

EESTI KUNSTIAKADEEMIA

Vabade kunstide teaduskond

Mari Männa

SKULPTUUR “GRILLZ”

Magistritöö

Juhendaja: Taavi Talve, MA

Tallinn 2020

Autorideklaratsioon

Kinnitan, et:

1. käesolev magistritöö on minu isikliku töö tulemus, seda ei ole kellegi teise poolt varem (kaitsmisele) esitatud;
2. kõik magistritöö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd (teosed), olulised seisukohad ja mistahes muudest allikatest pärinevad andmed on magistritöös nõuetekohaselt viidatud;
3. luban Eesti Kunstiakadeemial avaldada oma magistritöö repositooriumis, kus see muutub üldsusele kättesaadavaks interneti vahendusel.

Ülaltoodust lähtudes selgitan, et:

- käesoleva magistritöö koostamise ja selle sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste loomisega seotud isiklikud autoriõigused kuuluvad minule kui magistritöö autorile ja magistritööga varalisi õigusi käsutatakse vastavalt Eesti Kunstiakadeemias kehtivale korrale;
- kuivõrd repositooriumis avaldatud magistritööga on võimalik tutvuda piiramatul isikute ringil, eeldan, et minu magistritööga tutvuja järgib seadusi, muid õigusakte ja häid tavaid heas usus, ausalt ja teiste isikute õigusi austavalt ning hoolivalt. Keelatud on käesoleva magistritöö ja selles sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste kopeerimine, plagieerimine ning mistahes muu autoriõigusi rikkuv kasutamine.

10.08.2020

(kuupäev)

Mari Männa

(magistritöö autori nimi ja allkiri)

Töö vastab magistritööle esitatud nõuetele:

10.08.2020

Taavi Talve, MA

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
1. Skulptuuri pind tööprotsessis	6
1.1. Produktsioon	11
2. Skulptuuri vastuvõtt	16
2.1 Skulptuuri ruum	19
2.2 Skulptuuri taktilsus	25
3. Kaasaegne kits ja camp	28
KOKKUVÕTE	36
SUMMARY	38
KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD	40
ALLIKAD	40
LISA 1	42
LISA 2	47

SISSEJUHATUS

Minu magistritööks on 2020. aastal valminud kolmest osast koosnev skulpturaalne installatsioon, mille keskseks osaks on popkunsti mõjutustega *grillz*'e¹ kujutav teos. Sellega suhestuvad kompositsiooniliselt kaks abstraktsemas laadis skulpturaalset objekti (vt LISA1). Seda magistritöö praktilist osa toetab kirjaliku osana käesolev tekst.

Kirjaliku osa esimeses peatükis toon ülevaatlikult välja mõned modernistliku skulptuuri loomeprotsessi arengud läbi ajaloo, keskendudes spetsiifilisemalt skulptuuri pealispinnale ja otsingutele selles vallas. Vaatlen, milliseid seoseid on võimalik leida nende otsingute ja hilisema minimalistliku skulptuuripraktika vahel. Eraldi võtan luubi alla oma praktikat kõige enam mõjutanud postminimalistliku protsessikunsti. Käsitlen kunstnikke, kelle praktikas domineerivad kaduvad materjalid ning antivorm². Mõtisklen käsitöö ja kunsti ning sellega kaasneva vaikse teadmise olulisuse üle. Analüüsin eelnevatele tugipunktidele toetudes oma loomingulist tööprotsessi, jagades selle erinevateks etappideks.

Teises peatükis käsitlen skulptuuri kui meediumi vastuvõttu. Kirjutan vaataja suhtest skulptuuriga, mille all mõistan eelkõige inimese kehalist suhet skulptuuri skaala, massi, kaalu, tugevuse ja tekstuuriga. Põhjalikumalt analüüsin, milline on skulptuuri suhe ruumiga. Minu töö puhul on ääretult oluline taktiilsus, mistõttu käsitlen ka seda eraldi alapeatükis.

Teksti viimases osas jõuan mind paeluva esteetika juurde, milleks on kitš ja *camp*. Selgitan, mis mind *campiva* hoiaku ja kitši juures huvitab ning kuidas see suhestub minu teosega. Viimaks jõuan ka oma teose sisuni, milleks üheks oluliseks tasandiks on ühiskondlik ebavõrdsus, mida on rõhutanud käesolev viirusepuhangust tingitud kriis. Minu taotluseks on jätta autori seisukoht ambivalentseks – vastavalt vaataja eelistusele teost võib teost vaadata nii homaaži kui ka satiirina kaasaja elustiilile.

¹ Grill(z) [ing] släng] – väärismetallist hambaehe, mida kantakse hammaste peal. Kasutan tekstis keelilise selguse huvides vormi *grillz*

² R. Morris, Anti Form – Artforum, April 1968

Magistritöö praktilise ja kirjaliku osa peamiseks eesmärgiks on minu kui kunstniku loominguline vaba liikumine enese jaoks õpingute jooksul selgeks tehtud meediumispetsiifikas ja teoreetilises raamistikus. Mida rohkem saan skulptuuri kohta teada, seda enam mind see meedium paelub ning seetõttu näen, et minu jaoks on käesoleva töö praktiline osa ning tekst heaks alguspunktiks, avastamaks enda jaoks skulptuuri meediumi probleempunktid ja minemaks sellega edaspidi kitsamalt süvitsi.

1. Skulptuuri pind tööprotsessis

Kunstiteose loomise ja kavandamise protsess on jälgitav visandite ja lõpetamata skulptuuride kujul juba alates Kõrgrenessansist. Siiski eelistasid renessansiaegsed kunstnikud, kelle töö teostamiseks oli sageli vaja suurt meeskonda, enda kui autori puudutusest distantseeruda. Alles 19. sajandi olulisemad skulptorid Auguste Rodin ja Medardo Rosso väärtustasid skulptuuri pealispinda kui autori käepuudutust salvestavat, esiletõstetud iseseisvat kvaliteeti. Nende praktikat iseloomustab pealispinna lihvimisest ja viimistlemisest lahtiütlemine ja keskendumine vormi kõrval pinnale, mis oli toona Neoklassitsistliku kunsti esteetikast julge edasiminekuks.

Radikaalseks arenguks võib pidada 1960ndatel tärganud Minimalismi, millele oli iseloomulik, et skulptuuri pind lakkas kandmast rodinilikku puudutust. Autori kohalolu ei olnud lõpliku teose juures enam nähtav, vaid sellest teadlikult distantseeritud. Minimalistid kasutasid sageli tööstuslikku produktsiooni, laskmaks materjali enda omadustel ilma autoripoolse sekkumiseta mõjule pääseda. Skulptuur oli üldjuhul taandatud geomeetrilisele abstraktsioonile. Minimalistlikku kunsti on nimetatud ka objektikunstiks.

Vastureaktsioonina objektikunstile avaldas Robert Morris aastal 1968 essee ja näituse, millega ta lõi termini "*Antivorm*". Mõiste all pidas ta silmas, et kunstiteoste tegemisel on oluline protsess ja aeg, mitte staatilised ikoonid, mida ta seostas omakorda objektikunstiga. Morris rõhutas, et uus kunst kahandab autoripoolset kontrolli tulemuse üle läbi pehmete materjalide kasutamise, mille pioneeriks nimetas ta Claes Oldenburgi (Morris: *nonrigid materials*) (*Pilt 1*). Oluliseks sai nende materjalide manipuleerimine läbi virnamise, kuhjamise, riputamise.³ Postminimalismi ajal sai pind, mis tekib autori ja materjali vastastikuse toime tulemusel taaskord, kuid uut moodi oluliseks. Guggenheimi institutsioon on teinud kokkuvõtte postminimalistlikust kunstist, leides, et antud kunstivool rõhutab

³ R. Morris, *Anti Form* – Artforum, April 1968, lk 35

teose protsessi eeldetermineeritud kompositsiooni või plaani asemel. Samuti kerkib esile kontseptsioon teose muutumisest ja materjali ajutisusest, mida käsitlevad oma loomingus Eva Hesse, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson ja Keith Sonnier. Nende huvi protsessi ja materjalide omaduste vastu pärineb suuresti abstraktse ekspressionismi kunstnike ebatraditsioonilistest meetoditest.⁴



Pilt 1. Claes Oldenburg. Giant Soft Fan. 1966-67. MoMA - NYC.

