

## TÕNIS TATAR

Kolmas tee Eesti NSV kunstis:  
avangardi ja võimumeelsuse vahel





## **TÕNIS TATAR**

Kolmas tee Eesti NSV kunstis:  
avangardi ja võimumeelsuse vahel

Tartu Ülikooli ajaloo- ja arheoloogia instituut, Tartu, Eesti

Kaitsmisele lubatud TÜ filosoofiateaduskonna ajaloo ja arheoloogia  
instituudi nõukogu otsusega 24. märtsil 2015. a.

Juhendajad: prof. emer. Jaak Kangilaski  
prof. Juhan Maiste

Oponendid: prof. dr. Jörg Hackmann (University of Szczecin)  
Sirje Helme, PhD (Eesti Kunstimuuseum)

Doktoritöö kaitsmine toimub 18. juunil 2015. aastal kell 16.15  
Tartu Ülikooli senati saalis, Ülikooli 18–204, Tartu.

ISSN 1406-443X  
ISBN 978-9949-32-820-8 (trükis)  
ISBN 978-9949-32-821-5 (pdf)

Autoriõigus: Tõnis Tatar, 2015

Tartu Ülikooli Kirjastus  
[www.tyk.ee](http://www.tyk.ee)

# SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	7
1. Teema valik.....	7
2. Metodoloogia, struktuur ja allikad.....	12
3. Ülevaade historiograafiast.....	17
1. TEOREETILINE JA AJALOOLINE TAUSTSÜSTEEM.....	25
1.1. Kunstiteoreetiline kontekst.....	25
1.2. Mõistete ja arengute kohaldatavusest olukorrale Eesti NSV-s.....	53
1.3. Kunst ja võim Eesti NSV-s sulaaajal ja pärast seda.....	59
1.4. Uue kultuurisituatsiooni väljakujunemine 1960.–1970. aastate vahetusel.....	66
1.5. Vahelduvad kultuuriteadvused: visandeid stagnatsiooniaegsest mentaliteedist.....	82
1.6. Ühiskondlike ja üldkultuuriliste faktorite mõju kunstile.....	89
2. JÜRI ARRAKU LOOMING JA TÕEKSPIDAMISED	
EESTI NSV PERIOODIL.....	95
2.1. Looming kuni 1976. aastani.....	95
2.2. Seisukohad kuni 1976. aastani.....	109
2.3. Looming pärast 1976. aastat.....	119
2.4. Seisukohad pärast 1976. aastat.....	136
2.4.1. Maailmavaatelised seisukohad.....	136
2.4.2. Seisukohad kunstiküsimustes: moodsa kunsti kriitika.....	140
3. OLAV MARANI LOOMING JA TÕEKSPIDAMISED	
EESTI NSV PERIOODIL.....	150
3.1. Looming kuni 1968. aastani.....	150
3.2. Seisukohad kuni 1968. aastani.....	168
3.3. Seisukohad pärast 1968. aastat.....	173
3.3.1. Usuline pöördumine.....	173
3.3.2. Maailmavaatelised seisukohad.....	177
3.3.3. Seisukohad kunstiküsimustes.....	180
3.4. Looming pärast 1968. aastat.....	187
3.4.1. Olav Marani vaikelude poeetika.....	190
4. KALJO PÕLLU LOOMING JA TÕEKSPIDAMISED	
EESTI NSV PERIOODIL.....	200
4.1. Tegevus ja seisukohad kuni 1973. aastani.....	200
4.2. Looming sarjani „Kodalased“.....	223
4.3. Seisukohad mütoloogiliste sarjadega tegelemise ajal.....	231

4.4. Looming alates „Kodalastest“ kuni nõukogude perioodi lõpuni .....	245
4.5. Looming postkolonialistlikus perspektiivis .....	256
KOKKUVÕTE .....	270
SUMMARY .....	275
KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD .....	281
ELULOOKIRJELDUS .....	292
CURRICULUM VITAE .....	293

# SISSEJUHATUS

## I. Teema valik

Ajaloolise tõsiasi jana paigutub suur osa eesti professionaalse kunstikultuuri ajaloost aastakümnetesse, mil Eesti oli annekteeritud Nõukogude Liidu koosseisu. Nõukogude võimu püüdlus eesti kultuuri ning seeläbi rahvast tasalülitada andis selle aja kunstile, teatrile, kirjandusele ja muudele kultuurivaldkondadele poolavaliku missiooni, mis erineb kunsti eesmärgist ja toimimislaadist demokraatlikus rahvusriigis. Kui üldiselt võiksime kunsti „normaalse“ otstarbena nimetada vaatajale esteetiliste elamuste ja nende kaudu elu mõtestamise võimaluste pakkumist, siis suure osa Eesti NSV-s loodud kunsti puhul need ülesanded säilisid, ent ühiskondlik-poliitilisest olukorrast tingituna lisandus neile missioon säilitada ja taastada eestlaste identiteeti – kinnitada eesti kultuuri läänelikku olemust, anda julgust ja enesekindlust võõrvõimu väljakannatamiseks, pakkuda emotsionaalset kompensatsiooni poliitilisele allajäämisele, võimaldada alternatiivi ametlikule ideoloogiale, nihutada piire lubatud ja keelatud eneseväljenduse vahel, esitada rohkem või vähem varjatud kujul võimukriitilisi mõtteid, konsolideerida rahvast positiivsete eeskujude ja liidrite ümber, kinnitada kultuurilist järjepidevust ja elujõudu jne. Need on ülesanded, mida vabas ja demokraatlikus ühiskonnas kunstile tingimata esimeses järjekorras ei esitata, kuna need pole kas aktuaalsed või täidavad neid funktsioone omariiklikud institutsioonid. Nimetatud poolavaliku pealises ülesande – eestlaste identiteedi säilitamise – erinevaid aspekte kandsid kultuuri erinevad suundumused. Kui nn laulupeokultuur sai edukalt täita rahvast konsolideerivat funktsiooni, kinnitada kultuurilist järjepidevust ning rahvuslikku identiteeti, siis alternatiivsed avangardnähtused võisid julgelt esitada võimukriitilisi mõtteid, rõhutada kultuuri kaasaegset läänelikku iseloomu, rünnata lubatud ja keelatud eneseväljenduse piire. Kumbki kultuuriline diskursus poleks saanud täita teise ülesannet, seega olid kokkuvõttes mõlemad poolused vajalikud.

Nagu ühiskond ja kunst, ei olnud Nõukogude Liidus vabad ka kunsti uurivad diskursused – kunstikriitika ja kunstiajalugu. Seetõttu on eesti kunstiajaloolased alates 1990. aastatest tegelenud Eesti NSV ajal loodud kunstiajaloo n-õ desovetiseerimisega. Sotsiaalpoliitilised ja -psühholoogilised tingimused, milles see ümberhindamine aset leidis, kujutab endast omaette keerulist teemat. Siinkohal võib nentida, et vabanemine riiklikust tsensuurist ei tähendanud seda, et kunsti-teaduses oleks muutunud võimalikuks kehtestada sirgjoonelist ja erapooletut tõe. Põhjuseks on kunstiajaloo paratamatu ligidus ideoloogilisele vallale, mis muudab objektiivse tõe taotluse üldse problemaatiliseks. Lihtsalt öeldes, kunstiteos ei allu kuigi hästi kvantitatiivsele hinnangule, kuid kvalitatiivsed hinnangud sõltuvad

väärtustest. Kunstist kirjutamise taustal olev küsimus väärtuste kohta, mida me kunstilt eeldame, paigutub üheselt ideoloogia valdkonda.

Vaadates kunstiajalookirjutuses alates 1990. aastatest langetatud hinnanguid nimetatud kahele suunale Eesti NSV kunstis (nimetagem neid siis ametlikuks ja mitteametlikuks, traditsiooniliseks ja avangardseks või peavoolu- ja alternatiiv-kunstiks või muud moodi), ilmneb, et need ei ole omavahel sugugi tasakaalus. Kultuurirevolutsioonidele iseloomulikult kaldus nüüdki pendel äärmusest teise – seni mõnel määral tõrjutud või lausa unustuse hõlma vajunud mitteametlikust kunstist kujundati tagantjärele nõukogude aja kunsti peanarratiiv. Tõsi, täitmaks nõukogude režiimist kunstiajalukku jäänud valgeid laiike toodi näitusesaalidesse ning uurijate luubi alla ilusaid ja huvitavaid asju, olgu siis Ülo Soosteri ja Tartu sõpruskonna mitteametlik looming, Tallinna maalijate nagu Enn Põldroosi, Olav Marani, Henn Roode 1960. aastate abstraktne kunst, sürrealism ja kollaaž või siis rühmituse ANK'64 liikmete modernistlikud tööd samast kümnendist. Kuid Eesti vabanemisega alanud kunstiajaloo ümberhindamine ei piirdunud nõukogude režiimi sallimatuse tõttu varem peidetuks jäänud kunstivarade päevavalgusse toomisega. Ei piirdunud ka läbi nõukogude aja valminud ofitsiaalse kunsti, alguses hirmust ning hiljem materiaalsete hüvede nimel meisterdatud kommunistide büstide või rahvariides kolhoosirahva kujutiste fondipimedusse pagendamisega. Alates 1990. aastatest aset leidnud radikaalne muutus hinnangutes, mille taga oli ühelt poolt seniste tõrjutute revanšism ning teiselt poolt kunstiteadlaste soov konstrueerida meie lähimineküü kunsti põhjal Lääne universaalse jutustusega konvergeeruv narratiiv, tõi kunsti hindamises kaasa kõige laiemaid muutuseid. Võib väita, et koos pesuveega ei lennanud rentslisse midagi vähemat kui aastakümnete jooksul loodud avara diapasooniga kehand, mida Sirje Helme on nime-  
tanud eesti kunsti peavooluks.<sup>1</sup>

Mida see eesti kunsti peavool endast kujutas? See valdavalt osa Eesti NSV-s tegutsenud kunstnikest hõlmanud kontingent oli kõigi parameetrite järgi vaadatud äärmiselt kirju. Sii kuuluvad valdkonna absoluutsed tipud nagu Olev Subbi, Enn Põldroos, Peeter Mudist või Toomas Vint, aga ka paljud tänaseks unustuse hõlma vajunud kunstnikud. Kindlasti kuulusid sellesse rühma pea kõik kunstnikud, kelle looming Eesti publikule kõige enam korda läks, keda eestlased kõige kõrgemalt hindasid, kellel oli kõige kõrgem prestiiž ja autoriteet. Populaarsuse ja mõjukuse tõttu kandsid need kunstnikud kõige suuremat vastutust nimetatud eesti kunsti pealisülesande, rahvusliku identiteedi säilitamise ja taasloomise osas.

Selle avara peavoolukunsti piirid nii võimumeelse kui avangardistliku kaldaga olid sageli ähmased. Näiteks paigutus kindlasti peavoolu suur osa Evald Okase

---

<sup>1</sup> Sirje Helme, *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013), 12.



loomingust, ometi oli tegemist ametliku nõukogude kunstnikuga *par excellence*. Samuti kuulus peavoolu hulka suur osa Tõnis Vindi kunstist, ometi oli tegemist juhtiva modernisti ja mitteametliku kunstielu keskse tegelasega. Enamik kunstnikke võttis mingil määral arvesse nii nõukogude režiimi ametlikke nõudmisi kui informatsiooni Lääne avangardi kohta, ent ei suhtunud ei ühte ega teise kui etaloni. Kummalegi importideoloogiale eelistati traditsioonilist kunstnikurolli – isikliku eluvaate siirast ja efektset väljendust, keskendumist oma meediumi spetsiifilistele probleemidele, järjepidevust eesti rahvusliku kunstiajalooa. Sooviti teha oma tööd võimalikult ausalt ja hästi ning mida vähem teda sealjuures segati, seda parem („luua kunsti, mis meeldiks endale, vähemalt osale kolleegidele ja heal juhul ka publikule“, on nõukogude ajal töötanud eesti kunstnike soovi sõnastanud Jaak Kangilaski)<sup>2</sup>.

Nagu märgitud, pööras alates 1990. aastate algusest kunstikriitika ja kunsti-teadus senisele peavoolule mingis kompensatoorses-revanšistlikus õhinas selja. Moraalikohtuniku rolli võtnud kunsti reflekteeriv diskursus asus Eesti NSV ametlikus kunstielus osalenud ning vastavatest hüvedest osa saanud kunstnikke vaatlema kui mitte kollaboratsionismi, siis vähemalt konjunktuurse mugandumise valguses. Meenutades ülaltoodud mõtet nõukogude aja kunsti erinevate suundumuste poolt kantud erinevatest ülesannetest, asuti nüüd seisukohale, et väärikas ja kangelaslik oli neist ainult (või vähemalt eelkõige) üks – mõnede radikaalsete avangardistide poolt esindatud nõukogude võimu suhteliselt julgemalt eiranud või trotsinud positsioon.

Kuivõrd õiglaseks võib sellist suhtumist pidada? Ühelt poolt kätkeb otsekohene vastuhakk totalitaarsele süsteemile kaheldamatuid moraalseid vouruseid – julgust ja ausust. Teiselt poolt, nagu eelpool väidetud, suutsid avangardistid täita vaid mõnesid kultuurilise vastupanu funktsioone, samas kui ülejäänuid täitis n-õ peavooludiskursus. Täna teadmistest ja veendumustest lähtuva terade ja sõkalde retrospektiivse eristamise kiusatuse vastu võib esitada ka ajaloo filosoofilise argumendi. Nagu märgitakse esindusliku artiklikogumiku „Kohandumise märgid“ (2002) eessõnas, on kogu vaimukultuur oma olemuselt kohandumine oludega – kohandumine eneseavaldumise tingimuste ja eelduste, ühiskonna ja kunstitarbijate ootuste, loomingulistes paradigmades ja kaanonites sisalduvate väljakutsetega.<sup>3</sup> Lõpuks tõusetub siin ka põhimõtteline küsimus poliitilise ja esteetilise suhtest kunstiajaloolistes hinnangutes (kui utreerida, siis kas kõrgemalt tuleks hinnata geniaalset kollaboratsionisti või keskpärast dissidenti?). Näib, et

<sup>2</sup> Jaak Kangilaski, „Mõjukas monograafia eesti 1970. aastate kunstist“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1–2 (2013), 234.

<sup>3</sup> Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann (koost ja toim), *Kohandumise märgid*, Collegium Litterarum, 16 (Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002), 7.

kunsti puhul, mis seda nime väärrib, ei saa tähendus ammenduda poliitilise mõõtmega, järelikult ei saa seda teha ka kunstiajalooline hinnang.

Käesolevas väitekirjas uuritavaks nähtuseks pole siiski kogu nimetatud eesti kunsti peavool, vaid üks spetsiifiline osa sellest. Kunstnikud Olav Maran, Kaljo Põllu ja Jüri Arrak jagavad omadust, mis eristab neid ülejäänud n-ö peavoolust, muutes nad siinses kontekstis iseäranis huvitavaks. Nimelt kuulusid kõik kolm 1960. aastatel esimeste printsiipiaalsete avangardistide hulka, kõik kolm olid siinse avangardi liidrid ja ideoloogid ning kõik kolm ütlesid vähem kui kümne aasta jooksul avangardist põhimõtteliselt ja efektselt lahti. Nii Maran, Põllu kui Arrak kuuluvad uurija jaoks tänuväärseesse refleksiivsesse kunstnikutüüpi, kes on läbi aja püüelnud oma vaadete sõnastamisel koherentse süsteemi poole, mida nad pole pidanud paljaks nii rohketes kirjutistes kui intervjuudes väljendada. Seega avaneb nende kunstnike loominguga ja seisukohtade näol uurijale erakordne võimalus vaadelda mõlemat konkureerinud diskursust läbi samade autorite (kolmekordse) prisma.

Kunstnikku nagu iga ühiskondlikus kontekstis tegutsevat isikut võib vaadelda keerulise vastastikmõjuna individuaalsetest ja kultuurilistest faktoritest. Kus algab üks ja lõpeb teine, jääb enamasti mõistatuseks ka inimesele endale. Indiiviidi ja kultuuri dialektikast ei pääse mööda ka käesolev uurimus. On ilmne, et nagu iga inimene, kaldub ka kunstnik iseenda muutumist nägema eelkõige individuaalse, idiosünkraatilise, üldistele seaduspäradele taandamatu juhtumusena – seisukoht, millesse uurijal tasub suhtuda empaatilise skepsisega. Ent samavõrd kaugel tõest oleks taandada muutused kunstnike loomingus üksnes kultuuriliste diskursuste üldisele dünaamikale. Nii Olav Marani, Jüri Arraku kui Kaljo Põllu puhul on ilmne, et nende kunstis ja maailmavaates aset leidnud radikaalse ümbermõttestamise põhjused on suurel määral individuaalsed, kahel esimesel seotud muuhulgas religioossete kogemuste, viimasel teistsuguste kultuuridega tutvumisega. Kummati viib juba muutuste ilmne omavaheline analoogilisus mõttele, et muutuste individuaalsed põhjused ei ammenda siiski kogu tõde. Nii on kolme kunstniku loominguga ja mõtete kõrvuti käsitlemise tagamõtteks aimdus, et neil on midagi ühist. Käesolev doktoritöö esitabki hüpoteesina väite, et Marani, Arraku ja Põllu loominguga ja vaadetes aset leidnud radikaalne pööre ei olnud juhuslik, vaid väljendas eesti ühiskonnas, kultuuris ja kunstis aset leidnud üldisemat ideoloogilist ümberorienteerumist. Selle väite toetamiseks asetatakse kunstnike looming ning seisukohad ühiskondlikest, üldkultuurilistest, mentaliteediajaloolistest, kunstiteoreetilistest ja kunstilistest mõjuritest moodustuva ajastu tervikumudeli taustale. Seeläbi esitatakse lähimineviku kunstile esteetilist väärtust, kunstilist traditsiooni ning rahvuslikku kultuurimälu hindav vaade, mis on siinkirjutaja arvates eesti praeguses kunstiajaloolises distsipliinis alaesindatud. Kolme Eesti nõukogudeaegse kunsti keskse figuuri põhjalik ja tasakaalustatud käsitlus võiks olla sammu-

keseks ka mõnede eespool kirjeldatud ebakohtade kompenseerimise suunas Eesti uuemas kunstiteaduses.

Doktoritöös käsitletav lõik eesti kunstiajaloo algab Marani, Põllu ja Arraku sisenemisega Eesti kunstielu 1960. aasta paiku ning lõppeb aastaga 1987. (Nõukogude annektatsioon kestis küll aastani 1991, ent nii Jaak Kangilaski kui Enn Tarveli periodiseeringute kohaselt algas üleminekuperiood juba 1987. aasta paiku. Nõnda oleks järgmistel aastatel Eesti ühiskonda ja kultuuri haaranud dünaamiliste protsesside hõlmamine käesoleva töö fookust asjatult hägustanud.)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Jaak Kangilaski, „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine“, *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist* (Tartu: Ilmamaa, 2000), 228–235; Enn Tarvel, „Eesti lähiajaloo periodiseerimisest“, *Ajaloolise tõe otsingul* (Tallinn: Kistler-Ritso Sihtasutus, Mittetulundusühing S-keskus, Rahvusarhiiv, 1999), 105–115.

## 2. Metodoloogia, struktuur ja allikad

Alates 1970. aastatest kunstiteaduses valitsenud kultuuriteaduslik orientatsioon on kunstile lähenemisel eelistanud semiootilisi, antropoloogilisi ja sotsioloogilisi lähenemisviise. Autonoomsest kunstiteosest enam on uurijaid huvitanud kunst kui sotsiaalne praktika, selle positsioon kultuuris ning ühiskonnas, suhted ja mõju-mehhanismid tekstide ja kontekstide, tekke- ja vastuvõtukeskkonna vahel. Kunstiteost on eelistatud vaadelda konkreetse ühiskonna, kultuuri ja selle väljenduslike tingimuste sümptomi, ajastu kultuurilise dokumendina. Kunstiajaloo teaduses kannab see 1960. aastate lõpul võrsunud metodoloogiline koolkond üldnimetust „uus kunstiajalugu“ (*new art history*). „Uut kunstiajalugu“ iseloomustas veendumus, et kunst pole mitte niivõrd esteetiline ja eneseküllane, kui vörd läbinisti sotsiaalne ja sotsiaalpsühholoogiline fenomen. Sellest lähtuvalt arvati vajalikuks kunsti tõlgendada konkreetse ajastu ideoloogia- ja hegemooniaprobleemistiku kontekstis, küsida ikka ja jälle, kelle huvides kunstnik töötab ja milliseid väärtuseid kunstiteos esitab.<sup>5</sup>

Ka siinses doktoritöös on lähtunud põhimõttest, et lisaks kunstnike loomingu ja seisukohtade esiletoomisele ja analüüsimisele on teema terviklikuks käsitlemiseks vajalik rekonstrueerida vaadeldavate kunstinähtuste poliitilised, kultuurilised, kunstiajaloolised ning -teoreetilised tingimused. Kontekstuaalse lähenemisviisi kasuks räägib asjaolu, et Nõukogude Liidus allus kunsti valdkond riiklikule kontrollile – asjaolu, mis determineeris mõnel määral ja mitmel viisil kunstnike positsioonid, nende loomingu iseloomu ning tähenduse. Nõnda võib sel perioodil loodud kunsti vaadelda keerulise ideoloogilise ja retoorilise meediumina, mille kaudu representeeriti (sageli šifreeritud kujul) loomisaja ideid ja ideoloogiaid.

Kontekstuaalset lähenemist on doktoritöös teostatud mitmel viisil. Ühelt poolt tuleb kunstniku motiivide adekvaatseks mõistmiseks uurida selle taga olevaid mõtteviise – nii neid, mida kunstnik ise kandis kui neid, mis teda ümbritsesid, millele ta teadlikult või alateadlikult reageeris. Selleks tuleb analüüsida ajastu mõjukaid ideid ning selgitada nende mõju uuritava seisukohtadele ja loomingu-gule. Lähtudes arusaamast mõtlemise ja tegutsemise seotusest, ideelise tasandi väljendumisest tegevuse ja loomingu tasandil on üheks doktoritöös kasutatud meetodiks ideedeajaloo uurimine. Teiselt poolt on lähtunud saksa kultuuriruumis *Kulturgeschichte* (prantsuse traditsioonis mentaliteediajalugu) nime kandva koolkonna rõhuasetusest erinevate sotsiaalsete gruppide kultuuriliste ja poliitiliste tavade, kommete ja harjumuste uurimisele. Kunstiajaloolises distsipliinis on ideeajaloolisele meetodile lähedane ikonoloogia, mille puhul uuritakse teose

---

<sup>5</sup> Krista Kodres, „Pildiline pööre“, *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*, koost ja toim Marek Tamm (Tallinn: TLÜ kirjastus, 2011), 83.

tõlgendamisel kujutatu vastastikuseid mõjutusi ja sidemeid selle loomisaegse kultuurilise ja ideelise kontekstiga.

Siiski ei ole käesoleva töö autor soovinud pidada „uue“ või sotsiaalkriitilise rõhuasetusega kunstiajaloo lähenemist oma uurimisprobleemi lahendamise seisukohalt piisavaks. Kirjutaja nõustub Krista Kodresega, kes näeb „uue kunstiajaloo“ puudusena uurijate tähelepanu nihkumist kunstiloomingult eemale – võimu ja ideoloogia poolt määratletud sotsiaalse keskkonna probleemidele –, mistõttu kunst figureerib selles diskursuses eelkõige kui funktsioon või ühiskonna seisundi sümptom.<sup>6</sup> Siinses töös ei ole tahetud sellise reduktsiooniga kaasa minna. Selle asemel on püütud lähtuda kunstiajaloo kui humanitaaria, mitte kitsalt sotsiaalteaduste valdkonda kuuluva distsipliini spetsiifikast. Samuti pole siin kunstiajaloolist uurimust tahetud taandada ajaloolisele uurimusele. Lähtutud on lihtsast tõdemusest, mille kohaselt kunstiajalooline lähenemine erineb ühiskonna uurimisest sotsiaalteadustes ning mineviku uurimisest ajaloo teaduses eelkõige oma objekti – kunstiteose – eripärade tõttu. Kunstiteose kultuuriliselt mitmekülgsest laetud iseloom võimaldab kunstiajaloolisel uurimisel lisaks faktiliste tõsiolude ja ühiskondlike, ideeliste, ideoloogiliste jms toimemehhanismide tuvastamisele püüelda ka kunstiteose sisemiste väärtuste esiletoomise poole. Lühidalt, mitte piirduda kunstiteose loomise ja retseptiooni sotsiaalsete ja kultuuriliste tingimustega, vaid ühtlasi ja eelkõige püüda heita valgust spetsiifilisele viisile, kuidas üks või teine kunstiline objekt vaatajat kultuuriliselt ja psüühiliselt mõjutab ehk kokkuvõttes esteetilist elamust pakub. Sealjuures sundis töös kasutatud suur ja mitmenäoline teostekogum ühe tõlgendusliku metodoloogia jäigale läbiviimisele eelistama erinevate metodoloogiate kombineerimist. Sõltuvalt käsitletavate kunstiteoste iseloomust on tõlgendamiseks rakendatud erinevaid meetodeid formaalsest analüüsist (nt abstraktsete maalide puhul) kultuuriloolise käsitluseni (nt mütoloogiliste tööde puhul). Olav Marani vaikelude tõlgendamisel osutusid muuhulgas otstarbekaks Gaston Bachelard'i fenomenoloogilised uurimused, mõnda Jüri Arraku kunstis avalduvat teemat võimaldasid avada Mihhail Bahtini ja Henri Bergsoni teooriad, Kaljo Põllu kunst esitas väljakutse postkolonialistliku mõisteaparatuuri kohaldamiseks jne.

Seega on siinses doktoritöös lähtutud usust, et kirjeldatud sotsiaalajaloolise ning kunstilise suunitlusega lähenemised ei välista, vaid täiendavad teineteist. Kunsti sotsiaalse ja esteetilise otstarbe vahel on tõlgendustes püüeldud mõistlikule tasakaalule, soovides vältida nii „uuele kunstiajaloole“ iseloomulikku kunsti taandamist ideoloogia- ja hegemooniaprobleemidele kui piirdumist üksnes autonoomse kunstiteose formaalse analüüsiga. Nõnda avardavad küllaltki traditsioonilises kultuuriloolises võtmes läbi viidud käsitlusi kunstnike loomingu

---

<sup>6</sup> Kodres, „Pildiline pööre“, 83.

ja seisukohtadest sissevaated 20. sajandi kunstiteooriasse ja Eesti lähiajalukku. Laiema konteksti kaasahaaramise kaudu on püütud mõista kunstnike vaadetes aset leidnud muutuseid ning veelgi olulisemana – kunstiteoste rolli ja funktsiooni konkreetsetes ajaloolises ruumis, milles need loodi. Teoste formaalne analüüs ning kunstnike seisukohtade käsitus on asetatud ühiskonnas aset leidnud poliitiliste ja ideoloogiliste protsesside, eesti kultuuris ning eestlaste mentaliteedis toimunud muutuste taustale lootuses, et autorikommentaaride ning ajaloolise ja teoreetilise konteksti abil väljavalgustatav teoste omaaegne tähendus rikastab nende esteetilist ja kunstiajaloolist tähendust tänapäeval.

Väitekirja koosneb neljast peatükist. Kuna ükskõik millist kunstinähtust on võimalik adekvaatselt mõista vaid siis, kui seda ei isoleerita tema loomise, leviku ja tarbimise kultuurilisest ja sotsiaalsest keskkonnast, on uurimuse esimese peatüki eesmärgiks luua järgnevate peatükkide vaatlemiseks ühendav kontekst. Esimene peatükk omakorda jaguneb kaheks osaks. Alapeatükis „Kunstiteoreetiline kontekst“ tutvustatakse arenguid 20. sajandi teise poole läänemaises kunstiteoorias ja filosoofilises esteetikas, mis moodustasid ühe osa ideelisest raamistikust, milles langetasid oma valikuid ka eesti kunstnikud. Kunstiteooriale pühendatud alapeatükk omakorda on struktureeritud käsitletavate kunstnike ja nende loomingu toimunud muutuse seisukohalt relevantsete teoreetiliste sõlmpunktide ümber. Tutvustamiseks valitud kunstiteoreetiliste probleemide ning lähenemiste osas on lähtutud nende sobivusest 20. sajandi teise poole Lääne (ja kaudselt ka Eesti) kunstimaailma eripärade selgitamisel. Samuti on eelistatud tutvustada teoreetilisi lähenemisi, millel on kokkulangevusi vaadeldavate kunstnike poolt väitekirja järgmistes peatükkides esitatud seisukohtadega. Sellisel viisil loob kunstiteoreetiliste probleemide käsitus kontseptuaalse tausta, millele Marani, Arraku ja Põllu loomingu ja mõtteid projitseerida. Iseäranis puudutab see 20. sajandi konservatiivseid ja neokonservatiivseid kunstiteooriaid, mille retseptioon on Eesti tänapäeva kunstiteaduses olnud minimaalne. Kuna Lääne kunstiteooria konstruktsioonide ülekandmine Eesti NSV-s tegutsenud kunstnike loomingu on arusaadavatel põhjustel problemaatiline, on sellele kitsaskohale pööratud tähelepanu eraldi alapeatükis.

Esimese peatüki teises osas heidetakse valgust Eesti NSV-s 1960. kuni 1980. aastateni loodud kunsti ajaloolistele tingimustele. Alustatakse kunsti- ja kultuurivälja positsiooni vaatlusest parteilis-ideoloogilise võimuvälja suhtes. Põhjalikult pühendatakse Eestis alates 1960.–1970. aastate kümnendivahetusest kujunenud kultuurisituatsioonile. Üksikasjalikult eritletakse tegureid, mis põhjustasid kunstis ja kultuuris aset leidnud muutused. Eraldi alapeatükis vaadeldakse neil kümnenditel eesti intelligentsi (sh kunstnikkonna) mentaliteedis aset leidnud muutuseid. Selles peatükis on peamiselt kasutatud erinevaid eesti ajaloolaste,

kunstiajaloolaste ja kirjandusteadlaste uurimusi, samuti kunstnike ja kirjanike mälestusi ning ka kirjanduslikke allikaid.

Järgmistes peatükkides leiduvad üksikasjalised käsitlused Jüri Arraku, Olav Marani ja Kaljo Põllu loomingust ja seisukohtadest. Kõigi kunstnike puhul jagunevad peatükid omakorda neljaks põhiliseks alapeatükiks: kunstniku looming ja seisukohad varasel perioodil ning kunstniku looming ja seisukohad küpsusperioodil. Vaid Põllule pühendatud peatükis lisandub viies alapeatükk, milles asetatakse kunstniku looming ja seisukohad postkolonialistliku teooria raamistikku.

Töö kirjutamisel on kasutatud peamiselt kunstnike mälestusi ning avaldatud kirjatöid, mõnevõrra vähemal määral kaasteeliste mälestusi, kirjavahetust ja avaldamata käsikirju, samuti kunstiajaloolisi tõlgendusi. Ülevaates 20. sajandi teise poole rahvusvahelise kunstiteooria arengutest on kõigi tutvustatud suundumuste ja autorite puhul lähtunud algallikast, see on kunstiteoreetilistest tekstidest, vältides kaudset viitamist. Ajaloolises ülevaates Eesti NSV ühiskonnas ja kultuuris vaadeldaval ajal aset leidnud muutustest on toetunud uurimustele ajaloolaste, kunstiajaloolaste ja kirjandusteadlaste sulest. Kunstnike loomingule pühendatud peatükkide puhul on kantud hoolt, et uurimusel oleks võimalikult laiapõhjaline empiiriline alus. Jüri Arraku puhul ulatus nähtud ja pildistatud tööde hulk üle 1000, Põllu puhul oli see ligi 400 ning Marani puhul ligi 300. Mõlema elusoleva kunstniku, Olav Marani ja Jüri Arrakuga on uurimuse tarvis läbi viidud mitmeid intervjuusid. Samuti võimaldasid nii Arrak kui Maran lahkelt kasutada oma isiklikku arhiivi kogunenud materjale. Kuna kõik kolm kunstnikku on olnud pikka aega avalikkuse huviorbiidis, osutus võimalikuks kasutada suurel hulgal aastakümnete jooksul ilmunud intervjuusid, kunstikriitilisi käsitlusi, mitmel puhul ka varasemaid akadeemilisi uurimusi kunstnike loomingu ühest või teisest tahust. Paljudel juhtudel oli võimalik kasutada kunstnike kolleegide, õpilaste, lähedaste ja kaasaegsete mälestusi, olgu siis nende endi, siinkirjutaja või teiste uurijate või ajakirjanike poolt kirjapanduna. Lisaks on kõigi kolme kunstniku (eriti mitmeid raamatuid kirjutanud Jüri Arraku ja Kaljo Põllu) näol tegemist sõnakate ennast trükisõnas väljendajatega. Jüri Arraku puhul olen saanud kasutada ka huvitavaid arhiivimaterjale (kunstniku massiivne kirjavahetus Vaino Vahinguga).

Seoses kasutatud allikmaterjalide mitmekesisusega tuleb peatuda ka allikakriitikasse puutuvatel probleemidel. Mälestuste ja memuaaride kasutamisel esilekerkivad allikakriitilised probleemid on üldtuntud. Ühelt poolt mälestuste olemuslik subjektiivsus, võimalik ebatäpsus ja tendentslikkus, mis antud juhul võib avalduda kunstnike poolt teadlikult või ebateadlikult kultiveeritavas omamüüdis. Seetõttu on kunstnike poolt oma loomingu suhtes avaldatud arvamustesse suhtunud allikakriitiliselt, ent eelkõige siiski empaatiliselt ja lugupidavalt. Ilmsemaks viisiks kunstniku mälestustes avalduva enesetõlgenduse kontrollimiseks on tema loominguline pärand, mida on kõigi kolme kunstniku puhul suures mahus arvesse

võetud. Teiselt poolt tuleb siinses uurimuses silmas pidada kõigi kolme kunstniku tegevuse ning ideoloogia kohatise vastuolusid nõukogude võimu suhtes. Kuna viimane ei paistnud silma sallivusega teisitimõtlemissuhtes, olid nii Arrak, Maran kui Põllu sunnitud oma sõnalisi väljendusi vähem või rohkem kontrollima (enesetsensuur) või kontrolliti neid nende eest (riiklik tsensuur). Mõistagi ei tulene sellest, nagu ei saaks nõukogude ajal antud intervjuusid, kirjutatud artikleid, käsikirju, erakirju ja muid allikaid kunstiajaloolises uurimuses kasutada. Mõistmaks totalitaarses ühiskonnas artikuleeritud mõtete tõelist sisu tuleb need asetada nende ajaloolisse konteksti, võtta arvesse lubatu ja keelatu pidevalt nihkuvaid piire selles ühiskonnas – ning seda tehes siiski lähtuda kõnelejate eeldatavast intentsioonist avaldada oma tõelisi mõtteid (seeläbi kehtestada oma ideoloogilist agendat) nii palju, kui see antud ajahetkel oli võimalik. Samuti on allikakriitilisest printsiibist lähtudes võimaluse korral kunstnike mälestustest ja nõukogudeaegsetest kirjapanekutest pärinevat teavet kõrvutatud sõltumatutest allikatest pärit informatsiooniga. Kokkuvõttes on töö allikaline baas mitmekülgne ja usutavasti ammendav nii uurimisküsimuste püstitamiseks kui ka neile vastamiseks.



### 3. Ülevaade historiograafiast

Tingimused Eestis nõukogude ajal loodud kunsti vabaks teaduslikuks reflekt-siooniks tekkisid 1990. aastate alguses pärast nõukogude režiimi ning selle ideoloogiliste kammitsate kadumist. Kuna kogu vaadeldavat perioodi käsitleva historiograafia maht on küllalt suur, piirdub järgnev ülevaade käsitlustega, mille aines riivab kõige lähemalt käesolevas uurimuses käsitletavaid probleeme: eesti kunstis alates 1960. aastate lõpust aset leidnud muutused, jõujooned avangardse ja traditsioonilise suundumuse vahel ning mõlema vahekord nõukogude võimuga sellel perioodil. Üldistades võib siiski välja tuua, et suur osa alates 1990. aastatest ilmunud Eesti NSV kunsti käsitlevatest uurimustest eritleb nõukoguliku modernismi ja neoavangardi ilminguid, sageli rekonstrueerides või konstrueerides siinse kunsti mõttelisi ja reaalseid seoseid ja analoogiaid lääne kunstiga.<sup>7</sup> Samas väärib kahetsust arvestatava võrdleva kunstiajaloolise käsitluse puudumine, mis vaatleks eesti kunsti Ida-Euroopa, aga eriti NSV Liidu kunsti taustsüsteemis, ning paraku on uutelt kunstiajaloolaste põlvkondadelt sellist huvide suunda praeguse hetke meeolelude ja moodsuste taustalt ka raske oodata.

Taasiseseisvumisele järgnenud aastakümnete kunstiajalookirjutuse kaalu-kamad nõukogude perioodi käsitlused pärinevad Jaak Kangilaski ja Sirje Helme sulest. Mõlemad kunstiajaloolased on 1970. ja 1980. aastate kunsti kirjeldamiseks lansseerinud mitmeid kõrge kirjeldusjõuga mõisteid, mida ka sinne uurimus arvesse võtab. Iseäranis olulisena kerkivad esile mõned **Jaak Kangilaski** artiklid, mis esitavad suure üldistusega, ent veenva üldskeemi Eesti kunsti 1960. ja 1970. aastate vahetusel mõjutanud teguritest. Esmakordselt 1997. aastal ilmunud artiklis „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus“<sup>8</sup> oponenteerib Kangilaski Eesti NSV kunstielu tema arvates lihtsustatud taandamisele skaalale, mille ühes otsas on võim („ametlik kunst“) ning teises otsas rahvusvahelisele avangardile suunatud jõud. Selle asemel on Kangilaski sõnul õigem tunnustada kolme kultuuripoliitilise jõu olemasolu, milleks olid okupatsioonivõimu, avangardile orienteerumise ja rahvuslik-konservatiivsete jõudude kunstipoliitilised diskursused. Kolm diskursust muutusid läbi nõukogude perioodi igaüks ise ning samuti muutusid nende omavahelised vahekorrad. 1960. aastate kunstielu liberaliseerumise perioodi iseloomustas avangardse ja rahvuslik-konservatiivse diskursuse lähenemine ja koostöö, mille tulemusel

<sup>7</sup> Eesti nõukogude perioodi kunsti uurimisel valitsevatele temaatilistele disproporsioonidele tähelepanu juhtinud Kādi Talvoja andmetel on 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse kunstiuuenduse teemal tänaseks kaitstud juba kolm doktoritööd. Kādi Talvoja, „Kauaküpsenud enneaegne“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1–2 (2014), 263.

<sup>8</sup> Jaak Kangilaski, „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus“, *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist* (Tartu: Ilmamaa, 2000), 220–227.

kehtestati käsitlus kunstiteosest kui apoliitilisest, esteetiliselt naudingut pakkuvast luksusobjektist. Kriisi rahvuslik-konservatiivse ja avangardse diskursuse suhetes kutsusid aga esile 1960. ja 1970. aastate vahetusel Eestissegi jõudnud rahvusvahelises avangardis toimunud paradigmuuutuse mõjud. Lääne kunstielus valitsema pääsenud vasakradikaalne paradigma taotles estetismi lammutamist, kunsti autonoomia ning kõrg- ja massikultuuri erinevuse kaotamist. Kangilaski sõnul seadis see eesti kunstnikud raske ja isegi traagilise valiku ette. „Tulemuseks oli, et mitmed eesti kunstnikud kasutasid Lääne neoavangardi mässulisi ja antiesteetilisi teoseid formaalselt, püüdsid neid estetiseerida, neid eeskätt või ainult vormiuuendusena tõlgendada. Paljud eesti kunstnikud aga, pettudes Lääne avangardi arengus, n.-ö. tõmbusid endasse, jätkates kord loodud vormisüsteemi viimistlemist, või siirdusid ideoloogilistel põhjustel avangardist täiesti sõltumatutele radadele (näiteks 1960. aastate radikaalsemad uuendajad O. Maran ja K. Põllu).“ Siin on Kangilaski markeeritud nähtuse, mille üksikasjalik analüüs moodustab käesoleva väitekirja sisu.

Siinses uurimuses vaadeldaval perioodil toimunud muutuseid puudutab Kangilaski ka esmakordselt 1999. aastal avaldatud artiklis „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine“.<sup>9</sup> Kangilaski periodiseeringu kohaselt kujundas aastate 1969–1975 kunstiteadvust ühelt poolt ühiskondliku vabanemislootuse kustumine ja teiselt poolt paradigmuuutus Lääne kunstielus ja -kriitikas. Perioodi 1976–1986 iseloomustas avangardi ideoloogia nõrgenemine ning rahvuslik-konservatiivse mõtteviisi tugevnemine. Viimane sidus ennast estetistliku traditsiooni ja professionaalse nõudlikkusega. Eesti kunstiteadvus sulgus enesesse, õigustades ennast muuhulgas rahvusvahelise kunsti pluralismiga. Siinne doktoritöö pürib Kangilaski poolt visandatud protsessi põhjalikumale avamisele, täiendades tema poolt välja toodud kunsti muutumist tinginud faktoreid mitmete teistega.

2001. aastal ilmunud artiklis „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid...“<sup>10</sup> kritiseerib Kangilaski käsitlust **Eda Sepp**. Välis-eesti kunstiteadlase sõnul saab vaadeldaval ajal ajakirjanduses jälgida üksnes võimumeelset diskursust. Samuti ei nõustu Sepp mõistega „rahvuslik-konservatiivne“ – tema sõnul heidab rahvuslikkuse seostamine konservatiivsusega esimesele negatiivse varjundi: „Miks mitte lihtsalt konservatiivne kunstisuund, mis on olnud olemas

<sup>9</sup> Kangilaski, „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine“, 234–235. Kangilaski periodiseeringuga suurel määral kattuva Eesti lähiajaloo periodiseeringu on esitanud ajaloolane Enn Tarvel, kelle mudelis järgneb 1956/1958–1965/1968 välданud „režiimi stabiliseerumise ajale“ 1965/1968–1978 kestnud „stagnatsiooniaeg“ ning seejärel 1978–1987 välданud „stagnatsioonija teine periood“. Enn Tarvel, „Eesti lähiajaloo periodiseerimisest“, 105–115.

<sup>10</sup> Eda Sepp, „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner Eda Sepp“, *Ariadne Lõng*, 1/2 (2001), 70–85. Vt ka Jaak Kangilaski, „Tänu ja vastuväited Eda Sepale“, *Ariadne Lõng*, 1/2 (2002), 212–214; Eda Sepp, „Mõned täpsustused“, *Ariadne Lõng*, 1/2 (2002), 214–216.

igal pool?“ Mis puutub Sepa väidet, nagu esinenuks Eesti NSV perioodi ajakirjanduses vaid võimumeelne diskursus, siis võib märgata, et Kangilaski analüüsi objektiks polnud mitte Eesti ajakirjandus, vaid kunstielu ning -poliitika. Rahvuslikkusele negatiivsete konnotatsioonide omistamist tuleb aga vaadelda ideoloogilise etteheiteana, mida ei ole tingimata tarvis jagada. Iseäranis nõukogude aja kontekstis sõnal „rahvuslik“ suurema osa eestlaste jaoks negatiivseid konnotatsioone kindlasti polnud ning käesolevas töös nii palju kui võimalik trotsitakse sellelaadset poliitkorrektset enesetsensuuri.

1999. aastal välja antud „Lühikeses Eesti kunsti ajaloos“<sup>11</sup> (autorid Sirje Helme ja Jaak Kangilaski) märgitakse, et 1960. aastate lõpuks oli eesti kunst jõudnud ristteele. Seni avanevas, edasiviivas suunas kulgenud protsessid olid leidnud väljundi teatud tasakaalustatud süsteemis. Lääne kunstis samal ajal toimunud radikaalsete protsesside ülekandmine meie oludesse osutus võimatuks. Seega ei olnud lääne kunsti enam võimalik käsitleda partnerina, kellelt eeskujuga ja tuge hankida. Kõneldes kunstipoliitilistest diskursustest täpsustatakse ka võimumeelsust – see ei tähendanud niivõrd kunstiteoseid nõutud teemadel, kuivõrd alalhoidlikkust otsuste tegemisel, kompromissivalmidust, lootuses vaikselt ikkagi eestlastele meelepärast kunsti teha. Märgitakse, et rahvuslik-konservatiivne diskursus vastas pigem pealiinile, mille piiridesse mahtus erinevaid vormiotsinguid, mida ühendas tingimus, et need ei ületa traditsioonilise esteetika piire.

Kunsti kui poliitilise vastupanu vormi vaatleb **Sirje Helme** 2000. aastal ilmunud artikkel „Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis“.<sup>12</sup> Helme usub, et Nõukogude Liidu kunstiideoloogia ettekirjutustele mittevastava kunsti tähistamiseks sobib kõige paremini sõna „mitteametlik“. Mitteametliku kunsti ruum asus kahe piiri – lubatu ja absoluutselt lubamatu – vahel. Kunsti „mitteametlikkus“ ei tulenenud niivõrd kunstivormidest, mida kasutati, kuivõrd nendest, mida ei tahetud kasutada, jäädes niiviisi ilma kuulekusega kaasnenud soodustustest. Tugeva mõistena lansseerib Helme „Eesti kunsti kaitsemehhanismi“, mis tähistab Eesti kunstile iseloomulike joonte rõhutamist. Seda vaikset ja visa katset säilitada ja rõhutada anneksioonile eelnenud aastakümnete traditsiooni peab Helme osaks passiivsest vastupanust, meeletlikuks katseks säilitada midagi „oma“. Samuti oli Helme arvates vastupanu vormiks, üheks vaikimisvõimaluseks loobumine ajastu „suurte ideedega“ kaasaminekust. See võis tähendada suletust, ideaalide kinnikülmutamist, lahenduse seostamist minevikuga, sotsiaalse reaalsuse eest põgenemist. Distantseerumine tähendas neutraalseid teemasid – natüürmorte, maastikke, lähedaste portreid. Iseäranis eelistasid kunstnikud sellist isikliku elevantilutorni ehitamist vastusena 1980. aastate algusest tugevnenud

<sup>11</sup> Sirje Helme, Jaak Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu* (Tallinn: Kunst, 1999), 181–183.

<sup>12</sup> Sirje Helme, „Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis“, *Kunstiteaduslikud Uurimused*, 10 (2000), 253–272.

ideoloogilisele ja venestamise survele. Samuti omandasid 1980. aastatel sotsiaalse ja kriitilise ulatuse absurd ja grotesk. Kokkuvõttes iseloomustas Helme järgi Eesti kunsti eelkõige passiivne vastupanu ideoloogilisele survele, distantseerumine ja oma reaalsuse loomine. Loomingupraktikas tähendas see eeskätt pühendumist kunsti spetsiifilistele ja tehnilistele probleemidele, professionaalsuse rõhutamist.

2006. aastal ilmunud artiklis „Erinevad modernismid, erinevad avangardid“<sup>13</sup> eristab Helme Eesti kunstis 1950. aastate teisest poolest kuni 1970. aastate lõpuni kõrvuti arenenud kahte liini, mis ühelt poolt põhinesid pehmetel maalilistel väärtustel (mida võib nimetada ka pealiiniks) ja teiselt poolt alternatiivsetel otsingutel. Samas märgib Helme, et ametlik ja mitteametlik kunst ei kujuta endast kindlaid termineid või homogeeniseid fenomene, vaid kahe pooluse vahele mahtus ka hulk hübriidseid ilminguid. Nõustudes üldjoontes mõlemas Helme artiklis esitatud mõtetega tahan käesolevas doktoritöös näidata, et ajastu „suurte ideedega“ kaasaaminekust loobumine ei tähendanud alati ja tingimata loobumist suurt narratiivi kandvast või ideoloogiliselt laetud kunstist kui sellisest. Nii ei pea ma päris õigeks Helme mõttekäigu tagant aimduvat eeldust nagu oleks igasugune mitte-avangardistlik, traditsiooniliste väljendusvahenditega seostatav kunstnikupositsioon *a priori* distantseeritud, pehme, passiivne, suletud, eskapistlik jne. Siinses töös käsitlevale tulevate kunstnike looming näitab, et „neutraalsed teemad“, „professionaalsuse rõhutamine“, „lahenduse seostamine minevikuga“ jms ei tähendanud tingimata ideoloogilist ja poliitilist „vaikimist“, vaid võis kätkeada vägagi ambitsioonikaid (kõnekaid) elufilosoofilisi, sotsiaalkriitilisi, rahvuslikke jne programme, mida ei ole õige alahinnata üksnes seetõttu, et neil polnud midagi pistmist avangardiga. Pigem näib tõenäoline, et ühiskonnale avaldasid kõige suuremat mõju just kunstiteosed, millega inimesed tuttavad olid, mida nad avalikel näitustel nägid, mille autoreid ja nende mõtteid nad ajakirjanduse vahendusel tundsid.

Mitmes artiklis on siinses uurimuses vaadeldavaid probleeme käsitletud **Ants Juske**. Teraseid tähelepanekuid leidub Juskelte kui ühelt 1980. aastate juhtkriitikult juba tema toona kirjutatud tipptekstidest. 1986. aastal ilmunud artiklis „Märkmeid 1980. aastate kunstist“<sup>14</sup> seostab Juske mõningaid toonaseid „oma kord avastatud laadi lõputusse täiustamisse sumbunud kunstnikke“ stagnatsiooniga: „Pole juhuslik, et enamasti on tegemist kunstnikega, keda nimetatakse isikupärasteks. 1960. aastate uuenemisprotsessis oskasid nad välismõjusid orgaaniliselt omastada, kujundades pikaajalises protsessis oma käekirja /.../. Stiil samastub siin isiksusega ning distantseerumine oma laadist, teiste stiilide kasutamine muutuks vägistamiseks. Ainus võimalus on, et stiil areneb koos isiksusega.“

<sup>13</sup> Sirje Helme, „Erinevad modernismid, erinevad avangardid“, *Kunstiteaduslikud Uurimused*, 1–2 (2006), 9–27.

<sup>14</sup> Ants Juske, „Märkmeid 1980. aastate kunstist“, *Tundeline teekond Velázquezest Navitrollani* (Tartu: Ilmamaa, 2012), 291–298.

1989. aastal ilmunud artiklis „Rahvuslik motiiv eesti kunstis“<sup>15</sup> kasutab Juske avangardile selja pööranute kohta „regionalismi“ mõistet. Tema sõnul sai see suundumus Eesti kunstis alguse 1970. aastate graafikas, kus otsiti motiive vanast Tallinnast, eesti rahvakunstist ja soome-ugri pärandist. Eialgu ilmselt puudus teadvustatud konfronteeriv hoiak rahvusvahelise avangardi suhtes – pigem oli tegemist stiihilise regionalismiga, mille taustaks oli Juske sõnul mineviku fetišeerimine ja retrospektiivne kultuurikihi kasvatamine. Juba teadvustatud kujul võttis regionalistliku hoiaku üle maalikunst, kus see seisnes nn maalilise maali rehabiliteerimises, taastärganud huvis Pallase koolkonna vastu, rahvusliku mütooloogia ja ajaloo teemalistes teostes. Juske sõnul oli regionalismi näol tegemist reaktsiooniga 1970. aastate kunsti tehiskeskonna kultusele, jahedale disainerlikule geometrismile: „Järjest enam hakkas huvitama ainestik, mis meid teistest eristab, mis on meile ainuomane.“ Siinkohas võib tähele panna, et 1990. aastatel uue kunstnikepõlvkonna poolt läbiviidud paradigmaatilist pööret kaitsnud (ja selles juhtivas rollis osalenud) Juske kunstikirjutuses omandavad sõnad nagu „isikupärane“ ja „oma käekiri“ iroonilise alatoonini. Samuti on selgelt tajutav vähendav aktsent mõistel „regionalism“, mis liiati ulatub kirjeldama vaid ühte osa 1970. ja 1980. aastate peavoolust. Nii on väga avaras tähenduses „regionalistlik“ joon leitav Kaljo Põllu loomingus (ka siin võib küsida, mille poolest on Põllu poolt käsitletud määratu ajalis-ruumilise hõlmavusega soome-ugri maailm „regionalistlikum“ kui mõjutused kaasaegsest anglo-ameerika kultuurist mõnel teisel kunstnikul), mõnel määral Jüri Arraku töödes, aga peaaegu üldse mitte Olav Marani maalidel.

