

Meel, keel ja geomeetria

Raul Meele loomingu ülevaade

Eha Komissarov

Raul Meel esindab 1970.–1980. aastate eesti kunstiuuenduse radikaalset tiiba ning teda tuntakse eesti kunsti kõige nimekama autodidakti ja autsaidarina. Meel õppis 1959–1964 Tallinna Tehnikaülikoolis (TPI) elektriinseneriks ja tehniline taust andis talle kunsti suhtes teistsuguse vaatenurga. Kui Meel 1968. aastal liitus eksperimenteeriva kunsti ringkonnaga, kes tolereeris tema masinakirjaluuletusi, hakkas ta tajuma oma ühisosa Lääne 1960.–1970. aastate avangardkunsti mõttesuunaga. Meelest kujunes lühikese ajavahemiku jooksul Eesti tuntuim neoavangardi esindaja, kelle kunstikeeled haakusid minimalismi ja kontseptualismiga, mida riigis, kuhu Eestis tollal kuulus, püüti kõigi vahenditega keelustada. Meele loomingut saame seetõttu käsitleda poliitilise diskursusena, mis rõhutab erinemist, antagonistlikku vastandumist valitsevale kunstisüsteemile. Meele soov rääkida üht keelt Lääne kunstiuuendusega tähendas lahtiütlemist tavapäraest, Eesti kunstisüsteemist endast välja kasvanud võimalustest ja tähistajatest. Meele kunstivahenditel puudus ühine mõõt valitseva süsteemiga, veelgi enam – Meel kasutas vahendeid ja meetodeid, mis kujutasid ohtu nii kunstitraditsioonidele kui ka valitseva diskursuse elementidele. Eriti radikaalselt mõju avaldas seeriaprintsiibi rakendamine, mis võttis teoselt unikaalsuse ja ainukordsuse. Sama vastuvõtmatuks osutus Meele otsus vahetada pildile toetuv ikoonilik kujundikeel välja teksti vastu, mis lõhkus pildi struktuuri. Meele kunstidiskursust pole lihtne kirjeldada – see on hübriidne, hõlmates avangardkunsti kaanoni eri tahke. Esimese eesti kunstnikuna kasutas Meel ära võreolise ruudustikulaadse abstraktse kujundi võimalusi – Rosalind E. Kraussi hinnangul on see visuaalne struktuur, mis ühetähenduslikult tõukab eemale narratiivse lugemise või jätkuvuse võimaluse.¹

Meel oli samuti esimene eesti kunstnik, kes pälvis laiema rahvusvahelise tunnustuse ja võttis oma töödega osa Euroopa avangardkunstile orienteeritud näitustest. Kui ühiskondlik järelevalveaparaat ei suutnud takistada Meele tegevust kunstnikuna, kontrollis ta seda jõulisemalt Meele avalikke väljundeid. Meel jäi ilma õigusest registreeruda vabakutseliseks kunstnikuks, tal puudus luba esineda näitustel, osta endale kunstitegemiseks vajalikke vahendeid või avaldada konkreetse luule käsikirju. Meel ei saanud viisat, et küllastada näitusi,

¹ R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1993, lk 13.

kus tema töid eksponeeriti, ning jäi samuti ilma preemiarahadest, mida oli pälvinud. Meel elas kaksikelu – ta oli tavaline nõukogude teenistuja ja töötas kaksikümne aastat, 1962–1987 (v.a kolm aastat sõjaväges), vedelainemahutite tareerijana Eesti NSV Kohaliku Tööstuse Ministeeriumi Projekteerimise, Tehnoloogia ja Kujunduse Instituudis. Palgatöö ja stressirohked suhted kunstiavalikkusega ei suutnud aga Meelt takistada oma kunstnikukarjääri ülesehitamisel ja rohkete teoste loomisel.

Nõukogude eksperimentaalkunstnik ja tõlgenduslikud arusaamatused

Raul Meele looming sisaldab rikkalikult kunstiuuenduse ja Ida-Lääne vastasseisuga seotud teemasid ega allu sellisel kujul kunstiajaloo turvalistele konstruktsioonidele. Meele looming väljus juba tekkemomendil institutsionaalsetest tähistusskeemidest, mille tulemusel tema eksperimentidel puudus kunsti staatus ja päritolu. Niisuguses olukorras asuvad eksperimentaalsed suunad ennast ise kirjeldama ebareeglipärase kunsti tootja ja traditsiooni ümbermõtestajana. Enamasti olid eksperimentaalsed kunstnikud praktikud, kes mõtlesid välja lahendusi ja oma platvormi tutvustamiseks hädavajalikke märksõnu, kus terminoloogiat asendasid sageli enda loodud tähistajad ja teooriad.

Meele loomingu retseptioonist annab äärmiselt täpse dokumenteeritud ülevaate autobiograafiline väljaanne „Minevikukonspekt”², kus ta ehitab oma kujunemisloo mälestuste konstruktsioonile, millesse on lülitatud sündmusi, isikuid ja kunstielu üksikasju. Väljaspoolsel on Meele loomingut kokkuvõtvalt, mingis teises võtmes käsitleda pea võimatu – kunstnik näeb end lõputu protsessi osana, milles iga seos on talle oluline.

Meel ei varjagi oma vastumeelsust kaasaegse kunstiinstitutsiooni tõlgenduspraktikate suhtes, kuivõrd need rebivad tema loomingu kontekstist välja ja neutraliseerivad selle tähenduse omas ajas. Meele loomingus on tähtsal kohal suhted Lääne modernismiga. Selle kõrval kaitseb Meel õigust „omaenese unikaalsele kontekstile”: „Ida-Euroopa nonkonformistliku kunsti toimumises osalenud kunstnikuna tean, et /.../ „orienteerumine lääne modernismile” oli hoopis keerukam nähtus kui piltide rida, mis võib kujuneda asjasse pühendamatul, lugedes-kuulates kunstiajaloolaste-filosoofide elegantseid ühe vitsaga löödud üldistusi. Pean ajaloo ideelist reljeefset mõtestamist õigeks tingimuseks, et selle kõrval jäetakse ellu kunstnike elamise ja töötamise reaalsemalt olnud tõde; /.../ kunstniku biograafia tundmise vajalikkust.”³

² R. Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002.