Usun, et kui vaataja saab aru, kuidas skulptuur on tehtud, mõistab ta skulptuuri paremini. Minu praktikale on omane intuiitiivne protsessis töötamine. Kõigepealt loon visandliku ideekavandi ning teen valiku materjalidest, mis mind parajasti kõnetavad. Hakkan suurema

⁴ Process Art, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2020
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/Process-art>, (vaadatud 06.06.2020)

kõhkluseta visualiseerima oma ideed endale huvipakkuva materjali peal, püüdes seeläbi mõista materjali massi, mahtu, kaalu, tugevust, tekstuuri. Olles paika pannud oma objekti skaala, annan kontrolli kõigele protsessis tärkavale. Sageli pean möönma, et minu loomingus ongi suurem rõhk protsessil, mitte niivõrd lõplikul teosel. Püüdes seda aktsepteerida, olen otsinud viise, kuidas protsessi-armastus oma kasuks pöörata ning võimalikult palju sellest vaataja ette tuua.

Minu tööde puhul saab vaataja osa skulptuuri kõögipoole banaalsusest – heites pilgu skulptuuri sisse, näeb ta, mis selle näilise pealispinna all tegelikult asub. Samuti võib tähelepanelikum vaataja silmata, kuidas skulptuuri konstruktsioon, mis koosneb antud juhul komposiitmaterjalist, on omavahel kokku liimitud.

Kui mõni objekt on juba valminud, siis uurin nende omavahelist suhet. Asetan nad ruumi üksteise kõrvale või peale ning jälgin, kas üks objekt tõmbub teise poole, kas saan neid ühendada ning millised potentsiaalsed dialoogid hakkavad tekkima. Võib juhtuda, et objektide vahel tekib teatav sünergia või vastupidi, nende maailm hoopis vastandub. Püüan lähtuda oma olemasolevast tööst ning juhatada oma objektidel mind intuiitiivselt just sellele rajale, mida peaksin jälgima. Sageli tekivad assotsiatiivsed seosed sellest, kui vaadelda toormaterjale juhusliku installatiivse kogumina. Sel puhul on kujutluspildid kehast minu töö juures põhimotiiviks.

Materjalidega töötamisel tuleb jaotada töö erinevatesse etappidesse ning seejuures juhtub sageli, et ühes ettearvamatus etapis näeb objekt välja ootamatult huvitav, sel juhul on hea teha paus ja mõelda, kuidas selle faasi tunnetust hoida ja mitte ära kaotada. See teebki loomisprotsessi niivõrd põnevaks – üllatuslikud juhtumid materjalidega, pausid tööprotsessis või kogemata ilmnunud tehnilised vead leiavad aset justkui dialoogi äratamiseks minu ja skulptuuri vahel. Neil hetkedel püüan hoida avatud meelt ja unustan sageli oma varasemad plaanid, tehes ruumi uutele võimalustele ja mõtetele. Kunstnikuna kogen taktiilset muutumist, mil materia, mida ma kasutan, muutub pehmest tugevaks. Seda näiteks *papier mâché* tegemise puhul, mil ajalehel põhineva materjali kihiti kuhjamise ajal on objekt pehme ja käe all vormitav, kuid pärast kuivamist on ta tahke kui puit. Seesugune transformatsioon

annab võimaluse erinevatel füüsikalistel olekutel tulemuse suhtes muutuseid esile kutsuda. *Papier mâché* juures huvitas mind väga ladestumisprotsess – kuidas käepäraseid materjale üksteise peale ladestades on võimalik luua midagi uut, milline tulemus kivistub, kui kasutan erinevates kihtides kergelt varieeruvat ajalehemassi. EPS-stürovahu plokkidest abstraktset vormi tahudes jõudsin vormi ja tekstuurini, mille järgmises etapis tahtmatult ära kaotasin. Nimelt söövitati vormi pealispinnale kantud epoksiidvaik vormi sisse, nii, et protsessis tekkis minu kontrolli alt väljunud uus vorm. Seda esialgu aktsepteerimata püüdsin päästa oma esialgse vormi ja tekstuuri, kuid kuna muudatus tekstuuris oli üsna drastiline, siis mõistsin, et selle täielikust taastamisest tuleb mul lahti öelda. Olles küllalt kaua vormiga edasi töötanud, hakkas see arenema oma rada pidi kuni jõudsin tõdemusele, et planeerimata lõpptulemusel on oma võlu.

Kui mõni objekt on juba jõudnud faasi, mil ma saan sellega rahule jääda, panen selle kõrvale ning nii kasvab ühest tööst välja järgmine. Alati on midagi, mis jäi eelmise teose juures järele proovimata, midagi, mis tundus eriti põnev ning millega tahaks edasi minna. Oma senistele töödele pilku heites püüan leida viise, kuidas sealt edasi areneda, jäädes siiski endale autentseks. See protsess võib jätkuda lõpmatult, kuid sama protsess võib päästa valla soovi proovida ka täiesti uusi, diametraalselt erinevaid asju.

Tulles tagasi tööetappide kirjeldamise juurde, siis väga oluline staadium minu jaoks on värvitoonide üle otsustamine. See toimub täiesti intuiitiivselt, kuid samas olen tähele pannud, et kasutan sageli endale omast spetsiifilist värvigammat. Värvide kombineerides saan vastavalt taotlusele luua emotsiooni, viies kokku erinevad energiad, mida konkreetsed värvitoonid endas kannavad.

Kuna minu hetke töö on saanud tugevaid mõjutusi nii kitši kui ka *campi* esteetikast, siis naudin taotluslikku liialdamist. See väljendub loomulikult minu materjalide kasutuses ning ka dekoratiivkivide, kettide, ning erinevate metalldetailide kombineerimises töö pealiskihis. Kunstnikuna on minu üheks taotluseks luua võimalikult ambivalentne visuaalne keel, kuid seda teemat avan peatükis “Kaasaegne kitš ja camp”.

Postminimalistid tõid esile, millised psüühilised ja füüsilised protsessid on nende kunstiloomesse kaasatud ja reflekteerisid isiklike ja sotsiaalsete probleemide üle oma töödes.⁵ Olen tähele pannud, et enda tööprotsessis tegelen sageli oma ärevuse eemaldamisega, selleks, et suunata oma mõtted täielikult töö tegemise protsessile endale mingil jõuda mingil hetkel loomuliku töövooni (Csikszentmihalyi: *flow* ⁶). Ainult seeläbi võin sulada üheks oma teosega ning jõuda selgusele oma väljenduses. Visualiseerimise etapis on kindlasti oluline ka enese visuaalne väljaelamine. Kõik, mis mulle hetkel visuaalset huvi pakub, saab läbi minu käe ja olemasolevate materjalide üheks terviklikuks kompositsiooniks.

⁵ Post Minimalism. The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2020
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/Post-Minimalism>, (vaadatud 05.06.2020)

⁶ M. Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, Publishers, 1990

1.1. Produktsioon

Kontseptuaalne kunst eeldab, et looming sünnib eelkõige kunstniku mõttemaailmas. Käsitsi tehtu väärtustamine on pandud kahtluse alla ajast, mil kontseptualistid, eesotsas Marcel Duchampiga, lahutasid kunstniku töö autorlusest. Küsimused sellest, kas ja kui palju peaksid kunstnikud ise oma loomingule käe külge panema, on meid saatnud sellest ajast saadik. Kontseptsiooni osakaalu tähtsustamine on kaasaegsest kunstis teostamise osa sageli varju jätnud. Kui idee on valminud, lastakse see sageli teostada neil, kes teeb selle ära võimalikult kiiresti ja soodsalt. Töö produktsioon toimub seega odava tööjõuga maade tehastes. Tipp-kunstnikud, näiteks Anish Kapoor või Jeff Koons, kasutavad oma võimalusi ja palkavad endale mitmekümnest inimesest koosneva isikliku produktsioonimeeskonna, kes nende ideed ellu viivad.

