

# RAUL MEELE KOMBINA- TOORIKA, NOTATSIOON JA ENESELOOD

**RAIVO KELOMEES**

Raul Meele olulisim teos „Taeva all” näib kandvat kõiki peamisi temasid, mis tema loomingut läbivad. Sissejuhatuseks tooksin välja seda sarja ilmestavad loomingulised lähenemised, milleks on kombinatoorika, loominguprotsessi ja elementide noteerimine. Protseduurilist lähenemist võib tähdelda „Valgete väljade” puhul, kus näeme ajalise mõõtme üleskirjutust. Olen neid varem käsitlenud<sup>(1)</sup> ja siinses tekstis tuleks eelnevalt leitut osalt ümber sõnastada ja täiendada.

Teise teemana peatun Meele viimasel raamatul „Jälgidest rändavaid pilvi” (2011—2013), mis on üheaegselt kunstitöö ja autobiograafiline sõnavött, milles eluloolised faktid on põimitud konkreetse poesia artefaktidega.

Kõige enam näib Raul Meele loomingust esile kerkivat sari „Taeva all”. See näiliselt lõppematu projekt sisaldab tuhandeid tömmiseid ja sadu näituseversioone. Praeguses, viimases kavandis on teosesse planeeritud ligikaudu 97 graafilist elementi.

„Taeva all” selgituseks kirjutas Raul Meel 2007. aastal siinkirjutajale:

„Üsnagi pika eellooga olin 1973. aasta lõpuks valmis saanud valiku /.../ paremaid pilte: 200 eri pilti (mis igaüks võisis esituda neljas asendis pluss-miinus 0°, 90°, 180°, 270°) lisaks variatsioonid, mis tulid matriitsi nihutamisest alustüki suhtes üles- või allapoole, samuti nurga vähendamisest või suurendamisest vörreldes standardvalikuga. Kokku oli mul nõnda 1000 eri kahevärviserigraafiat, millest kõiki võis esitada neljas eri asendis; lisaks oli veel kuue algkujundi ühevärvipilte valgel paberil, algkujundite kahevärvipilte, ja kümneid-kümneid intuitiivselt valitud trükidega kolme- ja neljavärvipilte...”<sup>(2)</sup>

Algsest kandis sari nimetust „Eesti taeva all” ja 1974. aastast, Frecheni graafikabiennaalist alates lihtsalt „Taeva all”<sup>(3)</sup> „Minevikukonspektis” arutleb Meel sarja värvivaliku põhjuste ja tähenduse üle. Algsest olnud sinine peaaegu puhtalt ultramariin.

„Kuid meenutasin oma lapsepõlvekodu harilike kure-kellade suuri siniõisi, pleekimata rukililli, Eesti lipu sinist — ja uute „Taeva all” piltide sinine helenes: mu piltide sinine ühtlustus Eesti lipu sinisega.”<sup>(4)</sup>

Sealt edasi annab ta sinisele, mustale ja valgele hoopis totaalsema tähenduse:

„Sinise, musta ja valge värvि kasutamist kosmilise avarilma aistingu loomisel peetakse üsna iseendast-mõistetavaks /.../”<sup>(5)</sup>

Peatumata isiklikel seostel, mida pildil kujutatud abstraktsed kujundid<sup>(6)</sup> ja kasutatud värvid võivad vaatajas tekitada, osutaksin kombinatoorikale, mida kunstnik teostas. Köige aluseks ka tema „insenerikooli taust”, tehnilise mõtlemise oskus, leiduri ja konstruktorivaist. Ja kuna tal ei olnud varasemat kunstitegemise kogemust, ehitas ta oma lähenemise tuttavale, võttes appi matemaatilisi konstruktsioone ja kontrollmehhanisme. Matemaatika on Meele arvates hea ja ebaisikuline. Sellele toetudes võimaldas formaalne meetod suhtuda kunstiteose loomisesse nagu ratsionaalsesse teostusprotsessi.<sup>(7)</sup>

Teatava standartse arusaama alusel mõistame kunstiloomingut kui eneseväljendust. See on kunstniku ja kunstiteose kokkupõrge, mille tulemusena sünnib asjastunud artefakt. Kunstniku emotsionaalne ja subjektiivne loomingupurse materialiseerub kunstiteose aines. Selles mõttes on loominguline tegevus võrdsustatud emotsionaalse plahvatusega, mille tagajärjeks on teos. Tavaarusaama järgi peaks kunstniku teosesse pandud emotsioon kanduma vaatajasse.

Meele meetodeid jälgides tõdeme pigem harva, et teos oleks sündinud hetkeliste emotsionide ajel, kunstiteos on kaalutluse ja formaalse konstruktsiooni tulemus. See aga ei tähenda selle kunsti väljenduslikkuse puudumist. Teatav formalism ning vahetu emotsionaalse ja ainulaadse loomeplahvatuse välimine on võimaldanud kunstnikul kasvatada massiivseid sarju..„Taeva all” on siin selgeks näiteks.

Teiseks aspektiks on seriaalne lähenemine. Kunstiteost mõistetakse teoste komplektina, mitteainulisena. Autorsus on

kandunud sarja koostiselementidele, kuid nad ise ei ole mõistetavad teostena. Teoseks on komplekt, seeria, ansambel. Nõnda ongi kunstnik neid kutsunud — väljaansambel.

Seoses seriaalsusega on Meel kirjutanud:

„Mulle tundub, et minu meetodisse oli eriti konkreetsete luuletuste ja kirjutusmasinajoonistuste tegemisel algusest peale valitsev seriaalne teotsemise praktika loomulik ja välimatu. Mul oli see justkui sünnapäraselt kaasas. Ma ei õppinud seda kellegi Meistri sõnadest või teostest.”<sup>(8)</sup>

Sellele mõtttele tahaks vastukaaluks seada Leonhard Lapini arvamuse, mida ta 2007. aastal vestluses siinkirjutajaga väljendas, et seeriatena töötamine on pärit Soosterilt, kellega eesti kunstnikud suhtlesid 1960. aastate lõpus, nende hulgas Tõnis Vint, kes oma-korda olevat mõjutanud teisi kunstnikke.<sup>(9)</sup>

Samasuguse vaatenurga leiame Lapini raamatus „Avangard”:

„Soosterilt on pärit ka seeriatega töötamise idee, mille temalt õppis Tõnis Vint ning mis tema kaudu kandus ka minu loomingusse. Pildiseeria on parim võimalus tuua selgelt ja võimsalt esile endale olulised ideed nende mitmeplaanilisuses ning loovalt eritleda suurt sõnumit väikesest, alailma pähe volksavatest ideejuppidest... Just Soosteriga algab suurte, läbi aastate kestvate pildisarjade kultus ning võib kinnitada, et ka Eesti kunstis on end rahvusvahelisele areenile murdnud enamasti need, kes töötavad suurte seeritatena.”<sup>(10)</sup>

Ei pea haarama kommunikatsioniteooria õpiku järele, et kirjeldata ideaide levikut ja nende kui meemide kandumist kolme moodusena: lineaarse, radiaalse ja võrgustikulisena. Lineaarne tähen-dab, et infoallikas on üks, allikalt A kandub teave/mõju vastuvõt-jani B. Radiaalse puhul on infoallikas samuti üks, kuid vastuvõtjaid arvukalt ning võrgustikuline mudel tähendab, et infoallikat pole võimalik määratleda, kõik on info loojad ja selle vastuvõtjad.

Tänapäevane internet on tüüpiline võrgustikuline infokanal, mis aga ei tähenda, et ta välistaks levikuviise ühelt ühele või ühelt mitmele.

Kuigi Nõukogude Liidu kui jäikade ja piiritletud infokanalitega riigi puhul võiks oletada lineaarset infonakkuse ja -leviku mudelit, arvaksin siiski, et toimis ka võrgustikuline. Seesama „seriaalne” meetod kujunes rahvusvaheliseks loominguviiisiks ning sellel oli tegemist ka teaduslike meetoditega: samade algandmetega proovitakse erinevaid võimalusi kuni jötakse soovitud tulemuseni. Sel viisil paneksin kahtluse alla seriaalse meetodi „autor-suse”, selle omistamine kindlale kunstnikule. Tõsi aga on, et teatud ideede propageerimisel osutuvad autoriteetsed persoonid, silma-paistvad kunstnikud, tähelepanu võimendajateks, nii nagu antud juhul võib eeskujudeks pidada Ülo Soosterit ja Tõnis Vinti.

Siinkirjutaja seisukohalt on huvipakkuv, et Raul Meele sarjale „Taeva all” eelinesid ja sellega kaasnesid „teoreetilised” ja „kuivad” manipulatsioonid valemitega, mis kirjeldasid kahe serigraafiatõrgu üksteise suhtes asetsemist. Meel kirjutas pildivalemid kolmes versioonis (miinus, standard ja pluss) kolme kõrvuti tulpa (joonis 1), saades 5328 valemit. Standard tähendab 1776 kombinatsiooni, kolmega korrutatuna annab see 5328. Need valemitulbad mahtusid 20 leheküljele, mida kunstnik ise on pidanud avangardseteks joonistusteks.

Serigraafiate visuaalseks aluseks olid juba viidatud „Masina-ehitaja käsiraamatust I” võetud skeemid (üht neist vt joonis 2).

Esmalt määratles kunstnik tähised (joonis 3), millele vastasid algkujundid C, D, F, G, H, I.<sup>(11)</sup>

Iga kujundit oli neli varianti, neist igaüks pöördega 90 kraadi (joonis 4).

Siis värvid: M — must värv, S — sinine värv, P — punane värv, h — hele värv, t — tume värv. Algkujundite pöörlemist päri-päeva markeeris kraadidega 0°, 90°, 180°, 270°. Täiendavalt olid kasutuses märgid „+” ja „—”, mis tähistasid, et alumine algkujund on ülemise suhtes enam/või vähem kui 0°, 90°, 180°, 270°.

Mõned valemite lugemise näited.

