvuslikkuse projektiga) taotleb ruumilist kontiinumi, mis tähendab sisuliselt ajalootut akroonset situatsiooni, mille modernistlik kunstiteooria on tsüklilist muutust ületava sümmeetria kujul seadnud enese põhiliseks eesmärgiks. Nagu tõestab Rein Unduski uurimus *Topos*, on topoloogia ruumi domineerivast positsioonist tulenevalt väga võimas kirjelduskeel; samas võib aja kui kronotoobi olemusliku komponenti ignoreerimine, mis on iseloomulik postmodernistlikule kriisisituatsioonile, viia väärinterpretatsioonideni, mille konkreetse näitena toodi ülal D/G Kafka-käsitlus.

Teine modernistliku ornamendi tunnusjoon on püüdemine sümmeetria järele. See on punkt, milles väga selgelt ilmneb ajalise komponendi olulisus analüüsis, kuivõrd

sümmeetria tähistab dualistliku dialektilise liikumise suubumist staatilisse tasakaalu. Aja ületamine tähistab formaalselt üsna otseses mõttes ka autori surematust, mis suisa sõnasõnalisena kajastus Jean Tinguely staatikat ülistavates manifestides ning sünni ja surma kujundliku ületamisena Jaan Toomiku poetikas. Poetika suubumine staatikasse, millega kaasneb autori surematust, toob aga veidral kombel kaasa autori taandamise tema algselt loojapositsioonilt. Teos n-ö. neelab autori, jätkates eksisteerimist omaenese sisemise loogika alusel, mis ei ole süsteemi looja poolt kontrollitav ning on süsteemivälisest lähtepunktist tähendusetu ehk asemiootiline. Nii ilmneb, et modernistliku formalistliku kunsti tähenduslikkuse küsimust tuleb vaadelda mitmel erineval tasandil. Modernistlik esteetika tegeleb tõepoolest ennekõike vormiprobleemidega, nagu väidab klassikaline greenbergilik traditsioon, samas on ka formalism kontseptualiseeritult siiski käsitletav tähenduslikuna, kusjuures selleks tähenduseks ei ole eesmärk luua tähendusetut.

Kolm esitletud modernistliku ornamendi tunnust taotleavad küll olla modernistliku kunstiteooria suhtes ammendav kirjeldus, aga seda vaid väga üldisel tasandil, ning käesoleva teksti kui sisulise terviku poolse tugeva survega, moodustub ju ka peatükkide vahel kaudselt dialektiline triaad (ruum, aeg, surematust), mida üksikteksti tasandil konkreetsetele teooriatele omistati. Modernistlik ornament on väga paindlik, taandudes vaid aja ja ruumi problemaatikale, kusjuures isegi need mõisted ei ole obligatoorsed. Nii figureerib Toomiku-analüüsis kronotoobi asemel peegeldus, kuid samatähenduslikult oleks võinud figureerida ka isa ja poeg. Nii taandub modernistlik ornament metodoloogilise kontseptina väitele, et teose formaalsed elemendid on tähenduslikena kontseptualiseeritavad. Käesoleva uurimuse enese sisuline rõhk oli aga ennekõike püüdel tõestada, et esmapilgul poetika või metafüüsika rubriiki liigituv jutt kunstniku surematusest on just formaalsel tasandil, vähemalt humanitaarteadusele aktsepteeritavas keeles, argumenteeritav, ning et sellel on modernistlikus esteetikas väga oluline roll.