Kõige selle juures on säilinud siiski ka romantiline nägemus versioon kunstnikust, kelle teosed on suuremas osas tema enda kätetöö tulemus. Ometigi, tänasel päeval võime näha, kuidas käelised oskused vabade kunstide väljendusvahendina on taas oluliseks muutunud. Võibolla on kunstiväli tüdinenud masinlikust, anonüümsest produktsioonist ning igatseb näha midagi ehedat. Postinterneti kunsti esimene suurem laine on samuti läinud üle ning kaasaegne kunstiväli otsib taas kontakti füüsilise maailmaga. Sellega seoses võime näha, et kaasaegses kunstis on taas esile tõusnud visuaalse kunsti praktikad, mille puhul kunstnikud näitavad muuhulgas oma käelisi võimekusi. Siinkohal toaksin näiteks mõne eduka noore kunstniku, kelle praktika mind on kõnetanud – Anna Uddenberg, Hannah Levy, Folkert de Jong ja Donna Huanca. Eelnevalt nimetatud kunstnikud rakendavad oma loomingus disaini võimalusi – see on midagi, mille olen samuti oma loomingusse osaliselt üle võtnud. Võte disaini oma loomingu heaks tööle panna käib käsikäes käeliste tegevuste idealiseerimisega. Minu töö teostamisel on läinud palju võhma lateksi- ja tekstiilidisaini elementide kasutamisele skulptuuri pealispinnal. Skulptuuri kaanonit tunnetatakse üldjuhul raske ja maskuliinsena, see on ala, kus domineerivad meeskunstnikud. Traditsiooniliselt tegelesid skulptorid püsivate materjalidega nagu kivi, metall, puit või savi ning selleks tööks oli vaja rohkelt füüsilist jõudu. Võime leida, et naiskunstnikel on olnud keeruline skulptuuri omaks võtta. Vaadates

20. sajandi kunstnikke, võib leida, et skulptuuriga suhestumisel on olnud abiks käsitöölise iseloomuga tehnikad, mida on põlvest-põlve just naisliini pidi edasi antud. Niisamuti juhtus ka minuga, sest esimene skulpturaalne töö Lapi Hipi (*Pilt 2*), mille lõin, põhines traditsioonilistel käsitöötehnikatel: kudumine, heegeldamine, põimimine ja õmblemine. Skulptuurihuvi oli mul juba pikemat aega olemas, samuti olin teostanud mitmeid installatsioone, kuid puudus julgus proovida reaalse skulptuuri tegemist. Olles omandanud põhitõed metallitöökojas, sain üha enam hoogu juurde sellest, kui hõlpsasti on võimalik vorme luua metalli painutades ja kokku keevitades. Tagantjärele reflekteerides tunnen, et mul vedas, et sain oma metallitöö baaskogemuse keskkonnast, kus ei eristatud tudengite potentsiaali nende soo põhjal. Paraku pean omale kogemusele toetudes tõdema, et kohaliku kunstiõppe väljal on see siamaani probleemiks.



Pilt 2. Installatsioonivaade näituselt "Safe Pair Of Hands"
Lapi Hipi, 2019, Aalto Ülikooli lobby
Foto: Aino Kannisto

Oma tõmbest pehmete materjalide vastu olen uurinud Louise Bourgeois' (s. 1911) ja tema praktikast innustunud noorema generatsiooni kunstnikku Eva Hesse loomingut (s. 1936). Kuigi Bourgeois'i praktikas võime näha rohkelt traditsioonilistel skulptuuritehnikatel põhinevaid töid, siis teda võib pidada üheks esimeseks naiskunstnikuks, kes hakkas aktiivselt ümber mõtestama materjalidega töötamist, kasutades julgelt ka pehmeid, hapraid, ajas deformeeruvaid materjale. Nii Bourgeois' kui Hesse loomingus on fookus sageli tehnikatel,

mis andsid pindmisele kihile orgaanilise tunde, oluline oli, et käsitsi tehtu *tunnetus* pealiskihis säiliks. Huvipakkuv on ka see, et ajal, mil minimalism domineeris oma neutraalsusega, üllatasid nii Bourgeois kui Hesse kunstipublikut sügavalt isiklike teemadega. Neid mõlemaid peetakse feministlikeks kunstnikeks, ehkki Hesse suri vahetult enne 1960ndate feminismi tõusuaega ja Bourgeois eitas oma seotust feminismiga.

Bourgeois'i õmbluspistetega töödes näeme sageli groteskset käsitööstiili, mis on taotluslikult õmblustehnika poolest käpardlik, ja seega võib öelda, sooliste ootuste



Pilt 3.
Studioprojekti kaitsmine EKA galeriis, detsember 2019
Foto: Taavi Piibemann

suhtes vastupidine. Minu töös ei ole õmbluspisted olulised, kuid olen võtnud üle analoogse suhtumise tekstiiliga töötamise tehnikasse, mida kasutan vaid vahendina, mille abil vormi ja tekstuuri edasi anda. Minu skulptuur “*Punk*” on riidetatud, tema abstraktsele vormile on tõmmatud peale latekskostüüm (*Pilt 3*). Selle võttega püüdsin muuta objekti subjektiks, teda isikustada. Lateks kannab endas sotsiaalseid konnotatsioone, mida samuti oma töös kasutada soovisin – see on tugevalt seotud fetišiga, mis huvitab mind eelkõige sellepärast, et see on tabu. Lateksi kandmine on saanud alguse *queer*-kultuurist ja hetkel võib väita, et see on jõudnud peavoolu klubikultuuri, viidates tagasi nii *queer*- kui klubikultuuri lätetele. Lateksikandjad kirjeldavad oma kogemust sageli kui tunnet, mil nad pigistavad end uue naha sisse. Lateksi disainer Atsuko Kudo kirjeldab oma tööd kui midagi, mis sarnaneb ilukirurgiale: “ma katan kliendid uue nahaga, lõigates skalpelliga. Seda nahka võid sa vahetada, millal soovid.”⁷ Võime näha, et soov identiteeti vahetada või teise rolli astuda on lateksi kandmisel üks olulisemaid motiive.

Kunstnikuna pakub mulle samuti huvi materjalide kaduvus, deformatsioon ajas. Kui kasutan oma töös lateksit, st looduslikku kummipuu piimmahlast ehk kautšukist tehtud ainest, siis see on ühelt poolt riskantne, kuna ta võib värvi muuta, katki minna, pleegitada, kuluda, kuid samas on selles midagi nii loomulikku, kui teos aja jooksul deformeerub. Leian, et praeguse ebakindla aja kontekstis tundub samuti sobilik just orgaaniline suhtumine materjalidesse – miski ei ole enam täielikult usaldusväärne või püsiv.

⁷ K. Drake, Latex Fetishists Discuss The Joys Of a Second Skin – Dazeddigital, January 4, 2019 <https://www.dazeddigital.com/beauty/body/article/42731/1/latex-fetish-second-skin> (vaadatud 04.06.2020)

2. Skulptuuri vastuvõtt

Skulptuur on meedium, mille vastuvõttus on oluline vaataja füüsiline osalus. Meenub maalikunstnik Ad Reinhardt'i kurikuulus ütlus: "skulptuur on midagi, mille otsa sa põrkud, kui taganed, et vaadata maali." Ühelt poolt võib seda tõlgendada kui skulptuuri alavääristavat tsitaati, kuid sellest märkusest koorub välja ka skulptuurile üks kõige iseloomulik omadus – ta on kolmedimensiooniline objekt, mis eksisteerib ühes ja samas füüsilises ruumis inimese kehaga.