Vaadelgem ühte „Taeva all” väljaansamblit, mis koosneb kümnest serigraafiamast (joonis 5) ja selle ansamblti skemaatilist värvipaleti ja asendinoteeringutega lehte (joonis 6). Võtaksime neist

VI serigraafia, mille valemiks on DM90/CS-180. Valem tähendab, et pealmine on must kujund D, mis on pööratud 90 kraadi võrra päripäeva, ning alumine sinine algkujund C, mis on pööratud veidi vähem kui 180 kraadi.

Algkujundid C ja D, millest on tehtud serigraafia võrgud, näevad välja kui elegantsed kaarjoonte kimbud (joonis 7).

Esmalt trükitakse sinine kujund C, mis on pööratud tagurpidi, seejärel selle peale must kujund D, mis on pööratud 90 kraadi võrra päripäeva. Tulemus valemi DM90/CS-180 kaudu meenutab muna või sukelduvat kala (joonis 8). Vaevalt on antud kujund aga loodud mimeetiliste seoste tekitamiseks — see oleks naiivne. Soovi korral võib vaataja pildis näha parallele teiste elliptilisi objekte kujutanud kunstnikega, kuid siinnes kontekstis on see pilt üks paljusid ühendkujundeid, mille puhul jäägu vaataja vabaduseks arvata, mida see „meenutab”. Teades, et abstraktne kunst tekitas 1970. aastatel ideoloogilisi kõrvaltähendusi, et mitte ütelda nõukogude vastaseid arusaamu, võib vaid aimata seda pingsat kujutlustööd, mida tegid veendunud tõlgendajad, kes püüdsid neist serigraafiatest midagi „välja lugeda”.

Niiviisi oleme kirjeldanud Raul Meele kunstiloomingu ret-septiraamatut. Selle juhendisüsteemi juures on töenäoline, et paljunduse ja trükkimisega saaks hakkama ka kõrvaline inimene. Teostusliku autorsuse võiks kellelegi üle anda.

Seda sarja on Meel kõige enam paljundanud, luues sellest eri pildiarvuga ansambleid. Viimane kavand sisaldab ligikaudu 97 tööd.

„Taevaaluste” puhul on huvipakkuv selle füüsiliselt määratlematu komplekssus. Neid ansambleid on näidatud nii paari pildi kui ka 45 kaupa. See on piiritlemata kunstiteos, mida vähemasti teoorias võiks iga kord uuesti laduda. Reaalselt nõnda see muidugi ei toimu, kuna kunstnikul on kindlad arusaamat, millisel viisil üks või teine ruudukomplekt peab kujundatud olema.

Eesti kunstis on Meele lähenemine pretsedenditu, kuna kombinatoorka ja seriaalsuse formaliseerimine on aset leidnud määranि, et graafilised tööd on valemitena kirjeldatavad. Seda võiksime nimetada individuaalseks noteerimissüsteemiks. Nähes muidugi, et nad koosnevad tavalistest ladina tähtedest ja araabia numbritest, ei saa me sellele ainulaadsust ja originaalsust omistada, kuid huvipakkuv on see siiski.

Tehniliste ülesannete lahendamisel on noteerimine, tingmärkidega ülesmärkimine tavapärane, kunstiteoste loomisel siiski harvem. Näiteks võime tuua Sol LeWitti, Frank Stella jt lähenemise, viidata süsteemsele maalikunstile (*systemic painting*) ja vormivastasele liikumisele 1960. aastatel, mil kunstnikud teostasid kunstiteoseid külma kalkulatsiooni tulemusena. Raul Meele ansambel „Taeva all” on kõike muud kui külm lähenemine, emotsionaalselt ja ajalooliselt on see angažeeritud, sellega liitub kohalik tähendus sini-must-valge kasutamise tõttu, muutes teose kontekstuaalselt kõnekaks.

### ENESELOOD

Üks kunstniku seletamiseks tehtavaid katseid on tema loomingu lihtsustamine või maailmavaate taandamine selgetele koostisosadele, olgu neiks isiklikud eelistused või hirmud, biograafilised faktid, ajalised perioodid või ruumilised asupaigad. See abistab kunstnikust kõnelemisel ja tema vahendamisel. Ta ise ei pruugi kõigega nõus olla. On ka võimalus, et kunstnikule võib teise pilk olla kasulik seeläbi, et aitab tal ennast selgemini näha. Kunstnik loob enda, taaskonstrueerib uuesti teise peegeldava sõnavõtu alusel.

Raul Meel genereerib piisavalt infot, leidmaks talle selgitusi ja tähendusi. Kunstniku antud teave võib olla ka vastuoluline ja segadusttekitav, nagu tundub siinkirjutajale. Kuulaja ei pruugi enam otsi kokku viia. Meele eneselood kobrutavad ja paljunevad, hüppavad kaugustesse ja pöörduvad tagasi. Ka kunstilooming on isekasvav taim, mis vohab kõikides suundades, lähtudes seemnest, mis tema puhul on idanema pandud 1960. aastate lõpus.

Meele eneselood saavutavad enesemüüdi staatuse, muutuvad enesenarratiivideks. Nad korduvad ja on kinnistunud ning aitavad autoril endal raamistada tema elu eri perioode. Nende vaheline on ta asetanud oma elukäigu ja loomingulise tegevuse. Kuid tema puhul on siin tegemist biograafiliste tösiasjadega, mitte väljamöeldistega. Selle vaatepunkt mötttes viitaksin Virve Sarapiku tekstile „Kirjutav kunstnik”.<sup>(12)</sup> Siin kasutan Meele enesenarratiivi äratõukematerjalina tema teoste juurde jõudmisel ja seoste leidmisel reeglipõhise lähenemisega.

Nendeks eneselugudeks on Raul Meeli viis enesetõlgendust:

- konkreetse luule iseavastaja,
- tehnikakooli taustaga kunstnik,

- mesinik,
- traditsioonilise kunstihariduseta kunstnik,
- nõukogudeaegse nonkonformistliku kunsti esindaja.

Nendele eneselugudele on üles ehitatud kunstniku enesetunnetus ja -väärikus. Kuid veelgi enam ja huvipakkuvam, et sellele on konst-ruueeritud tema teosed ja sarjad. Mõnel juhul on need eneselood ka teoste sisuks.

Vaatleksin Raul Meele biograafiat tema värskeima neljaköitelise üle 3000 leheküljelise raamatu „Jälgides rändavaid pilvi I—IV” (2011—2013) kaudu. Teoses leiavad kajastamist kunstniku olulisemad biograafilised episoodid. Tegu on A4 formaadis kujundusega, mis hetkel on olemas failidena, kuid on mõeldud trükkimiseks. Siinkirjutaja visioonis võiks neid näha digitaalse eks-positiooniobjektina, mida vaatajad saaksid kerge viipega ekraanil lehitseda. Enamasti 100-punktise Times New Romaniga kannab autor lugejat leheküljelt leheküljele, ignoreerides kanoonilisi transkriptsioonitavasid. Allpool on võimalik sellest aimu saada tavalisse fondisuurusesse viiduna. Tahaksin aga osutada omapärasele tülide, mida kunstnik valmistab lugejale, mis kasvab naudinguks ja siinkirjutaja kogemuse alusel päädib poeetilise elamusega.

Üle terve 26. lehekülje on 100-punktise Times New Roman fondiga tekst:

MÄLET  
AN  
ENNAST  
EMA  
KÖHUST

.

Säilitades siinses tsitaadis transkriptsiooni ja kujunduse, võib kogeda olukorda, et tekst kergitatakse üleloomulikult tähenduslikuks faktiks. Autor on oma konkreetse luule- ja tekstikirjutaja kogemuse liitnud ühte, luues hübriidse kirjutuse, kus on põimunud graafiline pilt ja tähenduslik tekst.

Kunstialase maailmavaate kujunemisest kirjutades alustab ta seoste kaudu oma esimese abikaasa Aino Poriga, kelle kaudu ta

suhtles kunstiringkondadega ja pidas töeliseks kunstiks seda, et „...õige kunst on ikka naturirealistlik kujutamine.” Kuid kohe jõuab ta murrangu juurde, mis on dateeritud 1961. aastaga, mil ta kõrgema matemaatika loengul nägi, kuidas kriidijoon tahvlil elas, kujustades inimliku elu kulgemisi. Üle mitme lehekülje kandub tekst:

TALLINN  
A  
TEHNIK  
AÜLIKO  
OLI  
KÕRGE  
MA  
MATEM  
AATIKA  
LOENGU  
L, 1961,  
NÄGIN,  
ET  
KRIIDIJ  
OON  
TAHVLI  
LELAS,  
KUJUTA  
DES  
JUST  
KUI  
INIMES  
E ELU  
KULGE  
MISI.

Konkreetse luule iseavastajana rõhutab Meel 1968—1969. aasta kogumiku „Klubi” avaldamise keelamist: „ENSV Kirjanike Liidu noorte autorite koondise egiidi alla kavatseti omakirjastusliku almanahhi Hees toimetus mu luulevihikukese paljundamist 50 eksemplaris, aga nõukogude võimu valvsad esindajad keelasid selle ära.”<sup>(13)</sup>

See kogumik on hiljem inspireerinud graafilisi teoseid, nagu „Igavikku” (1968/1971, serigraafia paberil, 65 × 63 cm), „Funktsoon” (1968/1970, serigraafia paberil, 65 × 63 cm), „Õnnelik meri” (1968/1970, serigraafia paberil, 65 × 63 cm), „Oma maa — rahvusega, rahvuseta; positiiv” (1968/1970, serigraafia paberil, 65 × 63 cm). Trükimasinajoonistused, nagu autor neid nimetab nende originaalversioonis, on saanud aluseks serigraafiatele. Selles tähen-duses on graafikatehnika meediumiks, originaali paljundamise ja edasilevitamise vahendiks.