³ Samas, lk 355.

Raul Meele 1970. aastate looming haakus Euroopas 1960. aastatel levinud ja palju tähelepanu ärritanud rahvusvahelise liikumisega New Tendencies – Nouvelle Tendence (NT), mis moodustus 1961. aastal Zagrebis Jugoslaavias ning kasvas kiiresti ülemaailmseks kunstiliikumiseks, mille harurühmitusi tegutses kõigis Euroopa suuremates riikides ja mille kunstiotsinguid kajastati järjekindlalt 1960. aasta Veneetsia biennaali erinäitustel.⁴ NT on internatsionaalne suund avangardkunstis, mis levis kiiresti terves Lääne-Euroopas ja mille avalöögiks olid 1961–1963 näitusesarjad Zagrebis ja Itaalias, kus NT ühe teoreetikuna esines Umberto Eco. NT kultiveeris neoavangardi nimetuse all tuntud kunstiuuendust, mis lähtus teaduse ja tehnika uusimatest saavutustest ning tõi kokku väga erinevaid abstraktse kunsti liikumisi, initsieerides uut eksperimentaalset kunsti, mis toetas abstraktse kunsti neokonstruktivistlikku suunda. NT töötas optiliste ja kineetiliste efektidega, liikumise ideoloogia keskpunktis seisis uue kunsti dünaamilise potentsiaali ärakasutamise eesmärgil algatatud eksperimentaalne tegevus. NT-l õnnestus passiivse kunstivaataja kuvand asendada aktiivse jälgijaga. Eestis eksperimenteerisid NT seisukohtadega esimesena Visarid, sh on hulgaliselt säilinud Kaljo Põllu kineetilisele kunstile rajatud kollaaže ja 1960. aastate maale. NT levik oli Tallinnas eriti mitmetasandiline ja hõlmas mitut noorte kunstnike põlvkonda: laiemalt on tuntud ANK-i liikmete opkunstist mõjutatud katsetused 1960. aastatel ning NT laadis eksperimendid Tõnis Vindi, Raul Meele, Leo Lapini, Sirje Runge jpt 1970. aastate loomingus.

Meele loomingu teemaring kaasas kõiki 1970. aastate kunstiuuendusega seotud küsimusi. Enamikule neist ei leidu ühest vastust, näiteks kergitasid Moskvast ja Tallinnast sel perioodil toimunud muutused kunstis uue kunsti päritolu ja taotluste küsimuse. Meele puhul leidsid need taotlused sageli väga jämedaid või pahatahtlikke tõlgendusi. Moskva ja Tallinna vahel oli erisusi, mis välistasid võrdlusi sarnasuse põhimõttel. Meele arenguga oli seotud Tõnis Vindi kunstisalong, mis mängis Meele elus aastatel 1968–1972 suunavat rolli. Võiks isegi

⁴ New Tendencies tegevust kajastati paljudes Lääne kunstiajakirjades ja selle liikumise esteetiliste põhimõtete kaudu saab kõige parema määratluse Raul Meele 1970. aastate loomingus toimunud arengu ja tema kasutusele võetud tüpostruktuuride olemuse kohta: a) uued ruumiideed – kahe- ja kolmedimensioonilises kontinuumis, b) suure hulga väikeelementide kasutamine, mis on liiga väikesed et olla iseseisvad, ent liiga suured, et moodustada faktuuri, c) mitteeuclidiline geomeetria – kõverad, puutujad, kattumine ja haakumine, mis on välja arvestatud, kuid mitte matemaatiliselt, d) valgus kui väljendusvahend, e) liikumine, f) optilised nähtused, kus kunstnik kasutab silma enda reaktsiooni stiimulitele, mitte aga seda, mida silm esitab ajule tõlgendamiseks, g) kunstiteose objektiveerimine, konstruktivism on alati suunatud alati enesetaandusele ja tähelepanu keskmes on objekt kui tähistajast sõltumatu vorm. Matemaatilised seosed, mitte aga (subjektiivselt) valitud seosed, mida kasutatakse konkreetse luule esindajad. Juhuse ja juhuslikkuse kasutamine, h) traditsiooniliste materjalide kõrvaleheitmine. Vt: G. Rickey, The New Tendency (Nouvelle Tendence-Recherche Continue). – Art Journal, 1965, XXIII/4. Tsiteeritud kogumiku järgi: Ghosts in The Machine. Toim. M. Gioni, G. Carrion-Murayari. New Museum. New York: Skira Rizzoli Publications, 2012, lk 244.

öelda, et Meel tõusis Tõnis Vindi isakuju kõrvale vajaliku antipoodi osas ja nende vahekorras näib Meele osa seostuvat rohkem sõnakuulmatu poja teemadega. Tõnis Vint ja Raul Meel tõlgendasid samu allikaid sageli vastandlikelt seisukohtadelt. Eriti kaugeleulatuvaid otsuseid langetasid nad oma loomingus NT liikumise põhjal. Tõnis Vint kasutas irratsionaalse, zenmõjudega minimalistliku ruumikontseptsiooni loomisel ära neid NT otsinguid, mis kaasasid aktiivse vaatajapositsiooni kujundamisel psühheedeeliliselt toimivaid vorme ja ruumiefekte. Tõnis Vindi koostööd NT näitustel suurt tähelepanu pälvinud paradoksidesse ja meelte eksitamisega rajatud kujunditega dokumenteerib 1979. aastal ilmunud kogumiku „Teadus ja tänapäev” illustatsioonide valik (nt Marina Apollonio „Dinamica circolare 5 CP”, 1965). Raul Meele 1960.–1970. aastatel alanud koostegevus NT-ga järgib algset, teadusest ja inseneripraktikast ülevõetud suunda, mille aluseks oli NT ratsionaalne visioon kaasaegse kunsti soovist ja võimest kvalitatiivselt muutuda.⁵