Kui eelmistes tekstides oli Juske tema poolt justkui normina tajutud rahvusvahelise avangardi mudelit eiranud kunsti suhtes küllalt halvustav, siis esmakordselt 2002. aastal ilmunud artiklis „Kellega kunstnik kohandub ja kollaboreerub“ esitab Juske järgmise provokatiivse mõtte: „Aga mine tea – äkki oli kogu eesti kunst kõige sõltumatum ja kohanematum just stagna ajal. /.../ Eks ta vist nii oligi, paradoks on vaid selles, et eriti veenvalt ja praeguse olukorraga võrreldes olid rahul kõik: kunstnikud, kriitika, kompartei ideoloogid, muuseumid, kunsti rahastajad, meedia, lai publik – mida veel tahta?“<sup>16</sup> Küsimus jääb tõepoolest õhku.

2011. aastal ilmunud **Mari Laanemetsa** artikkel „Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel“<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ants Juske, „Rahvuslik motiiv eesti kunstis“, *Tundeline teekond*, 305–309.

<sup>16</sup> Ants Juske, „Kellega kunstnik kohandub ja kollaboreerub“, *Tundeline teekond*, 183–189.

<sup>17</sup> Mari Laanemets, „Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1–2 (2011), 62–63. Laanemetsa artikkel põhineb tema poolt Berliini Humboldt-Universität'is kaitstud doktoritööl, vt Mari Laanemets, *Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde: Inoffizielle Kunst in Estland 1969–1978*, Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, XIV (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011).

kujutab endast neoavangardistliku kunstisuuna apoloogiat. Laanemetsa eesmärk on näidata avangardi jätkumist „kui isegi mitte radikaliseerumist“ Eestis alates 1970. aastate keskpaigast. Artikkel sisaldab üksikuid huvitavaid mõtteid. Näiteks Laanemetsa mõttekäik erinevate kunstisuundade poliitilisest potentsiaalist Eesti NSV ühiskonnas: kuna avangardile olulised poliitilised ja sekkumine olid nõukogude kontekstis kunstile kohustuslikud, muutus autori sõnul siin poliitiliseks hoopistükkis kunsti autonoomia taotlemine, tegelemine vormiprobleemidega. Selline osutamine nõukogude ametliku kunstiretoorika ning avangardismi programmide teatavale analoogilisusele on kahtlemata julge, kuigi mitmes mõttes problemaatiline. Nagu Helme, peatub ka Laanemets küsimusel, kuidas on kohaliku kunsti radikaalsemaid tegelasi õige nimetada. Kuna kõik kunstinäitused (ka need, mis toimusid väljaspool ametlikke kunstiruumide, näiteks „Pegasuse“ kohvikus) allusid Kunstnike Liidu kontrollile, oli siin sõnal „mitteametlik“ teistsugune tähendus kui näiteks Moskvas. Laanemetsa sõnul oleks selle asemel õigem rääkida ametlikult toetatud ja mittetoetatud või vaid osaliselt toetatud kunstist. Oluliseks toetuseks oli Kunstnike Liidu liikme staatus, mis garanteeris ostud, töövahendid ja -ruumi, aga aitas ka korteri või auto soetamisel.

Käesoleva väitekirja uurimisvaldkonda riivab ka 2014. aastal **Andres Kure** poolt kaitsitud doktoritöö „Boundary Disruptions. Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn 1968–1979“.<sup>18</sup> Kure uurimus keskendub 1970. aastate Tallinnas tegutsenud kunstnike, disainerite ja arhitektide sõpruskonnale (Tõnis Vint, Mare Vint, Sirje Runge, Leonhard Lapin, Andres Tolts, Ando Keskküla, Jüri Okas, Vilen Künnapu). Kurg tunnistab, et kunstnike individuaalsetest praktikatest enam huvitab teda nende seos ümbritseva keskkonna ja sotsiaalsete praktikatega. Ta heidab Helmele ja Kangilaskile ette nõukogude aja Eesti kultuuriajaloo selgitamist viisil, mille keskmes on rahvusliku identiteedi kaitsmine nõukoguliku „teise“ eest. Postsovetlik ajaloodiskursus on vaadelnud nõukogude perioodi kui hälvet „normaalsusest“, mille lõpuks parandas Eesti iseisvuse taastamine. Kure sõnul ei sobi ametliku-mitteametliku kunsti binaarsus kirjeldama tema poolt vaadeldavaid 1970. aastate radikaalseid kunstnikke, kuna need töötasid ametlikes institutsioonides. Siiski leiab Kurg, et nimetatud kunstnikud „ei kapituleerunud bürokraatliku riigi hegemoonilistele jõududele“, vaid „hõivasid deterritorialiseeritud positsiooni“ avaliku ja erasfääri vahepeal, millelt nad tegelesid keskkonna muutmise ja sekkumisega. Erinevalt eelmise kümnendi kunstnikest, kes saavutasid kunsti jaoks autonoomse ruumi, milles kunst toimus muuhulgas vastupanu strateegiana, kehtestasid 1970. aastate Tallinna kunstni-

---

<sup>18</sup> Andres Kurg, *Boundary Disruptions. Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn 1968–1979* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2014). Väitekirja eestikeelne pealkiri on „Segilöödud piirid. Hilisnõukogude muutused kunstis, ruumis ja subjektsuses Tallinnas aastatel 1968–1979“.

kud ja disainerid moderniseeruva keskkonnaga uue suhte. Viimase keskmes oli Kure sõnul rahvusliku vastupanu asemel „üldisem võitlus domineerimise ja allasurumise vastu“.

Nii Laanemetsa kui Kure uurimustele võib ette heita mõnede kunstnike-avangardistide kõlavast retoorikast liiga kaugeleulatuvate järelduste tegemist. Ühe pretensioonika seltskonna osavalt sõnastatud omamüüdid võimaldavad visandada efektseid ideelisi konstruktsioone, ent eeldavad kindlasti skeptilist allikakriitikat. Iseäranis kehtib see Laanemetsa puhul, kelle artiklis leiavad avangardi jätkumist kehanud kunstnikena ainsana käsitlemist Leonhard Lapin ning Sirje Runge – mõlemad tõepoolest silmapaistvad avangardistid-modernistid, kuid siiski vaid kaks kunstnikku. Asetatuna Eesti 1970. ja 1980. aastate avara ja mitmekesise kunstimaastiku taustale ei näi kontsentreerumine niivõrd kitsale lõigule tervikpildi seisukohast kõige otstarbekam.

Laanemetsa doktoritööd on arvustuses „Mõjukas monograafia eesti 1970. aastate kunstist“ veenvalt kritiseerinud Jaak Kangilaski.<sup>19</sup> 1970. aastatel sai selgeks, et „totaalne disain“ oli stagneeruvus Nõukogude Liidus lootusetu ning seetõttu oli mõnede Tallinna kunstnike-disainerite-arhitektide retoorika pigem romantiline protest näruse tegelikkuse vastu kui tõsine tegelikkuse muutmise plaan. Kunstnikud nagu Lapin kasutasid vene konstruktivismist laenatud (kommunistlikku) utopismi pigem isiklike loominguplaanide maskeeringuks. Laanemets kirjeldab ja hindab neoavangardistide kavatsusi, pretensioone ja plaane, kuid analüüsib vähe, kas ja mil viisil need ühiskonna muutmise kavad teostusid. Erinevalt Laanemetsa (ja Kure) poolt väidetust ei adresseerinud ka 1970. aastate neoavangard sotsiaalseid, vaid inimlikke probleeme; kunsti ei tehtud reaalsotsialismi parandamiseks, vaid sellele vastandumiseks, väidab Kangilaski. Nn Readi-Greenbergi autonoomse kunsti paradigma kehtis 1960. aastate lõpust kuni nõukogude aja lõpuni, neoavangardi mäss selle vastu oli üksnes retooriline ja rituaalne.

Kui valdav osa käsitlustest püüdleb rohkem või vähem õnnestunult kinni pidada akadeemilisest neutraalsusest, siis teistsugust lähenemist esindab 2010. aastal kogumikus „Kadunud kaheksakümnendad“ ilmunud **Eero Epneri** artikkel „Iluaias kõnnib nägus neid, võlub austajate südameid“.<sup>20</sup> Siin on tegemist kirjliku mõnituskõnega 1980. aastate kunsti peavoolu aadressil. Epneri sõnul oli 1980. aastateks Eesti maalikunst valmisäänud ja stagneeruv, selle „semiootiline inforeservuaar“ ammendunud. Kümnendi kaubamärgiks oli aeraatiline maalikunstnik – „kunstnik hoolitseb selle eest, et tal oleks mingi tegelikkusest kõrgemale küündiv ja mitte sellest maailmast pärinev sõnum.“ Epneri kirjeldus

<sup>19</sup> Kangilaski, „Mõjukas monograafia“, 230–235.

<sup>20</sup> Eero Epner, „Iluaias kõnnib nägus neid, võlub austajate südameid“, *Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010), 46–62.

1980. aastate kunstile on samavõrd teravapilguline kui suhestumisvõimetus: „neis [1980. aastates] on liiga palju kõike seda, mida me kunsti juures enam ei hinda: vormikesksus, sotsiaalne impotents, järjekindel demiürgirolli võtmine, kunstniku subjektiivsuse ja maitsekriteeriumide fetišeerimine, huvi realismi – mitte aga reaalsuse vastu, „ärakammimine“ fantaasiate, poolmüütide ja moodsa sürrealismi poole, ilma kriitilise hoiakuta ajalookesksus, üllatavalt sageli sitt huumor, rahvusromantika tõsimeelne kultiveerimine, intensiivne huvi kõikvõimalike hõllanduslike paralleelmaailmade ning oh-seda-ei-saa-sõnadesse-panna sõnumite vastu, loodussuhte jätkuv aktualiseerimine ja problematiseerimine, kontseptuaalse ja kriitiliselt enesekaemusliku maalikunsti pea täielik puudumine, provintsitruudus.“ Epleri sugesttiivne artikkel näib siiski pigem tänases Eesti kunstiteaduses kanda kinnitanud antiesteeetiliste ideoloogialembuse („kriitiline autoripositsioon“) sümptomi kui adekvaatse hinnanguna 1980. aastate maalikunstile. Ilmselt saa vaatenurga näol, mis seab minevikukunstile väga kitsalt määratletud eeldusi ning keskendeb seejärel vaatlusobjekti vajakajäämisele ideaaliga võrreldes, tegemist olla kõige viljakama uurijapositsiooniga. Olukord, kus kunstiteadus on nõukogude ajal Eestis loodud kunstist võimeline empaatiliselt analüüsima üksnes selle küllalt kitsast modernistlikku ja neoavangardistlikku haru, ei ole Eesti kultuuri seisukohalt nähtavasti kõige soodsam.



# I. TEOREETILINE JA AJALOOLINE TAUSTSÜSTEEM

## I.1. Kunstiteoreetiline kontekst

Eesti kui n-ö piiririigi puhul on euroopalik identiteet toiminud eestlaste ja eesti kultuuri eristajana idapoolsest vene kultuurist, mida on käsitatud Lääne kultuurilise antipoodina.<sup>21</sup> Jaan Kaplinski on arvanud, et nõukogude võim muutis eestlaste kultuurilise orientatsiooni osas vähe ja sedagi veel suurema läänemeelsuse suunas.<sup>22</sup> Nagu ülejäänud kultuur on ka eesti kunst ning kunstiajalugu tavatsenud end vaadelda lääneliku kunstiajaloo ja kunstiteooria raamistikus.<sup>23</sup> Hoolimata riigipiiride suletusele ja ühiskondlike olude radikaalsele erinevusele toimis lääne kunst (kunstielu, kunstiteooria) eesti kunsti ideaalse projektsioonipinnana ka nõukogude ajal. „Eesti kunsti ajaloo“ 6. köite I osa sissejuhatuses on Jaak Kangilaski võtnud Lääne kunsti ja selle ideoloogia mõju Eesti nõukogude aja kunstile kokku järgmiselt: „Lääne kunst, eriti seal levinud avangardismi ideoloogia oli enamikule eesti kunstnikele ja ka kriitikutele tähtsaks taustsüsteemiks ja hinnangute mõõdupuuks, kuigi informatsioon selle kohta ajuti peaaegu katkes ja jäi ka hiljem katkendlikuks ning kohati moonutatuks. Avangardismi ideoloogiale toetus kunsti uuenemise väärtustamine, kuigi uuenemise vormid ja viisid olid tihti teistsugused kui läänes.“<sup>24</sup> Nõukogude režiimi poolt pealesurutud isolatsiooni Lääne kunstiarengutest tajuti traumaatilise katkestusena ning võimaluste tekkides püüti seda barjääri ning sellest tulenenud „mahajäämust“ mitmel viisil ületada. Sellest lähtuvalt on käesoleval alapeatükil kaks teineteisega osaliselt kattuvat eesmärki: ühelt poolt tutvustada Lääne kunstiteoorias esile kerkinud ideid, millel võis olla mõju eesti kunstis aset leidnud muutustele ning teiselt poolt tutvustada kunstiteoreetilisi lähenemisi, mis võimaldaksid paremini mõista Jüri Arraku, Olav Marani ja Kaljo Põllu modernismist lahtiütlemisele järgnenud loomingut.

Alates 1960. aastate teisest poolest hakkas küll fragmentaarsel kujul, ent siiski Eestisse jõudma suhteliselt objektiivseid ülevaateid Lääne kaasaegsest kunstist. Käesoleva uurimuse neljandas peatükis puudutatakse Tartu Ülikooli kunstikabinetis aastatel 1966–1972 läbiviidud Lääne kunstikirjanduse tõlkimist.

<sup>21</sup> Toomas Karjahärm, Väino Sirk, *Kohanemine ja vastupanu. Eesti haritlaskond 1940–1987* (Tallinn: Argo, 2001), 18.

<sup>22</sup> Jaan Kaplinski, „Eesti dekoloniseerimine“, *Kõik on ime* (Tartu: Ilmamaa, 2004), 32.

<sup>23</sup> Kahtlemata evis eesti kunstile mõju ka nõukogulik kunstiteooria, vt Jaak Kangilaski, „Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias“, *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 1–2 (2003), 11–28. Vt ka Jaak Kangilaski, „Kohanemised marksismidega“, *Kohandumise märgid*, 11–19.

<sup>24</sup> Jaak Kangilaski, „Sissejuhatus“, *Eesti kunsti ajalugu. 6. köite I osa (1940–1991)*, peatoim Krista Kodres (Tallinn: Kultuurileht, 2013), 11.

Viimasega võrreldes olid ilmselt mõjukamad mõned ajakirjanduses ilmunud artiklid välismaal käinud eesti kunstnikelt ja kunstiteadlastelt. NSV Liidus kehtinud tsensuuri tingimustes polnud ajakirjanduses kõiki mõtteid avaldada võimalik. Siiski torkab neis tekstides silma kahetine suhtumine Lääne kunstisaalides nähtusse – üldiselt positiivsete muljete kõrval jääb iseäranis uusima vasakradikaalse taustaga kunsti suhtes kõlama selge pettumuse noot. Tuleb märkida, et kirjutajate nagu Ilmar Malin või Jaak Kangilaski puhul kõlas sellesuunaline arutlev kriitilisus teisiti nõukogudelike propagandaartiklite mõnitav-naeruväärstavast retoorikast, mille suhtes oli kohalik lugeja ammu immuunseks muutunud.

1966. ja 1969. aastal õnnestus maalikunstnik Ilmar Malinil külastada Rootsis elanud venda, mille tulemusel ilmus 1969. aastal „Loomingus“ põhjalik ja mõõdukalt skeptiline ülevaade Rootsi muuseumidest ja galeriidest. Artiklis märgitakse, et enamik avangardistlikke kunstnikke on hakanud tegelema ühiskondlike probleemidega. „Paraku jätab aga see poliitiline hõivatus või angažeeritus asjalikule vaatajale siiski üsna segase mulje. Teda iseloomustab küll üldine poliitiline vasakpoolsus, kuid selle avaldusvormid on paljuski naiivsed. Marksismist räägitakse julge häälega, aga rääkijate hulgas ei puudu nihilistid ega ka oma mauistid.“ Malin näeb, et vaatamata kunsti justkui radikaalselt kriitilistele avaldusvormidele näivad võimud „olevat kõige selle protestimeelsuse suhtes üsna leebed, ilmselt lootes probleemide väljaelamist „kunstilistes vormides“ ning nende kadumist koos mööduva moega.“<sup>25</sup> Iseäranis kõnekas on Malini kirjeldus argentiina kunstniku Julio le Parc’i näitusele Stockholmi Moderna Museet’is: „Julio le Parc’i seisukohad kunsti ja ühiskonna vahekorra suhtes olid õige kummalised. Ta pidas oma eesmärgiks „hävitada kodanlikud müüdid kunstist“, siis tulevad hävitada müüt kunsti uniiksusest. Samuti ka müüt uniiksest kunstiloojast, samuti müüt kunstilisest edust või „veel hullem – edu võimalikkusest“. Le Parc’i järgi hoiab senine traditsiooniline kunst inimeste meeli passiivsuses ja sõltuvuses, loob piire ja norme. Samas kutsus ta „kollektiivselt vastu astuma privileeeritud individuaalse kunsti loomisele“ (kuigi tema enese näitus juba oma asukohalt oli privileeerituse tõendiks ning ka tööde üldist lahendust kandis sama individuaalne printsii).“<sup>26</sup> Kuigi artikkel ilmus tsenseeritud Eesti NSV ajakirjanduses, on raske uskuda, et Malini kriitika nähtud neoavangardistliku kunsti aadressil olnuks läbinisti silmakirjalik.

Alates 1960. aastate keskpaigast sai 20. sajandi Lääne kunsti tutvustamine Jaak Kangilaski peamiseks töösuunaks. Kangilaski sõnul teadis ta, et paljud Eesti kunstnikud ning ärksam publik tundis Lääne 20. sajandi kunsti vastu huvi osalt samadel põhjustel kui ta isegi – sealt loodeti vastukaalu nõukogulikule kultuurile. Pärast 1969. aastal teoks saanud esimest pikemat välisreisi sai Kangilaski

<sup>25</sup> Ilmar Malin, „Sümptomid ja mood“, *Kunsti pärast* (Tartu: Ilmamaa, 2014), 135–136.

<sup>26</sup> Malin, „Sümptomid ja mood“, 144.

võimaluse ka uusima Lääne kunsti tutvustamiseks ajakirjanduses. Kangilaski sõnul avaldas Prantsusmaa ning USA näitusesaalides nähtu talle siiski vastuolulist mõju. Ühelt poolt teadis ta nõukogude võimu eitavat suhtumist uutesse Lääne kunstisuundadesse, samuti mõjusid paljud teosed elamuslikult, ent teiselt poolt mõjus vahetu kokkupuude uusvasakliku massiliikumise ja selle ideesid väljendanud kunstiga masendavalt: „Samas tekitasid mitmed jooned sellises kunstis ja veel enam nende taustana levivates ideedes minus suurt võõristust, et mitte öelda vastikust. Lääne uusvasakluse ideoloogid suhtusid küll mõnikord väga kriitiliselt Nõukogude Liitu, kuid enamasti lihtsalt ignoreerisid seda, sest nende peavaenlaseks oli läänelik ühiskonnakorraldus, mida mina oma rahvuslik-konservatiivsetest veendumustest lähtudes olin vähemalt peajoontes õigeks pidanud. /.../ Äratas tähelepanu, et mõnikord kasutas 1970. aastate Lääne radikaalne kunstikriitika kunsti autonoomia ja kunsti esteetilise olemuse vastu sedatüüpi argumente ja isegi sõnavara, mida mäletasin nõukogude kunstiteaduse stalinlik-ždanovlikust etapist.“ Kangilaski sõnul ei suutnud ega tahtud ta kogu uusimat Lääne kunsti imetleda ja kiita, ent püüdis vältida ka selle lihtsustavat mahategemist.<sup>27</sup> Läbi „Sirbi ja Vasara“ 1971. aasta nelja numbrilise ilmunud artikkel „Mõtteid välismaa uuemast kunstist“ mõjub tänagi tasakaalukalt. Pärast erinevate Lääne kunsti suundumuste ja ideoloogiliste positsioonide tutvustamist jõuab autor artikli viimases osas ka isikliku seisukoha esitamiseni: „Tõepoolest, ka mulle meeldib puhtisikliku maitse seisukohalt „ilusasti“ maalitud pilt, elav loodus, ka mulle tundub enamasti igav või isegi eemaletõukav „kommertsproduktide“ kasutamine või odav päevakajalisus.“ Kangilaski sõnul kõigub küllalt suur osa uusimast kunstist absurdse äärmuse lähedal, kus meelelist kunstiteost enam üldse ei ole, jääb üksnes tõlgendus. „See aga on kindlasti kunsti võimaluste vabatahtlik piiramine, hüppelati madalale asetamine.“ Iseäranis kriitilise hinnangu saab Lääne uusimas kunstis tooni andnud moodne uusvasaklus: „Lõpuks tuleb veel rõhutada, et ka selles vasakpoolses ideestikis, mida osa noorimat Lääne kunsti väljendab, on tõeliselt humanistlike ja progressiivsete mõtete kõrval ka palju hämmastavalt naiivseid, lapselikult anarhistlike ideekesi, radikaalitsemist radikaalitsemise pärast, mis annab tunnistust sisemisest ebakindlusest ja sellest, et mõnele noorele kultuuritegelasele on „vasakpoolitsemine“ pigem efektnine moekaup.“<sup>28</sup> Kangilaski jätkas Lääne kunsti mitmekülget tutvustamist läbi kogu vaadeldava perioodi.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Jaak Kangilaski, „Autor Iseendast“, *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*, 11, 14–15.

<sup>28</sup> Jaak Kangilaski, „Mõtteid välismaa uuemast kunstist“, *Sirp ja Vasar*, 5.2.1971, 12.2.1971, 19.2.1971, 26.2.1971. Vt ka Jaak Kangilaski, „Kunstist ja poliitikast. Muljeid Pariisist ja New Yorgist“, *Noorus*, 10 (1970), 63–72.

<sup>29</sup> Vt ka Jaak Kangilaski, „1970. aastate Lääne kunstist“, *Kunst*, 1 (1981), 46–50; Jaak Kangilaski, „1980. aastate alguse Lääne kunstist“, *Sirp ja Vasar*, 26.2.1982, 5.3.1982, 12.3.1982.

Kahtlemata oli ka sellisel fragmentaarsel kujul Eestisse jõudnud erialasel informatsioonil mõju Eesti kunstile.

Nagu märgitud on siinse alapeatüki teiseks eesmärgiks pakkuda teoreetiline instrumentarium käsitletavate kunstnike küpsusperioodi loomingu mõistmiseks. Täna eesti kunstiteaduses prevaleeriva paradigma taustal kõlavad nii Jüri Arraku, Olav Marani kui Kaljo Põllu poolt pärast moodsast kunstist lahtiütlemist artikuleeritud mõtteavaldused mõneti obskuursete ja kohatutena. Ometi väärivad need tõsist tähelepanu. Kunstnik ei pea tegema pingutusi, et tema mõtted ja selgitused leiaksid kunstiteaduses käsitlemist, küll aga on see kultuuri seisukohast oluliste kunstnike puhul kunstiajaloolaste ülesanne. Kuna nii Arraku, Marani kui Põllu puhul on raske nende olulisust vaidlustada, tuleb dissonantsi põhjuseks pidada pigem meie kaasaegse kunstiteaduse ühekülgset kallutatust, sallimatust ja empaatiavõimetust. Järgnevalt tutvustamisele tulevad aspektid Lääne kunsti-teooriates võiksid seda dissonantsi selgitada, visandada n-ö teoreetilise silla järgmistes peatükkides käsitletavate fenomenideni.

Kuna kõigi kolme kunstniku loometeed märgistab radikaalne lahtiütlemine modernistlikust ja avangardistlikust kunstimudelist, siis oleks äärmiselt ebaadekvaatne püüda nende küpsusperioodi loomingu vägisi nimetatud paradigma raamidesse mahutada. Kunstiajaloo võib-olla kõige tähtsam ülesanne on selgitada loodud väärtuslikku kunsti. Kunstiteooriad kujutavad endast sealjuures vajalikke tööriistu. Nii nagu iga töö jaoks on olemas õige tööriist, ei ole olemas ka ühte teooriat, mis selgitaks ühtviisi hästi kõiki kunstinähtuseid, vaid on palju erinevaid kunstiteooriaid, millest iga suudab väga hästi selgitada mõnda kunstinähtust. Teoreetiline ühekülgsus, ühelaadsete teooriate domineerimine toob kaasa olukorra, kus valitseva teooriaga mitesobiva kunst saatuseks jääb iselaadne hääletus – vähemalt kunstiteaduse perspektiivist. Teaduse seisukohalt võib sellist tendentsi pidada ideoloogilisuse hiilivaks sissetungiks, kultuuri seisukohalt on väärtusliku kunsti adekvaatsest analüüsist hoidumine kahjulik ning kunstiajaloolisele distsipliinile tähendab see oma ülesande täitmata jätmist. Lühidalt, järgnevalt püütakse anda ülevaade mõnedest suundumustest 20. ja 21. sajandi alguse kunstiteoorias, mis võiksid osutada kasulikuks just nimetatud kunstnike, nende loomingu ja vaadete selgitamiseks. Tähelepanu väärrib ka paljude teoreetiliste positsioonide kokkulangevus Arraku, Marani või Põllu poolt järgmistes peatükkides esitatavate seisukohtadega.

**Kunstiteose määratlemise küsimus.** Nagu sissejuhatuses märgitud, esindas Eestis nõukogude perioodil töötanud kunstnike valdav enamus traditsioonilist kunstnikurolli. Paljude kunstnike jaoks oli väärtuslikuks traditsiooni ning hinnangute allikaks Eesti 1920. ja 1930. aastate kunst.<sup>30</sup> Eriti alates 1960. aastatel aset

<sup>30</sup> Kangilaski, „Sissejuhatus“, *Eesti Kunsti Ajalugu. 6. köite I osa*, 11.

leidnud kunstielu suhtelisest liberaliseerumisest oli selline kunstnikupositsioon üksnes väikeste kompromisside ja kadude hinnaga kohandatav ka tegutsemiseks Eesti NSV ametlikus kunstielus. Nii traditsioonilisele kui modernistlikule kunstikäsitlusele sobis ka Eesti NSV-s kehtinud kunstnikkonna struktuur – kunstnike jagunemine erialade järgi kunstnike liidu sektsioonidesse, igal erialal olid oma spetsiifilised materjalid, oma meedium, mida arvestades korraldati näitusi jms.<sup>31</sup> Järgnevalt käsitlemisele tuleva Lääne kunsti ja kunstiteoorias aset leidnud muutuse olulisus seisneb käesoleva töö kontekstis lühidalt selles, et ta oli kirjeldatud eesti kunsti traditsioonilise mudeliga järsus ja lepitamatus vastuolus. Siinkohas väidan, et tutvumine kirjeldatava muutuse väljendustega Lääne kunsti oli üheks põhjuseks, miks Eesti kunstnikkonnal oli alates 1960. aastate lõpust raske suhtuda Lääne kunsti kui üheselt positiivsesse eeskujusse või etaloni.

Nimelt leidis Lääne kunsti teoreetilises diskursuses alates 1950. aastatest kunstiliste avangardide ning filosoofilise esteetika vastastikmõjus aset kunstiteose mõiste ehk määratluse radikaalne ümbermõtestamine. Lääne filosoofilises esteetikas rullus lahti poleemika kunsti määratlemise küsimuse üle, mille põhjuseks oli kõige lihtsamalt öeldes esteetikute soov hõlmata lisaks traditsioonilistele kunstivormidele ka sajandialguse avangardide poolt kunstina esitatud nähtuseid. Inspireerituna Ludwig Wittgensteini hilisperioodi filosoofiast panid mõned anglo-ameerika analüütilised filosoofid ette loobuda traditsioonilisi esteetika teooriaid iseloomustanud keskendumisest ontoloogilistele küsimustele kunsti, ilu, esteetilise kogemuse, esteetilise otsustuse jms kriteeriumidest.<sup>32</sup> Sellistele küsimustele heideti ette eeldamist, et kunstil ja ilul on mingisugune sügavam olemus, kunstiteoseid muudest nähtustest eristav *differentia specifica*. Kuna väidetavalt pole ükski selline väide suutnud esteetikaajaloos püsima jääda, leidis neowittgensteiniaanlik esteetika, et kunsti polegi võimalik defineerida, kuna tegemist on avatud mõistega. Nii väitis Morris Weitz artiklis „The Role of Theory in Aesthetics“ (1956), et suletud mõisted on võimalikud loogikas ja matemaatikas. Kunsti mõiste kasutusel seevastu puuduvad ranged piirid. Kunsti kui pidevalt uueneva ja laieneva fenomeni „sekluslik iseloom“ muudab selle määratlemise loogiliselt võimatuks.<sup>33</sup> William Kennick aga väitis artiklis „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“ (1958), et erinevate kunstiteoste uurimine ei aita meid lähemale küsimusele, mis on kunst. Sellel sõnal on palju kasutusi ning kui inimene teab,

<sup>31</sup> Kangilaski, Kunstielu 1969–1991.

<sup>32</sup> Ludwig Wittgensteini esteetikateooria kohta vt ka Marek Volt, „Wittgenstein ja esteetika“, *Esteetikast*, Sirbi raamat, 10 (Tallinn: Sirp, 2006), 24–30.

<sup>33</sup> Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 15, no 1 (september 1956), 31–32. Vt ka Marek Volt, „Mida esteetikateooriad tahavad?“ *Esteetikast*, 91–109.

kuidas seda kasutada (näiteks leida laohoones leiduvate erinevate asjade hulgast üles kunstiteosed), siis teab ta ühtlasi, mis on kunst.<sup>34</sup>

Selle, n-ö anti-essentsialistliku esteetikaga asus 1960. aastatel poleemikasse Arthur Danto. Danto võttis omaks Kennicki mõtte, et põhjused, miks mõne-dest objektidest kõneldakse kui kunstiteostest, ei pea olema tuvastatavad teoste empiirilise vaatluse teel, ent ta ei nõustunud, et sellised põhjused täielikult puuduvad.<sup>35</sup> Artiklis „Art World“ (1964) paigutas Danto need põhjused kunstiteosest väljapoole, seda ümbritsevasse teoreetilisse raamistikku: „Näha midagi kunstina eeldab midagi silmale haaramatut – kunstilise teooria atmosfääri, kunstiajaloo tundmist: kunstimaailma.“ Oma teooria põhjendamiseks kasutas Danto n-ö visuaalselt eristamatute paarikute meetodit, näidates muuhulgas Andy Warholi „Brillo Boxi“ näitel, et kunstiteost ei erista päriselu esemest (pesupulbri karp) mitte visuaalsed tunnused, vaid teoreetiline raamistik.<sup>36</sup>

Danto mõtteslepis lansseeris George Dickie mõned aastad hiljem mõjuka institutsionaalse kunstiteooria, mis vaikumisi kehtib kunsti institutsionaalsete praktikate alusena tänini. Kui traditsioonilised kunstiteooriad olid keskendunud kunstiteoste omadustele või kunstiloomingu funktsioonidele nagu nähtava tegelikkuse jäljendamine või emotsionaalne väljenduslikkus, siis Dickie artikkel „Defining Art“ (1969) tuletas kunstiteose määratluse selle suhtest institutsionaalse kontekstiga. Dickie määratlus kõlas järgmiselt: „Kunstiteos deskriptiivses tähenduses on (1) artefakt, (2) millele ühiskond või mõni selle alarühm on omistanud staatuse hindamise kandidaadina.“<sup>37</sup> Kaks aastat hiljem täpsustas Dickie oma teooriat: „Paljusid kunstiteoseid pole kunagi näinud keegi teine peale nende loojate, ent nad on siiski kunstiteosed. Kõnealuse staatuse võib omandada, kui ükski isik käsitleb artefakti kui hindamise kandidaati. Muidugi ei takista mitte miski isikute grupil seda staatust omistada, aga tavaliselt omistab selle üksainuke isik, artefakti loonud kunstnik.“<sup>38</sup>

Institutsionaalse kunstiteooria eeliseks on selle piiramatu mahutavus – ükskõik kui ebatavaline kunstiteos ei saa vältida suhestumist kultuurilise kontekstiga. Samas võib väita, et ühtlasi on tegemist selle lihtsakoelise teooria ainsa eeliseega. Erinevalt traditsioonilistest evaluatiivsetest kunstiteooriatest on institutsionaalne teooria protseduuriline, piirdudes selgitusega kuidas miski kunstiks saab. Vältides

<sup>34</sup> William E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, New Series, vol 67, no 267 (juuli 1958), 321–322. Vt ka Marek Volt, „Warehouse ja kunsti identifitseerimine: kas Kennicki esteetika toetub eksimusele?“, *Esteetikast*, 41–53.

<sup>35</sup> Margit Sutrop, „Mis on kunst? Institutsionaalse esteetika kimbatuse“, *Akadeemia*, 8 (1998), 1656.

<sup>36</sup> Arthur Danto, „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, vol 61, no 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15.10.1964), 580–581.

<sup>37</sup> George Dickie, *Art and Value* (Malden, Mass.: Blackwell, 2001), 52.

<sup>38</sup> Dickie, *Art and Value*, 64.

kunsteose olemuse, väärtuse või otstarbe küsimust ei paku institutsionaalne kunstiteooria ka kriteeriume kunsti kriitiliseks hindamiseks. Ilmselt leidub kõige otsesem seos maailmakunsti alates 1960. aastatest aset leidnud negatiivsete muutuste ning väärtuskriteeriumid institutsionaliseeritud konsensusega asendanud institutsionaalse kunstiteooria vahel. Võitjateks on institutsionaalse kunstiteooria puhul piiramatu võimu omandanud kunstimaailma liikmed, kunstituru spekulandid ning oportunistlikud kunstnikud. Kaotajaks on kunstnikud, kes keelduvad oma loomingus juhinduma kunstituruga konvergeerunud kunstimaailma suvast, ning kunstiarbastaja publik, kel pole piisavalt palju head tahet seda „mängu“ kaasa teha.

Üks huvitavamaid ja mõjukamaid institutsionaalse kunstiteooria kriitikuid on olnud Richard Wollheim. Essees „Minimal Art“ (1965) leiab Wollheim, et ei ole tingimata vajalik, et äärmiselt ambivalentsed, provokatiivsed ja iroonilised objektid nagu Duchampi *ready-made*’id peaksid vormima kunstiteooria üldise iseloomu või et teooria peaks olema tingimata piisavalt keeruline, et selliseid erilisi juhtumeid tunnista. Wollheimi mõttekäik algab kunsti- ja kirjandusmaailmas kehtivate normide võrdlusega. Osutades legendile Stéphane Mallarmé’d enne iga luuletuse kirjutamist vallanud hirmust valge paberilehe ees konstrueerib ta hüpoteetilise olukorra, kus Mallarmé või mõni 20. sajandi luuletaja olekski avaldanud luuletusena tühja paberilehe. Wollheimi sõnul tuleb tõdeda, et selline žest poleks olnud aktsepteeritav. Ometi moodne kunst kubiseb taolistest „teostest“. Wollheim väidab, et ajalooliselt on väljakujunenud ettekujutus, et originaaleksemplarina esinev kunsteos peab lisaks muudele kvaliteetidele sisaldama teatud osa tööd või pingutust. Kuna Duchamp oma *ready-made*’ides selle elemendi sihilikult elimineeris, ei nõustu Wollheim, et Duchampi „Fontääni“ tüüpi asjad on samal määral kunsteosed kui näiteks impressionistlik maal – kontseptuaalne kunst on vaesestatud kunst, kunst ainult minimaalsel määral (*minimal art*). Wollheim ei eita, et kunsteoseid on võimalik vaadelda ka ajaloolises kontekstis, ent ta väidab, et strukturalistliku kunstiteaduse keskendumine teose ajaloolisele iseloomule eemaldab meid teose olemusest kunstina. Esteedi jaoks on maal esmalt individuaalne teos, mille pinda ta vaatleb ning see, millisele kohale asetub teos mingis diagrammis, on vaid sekundaarse tähtsusega. Kasutada kunsteost ajaloolise analüüsi alusena võib olla intellektuaalselt huvitav, ent selline meetod ei käsitle kunsteost kunsteosena – see on nagu kasutada maale seinapragude katmiseks või skulptuuri riidepuuna.<sup>39</sup>

Hiljem esitas Wollheim oma argumendid institutsionaalse kunstiteooria vastu Wollheimi dilemmana tuntud mõttekäigus. See algab lihtsa küsimusega, kas

---

<sup>39</sup> Richard Wollheim, „Minimal Art“, *On Art and the Mind* (Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1983), 101–107.

kunstimaaailma esindajatel on millelegi kunsti staatuse omistamiseks olemas ka mingid põhjused. Jaatava vastuse puhul piisab nende põhjuste sõnastamisest, et tekitada kunstiteooria, mis ei ole enam institutsionaalne kunstiteooria. Sellisel juhul kunstimaailm üksnes kinnitaks või mõnaks nende põhjuste olemasolul esemele kunstiteose staatuse omistamist. Kui aga kunstimaailmal puuduvad veenvad põhjused ühele esemele kunstiteose staatuse omistamiseks ja teisele mitte, siis järelikult teeb ta seda suvalisel ja arbitraarsel viisil. Kui kunstimaailm tõepoolest rakendab oma võimu meelevaldselt, siis jääb arusaamatuks, miks peaks tõsiselt võtma midagi, mis luuakse sellise riikaliku ja potentsiaalselt korrumppeerunud protsessi läbi.<sup>40</sup>

Kui Danto, Dickie ja Wollheimi poleemika leidis aset filosoofilise esteetika distsipliinis, siis samast ajast leidub kunstiteostena käsitletavate objektide piiride küsimuses kriitilisi arvamusi ka kunstiteoreetilises diskursuses. Michael Fried väidab artiklis „Art and Objecthood“ (1967), et koherentsed kunstilised hinnangud on võimalikud üksnes individuaalsete kunstivaldkondade piirides. Fried vastandab modernistlikku kunsti, mille tähendus ja mõju on kätketud kunstiteosesse kui füüsilisse objekti, postmodernistlikule („literalistlikule“) kunstile, mille mõju tuleneb situatsioonist, millesse vaataja kunstiteose kogemisel asetatakse. Fried märgib, et selline kunst nõuab vaatajalt erilist kaasosalisust – tööle öeldakse olevat kohalolu, kui ta suudab vaatajat panna endaga arvestama, ennast tõsiselt võtma. Nõnda eristab modernistlikku ja postmodernistlikku (literalistlikku) kunstiteost suhestumine iseenda esemelisusega. Kui esimese imperatiiv on oma esemelisus tühistada või seda edasi lükata, siis teise suhet oma esemelisusega nimetab Fried esemelisuse teatraalsuseks (*theatricality of objecthood*). Friedi järgi kuulubki individuaalsete kunstide (maal, skulptuur) vahele jääv ala teatrile. Kuna postmodernistlik kunst paigutub just sellele alale, on käimas sõda teatri ja modernistliku maali, teatraalse ja pildilise vahel.<sup>41</sup>

Käesoleva töö kontekstis tekib küsimus institutsionaalse kunstiteooria otsustarbekusest lähiminevikus loodud mitte-avangardistliku kunsti käsitlemisel. Siin ilmneb institutsionaalsesse kunstiteooriasse vaikimisi kätketud ideoloogiline laetus. Postuleerides Duchampi „Fontääni“ ja Warholi „Brillo Boxi“ põhjal kunsti mõtestamise „filosoofilise“ paradigma, kehtestab Danto implitsiitselt kunstiteose hindamise kriteeriumid, mis on kohaldatavad eelkõige just samalaadsete kontseptuaalsete tööde hindamiseks. Samas tuleb tunnistada, et suur osa 20. sajandil nii Läänes kui Eestis loodud kunstist sellist visuaalselt eristamatute paarikute dilemmat sugugi ei esita. Jüri Arraku või Olav Marani maali eristamatut

<sup>40</sup> Richard Wollheim, *Art and its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 160–164; vt ka Marek Volt, „Richard Wollheim – in memoriam“, *Esteetikast*, 34–35.

<sup>41</sup> Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1998), 153–160.



duplikaati on küll võimalik ette kujutada – tegemist oleks reproduktsiooni või võltsinguga, mis ei nõuaks teoreetikut kunsti kui sellise ümbermõtestamist. Nõnda võib väita, et venitades kunsti mõiste ja hindamise kriteeriumid piisavalt laiaks, mahutamaks tingimata ka kõige äärmuslikumaid (et mitte öelda provokatiivseid, riikalikke) kunstina esitatud avaldusi, võib institutsionaalse kunstiteooria seletamisvõime kunsti traditsioonilisemate väljenduste suhtes läheneda olematule. Väita, et Arraku, Marani või Põllu teose muudab kunstiks kunstiteoreetiline ja -institutsionaalne raamistik, võib olla formaalselt õige, aga on ilmselgelt ebapiisav selgitamiseks nende tööde toimimist kunstina.

Ülal näitasin eriti Richard Wollheimi argumentide toel et, puudub põhjus pidada institutsionaalset kunstiteooriat filosoofilise esteetika lõpuks ning selle kui paratamatusega leppida. Institutsionaalsele kunstiteooriale alternatiive otsides tuleb meeles pidada, et nähtavasti ei ole võimalik luua kunstiteooriat, mis oleks ühtviisi hästi rakendatav kõigile (lähi)mineviku ja nüüdiskunsti heterogeensetele avaldustele. Sellesuunaliste püüdluste tulemuseks saabki olla vaid mitterahuldav väljajätude kogum. Kui institutsionaalne kunstiteooria osutub ülimalt ebapiisavaks traditsioonilise kunsti selgitamisel, siis ei ole mingit põhjust peljata ka kunstiteooriaid, mis, vastupidi, suudavad selgitada traditsioonilist kunsti. Nähtavasti peavad sellised alternatiivsed kunstiteooriad eelkõige naasma eelduse juurde, et väärtuslik kunst sisaldab mingeid eritletavaid väärtuseid. Näitena sellisest kunstiteooriast tutvustan siinse käsitluse lõpuks Monroe C. Beardsley poolt essees „Aesthetic Experience“ (1982) esitatud esteetilist kunstiteooriat. Beardsley järgi on kunstiteose peamiseks otstarbeks esteetilise elamuse pakkumine, mille juures ta eritleb viit tunnust: objektile suunatus (*object directedness*), tunnetatud vabadus (*felt freedom*), eraldatuse mõju (*detached affect*), aktiivne avastamine (*active discovery*) ja terviklikkus (*wholeness*).<sup>42</sup> Neist vaid esimene on esteetilise kogemuse vältimatu tunnus, tähendades objekti omadust pälvida ja hoida enesel positiivset tähelepanu. Esteetiline kogemus on alati auditav, isegi kui kujutatud on süngeid ja hirmsaid asju.<sup>43</sup> Kunstiteostena esitatud objekte, millel need omadused puuduvad, Beardsley kunstiteostena ei tunnista. Näiteks leiab ta, et Marcel Duchampi poolt galeriisse saadetud pissuaar polnud mõeldudki kunstiteose funktsiooni täitmiseks, vaid ainult kunstipubliku provotseerimiseks.<sup>44</sup>

Beardsley esteetikateooria markeerib ühte alternatiivset positsiooni 20. sajandi esteetika peavoolule. Hiljemalt alates 20. sajandi alguse avangardidest – poliitiliste revolutsioonide kunstilistest kaksikvendadest – juurdus kunstiteoreetilises

<sup>42</sup> Monroe C. Beardsley, „Aesthetic Experience“, *The Aesthetic Point of View*, toim Michael J. Wren, Donald M. Callen (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 288–289.

<sup>43</sup> Ralph A. Smith, „The Aesthetics of Monroe C. Beardsley: Recent Work“, *Studies in Art Education*, vol 25, no 3 (Spring, 1984), 144–146.

<sup>44</sup> Sutrop, „Mis on kunst?“, 1662.

diskursuses eeldus, et väärtuslikul kunstil on täita surmtõised ning elutähtsad ülesanded, mille suhtes vaataja nauding on teisejärguline. Beardsley teooria seevastu on hedonistlik ja subjektiivne, ent tuleb silmas pida, et nõudmine, et kunsti elamus peab olema nauditav, ei implitseeri mingil moel kunstiteose lihtsakoelisust, kergemeelsust või ebaintelligentsust. Küll aga võib Beardsley'le toetudes väita, et kunsti kasutamine muudeks eesmärkideks kui esteetiline nauding on selle ebaotstarbekas kasutus.

**Kunstilise progressi ja kunsti otstarbe küsimus.** Teise teoreetilise probleemina tahan käesoleva uurimuse taustale asetada kunsti muutumise ja arenguga seotud ideed Lääne 20. sajandi kunstiteoorias. Nii nagu eelmisena käsitletud kunsti määratluse „vabaks laskmise“ puhul, väidan ka seoses n-ö kunstilise progressi küsimusega, et vastavad kontseptsioonid kujutasid endast midagi, mis tekitas paljudes Eesti kunstnikes ebameeldivat nõutust. Pean silmas iseäranis 20. sajandi teise poole Lääne kunsti ilmet kujundanud ideed, mille kohaselt on radikaalse uudsuse näol tegemist kunsti ühe kõige olulisema väärtuskriteeriumiga. Selline idee oli raskesti lepitatavas vastuolus nii Eesti kunsti traditsiooniliste ideaalide kui ka kunstile võõrvõimu tingimustes langenud sotsiaalse missiooniga. Rahulolematust moodsa kunsti „närvilise“ või „hüpliku“ olemusega väljendasid ka kõik kolm siinse uurimuse peategelast.

Kunstialoolased on kunsti muutumise progresseeruvaid mudeleid esitanud juba alates Giorgio Vasarist. Saksa kirjandusteadlane Peter Bürger on märkinud, et kuigi uudsus kui esteetiline kategooria (isegi kui programm) oli olemas ammu enne modernismi, oli näiteks öukondliku minnesingeri pretensioon uudsusele midagi erinevat moodsa kunsti uudsusest. Kui esimesel juhul oli tegemist variatsioonidega kitsa žanri piirides, siis teisel juhul ei ole tegemist innovatsiooniga kunstilistes tehnikates või stiililistes põhimõtetes, vaid eitatakse kogu varasemat kunstitraditsiooni.<sup>45</sup> 20. sajandil muutus mõjukaks ettekujutus kunstialoost kui lineaarsest protsessist, mille erinevatel etappidel kunst täidab täiesti erinevaid ülesandeid, otsib vastuseid täiesti erinevatele küsimustele, kasutab selleks täiesti erinevaid vahendeid. Sellise käsituse kohaselt joonistub kunstialooline arengujoon omamoodi katkestuste loona, mille erinevate lõikude vahel puudub ühismõde. Ühtlasi kaasneb sellise mudeliga eeldus, et perioodi lõppedes on eelmise perioodi pealisülesanded mingil viisil täidetud, pealisprobleemid lahendatud, mistõttu nendega tegelemine häbimärgistatakse edaspidi kui vanamoeline, iganenud, atavistlik.

Põhimõtteline skepsis kunstialaloo kui üksteisele järgnevate, iga eelmist lõputus jadas ületavate epohhide või stiilide järgnevuse suhtes sugenes

---

<sup>45</sup> Peter Bürger, *Theory of the avant-garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 60.

kunsteooriasse 1960.–1980. aastatel seoses modernistliku kultuurirežiimi üleminekuga postmodernistlikuks. Artiklis „The End of Art“ (1984) esitas Arthur Danto Hegelist inspireeritud mõjuka nägemuse lineaarse kunstiajaloo ületamisest ja kunsti päädimisest filosoofias. Danto jaotab kunstiajaloo kolme faasi. Esimest, Vasari kunstnike elulugudega alanud etappi iseloomustas arusaam, et kunsti olemuseks on tegelikkuse optiline dubleerimine. Kunstiline areng seisnes silmale nähtava tegelikkuse ning selle pildilise ekvivalendi vahelise distantsi vähendamises. 19. ja 20. sajandi vahetusel sattus mimeetiline käsitlus seoses kinematograafia avastamisega kriisi, asendudes kontseptsiooniga kunstist kui kunstniku eneseväljendusest. Kuna inимtunnete väljendused ei ole omavahel sellisel viisil võrreldavad, nagu seda on tegelikkuse kujutamise osavus, hakkas väljenduslikule kunsteooriale vastama katkestuslik vaade kunsti muutumisele. 20. sajandi teiseks pooleks oli kunstivoolude palavikuline rongkäik toonud ilmsiks ka väljendusliku kunsteooria ebaadekvaatsuse. Osutades tema kaasaja üha enam teoorialt tuge otsinud kunstile väitiski Danto, et aset on leidnud kunsti ületamine filosoofia kasuks. Kunsti kui ajaloolise protsessi lõpp tähendab vabanemist: „Sa võid olla hommikul abstraksionist, pärastlõunal abstraksionist ja õhtul minimaalne minimalist või lõigata välja paberist kujukesti või teha mida kurat sa ise tahad.“<sup>46</sup> Niisiis päädib kunstiajalugu Danto järgi pluralistlikus kunstisituatsioonis, kus tähenduse kandja rolli on kunstilt üle võtnud kunstifilosoofia.

Kunsti ajaloolise otstarbe jätkumise osas optimistlikum näib prantsuse filosoof Jacques Rancière. Artiklis „Poliitilise kunsti paradoksid“ (2008) esitab ka Rancière kunstiliste režiimide kolmikjaotuse (mimeetiline, arhieetiline ja esteetiline), ent tema käsitluses esinevad need kunstis samaaegselt ja kõrvuti. Käesoleva töö taustal pakub eelkõige huvi mimeetiline ehk pedagoogiline mõjumudel, mille eelduseks on meeleline kontiinum ühelt poolt piltide, žestide või sõnade loomise ja teiselt poolt vaatajate mõtteid, tundeid ja tegusid haarava olukorra tajumise vahel. Kunstiteos esineb siin omamoodi suurenduspeeglina, mis esitleb vaatajale fiktsionaalsel kujul inimeste käitumisviise, voorusi ja pahesid. Tegemist on äratuntavate olukordade loogikaga, mis pakub orientiiri maailmas olemiseks, mõtlemis- ja tegutsemismudeleid, mida jäljendada või vältida. Rancière märgib, et kuigi otsene didaktilisus on meie kunstiharjumustele võõras, on „meile jätkuvalt väga omane seda põhistav kausaalne loogika. Säärase loogika kohaselt on selleks, mida me näeme – olgu siis teatrilaval või ka fotonäitusel või installatsioonis – mingi olukorra tajutavad märgid, mille korraldus järgib autori tahet. Neid märke ära tunda tähendab lugeda teataval viisil meid ümbritsevat maailma. Ja see

---

<sup>46</sup> Arthur Danto, „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 86, 99, 101, 104, 109–114.

lugemisviis kutsub esile kas lähedus- või distantsitunde, mis ajendab meid mõnda olukorda autori soovitatud viisil sekkuma.<sup>447</sup>

Mimeetilisele mudelile järgneb Rancière'i kolmikjaotuses arhieetiline mudel, milles ideed ei ole enam miski, mida pildid õpetlikult edasi annavad, vaid need kehastuvad vahetult kommetes, kogukondlikes olemisviisides. Representeeriva vahendatuse pedagoogikale vastandub siin vahetuse pedagoogika. See vastab avangardistliku kunsti sekkumisele sotsiaalsetesse praktikatesse, mille kõrgaja paigutab Rancière 20. sajandi esimesse veerandisse. Kuigi needki kunstivormid on meist kaugemale maha jäänud, elavad kunsti diskursuses tänini edasi ka ideed kunstist, mis peab end ise tühistama, kunstniku ja vaataja rollid ümber pöörama, kustutama eraldusjoone kunsti ja elu vahel jne.<sup>48</sup>

Rancière'i põhiline tähelepanu keskendub kolmandale kunstilisele mõju-režiimile, mida ta nimetab esteetiliseks mõjususeks. Esteetilisest mõjurežiimi iseloomustab otsesuhte puudumine kunstniku kavatsuse, kunstiteose meelelise vormi, vaataja pilgu ning kogukonna seisundi vahel. Esteetiline mõju on paradoksaalne mõju, mis tuleneb justnimelt sellest eraldatusest ja katkestusest – Rancière nimetab seda ka dissensususe mõjuks. Tema keskse väite kohaselt hakkab kunst just oma esteetilise eraldatuse režiimis puutuma poliitikasse, sest Rancière'i käsitluses on esteetiline kunst ja demokraatlik poliitika kaks analoogilist reaalsust ümberkujundavat fiktsiooniloomise viisi. Nii kunstiline fiktsioon kui poliitiline aktsioon õhnestavad domineerivat fiktsiooni ja konsensuslikku reaalsust, murraavad ja paljundavad seda poleemiliselt, ümberkujundades ja taasluues meelelist ühiskogemust, öeldavuse ja tehtavuse maastikku.<sup>49</sup> Kuigi kirjeldusele esteetilisest režiimist vastab kõige paremini modernistlik kunst, ei ole piirid realistliku, isegi ülimalt traditsioonilise, ning moodsa kunsti vahel selged ja mustvalged. Viidates Hegelile näeb Rancière märke maalikunsti iseseisvumisest juba Hollandi 17. sajandi žanrimaalis. Määravaks ei ole pildikeele realism, vaid kujutatud objekti (kodused stseenid, toidulauad) tähenduse asendumine selle maali pinnal kujutamise, sellele ilmumise tähendusega; esteetilisele režiimile iseloomulikult jääb maali teema võrreldes objekti kunstilise kujutamise tahaplaanile ning kaob žanrite hierarhia.<sup>50</sup>

Käesoleva töö seisukohast on oluline, et nii Danto kui Rancière loobuvad Greenbergilikust ettekujutusest kunstiajaloost kui lineaarsest progressist. Nõnda tekib ruum alternatiivsete perspektiivide esitamiseks, kunstiteooriat sageli religioonina saatnud modernsuse ja modernismikultuse asendamiseks sisukama, tasakaalukama ja tolerantsema vaatenurgaga. Samuti tuleb arvesse

<sup>47</sup> Jacques Rancière, „Poliitilise kunsti paradoksid“, *Vikerkaar*, 4–5 (2012), 100–101.