„Klubi” tegemise ajal suhtles Meel aktiivselt kirjandus-inimestega ja need kontaktid said tema „aktiivseimaks õppeks”. Samasse perioodi ja kogumikku jääb tema kuulsaim „PROGRESS RE GRESS” (1968), vast lakoonilisim ajastu kokkuvõte, millel oli ehk pistmist „Klubi” tupikusse jooksnud publitseerimisega. Algsele viie-realisele tekstile on Meel 2013. aastal andnud täiendava tõlgenduse, kirjutades: „Luuletuse või kunstiteose kuju (kujund) sünnib meeles ootamatult metafoorina, ümberütlusena”.

*PROGRESS*

*PROGRESS*

*PROGRESS*

*PROGRESS*

*PROGRESS*

*RE! GRESS*

*RE! GRESS*

Samasse aega jääb Meele luuletus-objekt „Täring”, mida ta esitas Tartu üliõpilaspäevade näitusel. Külgedel olid järgnevad tekstdid, justkui markeerides täringute punkte:

S E E	A I H	S U U	E E L	0 0 1	U D I
E S E	I H A	U S U	E L E	0 1 0	U I D
E E S	H A I	U U S	L E E	1 0 0	I D U

Ta avastas konkreetse luuletamise ise ja alles hiljem kuulis, et Läänes tehti seda 1950.—1960. aastatel. Kirjandusinimeste reaktsioon Eestis oli ühemõtteline:

NÖUKO  
GUDE  
KIRJAN  
DUSÜLE  
MAD  
ÜTLESID  
MULLE  
ÜLEVAL  
TALLA:  
„NII EI  
TOHI  
LUULET  
ADA!  
NII EI  
TOHI  
KIRJAN  
DUST  
TEHA!”

Täringu esmanäitamisel võisid vaatajad täringut veeretada. „Täringu” lõpp olnud „ilus, lõbus, naljakas ja kurb”.<sup>(14)</sup> See olnud kutsuvalt säravvalge ja mänguline ning paistis tugev. Tartu ülikooli neiud ja noormehed olevat sellega mänginud seda veeretades, kuni tütarlaps tahtnud selle peale istuda või tantsima hüpata. Seepeale täring „vajus tüdruku tagumiku all kokku”.<sup>(15)</sup>

1994. aasta Tammsaare muuseumis installeeritud versioonis oli täringute sees kellukesed. Täringuprojekt on kahtlemata üks väheseid kui mitte ainukesid „avatud” kunstiteoste näited tollest ajast. Paraku on see hiljem esitatud mitteliigutatavana, nagu seda nägime Kumu näitusel „Mängu mõte. Arhiivid tõlkes” (2008). See sunnib arutlema muuseumide arhiveeriva/säilitava ja vahel kunstiteoseid moonutava rolli üle. Võime ju ütelda, et „Täringu” puudutamise keeld muuseumiekspositsioonis on kunstiteose värtõlgendus. Samasugused olukordi kohtame kineetiliste teoste puhul, mille puudutamine

või käivitamine on keelatud „restaureerimis-tehnilikatel põhjustel”. Ja kuigi „mittesäiliva säilitamise” probleemide kontekstis otsitakse lahendusi, kuidas esitada kaduvat või aines mittekehastuvat kunsti, on nende lahenduste kaaslaseks kunstiteoste moonutamise oht näitusesaalis.

Sellega haakov teema on kunstniku endi tõlgendused. Ka Meele kogumiku „Klubi” serigrafeeritud teosed võime mõista edasi-kandena teise meediumisse, kui „moonutust”. Lisaaspektiks on aga võimendus, mis kaasneb visuaali viimisega teise tehnoloogiasse. Võimendus nii paljunduse kui ka suuruse muutumise tulemusena. Ja kuigi kunstniku enesekopeerimist ja enda kunsti edasitõlgendamist ei vaatle me mitteloomingulise aktina, peitub siin odava enesekorduse oht. Siinkirjutaja arvamuse alusel kuuluvad enesetõlgendused, -kordused ja edasiarendused kunstniku loomingu argipäeva ning Meele kunsti puul on huvipakkuv jälgida konkreetse poesia algluuletuste edasirändamist „õilsamasse” tehnoloogiasse, aktsepteeritud graafikatehnikasse. Toonast, 1960.—1970. aastate konteksti arvestades oli see paratamatu, kuna trükimasinajoonistused-luuletused olid toona käsitletavad pigem kavanditena, mida nüüd mõistame originaalidena.

Leidmata aktsepteeringut kirjandusringkonnas, liikus Meel kunsti poolele „eluvõimalust otsima”:

NII SIIS  
 LÄKSIN  
 GI  
 KUNSTI  
 POOLEL  
 E  
 ELUVÕI  
 MALUST  
 OTSIMA.  
 KUNSTI  
 JAOLE  
 LISAKS  
 TULID  
 KAASA  
 KIRJAND

USE  
JAGU  
JA  
HELIKU  
NSTI  
JAGU.

1969. aasta 5. märtsil tutvus Raul Meel Tõnis Vindiga. Sealt edasi „insenerikooli kasvandikuna” avastas ja leidis Meel (1971. aastast kindlamalt) kunstitegemise modernse seeriatehnika, mida muusikas olevat 1970. aastate keskpaigast hakanud kasutama Arvo Pärt. Meele kunstitegemise meetod olnud tema enda arvates objektiivsem, võrreldes toona Eestis valitsenud emotsiонаalselt subjektiivse käsitlusega. Kõrvaltvaatajate seisukohalt oli „poiss valesse kohta tulnud, kunsti ei ole tal asja”.

EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja Olaf-Knut Utt arvas 1970. aastal, et Meele „formalismihõngulised kunstikatsetused on perspektiivitud, noormehe kunstikäsitluse teoreetiline alus, pehmelt öeldes — ekslik.”<sup>(16)</sup> Samuti, et Meele kunsti toetab USA Luure Keskagentuur ja et ta on ebatervete tendentside ülesvõtja.

Samasse aega jääb Raul Meele tutvus Ilja Kabakoviga, kellega ta kohtus 1971. aastal pärast Soosteri näituse avamist Tartu Kunstimuuseumis. Aastatesse 1971—1977 jäädvad esinemised ja preemiad Ljubljana, Krakówi, Frecheni, Veneetsia kunstibienaa-lil, Viini angažeeritud kunsti biennaalil, Rijeka originaaljoonistuste näitusel ja mujal. Meele jonnakus ja visadus, samuti sõbralik toetus Kabakovilt ning mõnelt üksikult mõttakaaslasedt hoidsid teda edasiliikumises. Nüüd aastakümnete tagant võivad kellegi teise kibestumus ja talle osaks saanud solvangud tunduda koomilisena, ent püüdkem ette kujutatada reaalset, alternatiivsete arvamusteta ühiskonda ja halvakspanu õhkkonnas töötamist. See karastab, kuid ka muserdab. Ja siinkohal au loojatele, kes suudavad taluda psühholoogilist ja sotsiaalset survet ning negatiivset keskkonda oma loomingu jätkamisel. Igal ajastul on surveallikad erinevad, kuid nende pööramine loominguliseks energiaks kuulub looja algette-valmistuse juurde, mida ükski kõrgkool ei õpeta.

Kui mõnelt toonaselt eesti kunstnikult Raul Meele staatuse kohta küsiti, siis välismaalased said vastuseks:

NOBOD  
Y  
IN  
ESTONI  
A

Juureldes aga praegugi üksteise tunnustamise või mahalaitmise kultuuri üle, võtaksime seda rahulikumalt, sest näeme, et kunstnikud töötavad eri pesades. Kunstivaldkonda kuulumine ei tähenda veel ühiseid kunstialaseid põhimõtteid. Kuid toonase ühiskonna kunstistruktuur oli selgem, kunstisfäär ühtsem ja tunnustus või halvustus kiirgus üle terve kunstivälja. Autorid olid jagunenud meediumide alusel: maalikunstnik, graafik, skulptor ja tarbekunstik.

Kuigi Raul Meele biograafias seisab, et kunstis ja kirjanduses on ta autodidakt, hariduse poolest elektriinsener ja 1980. aastate algusest poolprofessionaalne mesinik, millest järelduvalt oli tal elatusallikas olemas, tuleks seda suurema enesemääratlusliku pingutusena hinnata tema vabatahtlikku eneseteostust kunstis. Ametnikue halvakspanu kuulub pigem nonkonformistliku kunstniku austava tiitli juurde. Nii Ilmar Torni sapine reaktsioon seoses São Paolo biennaalil esinemise kutsega kui ka kaaskunstnike iroonia sarja „Taeva all” tuhandete koopiate puhul, mil soovitati väljendada ennast „napimate vahenditega” — seega krimpsus ninad ja iironilised märkused — kuuluvad iga loomeinimese biograafiasse, kes teeb midagi teistmoodi.

Kunst pidi mahtuma „ühte kasti”, ehk siis ühe pildi sisse. Selle kaanoni rikkumisel kohtas kunstnik halvakspanu:

EESTI  
KUNST  
TOIMUS  
KINDLA  
TE  
RAAMI  
DE  
SEES:  
TERVIK  
KUNSTI

TEOS  
PIDI  
ÄRA  
MAHTU  
MA  
ÜHTE  
KASTI.  
MULLE  
PANDI  
PAHAK  
S,  
ET  
ÜLETAS  
IN  
KANONI  
SEERIT  
UD  
PIIRE.

Meel ei suutnud muudmoodi olukorda kokku võtta kui klassikut parafraseerides.