Eestis olid 1960.–1970. aastad rikkad loovate visuaalsete tegevuste ja avastuste poolest, mis eriti aktiivselt koondusid graafikaga seotud distsipliinidesse. Tõnis Vindi juhtimisel asus noorte graafikute front tõrjuma modernismi, mille tagurlikkust nende silmis kehasas monumentaalmaal. 1960.–1970. aastatel vastandati maalile kujunditega eksperimenteeriv graafika, ent üksikute entusiastide jaoks võttis graafika osa kunstitraditsioonide laiemast dekonstruktsioonist. Tänapäeval seostatakse selliseid murranguid ja uute märkide ning valmistamisviiside massilist kasutuseletulekut „visuaalse pöördega”, millega on võimalik tähistada katset visuaalset ala muuta. Meel pakub kohalikus kultuuris visuaalse pöörde äärmuslikku näidet, kes töötab põhiliselt kujunditega, mida kohalikul kunstiväljal pole varem kasutatud. Ta loob oma reeglistiku ning edastab oma süsteemi piirides mõtestatud kujundeid. Samuti on Meele loomingus sõnumeid ja kujundeid, mis kõnelevad selle ajajärgu püüdlustest laiemalt.

Meelt käsitlev ajaloodiskursus on sunnitud kõrvale heitma distsiplinaarsed piirid ja asetama rõhu uuendustele, mis kaasnevad Meele meetodiga. Meele diskursus kaasab kunsti ja poliitika ajalugu, seriaalse kunsti ülesehitust ja põhimõtteid, samuti geomeetria ja struktuuride-süsteemide eneseregulatsiooniga kaasnevaid seaduspärasusi. Meel produtseerib hübriidseid mooduleid ja vorme seriaalse meetodil, millega nihestab originaali ja algupärase teose alustõdesid.

⁵ Vt: A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer’s Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973. Toim. M. Rosen. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2011.

Masinakirjaluuletustel on mitu nime

Põhjus, miks Raul Meel vahetas oma turvalise insenerikarjääri küsitava väärtusega eksperimenteeriva kunstniku elukutse vastu, peitub 1967. aastal juhuslikult asetleidnud seigas. Nõukogude armees aega teeniv Meel avastas, et kirjutusmasinal saab tähtede ja sõnade abil kujundeid moodustada. Seda sündmust tähistavad geograafilised nimed, nagu Koola poolsaar, Severomorsk 1964–1967, spordirood – kohad, kus sündis Meele avastus. Tähistajate hulka kuulub ka samas spordiroodus teeninud Toomas Vint, kes kvalifitseeris Meele tehtu kunstiks. Toomas Vindi hinnang sai otsustavaks ja Tallinnasse naastes liitus Meel noorte kunstnike seltskonnaga ning asus Tõnis Vindi juhendamisel vajalikke teadmisi omandama.

Konkreetne luule tekkis oma kaasaegsel kujul 1950. aastal Brasiilias ja sai tuntuks ekspressiivse ruumi, hea disaini ja ökonoomse sõnakasutusega. Konkreetsel luulel on mitu sünonüümi, enam on tarvitamist leidnud „visuaalne luule”. Kui Raul Meel kasutab omaloodud definitsiooni, milles nimetab end kirjutusmasinaluuletajaks ja oma töid kirjutusmasinajoonistusteks, lähtub tema definitsioon vahendist. Konkreetsel luulel on eriline suhe kirjutusmasinaga ja põhjus, et kirjutusmasina kõik tähed on võrdse laiusega, avab tohutult võimalusi. Kirjutusmasinal töötav kunstnik kasutab standardseid elemente – ta lööb standardsete trükitähtedega paberile teksti, millel on samal ajal kujundifunktsioon.

Meel liitus rahvusvahelise konkreetse luule suunaga 1968. aastal, kui seda oli reforminud paradigma muutus ja see suundumus orienteerus lugeja osalusele interaktiivse kujundi loomises. Konkreetse luule kõrgeaeg langes 1960. aastasse ning seda perioodi iseloomustas traditsioonilise luule osakaalu marginaliseerumine ning kunsti ja graafilise disaini osatähtsuse kasv. 1960. aastatel loodud konkreetset luulet on nüüdisajal sageli kõrvutatud korporatsioonide logoga. Suuna areng viitab samuti utoopilisele soovile kujundada keeleülene kirjutamisviis, mis oleks kõigile arusaadav.⁶ Uutes konkreetse luule arengusuundades ühtlustati kirjandusajalugu disaini ja tehnoloogia ajaloo, intensiivistati luule osa, piirdudes kompaktseks surutud lausete kujundamisega.⁷ Kokkuvõtvalt võib öelda, et 1960.–1970. aastatel hakkas kommunikatsiooniobjektina domineerima struktuur, allutades endale luuleteksti.

A4 formaadis valminud kirjutusmasinajoonistuste põhjal pani Meel kokku kaks tähelepanuväärset käsikirja – „Klubi” ja „Päris nimed” –, mida püüdis edutult kirjastada. Ajaliselt varasem ja eksperimenteerivam „Klubi” haarab 42 tööd (1968–1969, à 21 × 20,5 cm). 1969–1971 valmis tunduvalt mahukam käsikiri „Päris nimed”, mis osaliselt jätkas

⁶ K. Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011, lk 54.

⁷ Samas, lk 55.

„Klubi” ainestikku, uue lähteallikana liitusid aga pärisnimed. Meel kirjutab, et „pärisnimede hulgas on nii isikutest ja nende tegevusest kui nimede semantikast sündinud kujundeid”⁸. Niisiis kuuluvad käsikirjad Meele loomingu kõige algupärasemasse osasse, millega ta on tänini dialoogis.

