

12.05.2017

Kunstniku Puusempast destilleerimine

Tallinna Kunstihoone näitus toob kunstniku lahustunud Puusempast tagasi kunsti(ajaloo)väljale ning laiendab meie kunstikäsitlust, arusaamist elu ja poliitika transversaalsest seotusest.

ANDERS HÄRM

Näitus „Raivo Puusemp – lahustumine kontekstis“ Tallinna Kunstihoone galeriis kuni 14. V. Kuraator Krist Gruijthuijsen, kunstnikud Raivo Puusemp, Krõõt Juurak, Kristina Norman, Mark Raidpere ja Margit Säde.

Oma raamatus „Kunst ja revolutsioon“ („Art & Revolution“) astub austria filosoof Gerald Raunig ägedasse võitlusesse kunsti ja revolutsiooni ehk kunsti ja elu piiride hägustamise ja igasuguste kunstiutoopiatega, mille eesmärk on päris maailma allutamine. Ta osutab Richard Wagneri ja Anatoli Lunatšarski näitel, et kunsti ja elu piiride hägustamine ei ole XX sajandi avangardi ega Joseph Beuyssi põlvkonna leiutis ning et XIX sajandist pärit idee on olemuselt perversne, sõltumata lähtealustest. Kunstipoliitilistes fantaasiates, mis näivad olevat kannustanud nii Wagnerit kui ka Lunatšarskit, ei kutsuta üles mitte ainult kõikide kunstliikide ühekssaamisele *Gesamtkunstwerk*'is, vaid ka inimmasside integratsioonile, mis hävitab erinevused, territorialiseerib, segmenteerib ja liigendab ruumi ning loob kunsti vahenditega ühetaolise massi. Wagneri inimkonna pühitsemise riitused tragöödiates või Lunatšarski entusiasm üleüldise massivaatemängu kui totaalse aktsiooniga seoses toovad paratamatult kaasa hierarhiseeriise, strukturaliseerimise ning poliitika estetiseerimise, mis on väga lähedal fašismile. Walter Benjaminile viidates ütleb Raunig, et poliitilise elu estetiseerimise fašistlik strateegia ei anna rahvamassidele õigusi, vaid võimaluse ennast väljendada, mis Benjamin arvates saab päädida üksnes sõjaga.

Raunig näib väitvat seega, et totaalsus sisaldab endas alati totalitarismi ähvardust. Sellele vastukaaluks käib deleuze'iaan Raunig välja kunstilise ja revolutsioonilise masina ahela idee, kus mõlemad mitte ei hõlma teineteist, vaid ristuvad konkreetsetes vahetussuhtes piiratud ajaks. Kunsti- ja poliitikamasin töötavad osadena või teineteise hammasratastena, kuid ei transformeeru utopiateks või fiktsioonideks. Näiteks

toob ta Gustave Courbet', kes muundus kunstnikust poliitikuks Pariisi kommuuni ajal ja pärast kunstnikuks tagasi, ning Situatsioonistliku Internatsionaali järkjärgulise suunatud liikumise kunstiväljalt poliitikaväljale.¹



Kunstnik Raivo Puusemp näituse „Lahustumine“ avamisel Utah' kaasaegse kunsti muuseumis 2013. aastal.

Utah Museum of Contemporary Art

Rosendale'i lahustumine. Hoolimata sellest, et Raivo Puusempa kui kunstniku mälestus on püsinud elus peamiselt tänu tema kahele sõbrale, lääne kaasaegse kunsti vaieldamatutele klassikutele Paul McCarthyle ning Allan Kaprow'le, kellest eriti viimane on üks olulisemaid elu ja kunsti piiride hägustamise apoloogeete ja mõtestajaid viiekümnendate lõpust peale. Usun, et Puusempa projekt „Kunstist kaugemale: Rosendale'i lahustumine, NY 1980“ on käsitletav pigem kunsti ja elu ristumise kui püüdlusena *Gesamtkunstwerk*'i poole. Nii või teisiti on Puusempa projekt kaasaegse kunsti lähiajaloo üks huvitavamaid leide või taasavastusi ning pakun, et selle tähendus ja tähtsus kontseptualismi piiride ajaloolisel mõtestamisel ajas üksnes kasvab. Peaaegu sama huvitav on Eestis sündinud ja siit kaheaastasena koos vanematega New Yorki emigreerunud Raivo Puusempa elu trajektoor: see on pigem katkendlik ja hüplik, täis ajutisi põimumisi ja ristumisi kunstiga.