IGAV(AV  
ÖITU)  
LIIV JA  
(ÜSNAGI  
)  
TÜHI  
VÄLI,  
TAEVAS  
(KAH)  
PILVINE

1974. aastal Eesti Kohaliku Tööstuse Ministeeriumi Projekteerimise, Tehnoloogia ja Kujunduse Instituudis korraldatud isikunäitusel olevat Raul Meele töid ilma erilise reklaamita vaatamas käinud ministrid ja isegi EKP Keskkomitee esimene sekretär Johannes Käbin. Siin on tegemist tüüpilise nõukogudeaegse fenomeniga, et

parteituusad kirusid avalikult Lääne kultuuri, kui aga miski hakanas seda meenutama, siis osutati kiibitsevat tähelepanu, kui see aga ületas alternatiivse uudiskünnise, siis asuti kruvisid keerama. Samasuguse huvi kategooriasse jäävad parteilaste Lääne („nõu-kogudevastaste”) filmide vaatamised suletud ringis, mida Nõukogude Liidu levisse kunagi ei lastud.

1973. aastal toimus Saku ’73 näitus ja 1975. aastal Harku ’75, mis on jäänud legendaarseks „multimeediumit” esitanud ettevõtmiseks. Kuid samal ajal pakkus nii Lääs kui ka KGB Raul Meelele USA-sse emigreerumist.

KAS  
SOOVID,  
ET  
AITAKSI  
ME SUL  
EMIGRE  
ERUDA?

Asjatundjad oletasid, et seal pole tal tulevikku veel 20 aastaks. Ja USA-s leidub inimesi, kes aitavad tal tööle asuda.

SIIS  
KIRJUT  
ASIN  
„EI”  
U.S.A.LE  
JA  
VEEL  
KIRJUT  
ASIN  
„EI”  
KAAGEE  
BEELE.

Samasse aega, 1974. aastasse, jäääb kuulsusrikas „buldooserinäitus” Moskvas, mis määratles kogu taustsüsteemi, ehk võimude radikaalse suhte modernismimõjulisse kaasaegsesse kunsti.

Seis oli lootusetu.

Kahtlemata õnnestus Meelel tabada seda rahvusvahelist trendi ehk nõudlust, mida taotlevad paljud kunstnikud. Tema too-nase ja kunstnike praeguse tegutsemise erinevus on selles, et tollal asetses kunstniku ja nõndluse esitaja vahel nõukogude võim, ehk riiklikud organid (ka KGB), mis toppisid oma nina kõigesse, mille oli pistmist VÄLISMAAGA. Raudse eesriide kangutajatel läks veel pikalt aega, enne kui õhk liikuma hakkas. Seetõttu on raske kujutleda toonaste kunstnike hingeseisundit, kuivõrd neil ei lastud välja sirutuda, oma kunsti esindada ja sellega kaasa reisida.

Üheks Meele legendiks on ka MoMA 1977. aasta pöördumine tema tööde omandamiseks. Valitud oli 1973. aasta „Eesti taeva all”. Kuna seaduste järgi ei võinud välismuuseumid nõukogude kunstnikke osta, siis Leningradi Ermitaažile pakuti vahetust — tema asemel Roy Lichtensteini, Robert Rauschenbergi, Andy Warholi, Frank Stella ja James Rosenquisti kunsti.

Nõukogude ametniku vastus oli lühike:

# HE COBE TYHO!

Samasse pettumus- ja eneselugude seeriasse kuulub Flash Arti pöördumine 5—7-leheküljelise artikli avaldamiseks, mille jaoks Meel ei saanud Eestist nõusse ühtegi kirjutajat. Võib vaid ette kuutada, et see paneb hambaid kiristama.

Neid lugusid refereerides ja neile kui olulistele isikulugudele viidates osutan peale nende traumatalise sisu tähelepanu ka nende „loovale” ja teatud mõttes kunstniku enesemüüti konstitueerivale omadusele. Korrektse kunstiajaloolasena puudub siin vajadus otsida dokumentaalset tööstust kunstniku väidetele, tähtis on nende lugude võimalikkus ja tõenäosus ning kunstniku elukäigu olulisus.

Enda suhte määratlemisel kaasaegsetesse ja lepitust otsides viitab Meel piiblile ja Peetruse esitatud küsimusele, et kui

ligimene on minu vastu eksinud, mitu korda peab ta andestama,  
kas 7? Jeesus vastanud: „Mitte 7 korda, vaid 70 korda 7!”

PÄRAST

MIDA

LÕPUKS

TULEB

AEG /

AJATUS,

MILLAL

KÕIK

ANDEST

AMINE

ON

JÕUDNU

NUD

SAADA

PARATA

MATUK

S.

Sellisel viisil mööda „Jälgidest rändavaid pilvi” I köidet liikudes puutub lugeja kokku valulise kogemusega, mille sisuks on riiklik tõrjumine ja kunstniku ruineerimine, mida eri näidete ja episoodide kaudu taas esile tuuakse. Ja seda loomulikult kunstniku enda vaatepunktist. Seal jõutakse positiivsemate kogemuste ning komplimentideeni Evi Pihlakule ja Tamara Luugile, keda Raul Meel peab „suurtükkideks”, sirge lennutrajektooriga tähenduslikku teksti tulistavateks kahuriteks.

„Jälgidest rändavaid pilvi” II köites jõuab autor 1990. aastatesse, mil tema staatus oli tunduvalt kindlam. Seisukohad maailmaasjade ja kunsti suhtes on elutargad-moralistlikud ja ühiskonnakriitilised, mõni neist ka igihaljas. Et „Eesti vaesus on valitsev meeleslaad! Kui kunstnikud on liiga rahata, siis ei saa nad vajalikult sõltumatult suhelda ühiskonnaga, teha tingimatult ausaid loomin-gulisi valikuid.”

EESTI  
 VAESUS  
 ON  
 VALITS  
 EV  
 MEELE  
 LAAD!

Kuigi vaevalt soovitakse praegust ühiskonnakorda teistsuguse vastu vahetada, on nende järeldusteni jõudnud paljud kriitikud ja ühiskondlike probleemide lahkajad: kui vaba on kunstnik „vabas” ühiskonnas, kui tema sõnavõtust ja kriitikast võib oleneda tema majanduslik käekäik. Meele seisukohavõttu loeme ka IV köitest:

„Sõltumatute, (ühiskondlikult) aktiivsete kunstnikke tasa-lülitamiseks on valitsejatel kõige efektiivsem kunstnikke — mitte ainult kunstnikke — sulgeda vaesuse lõksu, mis toimib kindlamalt kui hirmutamine, tsenseerimine, represseerimine või isegi vangistamine.”

Aeg-ajalt sõnad lagunevad ja muutuvad pildilisteks vormideks, nagu III köite 355. leheküljel:

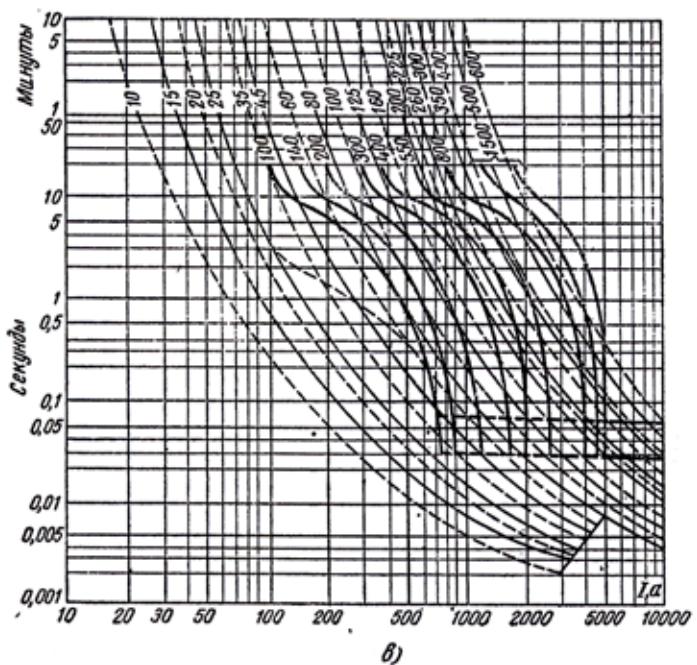
Või IV köite 302. leheküljel:

Meele tekst liigub biograafilise sisu, kunstiajalooliste faktide ja poeetilis-hääletusliku tekstiobjekti vahel, valmistades küll raskusi loetu kokkuveerimisel, olles aga tervikuna tajutav kui mitmekihiline teos. See sisaldab viiteid ja osutusi reaalsetele faktidele ning tegelikkusele, kuid on pigem eeterlik tekst, mis näitab lugejale emotsionaalset kunstnikku, kes on kallanud oma elu, maailma võlu ja valu teksti, mis jäääb kunsti, konkreetse poesia, laulu ja mõtiskluste vahepeale.

- (1) R. Kelomees, Postmateriaalsus kunstis: indeterministlik kunstipraktika ja mitte-materiaalne kunst. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia, 2009, lk 150—160.
- (2) Raul Meele kiri autorile, märts 2007.
- (3) R. Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, lk 101.
- (4) Samas.
- (5) Samas.
- (6) Serigraafiate aluseks olid „Masinaehitaja käsiraamatust I” (Tallinn: Valgus, 1968) võetud skeemid, mis olid numbrilisest infost puhastatud.
- (7) Vestlus Raul Meelega 26. märtsil 2007. Salvestus autori valduses.
- (8) Raul Meele e-kiri autorile aprillis 2007.
- (9) Info vestlusest Leonhard Lapiniga 10.01.2007.
- (10) L. Lapin, Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 162—163.
- (11) Kujund „C” on „Masinaehitaja käsiraamatust”, „D” on selle peegelpilt. Teiste kujundite kohta kirjutab Raul Meel: „F ja H graafilised joonistused on kahe erineva elektrimagnetlüliti karakteristikute ajas toimuvate muutuste visualiseeringud, mis võtsin vene inseneri elektrimagnetlüliti teatmikust; G ja I on F-st ja H-st tületatud peegelpildid.” Meele e-kiri autorile, 25.01.2014.
- (12) V. Sarapik, Kirjutav kunstnik. — Paar sammukest XXV. Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2009, lk 30—57.
- (13) Märkmed Kumu kunstimuuseumi näituse teostevaliku juurde, käzikiri, 2013—2014.
- (14) R. Meel, Minevikukonspekt, lk 61.
- (15) Samas, lk 61.
- (16) Samas, lk 66.