Kogu käsitlust läbivad pidevad paralleelid mütoloogiliste motiividega, mis võib tõstata küsimuse: millega on ikkagi põhjendatud pealkirjas figureeriv mõiste "modernism"? Kas, kuivõrd ja mille poolest modernistlik ornament siis ikkagi n-ö. muinasornamendist erineb? Ning kuivõrd modernistlik aegruum üldse n-ö. mitemodernistlikust aegruumist erineb? Teisisõnu: kus algab ja kus lõpeb modernism? Kui lõpu küsimuse võib tõrjuda väitega, et modernism kestab kõigutamatult edasi tänase

päevani, siis algusega on asjalood märksa keerulisemad. Tehniliselt paigutub modernismi algus käesoleva töö seisukohalt 19. sajandi lõppu, tööstusrevolutsiooniga alanud esteetiliste muudatuste juurde – selline on n-ö. klassikaline modernismi periodiseering. Aga küsimus: mille poolest on eelnev periood mittemodernistlik, on juba märksa keerulisem. Modernism ise kehtestas end väga sõnakalt kui uus epohh, samas leiavad postmodernistid, et modernism jätkab lihtsalt renessansiga alanud “simulatsiooni”, mille tunnuseid Eisenmani käsitlevas peatükis ka põgusalt tutvustati. Kuid Eisenman ei ole kaugeltki ainus autor, kes taolisi seisukohti esindab.<sup>124</sup> Samas jõudis näiteks Adorno oma interpretatsioonides tõdemuseni, et renessanslik Francis Baconiga alanud valgustus jätkab lihtsalt üsna otseses mõttes aegade algusest saadik kestnud protsessi. Seega on mittemodernismi määratlemine modernismi suhtes omaette väga keeruline küsimus. Ent üldjoontes võib nõustuda Epp Annuse eristusega traditsioonilise mütoloogilise maailmataju ja modernistliku esteetika vahel:

“Mis kord oli inimeste ülim usk ja kooskõla, saab esteetiliseks kategooriaks, inimliku täiuseihaluse kehastuseks. Müütiline on modernis kaugel tegelikkuse sfäärist, ja just sellisena on ta kasutatav ideaalina, tegelikkusest lahusesisva klantspildina.”<sup>125</sup>

Konkreetselt mittemodernismi määratlemine praktiliselt töötava eristusena on võimatu, samas tuleb mõnda, et eristuse tegemata jätmise võib viia totaalse universalismi äärmusse hegelliku dialektika vaimus. Nii kasutas käesolev uurimus “modernismi” stiilimääratlusena, mis paneb ühtlasi paika ajaloolise perioodi, mille sees opereeritakse. Sarnasused teiste stilistiliste perioodidega on võimalikud, neid ei eitata ega postuleerita, kuivõrd töö eesmärgiks oli pakkuda metodoloogiline lahendus modernismi stilistilistele probleemidele.

---

<sup>124</sup> Loomulikult ei valitse nendes tõlgendustes ühtsust. Vt. lähemalt nt. Grigor, Indrek: 2003. *Arhitektuuri ajalugu dekonstruktivistliku arhitektuuri kirjutise seisukohalt*. Seminaritöö. Käsikiri TÜ semiootika osakonna raamatukogus.

<sup>125</sup> Annus, Epp: 2001. *Müütilise ja moderni vahel*: lk. 406.

## **SUMMARY**

### **Modernist Ornament. Asemioticism in the Modernist Art Theory**

The object of the present study is modernist continuum lasting from the end of the 19<sup>th</sup> century till today. The most essential problem here is the linguistic barrier. Modernism is extremely pluralistic and especially after the period of postmodernism, treated in the present study as a crisis of modernism, which brought along a terminological chaos, a continual treatment of modernism seems practically impossible.

Some efforts towards such treatment can still be noticed. First the terminological trees of Charles Jencks. Jencks tries to overcome the ambiguity of modernism as a term, using a simplifying logical method and creating quite a number of sub-notions working as style determiners which may, according to the changing situation, be supplemented and modified. This, however, brings along a burdening quantity of descriptions and is therefore extremely unpractical.