Oletame, et vaataja siseneb ruumi, kus on installeeritud skulptuur. Koheselt tekib möödapääsmatu interaktiivne väli – inimene ja see *objekt*. Inimene kasutab oma keha mõõdupuuna, et tunnetada skulptuuri suurust. Sellest tunnetusest on kirjutanud Robert Morris:

"Suhtelise suuruse tunnetuses siseneb inimkeha totaalsesse suuruste kontiiniumisse ja määrab ennast sellel skaala konstandiks. Kui inimene siseneb sellesse kontiiniumisse, siis on koheselt teada, mis on temast väiksem ja mis on temast suurem. Ilmselge, kuid samas tähtis on fakt, et meist väiksemaid objekte nähakse teistmoodi kui suuri objekte."⁸

Morris lisab, et suurel objektil on rohkem ruumi enda ümber ja väikestel vähem. Suuremate objektide puhul on vajalik tekitada distants objekti ja meie keha vahel, nägemaks tervikut ühest perspektiivist. Väiksemale objektile saab vaataja lähemale minna ning seega vajab objekt vähem ruumi tema vaateväljas eksisteerimiseks.⁹ Sageli aga on skulptuuridest koosnev kompositsioon eksponeeritud installatiivselt. Sellel puhul ei leidu positsiooni, millelt saad haarata oma pilguga kõike. Nagu väidab Mary Kelly, siis installatsiooni vaataja on kontrolli alt väljas, sest tema vaade on alati vaid osaline. Samuti, töö tähenduskihid kooruvad välja kumulatiivselt installatsiooni situatsioonis, ja just see lubab teosel vaatajale mõju avaldada, mitte aga töö vaatamine ühelt kindlaks määratud traditsionaalse perspektiivi pagupunktist.¹⁰ Kelly tähelepanek multi-perspektiivsest ruumist on oluline, rääkides mistahes installeeritud kunstiteosest. Ta suutis kunstnik-teoreetikuna artikuleerida installatsiooni

⁸ R. Morris, On Sculpture 1-3. Artforum: vol. 4, no. 6, February 1966.
<http://theoria.art-zoo.com/on-sculpture-1-3-robert-morris/> (vaadatud 08.06.2020)

⁹ Samas

¹⁰ Margaret Iversen, Douglas Crimp and Homi Bhabha, *Mary Kelly*, London, 1997, lk 29

põhiolemuse, midagi, mis väljendab, kui primaarne on füüsiline ruumitunnetus kunstiteost kogedes.

Puudutades veelkord skaala küsimust, siis see on esmane vahend, mille abil kunstnik püüab aktiveerida objektide ja keha vahelist suhet. Skaala muudab vaataja enda keha suurusest teadlikumaks, kõrgendades seeläbi vaataja taju. Pinget saab luua veel mitmete muude elementide abil, näiteks gravitatsioon. Minnes ajas pisut tagasi, toimus aastal 1938 rahvusvaheline sürrealistide näitus, mil Marcel Duchamp installeeris lakke 1200 kivisöe kotti (*Pilt 4*). See oli tol ajal pehmelt öeldes ebatraditsiooniline žest. Kuna modernism oli seni laepinda potentsiaalse kunsti eksponeerimise kohana täielikult ignoreerinud, siis Duchamp oli Brian O'Doherty sõnul esimene, kes laepinna oma installatsiooniga aktiveeris ¹¹ ning veel enam, ta lülitas sisse vaataja gravitatsioonitaju nii, et oma kohalolu füüsilisuses mõjus teos pealetükkivalt. Enam ei saanud vaataja tunda ennast mugavalt silmitsedes rahulikult seinal olevaid maale, vaid tunnetas kogu oma kehaga Duchamp'i lakke riputatud installatsiooni. Gravitatsiooniseadus on miski, mille peale võib olla kogu teos üles ehitatud, näitena meenub koheselt kunstnikeduo Studio Drift, kelle tööd *Drifter* nägin Helsingis Amos Rexi muuseumis. Nende tööks on gigantne betoonplokk, mis hõljub õhus vaataja pea kohal. ¹² Vaataja on möödapääsmatult asetatud silmitsi nn. teose köögipoolega – tema teadvusesse kerkivad küsimused, kuidas on töö tehniliselt teostatud nii, et betoonblokk püsib peaaegu liikumatult õhus.

¹¹ B. O'Doherty, *Inside the White Cube*. University of California Press, 1999, lk 69

¹² *Drifter*, A Performance Installation Of a Floating Concrete Block
<https://www.studiodrifting.com/work#/drifter/> (vaadatud 23.05.2020)



Pilt 4. Marcel Duchamp, *1200 Kivisõe kotti*, "Rahvusvahelise sürrealistide näituse" installatsioonivaade, 1938, New York

2.1 Skulptuuri ruum

Skulptuuri diskursuses räägime väga tihti ruumist. Nõustun Skulptor Ray Charles'i mõttega, et skulptuurile ei ole niivõrd oluline mitte ruum kui *konteiner*, vaid eelkõige ruum kui *dimensioon*. Skulptorid loovad teoseid mitte selleks, et nad asetada ruumi, vaid kasutavad ruumi selleks, et luua oma teoseid.¹³

Pilt 5. A. Rodin, Monumental Head of Balzac, 1898



Kui skulptuuri keha läbib ava, siis teadvustame endale kohe ka selle keha ruumi. Leiame skulptuuri positiivse kui ka negatiivse ruumi. Õõnsat ruumi on kasutanud Rodin, jättes mõnikord skulptuuri seest õõnsaks, hea näitena saab tuua teose, mis kujutab Honore de Balzaci portreed (*Pilt 5*). Õõnsus tekitab automaatselt müstilise aura – portree silmadest avaneb uus ruum, mis jätavad vaataja pilgule võimaluse skulptuuri *sisse* minna. Tänu õõnsustele mõistame selle kolmedimensioonilisust, selle skulpturaalsust. Silmad on nagu mustad augud, mis omakorda tekitab tunde Balzaci

kohalolust, jättes vaataja fantaasiale ruumi.

Küllaltki alateadlikult kasutasin oma skulptuuri luues sama võtet. Kui olin oma *papier-mâché*ga jõudnud pooleldi valmis faasi, otsustasin, et põnev oleks näha, mis

¹³ C. Ray, Thoughts on Sculpture I, Public Program of the Menil Collection. October 23, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ki6aCFPAjJI>, (vaadatud 03.06.2020)



Pilt 6. Papier-mâché, Studioprojekt EKA galeriis, 2019
Foto: Taavi Piibemann

toimub nende kümnete ajalehemassi kihtide sees ning saagisin taiese sisse augu (*Pilt 6*). Pärast seda võtet hakkas objekt koheselt elama, ta ei olnud enam tükk distantseerunud kivistust, talle tekkis mingisugune salapära ja hingamine. Hoomasin paremini objekti ruumi, sest ligipääs selle negatiivse vormi juurde ei olnud enam blokeeritud.



Pilt 7. Barbara Hepworth Palais' studios 1963,
teostamas tööd "Hollow Form with White Interior"
Foto: Val Wilmer



Pilt 8. Henry Moore, *Large Two Forms* (LH 556), 1971, fibreglass cast, Forte di Belvedere, Florence

1967 kirjutas kriitik Jack Burnham Artforumi süvitsimineva artikli skulptuuri postamendist ja selle funktsioonidest läbi aja. Ta toob välja, et modernse skulptuuri juures on oluliseks saanud loomulikkus, mil asju – nii objekte kui ka organisme aktsepteeritakse läbi selle nagu nad *on*, mitte selle järgi, mida nad *representeerivad*.¹⁴ Heites pilgu 1960ndate skulptuurile, võime näha, et see asetseb ruumis, põrandal, seinal või laes ilma postamendi võõristava efektita. Silmapaistvamate näidetena mainiksin siinkohal Carl Andre *Equivalent*' seeriat, mida ta alustas aastal 1966 ning mida mäletame kui 120 telliskivist laotud varieeruvaid kahekihilisi installatsioone galerii põrandal, Donald Judd *Untitled (Stack)* 1967 (Pilt 9), mis on installeeritud otse seinale ning Robert Morris *Untitled Mirrored Cubes*, 1965.