CS0 / CM-90	CS0 / CM90	CS0 / CM+90
CS0 / CM-180	CS0 / CM180	CS0 / CM+180
CS0 / CM-270	CS0 / CM270	CS0 / CM+270
CS0 / DM-0	CS0 / DM0	CS0 / DM+0
CS0 / DM-90	CS0 / DM90	CS0 / DM+90
CS0 / DM-180	CS0 / DM180	CS0 / DM+180
CS0 / DM-270	CS0 / DM270	CS0 / DM+270
CS90 / DM-0	CS90 / DM0	CS90 / DM+0
CS90 / DM-90	CS90 / DM90	CS90 / DM+90
CS90 / DM-180	CS90 / DM180	CS90 / DM+180
CS90 / DM-270	CS90 / DM270	CS90 / DM+270
CS180 / DM-0	CS180 / DM0	CS180 / DM+0
CS180 / DM-90	CS180 / DM90	CS180 / DM+90
CS180 / DM-180	CS180 / DM180	CS180 / DM+180
CS180 / DM-270	CS180 / DM270	CS180 / DM+270
CS270 / DM-0	CS270 / DM0	CS270 / DM+0
CS270 / DM-90	CS270 / DM90	CS270 / DM+90
CS270 / DM-180	CS270 / DM180	CS270 / DM+180
CS270 / DM-270	CS270 / DM270	CS270 / DM+270
CS90 / CM-0	CS90 / CM0	CS90 / CM+0
CS90 / CM-180	CS90 / CM180	CS90 / CM+180
CS90 / CM-270	CS90 / CM270	CS90 / CM+270
CS180 / CM-0	CS180 / CM0	CS180 / CM+0
CS180 / CM-90	CS180 / CM90	CS180 / CM+90
CS180 / CM-270	CS180 / CM270	CS180 / CM+270
CS270 / CM-0	CS270 / CM0	CS270 / CM+0
CS270 / CM-90	CS270 / CM90	CS270 / CM+90
CS270 / CM-180	CS270 / CM180	CS270 / CM+180

Joonis 1. Taeva all, pildivalemid  
Figure 1. Under the Sky, picture formulas



Joonis 2. Skeem „Masinaehitaja käsiraamatust I”  
Figure 2. Scheme from the book *Manual of Mechanical Engineering I*

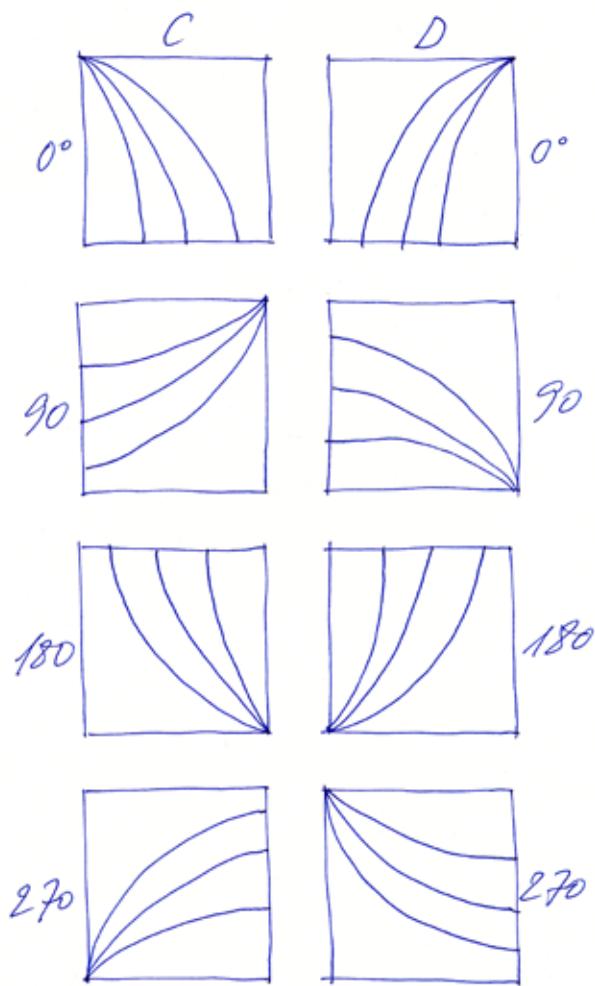
## TAEVA ALL

seotgraafraad,  $\varnothing 65 \times 63$  cm

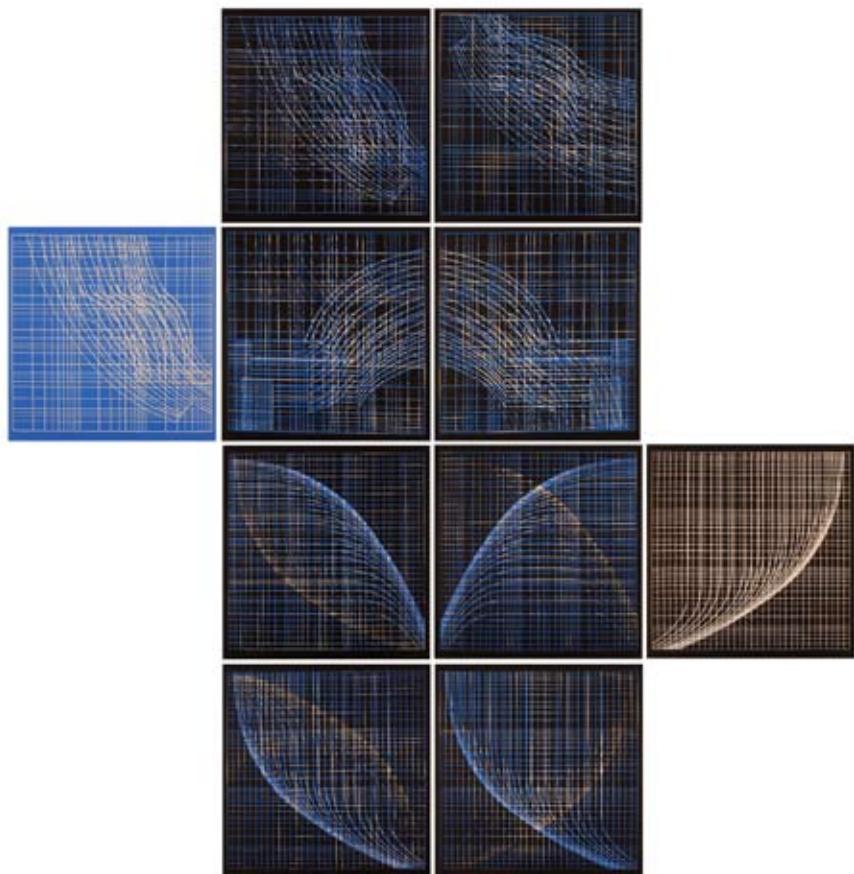
Tähised:

- 1) ... 4. vär / 3. vär / 2. vär / 1. vär jaebol
- 2) C, D, F, G, H, I - algenfundid
- 3) M - suud vär
- 4) S - sihne vär
- 5) P - punane vär
- 6) h - hele vär
- 7) t - tume vär
- 8)  $0^\circ, 90^\circ, 180^\circ, 270^\circ$  - algenfundid  
(täitakujundid) pöidevõre ja püüja
- 9) + ... märgib, et alune täitakujund  
on ülemaise suhtes pööratud ega  
kui  $0^\circ, 90^\circ, 180^\circ, 270^\circ$
- 10) - ... märgib, et alune täitakujund  
on ülemaise suhtes pööratud  
vähem kui  $0^\circ, 90^\circ, 180^\circ, 270^\circ$

Joonis 3. Taeva all, tähised  
Figure 3. Under the Sky, determined marks



Joonis 4. Taeva all, kujundid  
Figure 4. Under the Sky, images



Joonis 5. Taeva all, kümme serigraafiat  
Figure 5. Under the Sky, ten serigraphs

## EXPOSITION PLAN

UNDER AN ESTONIAN SKY 73

BY RAUL HEEL

1973, SERIGRAPHY ON PAPER, 8 PICTURES

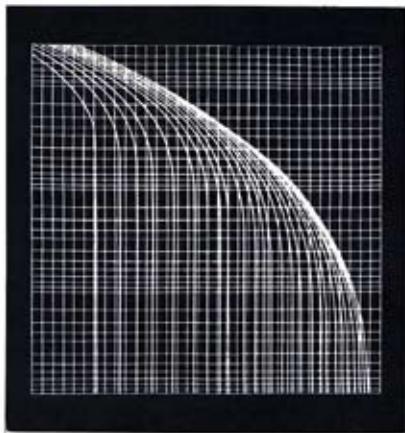
6 65x65 CM

I	"	
FMO /GS+270	GM 90 /FS+0	
III	IV	V
FSO	HM 90 /HS+0	HM 180 /IM-270
VI	VII	VIII
DM 90 /CS-180	CM 270 /DS-90	DM 180
IX	X	
CM 180 /CS-0	CM 180 /DS+180	

Under an Estonian Sky 73-I-1 FMO/GS+270  
 73-II-1 GM 90/FS+0  
 73-III-1 FSO  
 73-IV-1 HM 90/HS+0  
 73-V-1 HM 180/IM-270  
 73-VI-1 DM 90/CS-180  
 73-VII-1 CM 270/DS-90  
 73-VIII-1 DM 180  
 73-IX-1 CM 180/CS-0  
 73-X-1 CM 180/DS+180

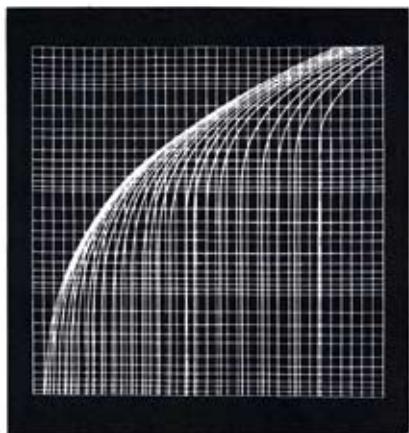
Joonis 6. Taeva all, skemaatiline leht  
 Figure 6. Under the Sky, schematic sheet