Another possibility is offered by Anette Simonis, who, speaking of the tendency towards aestheticism so characteristic of modernist aesthetics, practically replaces the notion of modernism with that of aestheticism. Although this is a possible method in itself, one can with good reason blame it for ignoring the real problem. In addition, in Simonis' treatment aesthetic meaningfulness becomes rather a purpose of the modernist aesthetics. A similar approach, which ignores the acting background theories of modernist art, a greatest spokesman of which is perhaps Clement Greenberg, is at the same time one of the causes of the postmodernist crisis.

The present study will also expand upon the problem of meaningfulness so popular in modernist art theory; this is not, however, interpreted as creating because of form but as an attempt to create a work of art meaningless from the human point of view, asemiotic or not belonging into the semiosphere but following its own inner logic.

The terminological conflicts described above are overcome, using Mikhail Bakhtin's notion of chronotope or timespace. The basic asset of the chronotope analysis is that it does not bring along notions alien to the text. Time and space are categories identifiable in any text. At the same time, reducing the text to those two neutral units, allows to compare very different texts on an equal basis – for example Paul Klee's *Pedagogical sketchbook* and Gilles Deleuze and Felix Guattari's *Thousand Plateaus*.

A chronotope analysis makes it possible to bring forth the relations of meaning in the formal units of the text. The first chapter of the study brings forth the dominant position of space in modernism, criticizing at the same time studies too much centred on space or ignoring time almost totally. Thus, the second chapter of the study concentrates upon a central aspiration of modernist aesthetics towards absolute symmetry, attaining of which means reaching an achronic situation of complete harmony where past and future are identical.

Static situation does not, however, mean immobility but a system able to exist in itself, without any outside energy. Thus for example Klee's colour circle depicts all possible mixtures of colours; the colour circle itself, however, is not a result of mixture but a setting where colours mix all the time. As there is no difference between the past and the future in the colour circle, all possible movements happen all the time and simultaneously; thus one can claim that the colour circle is achronic. A work created on such a compositional basis is meaningless or anti-humanistic, opposing the aspiration of the Enlightenment philosophy to explain all that exists; it is a work of art which creates itself according to its own inner logic and has a meaning from the aspect of the inside of the system.

A man's wish to become immortal is present in modernism and obtains occasionally completely mythological form. Jaan Toomik tries with all his might to be born again from himself or identify himself with his son but inevitable asymmetry of a father and a son, that means asymmetry between the past and the future denotes the merciless passage of time and in the end the artist comes to terms with the inevitability that immortality is attainable only submitting oneself to the outside dominant system; thus Toomik is swallowed up by the earth (overcoming death) – just like Josef K. becomes one with the court of justice.

Dominance of space over time which denotes the inevitable dependence of achronia on spatial finiteness while time is simply homogenized; desire for a perfect reflective symmetry where the cyclic alternating of the past and the present which because of a situation of reflection is asymmetrical, would be overcome; birth of a new world, independent of the author which swallows the author in the end – these are the three points characterizing the concept of the so-called Greenwich chronotopes of modernism denoted in the title of the present study by the twin notion of modernist ornament.

Modernist ornament as conceptualization of modernist aesthetics on the chronotope basis is not only a theoretical construct but a working methodology which was repeatedly applied in the course of the study in analyzing different authors.

## KASUTATUD KIRJANDUS

Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max: 1997. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Annus, Epp: 2001. Müütilise ja moderni vahel: Rahvusest, mütoloogias ja Kristjan Jaak Petersoni kuuest. *Looming* nr3: lk. 397-408.

Bahtin, Mihhail: [1937-38] 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat: lk. 44-184.

Bächler, Hagen; Letsch, Herbert: 1984. Vorwort. *De Stijl Schriften und Manifeste. Zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*. Gustav Kiepenheuer Verlag: Leipzig, Weimar: lk. 5-45.

Binder, Hartmut: 1976. Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater. München, Winkler.

Deleuze, Gilles: 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Ik.: Suhrkamp.