Rosendale'i juhtum ise on lühidalt järgmine. 1967. aastal satub kunstnik Raivo Puusemp esialgu aeg-ajalt suvitama ja hiljem juba alaliselt elama Rosendale Village'i lähedale maale. Sellest saab üks olulisemaid käänukohti Puusempa elus ja loomingus: ta eemaldub kunstist objektide tootmise tähenduses, töötab ehitusel ning ka kunstiõpetajana. 1975. aastal otsustab Puusemp kandideerida probleemidesse sattunud 1800–2000 elanikuga linnakese juhiks, linnapeaks. Linn oli hädas maksude, võlgade ja munitsipaalteenustega, lisaks kääris seal linnavõimu (politsei) ja hipide (üliõpilaste) konflikt, mis oli juba kasvanud vägivaldseks mässuks. Puusemp, kes polnud kuidagi konfliktiga seotud, osutuski

valituks, kuid üha enam linna asjadesse süvenemisel veendus ta, et kõige parem lahendus linnale on linna kui haldusüksuse kadumine. Nagu ta ise on öelnud Krist Gruijthuiseniile antud intervjuus: „[—] mida enam ma süvenesin, seda enam taipasin, et see oleks linnale suur teene, kui saaks kõikidest nendest poliitilise struktuuri kihistusest lahti. Maksustavast ja poliitilisest struktuurist [—] ning see tooks inimestele ainult kasu. Aga enne seda tundsin kohustust tagada, et hulk kogukonna struktuurseid probleeme saaks lahendatud. Nii seadsime sisse täiesti uue kanalisatsioonisüsteemi, puhastusseadmed ja veevärgi. Palju asju oli tarvis ära teha. Kogu politseiüksus tuli ümber korraldada, sest pärast mäsu sai selgeks, et politsei ei toimi.“²

1976. aastal korraldati linnakeses referendum, millega lõpetati 1669. aastast toiminud haldusüksuse tegevus. Rosendale Village lakkas olemast ning Puusemp astus linnapea kohalt tagasi ning kolis elama Utah'sse, kus ta pidas muu hulgas ka kohaliku suusaliidu tegevdirektori ametit.

Puusemp hakkas oma linna lahustamise projekti dokumenteerima enam-vähem selle algusest peale: ta salvestas iga oma käigu, tegi koopiad dokumentidest, säilitas kirjavahetuse ja protokollid ning pidas plaani kogutud materjal publitseerida. See dokumentatsioon anti Paul McCarthy mahitusel 1980. aastal raamatuna välja ning eksponeeriti ka installatsioonina *Los Angeles Contemporary Exhibitions*'is (LACE). Juba linnapea ametis hakkas ta oma tööd mingil ajal käsitlema kunstiprojektina või vähemalt oma kunstiprojektide loogilise jätkuna.

Teel kontseptualismi suunas. Tallinna Kunstihoone galerii näitusel on väljas ka slaidiprogramm kunstniku loominguga, mis valmis kõige varasema ja kõige intensiivsema etapi ajal, ajavahemikul 1964–1970, kuhu

jäävad õppimine Salt Lake City ülikoolis, tutvumine Paul McCarthyga, tagasikolimine New Yorki 1966. aastal, liitumine ja eemaldumine rühmitusest Museum ning lõpuks kolimine New Yorgist Rosendale'i.