TAEVA ALL  
seograafiate sae  
algkujund C, positsioon 0°



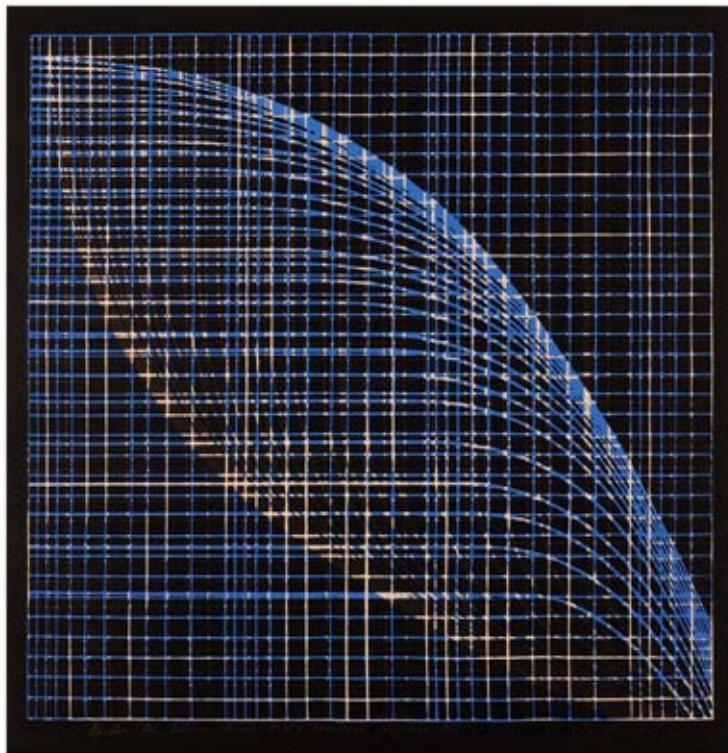
positiivfilm 73x68 cm

TAEVA ALL  
seograafiate sae  
algkujund D, positsioon 0°



positiivfilm 73x68 cm

Joonis 7. Taeva all, algkujundid C ja D  
Figure 7. Under the Sky, images C and D



Joonis 8. Taeva all. DM90/CS-180  
Figure 8. Under the Sky. DM90/CS-180

V  
VV  
VAV  
VWW  
VVBVV  
VVVVVV  
VVVAVV  
VVVVVV  
VVVDVVV  
VVVVVVVV  
VVVVUVVV  
VVVVVVVVVV  
VVVVVSVVVV  
VVVVVVVVVV  
VVVVVVVVVV  
VVVVVVNVVVVV

Joonis 9. Jälgides rändavaid pilvi, köide III  
Figure 9. Observing the Wandering Clouds, third volume

Joonis 10. Jälgides rändavaid pilvi, köide IV  
Figure 10. Observing the Wandering Clouds, fourth volume

# RAUL MEEL'S COMBINATORICS, NOTATION AND SELF-TALES

**RAIVO KELOMEES**

Raul Meel's significant work "Under the Sky" seems to include all the main themes that exist in his oeuvre. By way of introduction, I would like to underline the creative approaches that characterise "Under the Sky", i.e. combinatorics, noting the creative process and elements. A procedural approach is evident in "The White Fields", where we see the temporal dimension in written form. I have tackled these before,<sup>(1)</sup> but here it is necessary to partly rephrase and supplement the earlier text.

Another theme is Meel's latest book *Observing the Wandering Clouds* (2011—2013), which is both a work of art and an auto-biographical address, where biographical facts blend with specific artefacts of poetry.

"Under the Sky" seems to be the work that has attracted the most attention in Raul Meel's creative output. This seemingly endless project contains thousands of prints and hundreds of exhibition versions. The current, latest draft is supposed to have 97 graphic elements.

In 2007, Raul Meel explained "Under the Sky" as follows:

"With a fairly long preparation period, I had completed a selection of pictures by the end of 1973 /.../: 200 different pictures (each could be in four positions plus-minus 0°, 90°, 180°, 270°), as well as variations from shifting the matrix up or down in relation to the foundation, and decreasing or increasing the angle compared with the standard selection. I thus had altogether about one thousand different two-coloured serigraphs, and all of them could be presented in four positions; in addition, there were single-colour pictures of six basic images on white paper, two-colour pictures of the basic images, plus dozens of three- and four-colour pictures with intuitively chosen prints..."<sup>(2)</sup>

The series was originally entitled "Under the Estonian Sky", but since 1974, when the Frechen Print Triennial took place, it has been known as simply "Under the Sky".<sup>(3)</sup> In the 101 pages of "Conspic-tus of the Past", Meel discusses the reasons and meaning of the

colour choice in the series. The initial blue became almost pure ultramarine.

“However, I recalled the big blue blooms of the ordinary bellflower of my childhood, unbleached cornflowers, the blue of the Estonian flag — and the blue in the new pictures of “Under the Sky” became lighter: the blue of my pictures matched the Estonian flag blue.”<sup>(4)</sup>

From there onwards, he affords the blue, black and white a more total meaning:

“Using blue, black and white in creating a perception of the cosmic universe is regarded as something quite normal /.../.”<sup>(5)</sup>

Disregarding personal associations that the abstract images<sup>(6)</sup> and colours in the picture might evoke in the viewer, I would like to emphasise the combinatorics realised by the artist. Everything is based on his “engineering background”, ability to think technologically, and instincts of an inventor and constructor. As he lacked any earlier art-making experience, he rested his approach on the familiar, using mathematical constructions and control mechanisms. Mathematics, according to Meel, is good and impersonal. Relying on that, the formal method made it possible to regard art creation as a rational process of realisation.<sup>(7)</sup>

On the basis of a certain standard understanding, we consider art creation to be self-expression. It is a clash between the artist and a work of art, producing an artefact as a result. An artist’s emotional and subjective creative outburst materialises in the artwork. In that sense, creative work is described as an emotional explosion, resulting in an artwork. According to the normal understanding, the emotion instilled in an artist’s work should carry over to the viewer.

Following Meel’s methods, we only seldom feel that a work was born out of momentary emotions; a work of art is the outcome of deliberation and formal construction. This, however, does not

indicate any lack of expressiveness. A certain formalism and avoiding direct emotional and singular creative explosion have enabled the artist to develop massive series. "Under the Sky" is an excellent example.

Another aspect is the serial approach. A work of art is understood as a set of works, not as individual works. The authorship has been transferred to the component elements of the series, but they cannot be understood as artworks. The work is a set, series, ensemble. The artist has indeed called them a field ensemble.

Meel has written about serialism:

"It seems to me that in my methods, especially in concrete poems and typewritten drawings, the practice of serial realisation was natural and inevitable. As if I had had it from birth. I did not learn it from any Master's words or works."<sup>(8)</sup>

I would like to counterbalance this line of thought with Leonhard Lapin's idea, which he expressed in his conversation with me in 2007, that working in series comes from Sooster. Estonian artists were in touch with him at the end of the 1960s, including Tõnis Vint, who in turn influenced other artists.<sup>(9)</sup>

A similar opinion can be found in Lapin's book *The Avant-garde*:

"The idea of working with series comes from Sooster. Tõnis Vint learned it from him and through him it passed on to my work as well. A picture series is the best opportunity to clearly and powerfully point out the diverse ideas that matter to you, and creatively differentiate a big message from small ones, fragments of ideas that constantly come to mind... Sooster was the one who initiated the cult of large-scale series, running though years, and we can claim that, in Estonian art, those who have managed to break into the international arena are mostly working in big series."<sup>(10)</sup>

We do not have to reach for a communication theory textbook in order to describe the spread of ideas and their movement as memes in three models: linear, radial and in a network. The linear model means that there is one source of information; knowledge/influence passes from source A to receiver B. The radial version also has one information source, but numerous receivers, and the network model means that it is not possible to establish the source of information: everybody produces and receives information. Today's Internet is a typical network information channel, which does not mean that it eliminates the spread from one to one or from one to many.

In the case of the Soviet Union as a state with rigid and restricted information channels, we might assume the model of linear information infection and distribution, but it is quite likely that the network model operated as well. The same "serial" method developed into an international creative method and it was involved in scientific methods too: various possibilities are tested with the same initial data, until the desired result is achieved. I would in fact question the "authorship" of the serial method, attributing it to a specific artist. True, in propagating certain ideas, respected persons, outstanding artists, act as augmenters of attention, just as in this case Ülo Sooster and Tõnis Vint can be regarded as role models.

It is fascinating from the point of view of the undersigned that Raul Meel's series "Under the Sky" was preceded and accompanied by "theoretical" and "dry" manipulations of formulas, which described the placement of two serigraph nets in relation to each other. Meel wrote the picture formulas down in three versions (minus, standard and plus) in three adjacent columns (Figure 1), getting a total of 5328 formulas. Standard means 1776 combinations, and multiplied by three it is 5328. These columns fit on 20 pages, which the artist himself considers avant-garde drawings.

The visual basis for these serigraphs was formed by the schemes from the already mentioned Manual of Mechanical Engineering I (one of them is shown in Figure 2).

The artist first determined marks (Figure 3), and the corresponding original images C, D, F, G, H and I.(11)

Every image had four versions, each with a turn of 90 degrees (Figure 4).

The colours: M — black (Estonian *must*), S — blue (*sinine*), P — red (*punane*), h — light (*hele*), t — dark (*tume*). The clockwise rotations of the images were marked with degrees: 0°, 90°, 180° and 270°. The additional signs “+” and “—“ were used to denote that the lower image lies more/or less at 0°, 90°, 180° or 270° in relation to the upper image.

Some examples of reading the formulas.