<sup>48</sup> Rancière, „Poliitilise kunsti paradoksid“, 102.

<sup>49</sup> Rancière, „Poliitilise kunsti paradoksid“, 117.

<sup>50</sup> Maarja Kangro, „Jacques Rancière'i poliitiline esteetika“, *Vikerkaar*, 4–5 (2012), 133.

võtta Rancière'i analüütiliselt eristavat, ent hinnangu- ja teleoloogiavaba lähene- mist kunsti mõjumehhanismidesse. Rancière'i teooria valguses saab üle vaadata ka meie kunstiteaduses traditsioonilise ja moodsa, esteetilise ja poliitilise kunsti vastandustele omistatavad hinnangulised taagad. Rancière annab mõista, et kunsti mõjumehhanismid on keerulisemad siltidena toimivatest ideologiseeritud kate- gooriatest nagu realism, modernism või avangard.

**Traditsiooni küsimus.** Iseäranis käesoleva töö kontekstis on asjakohane puudutada traditsiooni või traditsioonilisuse problemaatika käsitlusi moodsas kunsti- ja kultuuriteoorias. Nii Olav Marani, Kaljo Põllu kui Jüri Arraku küpsus- perioodi loomingut saab iseloomustada kui traditsioonilist. Ometi, kui öelda, et ühe või teise kunstniku looming on traditsiooniline, kõlab see tänapäeval kunstiteadlaste ja -kriitikute diskursuses tunnistusena selle kunstilisest väheväärtus- likkusest, sisuliselt mõttetusest. Selle iseäraliku suhtumise ajaloolisi ja teoreetilisi tagamaid, aga ka selle suhtes kriitilisi mõttekäike, on siinkohas sobilik tutvustada.

Kui modernsust võib pidada futuristlikuks ja radikaalselt minevikuvastaseks kultuuriirežiimiks, siis (Lääne) neoavangardis leidsid endale liitlase ka post- modernsed teoretiseeritud praktikad nagu feminism või postkolonialism. Nende puhul on rünnak traditsiooni vastu ajendatud otsesest poliitilisest agendast. Tradit- siooni käsitletakse dekonstrueerimist vajava repressiivse struktuurina – millenagi, mida kriitikale allutada, mille sisemised struktuurid ja ideed paljastada, tõesed dekonstrueerida ja diskrediteerida. Traditsioonilisele esteetikale vastandatakse radikaalne politiseeritus. Retoorikas rõhutatakse vajadust raputada kultuuritarbija lahti tolle mõtte- ja tundeharjumustest, pakkuda alternatiivseid vaatenurki, millelt kultuuri ja ühiskonda hinnata, võib-olla hukka mõista ja revideerida. Nähtavasti on sellise angažeeritud kunsti kõige nõrgemaks kohaks ilmne vastuolu eesmärgi ja selle saavutamise võimalikkuse vahel. Poliitilise sisuga kunsti eesmärgiks peaks olema võimalikult paljude inimeste meelsuse muutmine, kuid kõrgkunsti funk- sionaalsus propagandavahendina on küsitav. Traditsioonilise kunsti esteetiliste ja elufilosoofilise väärtuste hülgamine mõjub eduka propaganda eesmärkidega võrreldes täpselt vastupidiselt – auditoriumile pettumust valmistavalt, seda eemalepeletavalt.

Kõneldes traditsiooni saatusest 20. sajandi teise poole kunstis ei saa igno- reerida tõsiasja, et ka moodsal ajal loodud väärtuslik kunsti ei piirdu modernist- liku ja avangardistlikuga. Gianni Vattimo sõnadega, neoavangardistliku kunsti kõrval ei tohi unustada praktikaid, mis konstitueerivad – tema sõnul paljuski ülla- tavalt – kunsti ellujäämise traditsioonilisel, institutsionaalsel kujul. Ka 20. sajandi teisel poolel ei kadunud kuskile kunstnikud, kes löid teoseid, mis lasevad end konfliktivabalt kunsti raamidesse paigutada ning mille väärtus ei taandu eelkõige ja ainuüksi nende võimele iseennast eitada. Ennast pidevalt meelde tuletavad

klassikalised väärtuspõhised eristused ei allu traditsiooni problematiseerimise kriteeriumile ega pruugi sellele isegi viidata.<sup>51</sup>

Miks sellised „kunsti ellujäämist traditsioonilisel, institutsionaalsel kujul“ konstitueerivad praktikad ei pälvi kunstimaailma heakskiitu? Ühe võimaliku selgituse pakub Michael Phillipson, kes on vaadelnud traditsiooni mõtestamist meie aja kunstikultuuris. Tema sõnul valitseb kunsti reflekteerivas diskursuses käsitus traditsioonist kui „teoretiseerimise“ vastandist, kusjuures viimane naudib staatust mõistuslikkuse etalonina. Traditsioon on väljaspool seisva vaatleja määramatust praktikatele, mille olemuseks too peab millegi põhjusest kordamist. Insaideri jaoks, samal ajal, ei konstitueeri traditsioonile truuks jäämine mitte niivõrd ignorantsus kuivõrd vaikne usk – traditsiooni praktiseerijal puudub vajadus oma tegevust väljaspool selle korduvust mõtestada. Siiski on lisaks kahele äärmusele, teoretikule ja traditsionalistile, alates renessansist kunstimaailmas esindatud ka kolmas positsioon, insaider-autsaider – segu täiesti küsitamatust, osaliselt läbiuuritust ning küsitlevalt reflekteeritust. Läänemaised kunstilised praktikad pole juba alates renessansist kunagi olnud läbinisti traditsioonilised, kuid neisse kätketud järjepidevus tulenes osaliselt kunstnike ja neid ümbritseva kultuuri vaikivast kokkuleppest selle kohta, mida peaks ja ei peaks tegema. Traditsioon oli mudel, mille abil sublimeeriti libidinoosne loomingulisus lugupidamist väärivaks kultuuriks. Modernism, seevastu, püüdis end kehtestada traditsioonist sõltumatu, eneseküllase ja kultuuri poolt pidevalt ohustatuna. Traditsiooni asendamine radikaalse autonoomiaga tähendas kunstnike ja nende loomingu jaoks muutuda kultuuriliselt puuduolevaks, väljendada kõikehaarava kapitaliühiskonnaga vastamisi seistes vähe muud peale iseene.<sup>52</sup>

Phillipson käsitleb ka traditsiooni käekäiku postmodernses kultuuris, milleks ta võtab kasutusele mõiste „hüpertraditsioon“. Viimane tähistab kunstiga aset leidnud de-mütifitseerimist ja re-mütifitseerimist, nii et kunst võiks saada modernistliku (imeliku, esoteerilise, pentsiku, häiriva) nähtuse asemel taas avalikuks hüveks, sealjuures siseneda kultuuri kui kaup. Hüpertraditsioonilist objekti iseloomustab sellesse kätketud traditsiooni täielik teoretiseeritus – töö eemaldatakse müüdi valdkonnast ja viiakse teadmise valdkonda. Hüpertraditsiooniline kunstiteos konstitueeritakse kui kõikvõimalike teadmiste (kunsti- ja kultuuriajalugu, poliitilised sündmused, klassi- ja soovahekorrad, teaduslikud avastused jpm) ilmsiks toodud järjepidev seostatus. Hüpertraditsioonilise ratsionaliseerimise tulemusel kaotavad kunstnike varem traditsiooniliste ja sügavatena tajutud eesmärgid reljeefsuse. Hüljatakse ekspressiivse autori kontseptsioon, esteetiline väärtus asendatakse eetilise-poliitilise. Esteetilise väärtuse nivelleerimist kompenseeritakse

<sup>51</sup> Gianni Vattimo, *Modernsuse lõpp* (Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus, 2013), 66–67.

<sup>52</sup> Michael Phillipson, „From Tradition to Hypertradition“, *De-Traditionalisation and Art*, toim Nigel Whiteley (London: Middlesex University Press, 2001), 110–114.

esitades kunstiteost näitena ühest või teisest protsessist, ideest, koolkonnast, perioodist, sünnimusest vms. Hüpertraditsiooni raames hõlmamatud alternatiivid on aga institutsionaalselt alaväärtustatud kui anakronistlikud ja marginaalsed.<sup>53</sup>

Traditsiooni käsitlemise muudab keeruliseks ka selle mõiste ideoloogiline laetus. Iseäranis liberaalselt positsioonilt vaadeldes ei ole traditsiooni taas-elustamine süütu valik erinevate stiililiste konventsioonide vahel, vaid kätkeb tavaliselt naasmist mingite jagatud väärtuste, uskumuste või isegi eetika juurde.<sup>54</sup> Samas on levinud (sageli pahatahtlikult korratav) eksitus eeldada, et kultuuri valdkonnas traditsiooni hindav inimene on tingimata ka poliitiline konservatiiv või parempoolse majanduspoliitika toetaja. Juhtiva neokonservatiivse mõtlejana tuntud Daniel Bell iseloomustab ennast raamatu „The Cultural Contradictions of Capitalism“ (1978) eessõnas kui majanduslikku sotsialisti, poliitilist liberaali ja kultuurist konservatiivi. Selline maailmavaade on tema sõnul võimalik, kuna sotsioloogilised ja moraalsed valdkonnad on oma olemuselt väga erinevad. Oma kultuurilise konservatiivsuse põhjused on Bell lühidalt kokku võtnud järgmiselt: „Ma olen kultuuriline konservatiiv, sest ma austan traditsiooni; ma usun põhjendatud hinnangutesse kunstiteose heade ja halbade omaduste suhtes ja hindan autoriteedi printsiipi vajalikuna nii kogemuse, kunsti kui hariduse väärtustamisel.“ Kultuur on Belli järgi tähenduste valdkond, mille sisuks on püüd ühes või teises kujutusvõime vormis mõtestada maailma kunsti ja rituaali väljenduslikkuse kaudu. Selline kunstiline maailma mõtestamine kätkeb endas kokku puudet elu fundamentaalsete küsimustega.<sup>55</sup> Seevastu modernne ajastu tõstis kultuuris pjedestaalile eneseväljenduse, impulsiivsuse ja vastalisuse (subversiivsuse). Kultuurilise vastalisuse valitsemapääs seisnes Belli järgi kolmes pretseeditud arengus. Kõigepealt muutus skaalas, arvukaks muutunud kultuuriline klass ei toimi enam enklaavistunud lindpriide, vaid institutsionaalse grupina. Teiseks, kui varasematel aegadel oli keskklassi kultuuritarbijatest enamus ja kõrgkultuuriline vähemus teineteise suhtes sageli opositsioonis, siis meie ajal Belli hinnangul enamusel üldse puudub oma intellektuaalselt arvestatav kultuur, mis võiks vähemuse subversiivsele kultuurile vastanduda. Kolmandaks on vastalise kultuuri tegelased kätte võidelnud mõjukad positsioonid, mille kaudu nad oluliselt mõjutavad, kui mitte ei domineeri tänaseid kultuurilisi institutsioone. Seega on järsult muutunud kunstnike ja publiku jõujooned. Kunsti ei kontrolli enam keskklassi vaataja ja jõukas ostja, vaid (tihti radikaalidest ja marginaalidest koosnev) kunstimaailm. Modernistlik kultuur triumfeeris ühiskonna üle, mille struktuur

<sup>53</sup> Phillipson, „From Tradition to Hypertradition“, 115–121.

<sup>54</sup> Nigel Whiteley, „Introduction: Art in the Age of De-Traditionalisation“, *De-Traditionalisation and Art*, 1–3.

<sup>55</sup> Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1996), xi–xii, xv.

(majandus, tehnoloogia, töökohad) jäi edasi kodanlikuks. Kuna kainel ja ratsionaalsel kodanlikul elukorraldusel puuduvad nii kaitsjad kui etableerunud kultuuriliste tähenduste süsteem ja stiililised vormid, valitseb kultuuri ja ühiskondliku struktuuri vahel radikaalne katkestus. Paradoks seisneb Belli sõnul selles, et olles juba ammu valitsema pääsenud, ei aktsepteeri avangardism oma võitu, vaid tunneb vajadust esineda endiselt rünnaku all oleva alternatiivi, vastalise kultuurina. Modernismi legend seisneb vaba vaimu sõjas kodanlusega – isegi kui meie ajal on selline idee muutunud karikatuurseks.<sup>56</sup>

**Kvaliteedi küsimus.** Hiljemalt alates 1950. aastatest on Lääne kunstiteaduse peavool olnud kindlalt meeleolu kunstis propageerival, selgitaval ja kaitsval positsioonil. Samas on 20. sajandi kunstis aset leidnud radikaalsed muutused esile kutsunud ka küsivaid, skeptilisi ja kahtlevaid hääli. Üheks selliste sõnavõtude ideeliseks sõlmpunktiks on olnud tajutud vajadus kunstiteoste kvaliteedi standardite järele. Iseäranis neoavangardistlikust kunstist kergesti tekkida võiv ettekujutus kui vaataja nõrritamiseks suvaliste esemete kunstina esitamisest oli üheks faktoriks, mis varjutas juba alates 1960. aastatest ka Eesti kunstnike suhtumist uusimasse Lääne kunsti.<sup>57</sup> Järgmistes peatükkides näitan, et Lääne kunstile omistatud kvaliteedistandarditest loobumine oli osa ka siinses uurimuses käsitletavate kunstnike kriitikast meeleolu kunstis aadressil.

Mitmete Lääne kultuuriteoorias väärtuskriteeriumide kadumisse kriitiliselt suhtunud autorite maailmavaatelisel taustal figureerivad religiooniga seotud väärtused, näiteks juba viidatud Daniel Bell, aga ka Hans Sedlmayr ja Jacques Maritain. Nende mõtlejate kultuuriteooriaid ühendab esteetilise kvaliteedi sidumine moraalse väärtusega (ning iseäranis ühe puudumine sidumine teise puudumisega). Nii märgib Sedlmayr juba 1955. aastal ilmunud raamatus „Die Revolution der modernen Kunst“, et tema aja esteetika eelistatud kategooriaks on tõusnud huvitavus. Sedlmayr arvab prohvetlikult, et eetiliste ja esteetiliste väärtuste ohverdamine huvitavusele viib olukorraneni, kus looming on meeletult huvitav vaid kunstnikele endile. See tähendab kunsti äralõigatust maailmast ja inimestest, hirmuäratavat isolatsiooni, mida ei suuda olematuks teha ükskõik kui agressiivne propaganda. Kunstisfääri äärmuslik autonoomia degradeerib kunstnikud spetsialiseeritud tootjateks, kelle toodangule on väike nõudlus. Et takistada sellise stsenaariumi realiseerumist on meie ajastu väljakutseks vaimude eristamine. Sedlmayr

<sup>56</sup> Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 39–41, 53.

<sup>57</sup> Vastava mõttekäigu esitab näiteks Jaak Kangilaski 1971. aastal „Sirbis ja Vasaras“ ilmunud Lääne uusimat kunsti tutvustavas artiklisarjas: „Tõepoolest, kui pole võimalik näidata ühtki objektiivset tunnust, mis eraldaks „hea“ ja „halva“, professionaalse ja mitteprofessionaalse maali, mis eraldaks kunsti ja mittekunsti, pole kunsti enam olemas. Asja, millel pole spetsiifilisi omadusi, pole praktiliselt olemas.“ Kangilaski, „Mõtteid välismaa kunstist“, *Sirp ja Vasar*, 19.2.1971.



tuletab meelde, et kriitika tähendab vahet tegemist: „Kunstikriitikal, mis on oma nime väärt, on ülesanne läbi kõigi suundumuste hakata eelkõige kunstil ja mittekunstil taas selget vahet tegema. Kunstikriitika ei pea ei hukka mõistma ega kaebama: ta peab üksnes vaatama ja ütleva, mis on.“ Tekkinud on pretseeditud olukord, kus kunstnikul on võimalus eksida kunsti ja mittekunsti vahel, ent kriitika keeldub seda vahet tegemast, aktsepteerides mõtteka või mõistlikuna kõike, mida kunstina esitatakse, üksnes põhjusel, et need asjad faktina eksisteerivad. Sedlmayri ettepanek vaimsure kaitsmiseks ning kunsti puhastamiseks on radikaalne: „Kuna kunsti olemus seisneb teoste, mitte kunstivoolude loomises, siis tuleks hakata juhtum haaval, kunstnik haaval, teos haaval õiglaselt ja ettevaatlikult, rangelt ja mõistvalt kunsti ja mittekunsti vahele piire tõmbama.“<sup>58</sup>

Sarnases suunas on mõelnud Jacques Maritain 1960. aastal ilmunud raamatus „Kunstniku vastutus“. Katoliiklik filosoof ei poolda ei angažeeritud, poliitiliste eesmärkidega kunsti ega kunstniku piiride ja eesmärkideta eneseväljendust. Kunsti eesmärk on pakkuda inimkonnale vaimutoitu – intuiitvset kogemist, ilmutust ja ilu. Maritaini sõnul valitseb kogukonna moraalseste huvide ja kunstnike esteetiliste huvide vahel alatine konflikt. 19. sajandil troonile tõstetud väljendus- ja kunstivabadus ei ole piiramatud õigused: „Pole tõsi, et kõiki mõtteid või teoseid, ka kõige mürgisemaid, võiks lihtsalt absoluutse õigusega inimsoo seas levitada üksnes tänu tõsiasjale, et nad on inimvaimus sündinud.“ Mittespetsialistidest kunstitarbijatel on õigus saada hoiatatud autorite eest, kes kasutavad kunsti vahendina oma pahede ja kinnisideede pealesurumiseks.<sup>59</sup> Siinkohal võib etteruttavalt märkida, et nii Sedlmayri kui Maritaini kriitikal on märkimisväärsed kattuvusi nii Olav Marani kui Jüri Arraku arvamustega moodsast kunstist.

Moodsale kunstile ei heitnud väärtuste lamenumist ette üksnes teoreetilise diskursuse religioosne-konservatiivne tiib. Iseäranis modernismi lõpukümne-ndil ning postmodernsel ajastul on skeptilisi seisukohti väljendanud ka mitmed moodsale kunstile üldiselt sümptatiseerivad liberaalsed teoreetikud. Suzi Gabliku järgi oli popi esteetikale omane seniste hierarhiate demokraatlik dekonstrueerimine (Miki-hiir ja Mondrian on popkunstniku jaoks üheväärsed meedi- märgid) ja kunsti tähistusvälja paisumine hõlmamaks elemente, mida seni peeti kunstist väljapoole jäävaks (tehnoloogia, kitsch, huumor). Kunstilist sügavust, pinget ja igasuguseid tõsimeelseid pretensioone asendas paroodia – ning seal- juures mitte dadalik kriitiline, vaid healoomuline lõbutsemine.<sup>60</sup> Harold Rosen- bergi iroonilise tähelepaneku kohaselt on aga kunstnik muutunud suuremaks

<sup>58</sup> Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst* (Köln: DuMont Buchverlag, 1985), 65–66, 146–147.

<sup>59</sup> Jacques Maritain, *Kunstniku vastutus*, tlk Mirjam Lepikult (Tartu: Ilmamaa, 2012), 59, 61–62, 65–66.

<sup>60</sup> Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 72.

kui kunst: „Kontrastina kunsti kõhetusele on kunstnik paisutatud hiiglaslikesse proportsioonidesse. Teda kirjeldatakse kui treenitud tundlikkuse, väljaarenenud kujutlusvõimega, väljendusvõimekat ja kaasaegset elu sügavuti mõistvat isikut. Kunstnik on muutunud kunsti jaoks liiga suureks. Tema õige meedium on töötamine maailmaga: ökoloogia – maastike muutmine – elamistingimuste muutmine.” Kunsti definitsiooni küsimärgi alla asetamine (*de-definition of art*) on Rosenbergi sõnul jõudnud staadiumisse, kus kunstist pole alles jäänud muud kui kunstniku fiktsioon. Paradoksaalselt ei esitata kunstnikule lunastajalikke funktsioone omistaval ”kunstijärgsel ajastul” kunagi küsimust tingimuste kohta, mis üldse muudavad kellegi kunstnikuks. Seetõttu kunstnik on see, kes ennast ise kunstnikuks kuulutab. Niinimetatud kunstijärgse ajastu kunstnik põlgab ära kõik peale põhimõistete: maalimise asemel tegeleb ta ruumiga, tantsu, poeesia ja filmi asemel liikumisega, muusika asemel heliga. Tal puudub igasugune vajadus kunsti järele, sest kunstnik on juba definitsiooni järgi geenius – Warholi sõnul tuleb kõik, mis ta teeb, loomulikult kunstina välja. Sellisel kunstnikul puudub ka vajadus ennast piirata ühe meediumi, žanri või keelevormiga – ta on vaba liikuma ühest meediumist teise ja viima igas neist läbi uuendusi, mille taustaks on keeldumine välja uurimast, millega igal konkreetsel juhul tegemist on. Rosenbergi sõnul annab kunstist loobunud või (mis teeb sama välja) kõiki oma tegevusi kunstiks pidav autor tunnistust sügavast kriisist, millesse kunst on sattunud: ”Kunsti olemus on muutunud ebakindlaks. Keegi ei suuda kindlusega öelda, mis on kunstiteos – või veelgi enam, mis ei ole kunstiteos. Kus kunstiteosed kui objektid veel eksisteerivad, nagu näiteks maalikunstis, seal on nad, nagu ma olen neid kutsunud, ärevad objektid (*anxious objects*), sest keegi ei tea, kas tegemist on šedöövri või rämpsuga.”<sup>61</sup>

Modernismi koherentse ja normatiivse esteetika hülgamine tõi kaasa uue situatsiooni ka kunstiteaduses ja -kriitikas. Raamatu „The End of the Art World“ (1998) autor Robert C. Morgan nimetab seda olukorda Warholi-järgseks košmaariks (*post-Warholian nightmare*). Koherentse normatiivse teooria puudumisel on modernismijärgne kriitika tema sõnul justkui loobunud keele tähistavast funktsioonist, võttes traditsioonilist kriitikat iseloomustava subjektiivse kogemuse reflekteerimise asemel üle keelefilosoofiast, sotsioloogiast, psühhoanalüüsist jms distsipliinidest laenatud terminoloogilise instrumentaariumi. Morgani sõnul toimib selline sotsiaalteaduslik metodoloogia kunstiteaduses ja -kriitikas koodi järgi, mis kujutab endast hübriidi akadeemilisest retoorikast ja kunstimaailma žargonist. Koherentse esteetilise teooria asendumine pseudosotsiaalteadusega on aga kaasa toonud kunsti tähenduse üle peetavate arutelude kadumise. Kui modernistlik kunstiteooria oli näinud õnnestunud kunstiteose tähendust edasisammuna

---

<sup>61</sup> Harold Rosenberg, *The De-definition of Art* (London: Secker & Warburg, 1972), 11–13.

kunstiajaloolisel lineaaril, siis postmodernse kunstiteose tähendus formuleerub hõljuva märkide reana, kus märkidel puudub tähistatav. Modernistlikku kunsti suure narratiivi asemel on lepitud kunsti kui pelga kunstiinstitutsioonide poolt lansseeritava fiktsiooniga.<sup>62</sup>

Morgani sõnul kultiveerib ülimalt institutsionaliseeritud ja turuga konvergeerunud kunstimaailm kunsti, mis nõuab kriitikult sihilikku kogemisest loobumist, kriitilise reflektiooni asendamist üldistatud kultuuriteoorial põhineva diskursusega. Esteetika ja ideede vahel puudub süntees, kuna kvaasi-sotsiaalteaduslik keel ei tegele esteetilise kogemuse mõtestamisega. Ideed isoleerituna esteetikast kujutavad endast diskursiivset vastust kunstile, kusjuures diskursus muutub institutsiooniks ja institutsioon lansseerib konsensuslikku elitismi, millel puudub igaugune esteetiline kriteerium. Nii asendab kunstiteosel põhinevat reflektiooni trendide baasil kirjutatav karjeristlik „konsensuslik kriitika“. Kuna esteetilise kriteeriumita puudub kriitiline hinnang, on hinnangute ainsaks ja viimaseks instantsiks diskursust valdava institutsionaliseeritud kunstimaailma arvamus.<sup>63</sup>

**Kunsti ja publik.** Moodsa kunsti eripärane suhe oma vaatajaga ei ole probleem, millele kunstiteooria armastaks palju tähelepanu pöörata.<sup>64</sup> Käesoleva töö kontekstis on see aspekt oluline, kuna ülekaaluka jõu poolt okupeeritud ning väga reaalses assimileerimisohus väikerahva jaoks oli kultuuril täita tavapärasega võrreldes vastutusrikkamad ülesanded kui avangardistide *épater la bourgeoisie*. Eestlaste identiteeti sai kindlustada ja taastada vaid kultuur, mis ei vastandunud oma rahvale, vaid püüdis sellele positiivseid elamusi valmistada.

Põhjuseid ja seletusi, miks moodne kunst reavaatajale selja pööras, on mitmeid. Mis puutub ühiskondlikult radikaalsesse avangardkunst, siis loodeti, et vaatajale meeldimisest demonstratiivne keeldumine mõjub tolele šokina. Susan Sontag on nimetanud moodsa kunstniku kiusatust publikust distantseeruda „vaikuse esteetikaks“: „Sest olla vaikuseigatsuse ohver, tähendab veelgi avaramas mõttes kõigist teistest üle olla. See annab mõista, et kunstnikul on olnud vaimuteravust küsida teistest inimestest enam küsimusi ning et tal on tugevamad närvid ja kõrgemad kvaliteedinormid.“ Otsesest vaikimisest tüüpilisem on avangardidele kõnelemine viisil, mida publik ei kuule, ning seeläbi loobumine oma pädevusest ja vastutustundlikust sotsiaalsest rollist. Sontag seletab sellist kummalist pürgimust kunstniku sooviga vabaneda oma ajaloolisest partnerist kunstilises kommunikatsioonis – patroonist, kliendist, tarbijast. „Moodsa kunsti iseloomulik eesmärk olla oma publikule vastuvõetamatu“ osutab Sontagi sõnul sellele, et tegelikult

<sup>62</sup> Robert C. Morgan, *The End of the Art World* (New York: Allworth Press & The School of Visual Arts, 1998), xvii, 27.

<sup>63</sup> Morgan, *The End of the Art World*, xx, 27, 30.

<sup>64</sup> Vt ka Tõnis Tatar, „Kaasaegne kunst ja publiku fantoom“, *Sirp*, 9.11.2012.

on talle vastuvõetamatu publik kui selline, publiku kohalolu üldse.<sup>65</sup> Avangardistide eneseõigustuste kohaselt pidi kunstiteose tähenduse sihilik eemaldamine viima vaataja mõtted tema elupraktikate problemaatilisusele ning seeläbi toimima stiimulina nende muutmiseks. Peter Bürgeri arvates seisneb sellise pedagoogilise šoki probleem selles, et esteetilise sfääri immanentsuse katkestamine ei suuda mingil viisil kindlustada, et vaataja käitumine muutuks soovitud suunas. Vaataja reageeris dada manifestatsioonile vihaga ning muutuseid elupraktikates tõenäoliselt ei kaasnenud. Samuti on šoki mõju lühiajaline ning kordamise puhul kaob see üldse – oodatud, institutsionaliseeritud šokk on oksüümoron.<sup>66</sup>

Modernistlikus paradigmas kalduti moodsat kunsti laiemast publikust eraldavasse kommunikatiivsesse barjääri suhtuma pigem kui geniaalsete kunstnike vastuoluliste isiksuste või teoste eksperimentaalsusega kaasnevasse paratamatusse kaasnähtesse. Nõnda on Harold Rosenberg möönnud, et kuigi moodsaid kunstiteoseid näeb ja kuuleb rohkem inimesi kui kunagi varem, puudub sellel kunstil publik („Üksik huvitatud inimene siin ja seal, aga mitte publik“). Selle põhjuseks on tema arvates asjaolu, et kaasaegne kunstnik ei teenigi oma loominguga inimesi, vaid funktsioone, mistõttu tema töid rakendatakse, aga ei ihaldata.<sup>67</sup> Samasugust seisukohta moodsast kunstnikust kui tavainimese arusaamisest kõrgemal seisvast spetsialistist väljendas ka Clement Greenberg, kelle arvates oli moodsa kunsti elitaarsuse põhjuseks avangardi spetsialiseerumine iseendale. Asjaolu, et parimad avangardkunstnikud on kunstnike kunstnikud, parimad luuletajad luuletajate luuletajad, võõrandas moodsast kunstist palju neid, kes varem olid võimelised ambitsioonikat kunsti ja kirjandust nautima ja hindama.<sup>68</sup> Herbert Readi arvates on aga moodsa kunsti isoleerituse ja marginaalsuse põhjuseks asjaolu, et kunstiteose näol on siin valdavalt tegemist sümboliga – need on aga loomuldasa mõistetavad vaid pühendatutele. Kuna rahvas suudab aru saada vaid pildist, on kunsti aristokraatliku ja demokraatliku funktsiooni vastuolu Readi arvates ületamatu.<sup>69</sup>

1970. aastate künnisel varises koos modernismiga ka veendumus kunsti kõrgelennulisest missioonist kui publikust võõrdumise õigustusest. Kim Levin tõdes oma „järelehüüdes“ modernismile, et moodsat kunsti kandnud visioon „võis olla kantud demokraatlikest ideaalidest – indiviidi järkjärguline emantsipatsioon autoriteedist lõpmatute võimaluste ajastul –, kuid praktikas oli ta elitaarne: publik

---

<sup>65</sup> Susan Sontag, „Vaikuse esteetika“, *Vaikuse esteetika*, tlk Berk Vaher (Tallinn: Kunst, 2002), 76–78.

<sup>66</sup> Bürger, *Theory of the avant-garde*, 80–81.

<sup>67</sup> Harold Rosenberg, „The American Action Painters“, *The Tradition of the New* (New York: McGraw-Hill, 1965), 38.

<sup>68</sup> Clement Greenberg, „Avant-garde and Kitsch“, *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 10.

<sup>69</sup> Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art* (New York: Meridian Books, 1952), 34–35.

ei hakanud abstraktsest kunstist kunagi aru saama. See jäi sama spetsiifiliseks kui moodne teadus. Mida nägime, oli rõhk struktuuril, mitte sisul. Nagu teadus, hakkas ka modernistlik kunst näima dogmaatiline ja brutaalne.<sup>70</sup>

Kui eelmised autorid nägid moodsa kunsti võõrandumises publikust vähem või rohkem paratamatut pahet ja nurjumist, siis teistes käsitlustes on tegemist moodsa kunsti konstitueeriva omadusega. Sellistest teooriatest tuntuima esitas hispaania filosoof José Ortega y Gasset juba 1925. aastal essees „Kunsti dehumaniseerimine“. Y Gasset mõnab, et ajalooliselt on igasugusel uuenduslikul kunstistiilil läinud mõnevõrra aega, kuni vaatajad sellega harjuvad. Kuigi esmapilgul võiks sellisele asjade käigule loota ka moodsa kunsti puhul, ei ole see y Gaseti sõnul siiski nii. Moodsa kunsti ebapopulaarsus on tema sõnul väga erilist laadi. „Massid on moodsa kunsti vastu ja see jääb nõndaviisi alatiseks, sest moodne kunst on olemuselt ebapopulaarne; veelgi enam, ta on antipopulaarne.“ Põhjuseks miks valdav osa inimestest jääb alati moodsa kunsti suhtes vaenulikuks on y Gaseti sõnul selle eemaldumine inimlikust tähendussisust. Keskendumine formaalsetele esteetilistele elementidele suudab haarata vaid kunstnikke endid, aga mitte tavalisi inimesi. „Moodsa kunsti puhul leiab eristus [üksikute pooldajate ja vaenuliku enamuse vahel] aset sügavamal tasandil kui pelgad erinevused individuaalses maitstes. Mis juhtub on see, et inimeste enamus, mass ei saa sellest aru.“<sup>71</sup>

Mõjukas on ka Boris Groysi mõttekäik, mille kohaselt toimib avangardses kunstis überpööratud retseptsioon: vaataja ei hinda kunstiteost, vaid vastupidi, kunstiteos hindab (ja sageli mõistab hukka) oma publiku. Moodne kunstiteos ei kujuta endast kriitika objekti, vaid on ise lähtepunktiks ühiskonna ja maailma pihta suunatud kriitikale. Kuna selline kunst on juba definitsiooni järgi piire kompav ja ületav, siis suhtub kunstnik oma loomingule osaks saavasse mõistmatusse või koguni vaenu stoiliselt: see on asjade loomulik käik ning õigupoolest isegi tõestab teose kriitilist väärtust.<sup>72</sup> Niisiis, kui moodsa kunstniku teoseid ei osteta, tema näitustel ei käida, nüüdiskunstist kõnelevate artiklitele kirjutatakse mõistmatust või tülgastust väljendavaid kommentaare, siis paljastab see vaid publiku ignorantuse, konservatiivsuse ja halva maitse.

Sageli tõstatub moodsa kunsti populaarsuse või ebapopulaarsuse küsimus seoses selle kunsti arusaadavuse probleemiga. Kuna kunsti näol ei ole traditsiooniliselt tegemist tingimata dešifreeritud kõnet nõudva valdkonnaga (nagu militaarne vastuluure vms), siis tekitab kunstilise kommunikatsiooni

---

<sup>70</sup> Kim Levin, *Beyond Modernism. Essays on Art from the '70s and 80s* (New York: Harper & Row, 1988), 6.

<sup>71</sup> José Ortega y Gasset, „The Dehumanization of Art“, *Velazquez, Goya, and the Dehumanization of Art* (London: Studio Vista, 1972), 65–69.

<sup>72</sup> Boris Groys, „Critical Reflections“, *The State of Art Criticism*, koost James Elkins (New York, London: Routledge, 2008), 62–63.

sihilik rikkumine või väga keeruliseks muutmine publikus kahtlusi. Suzy Gablik on sellest kirjutanud kui „modernismi ümber algusest peale albatrossina heljunud pettuse hõllandusest“.<sup>73</sup> Mõistagi on ka moodsa kunsti hermeetilisust püütud selgitada ning õigustada. Näiteks seostab Gianni Vattimo neoavangard-kunsti eneseirooniliste vormide esiletõusu massikultuuri ühiskonda iseloomustava elu üldise esteetiseeritusega. Tema sõnul vastasid kunstnikud kaubamaailma esteetiseerimisele teatavat laadi protestienesetapuga – vastusena kitschile ja manipuleeritud massikultuurile hakati kunstis eitama igasugust otsest kasutuskõlblikkust (näiteks esteetiliselt stimuleeriva luksuskaubana). Ajal, mil Jean Baudrillard'i sõnul oli vallandunud kommunikatsiooni ekstaas, keeldus kunst provokatiivselt kommunikatsioonist. Vattimo sõnul saabki manipuleeritud konsensuse maailmas esteetiline kogemus ilmuda vaid kõigi nende tunnuste eitusena, mille traditsioon on kanoniseerinud, alates ilunaudingust.

Renato Poggioli on moodsa kunsti trotslikust vastandumisest tulenevat üksildast seisundit püüdnud selgitada psühholoogilisest vaatevinklist. Tema sõnul on tegemist grupifenomeniga: vastandumine isoleerib, aga teiselt poolt ka ühendab, luues pinnase sektantliku vaimu tekkele. Nii esitab iga radikaalne kunstnik oma antagonismi ja mässumeelsuse kui isikliku panuse avangardismi altarile, pälvides sellega mõttekaaslaste heakskiidu ning eraldudes veelgi enam oma partikulaarsest taustast (perekond, sotsiaalne kuuluvus, rahvus jms). Moodsa kunstniku esmaseks keskkonnaks ja ainsaks tähenduslikuks publikuks saab kunstnike sisering (*milieu artiste*). Väljendudes ekstsentrilisuses ja ekshibitsionismis, on selle avangardistide kildkonna madalaimaks ühisnimetajaks nonkonformism – kui moodsal kunstil oleks etikett, siis seisneks see „heade kommete“ eiramises. Teise psühholoogilise aspektina toob Poggioli välja avangardi nooruse kultuse, millele ta asetab vastutuse mõnedes selle liikumise aspektides avaldunud infantiilsuse eest. Poggioli viitab mõningate moodsa elu nähtuste ja vormide käsitlemisele „mänguasjade“ ning kunsti käsitlemisele „mänguväljakuna“. Tema sõnul jälgendab avangardi ja tema publiku antagonism sama loogikat, mis lapse jonn vanemate vastu: „Avangard järgib truult seda eeskujut, vastandudes publikule, publikut iseloomustavatele veendumustele või konventsioonidele, kasutades selleks reljeefsest vägivallast tulvil poleemilist žargooni, mis ei säästa ühtegi inimest ega nähtust, koosnedes rohkem žestidest kui artikuleeritud diskursusest.“ Sealjuures häbimärgistatakse selle kummastava mässu keskele sattunud pahaaimamatu kunstihuviline kui väikekodanlane, võhik või tagurlane ning kaasajooksmisest keelduvad kunstnikud kui reaktsioonilised ja kitschilembesed. Nii nagu puberteediealiste mäss oma vanemate vastu, võtab ka iga uus avangardistide põlvkond kasutusele omaenda

---

<sup>73</sup> Suzy Gablik, *Has Modernism Failed* (New York: Thames & Hudson, 2000), 13.

idioomi, kvaasi-privaatse žargooni, mis pole arusaamatu mitte üksnes laiemale avalikkusele, vaid ka vanematele kolleegidele.<sup>74</sup>

Võib oletada, et avangardkunsti ja publiku kirjeldatud iseäralik suhe oli üheks aspektiks, mis määras selle suhteliselt väikese atraktiivsuse ja otstarbekuse 1970. ja 1980. aastate Eesti NSV sotsiokultuurilises ruumis.

**Kunst ja ühiskonnakriitika.** Kriitilisem osa nii Malini kui Kangilaski poolt Eesti ajakirjanduses avaldatud Lääne uusima kunsti ülevaadetest on pühendatud uusvasaklikule ideoloogiale. Kommunistliku impeeriumiga sunniviisil seotud eesti kunstnike enamiku jaoks oli vasakradikaalsus naeruväärne ja vastik ning asjaolu, et ärahellitatud Lääne noorus selle moeasjana üles oli korjanud, pidi siinsetes inimestes tekitama vastakaid tundeid.<sup>75</sup> Meenutame, et NSV Liidu ametlik kunstiideoloogia nägi ette ühiskondliku elu protsessidega aktiivselt suhestuvat kunsti. Paraku ei olnud küll lubatud aus suhestumine, vaid selline, mis näitaks ühiskonnas tegutsevaid progressiivseid jõude ning kasvataks vaataja indu. Seetõttu seisnes kunstilise autonoomia ehk kunsti ühiskondlikest protsessidest lahtihaakimise praktiline tähendus eesti kunstnike võimaluses töötada ilma valelamata. Siinse uurimuse kolm peategelast olid etendanud aktiivset rolli 1960. aastate Eesti kunstielus aset leidnud liikumises kunsti suhtelise liberaliseerumise ja autonomiseerumise suunas. Nõnda tähendanuks nii Marani, Põllu ja Arraku kui nende kolleegide jaoks Lääne trendivasakpoolsuse mõjul siinses kultuuris saavutatud vabaduse hülgamine väga pentsikut intellektuaalset ja moraalset akrobaatikat. Seega oli Lääne uusimas kunstis tooni andnud vasakpoolsuse näol tegemist olulise eesti kunstnike suhtumisi ja valikuid mõjutanud faktoriga, mida järgnevalt kokkuvõtlikult tutvustan.

Kunsti suhestumine ühiskondlike praktikatega on Lääne 20. sajandi teise poole kunstiteooriate keskseid probleeme. Võrreldes sajandi esimese poolega tuleb kõigepealt välja tuua Lääne vasakintellektualismi raskuskeseme eemaldumine kommunistlikust parteist ja doktrinäärsest ideoloogiast. Lääneriikide kommunistlike parteide tõrksus stalinismist ja jäigast sotsialistlikust realismist loobumisel sundis vasakpoolsete sümpaatiatega intellektuaale ja kunstnikke otsima alternatiive, mille üldnimetajaks sai uusvasaklus. Tegemist oli ebamäärase ja heterogeense nähtusega, mille peamiste vooludena on nimetatud anarhismi, sotsialismi, eriti utoopilist sotsialismi, ja nihilismi. Oluliseks ideeliseks allikaks oli Karl Marxi hilisavaldatud „Majandusteaduslikud ja filosoofilised käsikirjad“, samuti näiteks William Morris, Pjotr Kropotkin, Pierre-Joseph Proudhon, Antonio Gramsci,

<sup>74</sup> Poggioli, *The Theory of the Avant-garde* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981), 30–37.

<sup>75</sup> Kangilaski, „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis“, 225.

György Lukács, Lev Trotski jt. Poliitilisel spektril asuti enamasti kommunistide ja demokraatlike sotsialistide vahepeal.<sup>76</sup>

Ka Lääne intelligentsi sügavalt vapustanud 1968. aasta tudengiprotestide peategelased polnud ofitsiaalsed kommunistid. Erinevaid fraktsioone (anarhistid, trotskistid, castroistid, maoistid) esindanud kirjut seltskonda ühendas vastuseis sotsiaalsele kihistumisele, tarbimisühiskonnale, hariduslikule bürokraatiale ning lääneriikide imperialistlikuks peetud poliitikale.<sup>77</sup> Revolutsioonilise uusvasakluse lemmikfilosoofiks tõusis Herbert Marcuse, kes ründas mõjukas essees „Repressive Tolerance“ (1965) liberaalset ühiskonda, väites, et selle lipukirjaks tõstetud ratsionaalne debatt ja tolerantsus summutavad tõelised alternatiivid. Demokraatlikku ühiskonda iseloomustav tolerantsus on Marcuse sõnul abstraktne, olles piiratud ühelt poolt seadusliku vägivalla (politsei, sõjavägi jms) ja teiselt poolt privilegieeritute huvide ja sidemetega. Marcuse sõnul ei tohi tõeline sallivus kehtida eristuse ja võrdselt kõigile väljendustele – ühtviisi nii parem- kui vasakpoolsete, patsifistidele ja militaristidele jne. Tõeline sallivus peab olema erapoolik, valides selle poole, mis püüdleb ühiskondliku vabaduse suurendamise poole. „Vabastav tolerants tähendaks sallimatust parempoolsete liikumiste suhtes ning sallivust vasakpoolsete liikumiste suhtes.“ Kuna seaduslik kord kaitseb alati kehtivat hierarhiat, ei saa seda Marcuse sõnul pidada absoluutselt kehtivaks neile, kes selle korra all kannatavad ja selle vastu võitlevad. Sellistel õiglase eesmärgi eest võitlejatel on Marcuse arvates „loomulik õigus“ kasutada vägivalda: „Kasutades vägivalda ei alusta nad uut vägivaldaahelat, vaid teevad lõpu vanale.“<sup>78</sup>

Uusvasaklusele iseloomulikult omistab ka Marcuse ühiskonna kritiseerimisel ja muutmisel kunstile ja kultuurile olulise rolli. Kunst saab repressiivsele tegelikkusele oponeerida, asetades selle vastakuti kunsti tegelikkusega, mis peab Marcuse ettekujutuses olema esimese eitus. Ent paraku on ka kunstis võimust võtnud „heahtliku neutraalsuse destrukttiivne tolerants“, mida Marcuse arvates esindab kunstiturg, tunnustades võrdselt nii kunsti, antikunsti kui mittekunsti, kõikvõimalikke üksteisega vastuolus olevaid stiile, koolkondi, kunstivorme. Selline kõikelukubav kunstimaailm kujutab endast „enesega rahulolu astjat, sõbralikku kuristikku“, milles kunsti radikaalne mõju, radikaalne protest kehtiva ühiskonnakorra vastu on tasalülitatud.<sup>79</sup>

Tudengiprotestidel, nende tulemusel saavutatud muutustel ning osalejate isiklikel kogemustel oli sügav mõju järgmiste kümnendite kultuurilisele kliimale.

<sup>76</sup> Donald D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts* (New York: Alfred A. Knopf, 1970), 378, 571, 573.

<sup>77</sup> Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, 375.

<sup>78</sup> Herbert Marcuse, *Repressive Tolerance*, <http://la.utexas.edu/users/hcleaver/330T/350kPEEMarcuseToleranceTable.pdf> (vaadatud 18.8.2014), 2, 9, 11.

<sup>79</sup> Marcuse, *Repressive Tolerance*, 3.



Otsese kunstielu puudutava tulemusena lammutati näiteks Prantsusmaal alates Louis XIV kehtinud ametlik, tsentraliseeritud, akadeemiline kunstiharidussüsteem. Donald D. Egberti sõnul tähendas selle avangardistliku võõrandumise peamise allika likvideerimine ka ühiskondliku radikaalsuse ja kunstilise avangardi pika liitlassuhte lõppu.<sup>80</sup> Siiski säilitas 1970. aastate kunstikriitiline ja -teaduslik diskursus suurel määral Marcuse'liku radikaalsuse, millel küll puudus viimast pärjanud ühiskondlik kõlapind. Revolutsioonilised meeleolud taandusid tänavatelt kunstimaailma ning tegelikkusest võõrandunud radikaalsete teoreetikute tekstidesse.

Kunstiteoreetilises diskursuses kujunes mõjukaks vasakradikalismi kantsiks 1976. aastal loodud ajakiri *October* ja selle ümber kogunenud teoreetikute seltskond (Hal Foster, Rosalind Kraus, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Yve-Alain Bois jt). *Octoberi* tekstid on kantud ühelt poolt vihasest kriitikast lääneliku kapitalismi („hiliskapitalismi“), demokraatlike maade poliitika (sealhulgas kultuuripoliitika ja -institutsioonide) ja kodanliku keskklassi vastu ning teiselt poolt poststrukuralistlikust, postkolonialistlikust, feministlikust retoorikast. Nagu ütleb ajakirja nimigi, oli ajakirja ideaaliks vene konstruktivistide revolutsiooniaegne tegevus, mille üürikest taaselustumist nähti 1960. aastate lääne neoavangardis. Omaaegse vene avangardi ja Walter Benjamini („Kunstiteos oma mehhaanilise reprodutseeritavuse ajastul“) kiiluvees on *October* reklaaminud kunstnikke, kelle loomingu sisu oli poliitiline ja kes töötasid mehhaaniliste väljendusvahenditega, nagu fotograafia, film, trükikunst.<sup>81</sup> Ühelt poolt võimaldavad foto või video erinevalt kodanlikku maitset esindavast maalikunstist taandada kunstilisest mudeelist tundliku ja andeka kunstniku. Viimasele (nn kunstnikugeeniuse müüdile) heitsid neomarxistid ette samastumist valge keskealise heteroseksuaalse mehe fantaasiatega. Teiselt poolt seostus tehniliste vahenditega loodud (*Octoberi* seltskonna poolt eelistatud marxistlikku terminoloogia järgi: „toodetud“) kunst avangardistlike ulmadega kunstilise autonoomia purustamisest, kunsti muutumisest esteetilisest objektist poliitiliseks propagandaks jms.

Kunstiteooria peavooluks muutunud vasakradikaalide (sh mitmete *Octoberi* regulaarsete kaasautorite) seisukohad on muuhulgas koondatud Hal Fosteri toimetatud artiklikogumikku „*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*“ (1983), mille eksemplar ringles 1980. aastatel Jaak Kangilaski vahendusel ka eesti kunstnike hulgas. Sissejuhatuses tõdeb Foster, et algselt opositsiooniline modernism on tänaseks muutunud ametlikuks kultuuriks: selle kunagi skandaalsed teosed on nüüd ülikoolis ja muuseumis. Lühidalt, modernism on dominantne, ent surnud. Fosteri sõnul ühendab raamatusse kogutud mõttekaaslasi „anti-esteete“

<sup>80</sup> Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, 378.

<sup>81</sup> Kadri Asmer, *Neokonservatiivide kultuuripoliitika Ameerika Ühendriikides 1960–1990*, magistritöö (Tartu Ülikool, 2014), 23–24.

Lääne representatsiooni kriitika, soov mõelda terminites, mis on tundlikud erinevusele, skepsis autonoomsete kultuurisfääride suhtes ning soov ületada kunsti formaalsed aspektid tegelemaks sotsiaalsete seostega.<sup>82</sup>

Vastukaaluks Octoberi poolt esindatud mentaliteedile asutasid Hilton Kramer ja Samuel Lipman 1982. aastal kunsti- ja kultuurikriitikat avaldava ajakirja *The New Criterion*. Leerid ei olnud kitsid piike ristama, näiteks andis October 1981. aasta kevadel välja konservatiivsete teoreetikute kriitikale ja naeruvääristamisele pühendatud erinumbri „Art World Follies”. *The New Criterion*i peatoimetaja Roger Kimball diagnoosis aga 1988. aastal salvavalt teravmeelses artiklis nn Octoberi sündroomi, mis ülendab elitaarseks akadeemiliseks žargooniks ühelt poolt äärmusliku masohhismi (vahkviha lääneliku ühiskonnakorralduse, kodanlike eluväärtuste, traditsioonilise kunstimõiste jne vastu) ning teiselt poolt absurdset (Kimballi arvates sihilikult) läbipaistmatu poststrukturealistliku keelekasutuse ja mõtteloogika.<sup>83</sup> Ajakirjade vastasseis projitseerus Ühendriikides 1980. aastatel tipnenud laiemale poleemikale, mida on tagantjärgi tähistatud mõistega „kultuurisõda“ (*Culture War*). Tegemist oli läbi kahe kümnendite väldanud dispuudiga, milles konservatiivid ja liberaalid võtsid mõõtu erinevatel moraalsetel laetud teemadel nagu kiriku ja riigi lahutatus, uimasti- ja relvaseadused, gay-õigused, abort või AIDS, aga ka inimeste sündsustunnet riivava kunsti toetamine föderaalvalitsuse fondidest (ehk liberaalide silmis „tsensuur“).<sup>84</sup>

**Avangardi ja neoavangardi küsimus.** Viimasena tahan peatuda kunsti-teoreetilises diskursuses rullunud poleemikal neoavangardi mõiste ümber. Selle poleemika tähendus seisneb kõige üldisemas kunstiajaloolises hinnangus 20. sajandi teise poole avangardkunstile. Käesoleva töö konteksti puutub neoavangardi mõiste ning selle ümber puhkenud poleemika sedavõrd, kuivõrd see kontseptsioon langeb mõnel määral kokku vaadeldavate kunstnike hilisemate hinnangutega oma noorusperioodi loomingule. Samuti on see teooria huvitav, kuna tegemist on iseäranis neomarxistlike kunstiteoreetikute (eespool käsitletud Octoberi seltskond<sup>85</sup>) ringkondades erakordselt suurt resonantsi ja vastuvaidlemist tekitanud käsitlusega. See kriitika leiab samuti tutvustamist. Samuti on neoavangardi kontseptsiooni sobivuse üle Eesti sõjajärgsete avangardnähtuste kirjeldamiseks arvamust avaldanud mitmed olulisemad eesti kunstiajaloolased. Sellel poleemikal peatutakse järgmises alapeatükis.

<sup>82</sup> Hal Foster, *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), ix, xv.

<sup>83</sup> Roger Kimball, „The “October” syndrome“, *The New Criterion*, vol 7, no 2 (1988), 5–15.

<sup>84</sup> Asmer, *Neokonservatiivide kultuuripoliitika*, 25–26.

<sup>85</sup> Vt nt Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 324–326.