Kunstniku tollased elegantsed installatsioonid ja skulptuurid, mida eksponeeriti mõningatel vähestel grupinäitustel, haakuvad geomeetrilise modernismi ja ka minimalismiga, mängitud on afektiivsete tajuefektide ja valgusega. Puusemp näib pulbitsevat ja põimivat LSDst inspireeritud tajufenomenoloogia kas teadlikult või mitte situatsioonistlike ja fluxuslike antikunsti ideedega.³ Mingil ajal liikuski Puusempa huvi mõjuteostele (influence pieces), nagu ta neid ise nimetas. Ta seostas mõjuteosed Museumi rühmituse kogemusega: ühel hetkel taipas ta, et mitte kõigil inimestel ei ole alati ideid. Nii hakkaski ta neid välja pakkuma, aga mõjutas ka neid ideid realiseerima. Kaudselt mõjutava kunstiobjekti vahetult käitumist muutva või suunava ideega asendamisel teostas Puusemp kontseptualismi ühe primaarse tehte, liikudes ühtlasi kunstiteose dematerialiseerimise suunas. Ise on ta oma mõjuobjektide ideed kirjeldanud järgmiselt: „[—] ma pakkusin vestluse käigus välja ideid, kas baaris või vestluskaaslase pool kodus või kusagil mujal, ma ütlesin nii muuseas: „Oleks jube äge, kui sa nii teeksid ja see näeks välja selline“. Kas tead, kui nad nii tegidki, siis mõistsin, et suudan inimesi mõjutada.“⁴ Seega tundub Rosendale'i projekti käsitlemine mõjuobjektina või selle idee edasiarendusena täiesti loogiline.

Puusempa tollase autoripositsiooni võttis Allan Kaprow kokku nii: „Linnakodanike probleeme küll otseselt ära ei lahendatud, kuid linnapeaga suhtlemisel jõudsid nad ise lahendusteni. [—] Ta andis kõigile võimaluse ise selgusele jõuda, mida tuleb teha. Linna lahustumise otsus oli linnaelanike, mitte tema oma.“⁵

Kaprow mängis olulist rolli ka Puusempa Rosendale'i projekti järelelus. *Happening*'i ristiisa kasutas seda keskse näitena ühes oma tuntumas artiklis „Tõeline eksperiment“ („The Real Experiment“ (1983). Artikli fookuses on kunstisarnase kunsti ja elusarnase kunsti vastandus. Kunstisarnaseks kunstiks nimetab Kaprow klassikalisi kunste nende klassikalises institutsionaalses raamistuses, kus sõnum saadetakse kunstnikult publikule; elusarnaseks kunstiks pidas ta institutsionaalse välja ja traditsiooniliste kunstihierarhiate suhtes hoolimatut kunsti, mis pole dialoogis mitte kunsti(ajaloo), vaid ümbritsevaga ja mille sõnum on edastatud vastavalt sündmustele, mis pole selgelt piiritletavad. Elulähedasteks kunstnikeks pidas ta dadaiste, futuriste, Gutai ja Fluxuse grupi kunstnikke, müramuusikuid, post- ja šamanistlikke kunstnikke, kontseptualiste jne. Kaprow' käsitluses ei puudu aga ka teatav totaalne dimensioon.