Let us look at one of the field ensembles of “Under the Sky”, which consists of ten serigraphs (Figure 5), and at the ensemble’s schematic sheet with colour and location annotations (Figure 6). For instance, serigraph VI, with the formula DM90/CS-180. The formula means that the uppermost is the black image D, turned clockwise at 90 degrees, and the lower is the blue image C, turned a bit less than 180 degrees.

The basic images C and D, which constitute the nets of the serigraph, look like elegant clusters of curving lines (Figure 7).

The first image printed is blue C, turned inside out, then black image D on top of it, turned clockwise 90 degrees. The result through the formula DM90/CS-180 resembles an egg or a diving fish (Figure 8). However, it would be naïve to suppose that the image was created to evoke mimetic associations. The viewer may see parallels in the picture with other art depicting elliptical objects, but in the current context this picture is one of many compound images, and the viewer is at liberty to speculate about what it “recalls”. Knowing that abstract art in the 1970s contained ideological side meanings, perhaps even directly anti-Soviet ideas, we can but guess at the tense effort of imagination by confirmed interpreters, who tried to “read” something into these serigraphs.

We have thus described the recipe book of Raul Meel’s art creation. It is likely that with this kind of instruction system anyone could handle the copying and the printing. Authorship of realisation could easily be transferred to someone else.

This is the series that Meel has copied most, creating ensembles with varying numbers of pictures. The latest draft contains 97 works.

“Under the Sky” is also interesting for its physically undetermined complexity. These ensembles have been shown a few pictures at a time, but also 45 at a time. This is an unlimited artwork,

which at least in theory can be produced again and again. In reality, it does not work like this, as the artist has fixed ideas about how one or another set of squares should be designed.

Meel's approach to Estonian art is quite unprecedented, as combinatorics and formalisation of serialism have been taken to a level where graphic works can be described as formulas. We can call this an individual notation system. Seeing that they consist of normal Latin letters and Arabic numerals, we cannot easily attribute singularity and originality to them, but they are nevertheless fascinating.

Solving technical tasks usually involves notation, marking with symbols, but this is much less common in artworks. We can cite as examples the approaches of Sol LeWitt, Frank Stella and others. We can refer to systemic painting and the anti-form movement of the 1960s, when artists realised artworks as a result of cold calculation. Raul Meel's ensemble "Under the Sky" is anything but a cold approach; it is emotionally and historically arranged, with a local meaning added by the blue-black-white, which makes the work contextually eloquent.

### SELF-TALES

One of the attempts to understand the artist's work often includes simplifying his output or reducing his world-view to clear components, i.e. personal preferences or fears, biographical facts, temporal periods or spatial locations. This is a great help in talking about the artist and mediating him, although he might not agree with everything. Another viewpoint may actually be useful to the artist as it helps him to see himself more clearly. The artist creates himself, and reconstructs himself on the basis of someone else's reflecting opinions.

Raul Meel generates enough information to find explanations and meanings in his work. It seems to me that the information offered by the artist is sometimes contradictory and confusing. The listener fails to put two and two together. Meel's self-tales bubble and multiply, leap into the distance and then return. His art, too, is a self-growing plant, expanding in every direction, relying on seeds that were planted in the late 1960s.

Meel's self-tales achieve the status of self-myth; they become self-narratives. They are repeated and are fixed and help

the artist to frame different periods of his life. He has placed his life story and creative work between them. However, in his case these are biographical facts and not inventions. In that sense, I would like to mention Virve Sarapik's text "A writing artist", which inspired the construction of the current viewpoint.<sup>(12)</sup> Through Meel's self-tales, I interpret his work, which contains these self-tales.

These self-tales are Raul Meel's five self-interpretations:

- self-discoverer of concrete poetry,
- artist with technical school background,
- bee-keeper,
- artist without the traditional art education,
- representative of Soviet-era non-conformist art.

These self-tales constitute the foundation upon which the artist has built up his self-perception and self-respect. More interestingly, though, is that the foundation also supports his works and series. In some cases, the self-tales are in fact the content of his works.

I would like to examine Meel's biography via his most recent four-volume book *Observing the Wandering Clouds I—IV*, 2011—2013, which has over 3000 pages. The artist's more important biographical episodes are reflected there. Everything is on A4 format sheets, at the moment in files, although they are eventually supposed to be printed. In my vision, they can be seen as a digital exposition object, which viewers can easily browse on screen. In mostly 100-point Times New Roman, the artist carries the reader from page to page, ignoring the customs of canonical transcription. An example is presented below, transferred into the normal font size. I would however like to point out a peculiar problem that the artist causes the reader, which then develops into a pleasure and, according to my own experience, culminates in a poetic experience.

Page 26 presents in 100-point Times New Roman font:

MÄLET

AN

ENNAST

EMA

KÖHUST

Keeping in mind the transcription and design, we might experience the text as elevated into a supernaturally meaningful fact. The artist has mixed his concrete poetry and text-writer experience, creating hybrid writing, where graphic pictures and significant text have blended.

Writing about the development of his artistic world-view, he starts with links with his first wife Aino Pori, through whom he communicated with art circles and described serious art: "... real art is true-to-life depiction." But soon he comes to the breakthrough, dated 1961, when he saw in a lecture of higher mathematics how the chalk lines on the blackboard lived, depicting the course of human life. The text spreads across several pages:

TALLINN  
A  
TEHNIK  
AÜLIKO  
OLI  
KÕRGE  
MA  
MATEM  
AATIKA  
LOENGU  
L, 1961,  
NÄGIN,  
ET  
KRIIDIJ  
OON  
TAHVLI  
LELAS,  
KUJUTA  
DES  
JUST  
KUI  
INIMES  
E ELU  
KULGE  
MISI.

Meel discovered concrete poetry by himself. In 1968—1969, the publication of his collection “Club” was banned. Meel commented: “The editors of the almanac *Hees* planned to duplicate my poetry booklet in 50 copies, under the aegis of the young author’s society of the Soviet Estonian Writers’ Union, but the vigilant representatives of the Soviet power banned it.”<sup>(13)</sup>

The collection inspired later graphic art works, such as “Eternity” (1968/1971, serigraphy on paper, 65 × 63 cm), “Function” (1968/1970, serigraphy on paper, 65 × 63 cm), “Happy Sea” (1968/1970, serigraphy on paper, 65 × 63 cm), “Country of our own — with nation, without nation; positive” (1968/1970, serigraphy on paper, 65 × 63 cm) and others. Typewriter drawings, as the author calls them in their original version, became the basis for serigraphs. In that sense, the graphic technique is the medium, a means of copying and distributing the original.

When he was working on “Club”, Meel actively communicated with literary people, and these contacts became his “most active learning”. His most famous and most laconic summary of an era, “PROGRESS RE GRESS”, was completed during the same period (1968) and appeared in the same collection. This had probably something to do with the failed publication of “Club”. In 2013 Meel provided an additional interpretation to the initial five-line text. He wrote: “The shape (image) of a poem or an artwork unexpectedly emerges in the mind as a metaphor, a rephrasing”.

*PROGRESS  
PROGRESS  
PROGRESS  
PROGRESS  
PROGRESS  
RE! GRESS  
RE! GRESS*

Meel's poem-object "Dice" is from the same period. He showed it at an exhibition during his student days in Tartu. The following texts were placed on the sides, as if marking the throws of the die:

S E E	A I H	S U U	E E L	0 0 1	U D I
E S E	I H A	U S U	E L E	0 1 0	U I D
E E S	H A I	U U S	L E E	1 0 0	I D U

He discovered concrete poetry by himself and heard only later that it had been cultivated in the West in the 1950s and 1960s. The reaction of literary people in Estonia was unambiguous:

NŌUKO  
GUDE  
KIRJAN  
DUSÜLE  
MAD  
ÜTLESID  
MULLE  
ÜLEVAL  
TALLA:  
„NII EI  
TOHI  
LUULET  
ADA!  
NII EI  
TOHI  
KIRJAN  
DUST  
TEHA!”

At the first exhibition of the die, the viewers were able to roll the die. The ending of "Dice" was "pretty, entertaining, funny and sad".<sup>(14)</sup> The die was invitingly bright white and playful and seemed quite strong. The lads and girls of Tartu University allegedly played with it by rolling it, until a girl wanted to sit on it or dance on it. The die "collapsed under the girl's bottom".<sup>(15)</sup>

In the version installed in 1994 in the Tammsaare Museum, the die contained bells. The die project was certainly among the few, perhaps the only example of an “open” artwork at that time. Unfortunately it was later presented as non-movable, as we saw it at the exhibition “The Point of the Game. Archives in Translation” (2008) in the KUMU Art Museum. This makes us wonder about the role of museums, which archive/preserve, but occasionally distort works of art. We could claim that the ban on touching “Dice” in the museum display is a misinterpretation of an artwork. We see similar situations with kinetic works, which people are prohibited from touching or activating for “restoration-technical reasons”. And, although in the context of problems of “preserving the unpreservable” people seek ways of presenting vanishing art or art that cannot be realised physically, these solutions may include the danger of distorting artworks in the exhibition hall.

Interpretations of artists themselves are a fitting theme here. The serigraph works in Meel’s “Club” collection can also be understood as a transfer into another medium, as “distortion”. An additional aspect is the amplification which is part of taking the visual into another technology. Amplification as a result of multiplication and changing size. Although we do not regard the artist’s self-copying and further interpretation of his own art as a non-creative act, there is the danger of cheap self-repetition. In my view, self-interpretations, self-repetitions and developments belong to the everyday world of the artist, and in Meel’s art it is fascinating to follow how the initial concrete poems transform into a more “noble” technology, the accepted technique of graphic art. Regarding the context of the 1960s and 1970s, this was inevitable, because the typewriter drawings-poems were considered more as drafts, which we now accept as originals.