Neoavangardi mõiste lansseeris Peter Bürger 1974. aastal ilmunud raamatus „Theorie der Avant-garde“. Bürger käsitluses leidis 20. sajandi esimeste kümnendite kunstis aset pretseeditud rünnak kunsti autonoomse staatuse vastu kodanlikus ühiskonnas, mida ta nimetab ajalooliseks avangardiks (futurism, dada, vene konstruktivism). Avangardi rünnak läks kaugemale modernismi rünnakust traditsiooniliste žanrite ja tehnikate vastu, eitades kodanlikku kunsti kui sotsiaalselt institutsiooni (sh õhnestades arusaama kunsti kindlaksmääratud otstarbest, eitades individuaalse loomingu ja individuaalse retseptiooni kategooriaid, esitades väljakutse eristusele looja ja retsiipiendi vahel). Avangard nägi ette poliitilise kunsti, ent selle poliitilisus ei seisnenud ühiskondlikult olulises temaatikas (vrd kriitiline realism), vaid kunsti üldises funktsioonis ühiskonnas. Viimane seisnes kunsti absorbeerimises elamise praktikatesse, kunsti ja elu ühendamises. Bürgeri arvates kukkus avangardide revolutsioon läbi – kunst kui autonoomne institutsioon suutis avangardide rünnaku tõrjuda, kunsti ei õhnestunud elupraktikatega ühendada.

Iseäranis skeptiliselt hindab Bürger avangardliikumise ja ühiskonna suhetes 20. sajandi jooksul aset leidnud muutuseid. Ta märgib, et ka tänapäeval leidub kunstnikke, kes püüavad avangardliikumiste traditsiooni jätkata. „Kuid neil katsetel, nagu näiteks happeningidel, mida võiks nimetada neoavangardistlikeks, ei saa enam olla dada manifestatsioonide protestiväärtust, isegi kui nad võivad olla valmistatud ette ja teostatud täiuslikumalt kui nende eelkäijad.“ Ühelt poolt on põhjuseks šokiväärtuse kadumine, ent olulisem põhjus on, et avangardide eesmärk kunsti elupraktikatesse sulandamisest ei teostunud. Veelgi enam, avangardide katse kunsti ja elu ühendamiseks on ise omandanud kunstiteose väärtuse ning see läbi lahutatud oma algsest funktsioonist. Avangardi usurpeerinud kultuuritööstus kutsus massikultuuri näol esile kunsti ja elu vahelise distantsi võltselimineerimise. Algse avangardi püüdlus muuta (praktiline ja banaalne) igapäevaelu kunstiliseks utopiaks täitus karikatuurina – kunstiteose ja eluilma ühendamine leidis aset kunsti muutumise kaudu argiseks (kommertslikuks ja banaalseks). Seega Bürgeri järgi „neoavangard institutsionaliseerib avangardi kui kunsti ja seeläbi eitab tõelisi avangardistlikke kavatsusi.“ Bürger märgib sealjuures tabavalt, et kunstiteoste sotsiaalse mõju determineerib nende endi sotsiaalne staatus, mitte kunstnike (sageli idealistlik) käsitlus oma tegevusest. Ning mis puutub esimesse, siis on neoavangardi puhul tegemist täiel määral autonoomse kunstiga. Nõnda iseloomustab neoavangardi ebautentsus, diskrepants deklareeritud eesmärkide ning nende teadvustatud saavutamatus vahel. Kuna kunstimaailm (nii selle akadeemiline kui kommertslik pool) tunnustab radikaalseid manifestatsioone kunstina, ei ütle näitusele signeeritud valmiseseme esitav kunstnik täna enam individuaalse loovuse ideest lahti, vaid hoopis kinnitab seda. Seega on avangardistlik kunsti sotsiaalse sfääriga integreerimise projekt lõplikult luhtunud (neoavangard on tunnustatud,

musealiseeritud, institutsionaliseeritud), mistõttu jätkuvad sellesuunalised ponnistused pole enam kui küüniline farss.<sup>86</sup>

Hiljem on neoavangardi mõistet kasutanud näiteks Gianni Vattimo, kelle sõnul tähistasid 20. sajandi alguse ajaloolised avangardid esteetika plahvatust väljapoole traditsiooni poolt paika pandud institutsionaalseid piire. Avangardid vastandusid traditsioonilisele käsitlusele kunstist kui mitteteoreetilise ja mittepraktilise kogemuse kohast, asendades selle käsitlusega kunstist kui tegelikkuse privilegieeritud tunnetusmudelist, etableerunud struktuuride kukutamismomendist ning poliitilise agitatsiooni tööriistast. Neoavangard võttis selle traditsiooni piiridest väljapoole plahvatava esteetika mudeli ajaloolise avangardi metafüüsilis-revolutsiooniliste ambitsioonidega võrreldes piiratamal kujul üle. Kui ajaloolised avangardid olid fantaseerinud ühiskonna totaalset ümberkujundamisest, siis neoavangard leppis vähemaga, eitades näiteks traditsiooniliselt esteetiliseks kogemuseks ette nähtud paiku (kontserdisaali, teatrit, galeriid, muuseumi, raamatut). Vattimo sõnul muutis utopismist loobumine neoavangardistliku teose staatuse olemuslikult ebamääraseks. Ühelt poolt on raske tõsiselt võtta salongiavangardi pretensiooni ühiskondlikule revolutsioonisusele, kuid samuti ei saanud neoavangardistliku teose õnnestumine seisneda asetumises esteetiliste väärtuste keskkonda (n-ö kujutletavasse muuseumi), kuna neoavangardi olemus seisnes jätkuvalt sellise keskkonna problematiseerimises. Nõnda kerkis Vattimo sõnul neoavangardistliku kunstiteose üheks hindamiskriteeriumiks teose võime iseenda staatust kahtluse alla seada.<sup>87</sup> Vattimo jätab seletamata, kellele ja miks seda kunsti iseenda staatuse kahtluse alla seadmist tarvis võiks olla.

---

<sup>86</sup> Bürger, *Theory of the avant-garde*, 66. Bürgeri neoavangardi käsitlusega on polemiseerinud Hal Foster, keda vaidlustab Bürgeri eelduse, et kogu avangard on taandatud ühele teooriale (kunstilise autonoomia purustamisele). Bürger idealiseerib ajaloolist avangardi, projitseerides selle algusest peale tähendusliku ja ajalooliselt efektiivse absoluudina. Fosteri sõnul saavutab avangardistlik kunstiteos aga oma staatuse alles retroaktiivselt, hilisemate kunstiliste ja kriitiliste reaktsioonide kaudu. 20. sajandi teise poole (neo)avangard, selmet devalveerida ajaloolise avangardi kriitikat, on seda hoopis avardanud, luues uusi esteetilisi kogemusi, kognitiivseid seoseid ja poliitilisi sekkumisi. Neoavangardism arendas „kunsti institutsiooni, selle tunnetuslike ja kognitiivsete, struktuuriliste ja diskursiivsete parameetrite uurimiseks“ välja meediumi konventsioonide kriitika, nagu seda olid teinud ka ajaloolised avangardid. Erinevalt ajaloolise avangardi institutsioonikriitika nihilismist ja anarhilisusest kasutas neoavangardi kunsti institutsiooni kritiseerimiseks loovat analüüsi. Neoavangard lõi uusi kriitilise mängu ruume ja tekitas uusi institutsionaalse analüüsi viise. Neoavangardi ei muuda Fosteri silmis õukondlikuks narruseks ka selle institutsionaliseeritus. Vastupidi, institutsionaliseeritus ärgitab neoavangardi kriitikat institutsioonide suhtes, käivitades nii ajaloolise kui neoavangardi piiride loova analüüsi, kõlab Fosteri apologetika – Hal Foster, „What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?“, *October*, vol 70, *The Duchamp Effect* (Autumn, 1994), 11–23.

<sup>87</sup> Vattimo, *Modernsuse lõpp*, 61–62.

## I.2. Mõistete ja arengute kohaldatavusest olukorrale Eesti NSV-s

Lääne (kunsti)maailmas kujunenud teooriate ja ideoloogiate, isegi üksikute terminite üks-ühene kohaldamine situatsioonile totalitaarse riigi ametlikult reguleeritud kunstiväljal pole kindlasti võimalik. Eesti kultuurile ning sealhulgas kunstile avaldasid läbi nõukogude perioodi mõju mitmed faktorid, mida Läänes ei esinenud – ühelt poolt okupatsiooni teel kehtestatud ning valdavale osale eestlastest vastumeelne poliitiline režiim, mille kunstiideoloogiliseks vasteks oli sotsialistliku realismi nime kandnud riiklikult kehtestatud esteetika. Teiselt poolt puudusid siin mõned Lääne 20. sajandi kunsti ilmet kujundanud tegurid, eelkõige kunstituru surve ning ka vasakradikaalsed reaktsioonid sellele. NSV Liidus ei olnud vabadus piiratud mitte üksnes kunstis, vaid samavõrd olid poliitilisele võimule ning selle sotsialistliku realismi doktriinile allutatud kunsti kirjeldavad ja analüüsivad diskursused: kunstikriitika, -teadus ja -ajalugu. Nõnda ei ole raskesti võrreldav mitte üksnes kahel pool raudset eesriiet loodud kunsti-, vaid ka kunstiajaloo ajalugu.

Stalinistlikul perioodil repressioonide abil ametlikus kunstielus kanoonilisena kehtestatud sotsialistlik realism kaotas alates 1960. aastatest järk-järgult oma tõsiseltvõetavust, jätkates kuni nõukogude režiimi varisemiseni kõledat varielu peamiselt ofitsiaalse retoorikana. Ent ka lääne kunstiteooriate vahetu retseptatsioon sai kuni nõukogude aja lõpuni aset leida üksnes väga piiratud ulatuses. Ants Juske on väitnud, et nõukogude võim hoidis paradoksaalsel kombel elus kõrge ja üleva kunsti mainet ning selles olukorras jäi Eestis teatud nihestusega domineerima Herbert Read ja Clement Greenbergi kõrge kunsti mudel.<sup>88</sup> Kunstiteos on selles käsitluses apoliitiline, enesekeskne luksusobjekt, mis pakub esteetilist naudingut. Teose väärtuse ja kvaliteedi tagavad vormiuuendused ja tehniline meisterlikkus.<sup>89</sup> Siinkohal tuleb aga märkida, et selline paradigma sai ennast kehtestada n-ö vaiki-misi, kuna esiteks oli juurdepääs Lääne kunstiteooriale (kasvõi Greenbergi kirjutistele) piiratud ning teiselt poolt ei olnud võimud valmis oma ideoloogilist allajäämist (*resp.* kodanliku kunstimudeli kehtestumist) avalikult tunnistama.

Nõukogudeaegse kunstidiskursuse sunnitud piiratus avas taasisesisvumise järgsele Eesti kunstiteadusele avarad võimalused lähimineviku kunsti teoreetiliseks tõlgitsemiseks. Alates 1990. aastatest leidis eesti kunstiteaduses aset kogu senise kunstikäsitluse ja selle aluseks olnud väärtuste ümberhindamine. Ühelt poolt löi tsensuuri ja ideoloogilise kontrolli kadumine võimaluse kunstiajaloo objektiivsemaks ning mitmekesisemaks käsitlemiseks, sealhulgas õiglase hinnangu andmiseks nõukogulikule kunstipoliitikale ning seda teeninud kunstile.

<sup>88</sup> Ants Juske, „Ametlik kunst Eestis – uus põlvkondade vastasseis“, *Eesti Päevaleht*, 21.11.1995.

<sup>89</sup> Kangilaski, „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis“, 225.

Teiselt poolt tekitas ümberhindamise kihk (eriti ennast eelmise režiimi ajal ahistatuna tundnud kunstitegelaste poolt) ning soov konvergeerida vähemalt mingi osa Eesti NSV-s loodud kunstist demokraatliku maailma kunstimudelitesse hinnangulise pendli kaldumise teise äärmusesse. Samas tõi riigikorra muutus kaasa kunsti institutsionaalse ja toetava võrgustiku kiire lagunemise. Tagantjärele näib see õhin, millega mõned kriitikud parnassilt tõugatud esteetiliselt tippkunsti tümitama asusid, peaaegu sadistlik. 1995. aastal tunnistab toonane juhtivkriitik Ants Juske, et on viimased viis aastat tegelenud eesti kunsti vana mudeli („rahvakunstinikepõlvest pärit Kunstnike Liidu sotsiaalse kindlustatuse mudeli“) murendamisega. „Maalikunsti juhtiva positsiooni kadumine on täiesti analoogiline sellega, kuidas kompartei kaotas oma juhtiva positsiooni,“ leidis Juske.<sup>90</sup>

Puritaanlikust desovetiseerimise kriitikast pääses vaid põrandaalune ja mitteametlik kunst, millest püüti tagantjärele kujundada Eesti nõukogudeaegse kunsti keskset liini. Neil aastail uute meediumidega töötanud noori kunstnikke propageerinud Ants Juske märkis, et tekkinud on mõiste „rehabilitatiivne kunst“, so kunst, mida upitatakse üksnes seetõttu, et see oli vene ajal keelatud.<sup>91</sup> Uue kunstiajalookäsitluse kohaselt oli äsjalõppenud perioodi kunsti peamiseks väärtuseks läänelikult ja rahvuslikult meelestatud ning seetõttu ahistatud ja nurkasurutud kunstnike kangelaslik võitlus nõukogude võimu tagurliku kunstipoliitikaga.<sup>92</sup> Seda narratiivi asusid raamatute ja sõnavõttudega aktiivselt toetama ka vähesed kunstnikud, kelle puhul see mingilgi määral usutav on, omandades suure autoriteedi (Leonhard Lapin, Raul Meel).

Avangardi hapra niidi tõstmine kogu ajastu kunsti keskseks narratiiviks eeldas Eesti NSV kunsti mõõduka pealiini radikaalset devalveerimist, milleks lansseeriti käsitlus 1970. ja 1980. aastate kunstist kui eluvõõrast, stagneerunud, sündmusteväsesest, ebahuvitavast. Selline hinnang on kanoniseeritud 1999. aastal ilmunud „Lühikeses eesti kunstiajaloo“: „Nagu korduvalt eespoolgi rõhutatud, oli loomulik areng pärsitud ning seetõttu tekkisid ainult lokaalsele kunstielule iseloomulikud arenguvariandid, millel tihti puudus arengulooline põhjendus nii ühiskonnas kui kunstis eneses. Need lõpmatud kontekstid, mida oskas „lugeda“ ainult kohalik kultuuripublik, tekitasid kunsti ümber nagu tühja ruumi. Eesti kunsti kaitsemehhanism oli püstitamas elevandiluu torni, mis uhke üksiklasena muu elu kohal kõrgus.“<sup>93</sup> Kuidas saab ühendada konstateeringut, et omaaegne kunstipublik suutis

<sup>90</sup> Olev Remsu, „Ants Juske: „Eesti kunsti vana mudel on lagunenu.““, *Eesti Aeg*, 10.5.1995.

<sup>91</sup> Ants Juske, „Ametlik kunst Eestis“.

<sup>92</sup> Aleksei Jurtšak on osutanud analoogilisele tendentsile ka Venemaa postsovetlikus kunstiajalookirjutuses: „Samal ajal hakkasid vene postsovetlikud käsitlused nõukogude mineviku kohta minu silmis samuti üha problemaatilisemaks muutuma; minevikust kas öeldi täielikult lahti või mõtestati see ümber karikatuurse kangelasliku võitlusena kurja režiimi vastu.“ – Andres Kurg, „Binaarsete opositsioonide vastu“, *Kunst.ee*, 1 (2015), 41.

<sup>93</sup> Helme, Kangilaski, *Lühike eesti kunstiajalugu*, 226.

toonast kunsti mõista („lugeda“) ning väidet, et sellest hoolimata toimis kunst vaakumis, jääb siinkirjutajale arusaamatuks.

Vastupidiselt nõukogude aja sunnitult apoliitilistele (aus ja varjamatu kriitiline seisukohavõtt oli ohtlik) väärtushinnangutele oli uus paradigma rõhutatult poliitiline. Sellise käsitluse eeskujuks oli Lääne kunstiteaduses 1960. aastate lõpus tekkinud uus kunstiajalugu (*new art history*) veendumusega, et kunst pole niivõrd esteetiline ja eneseküllane, vaid sotsiaalne ja sotsiaalpsühholoogiline fenomen. Selle käsitluse kohaselt tuleb kunsti tõlgendada konkreetse ajastu ideoloogia- ja hegemooniaprobleemistiku kontekstis, küsides eelkõige, kelle huvides kunst(nik) töötab ja missuguseid väärtusi teos esitab. Kunstiteos ei esine selles mudelis iseseisva väärtusena, vaid funktsioonina ning ühiskonna seisundi sümptomina.<sup>94</sup> Kuna Lääne uue kunstiajaloo meetodite (neomarxism, psühhoanalüüs, feminism, postkolonialism) ja nendesse kätketud agressiivsete uusvasaklike ja poliitkorrektsete ideoloogiate rakendamine oli nõukogude perioodi eesti kunsti puhul problemaatiline, asendati need peamiselt nõukogudevastase dissidentluse narratiiviga. Lääne neoavangardi iseloomustanud anti-kodanluse ning eesti neoavangardi iseloomustanud anti-sovetluse analoogia sai toetuda mõlema innukale vastandumisele hegemooniana tajutud olukorrale.

Niisiis kerkis Eesti kunstiteaduse peamiseks probleemiks unustatud modernistlike ja avangardistlike ilmingute taasavastamine ning integreerimine kohalikku ning ühtlasi mõttelisse rahvusvahelise modernismi ajalukku. Iseäranis tänu Sirje Helme uurimustele on selleks välja pakutud erinevaid silda loovaid mõisteid nagu „erinevad modernismid“<sup>95</sup> (legitimeerimaks Ida-Euroopa modernismi erinevust rahvusvahelisest), „modernistlik realism“<sup>96</sup> (laiendamaks modernismi mõistevälja), „juhtumusväljad“<sup>97</sup> (ületamaks kohaliku avangardi sporaadilist esinemist ja marginaalset kandepinda).

Kuna 1990. aastatest valitseva kunstiajaloolise käsitluse keskseks narratiiviks oli jutustus kohaliku avangardi jätkunud võitlusest, on tõrjuvalt suhtunud seda avangardismi kriitiliselt käsitlevatesse teooriatesse, näiteks Peter Bürgeri neoavangardi kontseptsiooni. Sirje Helme on leidnud, et neoavangard Bürgeri mõistes „jääb suurel määral välja meie praktikast. Eesti kunsti praktika ei paku mingit võimalust samasuguse arengu järgimiseks, meil puudub esiteks võimalus võrrelda ajaloolise avangardi allakäiku neoavangardse loominguga, ja teiseks,

<sup>94</sup> Kodres, „Pildiline pööre“, 83.

<sup>95</sup> Helme, „Erinevad modernismid, erinevad avangardid“, 10–12.

<sup>96</sup> Sirje Helme, „Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalisis“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1–2 (2006), 29–54.

<sup>97</sup> Sirje Helme, „Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel“, *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme*, 169–192.

meie kunstis peaaegu puudub kriitiline refleksioon, rääkimata dada või sürrealismi evolutsioonilisest rollist meie sõjaeelses kunstis.“ Peamise põhjendusena esitab Helme, et „Bürgeri kritiseeritud 1950. aastate lõpu, 1960. aastate alguse tehnikapõhine formalism ja New Yorgi koolkonna abstraktne maal (meie puhul järelimpressionism, pallaslikkus) asetsid kohalikus kontekstis opositsioonilisse rolli teise, valitseva kunstidiskursusega /.../.“ Helme sõnul on meie oludega keeruline sobitada Bürgeri kriitilisust modernismile iseloomuliku universalismi ja autonoomia suhtes, kuna võib väita, et sõltumatus ja kunsti autonoomia olid sulaaja olulisimad mõisted: „Kunsti autonoomia ei tähistanud mitte ainult sõltumatust väärarengutest kunstis (sotsialistliku realismi doktriin), vaid ka isiksuse ideoloogilist sõltumatust.“<sup>98</sup> Helme argument ei välista küll neoavangardi kontseptsiooni kasutamist radikaalse kunsti suhtes sulaajale järgnenud perioodil, mil kunstivälja suhteline autonoomia oli juba saavutatud.

Eesti neoavangardi mudeli erinevust Läänes tuntuga on sedastanud ka Mari Laanemets, kelle huvitava väite kohaselt olid neoavangardile omased poliitilisus ja sekkumine nõukogude kontekstis kunstile kohustuslikud. Seetõttu muutus tema sõnul poliitiliseks hoopis kunsti autonoomia taotlemine, tegelemine vormiprobleemidega. Nõnda peab Laanemets eesti neoavangardi poliitilisuse all pigem silmas „kunstniku veendumust, et kunstil on oma ühiskondlik roll, võime teha elu elamisväärsemaks, kujutleda teistsuguseid maailmu, korda ja elamisviise, mis hiljemalt 1960. aastate lõpuks oli muutunud aktuaalseks ka eesti kunstnike jaoks.“<sup>99</sup> Siinkohal võib märkida, et analoogiad nõukoguliku kunsti retoorilise „angažeerituse“ ning lääne neoavangardi subversiivsete strateegiate vahel seisavad väga õhukesel jääl.

Helme ja Laanemetsaga on nõustunud ka Jaak Kangilaski, märkides, et täiesti erineva poliitilise ja ajaloolise olukorra tõttu pole Ida-Euroopa kontekstis neoavangardist rääkida mõtet. Kui neoavangardi üheks tunnuseks on peetud programmist vastandumist senistele kunstiinstitutsioonidele, siis siin polnud kunstnikud enamasti institutsioonikriitilised, vaid institutsioonidest väljajäänuna püüdsid ja tihti ka suutsid neisse pääseda.<sup>100</sup>

Kas eeltoodud kaalukate argumentide valguses võiks siiski leida asjaolusid, mis selle mõiste kasutamist Eesti kontekstis õigustaksid? Alustuseks võib arvesse võtta kohalike radikaalsete kunstinähtuste ilmselge välise analoogilisuse Lääne neoavangardiga. Nõnda on Kesk- ja Ida-Euroopa sõjajärgsete radikaalsete kunstipraktikate kirjeldamiseks neoavangardi mõiste kasutamist siinsete ja rahvusvaheliste suundumuste sarnasusega põhjendanud Piotr Piotrowski.<sup>101</sup> Veelgi enam,

<sup>98</sup> Helme, *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme*, 41–42.

<sup>99</sup> Laanemets, „Kunst kunsti vastu“, 63.

<sup>100</sup> Kangilaski, „Mõjukas monograafia“, 230.

<sup>101</sup> Helme, *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme*, 44.



hoolimata võimalikust kohalikust eripärast olid siin kõne all olevad kunstivormid nagu kollaaž, assamblaaž, popkunst, opkunst, installatsioon, happening varjamatult ja kahtlematult laenukse iseloomuga, võrsudes genealoogiliselt peamiselt sekundaarsete allikate vahendusel tajutud Lääne uusimatest kunstinähtustest. Väita, et nimetatud nähtused juurdusid mingi endeemilisel viisil Eesti kaasaegse kunsti arengust, oleks kindlasti riskantne.

Teiseks, Eesti neoavangardil oli Lääne kolleegidega võrreldes üks paradoksaalne eelis. Nõukoguliku kunstimaailma institutsioonid (alates 1960. aastast küll mitte niivõrd kohalikud kui Moskvas asuvad) suhtusid sellesse kirgliku sallimatusena, mida Lääne avangard võis viimati nautida 20. sajandi alguses. Nõukogudelik ametlik kunstipoliitika keeldus happeninge, installatsioonide jms kunstina legitimeerimast. Kirjeldusi mitteametliku kunstielu fenomenide keelamisest, takistamisest, tsenseerimisest, mahavaikimisest on tänaseks kogutud küllaldaselt hulgal (võib väita, et neist moodustubki praeguse nõukogudeaja kunstiajalookirjutuse peanarratiiv). Kuna valmisolek avangardistlikele fenomenidele ametlikult kunstina tunnustada Eestis vaadeldaval perioodil kindlasti puudus, võib tõepoolest järeldada, et Eesti 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse radikaalne kunst ei vasta Bürgeri neoavangardi mõiste peamisele tingimusele.

Ent siiski on võimalik väita ka vastupidist. Olgugi erinevatel põhjustel, ühendas Eesti ja Lääne sõjajärgset avangardi ometi üks asjaolu, nimelt teatav ebaautentsus. Lääne neoavangard oli sealsete kunstiprotsesside orgaaniline areng, ent ebaautentne oma radikaalsuses, mis oli kunstiinstitutsioonide poolt juba ette legitimeeritud ja pühitsetud, konverteeritav sotsiaalseks ja materiaalseks kapitaliks. Eesti neoavangardi puhul ei saa aga täiesti autentseks pidada selle genealoogiat. Tõsi, osaliselt oli tegemist reaktsiooniga 1960. aastate lõpuks justkui „valmis saanud“ suhtelises kunstilises autonoomias seisnenud kunstimudelile. Kuid vahend, mis selle protesti väljendamiseks valiti, imporditi radikaalselt erinevast ühiskondlikust ja kultuurilisest kontekstist, kujutades endast kohaliku kunstikultuuri sisemise arengu seisukohalt katkestust, omamoodi coca-cola pudelit aborigeenide hulgas. Radikaalselt erinevast kontekstist ülevõetuna pakub Eesti neoavangardnähtuste sisu ja vormi dialektika, suhestumine kohaliku kunstipoliitilise ja ühiskondliku situatsiooniga võrreldes lääne avangardi mudeliga selge erijuhtumini. See ning Bürgeri poolt neoavangardsetele nähtustele antud hinnang on põhjused, miks käesolev töö seda mõistet meeleldi kasutab.

Mis puutub käesolevas töös käsitletavat eesti nõukogudeaegse kunsti peavoolu ja sealhulgas n-ö kolmandat teed, siis selle mõtestamiseks näib soodsaid perspektiive võimaldavat Jacques Rancière'i teooria esteetilisest mõjususest kui reaalsust ümberkujundavast fiktsiooniloomise viisist. Sillana Rancière'i teooriast Eesti NSV-s loodud kunstini tahaksin siinkohal välja pakkuda vene päritolu antropoloogi Aleksei Jurtšaki käsitlemise hilissotsialistlikust kultuurist. Jurtšak

kritiseerib lähenemist, mille kohaselt jagunes Nõukogude Liidus loodud kunst ideoloogilist tellimust täitnud ametlikuks ning opositsiooniliseks mitteametlikuks kunstiks. Selle asemel leidis tema sõnul hilissotsialistlikus ühiskonnas aset süsteemi deterritorialiseerumine ehk ametliku ja mitteametliku kunsti vastandust trotsiva kultuurilise piiritsooni vohamine. Ilma otseselt Rancière'ile viitamata kannab Jurtšaki kirjeldus hilissotsialistlikust kultuurist märkimisväärset sarnasust Rancière'i esteetilise mõjususe mudeliga. Jurtšaki sõnul kasutas hilissotsialistlik kunstnik diskursiivseid vahendeid, mille suhe võimudiskursusega ei taandunud poolt ega vastu olemisele ning mida ei saa artikuleerida selle binaarse diskursuse parameetrites. Otsest poliitilist sisu vältides genereeris hilissotsialistlik kunst erinevaid aegruume, sotsiaalseid suhteid ja tähendusi, mis ei olnud tingimata riigi poolt eeldatud või kontrollitud, kuigi olid täielikult võimaldatud. Selles deterritorialiseeritud piiritsoonis loodud kunsti panuseks oli hilissotsialismi ettenähtud ajalisruumilisse lineaarsusse ja totaalsusse uute erinevuse, paljususe ja tingimatusse vormide süstimine.<sup>102</sup> Deterritorialiseeritud praktikad ühelt poolt panustasid nõukogude süsteemi reprodutseerimisse, aga teiselt poolt ka õõnesitasid süsteemi tähendusi ilma neile otseselt vastandumata. Nõnda olid nähtava poliitilise sisuta kunstil siiski olulised poliitilised tagajärjed (Jurtšak räägib erinevate elamise stiilide plahvatuses hilissotsialistlikus ühiskonnas) ja see aitas kokkuvõttes luua eeldused ka NSV Liidu kokkuvarisemisele.<sup>103</sup>

Eesti nõukogudeaegse kunsti historiograafia taustal mõjub iseäranis harjumatu Jurtšaki väide, et hilissotsialistlikud kunstnikud ei vastanud süsteemile, vaid panustasid angažeeritud ja aktiivsel viisil selle muutmisse. Eesti nõukogudeaegse kunsti sotsiaalset profiili on seni avatud selle modernistlikes-avangardistlikes avaldumisvormides, näiteks seoses Tõnis Vindi ning tema kortersalongiga Mustamäel. Viimase puhul on rõhutatud justnimelt selle tahtlikku eraldatust nõukogude tegelikkusest, aga ka üldse igasugusest otsesest poliitilisest diskursusest („Tõnis Vindi ringkonda hoidis koos kangekaelne katse [hoida kinni] esteetilise sfääri privaatsusest ja iseseisvusest.“)<sup>104</sup> Siinkohas võib nentida, et sellelaadne täielik isolatsioon sotsiaalsest tegelikkusest ei kirjelda kogu toonast Eesti kunstnikkonda. Iseäranis peavoolu ja ka n-õ kolmanda tee kunstnike hulgas võib leida kunstnikke, kelle puhul esteetilise ja poliitilise sfääri seosed vastavad suhteliselt paremini Rancière'i ja Jurtšaki mudelile.

<sup>102</sup> Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2005), 128, 132, 156.

<sup>103</sup> Kurg, „Binaarsete opositsioonide vastu“, 50.

<sup>104</sup> Sirje Helme, „Tõnis Vint ja kohalik subkultuurs 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses“, *Tõnis Vint ja tema esteetiline universum* (Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2012), 44, 46.

### I.3. Kunst ja võim Eesti NSV-s sulaajal ja pärast seda

Käesolevas töös kirjeldatud kunstinähtused paigutuvad nõukogude perioodi teise poole kümnenditesse, mida tihti märgistatakse sulaaja ja sellele järgnenud stagnatsiooniperioodina. Siinne alapeatükk eritleb kunsti ja riigivõimu suhteid sellel umbkaudu inim põlve kestnud perioodil aspektidest, millest moodustub käsitletavate kunstinähtuste ühiskondlikpoliitiline taust. Eesti NSV poliitilise ajaloo detailne käsitus pole siinkohal vajalik, ent ebapiisav oleks ka kunstinähtuste jätmine mitteajaloolisse vaakumisse. Sestap on käesoleva alapeatüki eesmärgiks asjassepuutuvate ajalooliste sündmuste ja arengute markeerimine.

Eestis kehtinud piirangute ja vabaduste vahekord ning sellest tulenenud kultuuriline õhustik kujunes suurel määral välja erinevate NSV Liidu ja Eesti NSV võimuinstantside vastastikmõjus. 1950. aastate teisest poolest NSV Liidu ühiskondlikku elu haaranud „sulaks“ nimetatud liberaliseerumisprotsess jättis nõukogude võimu otseselt vägivaldsed vormid aegamisi tahaplaanile. Taandus kogu ühiskondliku elu ühemõtteline politiseeritus, kujunema sai hakata riiklikust ideoloogiast eraldi seisev ning suhteliselt sõltumatu inimlike suhete sfäär. Kultuuri järkjärguline taastamine *de facto* autonoomse sfäärina, mille sisuks on inimeste vabatahtlik ühendamine eneseteostuse, kunstilise elamuse või tähendusliku meelelahutuse pinnal, tõi selles valdkonnas kaasa elavnemise. Suhteliselt vabam kultuur sai ettevaatlikult asuda väljendama inimeste tegelikke ootusi.

Aleksei Jurtšaki väite kohaselt leidis NSV Liidus alates 1950. aastatest aset n-õ performatiivne pööre, mis seisnes võimudiskursuse tootmise, ringlemise ja vastuvõtmise tingimuste muutumises. Kui seni oli võimudiskursuse avaldusi ja representatsioone hinnatud vastavuses välise kaanoniga, mida kehastas Jossif Stalini isiklik hinnang, siis viimase surmaga aga lakkas see metadiskursus olemast. Jurtšaki sõnul asendus nüüd sisuline suhe võimudiskursusesse selle (hüper) normeeritud ja fikseeritud vormide taastootmisega kui eesmärgiga iseeneses. Võimu väliste vormide paljundamine leidis aset nii tekstilises (nt parteiliidrite kõned), visuaalses (nt monumendid) kui rituaalses (nt miitingud) diskursuses. Totaalne standardiseerimine väljendus ka kõikvõimalikes nõukogude igapäevaelu formaalsetes struktuurides tänavanimedest, arhitektuuri ja mööblini (tõik, mida ekspluateeris populaarne komöödia „Saatuse iroonia ehk hüva leili“, 1975).<sup>105</sup>

Moskvas tähistas sulaaja lõppu kirjanike Andrei Sinjavski ja Juli Danieli vangimõistmisega lõppenud protsess 1966. aasta veebruaris. 1967. aasta kevadel kaasnes Juri Andropovi tõusmisega KGB juhiks julgeolekuorganite aktiivsuse uus kasv. Muuhulgas loodi KGB 5. ehk ideoloogiliste diversioonide vastu võitlemise valitsus, mis andis senisest avaramad võimalused dissidentide tagakiusamiseks,

<sup>105</sup> Yurchak, *Everything Was Forever*, 26–29, 37, 46–47.

tsensuuri tugevdamiseks, haritlaste järele nuhkimiseks, kultuuriellu sekkumiseks. Sellele tendentsile andsid jõudu 1968. aasta sündmused Tšehhoslovakkias, millele NLKP ja KGB reageerisid valvsuse suurendamise nõudega, mida kohtadel püüdlilikult täitma asuti. Senisest veelgi terasemalt jälgiti ajalehti, raadiot, televisiooni, inimeste kirjavahetust ja kokkupuuteid välismaalastega.<sup>106</sup>

Nähtavasti olid võimudiskursuse toimimismehhanismid Baltikumi vabariikides NSV Liidu tuumikaladega võrreldes siiski märkimisväärselt erinevad ning võib olla, et mõnedes ühiskondliku elu ja kultuuri sfäärides see erinevus alates sulaaajast pigem kasvas kui kahanes. Ka Leonid Brežnevi valitsemisperioodi iseloomustanud ühiskondlike olude külmutamine jõudis Eestisse mõningase lõtkuga. Ühiskondlik atmosfäär oli siin keskusega võrreldes jõudnud mõnevõrra enam leebuda. Rein Ruutsoo on seda seletanud väiksemast mastaabist tulenenud võimumeeste geograafilise läheduse, võimu suurema personaalsuse ja kodanikuühiskonna traditsioonide varjatud mõjuga. Samuti oli Eestis intelligentsi mõju valitsusaparaadile suurem kui keskuse enam kontsentreeritud ja bürokratiseeritud õhkkonnas.<sup>107</sup> Stalinismi harjal 1950. aastal Eestimaa Kommunistliku Partei I sekretäriks tõusnud Johannes Käbin oli järgnevate aastakümnete jooksul läbi elanud tuntava eestistumise, kaldudes vaadeldaval perioodil juba suhteliselt suuremat kultuurilist vabadust ja majanduslikku otsustusõigust pooldanud tiiba.

Eesti NSV võimude ebapiisav aktiivsus ühiskondlike kruvide kinnikeeramisel ei jäänud Moskvast tähelepanemata. 1976. aastal Tallinna saadetud NLKP Keskkomitee komisjon kinnitas ja täiendas KGB ränki etteheiteid Eesti NSV aadressil (kodanliku ideoloogia säilimine ning levitamine Soome televisiooni ja turistide poolt, eestlaste rahvuslik piiratus, natsionalism, oma ajaloo idealiseerimine, NSV Liitu kuulumise tähtsusest mittearusaamine, loovintelligentsi lõmitamine Lääne ees jne). Väidetavalt päästis olukorra vaid Käbini isiklik pöördumine Andropovi oponendi NLKP sekretäri Mihhail Suslovi poole.<sup>108</sup>

1970. aastate keskel algas üleliiduline varjatud majanduskriis, millega käis kaasas poliitiline stagnatsioon. 1978. aastal asendati Käbin EKP Keskkomitee I sekretäri kohal täiesti impeeriumi- ja venemeelse Karl Vainoga. Ideoloogiasekretärina asus pikale veninud ideoloogilisele sulale lõppu tegema Rein Ristlaan.<sup>109</sup> Samal ajal alustati internatsionaliseerimise sildi all kogu riigis senisest jõulisemat venestamiskampaaniat. 1978. aastal võttis NLKP Keskkomitee vastu salaotsuse „Vene keele õppimise ja õpetamise edasisest täiustamisest liidu vabariikides“, mille alusel ministrite komitee kinnitas samuti salajase „Abinõude

<sup>106</sup> Mati Graf, *Kalevipoja kojutulek* (Tallinn: Argo, 2008), 21–25.

<sup>107</sup> Kaarel Haav, Rein Ruutsoo, *Eesti rahvas ja stalinlus: ajalugu ja tänapäev* (Tallinn: Olion, 1990), 93.

<sup>108</sup> Graf, *Kalevipoja kojutulek*, 26–31. Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 218.

<sup>109</sup> Graf, *Kalevipoja kojutulek*, 53.

plaani“. Vene keele osatähtsust tuli järsult tõsta lasteaedades ja üldhariduskoolides, tehnikumides ja ülikoolides, samuti kultuuriasutustes, töökollektiivides, partei- ja riigiasutustes. Moskva salasuunistele tuginedes võttis EKP Keskkomitee büroo vastu omapoolse salaotsuse, mille salajases lisas loetleti tegevussuunad NLKP Keskkomitee otsuse teostamiseks koos tähtaegade ja vastutajate nimedega. Hulgaliselt ettekirjutusi tehti haridusministeeriumile, kirjastuskomiteele, kultuuriministeeriumile, loomingulistele liitudele, televisiooni- ja raadiokomiteele.<sup>110</sup>

1980. aasta paiku aset leidnud rahvusvaheliste suhete pingestumine – Afganistani sõda, õhus olnud sõjaline sissetung Poolasse – tõi siseriiklikult kaasa uue poliitilise jahtumislaine: läbiotsimised, arreteerimised, vaimuhaigeks kuulutamised. KGB nõudel oldi n-õ imperialismi sepitsuste suhtes veelgi valvsamad, natsionalistlikud väljaastumised tuli juba eos maha suruda. Mati Grafi sõnul hakkas Eesti NSV poliitilist õhkkonda iseloomustama üleüldine närvilisus, tõmblemine ja kergekaelised süüdistused, televisiooni, raadio ja trükiajakirjanduse tsensuurisurve tugevnemine.<sup>111</sup>

Karl Vaino avaliku venemeelsuse ning alustatud venestamiskampaania mõjul süvenes arvukate migrantide üleolev või isegi eitav suhtumine eestlastesse ja eesti keelesse. Venekeelse immigratsiooni kasv, vene keele pealesurumine hariduses ja igapäevaelus olid arengud, mida tajus otsese ohuna suur osa haritlaskonnast, nagu ka ülejäänud eestlastest. Nähtavalt eesti rahvuse väljasuretamisele suunatud poliitika kutsus nüüd esile avalikke proteste. 1980. aasta sügisel leidsid aset koolinoorte stiihilised rahutused Tallinnas, aasta lõpus avalikustatud „Avalik kiri Eesti NSV-st“ (nn 40 kiri) sõnastas selle mure kui „eestlaste ebakindluse oma tuleviku suhtes“.<sup>112</sup> 1982. aastal Leonid Brežnevi surma järel partei ja riigi etteotsa saanud KGB pikaajaline juht Juri Andropov püüdis allakäiku karmide sunnivahenditega peatada ning 1983. aasta varakevadel alustaski KGB Eestis uut läbiotsimis- ja vahistamiskampaaniat. Andropovi surma järel tuli 1985. aastal võimule reformaator Mihhail Gorbatšov, kelle algatatud glasnosti ja perestroika liikumised viisid kuus aastat hiljem NSV Liidu lagunemise ja Eesti iseseisvumise taastamiseni.

**Eesti NSV kunstielu** oli allutatud tugevale kontrollmehhanismile, mida teostati läbi mitmetasandilise ja keeruka süsteemi. Vabariikliku kunstielu korraldamine ja koordineerimine oli ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstnike Liidu ülesandeks, nood said juhtnöörid ja ettekirjutused Moskva keskorganitest ja EKP Keskkomiteest. Kunstielu kõrgemaks juhiks vabariigis oli EKP III (ideoloogia-) sekretär, kelle alluvuses töötasid EKP Keskkomitee kultuuriosakonna ametnikud.

<sup>110</sup> Graf, *Kalevipoja kojutulek*, 43–46; Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 281–282; Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 216.

<sup>111</sup> Graf, *Kalevipoja kojutulek*, 95–98, 129.

<sup>112</sup> „Avalik kiri Eesti NSVst ajalehtedele Pravda, Rahva Hää ja Sovetskaja Estonija”, *Postimees*, 28.10.2010.

Suurel määral sõltus kultuuri administreerimine siiski EKP I sekretäri suhtumisest. Johannes Käbini suhtumist kunsti ja kunstnikesse on vaadeldaval perioodil kirjeldatud kui suhteliselt liberaalset ja tolerantset, mille poolest ta eristus nii kohaliku kui üleliidulise parteiladviku enamusest.<sup>113</sup> Käbin väitis vastaliste loomeharitlaste kohta: „Me ei taha tappa inimest, me tahame teda päästa.“<sup>114</sup> Kirjanik Enn Vetemaa sõnadega: „Meiega käituti teatud määral hillitsetumalt, võiks lausa öelda, et lugupidavamalt. Käbin tunnistas mõnikord, eriti omavahelistes vestlustes, isegi oma teatud ebakompetentsust kunstiküsimustes. See oli keskkomitees vägagi ebatavaline.“ Vetemaa refereerib ka Käbini poolt parteilaste seltskonnas väljendatud käsitlust, mis jaotas kirjanduse ühiskondliku kasulikkuse alusel nelja kategooriasse. (1) Esiteks, kirjandus, „mida me palavalt vajame, mis on meie ühiskond edasiviiv ja mida me ka majanduslikult hästi toetame.“ Sellise läbinisti propagandistliku kirjanduse puudusteks oli väike mõju ühiskonnale ning pärast stalinistliku perioodi lõppu ei saanud sellist loomingut kirjanikelt enam oodata. (2) Eelistatuim oli teine rühm – kirjandus, „mille kallal me natuke nuriseme, kus te kritiseerite meie ühiskonna puudusi ja panete meile väikseid müksusid“. Kuna sellisel kunstil oli rahvale mõju, tuli müksud ja mõnikord ka pilge välja kannatada. (3) Kolmandasse rühma kuulus kirjandus, „mida me oleme sunnitud taluma, kuigi me ei tahaks seda“. Siia võisid kuuluda teosed, kus oli ilmne allegooriaelement ja kus kriitika ületas tollal lubatud piirid. Käbini sõnul oli siiski mõistlik ka selline üksjagu häiriv kirjandus välja kannatada, et mitte luua autoritele märtrioreooli. (4) Neljandasse rühma kuulus kunst, „mis kutsub avalikult üles nähtustele, mis on meile täiesti vastuvõetamatud“. Sellist kirjandust välja ei antud, ent neid kirjanikke Käbini sõnul ka ei represseeritud.<sup>115</sup> Jaak Kangilaski on sellele Vetemaa mälestuste kohale viidates leidnud, et võimude suhtumine visuaalsesse kunsti oli sarnane, kuigi tõenäoliselt ükskõiksem.<sup>116</sup>

Partei ametlikud etteheited kunstile olid enamasti üldsõnalised, kuid üpris teravad. Näiteks heitis Käbin 1971. aastal toimunud EKP XVI Kongressi aruandekõnes kirjandusele ja kunstidele ette ideetust, temaatika vaesust, kujundite ilmetust, eemaldumist kaasajast, klassipositsiooni ebaselgust nõudes „kodanliku vastasleeri ideoloogia mõjude läbiimbumise peatamist“ ning lähenemist teiste liiduvabariikide kultuurile. Järgmisel aastal toimunud Kunstnike Liidu XV Kongressil kordas ja konkretiseeris partei nõudmisi EKP keskkomitee kultuuriosakonna juhataja Olaf Utt, kelle sõnul pidi kunst toetama kommunistlikke ideaale, väljendama „positiivset ja helget“, loobuma „tehnilise perfektsionismi“ taotlemisest ja „aktuaalsete teemadega formalistlike katsetuste eesmärgil spekulatsioonist“.

<sup>113</sup> Heinz Valk, *Pääsemine helgest tulevikust* (Tallinn: Kunst, 2010), 183–184.

<sup>114</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 254.

<sup>115</sup> Jaak Urmet, Enn Vetemaa, *Mees nagu saksofon* (Tallinn: Tänapäev, 2012), 184–186.

<sup>116</sup> Kangilaski, „Mõjukas monograafia“, 233.

Sisult samasuunaline, kuid ägeduselt kõikuv retoorika jätkus 1980. aastate teise pooleni.<sup>117</sup>

ENSV Kunstnike Liidu juhtimine oli olusid arvestades korraldatud üllatavalt demokraatlikult. Kunstnike Liidu juhatus valiti reaalse salajase hääletamise tulemusel. Sissejuhatuse demokraatlike protsesside elustamisele oli andnud 1957. aasta Kunstnike Liidu kongress, mis jättis juhatusest välja kõik kommunistidest kandidaadid. 1970. aastate keskpaigaks polnud parteiline kuuluvus Jaak Kangilaski hinnangul Kunstnike Liidu juhatuse valimisel enam oluline. Kunstnike Liidu esimees Ilmar Torn oli EKP keskkomitee liige, samuti valiti juhatuse mitmeid parteilasi. Vastupidiselt 1957. aasta kongressile jättis 1977. aasta Kunstnike Liidu kongress juhatusest välja hoopis uuendusmeelsed kunstnikud (Andres Tolts, Ando Keskküla jmt) ja neid toetanud senise aseesimehe Enn Põldroosi.<sup>118</sup> NSVL Kunstnike Liidu suhtes oli ENSV Kunstnike Liit suhteliselt autonoomne, otsest sekkumist õnnestus enamasti vältida. Küll jäi nõukogude aja lõpuni kehtima kord, mille kohaselt pidid Kunstnike Liidu uued liikmed saama NSVL Kunstnike Liidu kinnituse.<sup>119</sup> See asjaolu muutis Kunstnike Liitu pürgimise võimatuks kunstilise hariduseta neoavangardistil Raul Meelel.

**Kunstieliu liberaliseerumine sulajaal.** Nn Hruštšovi sulaga kaasnenud liberaliseerumisprotsessi käivitavaks sündmuseks on kunstivaldkonnas peetud 1957. aastal märtsis toimunud esimest Üleliidulise Nõukogude Kunstnike Kongressi, mille otsused tähendasid vabariikidele suuremaid õigusi ja kohati iseseisvat otsustamist.<sup>120</sup> Esmakordselt halvustati naturalistlikke tendentse kunstis, fotograafilist kopeerimist, mida seostati kunstniku passiivse ellusuhtumisega. Formalismi asemel muutus doktrinäärse retoorika kõige negatiivsemaks kriitiliseks terminiks (kitsama tähendusväljaga) abstraktsionism.<sup>121</sup> Muutused ametlikus ideoloogias võimaldasid Eesti kunstielus taaskord mõningat argumenteerimisruumi.

Moderniseerumise ja režiimi mahenemise protsessi käivitades oli eestimeelsete kultuuriinimeste esimeseks eesmärgiks kunsti lahutamine okupeeriva võõrvõimu otsese teenimise ülesandest. Kuna kultuuripoliitika institutsioonide jõud ja enesekindlus ületas veel mäekõrguselt reformistide oma, toimus kunsti autonoomiseerumis- ja uuenemisprotsess esialgu doktriini lõdvendamise ja avardamise kaudu. Neil aastail ajakirjanduses publitseeritud poleemikad kunsti üle mängisid

<sup>117</sup> Jaak Kangilaski, *Kunstieliu 1969–1991*, numereerimata lehekülgedega käsikiri autori valduses.

<sup>118</sup> Kangilaski, *Kunstieliu 1969–1991*.

<sup>119</sup> Jaak Kangilaski, *Nõukogude okupatsiooni aegne kunstieliu korraldus*, <http://okupatsioon.ee/et/component/content/article/9-kunst> (vaadatud 26.7.2014)

<sup>120</sup> Rita Peirumaa, *Eesti NSV Kunstnike Liidu IX Kongress 1957.a.*, peaseminaritöö (Tartu Ülikool, 1998), 71.

<sup>121</sup> Katrin Moores, *Paradigma muutusest Nõukogude Eesti kunstis ametliku kunstipoliitika taustal*, peaseminaritöö (Tartu Ülikool, 2004), 25.

kunstipoliitika liberaliseerumisprotsessis kahtlemata olulist osa. Juba 1960. aastate alguses kutsuti tööstuslik-tehnilise progressi ja kosmosevallutamise kampaaniate varjus esile nihe ametlikus retoorikas, asendades stalinistlik käsitlus kunstist kui klassivõitluse instrumendist neutraalsema vaatega. Peamiseks märksõnaks kerkis „kaasaegsus“, omandades erinevate poolte tõlgendustes väga mitmesuguseid tähendusi.<sup>122</sup> 1965. aastal Tallinnas aset leidnud Baltimaade kunstiteadlaste seminar ning järgnenud artiklid ajakirjanduses tõid kaasa Pallase kunstikoolkonna vaikimisi rehabiliteerimise.<sup>123</sup> Kui alles 1962–1964 oli NSV Liidu kunsti elu haaranud Nikita Hruštšovi algatanud abstraksionismivastane kampaania, siis 1966. aastal võisid eesti kunstnikud ajakirja Noorus veergudel tõsimeelselt ning kõrgel intellektuaalsel tasemel argumenteerida abstraktse kunsti üle (ja poolt).<sup>124</sup> Salakavalaks sotsialistliku realismi doktriini seestpoolt avardamise katseks oli prominentse prantsuse marxisti Roger Garaudy' piirideta realismi kontseptsiooni tutvustamine Jaak Kangilaski poolt.

Parteiladviku mure nii Tallinnas kui Moskvas oli seista selle eest, et ühiskonnakriitika (kõikvõimalik vaba- ja teisitumõtlemine) ei läheks liiga kaugele. Seetõttu lõpetati veel 1960. aastate algul administratiivsete vahenditega diskussioonid luuleuuenduse üle, samuti kritiseeriti kampaanias Lääne mõjude, formalismi ja abstraksionismi vastu parteifoorumitel Enn Põldroosi, Valdur Ohakat, Nikolai Kormašovi. Ent kümnendi edenedes hakkas Eesti NSV juhtkonnas juurduma arusaam, et surveamine mõjub kunstiinimestele vähe, ažiotaaz selle ümber võib ulatuda Moskva ülemusteni ning viljatud vaidlused õnnestada parteijuhtide niigi madalat prestiiži ühiskonnas. Kokkuvõttes kunsti elu parteiline juhtimine ja tsensuur nõrgenesid, sotsialistliku realismi kaanoneid hakati tõlgendada vabamalt, piir lubatu ja keelatu vahel hägustus, rohkem sai järgida oma kultuuri traditsioone ja ka Lääne uuemat kunsti.<sup>125</sup>

1960. aastaid on peetud eesti kultuuri jaoks õnnelikuks kümnendiks, mil taastati euroopaliku orientatsiooniga rahvuskultuuri järjepidevus ning loodi palju uut kõigis kultuurivaldkondades.<sup>126</sup> Tormilise hoo saavutas ka kujutava kunsti uuene mine, mille kõrvu ja teineteisega segunedes arenenud peamisteks suundadeks olid ühelt poolt sõjaeelse maalilise realismi ja modernistliku impressionismi<sup>127</sup> rehabiliteerimine ning teiselt poolt modernismi arenguloo kiirendatud läbimängimine (vormi deformeerimine, sürrealism, geomeetiline ja maaliline abstraksionism,

<sup>122</sup> Boris Bernštein, „Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme“, *Kunst*, 1 (1960), 1.

<sup>123</sup> Tõnis Tatar, *Olav Marani kunstnikutee*, magistritöö (Tartu Ülikool, 2008), 43.

<sup>124</sup> Olav Maran, „Kujutamisesst kujutavas kunstis“, *Noorus*, 11 (1966).

<sup>125</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 249.

<sup>126</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 251.