Meel otsis palavikuliselt võimalust institutsionaliseeruda kunstnikuna ja viise, kuidas oma käsikirju avalikustada. Ta kirjutab, et hakkas 1970. aastal visuaalselt ligitõmbavama kujuga konkreetseid luuletusi ja masinakirjajoonistusi fotograafiliselt suurendama ning trükkima serigraafiatehnikas, mille tehnilisi vahendeid ostis salaja Nõukogude Armees, Laevastiku ja Mereväe Abistamise Vabatahtliku Ühingu (ALMAVÜ) vimplite, siltide jms trükkimise töökojast. Peagi tekkis väike rühm kunstnikke, kes koostöö korras omandasid serigraafia valmistamiseks vajamineva tehnoloogia parimal tasemel, mida tollased nõukogude olud võimaldasid.

Kui Meele piltluuletusi saab käsitleda tekstieksperimentidena, hakkab graafilise lehe resolutsioonis domineerima kujund, mille looja teatavasti kvalifitseerub kunstnikuks. Meel pälvis oma graafikaga algul mõningast avalikkuse tähelepanu. 1970. aastal võttis ta osa mitmest näitusest: isikunäitus kohvikus Pegasus ning Tallinna kunstnike kevadnäitus töödega „Funktsioon” ja „N”. Samuti trükiti ajakirja Noorus jaanuarinumbris Meele 1968. aastal valminud kirjutusmasinajoonistused „Laulev puu”, „Igatsus”, „Võti”, „Tasakaal”, „Progress-regress”, „Õnnelik meri” ning konkreetset luulet. 1971. aastal avas Meel oma näituse Tartu Ülikooli kohvikus ja toimus tema isikunäitus Kunstnike Liidu sektsioonide saalis.

Raul Meele positsioon masinakirjaluuletuste autorina ei tunnista tüpoloogilisi piire. Ta ammendas otsekohe konkreetse luule positsioonid ja kujundas variantide rohkust viisil, et töötas sammhaaval läbi terve konkreetse luule struktuuralse karkassi. Meele masinakirjaluuletused hõlmavad kõiki teadaolevaid esitustavasid. Selliseid, mis põhinevad suvalistel tähtedel ja mida Meel kasutas vahendina üsna lõdvalt vormistatud abstraktsioonide loomisel. Meelt võiks nende põhjal võrrelda lingvistiga, kes usub sõnade tekke juhuslikkusesse.

Populaarsust kogus Meel ennekõike töödega, milles ta keskendub kujundite loomisele. Kujundite tekke aluseks on sõnade tähendused, andes koodi, kuidas pingestada visuaalsust. Sõnatähendusi otsides käitub Meel veendunud platonistina, kes usub sõnade võimesse tähistada ideed. Meel räägib korduvalt huvist arhetüüpsete kujundite vastu, kuidas teda

⁸ R. Meel, Minevikukonspekt, lk 52.

vaimustasid sugestiivsed visuaalsed kujundid ja eriline poeetiline keel: „/.../ ma ei salanud, et püüan kunstiteoste abil saavutada igavikulisust”.

Meele masinakirjaluuletused on ilmselgelt seotud eneseväljendusega ja vastavalt meeleolule varieeris ta narratiivi käsitlemist.

Konkreetse luule seisukohalt peab tekst alati olema rohkemat kui tekst. Sõnadelt oodatakse võimet genereerida protsessuaalseid tegevusi ja kujundile siirdatakse interaktiivse märgi omadusi. Rohkesti on kummaski käsikirjas liikumisega seotud olekute märkimist: „Üles-Alla”, „Edasi ning Tagasi”, „Kerge”, „Sõidan üle silla”, „Saabumine Võõrasse Linna”, „Õnnelik meri”.

Eriti ulatuslik on kurvastamise ja hirmudega seotud väljenduste skaala, mis sujuvalt areneb konfliktsete situatsioonide kirjeldusteks. Eraldiseisva teemaploki moodustavad Meele mõtisklused abielu teemal: „Konflikt”, „Abielu”, „Halastamatu suhe”, „Igatsus”, „Võti”, „Tasakaal”, „Idealistlik funktsioon”, „Dramatism”, „Vaidlus Võrdlus”, „Hüvasti”, „Kiri naise käes”, „Nukrus” jne. Filosoofiliste mõtisklustega seotud teemad – „Kurb”, „N”, „Igavikku”, „Funktsioon” – toetavad Meele sotsiaalkriitilisi hoiakuid. Meel kultiveeris esimeste seas sotsiaalselt kriitilist kunsti, mis käsitleb konflikti ühiskonnaga. Meel laenab sõnu ja mõisteid nõukogude propagandistlikest tekstidest ning keskendub oma üliabstraktsel moel nende sõnumi nihestamisele: „Sõda Rahu”, „Annan, võtan, jagan ja valitsen”, „Majandusaasta kokkuvõtted”, „Anarhia”, „Progress-regress”, „Võõrandunud kalender”, „Poliitiline tasakaal”. Väga tuntud on Meele masinakirjajoonistused rahvuslikel teemadel, näiteks „Maarjamaa pilvepiir”, „Oma maa – rahvusega, rahvusega; positiiv”, „Rahvajuht” „Palun sõna”, „Piiritu tasapinnaline vabadus” jne. Käsikirjades sisalduvad tööd eksperimenteerivad eri lugemisviisi võimalusega. Meel kasutas rohkesti vertikaalidele ülesehitatud tekste, on ka keerulisi tekstikollaaže, kus vaataja peab sõnu üles leidma.

Tekstiosa avarale semantilisele skaalale sekundeerib vormiline mitmekesisus. Meel pälvis 1970. aastate algul üsna suurt tähelepanu disainerina, eriti edukaks osutus kirjutusmasinaluuletuse „hei hoi” ülekandmine plakatiformaati, mida Poola kunstiajakiri Projekt reprodutseeris 1972. aasta innovatiivsete tööde rubriigis. Meele loomingus seisab „hei hoi” kõige lähemal pop-kunstile – korduvad silbiveerud kujundavad õhulise läbipaistva mustri, mis katab ühtlaselt kogu lehepinna. Silm registreerib silpide kordumist hetkeni, mil tekib nägemishäire. Mustvalge tähekombinatsioon muudab vormi dünaamiliseks ja kutsub esile opkunstile iseloomuliku kineetilise fenomeni. Meel saavutab reipa meeleolu ning tähed

⁹ Samas, lk 64.

hüplevad rõõmsalt ja tempokalt. Edukaks osutus ka 1971. aasta Tallinna graafikatriennaali plakat, mis samuti esindas Eesti kultuuri teemalist plakati paljudes maades.