¹⁴J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York: Georg Braziller, 1968, lk 20



Pilt 9. Donald Judd, Untitled (Stack) 1967, MoMA

Minimalistlik skulptuur oli kahtlemata radikaalne edasimineku skulptuuri arengus. Burnham toob välja, et kõne all olevale skulptuurile on omane tagasiside, mida sõnastas 1965 kriitik Barbara Rose:

“Mis on skulptuuri baasiks? Mis on struktuur, mis on konstruktsioon ja mis on nende omavaheline suhe? Ehkki objekt-skulptuur näib lahti öelnud endistest skulptuuri väärtustest, meenutab see siiski, et skulptuur on silmapaistvalt kolmedimensiooniline. Kõva, kombatava ja *tõelise* skulptuuri ihaldamine võib näida tarbetult korratud, kuid just neis tunnustes kinnituvad skulptuuri omadused.”¹⁵

¹⁵ J. Burnham, Beyond Modern Sculpture..., Lk 43

Ruumi puhul ei saa mainimata jätta mahulise konteineri tunnetust. Skulptuur mitte ainult ei asetse ruumis, ta taotleb endale ruumi. Skulptoritele on oluline oma teosega ruumi taotlemine, selle hõivamine. Kui mõelda ruumi okupeerimisest, ja selle enesele taotlemisest, siis ei saa üle ega ümber Gordon Matta-Clarkist. Mulle tundub, et mitte ükski kunstnik ei ole ruumi suhtunud niivõrd radikaalselt. Matta-Clarki kohaspetsiifiline praktika 1970ndate New Yorgis on lähikunstiajaloos oluliseks pidepunktiks. Näib, et just Matta-Clark oli üks pioneere, kes pani aluse kohaspetsiifilisele kunstipraktikale. Modernismiaja valgest kuubist ammendunud kunstimaailmas tervitati tema töid, mis tegelesid kõige muu kui galeriiruumiga. Robert Irwin eristab oma artiklis *Surrendering to presence* (1981) kohaspetsiifilisusest rääkides nelja kategooriat:

- a) koha determineeritud (*site-determined*);
- b) koha poolt domineeritud (*site-dominant*) töö on tehtud studios, ilma määratlemata, kus seda eksponeerida;
- c) kohandatud (*site-adjusted*) – spetsiifiline, aga paindlik;
- d) kohaspetsiifiline (*site-specific*).¹⁶

Irwini kategooriad on minu jaoks loomisprotsessis heaks pidepunktiks – leian, et arvestades teostatava töö sisulist taotlust, on oluline lahti mõtestada, kas ja kui tugevas seoses on minu teos konkreetse ruumi või kohaga. Minu käesolev töö on tehtud studios, kuid siiski olen pidevalt mõttes hoidnud selle eksponeerimise kohta. Lõputöö teose kohta võiks öelda, et see on kohandatud – spetsiifiliselt loodud EKA galeriisse karniisi äärde, mis kompositsiooniga visuaalselt harmoneerub ning kus seda on võimalik lae relssidest installeerida, kuid samas on teos paindlik – seda saab kohandada ka teistesse ruumidesse.

Rääkides skulptuurist, mis asetseb ruumis, on oluline ka tema positsiooniline asetus – kas ta on kukkunud, seisab autoritaarselt, ebakindlalt või väljendab mõnda muud olekut. Minu käesoleva kompositsiooni puhul ripub *grillze* kujutav skulptuur enesekindlalt ja võibolla pisut aukartustäratavalt vaataja silme kõrgusel peaaegu tema pea kohal. *Papier mâché tehnikas* “*Rock*” ning skulptuur “*Punk*” asuvad vaatajaga samas ruumis, põrandal. Seejuures seisab “*Rock*” pisut kõhklevalt – tema kui kõige arhailisema loomuga objekt on kergelt vildakas,

¹⁶ R. Irwin, *Surrendering to presence*, Artforum 20 (November 1981), lk 63

gravitatsiooni mõjul kõssi vajunud, mis võib viidata tema mõneti väsinud olekule – võimalik, et tema õlgadel lasub järk-järgult kuhjunud aja koorem.

Skulptuur “Punk” seisab aga toretsevalt matsti põrandal, ilma, et tal ei ole kellegi ees häbi oleks. See poos rõhutab tema muretut ja naivistlikku loomust.

2.2 Skulptuuri taktilsus

Skulptuuri taktilsust mõtestada püüdes leidsin teoreetiku Johann Gottfried Herder (s.1744), kes on ühtlasi oluline Valgustusaja filosoof. Herderi ideid arendasid edasi hilisemad mõtlejad – nii Georg W. F. Hegel, Friedrich Nietzsche, kui ka näiteks Wilhelm Dilthey said tema töödest ainest.¹⁷ Herderi kirjutised esteetikast käsitlevad muuhulgas skulptuuri. Leian, et tema mõtted skulptuuri kohta olid küllaltki põhjanevad – ta oli arvamusel, et maal on adresseeritud nägemismeelele ning skulptuur kompimismeelele.¹⁸ Samuti leidis ta, et skulptuurist rääkides räägime me kehadest ruumis.¹⁹ Oma mõtteid taktilsusest avaldades, tões Herder, et puudutus ise on seotud kehaga ja seetõttu liiga vähe seotud “kõrgema” kognitiivse funktsiooniga, võimaldamaks esteetilist kogemust.²⁰ Vajalik on mainida, et valgustusajastu kontekstis oli filosoofia kurss määratud René Descartes’ (s. 1596) poolt, kelle keha ja vaimu dualism on sügavalt juurdunud veel ka tänapäeva maailma mõistmises. Inimene oli taandatud olemuslikult vaimuks, mõtlevaks olendiks, kes ei sõltu oma kehast. Inimkehast sai seega filosoofilises mõttes puhas objekt. Herder arutleb aga kehalisuse üle ja läheb sellega sügavuti ajal, mil taju fenomenoloogia problemaatika ei olnud veel pead tõstnud, seega võib leida, et mõtleja tabas midagi haruldast.

¹⁷ Principal Editor: Edward N. Zalta. Johann Gottfried von Herder. Stanford Encyclopedia of Philosophy
<https://plato.stanford.edu/entries/herder/> (vaadatud 08.08.2020)

¹⁸ J. G. Herder. Toim J. Gaiger. Sculpture: Some Observations on Shape and Form. University of Chicago Press, Chicago and London, 2002, lk 17

¹⁹ Samas

²⁰ Zuckert, Rachel. Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 67, no. 3, 2009, pp. 285–299. JSTOR, www.jstor.org/stable/25622078. (vaadatud 16.01.2020), lk 285

Arutades skulptuuri seost kompimisega, toob Herder näite lapse maailmatunnetusest.

Laps õpib kolmedimensioonilist maailma tundma läbi puudutuse. Ta tunneb vajadust sirutada objektide poole, et neid mõista: aduda nende kuju, suurust ja distantsi, et mõista ruumilist mõõdet üldisemalt.²¹

Teisisõnu leiab Herder, et järelikult me ei õpi kolmemõõtmelist maailma läbi nägemismeele, vaid läbi kompimismeele. Kuna skulptuur on kolmemõõtmeline vorm, siis see peab olema mõtestatud eelkõige läbi kompimismeele ning silmaga nähtu jääb distantseerituks.

Nägemist asendab kompimine, helendav värv asendub modelleeritud ja kestvate vormidega. Seega on tõsi, et keha, mida silmaga näeme, jääb pindmiseks; samas kui pinda, mida katsume *käega*, tajume kehana.²²

Tajumine läbi kompimismeele on elementaarne ka skulptuuriõppe juures. Eredama näitena meenub Salvador Dali, kes andis oma õpilastele erinevaid ebatraditsioonilisi ülesandeid, et arendada nende vormitunnetust. Oma kogemust Dali õpetamismeetoditega on oma praktikas väga arendavaks pidanud Joan Miro, kellel Dali silmad kinni sidus ning lasi katsuda objekti või nagu ning seejärel palus see üles joonistada mälu järgi. Antud meetod õpetas mitte ainult vormi haarama, vaid mõistma ka vormi kontseptsiooni.²³

Herder arutleb, et skulptuur on *tõde*, samal ajal kui maal on *unistus*. Skulptuur, mille ees ma põlvitan, saab mind emmata, ta saab hakata mu sõbraks ja kaaslaseks: ta on *kohal*, ta on *seal*.

²⁴ Tunnen oma skulptuuri luues sama – ükskõik, kui abstraktsest vormist ma alustan, siis jõuan peagi millegini, mis minu jaoks ei ole enam pelgalt objekt. Mida enam sellesse panen oma energiat ja käte puudutust, seda kiiremini muutub skulpturaalne objekt millekski kehaliseks ning tasahaaval, tehes tööd pikema aja vältel, saab ta minu kaaslaseks. Samuti, olen tabanud ennast mõttelt, et skulptuur on võrreldes teiste meediumitega ääretult siiras.