<sup>127</sup> „Modernistliku impressionismi“ mõiste kasutamist Eesti 1930. aastate impressionismist mõjutatud kunsti kohta on põhjendanud Jaak Kangilaski, vt „Tagasisivaade kolmekümnendatesse“, *Eesti Kunsti Ajalugu. 6. köite I osa*, 26–27.



kollaaž, assamblaaž). Kummagi suunaga oli võimalik seostada vormiuuendusest märksa avaramate assotsiatsioonidega poliitilisi tähendusi – esimese varjatud ideoloogiliseks mõõtmeks oli kinnitada järjepidevust iseseisvusaegse rahvusliku traditsiooniga, teise puhul kinnitada eesti kultuuri jätkuvat kuulumist kaasaegsesse läänelikku kultuuriruumi. Eemaldudes sotsialistliku realismi kaanonitest ning nõukogude ametlikust kunstist, kinnitas uuenev kunst rahvuslikku identiteeti, kodanlikke eluväärtusi ning andis lootust avaliku elu normaliseerumisele.<sup>128</sup>

Noor põlvkond osutus altiks uueneva kultuuri võimaluste kasutajaks. Olav Marani sõnul oli 1960. aastatel eesti kunstis toimunud muutuste tuumaks vabane mine nõukogulikust normatiivsest eetikast ja esteetikast. Ülespuhitud ofitsiaalsele retoorikale otsiti vastukaalu teatavas naasmises Debora Vaarandi poolt sõnastatud „lihtsate asjade“ juurde. Marani sõnul tagas tema põlvkonna jaoks mingisuguse aususe määra seotus loodusega. Selle konservatiivse eetosega liitusid esialgu vastuoludeta aimdused uuest, kaasaegsest kultuurist. Marani sõnul oli noortel kunstnikel suletud ja mahajäänud ühiskonna kiuste kaasaegne elutunne, mistõttu moodsa kunsti fenomenid tundusid omased ja endastmõistetavad: „Kuigi meil puudus kultuuriline taust ja mälestused minevikust, oli see õhus olemas.“ Näiteks pakkus Maranile kui sümfoonilise muusika kuulajale sedalaadi äratundmist kontserdisaalidesse ilmunud pisut moodsam muusika, mõjudes justkui „küps vili janunevale hingele“.<sup>129</sup>

Kunstnike mälestustest ilmneb, et nende poolt vaadates oli 1960. aastate kunsti uuenduse näol tegemist eeskätt esteetilise fenomeniga. Avaramasse sotsiaalsesse konteksti oma püüdlusi pigem ei asetatud ning poliitikast räägiti omavahelistes vestlustes vähe. Toonase radikaalse modernisti Jüri Arraku sõnul mõisteti alateadlikult, et vaba kunst on osa ühiskondlikust vabadusest, aga laialt selle üle ei arutanud.<sup>130</sup> Kunstiuuenduse ühe eestkõneleja maalikunstnik Enn Põldroosi sõnul peeti suletud ja normeeritud mõttemaailmaga ühiskonnast tulnuna moodsa kunsti juures kõige tähtsamaks ideed sõltumatust mõtlemisest.<sup>131</sup> Eelkõige aga alluti loomingu vabaduse stiihiale, mida informatsiooni ja kunstiliste muljete äärmusliku ühekülguse tingimustes toitsid kõige erinevamate allikatest püütud fragmendid. Ka kirjanik Enn Vetemaa sõnul püüdlas 1960. aastate kunstnikkond suuremate vabaduste poole oma kultuuri korraldamisel: „Andke vabadusi, aga muidu, mis siis ikka, üks kuulume pealegi formaalselt Nõukogude Liitu.“ Isikukultus oli äsja paljastatud ja veel usuti inimväärse sotsialismi võimalikkusesse; rahvusriigist, Nõukogude Liidust välja astumisest julgesid rääkida ainult dissidendid.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Kangilaski, „Eesti kunsti kolm paradigmat“, 115–116.

<sup>129</sup> Tatar, *Olav Marani kunstnikutee*, 15.

<sup>130</sup> Suuline teave Jüri Arrakult.

<sup>131</sup> Enn Põldroosi e-kiri (18.6.2012).

<sup>132</sup> Urmet, Vetemaa, *Mees nagu saksofon*, 36–38.

## I.4. Uue kultuurisituatsiooni väljakujunemine 1960.–1970. aastate vahetusel

Kunsti ja ühiskonna suhetes alates 1960. aastate lõpust aset leidnud muutuste põhjustena võib näha põimikut erinevatest kunstilistest, üldkultuurilistest, ühiskondlikest ja poliitilistest teguritest. Neist olulisemad olid:<sup>133</sup>

- 1) kunstilise uuendusliikumise peamiste eesmärkide saavutamine;
- 2) neoavangardistlike kunstinähtuste introducteerimine noorte radikaalide poolt;
- 3) Praha kevade mahasurumise poliitilised ja psühholoogilised järelmõjud;
- 4) moodsa noortekultuuri tekkimine;
- 5) üldise pragmaatilise ellusuhtumise levik.

Nende viie teguri mõju seisnes kohaliku kunstimaailma mudelisse uute asümmeetriliste (senist võimu ja loovuse vastandust hägustavate) eristuste loomises. Kokku tekitasid nad kunstile uue, ambivalentsema ja enamate muutujatega sotsio-kultuurilise konteksti, milles muuhulgas leidsid ümbermõtestamist kunstiliste vormide eetilised ja poliitilised implikatsioonid. Edasi käsitlen neid faktoreid järgeomööda üksikasjalikumalt.

Alustada võib tõdemusest, et 1960. aastate **kunsti uuenemisliikumist pärjas olukorda arvesse võttes märkimisväärne edu**. Demokraatliku Läänega võrdse vabaduse saavutamine polnud totalitaarse maailmariigi koosseisus muidugi mõeldav. Kunstipoliitika jäi endiselt alluma Moskva ja partei diktaadile, kunstiteoste avalikele esitlustele jäi kehtima tsensuur ning kunstielus osalemise eelduseks jäi edaspidigi vähemalt väline lojaalsus režiimile. Ent ideoloogiline kontroll muutus pehmemaks ja formaalsemaks ning nõudmiste täitmine sedamööda pigem tseremoniaalseks. Tegelikus kunstielus saavutati suhteline autonoomia, mis hõlmas mitmekesisest stiililist areaali, jättes välja vaid otsesed poliitilised provokatsioonid ja kunstilised ekstreemid. Stalinistlikul perioodil kunstile peale surutud kroonuliku tardumuse pinnalt saavutati 1960. aastate teise poole küllaltki mitmekesine ja vitaalne kunstipilt, vormus eesti kunst kui rahvuslikule karakterile vastav ja nii kohalike traditsioonide kui Lääne kunstiga suhestuv fenomen. Instituutsionaalsel tasandil oli otsustavaks liberaalide jõudmine juhtivatele kohtadele vabariiklikus Kunstnike Liidus 1967. aastal, mis muutis mõõduka modernismi legitimeerimise jätkuvatest restauratsioonikatsetest hoolimata pöördumatuks. Eesti NSV Kunstnike Liidu puhul võib rääkida samast nähtusest, mida Venemaa

---

<sup>133</sup> Järgnev käsitlus põhieib suurel määral KUMU kunstimuuseumi 2012. aasta sügiskonverentsil „Kunst ja reaalspoliitika“ peetud ettekannet ning selle alusel valminud artiklil, vt Tõnis Tatar, „Esteetiline autonoomia ja ideoloogiline opositsioon Eesti NSV-s, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe“, *Eesti Kunstimuuseumi toimetised*, 3 [8] (2013), Kunst ja reaalspoliitika, 251–266.

näidetel on kirjeldanud Aleksei Jurtšak – paradoksaasel kombel toimisid mõned ametlikud organisatsioonid viisil, mis vabastas nende liikmeid samast riigist, mida ta esindas. Jurtšaki sõnadega, ideoloogilise diskursuse vormi ja selle egiidi all tekkida võinud tähenduste suhe muutus ambivalentseks.<sup>134</sup> Kunstnike Liidu aseesimeheks tõusnud Enn Põldroosi sõnul loodi järgmistel aastatel lubatu ja keelatu piiri jõnksutades olukord, kus peaaegu kõik, mida eesti kunstnikud tegid, võis olla ka näitustel eksponeeritud.<sup>135</sup> Teose stiilist ja vormist tulenevad keelud vajusid vaikselt unustusse ning üha enam sai näitusel eksponeerimise kriteeriumiks tööde kunstiline kvaliteet – vähemalt nii nagu seda oma esteetilisest maitses ja kunstilistest tõekspidamistest lähtudes hindasid žüriidesse kuulunud professionaalid. Suurtel Tallinna kevadnäitustel, samuti arvukatel isiknäitustel domineeris ideoloogilisi sundusi üsna vabameelselt tõlgendav peamiselt mõõdukas ja apoliitiline eneseväljendus. Kunstielus võttis võimust mudel, mida võib iseloomustada kui üldjoontes tüüpiliselt kodanlikku mõningate nõukogulike iseärasustega.<sup>136</sup>

Üleliidulise Kunstnike Liidu ja ENSV Kunstnike Liidu vahelises suhtlemises valitses kompromiss, kus vastastikku teineteise asjadesse ei sekkutud. Moskva oli nõus siinse kunsti suurema vabaduse osas silma kinni pigistama, kuni norme rikkuva kunsti eksponeerimine toimus üksnes vabariigi enda näitusesaalides. Samuti polnud lubatud kutsuda Eestisse esinema Venemaa mitteametlikke kunstnikke.<sup>137</sup> Kuigi mitte range, oli olemas ka kohalike ideoloogiainstantside tsensuur. Julgemad näitused võisid esile kutsuda vaidlusi, kuid enamikul juhtudel suudeti „arusaamatused“ ära kaitsta ja selgeks rääkida. Kunstiteoste näitusesaalist maha võtmist tuli ette harva.<sup>138</sup>

Kirjanik Mihkel Muti sõnul kehtis poststalinistlikus Eestis kunstiloomingule kaks kindlat tabu: pornograafia ja kompartei juhtiva osa eitamine. Samuti olid kindlasti keelatud kodanliku perioodi idealiseerimine ning metsavendluse, küüditamise, kollektiviseerimise ja muude tundlike ajalooliste temade käsitlemine ametlikest seisukohtadest erineval viisil. Kunsti puhul tuleks sisulistele teemadele kindlasti lisada ebasoovitavad kunstivormid, nagu kollaaž, assamb-laaž, installatsioon, tegevuskunst, aga ka (eriti geomeetriline) abstraksionism. Samas, nagu Mutt märgib, nende valdkondadega tegelemine ei kuulunud üldiselt niikuinii suurema osa kunstnike amplituaasse. Seevastu, inimese hinge, emotsioonide, tundeasvatuse, esteetiliste elamustega seonduva loomingu suhtes polnud tsensuur nii tugev. Mitmetest asjadest oli võimalik päris vabalt kõneleda,

<sup>134</sup> Kurg, „Binaarsete opositsioonide vastu“, 43.

<sup>135</sup> Enn Põldroos, *Mees narrimütsiga* (Tallinn: Kunst, 2001), 174.

<sup>136</sup> Kangilaski, „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis“, 225.

<sup>137</sup> Helme, Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu*, 225.

<sup>138</sup> Kersti Jaigma, *Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus 1970-ndate aastate alguses*, peaseminaritöö (Tartu Ülikool, 2001), 29.

nii et tsensuuri ei tajutudki. Keelatud teemade puhul kasutati aga vihjeid, ridade vahele kirjutamist, mõistukõnet, toodi paralleele kaugest minevikust ja šifreeriti oma sõnumit muudel viisidel.<sup>139</sup>

Ent võimude vastumeelne või vabatahtlik leppimine kunsti suhtelise autonoomiaga tähendas ühtlasi selle ponnistuse poliitilise laengu maandamist. Nii osutus kunstiuuenduslikku protsessi pärjanud edu paradoksaalselt ka selle luhtumiseks. Kunstielu liberaliseerumisprotsessi apogeeks võib pidada 1966. aasta vabariiklikku noortenäitust ning ELKNÜ (Eestimaa Leninlik Kommunistlik Noorsooühing) 50. aastapäevale pühendatud näitust 1968. aastal.<sup>140</sup> Esimene tähistas moodsa kunsti (eeskätt abstraktsionismi) otsustavat läbimurret suurele näituseareenile, teine aga Eesti NSV Kunstnike Liidu positiivse hõlvamise ning põlvkondliku lepituspoliitika triumfi. Režiimi mahenemise ja optimismi ajajärk tõi kaasa kommunistide ja liberaalide vaheliste rindejoonte teatava hägustumise, leeride mõningase lähenemise teineteisele. Võimu poole peal oli kompartei ridadesse infiltreerunud hulk nn rahvuskommuniste, kes võisid toimida pehmenusena liberaalsete kunstnike ning totalitaarse võimu vahel. Samuti leidis diferentseerumine aset kohaliku kunstipoliitika institutsionaalsel tasandil, kus vanameelsemale Kultuuriministeriumile vastandus suhteliselt sõltumatut näitus- ja ostupoliitikat ajanud Kunstnike Liit. Nii pääses viimase poolt korraldatud Tallinna kevadnäitustele märksa vabameelsemat loomingut kui kultuuriministeriumi kureeritud vabariiklikele sügisnäitustele ning suurtele juubelinäitustele.<sup>141</sup> Kunstnike Liidu mõjuvõimu kindlustas selle majandusorganisatsiooni Kunstifondi õitseng alates 1970. aastatest. „Arsi“ kombinaadi tarbe- ja sisustuskunsti üleliiduline menu võimaldas Kunstnike Liidule majandusliku iseseisvuse ning kunstnikkonnale märkimisväärse ainelise heaolu. Teiselt poolt tõi lubatavuse piiride avardamine kaasa konformismi ja nonkonformismi vahekordade keerulisemaks muutumise ka kunstnikkonna sees. Kuni selleni, et erinevad rollid võisid seguneda samas inimeses – näiteks on Enn Põldroos enesekriitiliselt kirjutanud: „Ametimehena pidasin oma missiooniks avaliku kunstielu väljalibistamist sotsrealismi raudbetoonsest käsusüsteemist. Kuid alateadlikult hakkasin ka ise tegema mingit väljalibisemisekunsti, millesse mõõdukate annustena pidevalt lisandus ketserluse vürtsi.“<sup>142</sup>

Autonomiseerumisprotsess suubus laveerivasse kooseksisteerimisse – mängu, milles osalesid oma kohati kattuvate ja kohati vastanduvate eesmärkidega mitmed ideoloogilised platvormid. Selline mugandumine ei rahuldanud ega saanudki rahuldada nooremaid radikaale, Tallinna Kunstiinstituudi ja Tartu Ülikooli

<sup>139</sup> Mihkel Mutt, *Mälestused VI. Elukott* ([Tallinn]: Fabian, 2011), 34–35.

<sup>140</sup> Kiis, *Muutused ja arengud ENSV kunstielus ja -poliitikas, magistristöö* (Tartu Ülikool, 2007), 117–120.

<sup>141</sup> Valk, *Pääsemine helgest tulevikust*, 185.

<sup>142</sup> Põldroos, *Mees narrimütsiga*, 166–167.

üliõpilasi, kes ihaldasid Euroopas ja Ameerikas küdevate noorsoorahutuste taustal nõukogude režiimile jõulisemalt vastanduvat kunsti. Just see ootus lõi 1960. lõpu Eestis pinnase Lääne **neoavangardi retseptioonile**, mida võib pidada teiseks teguriks esteetilise ja poliitilise sfääri suhetes toimunud muutuste esile kutsumisel. Märkimisväärseteks sündmusteks olid siin abstraktsionismi ja popkunsti sünteesi harrastanud Malle Leisi isiknäitus Tallinna Kunstisalongis 1968. aasta jaanuaris ning Kaljo Põllu *ready-made* kollaažide ekspositsioon Baltimaade estampgraafika näitusel Kunstihoones sama aasta suvel. Popkunsti tulek lõi esmakordselt kiilu kunsti autonomiseerumislikumise kahe tiiva, ühelt poolt euroopaliku (sõjajärgse) modernistliku impressionismi ja (sõjajärgse) modernistliku realismi rehabiliteerijate ning teiselt poolt ameerikalike kaasaegsete kunstivooludega eksperimenteerijate vahele. Popkunist kujunes 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses lühikeseks ajaks põlvkondlik moenähtus, uudse ja moodsa noortekultuuri kehastus, mille linlik ja anarhiline iseloom pani kümnekond aastat vanemad modernistid ennast äkitselt tundma pisut aegunud ja konservatiivseks. Näiteks on 1960. aastate juhtiv abstraktsionist ja sürrealistlike kollaažide autor Olav Maran tunnistanud: „Popkunst mulle tõesti ei sobinud. Proovisin mõned asjad teha, aga ei tulnud välja. Popkunst toitus linnakultuurist, tsivilisatsiooni produktidest, aga mina kuulun veel põlvkonda, kellele on lähedane paljajalu-kontakt maaga. /.../ Nägin, kuidas nii mõnigi kunstnik, näiteks suurepärase maastikumaalija Valdur Ohakas, püüdis kramplikult muutustega kaasa minna ja kui naeruväärselt see välja tuli. Ka minu idee oli selle ajani olnud, et kunst peab ajaga sammu käima, praktikas tuli sellesse nüüd popkunstiga tõrge.“<sup>143</sup> Popkunst vastandus kõrge kunsti kontseptioonile, nagu Maran ja tema mõttekaaslased olid selle omaks võtnud ning suurel määral ka kehtestanud. Uudsete taotlustega kunstnikud ei näinud ka ise vaeva oma püüdluste kohandamisega kehtinud kunstimõiste raamidesse. Vastupidi, naudingu anduti *épater la bourgeoisie* maksimile, mida on tunnistanud näiteks Ando Keskküla: „Päris alguses, kuuekümnendate aastate lõpul, oli küll mingisugune šokeerimislust. Protest enesega rahul oleva romantilise maali vastu.“<sup>144</sup>

Huvitav probleem on neoavangardistlike kunstinähtuste teoreetilise tausta moodustanud uusvasaklike mõttesuundade võimalik mõju eesti kunstnike loominguks. Võrreldes demokraatlike Lääne ühiskondadega olid Eestis kunstnikkonna ja publiku vaated teineteisele palju lähemal. Võõras poliitiline võim ning suurt osa eestlastest ühendanud etnilise ohustatuse tunne tekitasid ühiskonnas vajaduse konsolideeruda ning riikluse puudumisel oli sobivaimaks koondumisteljeks rahvuslik kultuur. Jaak Kangilaski sõnul valitsesid ühiskonnas pigem väikekodanlikud hoiakud, millele liitus idealiseeritud ettekujutus kapitalistlikust ühiskonnast. Sellises

<sup>143</sup> Suulised andmed Olav Maranilt.

<sup>144</sup> Martti Soosaar, *Ateljee-etüüde 2* (Tallinn: Kunst, 1990), 79.

ühiskonnas on kunsti ülesanne olla „lunastus argipäevast“, pakkuda vastukaalu argipäeva reaalsusele ja „ratsionaalsusele“. Seda ülesannet täidab esteetiline, elust lahutatud ja unikaalseid luksusobjekte pakkuv kunst ning eelkõige sellist kunsti ootas Kangilaski hinnangul ka Eesti kunstipublik. Lääne uusvasakliku neoavangardi provokatiivsed ideed antiesteetilisest kunstist, loobumisest kunstiteosest kui unikaalsest luksusobjektist, elu ja kunsti vahelise piiri kustutamisest oleksid selles kontekstis mõjunud vastutustundetult. Eesti kultuur oli kogu stalinismijärgse aja püüelnud esteetilise autonoomia, kunsti riiklikust ideoloogiast lahtisõlmimise poole. Kätevõidetust välise moe ajal loobumine ei tundunud valdavale osale kunstnikkonnast mõistlik. Seetõttu siinsete vajadustega võrreldes teist suunda astuva neoavangardse postmodernismi ja kogu Lääne kunsti mõju Eesti kunstile nõrgenes alates 1960. ja 1970. aastate kümnendivahetusest.<sup>145</sup>

1960. aastate teisel poolel Eestisse jõudnud popkunsti näol polnud tegemist üksnes stiililise vooluga, vaid seda võib vaadelda kunstilise sümptomina sõja-järgsetel kümnenditel Lääne ühiskondi vallanud protsessidele nagu tarbimisühiskonna ning nn **noortekultuuri teke**. Viimane kujunes Eestis välja 1960.–1970. aastate vahetusel, kujutades endast kolmandat tegurit kunsti ja poliitika suhete muutumisel. Noortekultuuri sisuks oli inimeste identiteedi konstrueerimine uuel viisil, selle lahtihaakimine traditsiooni ja mineviku küljest ning sidumine kaasaja moodsate aspektide, lääneliku popmuusika, riidemoe ja käitumismustritega.<sup>146</sup>

Kuna Eestis ei olnud tekkinud läänelikku vaba ning jõukat ühiskonda, oli siinsel noortekultuuril enese identifitseerimiseks ja kultuuriliseks eraldamiseks oluliselt vähem võimalusi kui eakaaslastel Läänes.<sup>147</sup> Küll aga olid Läänega sünkroonsete kultuuriliste protsesside sügenemiseks olemas teatavad üldkultuurilised eeldused. Sädemeid teistsugusest vaimsusest sisaldasid juba 1950. aastate lõpus nõukogude kinodesse jõudnud poola ja itaalia filmid. Kuna selle aja inimese olulisim teadmiste allikas ning hoiakute kujundaja oli raamat, muutus iseäranis toimekaks mõjuagendiks 1960. aastatel Eestis mitmekesisunud kirjastustegevus ning eriti kaasaegse ilukirjanduse tõlkimine (iseäranis Loomingu Raamatukogu sari). 1961. aastal jõudis raamatu kujul eesti lugejateni J.D. Salinger, 1962 – Walt Whitman ja Franz Kafka, 1963 – Albert Camus jne.<sup>148</sup> Kersti Undi hinnangul saavutasid eestlaste lugemisvõimalused nende arengute tulemusel uue taseme, mis hakkas osaliselt vastama modernismi kaanonile.<sup>149</sup> Analoogilised muutused

<sup>145</sup> Kangilaski, *Kunstielu 1969–1991*.

<sup>146</sup> Helme, *Popkunst forever*, 131.

<sup>147</sup> Sirje Helme, *Popkunst forever* (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu Kunstimuuseum, 2010), 6.

<sup>148</sup> Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, *Eesti Kirjanduslugu* (Tallinn: Koolibri, 2001), 415.

<sup>149</sup> Kersti Unt, Marja Unt (koost), *Seilates sadamata. Omakirjastus okupeeritud Eestis* (Tallinn: Varrak, 2012), 16.

leidsid aset teatrite repertuaarides (nt „West Side Story“ lavastamine Estonias 1964. aastal). Peaegi hakkas välis-Eesti sugulaste postipakkides ja muul viisil nõukogudemaa lääneprovintsi imbuma popmuusika (eelkõige The Beatles), mille seosed noortekultuuri formeerumisega ei vaja tõestamist. 1967. aastal Tallinna jazzifestivali esinenud Charles Lloyd'i kvarteti 50 minutit väldanud kontserdile reageeris publik 8 minutit ja 20 sekundit kestnud aplausiga (partei ja valitsus aga festivali keelamisega).<sup>150</sup> Otsapidi jõudis Eestisse ka hipiliikumine, noorema intelligentsini aga läänelik uusvasaklus. Viimasel ei saanud olude kardinaalse erinevuse tõttu olla Läänega võrreldavat pinnast juurdumiseks, pigem oli tegemist hinguse, mentaliteedi, sooviga Läänele läheneda. Kaasa elati „inimnäolise sotsialismi“ projektile Tšehhoslovakkias.<sup>151</sup>

Kasvanud oli üliõpilaste arv ning aset leidis üliõpilaskonna üldine elavne mine – tekkis mitmesuguseid üliõpilasarühmitusi, meediaklubisid, luuleteatreid, taastati ka vanu üliõpilastraditsioone. Juba 1960. aastate esimesel poolel aktiveeris üliõpilaskomsomoli ja ELKNÜ tegevus. Kiiresti kasvas opositsioonilise värvingu omandanud Tartu Ülikooli komsomoli liikmeskond. Sulaaegsete komsomolijuhtide hulgas oli ka nõukogude võimu suhtes kriitilisi ning ka Lääne neomarxistliku kirjandusega tutvunud noori. Sooviti liberaalsemat ühiskonda, demokraatlikke vabadusi ja õigusi.<sup>152</sup> Kõrgkoolide lõpetajate kaudu kandusid sulaaegsed mõtteviisid ka linnade ja rajoonide komsomoliorganisatsioonidesse. Populaarseks kujunesid 1965. aastal alguse saanud Tartu üliõpilaspäevad tõrvikurongkäigu, klubiliste ürituste, teoreetilise konverentsi ja muuga. Sarnaselt Euroopale ja Ameerikale omandas noortekultuuri ja üliõpilaskonna ühendus siingi kohati poliitilise värvingu. IV Tartu üliõpilaspäevade tõrvikurongkäigul 1968. aasta sügisel andsid parteiatribuutika ja punalippude asemel tooni kaasaegseid sündmusi irooniliselt või kriitiliselt kommenteerivad loosungid („Elagu NSV Liidu peen välispoliitika“, „Jänkid, kasige Peipsi taha“ jms). Protestimiiting Raekoja platsil, mille ametlikuks ettekäändeks oli ameeriklaste agressioon Vietnamis, kujunes (või kujundati) protestiks NSV Liidu sissetungi vastu Tšehhoslovakkiasse.<sup>153</sup>

Üheks uuendusliku kultuuri keskuseks kujunes Vanemuise teater, mille etendustes Kaarel Irdi ümber kogunenud noored näitlejad ja kirjanikud oma protestivaimu näitasid. Vastuseisu tekitas 1968. aasta mais esietenduma pidanud Paul-Eerik Rummo näidendi „Tuhkatriinumäng“ ärakeelamine (tuli lavale 1969. aasta veebruaris). Alternatiivse hariduse andmise katsena on käsitletud ka Vanemuise teatri juures korraldatud loengukursuseid, kus võttis sõna avalikust kultuurielust

<sup>150</sup> Anne Erm, „„Jazzkaare“ legend 22.–30. IV 2005“, *Sirp*, 22.4.2005.

<sup>151</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 269.

<sup>152</sup> Haav, Ruutsoo, *Eesti rahvas ja stalinlus*, 96–97; Eleri Vako, „Meie aeg lööb auku müüri“. 1968. aasta üliõpilaspäevad Tartus ja Tallinnas“, *Akadeemia*, 2 (2008), 412–413.

<sup>153</sup> Vako, „Meie aeg lööb auku müüri“, 415–427.

kõrvale jäetud Uku Masing, aga ka Ain Kaalep, Hando Runnel, Jaan Kaplinski jt. Opositsioonilisi jooni kandis ka ELKNÜ Keskkomitee ajakiri Noorus, mille toimetuse kolleegiumi kuulusid noorema põlve opositsioonilised loomeharitlased Arvo Valton, Heinz Valk, Mikk Mikiver, Hando Runnel ja Enn Põldroos.<sup>154</sup> Tsensuurist möödahiilimiseks tekkis illegaalseid käsikirjalisi almanahhe, mille algne kirjanduslik-kunstiline iseloom omandas aegamööda pea rahvuspoliitilise värvingu. Kultuuri- ja ühiskonnaelu institutsionaalset kammistsetust trotsiti mitmesuguste seminarlaagrite ja suvekoolide korraldamisega (tuntumatenä üliõpilaskoostöö seminarlaagrid Käärikul ja ajakirja Noorus suvelaagrid). 1960. aastail Eestis küpsenud vaimse iseseisvuse ja poliitilise opositsioonilisuse üheks kõrgpunktiks on nimetatud Tartu Ülikooli Sotsioloogia Labori tegevust Ülo Vooglai juhitud juhtimisel.<sup>155</sup>

Kunstielus esindasid noortekultuuri vaimsust Tallinna ja Tartu üliõpilastest moodustunud rühmitused, eelkõige Tartu Ülikooli kunstikabineti baasil loodud Visarid ning Tallinna Kunstiinstituudist tekkinud SOUP'69. Hiljem on Visarite liige Toomas Raudam kirjutanud: „Visarite rühmituse tähendus üliõpilastele oli laiem lihtsalt moodsa kunsti harrastamisest: ta innustas noori formeerima igatsetud noortekultuuri, vanadest stampidest erineva mõtlemise ning loovuse kujundamist, kultuuri, mida loodi mitte ametlike, „vanade“ poolt juhitud hierarhiate jaoks, vaid iseendale, oma põlvkonnale ning pilguga tulevikku.“<sup>156</sup> Samasugust põlvkondlikku protestimeelt väljendab SOUP'69 rühmitusega seotud Leonhard Lapini ja Sirje Runge tekst juba 1972. aastast: „Kaasaegsuse erineva tõlgenduse tingib ka seni domineerinud vanade kultuuri kõrvale uue – noorte kultuuri – teke. See pole tüüpiline, vahetuvate põlvkondade kultuurinähtus, nagu see on olnud eelnevatel aegadel, vaid täiesti uusi aluseid otsiv uus noorte kultuurifenomen. See noorte kultuur ei lähtu – nagu ajaloo tavaks – II maailmasõja eelsest kultuurist välja arenenud vanade kultuuri praegusest nivoost, vaid võtab eeskujuks hoopis mingi teise – näiteks maailmasõja-eelsele kultuurile eelnenud nivoo. Vanade kultuur pole küll saavutanud oma lõppastet, ent tema kujundid, vahendid ja esteetilised ideaalid on radikaalselt erinevad noorte kultuuri omast. See, mis vanade kultuuris on ideaaliks, on noorte kultuuris hoopis pahupidi pööratud ideaaliks.“<sup>157</sup> Niisiis tekitas noortekultuuri teke kunstielu veel ühe asümmeetrilise löike, vastandades vanu ja noori, sõltumata nende kunstilistest ja poliitilistest aadetest. Näib, et iseäraliku kire omandas vastandus Tartus, kus traditsionalismi vaim oli tugevaim. Näiteks on Visarite juht Kaljo Põllu rääkinud: „Meile, kes olime tõlke-tegevuse kaudu kursis kõige uuemaga, ei pakkunud Tartu sõpruskond ega Moskva

<sup>154</sup> Vako, „Meie aeg lööb auku müüri“, 420–421, 443.

<sup>155</sup> Haav, Ruutsoo, *Eesti rahvas ja stalinlus*, 93–94.

<sup>156</sup> Toomas Raudam, „Mina olen Visarid“, *Vikerkaar*, 7 (1994), 51–52.

<sup>157</sup> Leonhard Lapin, *Avangard* (Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2003), 38.



põrandaalused mitte midagi. Hoidsime nendest fossiilidest eemale. Ka kollaaž ning abstraktsus polnud siis meile enam mingi uuenduslikkus.<sup>158</sup> Põlvkondlik konflikt oli selliste suhtumiste puhul paratamatu.

Kui võrrelda eesti 1960.–1970. aastate kümnendivahetuse neoavangardi selle lääne eeskujudega, siis võib paradoksaalselt väita, et esimese eripäraks oli orgaaniline osadus tekkiva noortekultuuri laiemate protsessidega. Selle esmane põhjus oli muidugi väga lihtne – Eesti NSV-s puudus lääne neoavangardi kujunemise ja arenguga lahutamatu institutsionaalne ja kommertslik kunstikaubanduse, galeriide ja muuseumide kontekst. Teatavas mõttes oli eesti neoavangard lääne neoavangardiga võrreldes siiras ja süütu. Samas tõi institutsionaalsest raamistusest väljajäämine kaasa väljundite piiratuse suhteliselt väikesele osale ühiskonnast – ühele laiendatud suhtlusringkonnale või subkultuurile. Eesti neoavangardi kandepinna ja ühiskondliku resonantsi äärmist ahtust möönavad isegi juhtivad avangardile sympatiseerivad kunstnikud ja kunstiteadlased. Näiteks märgib Sirje Helme: „Meie avangard on olnud väikeste gruppide kunstielu sisepiires toimiv nähtus. Avangard tegutses seega avaliku territooriumi asemel kunstnike ateljeedes ja tolleaegsetes siseriingides, taandudes pigem personaalsele tegutsemisele.“ Valdavast lainest ei saa Helme sõnul rääkida isegi popkunsti puhul: „Me ei saa ka rääkida mingitest valdavatest trendidest, vaid paarist näitusest ja suhteliselt väikesest tööde arvust. Seega pole see lühike periood oluline niivõrd teoste arvu, kuivõrd selle olemusliku pöörde tõttu, ehk, nagu kirjutab Lapin, võib pigem rääkida ühest kunstnikeseltskonnast, põlvkonnakaaslastest ja koolivendadest, kes regulaarselt kohtusid, üritusi korraldasid, näitustel esinesid ning popkunstitist vaimustatud olid.“ Piir sõpruskonna absurdialjade ning kontseptualiseerituma tegevuse vahel võis olla üsna habras, kuna popkunst oli Helme sõnul osa eluviisist.<sup>159</sup> Helmele sekundeerib Tiiu Talvistu, kelle sõnul jäi Visarite ja Soup’69 tegevus paljuski mänguliseks vahepalaks, millest suhteliselt kiiresti üle libiseti: „Radikaalsemad ettevõtmised toonase aja kohta, nagu performansid ja happeningid, jäid kitsalt vaid sõpruskonnasisesteks ettevõtmisteks,“ tunnistas Talvistu.<sup>160</sup> Meie neoavangardi omaaegse mõjukuse objektiivset hindamist raskendabki asjaolu, et märkimisväärse osa rühmituste tegevusest moodustasid nn happeningid. Leonhard Lapini mälestuste kohaselt kujutasid happeningid seltskondlikke mängu erinevates paikades, mis hõlmasid nii etteasteid publikule, mängu koos publikuga kui vabu improvisatsioone iseendale, kus taotluseks oli „tavapärasest erineva kontakti saavutamine ümbritseva keskkonnaga, mängu esemete ja mõttekaaslastega.“ Lapin möönab,

<sup>158</sup> Riin Kübarsepp, *Vaimse rahvaluule kolleksionäär Põllu*, <http://www.folklore.ee/tagused/nr29/pollu.pdf> (vaadatud 18.8.2014), 43.

<sup>159</sup> Helme, „Miks me kutsume seda avangardiks?“, 181–182, 185–186, 224.

<sup>160</sup> Tiiu Talvistu, „Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis“, *Rujaline roostevaba maailm* (Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1998), 12.

et häppeninge oli „raske eritleda näituse avamisest, peoõhtust, kohtumistest „Pegasuses“ või retkedest loodusse,“ ent leiab siiski, et seesugused ettevõtmised olid radikaalsed vaba käitumise manifestatsioonidena: „Häppening on pigem loominguuline hoiak kui kunst ja sellisena väljendab ta kunstniku sõltumatust, olgu ühiskond milline tahes.“<sup>161</sup> Kuna sellised kunstivormid teosteks ei materialiseerunud, sõltuvad hinnangud neoavangardi pärandile paljus osalejate subjektiivsetest mälestustest ning kunstiajaloolaste heast usust ja sallivusest. Kuna modernistide ja neoavangardistide mõnikord heroilistesse mõõtmetesse paisutatud tegevus moodustab meie sõjajärgse kunstiajalookirjutuse valitseva narratiivi, võib seda asjaolu vähemalt arvesse võtta.

Otsides mõttelist joont, mil tegusad ja võitluslikud kuuekümnendad aastad murdusid kompromisslikeks ja konservatiivseteks seitsmekümnendateks, osutabki mitu sündmust 1968. aastale. Kõigepealt muidugi **Tšehhoslovakkia vastuhaku brutaalne mahasurumine** 1968. aasta augustis, mille esmane efekt Eesti intelligentsile oli traumaatiline. Rein Ruutsoo hinnangul oli Praha kevade inimnäolise sotsialismi programm vastanud suures osas sellele, mille poole pürgis vähemalt üks osa Eesti noorsoost. Seetõttu tähendas vastuhaku mahasurumine veel ühtede, niigi habraste lootuste hävinemist. Soome TV kaudu kodudesse jõudnud telepilt Prahast näitas ametlikku informatsiooni koletuslikult valelikuna. Ruutsoo sõnul oli põhjuseks, miks Eestis ei olnud massilisi meeleavaldusi, mitte üksnes võimalikud repressioonid, vaid ka tohutu masendus.<sup>162</sup> Enn Põldroos: „1968 tähendas lootuste lõppu, kainenemist. Tallinna seltskonna jaoks see oli suurel määral krahh. Muidugi tehti edasi, aga enam ei olnud niisugust sisemist pinget või mootorit või pulbitsemist. Siis elati süsteemi sisse, tehti tellimusel, elu läks edasi.“<sup>163</sup> Nii siis tähendasid Tšehhoslovakkia sündmused pikemas perspektiivis paratamatuse elemendi kasvu lootuse elemendi arvelt.

Tšehhoslovakkia sündmused tähistasid ka kunstipoliitika karmistumise algust kogu Nõukogude Liidus. Eesti kultuurielus hakkas see tunda andma 1970. aastate alguses, Raul Meele mälestuste kohaselt eriti alates 1972. aasta sügisest.<sup>164</sup> Ühelt poolt lükati takistusi mõne uuendusliku kultuuri keskuse nagu ajakiri Noorus, „Loomingu raamatukogu“ ja Tartu Ülikooli kunstikabinet tegevuse ette. Järkjärgult lõpetati Tartu üliõpilaspäevad, aga ka Baltimaade üliõpilaslaulupäevad. Lõpetamaks Tartu Ülikoolis vabameelsuse ilmingud kinnitati juba 1970. aastal Tartu Ülikooli rektoriks senine kõrgema ja keskerihariduse minister Arnold Koop, kes erinevalt eelkäijatest polnud teadlane.<sup>165</sup> Tartu Ülikooli komsomolikomitee

<sup>161</sup> Lapin, *Avangard*, 193, 197.

<sup>162</sup> Haav, Ruutsoo, *Eesti rahvas ja stalinlus*, 97–99.

<sup>163</sup> Suulised andmed Enn Põldroosilt.

<sup>164</sup> Raul Meel, *Minevikukonspekt* (Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002), 114.

<sup>165</sup> Vako, „Meie aeg lööb auku müüri“<sup>166</sup>, 444.

paisati laiali, selle järjekindlamad liidrid, nagu Sirje Endre, langesid repressioonide alla. 1975. aasta kevadel likvideeriti poliitiliste süüdistuste alusel ka Tartu Ülikooli sotsioloogialabor, selle organisaator ja liider Ülo Vooglaid heideti parteist välja ja tal keelati õppetöö kõrgkoolis. Omakirjastuslikku tegevust Eesti NSV-s uurinud Kersti Undi hinnangul oli 1968. aastal ka selles valdkonnas puhkenud „masenduse mässu“ ja vastuhakule õhutamise periood“, mis kestis aastateni 1972/1973, mil mitmel põhjusel algas almanahhiliikumise mõõn.<sup>166</sup> Ruutsoo sõnul tähendas võimude poolt võetud suund mitte üksnes poliitilise, vaid iga-suguse EKP otsesest kontrollist väljapoole jääva (avaliku) elu lakkamist.<sup>167</sup>

Siiski tuleb ka siin märkida kultuurielu ohjamiseks kasutatud vahendite ning üldse võimu ning kunstnikkonna suhete suurt erinevust stagnatsiooniajal ning stalinismi perioodil. Varasem repressioonide ja hirmu poliitika asendus nüüd hüvede ja sanktsioonide jaotusmehhanismiga, mis tasustas „õiget“ ning sanktsioneeris „valet“ käitumist. Kuna kommunistliku utopia realiseerumisse ei uskunud enam isegi paljud poliitilise võimu teostajad, ei nähtud ka neoavangardistlikus kunstis enam tingimata tõsiseltvõetavat vaenuliku ideoloogia ilmingut, vaid pigem põlastusväärset veidrust ja üleaurust provokatsiooni. Näiteks kirjeldab Kunstnike Liidus töötanud Heinz Valk oma läbikäimist tsensuuri teostanud KGB ohvitseridega: „Oma kunstisse suhtumist nad ei varjanud. Avangardkunst oli nende meelest naeruväärne jaburus, mille tipus kroonis Leo Lapini looming. Seda andsid nad tihti mõista põlglike väljendustega „mingid lapinid“, „lapinlikkus“ jms. Seejuures polnud aga nende murelapseks mitte moodsad kunstistiilid ja -suundumused, millesse nad suhtusid kui paratamatusse, mis oli põhjustatud kunstnike kui pooldebiilsete olendite olemusest. Nende teravdatud huvi objektiks olid kunstiteosesse sisse sokutatud ideoloogilised provokatsioonid ja tahtlikud libastumised.“<sup>168</sup> Ent nii nagu oli leebunud punavõimude suhtumine kunstilistesse vabadustesse, olid teiselt poolt kaotanud tõsiseltvõetavuses ka võimu enda atribuudid nagu sõjavägi, miilits, KGB ja partei. Nõukogude ametnik muutus satiiri objektiks, karikatuuride, anekdootide ja pilajuttude aineseks. Aili Aarelaiu sõnul muutus neil aastail Eesti „rahvusideoloogiks“ napsilembene humorist Sulev Nõmmik.<sup>169</sup> Puudutamata otsestelt nõukogude süsteemi aluseid, piitsutas ühiskondliku elu erinevaid aspekte nn olmekirjandus.<sup>170</sup>

Kuna sotsialistliku realismi üldkehtestamise katse oli ilmselgelt ebaõnnestunud, rahulduti kunstielus ideoloogilisuse etendamisega, mis väljendus pom-pöössetel juubelinäitustel nagu „Inimene ja tehas“ või „Me ehitame kommunismi“

<sup>166</sup> Unt, Unt, *Seilates sadamata*, 12.

<sup>167</sup> Haav, Ruutsoo, *Eesti rahvas ja stalinlus*, 95, 99.

<sup>168</sup> Valk, *Pääsemine helgest tulevikust*, 241.

<sup>169</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 201.

<sup>170</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 287.

eksponeeritud üksikutes teemaga haakuvates teostes, mida EKP Keskkomitee büroo tseremoniaalselt imetlemas käis.<sup>171</sup> Ühes tajutud ohu tõsiduse vähenemisega muutus ka võimude taktika kunsti endale meelepärasemale rajale suunamisel. Üldine ostupoliitika sisaldas nõuet, et osta tuli kõigilt Kunstnike Liidu liikmetelt – loomemajanduse piiratuse tingimustes pidi nõnda garanteeritama kunstnikkonna peamine sissetulek ja elatusallikas. Sellest hoolimata pidas Kultuuriministeerium musta nimekirja kunstnikest, kes olid ostudele ja tellimustele keelatud. Seevastu suhteliselt iseseisvat ostupoliitikat viljelenud Kunstifond teostas oma oste Kultuuriministeeriumi mustast nimekirjast sõltumatult, sealjuures isegi Kunstike Liitu mittekuuluvatelt tegelastelt.<sup>172</sup>

Peamiseks põhjuseks, miks mõni kunstnik võis saada ajutise esinemiskeelu kohalikel näitustel, olid mitteametlikud välisesinemised. Selle keelu aluseks oli NLKP Keskkomitee salajane otsus 1967. aastast „Mitmete nõukogude kunstnike formalistlike teoste ebaseaduslikust ekspordist ja välismaal näituste korraldamisest“.<sup>173</sup> Üldjuhul piirdus karistus sellega, et mitteametlikult välismaal esinenud kunstniku töid ei lubatud eksponeerida Eesti NSV Kultuuriministeeriumi poolt korraldatud ülevaatenäitustel. Halvemal juhul töid sellised juhtumid kaasa sekeldusi Üleliidulise Kunstnike Liidu ametimeestega.<sup>174</sup>

1970. aastate kunstielu oluliselt mõjutanud suundumuseks olid Eesti NSV Kunstnike Liidu poolt astunud sammud nooremate kunstnike positiivseks hõlmamiseks. Sellesuunalisele poliitikale andis tõuke NSVL Kunstnike Liidu määrus 1969. aastast. Aktiivsemad noored kunstnikud registreeriti Kunstnike Liidus ja tööd nendega hakkasid suunama noortekoondised ja -komisjonid. Noortekoondiste liikmetele pidid laienema Kunstnike Liidu liikmete privileegid nagu vabakutselisuus, materjalide ostmise õigus, ateljee üürimise õigus ning teatav materiaalne tugi.<sup>175</sup> Noorkunstnike positiivne hõlmamine viidi ENSV Kunstnike Liidu poolt läbi silmatorkavalt arukalt. 1972. aasta Kunstnike Liidu XV kongressil kinnitati noortetöö eest vastutavaks ANK-i taustaga graafik Enno Ootsing, tema referentide-abilistena asusid ametisse hiljutised neoavangardi imelapsed Ando Keskküla ja Andres Tolts. Veel paljud noored asusid tegutsema Kunstnike Liidu struktuuris noortekoondiste ja kunstinõukogude juures. Positiivset suhtumist noorte kunstnike ja kunstiteadlaste aktiivsusesse näitas ka mitmete (Tõnis Vint, Jüri Arrak, Jaak Kangilaski, Jüri Hain) valimine Kunstnike Liidu juhatusse samal kongressil. Uutele organisatsioonilistele alustele viidud noortepoliitika tõi kaasa suurema

---

<sup>171</sup> Heinz Valk, „Kunstieliu partei kontrolli ja iseolemise vahel 1970-ndatel aastatel“, *Rujaline roostevaba maailm*, 19.

<sup>172</sup> Moores, *Paradigma muutusest*, 55, 66–67.

<sup>173</sup> Kangilaski, *Kunstieliu 1969–1991*.

<sup>174</sup> Jaigma, *Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus*, 30, 36.

<sup>175</sup> Kangilaski, *Kunstieliu 1969–1991*.

tähelepanu noorte kunstnike loomingule (sh ajakirjanduses), kasvasid materiaalsed toetused ja paranesid esinemisvõimalused. Taaskäivitus vahepeal katkenud noortenäituste organiseerimine.<sup>176</sup> Õnnestunult käivitunud noortepoliitika jahutas noorema põlvkonna indu varasemal kombel salaja või poolsalaja esineda. Alates 1970. aastatest Eestis praktiliselt puudusid noored kunstnikud, kes oleksid tahtnud Kunstnike Liidule vastanduda. Eesti NSV Kunstnike Liit käsitles Moskvas algatatud noortepoliitikat vahendina oma järelkasvu kindlustamiseks ning sellisena toimis see tõrgeteta.<sup>177</sup>

Idealistlike ulmade purunemisega korreleerus teinegi nihe argitasandi menta-liteedis, nimelt massitarbimisega kaasnenud pragmatismi ja **materialistliku elu-vaate esiplaanile nihkumine** kõigis ühiskonna kihtides. Aili Aarelaid paigutab eesti ühiskonda tabanud materiaalse ümberkorralduse tuhina juba 1960. aastatesse. Tema sõnul soovis ühiskond unustada oma mineviku ja sammuda vastu helgele homsele. 1960. aastate lõpus oli suuremal osal elanikkonnast raadio, mõni aasta hiljem lisandusid sellesse ritta televiisor, külmkapp ja pesumasin.<sup>178</sup> Kersti Unt kirjutab arvuka nn nõukogude keskklassi tekkest, mille hoiakuid iseloomustas alalhoidlikkus, ettevaatlikkus, kohandumine, enamasti näiline lojaalsus, aga ka pragmaatilisus ja silmakirjalikkus oma motiivide määratlemisel.<sup>179</sup>

Nagu Läänes, tekitas ka siin materiaalse heaolu mõningane tõus vähemalt ühe osa õppiva nooruse ja haritlaskonna hulgas vastureaktsiooni.<sup>180</sup> Näib, et materia-listlikum eluvaade jõudis kultuurilise seisuse, vähemalt selle nooruslikuma ja idealistlikuma osani teatava hilinemisega. Näiteks on Leonhard Lapin märkinud, et 1960. aastate noored boheemlased tavatsesid riietuda komisjonikauplustest ostetud vabariigiaegsetesse rõivastesse, ent 1970. aastatel püüti juba pigem

---

<sup>176</sup> Jaigma, *Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus*, 23–24, 26; Moores, *Paradigma muutusest*, 91–93.

<sup>177</sup> Kangilaski, *Kunstielu 1969–1991*. Ilmselt kehtib siin Aleksei Jurtšaki poolt Venemaa näidetel täheldatu: „Enamik [nooremaid kunstnikke] lõi tegelikult kaasa ametlikes riigiinsti-tutsioonides, osales üritustel, rituaalides ja valimistel. /.../ Samal ajal olid paljud nende noorte tegevused ja elustiilid süsteemi ideoloogiliste sõnumitega vastuolus. Nende elustiil panustas nõukogude süsteemi reprodutseerimisse, aga ka õõnestas süsteemi tähendusi ilma neile otseselt vastandumata. Niisiis, ehkki see ei olnud korraldatud artikuleeritud poliitilise liikumisena, oli sel siiski olulisi poliitilisi tagajärgi ja see aitas näiteks luua eeldused Nõukogude Liidu ootamatule kokkuvarisemisele.“ Kurg, „Binaarsete opositsioonide vastu“, 50.

<sup>178</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 161–161; Karin Paulus, „Sigri-migri ja sümbioos 1970ndate olmes“, *1970ndate kultuuriruumi idealism* (Tallinn: Kaasaege Kunsti Eesti Keskus, 2002), 56.

<sup>179</sup> Unt, Unt, *Seilates sadamata*, 20.

<sup>180</sup> Romantilise põhilaadiga vastandumist keskklassi väärtustele märgivad ka Kersti ja Marja Unt, *ibid.*

muretseda lääneliku ilmega moekaupa ja võimalusel välismaiseid riideid.<sup>181</sup> Karin Pauluse sõnul andsid 1970. aastate tarbimiseelistustes tooni mugavus ja lääne-likkus.<sup>182</sup> Paljude tarbeesemete suhtes valitses küll puudus, ent sellest hoolimata, või just seetõttu, muutusid need paljude inimeste jaoks omalaadseteks austus-objektideks.<sup>183</sup> Nagu on märkinud Sirje Helme, kujutas siin tekkinud keskkond endast kapitalistlike maade karikatuuri, ent omamis- ja samastumisiha mehaanika oli sama.<sup>184</sup>

Mart Kalm on eraldi välja toonud masselamuehituse mõju Eesti ühiskonnale. Üha enam inimesi sai maha jätta vanad eluasemed, et kolida uutesse kodudesse. 1961. aastal alustas tööd Tallinna Majaehituskombinaat ning nõukogude aja lõpuks elas selle poolt püstitatud „paneelikates“ juba 2/3 pealinlastest. Kalmu sõnul toimisid uuselamurajoonid suurepärase unifikseerija, sovetiseerija, režiimi visualiseerijana. Vastupidist mõju kandsid alates 1950. aastate lõpust massiliselt kerkinud eestlaste suvekodud (sageli küll sõja ja stalinismi tulemusel ripakile jäänud talud). Viimastes leidis Kalmu sõnul aset skandinaavia stiilis lääneeurooplaseks (vabaks, isikupäraseks, mittenõukogulikuks) olemise simuleerimine.<sup>185</sup>

Võimsa lääne mõjude impordikanalina toimis Eesti põhjaosas nähtav soome televisioon, mille vaatamine muutus tähtsaks 1960. aastatel. Oluliselt laienes Soome TV-d nägevate Eesti elanike arv 1971. aastal seoses uue suursaatja tööle- rakendamisega Tampere. Näiteks 1985. aastal hinnati Tallinnas „Aktuaalse Kaamera“ vaatajaid 77 000, samas kui Soome TV õhtuseid uudiseid vaatas u 180 000 inimest. Võrreldes 1950. ja 1960. aastatega võimsamaks muutunud raadiod võimaldasid segajatest hoolimata kuulata Ameerika Häält ja Vaba Euroopat. 1965. aastal alustas Tallinna ja Helsinki vahel regulaarseid reise mootorlaev „Vanemuine“ (al 1967 „Tallinn“ ja al 1980 „Georg Ots“), suurendades järsult soome turistide hulka Tallinnas. Tallinn tõusis välituristide arvukuselt Moskva

---

<sup>181</sup> Leonhard Lapin, „Startinud kuuekümnendatel“, *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995* (Tallinn: Kunst, 1997), 22.

<sup>182</sup> Paulus, „Sigri-migri ja sümbioos 1970ndate olmes“, 50.

<sup>183</sup> Lapin, *Avangard*, 199.

<sup>184</sup> Helme, *Popkunst forever*, 6. Koloriitseks näiteks on Andrei Hvostovi kirjeldus 1970. aastate „kilekotimaaniast“: „Tavaline kilekott, mis on praegu muutunud eluheidikute tunnuseks, oli minu lapsepõlves omanikule kõrget staatust tagav aksessuaar. Moevidin, millel ei puudunud süsteemile õonestavalt mõjunud toime. Läänest ehk turumajanduslikust ühiskonnast N. Liitu smugeldatud – tõenäoliselt töid seda sodi siia tuhandete viisi nii meremehed kui ka Viru hotellis peatuvad Soome turistid. /.../ Värvilise pildi ning firma logoga kilekott oli sõnumitoojaks paremast maailmast, kui kasutada sõna angel selle kõige esimeses ja otsesemas tähenduses. Kilekott kätkes endas ka peaaegu et poliitilist deklaratsiooni, millega anti teada ühe põhilisema inimõiguse – tarbimisõiguse – puudumisest N. Liidus.“ Andrei Hvostov, *Sillamäe passioon* (Tartu: Petrone Print, 2011), 77.