Failing to find acceptance in literary circles, Meel moved towards art to “seek a chance at life”:

NII SIIS  
LÄKSIN  
GI  
KUNSTI  
POOLEL  
E

ELUVÕI  
 MALUST  
 OTSIMA.  
 KUNSTI  
 JAOLE  
 LISAKS  
 TULID  
 KAASA  
 KIRJAND  
 USE  
 JAGU  
 JA  
 HELIKU  
 NSTI  
 JAGU.

On 5 March 1969 Meel met Tõnis Vint. As an “engineering school student”, Meel then discovered (more securely after 1971) the modern serial technique of art-making, which Arvo Pärt was said to have used in music beginning in the mid-1970s. According to Meel, his art-making method was more objective compared with the emotionally more subjective treatment that prevailed in Estonia at the time. Quite a few bystanders thought that “the lad had come to the wrong place; he had nothing to do with art”.

The head of the culture department of the Central Committee of the Estonian Communist Party thought in 1970 that Meel’s “formalism-flavoured experiments have no perspective whatsoever and the young man’s art-theoretical foundation is faulty, to put it mildly.”<sup>(16)</sup> The same person also presumed that Meel’s art was supported by the US Central Intelligence Agency and that he was recording unhealthy tendencies.

In 1971 Meel met Ilya Kabakov after the opening of Ülo Sooster’s exhibition in the Tartu Art Museum. Between 1971 and 1977 he took part in and received awards at art biennials in Ljubljana, Krakow, Frechen, Venice and Vienna, at a Rijeka original drawings exhibition and elsewhere. Meel’s stubborn perseverance and friendly encouragement from Kabakov and a few other sympathisers kept him going. Looking back after decades, someone

else's bitterness and the insults he had to suffer might seem funny, but we must try to imagine the real society without any alternative thinking and having to work in a contemptuous atmosphere. This toughened the artist, but was also frustrating. Hooray for creators who are able to put up with psychological and social pressure and a negative environment and still carry on working. The means of pressure differ in each era, but turning them into creative energy is a part of the basic preparation of a creator, something not taught at any university.

If foreigners had asked any Estonian artist about Meel's status, the reply would have been:

NOBOD  
Y  
IN  
ESTONI  
A

Pondering today the culture of acknowledging or condemning one another, we would take it more calmly, because we can see artists working in different nests. Being part of the art field does not necessarily mean sharing art-related principles. However, the art structure back then was more clear-cut, the art sphere more uniform, and recognition or criticism radiated all across the art field. Artists were divided according to media: painting, graphic art, sculpture and applied art.

Meel's biography states that he is an autodidact in art and literature, an electrical engineer by education, and since the early 1980s a semi-professional bee-keeper, which means that he is able to earn a living. However, his voluntary self-realisation in art through his enormous effort of self-determination should be more appreciated. Official condemnation is part of the respectable title of a non-conformist artist. Ilmar Torn's bilious reaction to the invitation to the Sao Paolo biennial, as well as his fellow artists' irony about the thousands of copies of "Under the Sky", who advised him to express himself with "fewer means": all this frowning and these ironic remarks belong in the biography of every creative person who is trying to do something different.

Art was supposed to fit into “one box”, i.e. into one picture.  
When this canon was violated, the artist was severely criticised:

EESTI  
KUNST  
TOIMUS  
KINDLA  
TE  
RAAMI  
DE  
SEES:  
TERVIK  
KUNSTI  
TEOS  
PIDI  
ÄRA  
MAHTU  
MA  
ÜHTE  
KASTI.  
MULLE  
PANDI  
PAHAK  
S,  
ET  
ÜLETAS  
IN  
KANONI  
SEERIT  
UD  
PIIRE.

Meel could only summarise the situation by paraphrasing the classic.

IGAV(AV  
ÖITU)  
LIIV JA

(ÜSNAGI  
)  
TÜHI  
VÄLI,  
TAEVAS  
(KAH)  
PILVINE

Without any particular advertising, various ministers and even Secretary of the Central Committee of the ECP Käbin visited Meel's personal exhibition in the Estonian Institute of Design and Technology in 1974. This was a typical Soviet-era phenomenon of the Communist Party apparatchiks publicly castigating Western culture, but whenever something resembled it paying boot-licking attention. However, when it moved beyond the alternative news threshold, they began tightening the screws. The same category includes the Party members who watched Western ("anti-Soviet") films, which were never publicly screened.

The Saku '73 exhibition was followed by Harku '75. The latter is still seen as a legendary "multimedia" undertaking. At the same time, Meel was offered a chance to emigrate to the USA, both by the West and by the KGB.

KAS  
SOOVID,  
ET  
AITAKSI  
ME SUL  
EMIGRE  
ERUDA?

People in the know thought he had no future in the Soviet Union for the next 20 years, plus there were those who would have helped him in America.

SIIS  
KIRJUT  
ASIN

„EI“  
U.S.A.LE  
JA  
VEEL  
KIRJUT  
ASIN  
„EI”  
KAAGEE  
BEELE.

The notorious “bulldozer exhibition” in Moscow also took place in 1974. This determined the whole background system, the radical attitude of the authorities towards modernism-flavoured contemporary art. The situation was hopeless.

There is no doubt that Raul Meel managed to capture the international trend or demand that so many artists desire. The difference between his activities back then and the activities of artists today is that in the past the Soviet power, i.e. state organs (including the KGB), sat between the artist and the demand. The authorities interfered in everything that had anything to do with the ABROAD. It took a long time for those who tried to shake the Iron Curtain before air started moving again. It is therefore difficult to underestimate the dark mood of the artists back then: they were not able to expand, present their art or travel with it.

Among Meel's legends is MOMA's wish in 1977 to purchase his art. They had chosen the 1973 “Under the Estonian Sky”. As the law did not allow foreign museums to buy Soviet art, the Leningrad Hermitage was offered an exchange: the art of Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Frank Stella or James Rosenquist.

The reply of the Soviet official was curt:

HE  
COBE  
TYIO!

The same series of disappointments and self-tales include the proposal by Flash Art to publish a five- to seven-page article, but Meel could not find a single person in Estonia willing to write it. It is easy to imagine how frustrating this must have been.

Describing these tales and referring to them as significant self-tales, besides their traumatic content I also see their “creative” quality, which in a sense constitutes the artist’s self-myth. There is no need here for a fastidious art historian to find documentary proof of the artist’s claims; what matters is the feasibility and probability of these tales and the artist’s biographical significance.

Trying to determine his own relations with his contemporaries, and seeking atonement, Meel refers to the Bible and the question posed by Peter: how many times should he forgive people who have sinned against him: up to seven times? Jesus replied: “I do not say to you, up to seven times, but up to seventy times seven!”

PÄRAST

MIDA

LÕPUKS

TULEB

AEG /

AJATUS,

MILLAL

KÕIK

ANDEST

AMINE

ON

JÕUDNU

NUD

SAADA

PARATA

MATUK

S.

Moving in this manner along the first volume of *Observing the Wandering Clouds*, the reader learns about a painful experience, i.e. the official ostracising and ruining of the artist, demonstrated through various examples and episodes. This is, naturally, from the artist’s

point of view. There are also positive experiences and compliments to Evi Pihlak and Tamara Luuk, whom Meel calls “cannons”, which fire meaningful texts with a straight flight path.

In the second volume of *Observing the Wandering Clouds*, the author arrives in the 1990s, when his status was much more secure. His views about the world and art are wise-moralistic and social-critical, and some also evergreen. “Estonian poverty is the dominating mood! If the artists have no money, they cannot independently relate to society, or make unconditionally honest creative choices.”

EESTI  
VAESUS  
ON  
VALITS  
EV  
MEELE  
LAAD!

Of course nobody wants to exchange the current social order for anything else; many critics and analysts of social issues have reached similar conclusions: how free is an artist in a “free” society if his livelihood depends on his opinions and criticism? Meel’s views are presented in the sixth volume:

“Keeping independent, (socially) active artists reined in, it is most efficient for the rulers to enclose them — and not only artists — in the trap of poverty, which works better than frightening, censorship, repressions or even imprisonment.”

Occasionally the words crumble and become pictorial forms, just like on page 355 (Figure 9) of the third volume or on page 302 (Figure 10) of the fourth volume:

Meel’s text moves between biographical content, art-historical facts and poetic-sound improvisational text objects. It is difficult to fully describe all this, but as a whole it can be perceived as a many-layered work. It contains references and points to facts and reality, although it is a rather ethereal text, and reveals to the reader an emotional artist who poured his life, and the charm and harm of the world into a text that remain somewhere between art, concrete poetry, song and meditation.

- (1) R. Kelomees, *Postmateriaalsus kunstis: indeterministlik kunstipraktika ja mittemateriaalne kunst*. PhD. Estonian Academy of Arts, 2009, pp. 150—160.
- (2) Raul Meel's letter to the author, March 2007.
- (3) R. Meel, *Minevikukonspekt*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, p. 101.
- (4) *Ibid.*
- (5) *Ibid.*
- (6) The serigraphs were based on schemes from the book *Masinaehitaja käsi-raamatust I* (Manual of Mechanical Engineering, publishing house *Valgus*, Tallinn, 1968), which had been cleared of numerical information.
- (7) Conversation with Raul Meel 26 March 2007. Recording owned by the author.
- (8) Raul Meel's email to the author, April 2007.
- (9) Information from a conversation with Leonhard Lapin 10 January 2007.
- (10) L. Lapin, *Avangard*. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, pp. 162—163.
- (11) Image C is from the *Manual of Mechanical Engineering*, and D is its reflection. Meel writes about other images: "The drawings of F and H are visualisations of temporal changes of the characteristics of two different electromagnets; G and I are mirror images derived from F and H." Meel's letter to the author, 25 Jan 2014.
- (12) V. Sarapik, "Kirjutav kunstnik," *Paar sammukest XXV. Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2009, pp. 30—57.
- (13) Notes for the selection of works for the Kumu Art Museum exhibition, manuscript, 2013—2014.
- (14) R. Meel, *Minevikukonspekt*, p. 61.
- (15) *Ibid.*, p. 61.
- (16) *Ibid.*, p. 66.