²¹ Zuckert, Rachel. Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture... lk 287

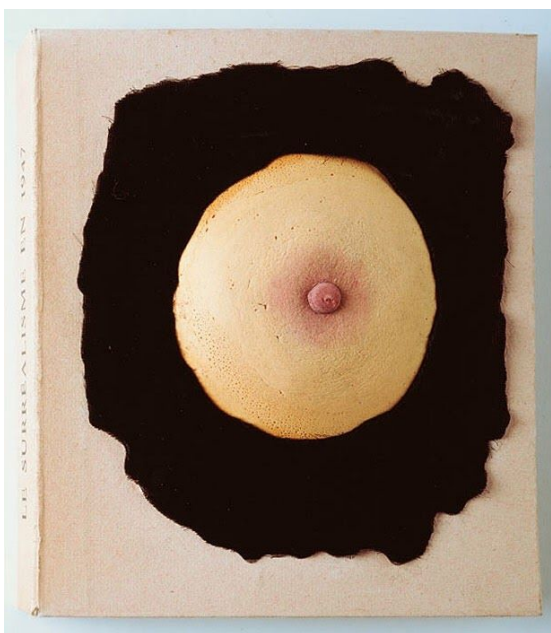
²² J. G. Herder. Toim J. Gaiger. Sculpture: Some Observations on Shape and Form. University of Chicago Press, Chicago and London, 2002, lk 37

²³ L. Coyle, Joan Miró's painted sculpture. Washington D.C.: Corcoran Gallery of Art; London: Scala, 2002, lk 22

²⁴ J. G. Herder. Sculpture: Some Observations on Shape and Form... lk 37

Tema kohalolus on midagi, mis teeb ta eriliseks, ta on füüsiline, käte või masinate abiga tehtud ja seetõttu on temaga alati võimalik kuidagimoodi suhestuda.

Skulptuuri ja selle taktilisuse probleematikat on oma loomingus käsitlenud mitmed radikaalsed kunstnikud. Constantin Brâncuși, keda võib pidada 20. sajandi üheks mõjukaimaks skulptoriks, pidas skulptori kätt oma tööst lahutamatuks ning tema töö “*Sculpture for the Blind*” (1920) tegeles otseselt puudutusega. Marcel Duchampi töö “*Prière de toucher*” (1949) (Pilt 10), milleks oli käsitsivärvitud vahtkummist rind, oli loodud rahvusvahelise sürrealismi näituse kataloogi *Le Surréalisme* kaanele.



<- Pilt 10. Marcel Duchamp “Prière de toucher” (1949)

Barbara Hepworth (Pilt 7), oluline modernismiaja naisskulptor on öelnud oma 1972 aasta intervjuus, et tema skulptuure vaadates võiks me neid patsutada. “Arvan, et iga skulptuuri vaataja peaks kasutama oma enda keha. Skulptuuri ei saa vaadata kui sa seisad kangelt paigal ja silmitsed seda. Skulptuuri puhul peab selle ümber kõndima, selle poole painutama, seda puudutama, selle juurest kaugemale jalutama,” ütleb ta.²⁵ Jagan

eelmainitud arusaamu skulptuuri tunnetamisest. Lisaksin, et väga oluline on skulptuuri puhul tunnetada skulpturaalse objekti massi, skaalat ja materiaalsust läbi omaenda keha. See on midagi, mida saab teha vaid skulptuuriga samas ruumis olles, dokumentatsiooni kaudu jääb mass ja materiaalsus paraku tabamatuks.

²⁵ D. Chodha, Lessons We Can Learn From Barbara Hepworth – Another, June 11, 2015 <https://www.anothermag.com/art-photography/7490/lessons-we-can-learn-from-barbara-hepworth> (vaadatud 09.08.2020)

3. Kaasaegne kits ja *camp*

Mind paelub kits ja *camp* temaga kaasneva ambivalentsuse tõttu. Selles on midagi eemaletõukavat ja samas midagi köitvat. Alates sellest ajast, kui Clement Greenberg avaldas essee “*Avant-garde and kitsch*” (1939) on kunstiteoreetikud kirjutanud kitsist ja *camp*ist, mõistes selle all peamiselt pseudo-kunsti ning lahterdades selle tihtilugu madalaks ja maitsetuks. Neist modernismiaja tekstidest kumab sageli läbi üleolevus keskklassi maitse suhtes. Siiski, antud problemaatikat saadab ka seletamatu salajane nauding ning see on vast ka põhjus, miks leidub rohkelt nii kitsi kui *campi* lahkavaid tekste kui ka selle esteetika mõjutustega kunsti.

Kirjanik ja kriitik Susan Sontag kirjutas 1964 aastal oma esimese olulise essee “Notes on Camp”, milles tõi välja teeside kaupa, mida kujutab endast *camp*. Sellest lähtuvalt tõstan esile olulisemad põhimõtted, mis haakuvad minu tööga. Leian, et minu teose mõtestamiseks sobib hästi *camp*’ teooria, kuna see lähenemine ei võta end liiga tõsiselt ning lubab meil vaadata olukorrale läbi huumoriprisma. Samuti on *camp* igati kohane tänases päevas, mil ebakindlus homse suhtes on saanud uueks normaalsuseks. Mõneti tunnen, et lähen siinkohal vastuollu *camp*-tunnetusega, sest Sontagi sõnul on puhas *camp* see, mis on tahtmatu, mis ise ei pea ennast *camp*iks.²⁶ Ometigi, kuna käesoleva kirjatüki eesmärgiks on avada minu loomingulise töö tausta, tuleb mul tõusta oma tööst kõrgemale, analüüsivale vaatepunktile ja seetõttu on mul täielik õigus kirjutada sellest, kuidas minu töö suhestub *camp*’iga ning jääda seejuures kunstnikuna naiivseks.

Kõigepealt, *camp* on esteetika, kuid seda mitte ilu, vaid stiili tasandil. Stiili esile tõstmine võib solvata sisu, või võtta sisu suhtes neutraalse, respektieriva hoiaku. *Campi* tundelaad on vabanenud, depolitiseeritud, või vähemasti apoliitiline.²⁷ Seega ei taotle *camp* poliitiliste seisukohtade võtmist, tema radikaalsus seisnebki nende mittevõtmises.

²⁶ S. Sontag. Notes on Camp, 1964, lk 6.

https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (vaadatud 06.08.2020)

²⁷ Samas, lk 2



Pilt 11. Jeff Koons, Installatsioonivaade Gagosian'i galeriis, 2013, New York
Foto: Rob McKeever

Teiseks, *camp*-tunnetus on avatud kahekordsele tähendusele, kirjutab Sontag. Siiski ei ole see meile tuntud konstruktsioon otsesest ja sümbolsest tähendusest. Pigem on see erinevus asja tähenduse ja asja enese kui puhta artefakti vahel.²⁸ Seda mõttelaadi on osavalt rakendanud Jeff Koons, kelle tööd on simultaanselt omaks võetud erinevatel sotsiaalsetel tasanditel. Olles omandanud Ameerika keskklassi esteetika, kombed ja väärtused, kasutab ta teravalt seda oma kunstis. Muuhulgas on Koons produtseerinud teoseid mis kujutavad tema äsjaabiellunud pornostaarist mõrsjat Ciccioletti, Roosat panterit, Michael Jacksonit jne. Koons'i täispuhutatud loomad või mänguasjad (*Pilt 11*), mis on suurendatud, alumiiniumisse valatud ja üle värvitud, töötavad ka ilma interpretatsioonita ja on oma totaalsuses avasüli vastu võetud ka keskklassi poolt, ilma, et nad hooliksid tööde kunsti- või ühiskonnakriitilisest tõlgendustasandist.

²⁸ S. Sontag. Notes on Camp... lk 5

Minu teose värvikasutus on küllaltki kitsilik: pastelsed toonid, kuld ja hõbe, mille komplementaarkontrastiks toon sisse neoni. Oluliseks inspiratsiooniallikaks võiksin nimetada 1980ndate itaalia disaini ja arhitektuurirühmitust Memphis Group'i (Pilt 12), kelle lihtsad geomeetrilised vormid, kontrastne komplementaarvärvides palett olid omakorda mõjutatud nii popkunsti kui ka *art déco* esteetikast.



Pilt 12. Memphis'e sisustusega korter
Foto: Bobby Doherty/New York Magazine

Visuaalsest esteetikast rääkides on minu eesmärgiks luua visuaalne keel, mis on minu enda jaoks värske. Tuleb nentida, et selles soovis on mingisugune protestivaim üdini väljapeetud minimalistliku esteetika ja vaoshoitud värvigamma vastu, mida kohalikus kultuuriruumis kohtab rohkem kui küllalt. Kõige suuremat rahulolekut pakuvad mulle hetked, mil vaimusilmas ettekujutatud pilt protsessis muutub minu jaoks millekski uueks ja huvitavaks.