Deleuze, Guattari, Gilles, Félix: [1975] 1998. *Kafka : väikese kirjanduse poole*. Tallinn: Vagabund.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: [1980] 2002. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag: lk. 703.

Derrida, Jacques: 1995. *Positsioonid*. Tallinn: Vagabund.

Eisenman, Peter: [1984] 2002. The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End. Hays, K. Michael. *Architecture theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press: 522-538.

Eisenman, Peter: [1963] 2005. *Die formale Grundlegung der Modernen Architektur*. Zürich: gta Verlag.

Greenberg, Clement: 1988. *The collected essays and criticism. Volume I, Perceptions and judgments, 1939-1944*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Greenberg, Clement: *The collected essays and criticism. Vol 2, Arrogant purpose, 1945-1949*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Grigor, Indrek: 2003. *Arhitektuuri ajalugu dekonstruktivistliku arhitektuuri kirjutise seisukohalt*. Seminaritöö; käsikiri TÜ semiootika osakonna raamatukogus.

Grigor, Indrek: 2004. *Vladimir Nabokovi läbipaistev maailm*. Bakalaureusetöö; käsikiri TÜ. semiootika osakonna raamatukogus.

Jencks, Charles A: 1987. *The language of post-modern architecture*. New York : Rizzoli.

Jencks, Charles A.: 2000. *Architecture 2000 and beyond : success in the art of prediction*. Chichester, West Sussex : Wiley-Academy.

Holquist, Michael: 1990. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London; New York: Routledge.

Kafka, Franz: 2002. Unenägu. *Hiina müüri ehitamisl. Kõik lühemad ja lühilood*. Tallinn: Varrak: lk. 168-170.

Kafka, Franz: 2002. Karistuskoloonias. *Hiina müüri ehitamisl. Kõik lühemad ja lühilood*. Tallinn: Varrak: lk. 112-140.

Kafka, Franz: 1997. *Der Protzess*. CD-ROM Stromfeld: Roter Stern.

Kandinsky, Wassily: [1911-12] 2006. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag.

Kandinsky, Wassily: [1926] i.a.: *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: Benteli Verlag.

Klee,Paul: [1924] 1981. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Mainz; Berlin: Florian Kupferberger.

Klinger, Cornelia: 2000. *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB) : historisches Wörterbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler: sub. **modernism**: vol 4.

Klüver, Bill: [1960?] *The Garden Party*. Viidatud Hulten, Pontus: 1987. *A Magic Stronger than Death*. London: Thames and Hudson: lk. 74-77 kaudu.

Krull, Hasso: 2006. *Loomise mõnu ja kiri*. Tallinn: Loomingu Raamatukogu 2006/ 5-6.

Loos, Adolf: [1907] 1982. *Ornament und Verbrechen. Trotzdem*. Wien: Prachner.

Mondrian, Piet: [1917/1918] 1984. *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. De Stijl. Schriften und Manifeste. Gustav Kiepenheuer Verlag: Leipzig, Weimar.

Riese, Utz: 2000. *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB) : historisches Wörterbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler: sub. **postmodernism**: vol. 5.

Sant`Elia, Antonio: [1914] 1973. Manifesto of Futurist Architecture. Umbro, Apollonio: 1973. *Futurist Manifestos*. New York: The Viking Press: lk. 160-172.

Simonis, Annette: 2000. *Literarischer Ästhetizismus : Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer.

Taidre, Elnara: 2007 *Labürint ja igavese tagasituleku teed*. I.k.: Hotel Pärnu

Tinguely, Jean: 1959. *For Static Being*. Viidatud Hulten, Pontus: 1987. *A Magic Stronger than Death*. London: Thames and Hudson: lk. 56. kaudu.

Tinguely, Jean: 1959. *Static! Static! Static!* Viidatud Hulten, Pontus: 1987. *A Magic Stronger than Death*. London: Thames and Hudson : lk.67 kaudu.