Nii Beuyssi kui ka Kaprow' kunsti sotsiaalse funktsiooni käsitlust on mõjutanud osalemine Fluxuse rühmituses. Beuys käsitles ühiskonda sotsiaalse skulptuurina, kus igaüks on kunstnik. Seda võib pidada viimaseks totaalseks kunstiutoopiaks Wagneri või Lunatšarski vaimus: skulptuuri modelleerimise idee laiendati tervele ühiskonnale, mida kollektiivselt kujundatakse tuleviku sotsiaalse korra totaalses kunstiteoses, vabas demokraatlikus sotsialismis. Seetõttu pole mingi ime, et Thierry de Duve kutsus Beuyssi irooniliselt viimaseks proletaarlaseks.⁶ Esmapilgul võib tunduda Kaprow' võrdlemine Beuysiga liialdusena, hoolimata nende ühisest Fluxuse perioodist ja antikunsti ideede edasiarendamisest. Kaprow' elulähedase kunsti mõiste ei ole kindlasti nii ambitsioonikas nagu Beuysil. Kaprow näib seda käsitlevat pigem argielu toimingute ja kunstilise mõtlemise ristumise või sildamisena eluilma tervikus, kuid selleski ei puudu esoteerilis-valgustuslik kõikehõlmavuse ihalus. Oma artikli kokkuvõttes kirjutab ta nii: „[—] kui elulähedase kunstiga taastatakse kunsti kui valgustuspraktika (practice of enlightenment) võimalus, täiendab see psühhoteraapia ja meditatsioonitehnikate valdkonda. Elulähedast kunsti ei tule käsitleda nende asendusena, vaid otseteena, mis asetab need kujutluse, metafoori ja koha konteksti. [—] Elulähedane kunst juhib ise ennast ja vastutab ise enda eest. Elulähedane kunst võib olla sillaks teraapia ja meditatsiooni ning argiste asjatoimetuste vahel.“⁷ Vaevalt küll, et Puusempa mõjuobjektide idee laseb nii kaugeleulatuvaid järeldusi teha.

Suhestuv esteetika. „Rosendale'i lahustumises“ heiestub hoopis selgemalt see, mida Nicolas Bourriau hakkas kakskümmend aastat hiljem käsitlema 1990ndate kunsti

kontekstis selle spetsiifilise eripärana, suhestuva esteetikana (relational aesthetics). Bourriaud' järgi on suhestuv kunst selline, mille teoreetiliseks horisondiks on (selle asemel et luua sõltumatuid ja privaatseid sümboolseid ruume) inimestevaheliste suhete ja interaktsioonide tegelikkus ning sotsiaalne kontekst. Suhestuvat kunsti ei iseloomusta ei stiil, teema ega ikonograafia, vaid midagi palju otsustavamad: nimelt asjaolu, et toimetatakse samal praktilisel ja teoreetilisel horisondil, inimestevaheliste suhete sfääris. Need teosed sisaldavad sotsiaalse suhtluse meetodeid, interaktiivsust ja kommunikatsiooniprotsessi kui vahendit, et ühendada inimesi. Suhestuva esteetika ruum on interaktsiooni, avatuse ja dialoogi ruum. Suhestuva esteetika mudeli järgi ei loo kunstnik mitte selleks, et rahuldada eneseväljendamise vajadust, vaid tema autoripositsioon on algusest peale dialoogiline, suhtes kogukonnaga, või tõukub mingist probleemist. Kunstnik annab suhtlusprotsessile üksnes vormi, millest koorub teose tegelik sisu.⁸ Puusempa „Rosendale'i lahustumine“ lükkab aga päris selgelt ümber Bourriaud' väite, et kunstil, mis on määratletud inimsuhete välja kui kunstiteose kohaga, ei ole kunstiajaloolisi eeskujusid. Tegelikult demonstreerivad sellised projektid nagu Puusempa oma, et 1970ndate kontseptualismi haare kunsti ümbermõtestamisel oli palju laiem, kui arvatakse, kuigi seda sorti praktika sai domineerivaks alles 1990ndatel. Kui jätta kõrvale suhestuva esteetika kriitika,⁹ võib väita, et Puusemp on kindel pretendent suhestuva esteetika ühe olulisema klassiku nimetusele, kuigi vaevalt ta ise seda nii väga ihaleb.



LA Leideni loodusloo muuseumis toimunud Paul McCarthy skulptuuri matmise aktsioon, kus on kasutatud Raivo Puusempa ideed.

Tallinna Kunstihoone loal

Antud kontekstis on huvitav, et „Rosendale'i lahustumine elu jätkumise nimel on võrreldav Puusempa poliitilise karjääri lahustumisega tema elu nimel“.¹⁰ Tegelikult ka see, kuidas Puusempas kaob koos afektiivsetest tajueksperimentidest alguse saanud, järkjärguliselt dematerialiseerunud ja politiseerunud kunstikontseptsiooniga kunstnik. Tundub, et kunsti- ja poliitikamasin on teineteise vastastikku olematuks nühkinud. Seda võiks mõista iseennast lammutava transversaalse ahelana.