Vaatajale mõeldes sooviksin luua midagi, mis esmapilgul tekitab kõhkleva seisukoha, kuid samas tekitab emotsiooni ning pikemal vaatlemisel mõjuma hakkab. Oma *campivat* esteetikat viljeledes olen saanud hukkamõistvat tagasisidet vanema generatsiooni kunstnikelt, kes peavad minu tööd koguni maitsetuks. See on mõneti ootamatu, kuid järelemõeldes täiesti loomulik. Töötan komposiitmaterjalidega, mis ei ole tõsiseltvõetavad traditsioonilise skulptuuriga harjunud kunstiväljal ning samuti võib tunduda minu värvikasutus võõras. Kaasaegsetele komposiitmaterjalidele vastukaaluks kasutan aga valget kipsi ja papier-mâchéd, mida tunnetame arhailise materjalina. Skulptuur, mis representeerib *grillz*'e, viitab oma vormiga klassikalisele skulptuurile, kuid ta ei ole modelleeritud ei kipsist ega marmorist, vaid hoopis vahtplastist.

Tunnen ise, et tänasel päeval on camp ja mängulisus kohalikule kunstiväljale üha lähemale jõudmas, ning võib juhtuda, et varsti vallutab see nii muuseumid kui galeriid. Siinkohal meenub Temnikova ja Kasela galerii viimatine grupinäitus “Narcotics” (*Pilt 13*).



Pilt 13. Installatsioonivaade grupinäitusest “Narcotics” Temnikova ja Kasela galeriis, 2020

Kõige eelnevalt kirjapandu kulminatsiooniks jõuan viimaks oma teose sisu juurde. Oma teosega “Grillz” kasutan popkultuuri sümbolit töö välises representatsioonis, kuid kombin selle pinna all ühiskondlikke probleemkohti. *Grillz*’id on luksusobjektiks, mis eksisteerivad ehedal kujul just kuulsuste maailmas. Eliidi jaoks on *grillz*’id visuaalseks vahendiks, millega demonstreerida oma staatust ja jõukust. Erinevatest väärismetallidest *grillze*, mis on sageli kaunistatud teemantitega ja valmistatud kuulsate ehtekunstnike poolt, lihtsurelik endale üldjuhul lubada ei saa. Minu diplomitöö väljapanek põhineb hierarhilisel kompositsioonil. Jõupositsioonil on lakke installeeritud *Grillz*’id ning alampositsioonil abstraktsete vormidena väljendatud skulpturaalsed karakterid. Skulptuuri domineeriv pealispinna materjal, milleks on töödeldud lateks, väljendab seoseid fetišeerimisega, viidates popkultuuri ikoonide kummardamisele. Samuti meenutab lateks naha tekstuuri, mis omakorda tekitab intuiitse seose kehaga ja seda hoolimata sotsiokultuurilistest konnotatsioonest.

Käesoleval kriisiajal on taaskord päevavalgele tõusnud rikaste elu kajastamine ja sellega seoses on nähtavamaks muutunud klassidevaheline ebavõrdsus. Niinimetatud 1% veedab oma karantiiniaega uhketes villades, luksusjahtidel või privaatlennukiga meeliskohtadesse rännates. Keskklass jälgib rikkurite priiskavat elustiili läbi kriitikaprisma. Kaasaegne mõtleja Slavoy Žižek toob käesoleva aasta alguses kirjutatud raamatus meeleoluka näite sellest, kuidas privilegieritud vähesed on just need, kes saavad endale lubada viiruste ajal külluslikku hedonismi. Ta meenutab, et Boccaccio “Dekameron” koosneb komponeeritud lugudest, mis on jutustatud seitsme noore naise ja kolme noore mehe poolt, kes varjusid Florence’ linnas leviva musta katku eest maakohas asuvas villas. Praegune eliit sätib ennast samamoodi eraldatud tsooni, kus nad lõbustavad ennast rääkides lugusid Decameroni kombel, kui meie, tavainimesed, peame elama koos viirustega, märgib Žižek.²⁹

Ajakirjanik Lauren Schwartzberg on teinud väärt ülevaate grillz’ide ajaloost. Ta märgib, et kuigi inimestele on meele järgi arvata, et *grillz*’id pärinevad iidsest Egiptuse tsivilisatsioonist, siis tegelikult oli esimene grupp inimesi, kes kandsid *grillz*’e on teadaolevalt Etruski kõrge staatusega naised. Etruskid elasid Itaalias, umbes aastast 800 eKr kuni 200 eKr, kuni Rooma impeerium nad vallutas. Etruski kõrge staatusega naistel olid esihambad tahtlikult

²⁹ S. Zizek, *Pandemic!: COVID-19 Shakes the World*, New York and London: OR Books, 2020, lk 77

eemaldatud, et neile sobiks kuldribaga seadeldis, mis hoiab paigal asendushammast või taaskasutatud hammast. Etruski naistel oli rohkem kodanikuõigusi kui hilisematel kreeka ja rooma naistel – nad võisid omada väärisvara ja käia koos oma mehega avalikel bankettidel ja nende kuldhambad rõhutasid seda suhtelist soolist võrdsust veelgi enam. Kuid see vabadus koos etruski keele, kultuuri ja grillidega kadus, kui Caesar, Cicero ja roomlased võtsid Itaalia üle. Aastaks 100 pKr olid hambad moest välja langenud.³⁰



Pilt 14. Maiade hambakaunistused jadeiidiga

Iidsete Maiade jaoks oli jadeiit kallis vääriskivi. Antiikajal, 900-300 a enne Kristust lasid Maiade kuningad ja kuningannad oma hammastesse drillida 3mm suuruseid auke, et neid täita ümmarguseks lihvitud jadeiidiga (*Pilt 14*). See trend oli populaarne kuni 16. sajandini. Mida heledam roheline varjund, seda uhkem. Eesmärgiks oli nii oma füüsilise atraktiivsuse täiustamine kui ka sotsiaalse staatuse eristamine. Jadeiidi kasutus oli sotsiopolitiiline seisukoht – roheline sümboliseeris taimekasvu, agrikultuuri ja elatise allikat. Niisiis võtsid

³⁰ L. Schwartzberg, The Ancient History of Grills – Vice, December 15, 2014
https://www.vice.com/en_us/article/znw9z4/the-ancient-history-of-grills-456 (vaadatud 09.08.2020)

kuninglikud Maiad seda kandes kohustuseks vastutada selle eest, et tuua vihma, saak saaks küpseks ja inimesed söönuks. *Grillz*'id ei olnud tarbimiseks, vaid ühiskonna parandamiseks, eliidi visuaalseks lubaduseks, et kõige eest hoolitsetakse.³¹

Arheoloogid on leidnud, et viikingid töötlesid samuti oma hambaid, viilides neid 900 a paiku. Viikingite puhul ei olnud aga eesmärgiks tõestada oma sotsiaalset seisundit, vaid kinnitada oma grüpiidentiteeti. Nad viilisid hambakrooni ala lamedaks ning seejärel uuristasid terava esemega hamba ülaosast alates jooned, arvatavasti kasutasid nad ka sõesegu, et saada tulemuseks tumedate mustade joontega valged hambad (*Pilt 15*).



Pilt 15. Viikingite hambad 8-11. saj

Kagu-Aasias arvati, et kuld seob indiviidi kosmoloogiliste jõududega. Iidse filipiinlaste mütolooia kohaselt olid maailma loojal Melul ehtsad kuldhambad. Sellest võtsid eeskujul filipiinlastest surelikud ning varaseimad kättesaadavad tõendid näitavad, et nad hakkasid

³¹ L. Schwartzberg, *The Ancient History of Grills...*

hambaid kaunistama metalliga umbes 1300. aastal pKr (*Pilt 16*). Uurides kuldhammaste ja grillz'ide päritolu ja nende 4500 a. ajalugu, on selge, et üks asi jääb muutumatuks – nad sümboliseerivad võimu, staatust ja rikkust.³²



Pilt 16. Bolinao kolju hambaornamendiga 14-15. Saj

³² L. Schwartzberg, The Ancient History of Grills...