Treier, Heie: 1995. Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas. *Akadeemia* nr.8: lk. 245-261.

Treier, Heie *Kohalik modernsus kunstis : eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, kunstiteaduse instituut.

Tshertov, Leonid:2002. Spatial semiosis in culture. *Sign Systems Studies* 30.2: lk. 441-454.

Tshertov, Leonid:2005. Spatial semiosis and time. *Sign Systems Studies* 33.2 lk. 297-315.

Undusk, Jaan: 1998. *Maagiline müstiline keel*. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus. Tallinn: Virgela.

Undusk, Rein: 2001. *Topos: kohakujutelm müüdist mõisteni*. Tallinn : Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus: lk.64.

Vasarely, Viktor 1973. *Planetary Folklore*. Munich, F.Bruckmann KG.

Vint, Tõnis: 1979. *Peruu vaibast ja müstilisest SHOU märgist*. Horisont 1979 nr. 5: lk. 22-25.

Vint, Tõnis 1980. „Kapsarauast” ja universumi kahest mütolooilisest algjõust. Horisont 1980 nr. 1: lk. 29-33.

Vint, Tõnis: 2002. *Ehituskunst* 33/34 (Tõnis Vint eri).

## VIIDATUD KUJUTAVA KUNSTI TEOSED

Kiwa *Friik Null*. 2007. Marker, lõuend. Repro näituse *Labürint ja igavese tagasi tuleku teed* kataloog. I.k.: Hotel Pärnu: 2007

Kiwa *Solar Plexus*. 2003. Akrüül, lõuend. Repro Indrek Grigori erakogu.

Toomik, Jaan *Peeglid*. 1992. Installatsioon. Repro EKM

Toomik, Jaan *Tee São Paulosse*. 1994. Video.

Toomik, Jaan *Tantsides koju*. 1995. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *San Antonio jutlustaja*. 1997. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *Isa ja poeg*. 1998. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *Nimeta [Mees]*. 2001. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *Nimeta [Vennale]*. 2002. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *Sünnipäev I*. 2003. Õli, lõuend. Repro EKM

Toomik, Jaan *Sünnipäev II*. 2003. Õli, lõuend. Repro EKM

Toomik, Jaan *Tantsides isaga*. 2003. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *Akt kondoomiga*. 2004. Õli, lõuend. Repro EKM

Toomik, Jaan *Poeg ja isa*. 2007. Õli, lõuend. Repro EKM

Toomik, Jaan *Armulaud*. 2007. Video. Repro EKM

Toomik, Jaan *Matus*. 2007. Akrüül, lõuend. Repro EKM

Toomik, Jaan *Mets*. 2007. Akrüül, lõuend. Repro EKM

Muravskaja, Tanja *Welcome to london (W2LO)*. 2005. Foto (diptühhon). Repro Tanja Muravskaja

Tinguely, Jean *Méta-Matic No. 6*. 1959. Installatsioon. Rebro internet

Tinguely, Jean *Do-it-yourself-sculpture*. 1961. Installatsioon. Rebro internet

Tinguely, Jean *Homage to New York*. 1960. Installatsioon. Rebro internet

Tinguely, Jean *La Vittoria*. Milano 28.11. 1970. Installatsioon. Rebro internet

Vint, Tõnis illustatsioon Ain Kaalepi poemile *Neli aastaega*. Noorus 1966 nr. 9.

Vint, Tõnis Mütoloogiline graafika. 1978-1993. Rebro raamatust *Öö ja tee*. Peeter Ilus ja Tõnis vint: Tallinn: Penikoorem: 1996.

Vint, Tõnis *Saturn*. 1998. Termoprint. Rebro näituse *Labürint ja igavese tagasi tuleku teed* kataloog. I.k.: Hotel Pärnu: 2007.