<sup>185</sup> Mart Kalm, „Saunapidu suvilas. Nõukogude eestlased Soome järgi läänt mängimas“, *Kohandumise märgid*, 163–164, 171–174.

ja Leningradi järel kolmandale kohale NSV Liidus.<sup>186</sup> Samuti sagesid alates 1960. aastate teisest poolest eestlaste turismireisid välismaale (eelkõige muidugi sotsialismibloki maadesse). Laevaliini avamine ja välisturistide voog kergitas eestlaste eneseteadvust, Eesti NSV staatust omamoodi vitriinina (советский запад). Tallinna hotellide, restoranide, kohvikute jms elus pöördus uus lehekülg, märkimisväärselt aitas elukeskkonna moderniseerimisele kaasa 1980. aastal Tallinnas toimunud olümpiamängude purjeregatt. Juba sulaajal olid hakanud taastuma ka pagulaste kontaktid kodumaaga.<sup>187</sup>

Üksikisikule kujundas kollektiivsete ulmade luhtumine ja pragmaatiliste ihade aktualiseerumine olukorra, kus silmatorkavast nonkonformismist mõistlikum näis leida *modus vivendi* olemasoleva totalitaarse ja okupeeritud riigi tingimustes. Tekkisid mõnevõrra demokraatlikumad, alternatiivsed ja informaalne iseloomuga karjääriplatvormid nagu 1960. aastatel loodud Eesti Üliõpilaste Ehitusmalev, mille raames sai esile kerkida tulevaste juhtide noorem põlvkond.<sup>188</sup> Kunstnik Heinz Valgu sõnul hakkas ühiskonnas maad võtma soe ja vaikne rahulolu ning hoiak, et sotsialismis saab elada küll ning seda pole vaja poliitilise urgitsemisega nässu keerata.<sup>189</sup> Selline hinnang langeb kokku Aili Aarelaiu tähelepanekuga, mille kohaselt vaatas tavainimene 1970. aastatel dissidentidele, nagu nad elaksid teisel planeedil. Kuna pea kõik olid sotsiaalse nahahoidmise reeglitega harjunud, ei saadud aru, miks dissidendid seda tõde tingimata kuulutada soovisid.<sup>190</sup>

Mugandumine puudutas ka loovintelligentsi, kelle välist lojaalsust premeeris nõukogude režiim pingevaba toimetuleku ja erinevate hüvedega. Võimude hoolitsev suhtumine loovintelligentsi esindajatesse algas kõige kõrgemalt tasandilt – Enn Vetemaa sõnul oli EKP Keskkomitee I sekretär Käbinil kombeks küsitleda kirjanikke ja kunstnikke nende majandusliku olukorra kohta, kuulata nende muresid ning aidata korteriasju ajada.<sup>191</sup> Paljudele oligi kultuuris saavutatud vabadusaste piisav; varasemaga võrreldes enam kohtas neid, kes eelistasid aktiivsele opositsioonilisusele madalat profiili hoides ainelist heaolu nautida.<sup>192</sup> Kunstiloomingus ei tähendanud konformism või ametliku kunstipoliitika nõudmistega adapteerumine enamasti siiski nõukogulikku temaatikat, vaid üksnes loobumist võimude provotseerimisest ning keskendumist esteetilistele probleemidele ja neutraalsetele teemadele. Näiteks on Raul Meel aimatava meelekiibedusega märkinud, et Jüri Arrak, Tõnis Vint, Leonhard Lapin, Andres Tolts, Ando

<sup>186</sup> Graf, *Kalevipoja kojutulek*, 147–149, 162–163, 167, 170; Unt, Unt, *Seilates sadamata*, 59.

<sup>187</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 288.

<sup>188</sup> Haav, Ruutsoo, *Eesti rahvas ja stalinlus*, 94.

<sup>189</sup> Valk, *Pääsemine helgest tulevikust*, 233.

<sup>190</sup> Aareloid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 195.

<sup>191</sup> Urmet, Vetemaa, *Mees nagu saksofon*, 181, 187–188.

<sup>192</sup> Valk, *Pääsemine helgest tulevikust*, 233.

Keskküla, Jüri Okas olid 1970. aastail ja 1980. aastate alguses Eesti kunsti tuntuimad nonkonformistid, kes ühtaegu jõudsid keskmiselt 30-aastastena headesse prestiižsetesse ateljeedesse ning said Kunstnike Liidu abiga korterid.<sup>193</sup> Meele poolt nimetatud Lapin on aga orienteerumist materiaalsele heaolule (loomulikult kolleegide, mitte tema enda puhul) nimetanud peamiseks põhjuseks, miks tema arvates rahvuslikud ideaalid unustati: „Seesuguste muutuste foonil polnud ime, et õige mitmed moodsatest elektroonilistest mänguasjadest ning lääne „paremast“ elustandardist pimestatud loomeinimesed läksid võimudega kokkuleppele, kuna tahtsid elult võtta, mis võtta andis.“ Avangardist tegutsenud seevastu raha põlates ja vaesust eksponeerideski.<sup>194</sup>

Nõnda laius ühiskonnas kahe äärmuse – dissidentluse ja kommunismi – vahel avar ja ambivalentne soo. Aarelaiu sõnul oli selle formatsiooni stagnantne rahu petlik – tegelikult jätkus ideoloogiarindel keeruline ja mitmeplaaniline positsionisõda, mille üheks peategelaseks oli nõukogude korruga kohandunud eesti intelligents.<sup>195</sup> Suur hulk kunstnikke (ajakirjanikke, literaate, teatriinimesi, teadlasi jt) otsisid igapäevases loometöös nippe ja vahendeid pealetulvava ideoloogilise müra vähendamiseks, kõikvõimalike diversioonide tekitamiseks. Loovinimesed püüdsid leida ja kasutada auke režiimis, näidata kuristikku sõnade ja tegude, soovitava ja tegeliku vahel.<sup>196</sup>

Muuhulgas puudutas ambivalentsem moraal ka suhtumist NLKP liikmetesse. Aili Aarelaiu sõnul seati maailmavaatelisuse asemel esiplaanile pragmaatilisus.<sup>197</sup> Mis puutub kultuuriinimestesse, siis Mihkel Muti sõnul oli suhtumine erinev, sõltudes näiteks liitumise ajast ja põhjustest. Stalini või sula ajal hirmu või idealismi tõttu parteisse astumist tagantjärgi üldjuhul pahaks ei pandud, küll aga võis sama samm moraalsete etteheiteid esile kutsuda käesolnud ajal, mil sellised põhjused enam kõne alla ei tulnud. Siiski oli ka siin erandeid, näiteks kui parteistumine oli möödapääsmatu mingi ametikoha saamiseks või säilitamiseks, millel sellest inimesest oli üldise arvamusel kohaselt kasu. Samuti olid kunstiringkondadest parteis mõned inimesed, kelles tajuti kunstnikkonna kaitsjaid partei ja riigi võimalike rünnakute eest. Need olid inimesed, kes valdasid võimu diskursust, marxistlikku fraseoloogiat, ning täitsid olulist ülesannet „kõrgemal pool musta pesu valgeks

<sup>193</sup> Meel, *Minevikukonspekt*, 191.

<sup>194</sup> Lapin, *Avangard*, 11, 200.

<sup>195</sup> Juhtumisi oli ühiskonna kahe dominandi, kõrgharitleaste ja parteiikmete teineteisega osaliselt kattuvate liikmeskondade koguarvud üpris sarnased, näiteks oli 1979. aastal Eestis 92630 kõrgharidusega inimest ning EKP-l 92691 liiget. Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 292. Intelligentsi „valmimine“ väärib esile tõstmist just sõjaeelse eliidi hävitamise taustal Teise maailmasõja ja sellele järgnenud aastate jooksul.

<sup>196</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 286. Karjahärm ja Sirk nimetavad sellist kunstis ja kirjandus praktiseeritud taktikat „šveikimiseks“.

<sup>197</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 166.



pesta, tõestada ülematele, et see, mida kunstiinimesed teevad rahvuslikel või siis individuaalsetel motiividel, on „tegelikult“ ideoloogiliselt õige.“<sup>198</sup>

Kokkuvõttes võib öelda, et nii nagu suurem osa ühiskonnast, paigutus ka suurem osa väärtuslikust kunstiloomingust konformismi ja nonkonformismi vahelisse halli tsooni. See oli ala, kus ajutist tõe mahavaikimist ja kaasavaletamist vaadeldi paratamatusena, ent vaikimisi kokkulepitud vastuvõetava konjunkturismi punase joone ületamisi pandi pahaks. Nagu on märkinud dissidentlik luuletaja Jaan Isotamm – ennast ei müünud mitte kõik, või vähemalt kõik ei teinud seda ühtviisi silmatorkavalt.<sup>199</sup> Mis puutub kunstnike strateegiaid rahvusliku sõnumi ja ideoloogiliste ettekirjutuste kokkusobitamiseks, siis otsiti võimalusi oma rahvusliku missiooni kamufleerimiseks, näiteks Veljo Tormise regilaulude töötlused, Lennart Meri etnograafilis-ajaloolised filmid, Kaljo Põllu etnograafilised graafikaseeriad. Proosas ja draamakirjanduses (Jaan Kross, Mats Traat), aga ka mõne kunstniku loomingus (Jüri Arrak) sai peateemaks ajalugu, mida kasutati rahvusliku identiteedi ja ajaloolise mälu taasloomiseks ja kinnitamiseks. Ühiskondliku elu tasandil leidsid sarnased meeleolud rakendust muinsus- ja looduskaitse valdkondades, mis võimaldasid poolavalikus-poolvarjatud vormis mõnel määral Eesti huvide eest seista.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Mutt, *Mälestused VI*, 49–50.

<sup>199</sup> Jaan Isotamm, „Üheaegsed, aga kas ka ühemeelsed?“, *Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist* (Tallinn: Hermes, 2008), 110.

<sup>200</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 229–231.

## **1.5.Vahelduvad kultuuriteadvused: visandeid stagnatsiooniaegsest mentaliteedist**

Kuna siinse uurimuse teema puudutab eesti kunstis alates 1960. aastatest aset leidnud muutuseid, tuleb lisaks ühiskondlikele ja kunstilistele sündmustele leida ruumi peatumaks ka perioodi mentaliteedi ajalool. Põlvkondlikkus (poeetiliselt väljendudes ajavaim) ei ole teaduslike vahenditega kergesti hõlmatav entiteet, ometi moodustab ta ühes ajas ja kohas elavate inimeste mõtlemis-, ütlemiss- ja tegutsemisviiside, kunstnike puhul nende loomingu sõnastamata eelduse.

Sotsioloog ja kultuuriajaloolane Aili Aarelaid on sõjajärgsed kümnendid inimeste psühholoogilist pealisülesannet silmas pidades määratlenud järgnevalt: 1940. aastad – ellujäämise kunst; 1950. aastad – kahepaiksuse kunst; 1960. aastad kommunismitondi kodustamine; 1970. aastad – elevandilutuorni ehitamine. Käesolevas töös käsitletavate kunstnike loomingu ning selles toimunud muutuste vaatevinklist on huvitav võrrelda kahte viimast. Mis puutub 1960. aastatesse, siis Aarelaid jaotab sellel kümnendil elanud Eesti intelligentsi nelja rühma: 1) eestiaegne intelligents; 2) Venemaal poliithariduse saanud või muidu punase meelelaadiga seltskond; 3) nõukogude režiimi alguspäevil Eestis hariduse saanud inimesed; 4) sõja ajal ja järel sündinud noorus. Siin pakub eelkõige huvi kolmas, esimese vabariigi lõupäevil või sõja ajal noormeesteks ja neidudeks sirgunud põlvkond, kelle koolipõlv langes ždanovliku ideoloogia ja küüditamishirmude aastatele. Aarelaid: „Nad teadsid tõe ka Eesti Vabariigist, saksa okupatsioonist, eestlaste massilisest põgenemisest jms., kuid neil oli kogu aeg suu vett täis – see seltskond lihtsalt kartis. Ta püüdis rääkida Eesti Vabariigist n.ö. läbi lillede, ta ei julgenud teda kiita ega tema kallal ka kurje sõnu kasutada. /.../ Nende tarvis ei eksisteerinud seda ausat alateadlikku sisekompromissi, nagu mitmetel eelmise aastakümne inimestel. Tegelikult petsid nad ennast teadlikult, aga see on muidugi nende inimeste isiklik tragöödia. Paljud nende seast muutusid Tšehhi sündmuste järel hoopiski kinnisteks ja avanesid alles 1980-ndate aastate keskpaiku, kui üldse avanesid.“<sup>201</sup> Kuigi Aarelaiu üldistus näib kergelt meelevaldne, psühhograafiline spekulatsioon ehk liiga julge, võib seda käesolevas töös käsitletavate kunsti-muutuste taustal vähemalt silmas pidada.

Mis puutub 1970. aastaid sellel ajal elanud inimeste teadvuses, siis pakub huvi Aarelaiu tähelepanek tema poolt läbi viidud intervjuudest. Ta märgib, et vanemad intervjuueeritavad sünniaastatega 1920.–1930. ja osalt isegi 1940. aastatel jätsid selle kümnendi oma eluloos justkui vahele, see kümnend polnud nende jaoks kuigi oluline. Pigem tunti, et 1960. aastatel midagi lõppes ja 1980. aastate keskel algas uuesti – nende vahele jäi ähmane ajajärk, mil nõukogulik mentaliteet

<sup>201</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 176–177.

aeglaselt tarretus. Aarelaiu järgi iseloomustas 1970. aastaid suur ühiskondlik ükskõiksus, inimeste endassesulgumine, iseenda ja süsteemi vahele müüri ehitamine. Kuna oli selgeks saanud, et süsteemi pole võimalik seestpoolt muuta, sai üksnes loota, et ta kunagi mingil viisil laguneb, ning seni püüda sellest võimalikult sõltumatult elada. Selleks tuli luua n-ö omaette reaalsus. Aarelaiu sõnul jagunes inimeste personaalne aeg 1970. aastatel kaheks: reaalse sotsialismi aeg ja eesti nõukogude aeg. Viimane mõõdistas eestluse säilimise edukust nõukogude režiimi tingimustes, kajastades eestimeelsete ürituste sageduses, eestikesksete kirjandus- ja kunstisündmuste tiheduses jms.<sup>202</sup>

Siinkohas võib veelkord peatuda ka Aleksei Jurtšaki tähelepanekutel hilissotsialismi ja „viimase nõukogude põlvkonna“ kohta. Despoodi surma järel nõukogude ühiskonnas aset leidnud performatiivne pööre tõi kaasa sotsiaalse tege- likkuse mitmekesistumise ja erinevate elamise stiilide plahvatuse. Ühelt poolt kandis süsteem piinlikku hoolt võimu tähistajate reprodutseerimise eest, ent teiselt poolt oli tähistatav ankurdamata ja avatud uutele tõlgendustele. Vohasid n-ö piiritsoonid – miljööd, elustiilid ja huvid, mille teadmised ja tähendused ei pärinenud võimudiskursusest, vaid erinevatest imaginaarsetest valdkondadest nagu teoreetiline teadus, iidsed keeled, 19. sajandi luule, religioon või rock-muusika. Jurtšak väidab, et sedalaadi huvivaldkondade esilekerkimine ei kujutanud endast valitseva elustiili suhtes erandit, vaid oli hilissotsialistlikule süsteemile loomu- omane. Nende alternatiivsete elupraktikate suhe võimudiskursusega oli deterrito- rialiseeritud – korruga paikneti sees ja väljas, siin ja mujal. Nõnda ei saa Jurtšaki sõnul hilissotsialistliku ühiskonna alternatiivseid elupraktikaid taandada ka süs- teemivastasusele. Pigem tuleks neid piirialasid tema sõnul vaadelda aktiivse ja angažeeritud pürgimusena genereerimaks hilissotsialistlikus ühiskonnas erinevaid aegruume, sotsiaalseid suhteid ja tähendusi, mis ei olnud tingimata riigi poolt eel- datud või kontrollitud, küll aga selle poolt täielikult võimaldatud.<sup>203</sup> Kahtlemata ei ole võimalik Jurtšaki poolt impeeriumi tuumikaladel kirjeldatud mudelit üks- üheselt üle kanda Eesti oludele, mida toonis impeeriumisse kuulumise laialdaselt tajutud ebaõiglus. Küll aga moodustasid need protsessid Eesti NSV ühiskondlike arengute lähima tausta, mistõttu analoogiad ei pruugi olla ka juhuslikud.

Ajavaimu kui efemeerse substraadi registreerimisel ja kirjeldamisel sobib sotsiaalteaduse (vähem või rohkem) formaliseeritud meetodite kõrval usaldada ka kirjanduslikke tekste, isegi kui tegemist on fiktsiooniga. Ühe teravmeelsema ja elegantsema sisselõike stagnatsiooniaegse intelligentsi mõtte- ja eluviisidesse võimaldavad Mihkel Muti varased romaanid. Iseäranis reljeefselt tuuakse erine- vused 1960. ja 1970. aastate intelligentsi mentaliteedi vahel esile romaanis

<sup>202</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 193, 201.

<sup>203</sup> Yurchak, *Everything Was Forever*, 76, 127–132, 156–157.

„Fabiani õpilane“ (1980). Siinses kontekstis väärib tähelepanu raamatu nimi-tegelase, noore literaadi kirjeldus kümmeaastat vanemast põlvkonnast.<sup>204</sup> Fabiani kui selgelt 1970. aastate vaimsuse kandja silmis moodustavad 1960. aastate kultuuritegelased „lõbusate ja leidlike klubi“<sup>205</sup>. Need raamatu tegevusajaks keskealisteks saanud inimesed olid olnud juba ülikoolis väga energilised inimesed, tulvil optimismi, ülimalt terve elutunnetuse ja renessansiinimese hingeeluga; nad tundsid elavat huvi keskkonna vastu ja tahtsid seda ümber kujundada; neil oli pidevalt kiire, neid ja nende kiirust tunnustati; nad teretasid palju enam kättpidi kui tavalised inimesed, seisid vesteldes partnerile hästi lähedal, panid käe õlale või võtsid ümbert kinni. Ülikoolijärgses elus olid nad valdavalt säilitanud nonkonformistliku ja edumeelse tegelase maine. Huvitav on, et Fabianis kui uue põlvkonna intelligendis tekitavad need inimesed ületamatut kimbatust. Näib, et ühest küljest ta hindab nende eruditsiooni, ent teisest küljest näib nende romantiline idealism talle väljakannatamatult naiivsena. Ta tunneb aukartust 1960. aastate põlvkonna läbilöögivõime ees, ent tunneb, et see tuleneb kahtlemisvaimu nõrkusest.

Et kirjeldatud hoiakute konflikt polnud vaid kirjanduslik hüperbool, kinnitab Muti romaanidele vanemate kriitikute poolt osaks saanud terav kriitika. Iseäranis heideti Mutile ette moraalset nihilismi ja ebainimlikkust seoses küünilises võtmes abielu- ja soojätkamise küsimusi käsitletud romaanidega „Keerukuju“ ja „Kallid generatsioonid“. Mitme kriitilise sõnavõtu puhul torkab silma, et arvustajad võtsid Muti n-ö poliitiliselt ebakorrektselt koomikat täiesti tõsimeelselt. Näiteks määratles Ain Kaalep Muti romaane kui „eetiliselt kangujäänud noore isa võimetust leida kontakti omaenese imikueas lapsega“<sup>206</sup>, Jaan Kaplinski aga heitis Mutile ette, et see „kasutades inimeste kohta tõuaretaja terminoloogiat, rikub üht Euroopa humanismi olulisemat tabu, mis keelab inimese objektistamise“<sup>207</sup>. Ilmselt olid kriitikute ja kritiseeritava arusaamad ilukirjandusliku teksti tõsidusest ning lubatavast travestiast väga erinevad. Mutt ise põhjendas seda põlvkondliku erinevusega. Põlvkondliku mentaliteedi seisukohalt näib programmiline Mihkel Muti vastus Vaino Vahingu poolt tema romaani „Hiired tuules“ kirjutatud arvustusele. Mutt alustab tõdemusega, et kolossaalne ühismõõdu puudus kahe meelsuse vahel muudab vaidluse üksikutes punktides mõttetuks. Lahknevus 1960. ja 1970. aastate intelligentsi hulgas valitsenud mõtteviiside vahel taanduvat sügavuse ja ülevaatlikkuse kategooriatele: Vahing (tema põlvkond) on liiga sügav, krampplik oma püüus näha igas asjas keerulist ja tõsist. Iseäranis muutvat

<sup>204</sup> Mihkel Mutt, *Fabiani õpilane* (Tallinn: Eesti Raamat, 1980), 84–92.

<sup>205</sup> Ilmselt vihjab Mutt siin 1960. aastatel Tartu Ülikooli klubis toimunud ning massilist osavõttu leidnud nn leidlike ja lõbusate klubile, mis omakorda võttis oma nimetuse Kesktelevisiooni telemängult *KBH* (*Клуб веселых и находчивых*).

<sup>206</sup> Ain Kaalep, „Tarkusest“, *Sirp ja Vasar*, 31.8.1984.

<sup>207</sup> Jaan Kaplinski, „Kultuurimõjud ja kultuurimured“, *Keel ja Kirjandus*, 3 (1983), 151.

teineteisest arusaamise võimatuks nõrgalt arenenud ironiameel, mida Vahingu arvustused Muti sõnul reedavad. Järgneb loetelu sellest, millest Vahing Muti meelest pole võimeline aru saada: tsitaadilisus, nihestatus, eitus jaatuse kaudu, diskrepants eesmärgi ja selle taotlejate ning nende meetodite vahel, puudu jääb paindlikkusest ja ambivalentsusest, oma tõsimeelsuse võtab vanem põlvkond kõike üheselt, ei taba helistikku, ei mõista, et peale tema tõsimeelsuse on veel olemas mittetõsimeelset tõsimeelsust.<sup>208</sup> Mujal on Mutt uut põlvkonda iseloomustavate märksõnadena välja käinud veel mosaiikse maailmapildi ja urbanismi. Noor haritlane korjab õisi, teab kõigest midagi.<sup>209</sup> Uue aja inimese loomulikuks taustaks on linnakultuur: linn võib küll inimest muserdada, ent ühtlasi on linnamehe vaim nõtkem, vabam, ambivalentsem. Isegi kui linnainimene ennast piitsutab, on eneseanalüüs, võime ennast teiste silmade läbi näha meie igapäevase suhtlemise hädatarviline eeldus, kirjutab Mutt<sup>210</sup>.

Kirjanduslike allikate kõrval on vaadeldava ajajärgu kultuuriloost olemas ka otseselt põlvkondlikku küsimust adresseeriv manifestilaadne üllitis, nimelt 1978. aastal Tartu Ülikooli üliõpilaste Linnar Priimäe ja Ants Juske poolt mitteametlikult väljaantud „Tartu sügis“.<sup>211</sup> Juske on teksti sünniloo kohta kirjutanud, et nad olid Priimäega mõistnud, et igasugune ühiskondlik aktiivsus on selles ajas mõttetu: „Muutusime tasapisi küünikuteks, kellele eelmise kümnendi seltskonna ponnistused tundusid naeruväärsed, rahvuslaste vastu rinda tagumine samuti, partei- ja komsomoliliini pidi edasi trügijad tekitasid aga lihtsalt põlastust.“<sup>212</sup> *Zeitgeist*’i autentse dokumendina kõnekas kirjutis algab tagasivaatavalt, 1960. aastaid katab kirjutajate jaoks juba tuntav kullakiht, kusjuures kirjutajate suhtumine sellesse lubab aimata huvitavat kombinatsiooni kadedusest ja üleolekustundest. Juske ja Priimäe jaoks seostuvad 1960. aastatega vaba tegutsemismaa, seotus kõige olemasolevaga, hea hariduslik ettevalmistus. Iseloomulikuna märgitakse, et 1960. aastail oli veel säilinud side sõjaeelse Eestiga, seetõttu hindas see põlvkond oma kaasaega kui mineviku kaudu ning tollest viletsamana.<sup>213</sup> Välja tuuakse 1968. aasta sündmuste pöördelisus: selle tagajärjel eristusid selgemalt parteiliste ja parteitute kategooriad, esimeste illusioonid muutusid illusionismiks, teiste avatud rahvusteadvus muutus konfronteerivaks natsionalismiks. Oma põlvkonna saatuseks peavad kirjutajad hiljaksjäämist, loobumist ja minnalaskmist:

<sup>208</sup> Mihkel Mutt, „Tõsimeelsuse surmapatust“, *Kõik on üks ja seesama* (Tallinn: Eesti Raamat, 1986), 42.

<sup>209</sup> Mihkel Mutt, „Suure diletandi otstarbekast ajakasutusest“, *Kõik on üks ja seesama*, 27.

<sup>210</sup> Mihkel Mutt, „Kas tasub uskuda tundelisust?“, *Kõik on üks ja seesama*, 245.

<sup>211</sup> Ants Juske, Linnar Priimägi, „Tartu sügis“, *Mana*, 51 (1982), 67–72.

<sup>212</sup> Ants Juske, „Kriitika kimbatusest“, *Kirglikud aastad* (Tallinn: Eesti Päevaleht, 2006), 81.

<sup>213</sup> Brežnevi ajal ülikooli jõudnud põlvkonna jaoks oli teadmine sõjaeelsest Eesti Vabariigist jäänud küllaltki hõredaks, kaugeks, ebaoluliseks, on väitnud ka Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 222.

„Näitemäng käis ja saalis polnud enam kohti. Need olid spetsialiste täis, noil oli kaasas hea ettevalmistus, mida meil polnud enam kuskil läbi elada. Nii me ei hakanudki proovima. Ja läksime kohvikusse.“ Juske ja Priimägi nendivad, et kõige sagemini on nende põlvkonna sotsiaalset hoiakut nimetatud passiivsuseks ning põhjendavad seda juurtetusega: „Oma ea ning sünnipaiga tõttu pole meil meenutada mitte midagi peale oma isikliku mineviku, ja see ei ole küllaldane alus unistamiseks millestki kollektiivsest või kollektiivselt. Meil pole meist endist väljajäävaid illusioone, mida tavatsetakse nimetada tulevikuks. Seepärast pole meie olevikus ka mitte mingit hämmastust, seda elamuslikku lõhet oodatu ja tegeliku vahel.“ 1970. aastate põlvkonna märksõnaks on kirjutajate meelest väsimus. „Väsimus mittemillestki, umbisikuline, sajandi väsimus, *fin du siecle*.“ Uus põlvkond käsitab oma hoiakuid subtiilsemana, need ei mahu rohmakale lubatuse-keelatuse mõõdupuule, neid ei huvita demokraatlikud vabadused ega dissidentlus: „Tegevusetust ei saa ära keelata. Mitte midagi teha võib iga korra ajal. Meie osa on kõrvalseisjana jälgida kõrvalisi, tegutsejaid, olla mitte loojad, vaid suhtujad, mitte autorid, vaid kriitikud, mitte kritiseerijad, vaid ignoreerijad.“ Siiski väidetakse, et tegemist pole nihilistidega: eitamine pole iseväärtus, vaid lähtekoht, ollakse kriitikute põlvkond: „Ideaalid on olemas, kuid neid ei märgata, sest need on liiga subtiilsed.“ 1970. aastate noori iseloomustab autorite arvates kõrgendatud individuaalsus – vaimne tegevus toimub igäihe sees eraldi. „Vaimseid huvisid võib olla, ent neist pole mõtet seltskonnas rääkida, nad on ebaseltskondlikud, eralõbu.“<sup>214</sup> Hiljem on Juske ka oma memuaarides märkinud, et Tartu üliõpilaselust oli 1970. aastateks avangardistlik vaim kadunud. „Eneseharimine jäi nüüd igäihe enda asjaks: kui viitsisid, siis istusid üksinda Toomel raamatu-kogus, ei viitsinud, siis jõid ja lorutasid niisama.“<sup>215</sup>

Mis puutub seltskondlikusse läbikäimisse ja alkoholi tarbimisse, siis Leonhard Lapini mälestuste kohaselt oli 1960. aastatel Tallinna noorema intelligentsi eelistatud kooskäimise kohaks moodsa interjööri kohvik „Pegasus“, kus alkoholi tarvitati vähe või üldse mitte, sest Lapini sõnul eelistas majanduslikult mitte eriti jõukas „Pegasus“ seltskond hedonistlikele lõbudele vaimseid.<sup>216</sup> See erineb nagu öö ja päev Mihkel Muti memuaarides leiduvast kirjeldusest 1970. ja 1980. aastate haritlaste seltsielust. Mutt kahtlustab, et „praegune noorem põlvkond ei saa aru, miks ikkagi nii palju napsitati ja kuidas see võimalik oli.“ Implitsiitselt kehtinud eelduse kohaselt joodi selleks, et demonstreerida oma opositsioonis olekut – nõnda võis Muti sõnul jääda mulje, et pea kõik kultuuriinimesed olid hirmsasti

<sup>214</sup> Noorus otsis oma nägu ja oma tegu, ja põgenes ideoloogilise trummipõrina eest väikestesse suletud sõpruskondlikesse kultuuriruumidesse, märgib Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 223.

<sup>215</sup> Juske, *Kirglikud aastad*, 63. Üliõpilaskonda iseloomustanud kokkuhoidmistunde taandumist pärast 1960. aastaid märgib ka Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 184.

<sup>216</sup> Lapin, „Startinud kuuekümnendatel“, 22.

piinelnud märtrid. Mõistusest keeldumine on kahtlemata suurimaid mõeldavaid protestiilminguid, leiab Mutt, ent kuna tegelikkuses kunstiinimesed mõistusest siiski keelduda ei soovinud, väljendus boheemlikus laaberdamises pigem vastu-meelsus südika ja optimistliku riikliku üldhoiaku suhtes. Teisalt oli aga kultuuri-rahva enamikul suhteliselt palju aega, suhteliselt palju raha ning ka ühise vaenlase tajumisest johtunud ühtekuuluvustunnet. Nõnda oli Muti sõnul tõde vahepeal: kunstirahva boheemlus oli protest, aga ka tore.<sup>217</sup>

Nagu Mihkel Mutt ei esinda kogu 1970.–1980. aastate intelligentsi, tuleb ka „Tartu sügist“ vaadelda eelkõige ühe seltskonna eneseväljendusena. Kirjandusteadlase Kersti Undi sõnul iseloomustas „Tartu sügise“ eluhoiak tõesti mõneti 1970. aastate lõpu üldist tonaalsust, ent teisalt peavad manifesti autorid silmas siiski vaid oma ringkonna hoiakuid. Nii oli 1970. aastate lõpu almanahhikirjanduses dekadentsi kõrval esindatud ka süvenevalt võitlev hoiak.<sup>218</sup> Näiteks algasid 1979. aasta alguses KGB aktsioonid Tartus lühikest aega välja antud omakirjastusliku ajalehega Poolpäevaleht seotud inimeste vastu.<sup>219</sup> „Tartu sügisega“ võrreldes kardinaalselt vastupidisest ideoloogiast (isamaalisus ja aktiivne nõukogudevastatus, Eesti aja idealiseerimine jms) oli kantud 1980. aastal tekkinud „Noor-Tartu“ liikumine.

Eeltoodut kokkuvõttes võib nentida, et ühiskonna kollektiivne psüühe, mida haritlaskond eeldatavasti teravdatud kujul esindas, langes kättevõidetud vabadustest hoolimata resignatsioonini. Võimalik, et 1960. aastate ponnistus oli rahva ühiskondliku energia varud mõneks ajaks ammendanud. Eriti 1970. aastate lõpus ja 1980. aastate esimesel poolel tõusis ühiskondlikku psüühet negatiivselt mõjutanud faktoriks tugevnenud venestamissurve. Igapäevaelus, aga ka kunstiinimeste vaimses atmosfääris tekitas see jõuetusetunnet ning pessimismi, aga samuti iroonilist või sarkastilist suhtumist ümbritsevasse.<sup>220</sup> „Eesti kirjanduslugu“ kirjel­dab 1970. aastate Eestit järgmiselt: „Tollane Eesti NSV on maailmas esirinnas raamatutiraažide, alkoholi tarbimise ja enesetappude hulga poolest. /.../ Piiratakse poliitilisi vabadusi, kuigi samas sekkutakse inimeste eraellu vähem kui sõjajärgsetel aastatel. Avalikus keelekasutuses suureneb vahe sõnumi näilise ja tegeliku sisu vahel, see süvendab jätkuvalt nii silmakirjalikkust kui ka alltekstidele orienteeritud poeetikat. Sellisest keelest loobub aktiveeruv dissidentlik liikumine, mis ei kujune aga massiliseks. Tavaline on kõrvalejäämine ühiskondlikust elust ja keskendumine isiklikule heaolule, seda soodustab massikultuuri laiem levik,

<sup>217</sup> Mihkel Mutt, *Mälestused V. Päikesepoolel* ([Tallinn]: Fabian, 2011), 87–89, 141.

<sup>218</sup> Unt, Unt, *Seilates sadamata*, 62–62.

<sup>219</sup> Arvo Pesti, „Poolpäevalehe“ lugu“, *Vikerkaar*, 11 (1990), 81–87; Unt, Unt, *Seilates sadamata*, 68–71.

<sup>220</sup> Kangilaski, *Kunstieliu 1969–1991*.

mis käib käsikäes koduste meelelahutusvõimaluste (TV, magnetofonid jne) lisandumisega.<sup>221</sup>

Eestlaste valikud nii inimese kui kunstnikuna muutusid 1970. aastatel võrreldes eelmiste kümnenditega ühelt poolt keerulisemaks, ent teiselt poolt ka vähem traagiliseks. Võrreldes stalinistliku vägivallega üksikisiku kallal, tajuti nüüd ohutatuna pigem eestlaste kultuurilist identiteeti, mis on aga enamusele siiski vähem armas kui isiklik eluraas. Kultuuri ja identiteedi tajutud ohustatus lõi n-ö tellimuse kohaliku kultuuri, sealhulgas kõrgkultuuri kui passiivse vastupanuvormi järele. Inimeste (sh kunstnike) *habitus* kohandus brežnevliku ühiskondliku tegelikkusega, mis oli pigem tülgestav ja nüri kui hirmutav. Kuna iga otsusega ei kaasnenud enam tingimata hirmu ränkade isikuvastaste repressioonide ees, imbus nii elulistesse kui kunstilistesse mudelitesse mängulisust. Kui väga vaenulikus ja ohtlikus keskkonnas on inimene endaga identne, kõige olulisemale keskendunud ja tõsimeelne, siis nüri keskkonnas otsib ta nihestust ja erinevust, hakkab mängima. On selge, et mängiva ja elu eest võitleva inimese teadvuse struktuurid on täiesti erinevad. Kui 1960. aastaid iseloomustab valikute selgus ja ühemõttelisus, teatav lineaarsus või üheplaanilisus, siis 1970. aastate kultuuriliste valikute mänguväljak avardub uutesse dimensioonidesse. Võib-olla põhiline, mis sõjaväljalt mänguväljale siirdudes loovutatakse, on tõsimeelsus. 1970. aastate inimene peab tõsimeelsust lihtsameelseks ja igavaks, sageli ei suhtu ta tõsimeelselt ka iseendasse. Varasemate kümnendite dramaatiliste ja mustvalgete valikute asemel laiub neid 1970. aastate inimese ees palju. Ka eelmistel kümnenditel heroilisena kvoteeritud printsiipaalne dissidentlus võis mängivale inimesele näida dogmaatiline, vana-moeline, nürimeelne, võib-olla pea sama piiratud ja maitseelase kui teises äärmuses paiknenud kommunistid.

---

<sup>221</sup> Annus *et al.*, *Eesti Kirjanduslugu*, 536.



## **1.6. Ühiskondlike ja üldkultuuriliste faktorite mõju kunstile**

Alates 1960. lõpust hakkas kirjeldatud tegurite ja arengute kompleks järkjärgult avaldama mõju kunstisituatsioonile. Tekkis mitmest allikast pärinev surve korri-geerimaks senist käsitlust kunstniku ja tema loomingue eetilisel aktsepteeritavast ja poliitiliselt otstarbekast vahekorra- st nõukogude võimu ning selle kunstiliste eelistustega. Aastaid 1968–1975 võib pidada kunsti autonoomia poliitilise ots- tarbe ümbermõtestamisel üleminekuperioodiks, mil mõne aasta jooksul suur osa kunstnikest loobus 1960. aastate eksperimentidest, võttes omaks mõõdukama ning traditsioonidega enam suhestuva laadi, mis oli meelepärasem ka võimudele. Kuivõrd on Eesti kunstielus võimalik eristada moderniste ja neoavangardiste, leidis mõlemas leeris aset märkimisväärne radikalismi desarmeerimine. Esi- mesena loobus modernistliku kunstiuuenduse liidritest eksperimentaalsest laadist 1968. aastal Olav Maran, põhjuseks isiklikud religioossed pürgimused. Samal ajal pöördus religiooni poole ka Marani lähedane sõber, 1960. aastate ehk olulisim Eestis tegutsenud modernistlik maalikunstnik Henn Roode, kes jäi küll loomingus truuks modernistlikele ideaalidele. Samuti religiooni vastu huvi tundnud Nikolai Kormašovi maalidel taandus karmi stiili deklaratiivne paatos. Maaliliste ideaalide ja üldnimlike teemade poole pöördus ka Enn Põldroos. 1970. aastate algus tähis- tas rühmituste tegevuse hääbumist ja popkunsti kadumist kujutava kunsti areenilt. Uuel kümnendil jäi seoses õpingute lõpetamise ja muutunud huvidega soiku rüh- mituse ANK'64 tegevus. Rühma liidri Tõnis Vindi loomingus kasvas alates 1972. aastast figuratiivne element; samal aastal jõudis omanäolise stiliseeritud figura- tiivse laadini ANK-i radikaalseim eksperimenteerija Jüri Arrak; seni geomeetrilist abstraktsionismi viljelenud Aili Vindi loomingut iseloomustas alates 1972. aastast romantilise kallakuga realism. ANK-ile lähedal seisnud kunstnikest leidis juba 1970. aastal isikupärase metafüüsilis-realistliku stiili varem samuti popkunstiga katsetanud Toomas Vint.

Neoavangardistliku suuna jaoks märkis kümnendivahetus veel aktiivsuse kõrghetke, millele järgnes samuti võrdlemisi kiire hääbumine. ANK-iga sarnas- tel põhjustel lõpetas tegevuse Visarite rühm Tartus (ametlikult 20. mail 1972). Rühma liikumapanev jõud, senine juhtiv pop- ja opkunstnik Kaljo Põllu kes- kendus alates 1973. aastast rahvuslike müütide ning rahvakunsti temaatikale. Ülejäänud Visareist silmapaistvaim, Rein Tammik liikus järjekindlalt postmoder- nistliku hõnguga sotsiaalkriitilise realismi suunas, jõudes 1972. aasta paiku pea fotograafiliselt eksaktse kujutamislaidini. Umbes samal ajal loobus popkunstist ning neoavangardistlikest provokatsioonidest kolmaski rühmitus, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi üliõpilastest koosnenud SOUP'69. Selle liikmetest Ando Kes- küla ja Andres Tolts avastasid aastatel 1971–1972 huvi maalikunsti vastu ning

sulandusid võrdlemisi kiiresti ja valutult Eesti kunsti peavoolu. Mõnevõrra trotsis üldist suundumust Leonhard Lapin, kes loobus küll popkunstist, ent süvenes vene 1920. aastate konstruktivismi teemasse, ühendades seda kohati võimude taluläve testiva erootikaga. Hääbus ka SOUP'69 ja Visarite neoavangardistide poolt ellukutsutud tegevuskunsti žanr. Avangardistliku paradigma luigelauluks jäid näitused 1973. aastal Sakus ning 1975. aastal Harkus. Üleminekuaja lõpu võibki paigutada 1975. aastale, mil oodatud kompromissplatvormina jõudis Läänest Eestisse hüperrealism. Viimase üldarusaadav ja atraktiivne realistlik vormikeel rahuldab piisaval määral nii ametlikke kunstiringkondi, radikaalsete ambitsioonidega noori kui publikut. Eelmisel kümnendil pinnale tõusnud kunstiuuenduslikud protsessid leidsid väljundi teatud tasakaalustatud süsteemis.<sup>222</sup> Kokkuvõttes sobib kunstisituatsioonis toimunud muutuste iseloomustamiseks Tiit Hennoste poolt sama aja kirjanduse kohta tehtud tähelepanek – 1960. ja 1970. aastate vahetuse katse Eestis modernistlikku kunstisituatsiooni kehtestada kukkus läbi.<sup>223</sup>

Nagu öeldud oli modernistlikest ja neoavangardistlikest kunstivormidest loobumise teiseks pooleks pöördumine traditsioonilisema loomingu suunas. 1970. aastate algus tähistas rea kunstnike jaoks individuaalse vormisüsteemi ja omanäolise pildimaailma väljakujunemist. Kui eitav suhtumine nõukogulikku kunstiteooriasse oli kunstnike enamuse jaoks aksioom, siis nüüd lisandus skepsis modernistliku-avangardistliku mudeli vastu või vähemalt peataolek viiside osas, kuidas seda jätkata. Jaak Kangilaski on siinjuures koguni kirjutanud noort kunstnikkonda iseloomustanud ükskõiksusest või vastumeelsusest Lääne radikaalsema kunsti suhtes.<sup>224</sup> Võib ehk öelda, et 1960. aastate ametlik kunstielu oli olnud surutud võimu ootuste ja modernistlike ulmade vahelisse ruumi. 1970. aastate kunst tähendas mõlemast normatiivsest süsteemist vabanemist ja kunstnikele avanenud võimalust kujundada oma esteetilisele maitsele, eetilisele hoiakule, intellektuaalsele huvile ning psühholoogilisele sättumusele vastav idiosünkraatiline kunstimaailm. Kui 1960. aastatel oli kollektiivse jõupingutuse tulemusel aset leidnud Eesti kunsti mõningane sünkroniseerimine Läänega, siis uus kümnend tõi selle asemel kunsti sünkroniseerimise iseendaga. Pärast modernistlike eksperimentide perioodi leidis just neil aastail oma käekirja rida kunstnikke, kes moodustasid järgmistel kümnenditel Eesti kunsti tuumiku – Jüri Arrak, Olav Maran, Kaljo Põllu, Tõnis Vint, Mare Vint, Malle Leis, Aili Vint, Toomas Vint, Jüri Palm, Andres Tolts, Ando Keskküla jt. Vähenes lõhe ametliku ja mitteametliku kunsti vahel – tööde näitusele saamine ei olnud heade professionaalsete oskuste korral probleem, aga võib-olla ei vaevutud ka pragmaatilisel ajalajärgul enam raiskama aega ja energiat loomingu peale, mida sai näidata vaid sõpradele. (Analoogiline

<sup>222</sup> Jaigma, *Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus*, 27.

<sup>223</sup> Tiit Hennoste, „Modernismi neli tulemist“, *Vikerkaar*, 12 (1993), 72.

<sup>224</sup> Kangilaski, *Kunstielu 1969–1991*.

tendents oli kirjanduses, kus legaalsete avaldamisvõimaluste avarumise ning võimude surve ühismõju tagajärjel jäi masinakirjaliste almanahhide koostamine pärast 1973. aastat soiku.<sup>225</sup>) Aktuaalsuse kaotas eelmise kümnendi kunstiuuen- dust kandnud romantiline ettekujutus kunstnikust kui demiurgist ja alkeemikust (eksperimentaatorist). Selle asemel võtsid kunstnikud ühiskonnas koha esteeti- liselt kaunite ja eetilisel tähenduslike objektide lugupeetud loojatena. Entusiast- likest kollektiivsetest otsingutest kantud ateljeetunnid ühe või teise kunstniku keldrikambris andsid teed individuaalsele nokitsemisele Kunstnike Liidu poolt jaotatud ateljeedes. Vabadel tundidel eelistas heal järjel ja lugupeetud loovintelli- gents kinnises Kuku-klubis napsiklaaside kohal vaimutseda ja nõukogude võimu kiruda – mõnevõrra utreerides võib öelda, et mitteametliku kunstielu koha võttis nonkonformistlik lokaalimelu.

Kujunes välja Eesti kunsti uus paradigma, mille keskseks teljeks oli huvitava maailmavaate väljendamine esteetiliselt nauditavas vormis. Iseäranis Tõnis Vindi koolkonna juhtimisel muutus paljude kunstnike loomingus tähenduslikuks hinges- tatud iluideaalide kultiveerimine. Sealjuures ei omanud kunstiline keel, milles seda eesmärki realiseeriti, otsustavat tähendust – enamus kunstnikke sünteesisid oma töödes sundimatult nii traditsioonilisi, modernistlikke, popkunstist kui muu- dest allikatest pärinevaid võtteid. Vormiliselt oli siiski iseloomulik tendents kui mitte realismi, siis vähemalt figuratiivsuse suunas. Abstraktse kunsti, iseäranis geomeetrilise abstraksionismi ametlik retseptsioon jäi esialgu jätkuvalt jaheda- poolseks ning kuna modernistlikul abstraksionismil puudus ka avaram kohalik traditsioon, jäi see alternatiivina marginaalseks. Näib, et liitumine aktsepteeritud peavooluga leidis siin aset pisut hiljem, 1980. aastatel. (1989. aastal on Ilmar Malin juba saanud sellele suunale osutada kui Eesti kunsti „juba aastaid“ valit- senud juhtgrupile: „Eestlasliku vaikse järjekindlusega oli ühe ohja enda kätte võtnud kooslus, mille moodustavad geomeetrilise ja „esteetiliselt korrastatud“ kunsti esindajad.“<sup>226</sup>)

Vastupidiselt Lääne kunstis 1970. aastatel võimust võtnud radikaalse vasak- poolsuse ning antikodanlusega oli Eestis neil aastail peavooluna kehtestunud kunstikäsitlus oma olemuselt kodanlik selle sõna parimas tähenduses. Iseseisva tähenduse sai kõrgkunstile iseloomulik perfektne tehniline teostus, tööde laitmatu vormistus, pea iseseisvaks loominguliseks valdkonnaks kujunes näitusekujundus. Süмптоomaatiline oli Tõnis Vindi poolt kultiveeritud lähenemine, mille kohaselt pidi iga võõraste silmade alla jõudev teos olema lõplik ja eneseküllane objekt – kunsti eksperimentaalset poolt paljastavate visandite näitamine jäi allapoole kõrge kunsti preestrite väarikust. Toomas Vindi sõnadega: „Meie koolkond oli selline, et

<sup>225</sup> Toomas Haug, „Toimetaja järelmärkus: episood vaikse vaenamise ajaloost“, *Looming*, 8 (2008), 1251.

<sup>226</sup> Ilmar Malin, „Sürrealism tahtis olla lakkamatult uuenev eessõna“, *Kunsti pärast*, 344.

näitusele esitati raamitud töö. Vene kunstnikud panid oma maalile neli värvimata liistu ümber ega loonud esteetilist platvormi, millelt ennast välja pakkuda.<sup>227</sup> Siinkohal tuleb märkida, et sellise kodanliku (või isegi väikekodanliku) kunstikäsitluse ideoloogiline laeng oli kommunistlikus režiimis oluliselt erinev võrreldes kapitalistlike ühiskondadega. Jaak Kangilaski on osutanud, et valdav osa eestlasi oli sidunud ühte iseseisvuse unistuse ja kodanlikud ideaalid ning seda ideed toetas ka peaosa eesti kunstist. Võõrvõimu poolt väevõimuga kehtestatud proletariaadi diktatuuri olukorras segunesid kodanlikud väärtused rahvuslikega, moodustades olulise osa repressseeritud identiteedist.<sup>228</sup> Nõnda polnud vormile kontsentreerumise mitte vähimaks eemärgiks enese eristamine formalismi suhtes eitavast Nõukogude Liidu ametlikust kunstist, millele vastandati sümbolisel tasandil eestilike väärtustena kategooriad nagu esteetiline väljapeetus ja stiil. Eelpool kirjeldatud pragmaatilisemate ideaalide valguses, aga samuti suhestatuna taas tugevama surve alla sattunud eestluse jätkumise tingimustega, osutus kunsti arengut suunanud faktoriks ka publiku maitse. Nii on Leonhard Lapin täheldanud, et Toomas Vint, kelle kunst inimestele meeldis, teenis päris kenasti, samas kui (nähtavasti vähem populaarsed) Tõnis Vint ning Lapin ise pidid elama üle pikemaid virelemise aegu.<sup>229</sup>

Jaak Kangilaski sõnul pole siiski õige pidada selleaegset eesti kunsti ainult esteetiliseks refuugiumiks. Tema sõnul oli lisaks visuaalsele kvaliteedile ka sotsiaalseid või poliitilisi vihjeid ning meeleolude ja ideede spekter ulatus sarkasmist ja ironiast nostalgia, ängi ja ahastuseni.<sup>230</sup> Aarelaid kirjutab 1970.–1980. aastate Eesti NSV kontekstis vastupanukultuurist, mis tajus end vastanduvana nõukogulikule kultuurile ja poliitikale, kohalikule venekeelsele maailmale, aga mõneti ka abstraktsse suurele maailmale. Kuna geopoliitilisi tõsiasju polnud lihtne muuta, seadis see vastupanukultuur ideaaliks olla kõigest nõukogulikust parem. Kunstnikul ja loovharitlasel oli selles vastupanukultuuris silmapaistev koht: „Vastupanukultuurile iseloomulikuks liidriks sai Glavlitiga sõnaseademängu mängida oskav literaat, rahva elujanu ja -hirmu väljendada mõistev poeet, protestiüminaid kuulev helilooja, õhulosse ehitav teatraal, kunstiküps mõtleja-illusionist.“ Sellistest rahvusaatelistest loovinimestest paljud kujunesid omamoodi rahvuskangelasteks, kellesse usuti ja keda oldi nõus järgima. Vihatud parteinomenklatuurile vastandati oma kõrgem klass – vaimne aadel, kes rahva nimel ja meelituste toel kõikvõimalikel viisidel õõnestas, naeruvääristas, kiusas parteivõimukandjaid.<sup>231</sup>

<sup>227</sup> Suulised andmed Toomas Vindilt.

<sup>228</sup> Vt ka Kangilaski, „Mõjukas monograafia“, 235.

<sup>229</sup> Moores, *Paradigma muutusest*, 68.

<sup>230</sup> Kangilaski, „Mõjukas monograafia“, 234–235.

<sup>231</sup> Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 58–59.

Kui ühendada Kangilaski ning Aarelaiu tähelepanekud, võib väita, et Eesti NSV esteetiline kunst oli osa tõrkumiskultuurist, sisaldades erinevaid kriitiliselt mõjunud meeleolusid, mille hulgas Kangilaski märgib ka irooniat. Iroonia kui olemuslikult ambivalentse retoorilise vahendi rolli Eesti NSV kirjanduses on käsitlenud Katrin Ennus, kelle sõnul võib rääkida nn kohanemisaja subtiilsest irooniast, mille puhul ironiseerija asus osale publikust läbinähtavalt teeskleja positsioonile, mässates niiviisi kehtiva korra ja ideoloogilise sunduse vastu.<sup>232</sup> Samuti on Marin Laak irooniat nimetanud 1970. aastate kirjanduskriitika kõige selgemaks kohandumise märgiks. Kriitika puhul oli iroonia eesmärk eelmisest mõneti erinev – mitte nõukogude režiimi ründav, vaid kunstnike vabadust kaitsev. Laagi sõnul kaitses kriitika ironiline põhihoiak nõukoguliku ideoloogia mõjude eest oma esteetilist elu elanud kirjandusvälja autonoomiat.<sup>233</sup> Nähtavasti toimusid nõukogude aja eesti kunstis ja kirjanduses need iroonia kaks otstarvet korraga.