KOKKUVÕTE

Käesoleva magistritöö kirjalikus osas toon välja oma praktika senised olulisemad pidepunktid. Uurimuse praktiliseks osaks on skulpturaalne teos “Grillz”, mille keskseks osaks on popkunsti mõjutustega *grillz*'e kujutav teos ning millega suhestuvad kaks abstraktsemas laadis skulpturaalset objekti “*Rock*” ja “*Punk*”.

Analüüsid oma tööprotsessi, leidsin kokkupuutepunkte minu enda töö kulgemise ja postminimalistliku kunsti tööprotsessi vahel. Viimase voolu alla kuuluvad kunstnikud tegelevad kaduvate materjalide ja *Antivormiga*, mis on kestvalt minu huviorbiidis. Käsitledes autori käepuudutust kui salvestavat, esiletõstetud iseseisvat kvaliteeti, mõõnsin, kui oluline on minu teoste juures pealispind ning käsitöölise tehnikate rakendamine.

Skulptuuri vastuvõttu lahates sain teadlikumaks sellest, kuidas skulptorid ruumiga töötavad. Leidsin, et ruumist rääkides on kaks väga olulist eristust, nimelt on skulptuuril oma ruum ning samuti asub ta ise ruumis. Püüdes sõnastada skulptuuriga seotud taktiilsust, sõelusin välja teooriad ja tuntud kunstnike praktikad, mis antud problemaatikaga haakuvad.

Minu käesolev loomepraktika on *camp*'iv, ennast huumoriga võttev ning selles figureerib kits-esteetika. *Camp*-tunnetus on saatnud mind alateadlikult, ning seda teemat avades sain tõestust selle põhjendatusest oma loomingus. Teos “Grillz” viitab tagasi iidsete tsivilisatsioonide hambakaunistustele, mis oli elitaarse staatuse sümboliks ning mille trend taaselustati milleeniumil *hip-hop* artistide poolt. Toon oma kirjatöös välja *grillz*'ide iidse ajaloo, et luua kaasaegsele popkultuuris elavale elemendile laiem kontekst.

Teksti laiem eesmärk oli luua kokkupuutepunkte minu teose ja skulptuuriteooria vahel, tuues näiteid nii minimalismist, postminimalismist kui ka kaasaaja kunstist. Kirjutamise käigus leidsin enda kui noore kunstniku jaoks erinevaid haakumisi kunstnike praktikatega, kes on tegelenud minule oluliste küsimustega. Tööprotsessi läbikirjutamine ja analüüs aitas hoida fookust ning motiveeris mind tegutsema mõtestatumalt, kui varem. Teos “Grillz” tuleb eksponeerimisele isikunäituse vormis Tartu Kunstimaja Monumentaalgaleriis, juulis 2021.

Isikunäituse jaoks plaanin töötada teosega edasi ning samuti luua koostöös näitlejaga performance'i, mis annaks teosele uue vaatepunkti.

SUMMARY

Master thesis by Mari Männa

Supervisor: Taavi Talve (MA)

Estonian Academy of Arts, Faculty of Fine Arts, Contemporary Art 2020

My master's project is a three-object sculptural installation completed in 2020. The central part of my work is the sculpture that represents grillz which is accompanied by two sculptural objects of a more abstract nature. This thesis serves as a part of my master's project.

While analyzing the working process of my sculpture, I found points of contact between the course of my own work and the work process of Postminimalist art. I examined the artists who work with soft materials and *Anti Form*. Treating the author's touch as an independent quality, I acknowledged the importance of surface layer and the application of artisan techniques in my practice.

I became more aware of how sculptors work with space in the process of researching the reception of the medium of sculpture. I found that there are two very important distinctions when it comes to space – the sculpture has its own space and it is also located in the space itself. I highlighted the theories and practices of well-known artists that are dealing with this topic.

My current creative practice has a campy attitude, and it features kitsch aesthetics. Camp has been subconsciously present in my art practice and having examined this topic, I acknowledged that it is a suitable theoretical frame for my current project. "Grillz" refer back to the dental ornaments of ancient civilizations, which were a symbol of elitist status whose trend was revived by hip-hop artists during millennium. I am bringing out the ancient history of *grillz* to show how this object of status has been constantly appearing, disappearing and reappearing throughout history.

Writing down and analysing my work process helped to keep the focus and motivated me to create more thoughtfully. The work “Grillz” will be exhibited in the form of a solo exhibition at the Tartu Art House Monumental Gallery, in 2021.

KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD

J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York: Georg Braziller, 1968

M. Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, Publishers, 1990

L. Coyle, *Joan Miró's painted sculpture*. Washington D.C.: Corcoran Gallery of Art; London: Scala, 2002

J. G. Herder, Toim ja Tõlk J. Gaiger, *Sculpture: Some Observations on Shape and Form*. University of Chicago Press, Chicago and London, 2002

M. Iversen, D. Crimp and H. Bhabha, *Mary Kelly*, Phaidon Press Limited, London, 1997

R. Morris, *Anti Form* – Artforum April 1968, lk 35

B. O'Doherty, *Inside the White Cube*. University of California Press, 1999

S. Zizek, *Pandemic!: COVID-19 Shakes the World*, New York and London: OR Books, 2020

ALLIKAD

D. Chodha, *Lessons We Can Learn From Barbara Hepworth – Another*, June 11, 2015
<https://www.anothermag.com/art-photography/7490/lessons-we-can-learn-from-barbara-hepworth> (vaadatud 09.08.2020)

K. Drake, *Latex Fetishists Discuss The Joys Of a Second Skin – Dazeddigital*, January 4, 2019 <https://www.dazeddigital.com/beauty/body/article/42731/1/latex-fetish-second-skin> (vaadatud 04.06.2020)

Drifter, A Performance Installation Of a Floating Concrete Block
<https://www.studiodrift.com/work#/drifter/> (vaadatud 23.05.2020)

R. Morris, On Sculpture 1-3. Artforum: vol. 4, no. 6, February 1966.
<http://theoria.art-zoo.com/on-sculpture-1-3-robert-morris/> (vaadatud 08.06.2020)

Post Minimalism. The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2020
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/Post-Minimalism>, (vaadatud 05.06.2020)

Process Art, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2020
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/Process-art>, (vaadatud 06.06.2020)

Z. Rachel. "Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture." The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 67, no. 3, 2009, pp. 285–299. JSTOR, www.jstor.org/stable/25622078. (vaadatud 16 Jan. 2020)

C. Ray, Thoughts on Sculpture I, Public Program of the Menil Collection. October 23, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=ki6aCFPAjJI>, (vaadatud 03.06.2020)

L. Schwartzberg, The Ancient History of Grills – Vice, December 15, 2014
https://www.vice.com/en_us/article/znw9z4/the-ancient-history-of-grills-456 (vaadatud 09.08.2020)

S. Sontag, Notes On Camp. 1964
https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (vaadatud 06.08.2020)

Principal Editor: Edward N. Zalta. Johann Gottfried von Herder. Stanford Encyclopedia of Philosophy
<https://plato.stanford.edu/entries/herder/> (vaadatud 08.08.2020)

LISA 1

Teose dokumentatsioon Põhjala studios enne selle installeerimist ruumis,

Pildid: Mari Männa



“Grillz”

stürovaht, makroflex, peenpahtel, seinavärv, töödeldud lateks, kunstnahk, metallketid
segatehnika

130x90 cm

2020





"Punk"

stürovaht, peenpahtel, lateks, metalldetailid

segatehnika

56x39x100cm

2020





"Rock"

papier-mâché, makroflex, pva, pahtel, metallvõre, klaashelmed
segatehnika

51x35x69 cm

2020

LISA 2

Dokumentatsioon tööprotsessist



Skulptuurile vormi andmine, EKA Skulptuuristudio, 2020

Pilt: Mari Männa



Skulptuuri lihvimine Tallinna tühermaal, 2020

Pilt: Iaroslav Jakubivskyi



Stürovahu lõikamine kuuma noaga
Põhjala stuudio, 2020
Pilt: Iaroslav Iakubivskiy



Aeganõudev töötamine lateksiga, 2020. Pilt: Mari Männa



Tööprotsess Põhjala studios, 2020. Pilt: Iaroslav Iakubivskiy