## **LISAD**

### **Lisa 1 Jean Tinguely *Staatika nimel***

#### **For Static Being** by Jean Tinguely

Everything moves. Immobility does not exist. Do not be dominated by antiquated notions of time. Forget hours, minutes, seconds. Don't resist metamorphosis. Live in time. Be static. Be static – With movement. Resist the anguished fear that leads you to halt movement, crystallize the passing moment and kill what is alive. Stop insisting on self-destructive "values". Be free, live! Stop "painting" time. Stop building cathedrals and pyramids destined to fall into ruins. Breathe deeply. Live in the present: live in time and according to time for a wonderful and absolute reality.

(Düsseldorf, March 1959)

**Lisa 2 Jean Tinguely *Static! Static! Static!***

**Static! Static! Static!**

*Art, Machines and Motion* a lecture by Tinguely

Institute of Contemporary Arts

London, 12 November 1959

Static, static, static! Be static! Be static! Movement is static! Movement is static! Movement is static because it is the only immutable thing – the only certainty, the only unchangeable. The only certainty is that movement, change and metamorphosis exist. That is why movement is static. So-called immobile objects exist only in movement. Immobile, certain and permanent things, ideas, works and beliefs change, transform and disintegrate. Immobile objects are snapshots of a movement whose existence we refuse to accept, because we ourselves are only an instant in the great movement. Movement is the only static, final, permanent and certain thing. Static means transformation. Let us be static together with movement. Move statically! Be static! Be movement! Believe in movement's static quality. Believe in change. Do not hold anything fast. Change! Do not pinpoint anything! Everything about us is movement. Everything around us changes. Believe in movement's static quality. Be static!

The constant of movement, of disintegration, of change and of construction is static. Be constant! Get used to seeing things, ideas and works in their state of ceaseless change. You will live longer. Be permanent by being static! Be part of movement! Only in movement do we find the true essence of things. Today we can no longer believe in permanent laws, defined religions, durable architecture or eternal kingdoms. Immutability does not exist. All is movement. All is static. We are afraid of movement because it stands for decomposition – because we see our disintegration in movement. Continuous static movement marches on! It cannot be stopped. We are fooling ourselves if we close our eyes and refuse to recognize the change. Actually, decomposition begins only when we try to prevent it. Decomposition does not exist! Decomposition does not exist! Decomposition is a state envisaged by us only because we do not want it to exist, because we dread it.

There is no death! Death exists only for those who cannot accept evolution. Everything changes. Death is a transition from movement to movement. Death is static. Death is movement. Death is static. Death is movement.

Be yourself by growing above yourself. Don't stand in your own way. Let us change with, and not against, movement. Then we shall be static and shall not decompose. Then there will be neither good nor evil, neither beauty nor ugliness, neither truth nor falsehood. Conceptions are fixations. If we stand still, we block our own path, and we are confronted with our own controversies.

Let us contradict ourselves because we change. Let us be good and evil, true and false, beautiful and loathsome. We are all of these anyway. Let us admit it by accepting movement. Let us be static! Be static! We are still very much burdened by out-of-date notions of time. Please, would you throw away your watches. At least, toss aside the minutes and hours!

Obviously, we all realize that we are not everlasting. Our fear of death has inspired the creation of beautiful works of art. And this was a fine thing, too. We would so much like to own, think or be something static, eternal and permanent. However, our only eternal possession will be change.

To attempt to hold fast an instant is doubtful. To bind an emotion is unthinkable.

To petrify love is impossible.

It is beautiful to be transitory.

How lovely it is not to have to live forever.

Luckily, there is nothing good and nothing evil. Live in time, with time – and as soon as time has flickered away, against it. Do not try to retain it. Do not build dams to restrain it. Water can be stored. It flows through your fingers. But time you cannot hold back. Time is movement and cannot be checked.

Time passes us and rushes on, and we remain behind, old and crumbled. But we are rejuvenated again and again by static and continuous movement. Let us be transformed! Let us be static! Let us be against stagnation and for static!