1970. aastatel valmisid Meelel sarjad, mis kasutasid filmimontaaži võtteid ja kilesid. Tuntuim neist on „Rahvalaulikulised jorutused” (1977–1988), mille aluseks on kiledele trükitud silbid, mis üksteise peale asetatult moodustavad faktuure või kujundavad uusi tekste. Tekstid linnulaulu teemal, mis ilmusid iseseisva sarjana 2004. aasta raamatus „Kana lendab”, on omalaadseks helide montaažiks. Meele 1990. aastate üks tuntumaid töid on „Apokriivad”. Teose väljundiks omalaadsed riigilippudele trükitud tekstikollaažid, mis omandasid poliitilise meelevalduse vormi, kuivõrd sisaldasid sõimu ja sajatusi, mille autoriks oli 1990. aastate skandaalne poet Peeter Sauter.

Meele kunstidiskursus toetus paarile piiratud ulatusega operatsioonile, mille hulgas oli üks tähtsamaid **korduspõhimõtte**. Trükimasinaga saame mehaanilisel teel produtseerida ühte kindlat kirjatüüpi paari erineva suurusega. Trükimasinagraafika rajaneb korduste süstemaatilisel ärakasutamisel ja montaažil. Kujundite disaini seisukohalt on oluliseks tegijaks mitmesugused faktuurid. Meele masinakirjaluuletuste struktuure iseloomustab sageli tume ja dramaatiliselt mõjuv tihe võrgustik, mis moodustatakse mingist kirjatähdest korduva ületrükkimisega. Niisuguses läbipaistmatus võrgutaolises koes pole üksikuid tähti enam võimalik eristada. Range võretaoline faktuur omandab kirjanduslikkuse ja narratiivsuse. Meel kasutas sellist kude kujundite loomiseks, mis vahendasid eksistentsiaalseid änge. Ta kirjutab: „Mu kirjutusmasinajoonistused on lihtsakoelised ja karmivõitu, tihti tunduvad neis toimunud, toimuv ja toimuda võiv saatuslike sündmustena.”¹⁰

Meele ootamatu väljasööst sõnamaagia haardest ja *Do-it-yourself*-laadis disaini harrastamine ennustasid lähenevat pööret. Meele esimene installatsioon on „Täringud 1–6” (1969, kordus 1994) – luuletus-objektid, mida ta eksponeeris 1969. aastal Tartu üliõpilaspäevadel Ülikooli kohvikus. Täringuid saab vaadelda kuubi oskusliku modifikatsioonina, vabanemisena järgalt fikseeritud geomeetrisest kujundist sel teel, et Meel nimetab ta ümber täringuks, silub servade teravused, lükkab liikuma ja saadab seiklema fikseerimata trajektoорidel.

Võredegа kindlustatud tüpostruktuurid

Võre on modernismi embleem, 20. sajandi leiutis, mis eelmise sajandi kunstist puudub, mis ekraanilaadselt tasapinnalise, geomeetria abil korrastatud meediana vastandub loodusele, tegelikkusele, jäljendamisele. Võre muudab kunstiruumi autonoomseks, suletuks ja

¹⁰ Samas, lk 323.

eneseküllaseks.¹¹ „Ka kõige materialistlikum võrevorm teenib müüti. Nagu kõik müüdid, on võre seotud paradokside ja vastukäivate tõlgitsustega. /.../ Müüt seisneb selles, et võre sunnib meid mõtlema, nagu oleks tegemist materialismiga, teadusega, loogikaga, samaaegselt kannab ta meid usu, fantaasia ja illusiooni sfääridesse,“ kirjutab Rosalind E. Krauss.¹²

Raul Meele loominguga kõrgaeg langes 1970. aastasse. Juba kümnendi algul kujundas ta esituslaadi, kus pildil pole lähtekohta, pole kompositsiooni, vaid üksnes sündmused ja liikumised. Meele võtmesõnadeks on seriaalsus, teda iseloomustab lihtsate minimalistlike võtete kasutamine, kuid üldjuhul väldib Meel minimalistliku kunstisuuna kategoorilist kontseptuaalsust. Aluseks ühetüübiline objekt, hakkab Meel seda sarnaste, ühetaoliste, korduvate protseduuride abil töötleva. Selle ajajärgu loomingut iseloomustab kujundite kergus ja abstraktsus – ta eelistab geomeetrilisi pindu katta võrelaadse võrgustikuga.

Nagu paljud teisedki, nägi ka Meel 1970. aastail uut loomingulist väljundit teaduse ja tehnika revolutsioonis. Meel kirjutas oma eluloos: „Teadlaskond oli teaduse- ja tehnikarevolutsiooni käigus suutnud oma vabadusi ülejäänud nõukogude ühiskonna sees avardada /.../”¹³ Meel rõhutas teadlase tegevusvabadust, kuid me ei tea tema toonastest seisukohtadest siiski midagi täpsemalt. Meel oli treenitud lugema ja interpreteerima inseneri ametivaldkonnas kasutatavaid diagramme ja skeeme ning koos uue funktsiooniga kunstiväljal andis ta neile värske lugemisviisi. Ent kas tehnoloogia oli vahendiks, mille abil indiviid sai ennast määratleda, isikupärasena tajuda? Kunstniku otsus kasutada „Taeva all” sarjas sinimustvalge rahvuslipu keelustatud värve viitab patriotismile ja soovile leida ühine suhtlemistasand oma kogukonnaga, kellelt ta ei saanud oodata, et see mõtleks koos temaga kosmose ja maailmakõiksuse üle. Meele loominguga läbiv joon on püüe oma eksperimente politiseerida.