Krist Gruijthuijsen arutleb intervjuus Puusempa tagasitõmbumise teemadel rohkem justkui iseendaga, üritades seda enda tarvis mõtestada, ja leiab, et kuna Puusempa loomingul polnud konteksti, siis polnud tal ka kuskilt tagasi tõmbuda.¹¹ Pärast Rosendale'i käivitas Puusemp oma kunstimasina veel vaid ühe korra: kui ta Paul McCarthy näituse raames 2006. aastal korraldas *performance*'ina ühe McCarthy skulptuuri matmise. Selle aktsiooni videodokumentatsioon on väljas ka Tallinna näitusel. Aga Puusemp on pidanud vajalikuks uuesti realiseerida mõne tema arvates hea McCarthy ja Kaprow' idee. Kuigi ta ennast ise enam kunstnikuks ei pea, võib hea idee ta jätkuvalt käima tõmmata.

Lahustumise kujundis leiab Puusempa teekond kunstnikuna loogilise lõpu: kunst ei olnud talle siis elu mõtestamiseks enam vajalik, sest ta oli selle ammu juba idee vastu vahetanud. Ta räägib teda huvitavatest ideedest, mitte ilmingimata kunstist või kunstiideedest, kuid ta ei vastanda ka ühtesid teistele. Teda ei näi kunstniku staatus koos kõige kaasnevaga olevat kunagi tegelikult huvitanud, mistõttu on ta sellesse suhtunud alati suurima ükskõiksusega. Ta on libisenud kunstniku rolli ja sellest välja sujuvalt ja probleemilt. Pigem näib teda käivitavat heade ideedega teiste elu mõjutamise võimalus, selleks aga ei pea ilmingimata kunstnik olema. Võib olla vabalt ka linnapea või suusaliidu president või mägimatkade korraldaja, kes ta oli Moabis alles mõne aasta eest, pealt seitsmekümnesena. See näitus destilleerib aga kunstniku lahustunud Puusempast uuesti, toob ta tagasi kunsti(ajaloo)väljale ning loodetavasti laiendab meie kunstikäsitlust, arusaamist elu ja poliitika transversaalsest seotusest.

Näituse kõige küsitavam ja problemaatilisem osa, kureerimise kõige kahtlasem käik on nii-öelda dialoog: kaasatud eesti noorema põlvkonna rahvusvaheliselt tuntud kunstnikud näivad näitusele vägisi külge poogitud. Tegemist on väga erinevate autoripositsioonidega ja kahtlemata väga huvitavate kunstnikega, kuid väga keeruline on näha sellest välja kasvamas mõtestatud dialoogi, et Puusempa paremini mõista. Ka voldikus esitatud argumendid ei veena. Kuraator Gruijthuijsen väärrib libastumisele vaatamata Puusempa toomise eest kriitilise kunstivälja ajalooteadvusesse igal juhul tunnustust.

1 Gerald Raunig, *Art And Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles Semiotext(e), 2007, lk 9–24.

2 Raivo Puusempa ja Krist Gruijthuijseni vestlus 25. V 2012, Tallinna Kunstihoone, Tallinn 2017.

3 Puusemp ise kinnitab, et ta ei olnud ei ühe ega teisega tuttav, mis tundub siiski suhteliselt ebatõenäoline. Ibid.

4 Allan Kaprow, *The Real Experiment*. Rmt: Allan Kaprow. *Essays on the Blurring of Art and Life* (toim Jeff Kelley), Berkley University of California Press, 1993, lk 201–218.

5 Ibid.

6 Thierry de Duve, Joseph Beuys, *The Last Of Proletarians*. – *October* 1988, nr 45 (Summer), lk 47–62.

7 Kaprow, *ibid*.

8 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Presses du réel, Pariis 2002.

9 Vt Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*. – *October* 2004, nr 110 (Fall), lk 51–79.

10 Kaprow, *ibid*.

11 Raivo Puusempa ja Krist Gruijthuijseni vestlus 25. V 2012.