Võimalik, et Eesti situatsiooni aitab kirjeldada Aleksei Jurtšaki käsitlus, mille kohaselt olid nõukogulikud avangardnähtused poliitilised, aga teistsuguses mõttes – keeldudes ühildumast rõhumise ja vastupanu binaarse opositsiooniga. Artikuleeritud võimukriitika asemel loodi nõukogude süsteemi sees alternatiivne ruum, kus inimene sai olla ühtaegu süsteemi sees ja sellest väljaspool. Selline vabadus tekkis, kui inimene järgis vormiliselt riigis kehtivaid seadusi, aga kasutas seda vormi loomaks uusi, ootamatuid tähendusi, suhteid, subjektsusi, mida riik ei aimanud ette ega kontrollinud.<sup>234</sup> Jurtšak väidab, et isegi ametlikult „poliitilisest“ distantseerumine kujutas endast ikkagi poliitilist reaktsiooni: „Nad [kunstnikud] löid alternatiivse „poliitika“-vormi, vaatamata sellele, et nad keeldusid nimetamast oma positsiooni selle rikutud sõnaga (sõnaga, mille tähendus määrati riigi ette antud terminites). Seda alternatiivset poliitikavormi võib nimetada „apoliitiliseks poliitikaks“. /.../ See poliitiline positsioon ei olnud ei riiki pooldav ega riigivastane; selle tulemusel hoopis mõtestati tegelikkus ümber täiesti uutes, mittebinaarsetes terminites. Nõukogude Liidus oli see alternatiivpoliitika 1970. aastate nähtus ja see levis kõigisse elu sfääridesse.“<sup>235</sup>

Mis puutub kunstnike endi vaatenurka oma loomingule, siis ka nad ise ei käsitanud uue aja mõõdukamat moodi sugugi reaktsioonilisuse või konservatismi võtmes. Enn Põldroosi sõnul lähtuti idealiseeritud ettekujutusest Lääne kunstist, kusjuures rahvusvahelise modernismi kriis jäi paljudele üldse märkamatuks: „Huviav on see, et kuni lõpuni lähtuti sealjuures illusioonist, et see, mis me teeme, kõige nende „esteetiliste, eksistentsiaalsete, religioossete, rahvuslike jne küsimuseasetustega“ võiks harmooniliselt sulanduda Euroopa (modernistlikkuse)

<sup>232</sup> Katrin Ennus, „Iroonia – kas kohanemine, teesklus või mäss“, *Kohandumise märgid*, 257.

<sup>233</sup> Marin Laak, „Kohandumine 1970. aastate kirjanduskriitikas“, *Kohandumise märgid*, 280.

<sup>234</sup> Kurg, „Binaarsete opositsioonide vastu“, 47.

<sup>235</sup> Kurg, „Binaarsete opositsioonide vastu“, 49–50.

kunstipilti. Sest lähtusime ju „vabast mõtlemisest“! Järele proovida seda muidugi ei saanud, üksikud näitused, mis said teisel pool piiri toimuda, leidsid aset marginaalsetes galeriides ning napid vastukajad tähtsusetutes ajalehtedes kõigile tundmatute autorite sulest võisid ju olla viisakalt heatahtlikud.<sup>236</sup> Kunstnike usku estetismi ja modernistliku realismi õõnestuslikku potentsiaali toetas asjaolu, et üleliidulistes institutsioonides avaldas neostalinistlik tiib endiselt survet formalistliku kunstikäsitluse vastu ning kehtiva olukorra säilitamine nõudis kohalikult Kunstnike Liidult pidevat laveerimist ja kavaldamist.

Järgnevates peatükkides vaadeldakse käsitletaval perioodil toimunud muutuseid lähemalt kolme kunstniku, Jüri Arraku, Olav Marani ja Kaljo Põllu loomingu ja maailmavaate põhjal.

---

<sup>236</sup> Enn Põldroosi e-kiri (18.6.2012).

## 2. JÜRI ARRAKU LOOMING JA TÕEKSPIDAMISED EESTI NSV PERIOODIL

### 2.1. Looming kuni 1976. aastani

1936. aastal sündinud Jüri Arrak astus 1961. aastal Eesti NSV Riiklikku Kunsti-instituuti, mille lõpetas 1966. aastal metallehistöö diplomiga.<sup>237</sup> Arraku sõnul oli maaliõpetus sellel erialal nõrk, küll aga andis hea põhja joonistamises ja modelleerimises, samuti oli tugev skulptuuri kursus (õppejõud August Vomm). Kujutava kunsti erialadega võrreldes oli tarbekunstnikel suurem rõhk dekoratiivkunsti õpetusel. „Ilmselt see ongi alguses mõjutanud mu vormisüsteemi,“ oletab Arrak. „Maalikunstis pole mul elus õiget õpetajat olnud. Teistel olid Võerahansud ja Kitsed, aga mina püsisin üksinda.“

Arraku instituudiaegse iseseisva loomingu diapasoone oli lai, ta valmistas ehteid, maalid, joonistas ja omandas graafikatehnikaid. Laskmata ennast eraldi-seisvate kunstialade kaanonitest mõjutada, avaldus varakult kunstniku piireületav ja loov tehnikakäsitlus: metallehete ühendamine miniatuurse maaliga, metallehistöö tehniliste võtete kasutamine graafikas, metallitööde kasutamine maalidel.<sup>238</sup> Kooliülesannetest väljapoole jäävaid kunstitöid tegi Arrak siiski rohkem kujutavas kui tarbekunstis. Esimesed sammud kunstnikuteel kulgesid üllatavalt lihtsalt: „Hakkasin kõike oma käel proovima. Need plaadid, mida ma seal koolis trükkisin, pidin Paul Luhteinale ette näitama. Luhtein natuke mossitas, aga ma ütlesin, et see on tarbekunst. Praegu ma vaatan neid töid, mis ma 1964. aastal olen teinud, ja on täiesti normaalsed pildid, vähemalt minu jaoks.“ Arraku 1963. aasta töödest pakuvad huvi näiteks kaks morbiidset litograafiat, millel on kujutatud puusärgis lelav surnu ning kalmistul värskel kääpal istuv inimene. Miks Arrak umbes 27-aastase värske abielumehe ja isana selliseid motiive kujutas, ei oska ta praegu enam arvata. Samast aastast pärinev kuivnõelatehnikas autoportree rakendab eksperimentaalset võtet, nimelt on otsevaates realistliku tõsiseilmelise portree taustale justkui oskamatu käega kirjutatud trükitähtedes kunstniku senine elulugu.

Juba samal aastal võis aset leida ka esimene avalik ekspositsioon, Kunstnike Liidu graafikasektsiooni eestvõttel toimunud näitus „Lehed reisimapist 1963“. Arraku väljapaneku lähimaks žanrimääratluseks oli natüürmort, kusjuures Jüri Haini sõnul äratas see koguni teatavat tähelepanu, viis mõningad vaatajad segadusse ja kutsus esile põhjendamata süüdistusi.<sup>239</sup> Üks 1963. aastast pärinev

<sup>237</sup> Kui ei ole viidatud teisiti, pärineb käesolevas peatükis sisalduv Jüri Arrakut puudutav teave ja tsitaadid autori vestlustest kunstnikuga 2012–2013 Tallinnas.

<sup>238</sup> Jüri Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna* (Tallinn: Varrak, 2006), 14.

<sup>239</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 10–12. „Eesti kunstnike ja arhitektide biograafiline leksikon“ annab Arraku esimeseks näituseesinemiseks 1964. aasta. Mart-Ivo Eller (peatoim), *Eesti Kunsti ja Arhitektuuri Biograafiline Leksikon* (Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1996), 34.

litograafiatehnikas natüürmort Arraku graafikamapis tõepoolest leidub – tegemist on taldrikut, õuna ja õllepudelit kujutava lehega, mis võis ehk kaasaegset vaatajat riivata teostuse rohmakuse ning seadeldise ilustamata proosalisusega.

Arraku õpingute ajast pärinevaist töödest on paremini teada eksliibrised. Tegemist on Arraku jaoks suhteliselt olulise väljendusvahendiga; ka kunstniku esimeseks rahvusvaheliseks esinemiseks oli osavõtt 1969. aasta Malborki eksliibrisetriennaalist Poolas. Hain märgib Arraku eksliibriste käsitluses, et kunstniku raamatuviidad moodustavad tema loomingu tervikkehandi orgaanilise osa – hoolimata väikesest formaadist ja peenekoelist tööst mitte võimaldavast linoollõike tehnikast langeb eksliibriste kujundikeel kunstniku maali ja vabagraafika omaga paljuski ühte. Stiililise muutuse Arraku varases eksliibriseloomingus paigutab Hain 1960. aastate keskele. Tõepoolest, kui mõned Arraku varasemad eksliibrised (nt Jaan Saulile, 1962, Maria Kullile, 1964, Juta Ilusale, 1965) näivad oma geometriseeriva stilisatsiooniga kaudselt viitavat sajandialguse kubismile, siis 1966. aasta eksliibristes (Renato Veeberile, Tõnu Kõivule) kerkib esmakordselt esile Arrakule edaspidi omaseks saav siluetina antud tüüpimine. Ootuspäraselt on kunstnik mõned sisuliselt ja vormiliselt paremini läbitöötatud varaperioodi eksliibrised valmistanud iseendale ja abikaasa Urve Arrakule – esile võib tõsta kaunist picassolikult deformeeritud istuva naisfiguuriga tööd abikaasale (1962, variandid nii ofordis kui ofordi-akvatinta segatehnikas). Järgmistel aastatel omandavad eksliibristel kujutatud tegelased kogu kunstniku loomingus korduma jäävaid arhetüüpseid rekvisiite nagu mõõk, kelluke, silm. Väga orgaaniliselt sugenevad ürgse stilisatsiooniga eksliibristesse ka mütoloogilised teemad (nt Leda ja luik P. Amburi eksliibrisel, 1968), tüüpimesed hõivatakse (arhe)tüüpiliste tegevustega (nt pillimäng A. Valdma eksliibrisel, 1970). Lühidalt, juba 1960. aastate teisel poolel omandab Arraku eksliibriste kujundikeel järkjärgult äravahetamatult arraliku ilme, esindades vormilise mitmekesisusega kunstniku fantaasia avarat amplituuti.

1964. aastal kuulus Arrak nende kümne Kunstiinstituudi erinevate erialade üliõpilaste hulka, kellest moodustus sõjajärgse modernismi legendiks kujunenud rühmitus ANK'64. Kuna Arraku Instituudi-aegseid maale on teada väga vähe, saabki kunstniku loometee varaseima etapi käsitlemisel eksliibriste kõrval lähtuda peamiselt vabagraafikast ja üksikutest säilinud joonistustest. Arraku instituudi põlve tööde stiililine diapaseon on lai, lubades modernistide žargooni kasutades rääkida vormilistest otsingutest. Samal aastal ajastutruude karmi stiili raskepärase vormikeelega linoollõigetega nagu „Kolm inimest“ või „Kaevajad“ valmivad ka sürrealistlikud ja peaaegu abstraktsed „Kompositsioon kahega“ (värviline linoollõige) ja „Natüürmort“ (linoollõige). Geomeetrilise stilisatsiooniga musti ja valgeid pindu vastandav „Mungad“ ja erinevaid faktuure ekspluateeriv „Vene kirik“ (mõl linoollõige) võiksid kuuluda omakorda kolmandale kunstnikule. Näibki, et



1964. aasta lehtedega astus Arrak otsustava sammu modernismi suunas. Nime-  
tatud „Natüürmordist“ on kunstniku valduses ka variant, milles ta on pindu katnud  
nitrovärviga, andes märku huvist tehnilise innovatsiooni vastu.

Järgmiste aastate graafikas modernistlikud tendentsid süvenesid ja laienesid,  
eelkõige tutvus Arrak paljudes töödes sürrealismi ja abstraksionismi võima-  
lustega. Välja hakkas kujunema Arraku-modernisti laad, mida iseloomustab vägi-  
valdsuseni äärmuslik jõulisus, joonte ja vormide automatistlik vabadus, räiged  
motiivid ja kalduvus groteski. Ilmsiks tulevad ka mõned kunstniku hilisemale  
loomingule iseloomulikud teemad: moralistlik-sotsiaalkriitiline paatos, tõmme  
mütoloogiliste teemade poole, isegi hiljem leitmotiiviks kujunenud üksikmotiive  
nagu kala käes hoidev inimene („Poiss kalaga“, 1965). Nagu eksliibriste puhul,  
torkab ka vabagraafiliste tööde puhul silma religioosse teema varasem ilmumine,  
kui seda lubaks eeldada kanooniline jutustus noorest Arrakust kui mäslvast avan-  
gardistist. Graafikatehniliselt oli Arrak innovaatiline: 1966. aastal rikastus Arraku  
graafikatehniline arsenal hambaarstipuuri kasutamisel põhineva autoritehnikaga,  
mida kuivnõelaga kombineerides valmis rida Joan Miro sürrealistlikku stilisat-  
siooni meenutavaid töid, nt „Figuur“ (1966). Kõrgtrükkis lehel „Tööstusrütmid“  
(1968) kasutas Arrak huvitavate faktuuride saamiseks metallreste, stantsimis-  
jätmeid ja nitrovärviga tilgutamist. Arrak trükkis neil aastail ka valmisesemeilt,  
linooli tagumiselt küljelt jne.

Aastatest 1965–1966 pärineb Arrakult ka rida picassolikke sürrealistlikke  
tušijoonistusi. Näiteks joonistust „Tükid“ (1965) on Kädi Talvoja käsitlenud kui  
kubismivõtete absurdini viidud arendust, kus „äraraiatud käed-jalad mõjuvad  
kui korrapäraselt organiseeritud kaup lihaletis“, samas kui joonistuses „Pugejad“  
(1965) ilmutab ennast juba tulevane allegooriline moralist ja ühiskonnakriitik.<sup>240</sup>  
Eesti kunstis on Arraku tušijoonistuste kui sürrealistliku kujutusvõime esteeti-  
liselt vormistatud eksperimentide lähemaks analoogiks Ülo Soosteri tööd. Ka  
joonistustesse ilmuvad kunstnikku justkui loomuldasa ligitõmbavad mütoloogi-  
lised motiivid (nt „Püha Sebastian“, 1965, tušš), tööde intensiivsuses ja äärmus-  
likus deformatsioonis avalduvad eksistentsiaalseid pinged („Olek“, 1966, tušš) ja  
groteskimaigune huumor („Pillimees“, 1966, akvarell, tušš). Nähtavasti teenivad  
automatistliku ilmega joonistused ühtlasi katsetuspolügonina, sest sarnane katke-  
matult voolava joonega laad esineb ka kunstniku sama aja graafilistes lehtedes ja  
maalides.

Arraku esimesed katsetused õlimaalis pärinevad tema sõnul 1963. aastast, näi-  
tustel on ta maalidega esinenud alates 1966. aastast. Tundub, et pärast peamiselt  
graafikatehnikates ning joonistustes läbielatud üliõpilaspõlve „katsetusi“ ning

---

<sup>240</sup> Kädi Talvoja, *Tagasivaatav mees. Jüri Arraku varane looming* (Tallinn: Eesti Kunsti-  
muuseum, 2006), (leheküljed numereerimata).

„otsinguid“ toimub Arraku enese- (või vähemalt koherentse kujundikeele) leidmine maalil valutumalt. Kui graafikas näib samaaegselt tegutsevat mitu erineva käekirjaga noort Arrakut, siis lõviosa teadaolevatest varastest maalidest kannavad märkimisväärset stiililist ühisosa, võimaldades rääkida üsna terviklikust sürrealistlikust etapist Arraku maalikunsti.

Arrak sulatab moodsa kunsti arsenalist ja tollal vabas maailmas aktuaalsete kunstisuundade sõnavarast laenatud vormivõtted subjektiivselt kokku, laskmata end häirida erinevate kunstivoolude kunstiajaloolistest koormatustest.<sup>241</sup> Juba Arraku varasemate tuntud maalide hulgas on mitmeid, milles ta ühendab õlimaali enamasti metallist *ready-made* elementidega (nt „Kompositsioon kindaga“, „Kompositsioon tinapaberiga“, „Naine“ („Figuur“), „Ohvitser“, kõik 1966). Kunstniku sõnul tulenes maalidele esemete lisamise idee tema metallihistöö taustast: „Esemete maalidele panemine on tingitud metallihistööst. Mulle meeldib siinamaani käsitsi nokitseda. Kuna sain raamatute ja žurnaalide kaudu teada, et selliseid asju tehakse ja neist peetakse lugu, et see on üks kunsti moodus, siis hakkasin neid kombineerima. Ilmselt on mul vormide paigutamise, värvi, harmoonia taju, pinna organiseerimise vaist olemas. Sellepärast need asjad tulid välja ja siinamaani ma vaatan, et pole viga.“ Selline võte on Eesti modernistliku kunsti ajaloos ainulaadne (vähemalt ei ole Arraku modernistidest kolleegid keegi rakendanud assamblaži ja õlimaali ühendamist lähedasegi järjepidevusega). Arraku assamblažmaalidele on iseloomulik dekoratiivsuse ja groteski ühendamise, ehtekunstnikuna on kunstnik tundlik leitud materjalide esteetiliste omaduste suhtes, ent moodsa elutunde esindajana samavõrra aldis kaasaegse maailma psühholoogiliste pingete väljendamisele. Varase Arraku maalides ja kollaažides valitseb kaose printsiip korra üle, töödese on programmeeritud konflikt (olgu siis materjalide, värvide või emotsionaalsete registrite vahel). Dünaamika on kontrollile allutamata, tüüpilised jõulistes tehisklikes värvitoonides voolavad ja lainetavad ekspressiivsed vormid näivad väljendavat inimese ja maailma vahelisi lahendamata pingeid ja agressioone. Kunstniku poolt töö valmimise protsessi käigus läbitunnutatud psühholoogiliste pingete kujustamine välise maailma vägivaldse deformatsiooni kaudu on printsiibilt lähedane Francis Baconi kunstiga (saavutamata küll selle intensiivsust, vägivaldsust, kehalisust). Kaost ja groteski tasakaalustavad vabadus ja mängurõõm, mis tundub nõukogude aja sisemiselt ja väliselt tsenseeritud ja tasalülitatud ühiskonnas tähelepanuväärne. Ebatõsidade, mängu ja sürrealistliku huumori võtmes läheneb Arrak kohati ka tundlikele poliitilistele teemadele, nt ordenitega üleküllatud militaarset klikki naeruvääristav *ready-made* elementidega maal „Ohvitser“ (1966). Nikeldatud kuulikeste ja kettakeste rida sõjaväelase kastikujulisel torsol jätab mundrimehest stagneerunult

---

<sup>241</sup> Talvoja, *Tagasivaatav mees*.

masinliku mulje. Siiski oleks raske kinnitada väidet, nagu oleks noore Arraku puhul tegemist programmiliselt poliitilise kunstnikuga. „Ohvitserile“ analoogselt on lahendatud samal aastal valminud töö „Naine“, millel naisterahva rindu asendavad inkrusteeritud poolkerad ning häbet triikraud (Arraku selgitus: „Mehelik ironia, äratriigitud, teda on nii palju kasutatud nagu triikrauda.“). Kuna võime oletada, et kunstniku suhtumine naistesse ja ohvitseridesse oli pigem vastandlik, tuleks Arraku varast loomingut käivitavaks esmaseks printsiibiks pidada temperamendist tulenevat pilahimu, mängulusti ja teravmeelitsemist, mida ta rakendas ühtviisi kõigele, mis parasjagu kunstilise huvi konksu otsa jäi.

Juhuse olulisusest räägib ka töö „Kompositsioon kindaga“ (1966) sünnilugu, nagu kunstnik on seda ajakirjanikule jutustanud. „Oli parajasti sügis ning ma tegin Kunstiinstituudis metallehistöös oma diplomitööd. Ühel heal päeval kaotasin aga ära oma vasaku käe kinda. Vaatasin, kuidas parema käe kinnas nii üksikuna ennast tundis, kui korraka tekkis mõte, et oi, maalin kerjuse, kes parajasti kerjab. Hakasin maalima, idee arenes ning siis lisasin kompositsioonile oma juba küllalt rääbastunud Kunstiinstituudi tekli. Mütsi sisse aga panin raha. Et inimene, kes vaatab seda maali, paneb raha esmalt kinda peale, kus see kukub teklisse. Ise naersin, et see on minu pensioniraha, minu pensionifond.“<sup>242</sup> Lähenedes poolest ei ole sealjuures assamblaazide ja „puhaste“ maalide vahel sisulist erinevust. Kunstnik kasutab sama dekoratiivset stilisatsiooni nii loodusvormide („Mere äärsed vormid“, „Põõsad“) kui inimlike olukordade („Kunstiklubi“), nii suurt sisulist üldistust eeldavate („Inimesed“) kui autobiograafilisi allusioone sisaldavate („Takso“) teemade lahendamiseks. Ühesugune kergus, millega Arrak oma voolavate vormidega sürrealistlikku deformatsiooni erinevatele ainevaldadele rakendab, näib kinnitavat formalistlikke-abstraheerivaid prioriteete noore Arraku loomingulistes eesmärkides.

Iseäranis hilisemas retseptisoonis on Arraku esimese perioodi loomingut sürrealismi kõrval seostatud popkunsti mõjudega. Kummati jääb popi rõhutatud jahedus, psühholoogiline ja emotsionaalne lapidaarsus, massikultuuri produktide imetlev või siis ironiline esitamine Arraku huvidest ning loomulikest sättemustest kaugele. Teatavat seost 1960. aastate lõpu Arraku maalide ja popkunsti vahel võib näha tehnilikus värvikasutuses, ent Arraku motivatsioon loodusvõõraste värvitoonide kasutamiseks on popkunstiga võrreldes erinev – siin on tegemist kunstniku poolt läbitunnetamise ja taasloomise kaudu üldistatud maailmaga, milles vahetu kogemus on peaaegu täielikult asendunud subjektiivse tõlgenduse ja dekoratiivsete kaalutlustega.

1967. aastast pärinevad mõned tööd, mille puhul võib rääkida lähedusest *Nouveau Réalisme*'i assamblaazitehnikatele („Esemed number seitsmega“, „Esemed

<sup>242</sup> Jaanus Kulli, „Jüri Arrak heidab tagasivaatava pilgu kahele maalile“, *Õhtuleht*, 24.10.2006.

putukatega“, „Kompositsioon lipsuga“). Võrreldes varasemate assamblaž-maalidega, kus *ready-made* elemente kasutati maalilise kujutise groteskse puändina, on nimetatud töödes maalilisuse osakaal palju väiksem. Enam ei ole tegemist üksikute rangelt maalisüžeed teenivate valmisobjektide integreerimisega, vaid täiesti abstraktsete neodada kompositsioonidega, mille peamiseks psühholoogiliseks mehhanismiks on kokkusobimatute ning kunstiloomingu jaoks justkui välistatud tarbeesemete kombinatsioonidest tekkiv absurd. Arraku 1967. aasta sürrealistlikud maalid jätkavad aasta varem väljakujunenud stiili. Maalide nagu „Võitlus lohega“ ja „Puu päikeseloojangul“ puhul võib rääkida vormikeele teatavast lihtsustumisest ja selginemisest, neis piltides on varasematega võrreldes vähem dünaamilist ülekujutatust, rohkem dekoratiivset monumentaalsust. Kollaažid „Linnud“ ja eriti „Figuur“ on aga vägagi sarnased Olav Marani sama aja õõvastavalt pessimistlike kollaažidega (nt „Elanik“, samuti 1967).

Vabagraafikas näib Arraku looming sel perioodil jagunevat kahte: kujundile keskenduvad tööd ja vormieksperimentid. Esimese alla liigituvad näiteks lehed „Paviljon“ (1966), „Kompositsioon“ (1967, mõl linoollõige), „Pojatapja“ (1968) ja „Burlakid“ (1969, mõl litograafia). Jäädes küll kaugele igasugusest realismist, on neis töödes inimesed, esemed ja olukorrad edasi antud äratuntavalt. Iseloomulik on situatsioonide kummalisus, meeololu metafüüsilisus. Tegelased on anonüümsed, ilma näota ning sageli antud korduse, mitmekordistamise, hulga printsiibil. Teise lahtrisse asetuvad lehed nagu „Skorpjonitapja“ (litograafia, 1967), „Teatejooks“ (kuivnõel, 1968) või „Rütmid“ (sügavtrükk, 1969). Siin on kunstnik andunud tehnikatega eksperimenteerimisele (näiteks trükiplaadi töötlemine hambaarsti puuriga, valmisesemetelt otse trükkimine, värvipigmenti tilgutamine), lasknud fantaasial vabalt lennata ja/või pühendunud formaalsete probleemide tekitamise ning lahendamise mängule. Isegi kui teosel on tuvastatav pealkirjale vastav sündmus (nt „Teatejooks“), siis näib selle tõlgendus mitte sisuline, vaid pigem ettekääne erinevate paberi pinna organiseerimise võimaluste rakendamiseks. Teistel juhtudel väheneb aga kujutav element niivõrd, et tegelikult võime rääkida abstraktsest kunstist (nt „Sügisene kompositsioon“, 1967, „Tööstusrütmid“, 1968, mõl segatehnika). Huvitavamaid löike Arraku varase perioodi estampgraafikas on 1968–1969 litotehnikas valminud neljaleheline sari Ilja Repini maalide parafrasidega. Sarja kaunis põhjalikult analüüsinud Jüri Hain toob välja sarja kesksesse tõesse „Ei oodatud“ (1968) kätketud poliitilise allteksti – tegemist olnud otseütleva viitega Siberi vangilaagritest naasnud eestlastele.<sup>243</sup>

Arraku maalikunstis näib kümnendi lõpuks eelmiste aastate küllaltki veenev ekspressiivselt pulbitseva sürrealismi periood end ammendavat. Senise laadi lõpule lähenemisest annavad kõige paremini tunnistust kolm Eesti Kunstimuseumi

---

<sup>243</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 24–28.

kogusse kuuluvat tööd 1968. aastast: kaks väga sarnast maali nimega „Altai mäed“ ning sürrealistlik, justkui meteoriidi maandumist kujutav „Rünnaku emotsioon“. Iseäranis kaks esimest on inimliku elemendita maastikumotiividena Arraku loomingus haruldased – mõlemal avaneb kahest meeletust mäemürakast kulisside vahelt vaade lumistele tippudele ja sinitaevale nende kohal. Kujutuslaadi emotsionaalsuse ja deformatsiooni tõttu näivad maalid kunstniku titaanliku katsena elu looduse (kivi) kujutisele elu sisse puhuda. Ometi ei saanud selline ponnistus olla Arraku annet silmas pidades otstarbekas ega jätkusuutlik. Formalistlik, tihedalt erinevate kunstiliste moeimportidega seotud laad hakkas kunstniku loomuomase psüühilise dünaamika väljendamiseks kitsaks jääma. Tekkis vajadus kunstilise mudeli järele, mis võimaldaks paremini realiseerida kunstniku huvi inimlike ja moralistlike küsimuseasetuste vastu narratiivses vormis. 1968. aastast pärinev „Tango“ on võib-olla Arraku kõige popilikum maal, maalitud puhaste värvipindadega, kujutades ajastuomases võtmes tantsivaid noori. 1969. aasta tööst jätkab eelmiste aastate metalliprügi integreerivat maalilist laadi „Ikaros“. Varasele Arrakule tüüpilist näota inimeste tunglevat massi kujutaval maalil „Ülespoole“ (1969) on eelmiste aastate värvikirevus taandunud üksnes sinise varjundite ilusatämbrielsele monokroomiale. Assamblaazmaal „Mere ääres“ (1969) metalliprügiiga esiplaanil ning idüllilise mere- ja taevamaastikuga taustal oleks nagu ühendav lüli varase Arraku eksperimentide ning hilisema vormilise rahunemise ning sotsiaalkriitilise sõnumi vahel. Tsiteerides Talvojat on siin kokku sulatatud „ajastu poolt peale sunnitud maitsekuse nõue ja prügikunsti ideoloogiaga kaasnev ökovaatelisus, mida Nõukogude perioodi eesti kunstis just väga sageli ei kohta“.<sup>244</sup> Samal aastal valminud renessanslikult metafüüsilises „Keskpäevas“ võib aimata juba Arraku järgmise kümnendi kunsti suunavektorit.

1970. aastat on põhjust pidada Arraku loomingus etapiliseks. Kuigi märke sellest oli varemgi, kujunes kunstnikul just nüüd välja püsiv ja koherentne inimkujutuse skeem, mis tuntavate modifikatsioonidega iseloomustab tema loomingut tänase päevani. Tõuke selleks andis võimalus esimese personaalnäituse korraldamiseks 1970. aasta sügisel Kunstnike Liidu galeriis. Kuigi Arrak oli samast aastast Kunstnike Liidu graafikasektsiooni liige, otsustas ta näituse teha maalidest. Kuna Kunstniku Liidu galerii oli olulistest näitusepindadest ainsana ilma žüriita, oli see eksperimendiks sobiv koht. „See idee tekkis 1970. aasta kevadel ja siis suve jooksul tegin ruttu Kunstihoone galeriitäie pilte. Mõte oli, et väline vorm oleks selline, et inimene saab aru, kas pildil on hobune või inimene, aga seest on ta täiesti tühi, sisemise vormita, ja kuna bioloogia ei tunne sirget joont, siis välisvorm on vinta-vänta. Pidin ruttu tegema ja selliseid pilte teebki väga kiiresti: kolm päeva ja meetrine pilt valmis. Eeskujudeks olid kunstnikud, kes kasutasid tühja

---

<sup>244</sup> Talvoja, *Tagasivaatav mees*.

pinda, näiteks Hans Arp.“ 1996. aastal Vaino Vahingu poolt üleskirjutatud vestluses on Arrak tühjade pindadega maalimist seostanud isegi Kazimir Malevitšiga: „Nüüd tagantjärele mõtlen, kust tulid mul puhtad pinnad? Kas pole see Malevitši printsiibist? Ma mäletan, et mõtlesin tollal, et nüüd teen midagi enneolematut... Puhastan pildi ära nii palju kui võimalik, aga figuurist ma loobuda ei saanud, aga figuur muutus märgiks... Tähtis on ainult see, et oleks arusaadav, et see on inimene.“<sup>245</sup> Tagantjärele on Arrak kahelnud, kas teiste kunstnike eeskujudeta olekski tühja pinna kasutamise peale tulnud. Samas on ta oma avastuse algupärasuse üle arutledes õigusega esile toonud, et kõnealused maalid ei piirdu vaid tühjade pindadega: „Figuuride siluett, väliskuju, on aga samas minu poolt loodud ja see on justkui minu „käekiri“. Ka maalide sisu või tunne oli ehe, ma ei saanud end ju ümber teha. /.../ Ja veel: kogu seesmine äng, seesmine press, neid ei saanud kuidagi üle võtta. Seda enam, et kasutatavate vormide arv oli piiratud, ma ei saanud suvalisi väljendusvahendeid valida.“<sup>246</sup> Hiljem on kunstnik oma toonaste piltide tegelasi nimetanud märkinimesteks. „Minule on nad märgid, mingil määral semiootika. Tollal oli tähtis ära tunda, et see on nimelt inimene, värvi ja tegevuse kaudu edasi anda emotsioone või olukordi.“<sup>247</sup>

Arraku looming on silmatorkavalt terviklik, arengud selles leiavad aset sujuvalt, muutes perioodiseerimise raskeks ning vaid tinglike tulemustega ülesandeks. Esimesele, n-ö sürrealistlikule perioodile järgnenud ajajärku võiks piiritleda aastatega 1970–1976. Selle perioodi maalidele on iseloomulik äärmuslikult pinnaline figuratiivne laad, erk koloriit, selgepiiriliste üleminekutega ebamaalilised pinnad ja isikupärane „amööblik“ stilisatsioon. Domineerivad puhtad sünteetilised värvid, nagu roosa, kollane, beebisinine, lilla. Värve kasutab kunstnik arbitraarselt, seos looduses esinevate värvitoonidega praktiliselt puudub. Kuigi figuuride ja esemete edasiandmiseks ühevärviliste siluettide kasutamisele leidub analoogiaid ka lääne popkunstist (nt Tom Wesselman), saab Arraku nende aastate maale rahvusvahelise popkunstiga seostada vaid üksikute tunnuste poolest. Servitised kokkulangevused popkunstiga piirduvad teoste vormilise küljega, samas kui süžeede poolest pakub lähima analoogi metafüüsiline maal. Arrak tavatseb kujutada kummastavaid situatsioone, figuuride andmine siluettide või varjudena teenib suurima võimaliku üldistuse, aga samuti võõrastuse sugereerimist.

Kuigi Arraku kunstilise keele suhe loodusega on alati olnud tinglik, saame 1970. aastal alanud stiililise etapi puhul siiski rääkida varasemaga võrreldes tendentsist realistlikuma kujutamise poole. Täielikult taandub varasele perioodile iseloomulik ekspressiivne tung ja dünaamika, teostes kujutatud ruum lihtsustub, rahulikud ebamaalilised pinnad ei tekita enam tajulisi konflikte, vaid jooksevad

<sup>245</sup> Jüri Arraku vestlus Vaino Vahinguga, 8.5.1996, Eesti Kultuurilooline Arhiiv (EKLA), reg. 2008/86, lk 2.

<sup>246</sup> Eero Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid* (Tartu: Ilmamaa, 2007), 17–18.

<sup>247</sup> Tiina Kruus, „Vari ja valgus“, *Postimees*, 7.5.1991.

probleeme tekitamata kokku eneseteadlikult tinglikeks ja dekoratiivseteks tege-  
likkuse mudeliteks. 1970. aasta maalidel (nt „Kahekõne“, „Laudkond“, „Magaja“,  
„Valgre mälestuseks“) on figuurid antud pinnaliste teravaservaliste värvilaiku-  
dena. Kuna nii näod kui rõivad on markeerimata, kujutavad tegelased endast  
semiootilisi nulltähistajaid, kelle puhul pole arusaadav isegi sugu, rääkimata muu-  
dest sotsiaalsetest tunnustest. Ambivalentsete tegelastega stseenid leiavad aset  
siseruumides ning markeerivad argiseid sotsiaalseid toiminguid nagu pidusöök,  
neljasilmavestlus või musitseerimine. Maalil „Magaja“ on kujutatud küll üksik-  
kut kitsal süngil lebavat meest, ent asjaolud nagu tegelase poos, voodiriiete puu-  
dumine ning voodi alla paigutatud kauss võiksid viidata pohmelusele. Vastuolu  
argiste olukordade ja nende kujutamiseks kasutatud äärmiselt tingliku vormikeele  
vahel kõrgendab stseenid eksistentsiaalseks üldistuseks, millel kummati puudub  
igasugune paatos.

Kummati ei allu ka see vaid kuus aastat kestnud lõik Arraku loomingus  
sünkroonilisele käsitlusele. Juba alates 1971. aastast on kunstniku laadis tähel-  
datavad järkjärgulised muutused ning perioodi lõpp on algusest üsna erinev ning  
mitme tunnuse poolest lähedasem hoopis järgmiste aastate töödele. Juba 1971.  
aasta maalil „Suplejad“ esitleb Arrak eelmise aasta töödega võrreldes kompli-  
seerimat pildimudelit, vastandades kahte erineva tinglikkusemääraga pildireaal-  
sust. Maali esiplaanil kümblevad üldistatud ruumis kaks tüüpiliste ühevärviliste  
siluettidena antud naist, samas kui pildi ülemisel serval on kujutatud tunduvalt  
realistlikumalt kujutatud taeva ning taeva taustal samuti realistlikumas võtmes  
antud mehekuju. Samast aastast pärineb naivistlik interjööri „Tuba pildiga“, milles  
Arrakule ebatüüpiliselt puuduvad inimesed, küll aga on tuba otsast lõpuni täidetud  
kõikvõimaliku mööbliga. See maal näitlikustab kuivõrd on Arraklik grotesk raja-  
tud inimtegevustele ja narratiivsusele – elututele esemetele rakendatuna ei tööta  
see nii hästi, mõjudes pisut lapsikult ja kohmakalt.

1972. aasta maalides jätkab Arrak kaks aastat varem välja töötatud laadi, modi-  
fitseerides seda siiski märgatavalt. Märkimisväärse järjekindlusega hakkab kunst-  
nik rakendama sise- ja välisruumide dialektikat, mis avaldub loodusesse avane-  
vate uste ja akende leitmotiivis. Selle aasta töödes kohtame seda renessanslikku  
motiivi näiteks maalidel „Danae“, „Lõuna“, „Tagasivaatav mees“, „Abielupaar  
einestamas“, järgmistel aastatel veel näiteks „Abielupaar einestamas“ (1973),  
„Astuv torso“ (1974), „Basseinis“ (1975), „Mees trepil“ (1976), „Autoportreede  
vestlus“ (1977), „Anton Hansen Tammsaare portree“ (1978), lisaks paljudel  
graafilistel lehtedel ja sõejoonistustel. Selle motiivi psühholoogilist tausta puu-  
dub Arrak 1973. aastal Vaino Vahingule saadetud kirjas: „Olen jõudnud arusaam-  
misele, miks mu piltides on tihti mingi avavuse motiiv, mille läbi paistab roheline  
ilus loodus ja helesinine pilvekestega taevas. See on nagu väljapääs, mida ei tohi  
enda jaoks sulgeda. /.../ Kogu see avavuste, uste, akende maailm on mind tükk

aega alateadlikult vallutanud ja nüüd, kus sellest ise enda jaoks aru sain, teeb ta mulle järjest rohkem muret.<sup>248</sup>

Samuti näitavad Arraku 1972. aasta maalidel figuurid märgatavat tendentsi ruumilise mõõtme ja karakterisuse poole. Maalidel nagu „Lõuna“ ja „Naine mägedes“ kujutatud figuuride kehavormid omandavad esialgu ettevaalikult kasutatud varju abil antud volüümikuse. Maalide „Kunstnik“ ja „Tagasivaatav mees“ tegelastel on lausa habeme ja vuntsidega rõhutatud karakterne näoilme ning maalidel „Vietnami tragöödia“ ja „Õnnetus“ (kõik 1972) tegelased on asetatud konkreetse (esimesel juhul lausa päevapoliitilisse) situatsiooni, millele nad ekspressiivsete žestide ja miimikaga reageerivad. Arraku n-ö kunstniku-positsioonile selliste tööde puhul heidab valgust tema selgitus viimatinimetatud maali sünni kohta: „See on kahte konkreetset õnnetust kajastav maal. Kuigi otseselt ma kummastki õnneks osa ei saanud. Üks juhtus Tondil ülekäigu juures, kus naisterahvas oli jäänud elektrirongi alla, ning teine oli Viru väljakul trammipeatuse juures, kus üks inimene oli trammi alla jäänud. Need olid sellised konkreetsete tõuked selle pildi tegemiseks. Aga miks ma seda tegin? Ka sellel maalil on ohvri ümber inimmass, sest mul on võrdlemisi vastik vaadata seda massi, kes õnnetust uurib. Näpp suus, vaadatakse, kuidas ohver on autovrakki kinni jäänud. Ma ei tea, mis neid nendes õnnetustes köidab. Ma ei tea. Seda peab küsima psühhiaatrite käest. Aga millegipärast tahetakse alati uurida. Mitte aidata, vaid uurida. Ma ei tea, kas nende elu on sedavõrd igav, et see pinget pakub. Aga sellised asjad on mulle alati olnud ebaseadlikud. /.../ Selline on siis selle pildi lugu. Et mitte vahtida ja levitada kuulujutte. Vaid et kui on vaja, siis aidata inimesi. See on selle pildi moraal.“<sup>249</sup> Niisiis võttis kunstnik ainese otse elust, üldistas situatsiooni inimliku psüühika seaduspäraks ning käsitles seda läbi moraalse vaatevinkli. Sama kinnitab umbkaudu samast ajast (24.12.1974) pärinev kiri Vaino Vahingule: „Kergendan kirjutajate vaeva, ma teen oma pilte 3–4 viimast aastat ainult oma läbielamuste või siis nähtavuste abil, näiteks näen-kuulen ja saan aru, mõistan, kogen.“<sup>250</sup>

Näib, et Arraku 1973. ja 1974. aasta maalikunst tõi eelmiste aastatega võrreldes suhteliselt vähe uut. Iseloomulik töö on „Lugejad“ (1973) – pinnaline laad, dekoratiivne deformatsioon ja popilik värvikäsitlus rakendatuna argisele situatsioonile tekitab kunstiliselt nauditava lahendamata pinge realiseeritud ja puuduvate tähendustasandite vahele, võimaldades kujutatut paigutada erinevatesse ajaloolistesse aegadesse ning epistemoloogilistesse režiimidesse (tegelikkus, unenägu, müüt). Nende aastate kohta võib üldistades märkida, et kunstnik kasutab eelmistel aastatel sissetöötatud laadi võimalusi kogu selle diapasoonis, paralleel-

<sup>248</sup> Jüri Arraku kiri Vaino Vahingule, 13.2.1973, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>249</sup> Kulli, „Jüri Arrak heidab tagasivaatava pilgu kahele maalile“.

<sup>250</sup> Arraku kiri Vahingule, 24.12.1974, EKLA, reg. 2008/86.



selt valmivad vägagi erineva üldistus-, tinglikkus- ja deformatsiooniastmega tööd. Iseäralikuks mõneti Fernand Leger' laadi meenutavaks katsetuseks nõukogulikus esteetikas kõrgelt hinnatud töö teemal on ligi 2 meetri laiune plakatliku mõjuga „Ehitajad“, oletatavasti maalitud mõne temaatilise näituse tarvis. Tellingutel turnivate meeste käte all valmivas konstruktsioonis võib soovi korral näha nii risti kui lausa haakristi.

Arraku maalikunsti järgmist perioodi ennustab ette 1975. aastal valminud maal „Basseinis“, mis jätkab puhtavärviliste figuuride ja tüüpiliseks saanud stilisatsiooni niga tuttavat laadi, ent kerkib esile senisest märksa selgema ja jõulisema moraalse probleemipüstitusega. Pilt kujutab siseruumis asuvas basseinis kahlavaid inimesi erinevatel viisidel reageerimas uksest avanevale vaatele. Juba eelmiste aastate töödes vähem või rohkem tähenduslikuna ilmnenu sisemise-välimise, suletuse-vabaduse dialektika omandab siin kandvuse kõneka ühiskondliku metafoorina. Kunstniku senist loomingut iseloomustanud mängulisus, fantaasia ja groteskiga hämmastamine hakkab teed andma tõsisemale ja vastutustundlikumale rollile psühholoogilis-moraalsete ja ühiskondlik-poliitiliste mõistulugude jutustajana.

1975. aastal valmis Arrakul ka kaksikmaalide paarik teatris „Vanemuine“ lavastatud Vaino Vahingu monodraamale „Mees, kes ei mahtunud kivile“ (lav Evald Hermaküla). 1975. aasta juulis Vahingule saadetud kirjas tutvustab Arrak esimese pildi ideed: „Tahan maalida Ikarose kõne enne lendu. Enne nii suurt ponnistust tavaliselt peetakse väga ilmekaid kõnesid, väga pikki ja kirglikke.“ Teise maali idee sündis kaks kuud hiljem, järjekordses kirjas Vahingule märgib Arrak: „Maal laua taga (peale lõunat tõmbasin piipu) istudes tuli äkki pilt silmade ette. Vaatasin parajasti ahjutaguse kambri uksele. Pildil on (saab olema) vasakul poolel suur sisenev mees ja paremal pool palju sisseronivaid inimesi.“ Arraku tööprotsessi kohta on kõnekas, et täpselt sellistena mõlemad suured kaksikmaolid ka valmisid. Piltide näol on tegemist pigem iseseisvate arraklikult filosoofiliste mõtisklustega, mille seos lavastusega on pigem analoogiline kui illustratiivne.

Arraku graafikaloomingus on 1970. aastad kõige töötihedamad ja saavutusterikkamad; kunstiliselt veenvaid töid sündis ridamisi ja need saavutasid koguni teatava rahvusvahelise tuntuse. Kui 1960. aastad kujutavad endast Arraku estampgraafikas katsetuste aega, siis järgmist aastakümnet märgistavad küpsemad tööd. Siiski on Jüri Hain märkinud Arraku loomelaadi hüplikkust: olles ennast veenvalt ühes käsitluslaadis kinnistanud, tõttab ta teise tehnika, väljenduslaadi, teema juurde.<sup>251</sup> 1970. aastal sai mõneks ajaks Arraku graafiliste lehtede tunnusjooneks uudne figuurikäsitlus, mille iseloomulikuks jooneks olid n-õ lõhkevad pead. Selliste tunnustega teoste rea juhatasid sisse lehed „Juhtum“ ja „Lagendikul“ (mõl ofort, 1970). Veel silmatorkavalt modernismihõngulised lehed

---

<sup>251</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 32. Kolmikpildi 2007. aasta uuendatud redaktsioonis ongi Arrak sellele nimeks andnud „Kaasaegne lunastaja“.

kannavad jälgi Arraku sürrealismi ja automaatjoonistuse perioodist. Meeleolu on dramaatiline ning kujutuslaad ekspressiivne, kesksel kohal on voolavate joontega antud figuur, kelle pea või käsi justkui plahvataks või jookseks tühjaks. Lehe „Juhtumi“ tegelane on varustatud lipsuga, suunates pilti tõlgendama kaasaegsete pingete väljendusena. Samal aastal valminud kolmikpilti „Ohver“, „Pietà“ ja „Perekond“ (ofort, värviline linoollõige) on Jüri Hain seostanud kunstniku vaimsete otsingutega. Järgimata kanoonilist ikonograafiat, seda kohati isegi vaidlustades, on siin Haini sõnul võimalike arutluste lähtekohaks Kristuse lunastussurm.<sup>252</sup> Kahel lehel („Pietà“ ja „Ohver“) on kunstnik taas kasutanud nn lõhkeva peaga figuuri, tööd on meeleolult tõsised, probleemiasetuselt eksistentsialistlikud, transsendentaalse pretensiooniga, erinevaid tõlgendusi võimaldavad.

Samaaegselt maalidega jõuab tühjade pindade ja vinka-vonka siluettidega laad ka Arraku graafikasse. 1970. aastast pärineb rida sellist stilisatsiooni kasutavaid värvilises linoollõikes lehti (nt „Maja“, „Sissevaataja“, „Pilt“), milles Arrak on taotlenud tegelikku kolmemõõtmelisust, lõigates töödesse avad, mida katvaid luuke avades ilmutab end värviline kujund või maastik. Jüri Haini sõnul peegeldasid need tööd Euroopa 1960. aastate graafikas lühiajaliselt esinenud ruumiliste, kolmemõõtmeliste estampide trendi.<sup>253</sup> „Luukidega“ töödest püsivamalt ja üldisemalt sai Arraku graafikale iseloomulikuks voolava silueti kasutamine. Sarnaselt maalikunstile kasutab ta ka graafikas amööblikku figuratsiooni esialgu dekoratiivses naivistlikus võtmes (nt „Avastus“, 1970, linoollõige, „Avastaja“, 1971, segatehnika), üldistuse aste neis töödes on äärmuseni suur, tegelased näo ja soota, vahekord reaalse maailmaga pigem sümboolne kui kujutav. Ka Arraku graafikas järgmistel aastatel aset märkinimese järkjärguline konkretiseerumine, sümboolsest maailmast reaalmailmale lähenemine. Juba 1971. aasta värvilistel linoollehtedel „Hüppav mees“ ja „Juhtum“ on figuurid omandanud nii soo kui ka sotsiaalse rolli (bürokraat, kunstnik). Erandlikult kasutab Arrak neis töödes geometriseerivat viirutust. Valdaval osal Arraku 1970. aastate esimese poole estampidel jäävad figuurid siiski ambivalentsemaks ning avaramat tõlgendusruumi võimaldavaks. Rida Arraku nende aastate graafilisi lehti klassifitseerub figuraalseteks kompositsioonideks interjööri („Tuba hommikul“, „Tuba keskpäeval“, „Õllesaal“, kõik 1972, „Kurnimäng“, „Topis“, „Tuba õhtul“<sup>254</sup>, 1974, kõik linoollõiked). Jüri Hain kirjutab nende töödega seoses tavaolme grotesksest, kohati absurdini ulatuvast

<sup>252</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 34.

<sup>253</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 34.

<sup>254</sup> Töötamiist selle lehe kallal märgib Arrak kirjas Vahingule (2.11.1973): „Teen praegu ühte linooli „Tuba hilisõhtul“. Kamin, mees tugitoolis, seinal pilt, mis kujutab agressiivset looma, põrandal kamina ees suur loomanahk ilma peata. Värv on must, ainult kamina tuli on punane. Mees on võtnud tuhvli jalast, soendab jalataldu ja tukub. Kamina ornamendis on sisseraiutud täht V ja kui seda tegin, siis mõtlesin V.V. Milleks ei tea? Aga võib-olla see on meie kirjavahetuse tähistamiseks iseäralikul moel.“ – EKLA, reg. 2008/86.

hüperboliseerimisest, millega antakse lohutu pilt kodust kui kindlusest, millesse igapäevaelu inimese sulgeb. Siiski on olemas ka väljapääs, milleks on enamikul töödest läbi ukseava või akna paistev välismaailm.<sup>255</sup> Teostegruppi iseloomustab kahe tähendusliku elemendi kordumine, milleks on ühelt poolt kummastav suletud interjäär ning teiselt poolt tegelaste vahel hargnevad mõistatuslikud tegevused.

Kolmiklehel „Hoov“, „Koridor“ ja „Katus“ (1972, litograafia, värviline linoollõige) tavaolmeline interjäär puudub, ent tegelased ja tegevus säilitavad eelmistele lehtedele sarnase ambivalentsuse. Esimesena torkab siin silma lubatavuse piire komanud sinimustvalge värvikombinatsiooni läbiv kasutamine. Tähelepanuväärne on ka triptühhoni sisu – kolmest lehest moodustuv narratiiv vastab üsna täpselt eksistentsiaalsele skeemile („võsa, aas ja mägi“), mida Arrak on hiljem artikuleerinud paljudes artiklites ja sõnavõttudes. Nimelt leiab läbi töödekolmiku aset sümbolse mõõtmega areng ja ülenemine kaosest ja vägivaldast harmoonia ja valgustuseni, kusjuures kasutatud on mitmeid religioossele tõlgendusele juhtivaid motiive (pasun, inglid, ülestõusmine). Arrakule hiljemgi omane on nende tööde figuuriküllus, otse brueghel'lik pildiruumi ülekuhjamine tegelaste ja tegevustega, mis ühelt poolt teenib kujutatute pretensiooni üldistusele, aga teiselt poolt väljendab sageli ka kunstniku skeptilist suhtumist grupi- ja massipsühhoosidesse.

Kui eelmistes töödes leiab tegevus aset anonüümses ja sümbolises ajas ja ruumis, siis lehtedes „Vestlus Tallinnas“ (1972, linoollõige) ja „Baar“ (1973, sügavtrükk) omandab sündmustik ruumilise ja ajastulise konkreetsuse. Viimati nimetatud leht tähistab ühtlasi kunstniku naasmist metallplaadi sulatamise juurde, mida oli kasutanud ka 1960. aastate lõpu läbimurdetöodes. Sama tehnikat kasutab ta nüüd ka töödes „Vabadusvõitluse ohver“ ja „Mineviku varjud“ (mõl 1973, sügavtrükk). Sulatatud plaat jätab tõmmisele amorfse kujuga laigud, mis mõjuvad pildi sees tontlike aukude, pildimaailma katkestusena ning ühtlasi lisades kujutatule metafüüsilist sügavust. Kuigi kõnekate nimetustega, kuuluvad „Vabadusvõitluse ohver“ ja „Mineviku varjud“ Arraku raskesti dešifreeritavate ehk mitmeti tõlgendavate tööde hulka. „Vabadusvõitluse ohver“ kujutab keskset lamavat figuuri põrandasse haihtumas, jättes endast lehepinna trükivärviga katmata augu. Ohvrit leinavad kaks mungariüdes figuuri ning ruumi tagaseinas on taevastesse kõrgustesse ulatuvad trepid. Niisiis näivad poliitilised ja dissidentlikud allusioonid antud juhul tulenevat töö allkirjast, samas kui pildil kujutatute on tüüpiline arraklikult sügavmeelne mõistus.

Arraku graafikas eelnevatel aastatel aset leidnud järk-järgulised arengud on vaadeldavad 1975. aastaga dateeritud lehe „Hüpe“ (litograafia ja linoollõige) põhjal. Laua taga istuvad sagripäised tegelased on antud kümnendialguse töödega võrreldes silmatorkavalt detailsemal ja konkreetsamal kujul. Kummati ei tähenda see individualiseerimist – Arrak jätab oma tegelased sihilikult tähistama

---

<sup>255</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 34.

just inimest kui sellist. Tegelaste individuaalne psühholoogia äratav kunstnikus väikest huvi, palju olulisemad on nende sotsiaalsed suhted ja rollid. Kui varasemate tööde aegruumiline paiknemine oli määratlemata, siis nüüd paigutub pildimaailm selgesti minevikku. Lehel „Hüpe“ istuvad paljaste jalgadega ja askeetlikes vammustes tegelased vanaaegse mööbli ja renessansliku kaaraknaga toas. Viited, et tegemist ei ole meie kaasaegse ilmaliku ajajärguga, annavad tööle teatava religioosse või metafüüsilise hõngu. Neid meeleolusid võimendab tegelaste ja situatsioonide läbiv tõsidus ja mõistatuslikkus, samuti religioonile või müstikale viitavad detailid. Töö allub küll kirjeldusele, ent mitte kuigi hästi seletusele. Vastamisi istuvad tegelased sõrmitsevad *voodoo* nukku ning akna taga hõljuv antropomorfne koletis põrmitseb mõistatuslikku harki oma käes. (Viimane motiiv esineb ka kaks aastat varem loodud Vaino Vahingu eksliibrisel.)