Sel kümnendil pidi Meel arvestama, et liitus kunstisuunaga, mis lõhkus kogukondlikku visiooni. Tema alternatiivid võisid traditsioonidest jõhkralt mööda vaadata ja egoistlik soov end oma teistsuguse kunstinägemisega kehtestada röövis toetajaid.

Aastatel 1971–1974 esines ta üheksal rahvusvahelisel näitusel. Tähtsamad sarjad valmisid kümnendi alguses: 1971. aastal avas Meele nn tüpostruktuuride ajajärgu sari „Muunded”, mida 1972. aastal Krakówi biennaalil esindas töö „Uuestisünd” (85,5 × 82 cm, serigraafia). Kui teos pälvis biennaalil IV preemia, asus Meel sarja jätkama – valmisid „Vangistus” ja „Väsimine”. Viimaste jätkuna sündis 1971–1972 suurem sari „Elu muunded”, mille II ja III töö pälvisid 1971. aastal Ljubljana trükigraafika biennaalil kunstikriitikutega tähelepanu ja

¹¹ R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, lk 9–10.

¹² Samas, lk 12.

¹³ R. Meel, *Minevikukonspekt*, lk 166.

tunnustuse. „Muunded” viisid Meele Lääne-Euroopa kaardile, tema loodud tüpostruktuurid on sünkroonis tähtsamate kunstiliikumistega – neoavangard produtseeris samalaadseid moodulipõhimõtetele allutatud ühetaolisi elemente seeriaprintsiibil. 1972. aastal esitati Meele töid Veneetsia kunstibiennaali graafika erinäitusel, 1974. aastal oli aeg tutvustada Euroopale sarja „Taeva all”, mille kaks serigraafiat töid Meelele tollasel Lääne-Saksamaal toimunud Frecheni graafikabiennaalil II preemia.

1972. aasta sügisest aga oli Nõukogude postkontoritel keelatud ilma eriloata kunstnikelt trükigraafika pilte vastu võtta ja neid välismaale edasi saata. Nii kaotasid Tõnis Vint, Leo Lapin, Raul Meel jpt otsekontakti Lääne näituseorganisatsioonidega. Mõnikord Meelel siiski õnnestus vahemeeste kaudu oma töid edasi saata.

Paradigmaatiline sari „Muunded” toetub ühelaadsete elementide kooslusele, tegeledes selle korrastus- ja asetusviiside läbimängimisega. Võrdlus tüpostruktuuridega viitab aktuaalseks muutunud mooduliformaadile. Monumentaalsete ning samal ajal kergete ja läbipaistvate struktuuride edu põhines osaliselt asjaolul, et tegemist oli omaloodud uute tehnikalistlike kujunditega, mille osad on pandud omavahel suhtlema. Sari kirjeldab läbipaistva võrgutaolise pinnaga kaetud kera pooldumistest alguse saanud muundumisi, mis paistavad silma oma kerguse ja abstraktsusega. Kompositsiooni võib võrrelda nägemusliku, intuiitse protsessina, mis suunab tähendusi liikumisele ja kasvule. On isegi raske ette kujutada, kuidas suutis Meel sellest vaikselt sujuvast kulgemisest tuletada töös „Taeva all” kontrollimatu vohamise sündroomi.

Meele 1970. aastate kompositsioonid kirjeldavad ja organiseerivad tegevusi. Kui vaatame, mida Meel täpselt organiseerida tahab, näeme püüdu kõige algelisemate lähtestruktuuride abil keerulisust tekitada. Meele struktuurid ja vormid paljunevad lakkamatult. Laienemine ja keerukamate mõtteseoste tekkimine toimub sedalaadi semiootilise käitumise uurijate arvates eranditult sisemiste, autonoomsete ressursside arvel, st kunstiobjekti kompositsiooniseaduste ja arhitektoonika tulemusel.¹⁴ Nagu enamik geomeetrilise abstraktsiooniga kokku puutunud kunstnikke, leiab ka Meel, et tema kujund kannab välja lugemisviise, mis esindavad sümbolset, kosmoloogilist, spirituaalset, eluga seonduvat.

Meel töötab oma kujunditega edasi ka teistes sarjades. „Taeva all” mõtteliseks jätkajaks võiks pidada monumentaalset „Minagi olin Arkaadias I–XXIV” (1981–1984, tušijoonistused pabil, à 110 × 71 cm), mida ta 1982. aastal eksponeeris oma esimesel isikunäitusel Tallinna

¹⁴ Семиотика и Авангард: Антология. Тоим. Ю. С. Степанов. Москва: Академический проект, Культура, 2006, lk 96.

Kunstihoone galeriis. Sari dokumenteerib kunstniku loomelaadis toimunud muutust, hoogsat pulseerimist asendas sissepoole pöördunud liikumine, mis kujundas lihtsaid ornamentaalseid kujundeid. „Kaarjoonte sülelus” (1985, 6 tk, tušijoonistused papil, à 110 × 71 cm) röövib võre kujundilt metafüüsika, tegemist on ilusate võrgustikuga kaetud pindadega.

Liiga suured panused

1970. aastatel toimus Meele eraldamine turvalisest eesti kunstimaailmast, mis muudab ta pidetuks. Meel on oma autobiograafias isegi üllatunud, kui kunstimaailm tõlgendas tema eksperimente rünnakuna eesti kunsti traditsioonidele.

1976. aastal sattus Meel KGB huviorbiiti, pärast seda kui teda külastas USA Moskva saatkonna diplomaat, kelle nime Meel ei avalda, ja tegi ettepaneku emigreeruda USA-sse. Meel põhjendab oma keeldumist: „Sel ajal oleks niisugune minek olnud lõplik minek – hirmus suure loobumisega kõigest, mida tundsin. Pealegi ma ei osanud inglise keelt.”¹⁵

Suhteid võimudega pingestasid Meele sõprussidemed Moskva kontseptualistidega, kes riigivõimu silmis kvalifitseerusid dissidentideks.

Meel on mälestustes üksikasjalikult käsitletud oma suhteid Moskva kontseptualistidega, eelkõige sõprust Ilja Kabakoviga. Meele tekstidest järeldub, et neid ühendas nonkonformistlik, nõukogude kultuuri vastu suunatud hoiak ja huvi Lääne kontseptualistliku kunsti vastu. Meetodid on kunstnikel siiski erinevad, Meel esindas kontseptuaalse luule suunda masinakirjaluuuletuste näol ja oli lähemalt seotud Lääne neoavangardi formalistlike eksperimentidega, sellal kui Ketii Chukhrovi hinnangul „Moskva kontseptualistide tööd ületavad – kas teadlikult või mitte – Lääne kontseptualismi ratsionalismi, kombinatoorika, immanentsi ja indeksaalsuse.”¹⁶

Meele positsioonist Eestis on 1970.–1980. aastatel üsna raske selget ülevaadet saada, võrreldes kolleegide olukorraga Moskvast, kus nonkonformistlik mitteametlik kunst oli institutsionaliseerunud ja moodustas hästi toimiva suhetevõrgustiku, millega oli seotud Samizdati-laadne kirjastus. Avaliku kunstieluga aga suhted üldse puudusid. Meel omakorda võitleb Eestis oma loomingu legaliseerimise eest, kulutades sellele viljatule tegevusele tohtu energia – lahing päädib vaimse isolatsiooniga. Moskva kontseptualism tegeles nõukogude võõrandunud tegelikkuse uurimise ja kollektiviseerunud sotsiaalse ruumi dekonstruktsioonidega. Strateegia ei näinud mustvalgel põhimõttel vastandumist, sest

¹⁵ R. Meel, Minevikukonspekt, lk 142.

¹⁶ K. Chukhrov, Soviet Material Culture and Socialist Ethics in Moscow Conceptualism. – e-flux journal. Moscow Symposium: Conceptualism Revisted. Toim. B. Groys. Berlin: Sternberg Press, 2012, lk 76.

taotluseks oli liita oma looming absurdse, vägivaldse ja idiootliku tegelikkusega. Olla üks sellest moondunud maailmast, milleks Nõukogude ühiskond oli muutunud. Kuigi põhimõtteliselt eelistas Meel sotsiaalse tegelikkuse dekonstruktsioonidele metafüüsilisi dimensioone, jõudis ta 1980. aastal seeriaga „Aknad ja maastikud” Moskva kontseptualismiga mõneti võrreldava kriitilise autoripositsiooni loomiseni.

Aknad ja maastikud

Meel kirjeldab sarja tekke ajendina 1985. aastal tekkinud olukorda, mil sai kutse Pariisi Kaasaegse Kunsti Keskuselt (Centre International D’ Art Contemporain – C.I.A.C.) esineda nende väljapanekul kümne teosega, kuid ei leidnud mingit võimalust kas või salaja oma töid Pariisi saata. „Vihastasin Nõukogude riigi peale. Kahetsusest ja tusast ja protestist, et ma ei saanud osaleda Pariisi näitusel, hakkas sündima pateetiline isamaateemaline serigraafiasari „Aknad ja maastikud”.¹⁷

Meel kirjutab, et töö Eesti kontuurkaardiga algas juba sarjas „Viirutatud Eesti” (1976–1980). 1980. aastal valmis sinimustvalge Eesti kontuuriga maal „Südamaa”. Meele huvi kontuurkaardi hõivamise vastu on seotud selle võimega tähistada väga erinevaid asju. „Kaardi kultuurisemiootilisest funktsioonist rääkides kõneleme antud kontekstis kaardist eelkõige kui vahendist, mis teeb võimalikuks maailmavaateliste tõekspidamiste avaldamise.”¹⁸ Kontuurkaarti käsitles Meel keeleelemendina: Anti Randviiru järgi võime kaartidegi puhul keeleks nimetada märgi- ja objektivalikut ning kartograafilisi printsiipe keele seostamiseks.¹⁹ Kuna kaarte seostatakse geograafilise info edastamisega, kasutab Meel kaardilist diskursust, et selle abil luua üldistatud kokkuvõtte vangistatud, mittesuveräänses Eestist.

„Aknad ja maastikud” aluseks on neli algkujundit, mille kombinatsioonidest hakkas Meel trükkima serigraafiatehnikas sarju. Võreaken on kollaaži osa, mis hoiab koos maakaardi tükke ja lubab seda kujundit omatahtsi siirata ja tükeldada. Värvid on minimalistlikult piiratud, varieerides hallide ja mustade toonide skaalal. „Aknad ja maastikud” tegelevad rahulolematuse raamistamise probleemiga. 1970. aastail esil olnud kasvamise ja liikumise teemat asendab kaardi lõhkumise ning võrestamisega piirduv tegevus, mis samuti loob variantide rohkuse, kuid otsesest arenguprotsessist me osa ei saa. Esimesed kümme kaarti rõhutavad vangistatu maailmapilti, kes vaatab maailma poole võre tagant, ja Meel rõhutab siin

¹⁷ R. Meel, Minevikukonspekt, lk 182.

¹⁸ A. Randviir, Ruumisemiootika: tähendusliku maailma kaardistamine. Tartu Semiootika Raamatukogu 9. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010, lk 230.

¹⁹ Samas, lk 216.

võret kõigi vahenditega. Tegemist on tugeva ja massiivse kujundiga, millega kaardi ülejäänud osad on jäigalt seotud. Võrekujund minetas oma keskse, tähendust kandva rolli pealetungiva Perestroika tingimustes. Kaardi fragmentide arv suureneb peatumatult, sellal kui eri osasid korrastav võrestruktuur kasvab ümber dekoratiivseks kujundiks, mis hoiab koos igas suunas arenevaid kaardifragmente. Fragmentide kasvuga on seotud ka formaadi kasv – „Aknad ja maastikud” muutuvad hiigelpannooks. Kuigi Perestroika tingimustes leidis Meel taas kontakti kasvamise, paisumise ja liikumise elementidega, peab neile eelistama siiski esimest kümmet tööd, mis kõige puhtamalt kannavad edasi sarja tekke algimpulsse ja kunstniku protesti.

Maaliv Meel

Meele esimese, 1979. aastal valminud maalisarja „Teekond rohelusse” (8 tööd, lõuend, akrüül, à 103 × 100 cm) saatuseks oli rännata USA-sse Norton Dodge’i kogusse ja seda tuntakse vaid foto põhjal. Meele maalid järgivad esimesest sarjast alates minimalistlikku konventsiooni. Meel töötab kahe-kolme värvitooniga, kuid kasutab maali tõhustamiseks rohkelt alusmaali. Vormid on peale paari erandi standardiseeritud ja järgivad antud sarja jaoks valitud süsteemi nõudeid. „Teekond rohelusse” kujutab kaldjoone liikumist vasakult paremale, läbistades kaheksat tööd. Meel kirjutab: „„Teekonna” pildirida on visuaalne jutustus, mis hetkekski ei vabane konstruktiivselt ettemääratud arengu seaduspärasustest. Selle lihtsusest tulenevas selguses sünnib tolle maaliderea tundehoovus.”²⁰ Meel määratleb end kohe „valetavalt soojade” toonide vaenlasena, millega tõmbab selge piiri enda ja traditsioonilise eesti maalikooli vahele. See viiski ta mõttele kasutada mõnest külmast toonist valmistatud alusmaali.

Samal aastal valmis ka kümnepildiline maalirida „Muinasjutt Sinipüksikesest” (lõuend, akrüül, à 101,5 × 100 cm). Kunstnik nimetab seda pildirida konstruktivistlikuks sürrealistlikult kulgevaks jutustuseks. Ülesehitav kujundielement on ühtlane pilu kolme mulguga, mis saadi tavalise vene žiletitera Neva sisekontuuri jäljendina. Kujundit transformeerides jälgis Meel, et selge lookujund ei hajuks paljususse, mis teda nõrgestab. Igal pildil on oma lugu, mis väljendub Sinipüksikese kujundi muundes. Maali vaatajale võib Meele seletus arusaamatuks jääda, sest mingit lugu tavatähenduses pole olemas, on vaid eri pildidel toimuv struktuuride dialoog. Sari kujutab endast olulist lüli kunstniku järgnevas arengus ning tähistab loobumist ühele dominantsele kujundile rajatud esitusviisist ja üleminekut süsteemile, kus samatüübiliste kujunditega maalide jada initsieerib dialooge.

²⁰ R. Meel, Minevikukonspekt, lk 129.

Rääkides Meele maali uuenduslikust osast, tuleb rõhutada seeriaprintsiibi ümberhindavat osa – tüpostruktuuridel, millega Meel töötas, puudus originaali, mõjutuste, traditsioonide kammitsev probleem ning Meel liikus väljal, mida juhtisid protsesside ja seeriade loogika. Oma maaliga satub Meel konflikti modernistlike konventsioonidega, mis rajanevad algupärase geeniuse mõistel ja tõlgendavad seda algupära oskustele kiivalt toetudes.

1988. aastal hakkas Meel oma Mustamäe korteri 2,8 ruutmeetri suuruses vannitoas maalima akrüülmaalide sarja „Võlu ja vaim”. Ta kasutas töövahendina eri kujuga harju: juukse-, sauna-, riide-, pesu- ja saapaharju. „Ehitasin täpseid mentaalseid struktuure harjatõmmetega, mille jäljed on spontaanse, stiihilise ilmega.”²¹

Sellest kujunes Meele kõige edukam maalisari. Sinisel ühetasasel pinnal tõusid ja langesid valged ruumilised harjatõmbed, moodustades pulseerivaid diagramme. Meel on kujundite loomiseks taas leidnud inspiratsiooni tehnilistest graafikutest ja skeemidest.

„Võlus ja vaimus” tõestab Meel end intuiitiivse maalijana. Harjamaalides leidis Meel kontakti maali füüsilise tegelikkusega – talle sobis hari, mis annab kontrollimatu tulemuse, kus tehtut pole võimalik parandada. „Võlu ja vaim” kannab endas harjamaali spontaansust. Hari on parem kui pintsel, ta on suurem ja jätab endast mitmesuguseid jälgi.

Meel kui kunstiklassik

1980. aastate lõpp tõi Meelele rohkelt tunnustust ja temast sai klassik, mis oli talle ihaldatud, ent harjumatu positsioon.

1990.–2000. aastad mööduvad Meelel eksperimentiderohkelt – tema loomingus võib eristada vanade ideede lõpuniviivaid töötlusi ja uusi katsetusi, millest olulisim on kindlasti arvuti kasutuselevõtt. Visuaalne luule omandab täiesti uue mõõtme, kus kujundi osatähtsuse vähenemist korvab tähtede tüpoloogია rõhutamine. Tekstid omandavad värske ilme, eriti torkab silma nende mahukus. Arvutil loodud tekstide osas on Meele kindlasti edukaim saavutus paljudes eri keeltes produtseeritud Saalomoni ülemlaulu töötlused. Arvuti on vahend ka uute digitaalsete autobiograafiate kirjutamiseks ja loomingu arhiveerimiseks ning ühiskonnas toimuvate sündmuste kommenteerimiseks.

1990. aastatel hoogustunud näitusetevendus nõudis Meelelt palju tähelepanu. Ta hakkab kasutama monumentaalseid kokkuvõtteid ja üldistusi oma loomingust, milles organiseerib sarju hiigelsuurteks väljadeks.

1990.–2000. aastad tähistasid ka Meele liitumist šamanismist inspireeritud tegevustega, mis

²¹ Samas, lk 203.

on peamiselt seotud tuleriituste ning mitmesuguste maalähedase eluviisi vormide ja patriarhaarse talupojamüüdi propageerimisega.