Nõnda on Arraku 1970. aastate keskpaigaks väljakujunenud pildimaailm vastandlike omaduste amalgaam, milles kummastavaid situatsioone loov fantaasia liitub konventsioonide rikkumise julgusega. Tänu neile omadustele säilitas Arraku stilisatsioon rõhutatud lapselikkuse, õpetamata siiruse, mis võimaldas väikeste modifikatsioonidega kasutamist ka (laste)raamatuillustratsiooni ja animatsiooni valdkonnas. Teemad, millele Arrak seda laadi rakendab, on seevastu sügavalt mittelapselikud – enamasti sotsiaalkriitilised üldistused või müstilise aktsendiga elufilosoofilised mõistujutud. Kirjavahetus Vaino Vahinguga näitab, kuivõrd intiimselt ja emotsionaalselt kunstnik ise oma loominguga suhestus: „Võib-olla see polegi elukutse, vaid elu? Kui inimene realiseerib materjalis oma elu ja kannatused, oma südamevalu ja saab selle eesti raha, kas pole see ebanormaalne?“ (29.11.1974)<sup>256</sup> Oma aja n-õ peavoolu kõrgkunstist eristuvad ka retseptioonimehhanismid, mida Arraku kunst eeldab. Arraku pildimaailm on loomuldasa jutustusekeskne, anekdoodile sarnanevad pildid kutsuvad ennast lugema nagu loeti keskaegset kirikukunsti. Sellist kunstikeelt ähvardab oht muutuda literatuurseks, Arraku sättumusi silmas pidades ka moraliseerivaks. Neist ohtudest aitab kunstnikul mööda loovida absurdi tõstmine piltide sisuliseks ülesehituslikuks printsibiiks. Isegi kui Arraku piltide poliitiline laetus jääb enamasti implitsiitseks, peitub ilmselt just absurdi printsibi läbivas kasutamises põhjus, miks Arraku kunsti tajuti sotsiaalselt ja poliitiliselt aktuaalsena. Selline eluvaateline dissidentlus oli immuunne ka tseensuuri suhtes – Arraku piltides leidub harva midagi, mis võimaldaks tseensuuril endast otseselt kinni hakata.<sup>257</sup>

<sup>256</sup> Arraku kiri Vahingule, 29.11.1974, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>257</sup> Siin tundub kohane Katrin Ennuse tähelepanek iroonia kasutamise kohta ebademokraatliku ühiskonna kultuurtekstides: esiteks, iroonia kaitseb oma kasutajat mõningal määral võimalike repressioonide eest, sest otsesõnu pole ju midagi tautavat öeldud; teiseks, kui iroonia seostub huumoriga, kaasneb sellega vastutuse lõdvenemine, esile tõuseb mängulisus, mittetõsiseltvõetavus ning lausungi teised funktsioonid tõrjutakse tagaplaanile, Ennus, „Iroonia – kas kohanemine, teesklus või mäss?“, 257.

## 2.2. Seisukohad kuni 1976. aastani

Jüri Arraku sõnul oli tema kujunemise juures otsustavaks aeg enne seda, kui ta üldse kunstnikuks saamisele mõtlema hakkas. „Olen mõelnud, et elu esimesed 22–23 aastat tegid minust kunstniku. Mulle on loodusest antud assotsiatiivne mõtlemine, võime ükskõik millest teha teisi asju. Sul võivad anded olla, aga kui need anded seotakse sõlme... Saksa aeg, venelaste pommitamine, isa saksa sõjaväes ja pärast sõda venelaste eest peidus, isa surm 1946. aastal, maale minek, pidev koolide vahetus, ei ühtegi lapseõlvesõpra, seksuaalkompleksid, kasvatus, viin hakkas külge, nii et 13–14 aastast hakkasin jooma, 1949–1955 vend poliitvangina Venemaal vangilaagris – kõik see keeras need huvitavad sõlmed.“ Järgnesid õpingud Mäetehnikumis, teismelisena töö Venemaal kaevanduses, kolm aastat nõukogude sõjaväeteenistust, pärast seda armastuse ja abielu tõttu Leningradi jäämine, töö võõras suurlinnas taksojuhina ja elu naise ja selle perekonnaga kommunaalkorteris toakeses.

Suurt emotsionaalset üleminekut kujutas endast naasmine Tallinna 1960. aastal, ent see oli alles algus. „1961. aastal astusin Kunstiinstituuti ja lahutasin naisest. Siis hakkas möll pihta. 1962. aasta veebruaris abiellusin juba Urvega, kired ja kunst, 1963. aastal sündis esimene, 1966. aastal teine poeg.“ Isiklikku ellu puutuvaid emotsionaalseid üleelamisi saab võtta arvesse võimaliku motiivina Arraku loomingu ja seisukohtade kujunemisel, samuti on neil kaheldamatu roll kunstniku müüdi kujunemisel, ent käesoleva töö seisukohalt jääb see teave taustinformatsiooniks. Ka kunstnikku üle 40 aasta tundev Jüri Hain on möönnud, et ei oska näha erilisi võimalusi tema isikliku elu seostamiseks loomingupeeldusega. Põhjusena nimetab Hain asjaolu, et Arraku elumuutustele pole nähtavat kaja kunstiloomes või peegeldub see niivõrd suure ajalise nihkega, et seab kahtluse alla hüpoteesi tõsiseltvõetavuse.<sup>258</sup>

Arraku kui kunstniku ja vaimuinimese arengu algus seostub siiski õpingutega Kunstiinstituudis. Kunstnik peab seda enda jaoks eriti tähtsaks, kuna see võimaldas tal täita senises hariduses kõigil humanitaaraladel olevaid lünki.<sup>259</sup> Sellesse aega langes ka mitmekesine lugemine. Maailmavaatelse kujunemise seisukohalt pakub varaste tööde hulgast iseäralikku huvi kunstniku poolt 1963. aastal endale tehtud eksliibris, millel ta kujutab ennast kahe käega mäe otsas kõrguva risti poole küünitamas. Arraku sõnul pidi tegemist olema alateadliku kujundiga: „Noorena inimest ei huvita väga maailma üldised küsimused, teda huvitavad rohkem sugu- poolte suhted ja haridus ja tuleviku mõttes karjäär, elukutse täiustamine jne.“

<sup>258</sup> Hain, *Jüri Arrak estampograafikuna*, 8.

<sup>259</sup> Maia Mathiesen, „Jüri Arraku kunst Stockholmis“, *Eesti Päevaleht*, 27.2.1991.

Siiski tundis kunstnik umbes samal ajal, et peab endale muretsema kõik eesti keeles välja antud piiblid.<sup>260</sup>

Maailmavaate kujunemise seisukohast peab Arrak mõjukaks arvatavasti 1964. aasta suvel aset leidnud praktikat Värskas. Jõulise ortodoksse traditsiooniga piirkonnas kogetu äratas esmase huvi religiooni, sakraalsete ehitiste ja praktikate vastu. Kunstnik mäletab, et joonistas pastellidega Irboska kirikut, samuti käidi Petseri kloostri katakombides. Petseri kloostri katedraalis nähtud liturgia, meelde sööbinud vaade reas seisvatest ja laulvatest munkadest andis ainst samal aastal valminud linoolõikele „Mungad“. Arraku arvates tähendasid suvepraktikal kogetud elamused alateadliku tõmbe olemasolu müstika poole. „See usutunne, mis 1964–1965 tasapisi piltidesse hakkas ilmuma, võis pärineda minu loomuse süvahoovustest, mis endast nõndaviisi märku andsid. See ei olnud mõistuslik konstruktsioon, sest mõistuslik suhe religiooni tuli alles 1970. aastatel.“ Kunstnik oletab, et esialgse huvi taga võisid osaliselt olla ka kirikuarhitektuuri ja -kunsti kujunduslikud põhimõtted, mis tundusid talle tohutult huvitavad. Uskliku inimesega noore Arraku näol siiski tegemist ei olnud. 1970. aastate algupoolde paigutavas dateerimata kirjas Vaino Vahingule on kunstnik kirjutanud: „Inimese enda maailm ja temaga elu jooksul juhtunud lood on sedavõrd tähtsad, et Jumala sirmi pole vaja. Pole vaja ennast petta. Kui astusid naela otsa, ei saa ette kujutada nagu nuusutaksid roosi.<sup>261</sup> Samasugune seisukoht aimub Vahingule 1974. aasta jõulu-laupäeval kirjutatud ridade tagant: „Täna sündis Kristus. See oli 1974 a. tagasi. Austan inimest, keda nii kaua tuntakse – austan. Aga kas ma jäägitult seda teen, on kaheldav? Kardan Surma, kardan – isegi vihkan. Ta on mulle vastik, aga mitte lohutav. Milles ta mind lohutab? Sina võid mind lohutada, mitte Surm, mitte Kristus.“<sup>262</sup>

Arraku huvide hulgas valitses esialgu siiski moodne kunst, mis toonaste üliõpilaste jaoks tähendas eelkõige vastukaalu akademismile ja võõrast ideoloogiat kandnud politiseeritud kunstile. Iseseisvad pildid valmisid sageli öötundidel kodus, huvi moodsate väljendusvahendite omandamiseks oli tohtu. Selle-suunalisele huvile andis jõudu ja kinnitust tegevus Üliõpilaste Teaduslikku Ühingus (ÜTÜ) ja iseäranis kuulumine kunstirühmitusse ANK'64. Arrak: „ANK-is me ei rahuldunud ametliku õppeprogrammiga. Hakkasime omavahel loenguid korraldama ja arutasime, kuidas järele võtta Stalini ajal mahavaikitud sürrealistlik ja metafüüsiline maal, need kiiresti läbi võtta.“

Arrak tunneb end tänuvõlglasena rühmituse liidri Tõnis Vindi ees, ent rõhutab siiski oma sõltumatust Vindi esteetilise programmi suhtes. „Tõnis Vindile olen küll tänu võlgu, sest olin tulles suhteliselt valge leht. Samas ei hakanud ma

<sup>260</sup> Tiina Siimets, „Looja ja looja“, *Pere ja Kodu*, mai, 1999.

<sup>261</sup> Arraku kiri Vahingule, dateerimata, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>262</sup> Arraku kiri Vahingule, 23.12.1974, EKLA, reg. 2008/86, 36.

Tõnis Vindi jüngriks, kuigi paljud said temalt mõjutusi. Me küll käisime läbi ja arutasime temaga, aga minule Vint külge ei hakanud. Tõnis Vint on kunstnikuna teadlane, aga mina olin rohkem hasartne, kõva häälega, skandaalide korraldaja ja ohtra viina jooja.“ Samuti avaldas Arraku sõnul kogu ANK-i rühmale mõju Ülo Sooster, keda kunstnik mõned korrad külastas. Arrak kiidab Soosterit kui andekat meest ja toredat inimest, kelle juures olid mõnusad viinajoomised. „Kui käisime Moskvast, olime kindlasti külas ka Ülo Soosteril. Ta näitas pakkide kaupa fantastilisi joonistusi. /.../ Võib-olla tänu Ülo eeskujule hakkasime ka meie usinamalt joonistama, maalima.“ Otsest Soosteri jäljendamist Arrak siiski eitab. „Mõjutused olid kahtlemata, aga seda ma ei mäleta, et oleks mõnda kuulsat kunstnikku tahtlikult järgi teinud või kopeerinud. Ju siis oli ego nii suur, et ei läinud õpipoisiks, vaid tahtsid kohe meister olla.“ Venemaal käikudest meenutab Arrak ka Moskva kunstnikku Vladimir Jankilevskyt ning Leningradi kunstnikke Juri Ruhinit ja Mihhail Šemjakinit.<sup>263</sup>

Kunstilise informatsiooni allikateks ja maailmakunsti vahendajateks olid välismaa ajakirjad ja raamatud, milledest Arrak toob välja Poola, Tšehhi ja Ungari kunstiajakirjad. „Kuna keelt ei osanud, siis muidugi mingite resümee ja pildimaterjali põhjal. Nad olid justkui transformaatorid Prantsusmaa, Inglismaa, Ameerika ja meie vahel.“<sup>264</sup> Kuna algupäraste moodsa kunsti teoste nägemise võimalus puudus, ahmiti kunstniku sõnul siit ja sealt ning ajakirjade põhjal jäi mõnest asjast üpris vale ettekujutus. „Raamat annab informatsiooni, et sellised pildid on maailmas olemas, muud midagi.“

ÜTÜ raames peeti isekeskis ettekandeid ka teemadel, millest ametlik kooliprogramm mööda läks. Arraku poolt 1966. aasta kevadel<sup>265</sup> peetud ennekanne kandis pealkirja „Teoreetilisi seisukohti revolutsioonijärgses nõukogude kunstis (Kandinsky, Malevitš)“. Arrak valmistus ettekandeks põhjalikult, tegi muuhulgas uurimistööd Ermitaaži raamatukogu erifondis. Ettekanne oli küll pühendatud konkreetsele kunstiajaloolisele teemale – kahele põlualusele vene modernistile –, ent selle tekst laseb aimata ka kunstniku isiklikke seisukohti. Kuna noor Arrak ei kuulunud aktiivselt ajakirjanduses sõna võtnud kunstnike hulka, on ÜTÜ-s peetud ettekande käsikirja näol tegemist kõige autentsema sissevaatega kunstniku tollastesse veendumustesse. Ettekande käsikirja lugedes torkab kõigepealt silma selle sõltumatus nii nõukogulikust žargoonist kui kunstiideoloogiast. Realistlikule kunstile ei pühendata isegi rituaalset kummardust, küll aga tutvustatakse

<sup>263</sup> Jüri Arrak, „Pildikesi Ankist“, *Võsa, Aas ja mägi* (Tartu: Ilmamaa, 2003), 112; Jüri Arrak, „Kui Šemjakin oli dissident...“, *Eesti Ekspress*, 4.11.2004.

<sup>264</sup> Ilmar Pall, „Taksojuhust kunstnikuks“, *Tegelikkuse Keskus*, august, 2004.

<sup>265</sup> Jüri Haini raamat „Jüri Arrak estampgraafikuna“ sisaldab ekslikku teavet, nagu toimunuks Arraku ettekanne 1965. aasta sügisel. Samuti on ekslik samas leiduv Haini mälestus, nagu käsitlenuks Arrak üksnes Kandinskyt. Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 14.

neutraalsel toonil abstraktse kunsti teooriaid ning isikliku seisukohana deklareerib Arrak kunstiteoreetiliste seisukohtade paljusust („Mitte ükski kunstiteoreetik ei tohiks üles seada lõplikku, kindlat seisukohta kunsti üle, asja üle, mis on meile püha ja südamelähedane. Võib õigesti argumenteerida oma seisukohta ja suhtumist kunstisse, aga selle seisukoha tegemine teistele seaduseks pole õige /.../“). Napid neli aastat pärast Hruštšovi abstraksionismivastase kampaania algust kirjutatud tekst isegi ei polemiseeri nõukogudeliku ideoloogia ja ametliku kunsti-poliitikaga, vaid ignoreerib seda täielikult – miski ettekandes ei viita sellele, et kirjeldavatesse nähtustesse oleks üldse võimalik suhtuda muudmoodi kui huvi ja lugupidamisega.<sup>266</sup>

Võimalik, et Arraku põhjalikul ettekandel (käsikiri 20 masinakirja lehekülge) leidis Instituudi ärksamate üliõpilaste hulgas ka mõningast resonantsi. Kuulajate seas viibinud Leonhard Lapini sõnul tõi just kõnealune ettekanne noorte kunstnike teadvusesse vene avangardi.<sup>267</sup> Samuti sündmusest osa saanud Jüri Haini sõnul äratas Arraku ettekanne suurt huvi ja oli mõjukas, kunstnik oli käsitletavast ideestikust silmanähtavalt haaratud.<sup>268</sup> Kui Lapini sõnul oli Arrak sellel ajal juba „teatud edu saavutanud avangardkunstnik“, kes tegutses „väga aktiivselt kõigil avangardi rinnetel“,<sup>269</sup> siis Arrak ise rõhutab pigem oma karakterist ja kriitilisest analüüsist tulenenud kahtlusi: „60-ndatel olime kõik ühesugused tudengid, aga mulle olid alateadlikult tähtsamad suured emotsioonid. Näiteks, teooriad, sh. kõikvõimalikud kunstiteooriad ei huvitanud mind. Tõsi, ma tegin ise ettekandeid Kandinskyst ning Malevitšist, aga teatud mõttes oli mul neist hoopis kahju. /.../ Kandinsky aga oli haruldaselt tundlik värvivõlvur, kuid hakkas siis liikuma mõistustliku konstrueerimise suunas ja kaotas minu jaoks oma mõju.“<sup>270</sup>

ANK-i liikmete omavahelisi vestlusi meenutades ütleb Arrak, et esikohal kunstilised probleemid, poliitikast räägiti vähe, oma tegevuse sotsiaalseid kontekste pigem ei teadvustatud. „Seda mäletan küll, et rääkisime kultuuri järjepidevusest ja selle katkemisest. Seda, et vaba kunst on osa ühiskondlikust vabadusest mõistsime alateadlikult, aga laialt selle üle ei arutanud. Põhiliselt arutasime siiski kunstiprobleemide üle ja igaüks valmistas oma loengut ette.“ Kuna kõikvõimalikud grupeeringud kuulusid järevalveorganite teravdatud tähelepanu alla, takistas poliitiliste teemade arutamist ka kartus koputajate ees.

Rühmituse ANK aktiivne ühistegevus langes 1960. aastate teisele kolmandikule ja hääbus järk-järgult uue kümnendi künnisel, sünkroonselt kunstnike

<sup>266</sup> *Teoreetilisi seisukohti revolutsioonijärgses nõukogude kunstis (Kandinsky, Malevitš)*, käsikiri kunstniku valduses.

<sup>267</sup> Lapin, *Avangard*, 86.

<sup>268</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 12–14.

<sup>269</sup> Kädi Talvoja, „Kontrakultuurilise Jüri Arraku metsik noorus“, *Postimees*, 21.10.2006.

<sup>270</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 25.



iseseisvumise ning läbilöögiga avalikus kunstielus. Piirjoone, millest alates polnud grupi tegevusel selle liikmetele enam endist tähendust, on Jüri Hain tõmmanud 1969. aastale.<sup>271</sup> Arrak on Kunstiinstituudi lõpetamisele järgnenud aastaid nimetanud otsimise perioodiks.<sup>272</sup> 1968. aasta juulis võttis Arrak koos ülejäänud rühmituse liikmetega osa noorte kunstnike reisist Krakowi rahvusvahelisele graafikabiennaalile ja Varssavi rahvusvahelisele plakatibiennaalile, kus sai esimest korda vahetult tutvuda rahvusvahelise graafikakunsti tippsaavutustega. Järgmisel, kolmandal Krakowi graafikabiennaalil osales Arrak juba kunstnikuna, pälvides tööga „Rütmid“ ostuauhinna.<sup>273</sup> Ise leiab kunstnik oma varase loomingu kohta, et midagi erakordset toona ei valminud.<sup>274</sup> „Modernism, nagu mina tegin, on pooleldi dekoratiivne. Mõned teevadki sellist kunsti täiesti dekoratiivkunstina, aga mulle ei paku see mingit rahuldust. Neile, kes on tõsiselt realistlikku kunsti õppinud, tundub dekoratiivne kunst võimsa modernismina. Mina olen tarbekunsti, dekoratiivseid seoseid jms õppinud ja leian, et see on jama.“

Et kunstniku suhtumisest radikaalsetesse kunstinähtustesse ei puudunud juba 1970. aastate esimesel poolel kriitilised noodid, reedab Arraku kirjavahetus Vaino Vahinguga. 1974. aastal kirjeldab Arrak sõbrale oma muljeid Raul Meele näituselt, mille sisuks oli Arraku sõnul luule tõlkimine graafilisse keelde: „Mulle jäi selle tõlkimise arukus pagana küsitavaks. Mõistuse konstrueeringud, milliseid on mul raske vaadata ja kontakti nendega ma ei saa (praegu vähemalt mitte). Inimene on ikkagi loom ja just tänu mõistusele ta aeti paradüüsimisest välja, mitte seksuaalsusele, milleks siis kunsti ainult mõistuslikult teha, kaalutult, nipitatult?“<sup>275</sup>

Modernistlikest kunstinähtustest aegamisi võõrandumise teiseks küljeks oli isikupärase pildimaailma väljaarendamine, mille tingliku alguse võib siduda 1970. aasta isikunäitusega. Kirjadest Vaino Vahingule ilmneb, et kunstnik tundis end sel perioodil veel naturist lähtuva maalimise suhtes ebakindlalt. 1973. aastal on ta märkinud: „Olen ammu mõelnud maalida portreid. Veel ei tea, kuidas nad tulevad, sest siiani peaaegu kõik on nimetud figuurid. Olen maalinud ainult ema, poisse, Urvet ja ennast. Viimane pisijoonistus on kataloogi kaanel, mille sulle saatsin. Mul on hirm natuuri ees, nagu kompleks. Näiteks ei saaks ma maalida keset tänavat linnavaadet (pealtvaatajad). Juba maalikastiga linnas käimine on piin. Kas häbenen, et olen kunstnik?“<sup>276</sup> Nähtavasti oli maalitehniline ebakindlus üheks faktoriks, mis mõjutas Arrakut viljelema tinglikku kujutuslaadi. Sama ebakindlus kordub kirjavahetuses Vahinguga ka aasta hiljem: „Tunnen ennast

<sup>271</sup> Jüri Hain, „ANK'64“, *Kunst*, 1 (1977), 48.

<sup>272</sup> Peeter Liiv, „Jüri Arrak: Ma usun, et olen mäeni jõudnud“, *Päikesetuul*, 7 (2001), 10.

<sup>273</sup> Hain, *Jüri Arrak estampgraafikuna*, 30.

<sup>274</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 25.

<sup>275</sup> Arraku kiri Vahingule, 24.2.1974, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>276</sup> Arraku kiri Vahingule, 9.11.1973, EKLA, reg. 2008/86, 17.

sõejoonistuses (momendil) kõige kindlamini. Maalikunst on veel rabe. Seal on tehnilise meisterlikkuse osa võrratult tähtsam. Pean veel õppima. Liiga vähe olen ilma hea õpetajata maalinud, ju see annab ennast tunda. Kuna õpetajat pole, siis lihtsalt aja jooksul omandan need teadmised, mida tavaliselt saab 3 aastaga. Olen maalinud 9 aastat, arvan, et veel 5 aastat ja siis saan ennast teostada, seda praegu ARVAN.<sup>277</sup>

Sisu tasandil iseloomustab nende aastate maale ja graafikat süvenev huvi inimtegevuste ja situatsioonide kujutamise vastu. Kirjas Vahingule on kunstnik märkinud: „Suures enamuses oma töödest olen kasutanud inimest kui olukorra märki, anonüümsust. Inimene ja tema tegevus on alati olnud minu teemaks. Konkreetne isik on siiani mulle raske teha.<sup>278</sup> Kunstniku isikulisele sättumusele sobivaks aineseks osutusid mütoloogilised süžeed. Veel üks kiri Vahingule 1974. aastast heidab valgust ka sellesuunalise huvi motiividele: „Hakkan siin tegema seeriat – Heraklese vägitegudest. Esimene pilt on Erümatose kuldi tapmine (õigemini püüdmine). Miks ma seda teen? Arvan, et vanad legendid, muistendid on inimitunnete, soovide konservid, millised sajandite külmutuskapis ei rikne. Teen muidugi OMA pildi.<sup>279</sup>

Mis kunstniku suhtumist valitsenud poliitilisse režiimi, siis vene võimu ta oma sõnul ei sallinud. Purjus peaga tuli ette saksa laulude laulmist, kuna isa oli olnud saksa sõjaväes ja vend nõukogude vangilaagris. Loomingu suhtes Arrak nõukogudevastast vimma määravaks siiski ei pea – tema sõnul režiimi nõudmised loomingu mõju ei avaldanud, Arrak sai üldjoontes teha sellist kunsti, nagu ise tahtis. Küll aga ei välista kunstnik, et ühiskondlikpoliitiline situatsioon avaldus tema loomingu alateadlikult ja sümboolsel tasandil: „On raske öelda, kas just vorm oli tingitud okupatsioonist, aga paljud vormiga väljendatud teemad on küll sellest tingitud. Mu töödes on näiteks väga palju müüri-motiivi. Müür, müüri augud, läbi mille paistab ilus roheline maastik. Need on sellised alateadlikud ja lõpuks juba teadlikult maalitud väljapääsuaugud kinnisest ühiskonnast. Või olukorrad, kus inimesed arutavad ümber laua mingit probleemi. Paljudel pildidel on tunda suletud ruumide ahistust. On töid, kus inimene tõttab suletud ruumis väljapääsu poole. Või töö, kus inimesed on basseinis kõrvuni vees, aga astmeid pidi üles minnes on väljapääs ja sealt avaneb ilus maastik.<sup>280</sup>

Teravalt tungisid kunstnike üldiselt siiski poliitikavõõrasse maailma 1968. aasta Praha vastuhaku mahasurumine. „Jõime parasjagu koos Jüri Palmiga ja tulime Kuku klubisse, kus kuulsime, et Prahast on selline jama. Võtsime seal

<sup>277</sup> Arraku kiri Vahingule, 18.9.1974, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>278</sup> Arraku kiri Vahingule, 2.4.1974, EKLA, reg. 2008/86, 20.

<sup>279</sup> Arraku kiri Vahingule, 18.9.1974, EKLA, reg. 2008/86, 13.

<sup>280</sup> Teet Korsten, „Jüri Arrak“. Mari-Ann Kelam (trükiandmete ja lehekülgedeta reklaamtrükis).

veel napsu ja siis tuli vanem kunstnik Ernst Kollom, kes hakkas venelaste käitumist õigustama. Palm pani selle peale Kollomile vastu hambaid! See oli selline moment, et, kurat, tankid raisk, paneks granaadiga! Aga ega sa nädal aega ei karju, et Prahast on halvasti. Siin on teine elu ja selle sees sa oled kohandunud ja harjunud.“ Nõnda oli elus nende kunstnikuna läbilöömise aastate taustaks teatav oludega leppimine, resigneeruv rahu sõlmimine unistuste ja tegelikkuse kokkusobitamatusena.

1970. aastal võimaldati Arrakule haruldane kuuajaline loominguuline komandering Vietnami. Vaino Vahingu poolt üles kirjutatud vestluses on Arrak selle reisiga seoses rääkinud „tõelistest religioossetest elamustest“, mida ta oli kogunud Hanoiist põhjapool asunud pühakukoopas, mida talle reisil näidati. Samas on Arrak rääkinud, et kui ta oleks olnud karjerist, oleks saanud kasutada Vietnami reisi hüppelauana, ent tema maal „Võitlev Vietnam“ lükati Moskvas tagasi.<sup>281</sup> Bravuurika loo on kunstnik Vietnami-reisist jutustanud ajalehele Eesti Ekspress. Nimelt oli tekkinud probleeme Tallinna graafikatriennaali korraldamisega, Arrak oli aga parajasti graafikasektsiooni esimees. „Võtsime ühel õhtul klubis napsu ja arutasime, mida teha. Äkki tuli mul idee. “Poisid, ma käisin Vietnamis, ma lähen Kåbini juurde!” Jårgmine päev läksin valgesse majja. “Mida te tahate?” küsis miilits. “Tulen seltsimees Kåbini juurde!” Miilits helistas sekretärile. “Tulge homme kell kümme, ma panen teid kirja,” ütles sekretär. /.../ Lähen ooteruumi, seal istuvad seltsimehed, Vader ja teised. Tuleb sekretär. “Kunstnik Arrak, palun sisse.” Läksin. Andsin Kåbinile koos tervitustega enda korjatud konnakarbi, et suveniir vitlevast Vietnami. Jutt lõppes ja siis ütlesin: “Seltsimees Kåbin, teie olete kunstiarmastaja...” – “Ja-ja-jaa.” – “Teile alluv kultuuriministeerium ei vaata hea pilguga graafikatriennaali peale. Kas te saaksite öelda, et eesti graafikat on vaja toetada?” – “Ja-jaa, kõik on korras, rge muretsege!” Oligi kõik, triennaal toimus. hegi takistusega.”<sup>282</sup>

Nähtavasti polnud Arraku suhted võimudega ei iseäranis head ega halvad. Esimese Arraku maali oli Kunstifond ostnud juba 1968. aastal. Eesti NSV riiklikku ostupoliitikat ja oma suhet sellega kirjeldab Arrak nii: „Vene ajal oli kaks põhilist ostjat: kunstifond ja kultuuriministeerium, esimene liberaalsem, teine poliitilisem. Kunstifond ostis minult aastas üks kuni kolm maali ja graafikat, vahel sain ka mõne lepingu, teine vaatas minu kunstile kõrdi ja ostis harva. See-pärast pole ma ka muuseumis kuigi hästi esindatud. Portreemaalid moodustavad erandi, kuna need on realistlikumad.“ 1970. aastal oli Arrak kunstnike hulgas, kelle teoste reproduktsioonidega 1971. aasta kalendri juba trükitud tiraaž tsen-suuri poolt avaldamiseks klbmatuna hvitamisele marati. Arrakult oli selles

<sup>281</sup> Jüri Arraku vestlus Vaino Vahinguga, 8.5.1996, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>282</sup> Pekka Erelt, „Esimene eestlane Vietnamis“, *Eesti Ekspress*, 27.5.2011.

trükises graafiline leht „Rütmid“, mis, nagu märgitud, võitis just kõnealusel n-ö kalendriaastal Krakowi graafikabiennaali ostupreemia. Tsensuur heitis nimetatud sügavtrüki tehnikas tööle ette abstraktsionismihõngulisust.<sup>283</sup> Tuleb mõõnda, et etteheitel ei puudunud alus.

Eelkõige piirasid nõukogude ajal Arrakut tema sõnul siiski materiaalsed tingimused ning esinemisvõimaluste geograafiline piiratus. „30-aastaselt oleksin tahtnud näiteks popkunsti laadis töötada, hiigellõuendite ja võimsate faktuuri-dega, kuid see oli võimatu. Tahe oli küll metsik, oli meil kõigil, töötasime kas või öösiti, silmad põlesid peas, aga täie võimsusega ei saanud me kunagi näitustel esineda.“ Samuti oleks kunstnik teinud rohkem ruumilisi kompositsioone, aga neid ei olnud kusagile panna. Kunstniku auks tuleb öelda, et ta ei peljanud oma etteheiteid ka omal ajal kõige suurematel kättesaadavatel foorumitel välja öelda. Näiteks on 1972. aastal toimunud ENSV Kunstnike Liidu XV kongressi uurinud Kersti Jaigma märkinud sellel kõlanud ettekannetest kõige huvitavama ja avatumana Tõnis Vindi sõnavõtu kõrval just Jüri Arraku oma, mida oli iseloomustanud nooruslik protestivaim. Arrak rõhutas vajadust anda kunstnikele rohkem võimalusi eksponeerida oma töid välisnäitustel. Lähenedes rahvusvahelistumise tundlikule teemale poliitiliselt korrektsest vaatevinklist leidis ta, et välisesinemised „propageerivad meie paljurahvuselise nõukogude kunsti edusamme“ ning et „esinemisgeograafia laienemine annab hea võrdluspildi meie tasemest ja informatsioon kataloogide näol tutvustab meie progressiivset kunsti välismaal. Ilma selleta võib meid ähvardada provintslikkus, kus kunstnik saavutab mingi taseme ja muutub siis enda silmis geeniuks, kuna tal puudub võrdlusvõimalus. /.../ Juhul, kui saabuvate kutsete põhjal meie kunstnikud enam ei võta osa välisnäitustest, suurendab see fakt kodanliku propaganda poolt levitatavat müüti kitsenduste kohta nõukogude kunstielus ja soodustab välismaa progressiivses üldsuses vale ettekujutuse tekkimist meie kunstist.“<sup>284</sup>

Samal aastal astus Arrak graafikasektsiooni esimehe kohusetäitjana Kunstnike Liidu juhatuse presiidiumi koosolekul välja individuaalkutsete alusel Krakowi ja Veneetsia graafikabiennaalidel osalenud eesti graafikute kaitseks. Ilmar Torni sõnavõtule oponeerides juhtis Arrak tähelepanu sellele, et Kunstnike Liidu põhikirjas polnud välisnäitustest juttu: „Ei saa öelda, et tööd, mis kodumaal on eksponeeritud ja esindavad nõukogude ideoloogiat, muutuksid väljaspool piire eksponeerituna vaenulikeks. /.../ Praegust eesti kunsti tugevust näitab läbilöömine rahvusvahelisel areenil (preemiad, diplomid) ja see peaks kõigiti teenima nõukogude kunstipropaganda huve (NSVL KL põhikirja p.21). Kui loobume edaspidistest esinemistest, hävitame olemasoleva taseme, tunnustuse, väljaspool võib

<sup>283</sup> Jüri Hain, „Ühest hävitatud kunstiväljaandest“, *Kultuur ja Elu*, 10 (1993), 36.

<sup>284</sup> Jaigma, *Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus*, 22.

kerkida küsimus, mis on juhtunud, et rahvusvahelistel näitustel juba tuttavaks saanud kunstnikud enam ei esine.<sup>285</sup> Nähtavasti oli Arrak omandanud toonasele kunstipoliitilisele asjaajamisele iseloomuliku riukaliku argumenteerimisviisi.

Üldiselt näib, et kunstnik suhtus nõukogude režiimi kui paratamatusesse, millest oli nii oma loomingu kui eluga arukam nii palju kui võimalik üle olla ja mööda minna. Arrak: „Hirmuks ei saa seda nimetada, aga enesetsensuur oli kindlasti. Ma ei hakanud maalima pilti, kus näiteks punasel mehel raiub sinine mees kirvega pea maha. Avaliku tsensuuriga oli mul vähe kogemusi. 1972. aastal tegin kolm litot: „Hoov“, „Koridor“ ja „Katus“. Minule olid need tööd inimkonna teest: hoov kui maine sümbol, koridor kui tee inglite vahel, katus kui taevariigi sümbol. „Hoov“ võeti aga näituselt maha. Kontrollijatel ei olnud probleem inglites, vaid selles, et hoovis oli sinine taevas, mustad figuurid ja valge paber ning seda värvikombinatsiooni kardeti nagu vanakuradi välku.“<sup>286</sup> Skeptilist suhtumist kunsti võimaluste osas poliitilist režiimi efektiivselt kritiseerida väljendab Arrak ühes 1973. aasta kirjas Vahingule. Kõne all on „Tants aurukatla ümber“ lavastus, ent pole põhjust arvata, et tema suhtumine kujutava kunsti poliitilisse potentsiaali oleks olnud teistsugune. Arrak heidab lavastuse poliitilistele püüdlustele ette plakatlikkust ja paratamatut nüridust, asudes seisukohale, et tsensuuri olukorras on hambutu poliitilise surkimise asemel mõistlikum tegeleda üldinimlike teemadega: „Hulga suurema heameelega vaataksin klassikat ja võõrast aega, kui meie kirjanikkude ponnistusi olla laval kriitiline. Niikuinii kriitikat 1973 a ei tule välja, aga 1949 on labane ja aegunud. Parem – inimest ilma poliitikata, mis niikuinii on pealmine kiht munarakule. Kui palju aga meil on probleeme ilma 1914, 1929, 1943, 1949, 1957 aastateta seda näeme ja kogeme iga päev ja tund ja igal sajandil. Eemaldumine igapäevastest probleemidest on eemaldumine realismist ja sellest, mis praegu kell 1 58 öösel on minu ümber. Pole vaja teha endale elu ilusamaks lubatud kriitika arvel. Kui lubatakse – ka sant viskab karguga!“<sup>287</sup>

Vastasseisud võimudega ei tekkinud Arrakul niivõrd kunstiliste seisukohtade kuivõrd impulsiivse käitumise tõttu. Ohtralt alkoholi tarvitanud kunstnik kippus sattuma skandaalsetesse olukordadesse. Markantne intsident leidis aset 1973. aastal seoses kunstniku graafikanäitusega Kaunases. Arrak: „Pidime avamisele minema, aga eelmisel õhtul hakkasime Jaak Adamsoniga jooma. Jõudsime öösel kuidagi meile koju ja tekkis muidugi skandaal. Kaunasesse pidin sõitma koos naise, Urvega. Lennukipiletid olid minu taskus ja ütlesin Jaagule, et mis me siin jamame, sõidame Kaunasesse. Jaak tuli Urve piletiga lennukile, enne käisime veel poest läbi ja võtsime veinid kaasa. Lennukis hakkasime seda veini jooma ja siis kuskil Läti kohal tõusin vahekäigus püsti ja pidasin vene keeles kõne. Umbes

<sup>285</sup> Jaigma, *Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus*, 37.

<sup>286</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 25–26.

<sup>287</sup> Arraku kiri Vahingule, 2.11.1973, EKLA, reg. 2008/86.

nii, et nüüd me lendame üle Läti, mille venelased on vallutanud ja okupeerinud, elagu vaba Läti! Kõik on vait kui sukad. Siis pakkusin inimestele veini, et, kurat, võtke, mis te siin nukrutsete, „Давайте выпьем за свободную Латвию“. Vilniuse lennujaamas võeti meid muidugi kinni ja viidi lennujaama KGB ruumi. Seal ma jätkasin neile KGB-lastele kõnet, et kuidas te saate nõukogude inimeselt passi ära võtta, meil on ju kõige vabam ja demokraatlikum maa. Kõrvalkabinettidest kogunes ka inimesi kuulama, mida see mees räägib. Jaak tegi nagu magaks ja ütleb mulle vaikselt: Jüri, kurat, lõpetä, vangi panevad! Tegelikult lõppes asi sellega, et saime oma passid tagasi ja meid lasti minema lubadusega, et meid kutsub kodus välja kohalik KGB. Meid kutsutigi Valgesse Majja Olaf Utti juurde, noomiti, samuti olin Pagari tänaval 3 tundi ülekuulamisel. Ütlesin seal, et te ju teate mu meelsust, mingit organisatsiooni mul pole, nii et ega siin pole midagi, kas panete kinni või lasete lahti. Seletuskirja kirjutasin, et iga kord kui purjus olen, tuleb mulle meelde kuidas toimus küüditamine, kuidas lapsed ja naised ära viidi, mida ma Kohilas pealt nägin. Tekib kohutav viha, aga vastavalt Freudi ja Jungi psühhoanalüütilistele teooriatele ei saa ma oma alateadvust blokeerida ega taltsutada. Samas kui ma kaine olen, siis ei ole mul nõukogude võimu vastu midagi. Ma olin sel ajal Kunstnike Liidu graafikasektsiooni esimees. Kartsin, et visatakse Kunstnike Liidust välja, aga kaotasin vaid esimehe koha. Järgmisel 1973. aasta sügisel lükati kõik pildid näituselt tagasi,<sup>288</sup> aga 1974. aasta kevadel juba üks pilt võeti, nii et see oli selline ühekordne pauk.“ Intsident leidis käsitlemist Kunstnike Liidu juhatuses, kus liidu esimees Ilmar Torn märkis, et Arrak „rikkus avalikku korda ja lubas endale väljendusi, mis määrisid meie riigikorda, samuti nõukogude kunstniku väarikust“. Lisaks graafikasektsiooni esimehe kohale tagandati Arrak Kunstnike Liidu juhatuselt ja selle presiidiumist.<sup>289</sup>

Emotsionaalse tõrke säilimist nõukogude režiimi vastu seletab kunstnik ka oma poliitiliselt tundliku natuuriga. „Mõnel on täiesti ükskõik, kas võimul on Stalin, Hitler või Mussolini, peaasi, et söök, jook, viin ja naine on olemas ja saab tööd teha ja nokitseda. Mul millegi pärast oli ikka selline tunne, et see okupatsioon ja võõrvõim... Ikka selline tunne, et vabadust ei ole, vene värk, vene võim. Kuigi ma ise ei ole vangis olnud, vend oli vangis, aga ikka oli tunne, et saaks sellest jamast lahti. Samas ma ei võidelnud muul viisil kui ainult tegin pilte, nii nagu tahtsin.“ Et võimud kirjeldatud sündmusest kunstniku jaoks kuigi otsustavaid järeldusi ei teinud, näitab tõsiasi, et juba 1975. aasta septembris-oktoobris sai Arrak loa veeta mõned nädalad Ungaris, kus maalis Szolnoki linnas restoranile „Tallinn“ hiiglasliku seinamaali.

<sup>288</sup> Seda kinnitab ka lakooniline postskriptum kirjas Vaino Vahingule (2.11.1973): „Minu maalid lükati kõik näituselt tagasi ka „Ehitajad“.“ EKLA, reg. 2008/86.

<sup>289</sup> Moores, *Paradigma muutusest*, 67.

## 2.3. Looming pärast 1976. aastat

Kuigi Jüri Arraku looming on arenenud küllaltki linearselt ja evolutsiooniliselt, on käesoleva käsitluse eesmärges silmas pidades siiski otstarbekas tõmmata kasvõi arbitraarne piirjoon kunstniku varasema, suurel (kuigi aegamööda üha vähemal) määral modernistlikest ja avangardistlikest kunstiprintsiipidest lähtuva ning hili-sema, valdavalt idiosünkraatilise, rahvusvahelise modernismiga raskesti seos-tatava ning tugeva sotsiaalse ja religioosse alltekstiga loomeperioodi vahele. Järg-nevalt toon välja mõned põhjused, mis õigustavad Arraku loomingus aset leidnud murrangu paigutamist 1976. aastale.

Alustuseks toetab sellist periodiseeringut kunstniku enda käsitlus oma loomin-gust. Kaasaegsetest allikatest näib iseäranis tähenduslik 1976. aasta suvest päri-nev kiri Vaino Vahingule, milles kunstnik väljendab põlglikku suhtumist stiililisse enesekordamise, isikupärase stiili ekspluateerimisse: „Meie kunstnikerohkel ajal on kuradi kasulik – kui oled leidnud kogemata oma vormi, stiili, siis lüpsa seda surmani ja kõik nagu hüpnootiseeritult sosistavad, oh kui omapärane ja oh kui hea. Aga võib, olla esimesed pildid olid ka viimased ja ülejäänud aastakümned oma stiili on inerts.“ Näib, et Arrak tundis, et sama oht kummitab ka tema enda loomingut ning ta deklareerib valmisolekut uue lehekülje pööramiseks: „Sülgan oma stiilile niipea, kui vaja ja juba olen selleks seesmiselt valmis. Enesetunne on tähtsam kui au ja medalid.“<sup>290</sup>

Märkinimeste laad oli hakanud kunstnikku piirama, kuna ei võimaldanud nii artikuleeritud väljendust nagu Arrak oleks soovinud, kunstniku oma sõnadega: see oli „vähe informatiivne stiil, selles on vähe informatsiooni sees.“<sup>291</sup> Samuti näib, et kunstnik pidas professionaalseks auasjaks mitte varjata maalitehnilisi puudujääke naivistliku stilisatsiooni taha ega isegi mitte anda põhjust sellisteks kahtlustusteks. Arraku sõnul oli ta kuulnud koridorijutte, et Arrak on tarbekunst-nik, kes ei oskagi muudmoodi kui suure üldistusega stiliseeritud laadis maalida. „Siis mõtlesin, et proovin, tegin mõned portreed ja vaadati, et oskab küll.“ Sarna-seid mõtteid on Arrak väljendanud 1976. aasta kirjas Vahingule: „Tahan piltides kätte saada ametile omast vormivaldamise (edasiandmise) oskust. Näiteks nii nagu vanadel meistritel, aga seejuures, et pilt oleks kindlalt meie sajandi oma. Meil ei osata hästi maalida ja vahutamise või udutamise taha peidetakse palju ära. Pilt peab esimesel pilgul mõjuma ja seda saab ta teha ainult hea maalimise ja hea sündmuse puhul pildil.“<sup>292</sup>

Hiljem on Arrak oma loomingus aset leidnud muutuseid seostanud maailma-pildi avardamisega, täpsemalt religioosse eneseleidmisega, mille katalüsaatoriks

<sup>290</sup> Arraku kiri Vahingule, 19.6.1976, EKLA, reg. 2008/86..

<sup>291</sup> Vahingu vestlus Arrakuga, 8.5.1996, EKLA, reg. 2008/86, 2.

<sup>292</sup> Arraku kiri Vahingule, 19.6.1976, EKLA, reg. 2008/86.

oli Uue ja Vana Testamendi läbilugemine samal 1976. aastal. Arrak on kõnelnud: „1976. aastal hakkas mu kunst kahestuma: religioosne temaatika ja igapäevane elu. Need, mis on enamjaolt seotud Vana ja Uue Testamendi teemadega, on realistlikuma vormiga. Need, mis on seotud inimlike pahede ja kirgedega, on minu pildimaailmas välja kujunenud märksüsteemis.“<sup>293</sup> Teisal on Arrak öelnud: „Ja siis hakkas teostuma see, mida ma alateadlikult olin kogu aja tahtnud. Oleksin võinud puhtalt vormiprobleemidel rajanevat kunsti teha siinemaani kui ühe suuna teenekas esindaja, aga see mind ei rahuldanud...“<sup>294</sup>

Kaalukamad õigustused Arraku loomingu periodiseerimiseks saavad tuleneda loomingu diakroonilisest analüüsist. Nagu märgitud, kujuneb Arraku looming ajas üsna evolutsiooniliselt ning jääb kõigis väljendustes olulises osas enesega identseks. Sellest hoolimata näib mõttelise joone tõmbamine kunstniku noorusning küpsusperioodi tööde vahele otstarbekas. Asetades Arraku loomingu ajalisele lineaarile on raske üle vaadata tõsiasi, et teatavast hetkest alates on valdava osa tööde puhul raske kõnelda järjepidevusest kunstniku varaste aastate modernismilembusega. Kui kujutame ette hüpoteetilist uurijat, kes on tuttav vaid Arraku esimese kümne aasta töödega, peame arvama, et temagi suhtub Arraku hilisematesse töödesse kui esimeste kaugetesse sugulastesse, millel on üksikuid ühiseid füüsilisi ja psühholoogilisi omadusi, olles siiski äratuntavad üksnes tänu vaataja eelteadmisele.

Luues (paratamatult vägivaldse, paljusid erandeid tasandava) üldistuse ühelt poolt kunstniku loomingust kuni aastani 1976 ja teiselt poolt seal edasi kuni nõukogude režiimi varisemiseni, tõusevad kahe teostekogumi vahel esile järgmised erinevused. Esiteks leiavad tähelepanuväärsed muutused aset käsitluslaadis: maalide koloriit mitmekesistub, ilmuvad pooltoonid, inimese kujutamine muutub naturaallähedasemaks, kaovad puhtad lakoonilised pinnad. Teose koloriidis pääsevad valitsema maavärvi pruunid toonid (sageli on tegemist lausa toonmaaliga), samuti särava sinise ja punase kooskõlad. Õitsele puhkeb tarbekunstniku hari-dusega Arraku dekoratiivne anne ning maalide puhtmaaliline tase tõuseb märkimisväärselt. Teiseks, kui modernism loobus literatuurseks põlatud narratiiv-susest, siis Arraku loomingus kunstnikule loomuomasena näiv jutustamissoov aja edasi minnes hoopis võimendub. Pildikeel kohandub jutustuse edastamise eesmärgile ning see faktor muutub teoste kunstilises mudelis ebatavaliselt oluliseks. Kolmandaks, piltidel lahti rulluvad jutustused pole enam absurdsed mõistu-jutud, nagu 1970. aastate esimese poole maalides, vaid üha selgemalt artikuleeritud moraliseeriva ning ühiskonnakriitilise iseloomuga. Neljandaks, Arraku figuurikäsitlus eemaldub 1970. aasta vonkleva kontuuriga antud värvilistest

<sup>293</sup> Jüri Arrak, „Kunstnik ja pilt“, *Maaleht*, 19.12.1991.

<sup>294</sup> Harry Liivrand, „Oma näoga Kristus“, *Eesti Ekspress*, 26.1.1996.



märkinimestest. Paljudes töodes markeerib stiililist kontinuiteeti üksnes tegelaste eriline peakuju – Arraku tuntuim kunstiline firmamärk. Varasemate märkinimeste kui semiootiliste tühikute asemel evivad Arraku küpsusperioodi maalide tegelased nii sotsiaalset kui psühholoogilist iseloomustust, kohati areneb tüüp karakteriks, s.o. mitmeplaaniliseks. Kummati ei tähenda see jutustava mõõtme vähenemist, situatsioonide varasem skemaatilisus (nii maaliline kui psühholoogiline) muutub artikuleeritumaks, jäädes sageli lahutamatuks kunstniku poolt omistatud moraal- sest hinnangust. Viieandaks, kui Arraku varasem looming kujutas kunstniku kaas- aega või siis puudus suure üldistuse tõttu ajamõõde üldse, siis nüüd paigutuvad teostel kujutatud sündmused vähem või rohkem konkretiseeritud ajaloolisse või mütoloogilisse minevikku. Kuuendaks, teostesse on üha enam pikitud elemente kristlikust ikonograafiast.

Huvitaval kombel saab väita, et need Arraku kunstikeeles toimunud muutused leidsid aset teatavas unisoonis samaaegsete arengutega uusimas Lääne kunstis. Artiklis „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“ (1980) on Craig Owens käsitlenud allegooria rolli modernistlikus ja postmodernistlikus kunstis. Tema sõnul oli modernistlikus kunstis allegooria allutatud sümbolile, viimane pidi kehastama modernistlikku ideaali vormi ja sisu ühtsusest (n-ö infor- meeritud mateerist). Artikli kirjutamise aegse uusima kunsti strateegiatena nime- tab Owens seevastu omastamist, kohaspetsiifilisust, akumulatsiooni ja hübriid- sust, mille seob koherentseks tervikuks just allegooriline väljenduslaad. Owensi sõnul oli 1970./1980. aastate kümnendivahetuse kunstiteooria väljakutseks lakata mõtlemast allegooriast kui esteetilisest eksitusest.<sup>295</sup> Sama väljakutse esitas kunsti- teooriale ka Jüri Arraku küpsusperioodi kunst.

Mõttelise joone asetamist 1976. aasta paika toetab mõnede tähelepandavalt uuelaadsete tööde sündimine sellel ajal. Arraku loomingus aset leidvast muu- tusest andsid märku maalid „Basseinis“ (1975) ja eriti „Arutelu looduskaitse teemal“ (1976) – mõlemat eristab kunstniku eelmiste aastate loomingust mõtte oluliselt selgem esitus ning üsna ühemõttelised ühiskonnakriitilised allusioonid. Lausa ephhiaalseteks võib aga pidada maale „Mees trepil“ (1976) ja „Enn Vete- maa portree“ (1976), samuti graafilist lehte „Mängud puu ümber“ (1976, sügav- trükk). „Meest trepil“ on kunstnik nimetanud esimeseks piibli mõjudel maalitud pildiks.<sup>296</sup> Maal kerkib nii sisulise kaalukuse kui teostuse veenvuse poolest Arraku senise loomingu taustal kirkalt esile. Arrak on siin enda jaoks on püstitanud ning laitmatult realiseerinud ülesande, mis erineb täielikult tema senistest töedest.

<sup>295</sup> Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1998), 321–324.

<sup>296</sup> Liis Pajupuu, Maine müstik Jüri Arrak „Oleks hea, kui inimene suudaks kuni surmani elu üle järele mõelda“, Eesti Elu, 17.5.1991.

Põhilisteks tunnusteks, mille poolest teos kunstniku senisest loomingust eristub, on ühelt poolt maalil kujutatud autoportreealise tegelase edasi andmisel kasutatud pea vanameisterlik realism ning teiselt poolt töö rabav, peaaegu pihtimuslik isiklikkus. Romantiseeriv ja literatuurne viis, kuidas kunstnik siin autoportreealist žanri tõlgendab, mõjub manifestina ning sellel puudus Eesti kunstiajaloo pretendent. Meie ees on trepist laskuv habetunud mees, raskemeelne pilk mõõtmis pildi vaatajat. Kunstniku elukutsele viitavate atribuutide asemel on paljasjalgne mees riietatud mungarüüsesse. Nõnda läheneb meile esitatav kuvand pigem elutargale prohvetile kui sellele iroonilisele ja artistlikule tegelasele, kelleks oleme harjunud pidama moodsat kunstnikku. Erinedes küll Arraku varasemast loomingust, ei puudu maalilt siiski rida järjepidevust markeerivaid detaile nagu kaarjas ukseava vaatega rohelusse, trepimotiiv, kergelt stiliseeritud juuksetukk ja eelmiste aastate tinglikumat värviliste figuuridega laadi meenutavad hiiglaslikud kindad.

Samal aastal maalib Arrak ka „Enn Vetemaa portree“, mis oli esimene reas efektsetest kaasaegsete kultuuritegelaste portreedest. 1976. aasta 5. oktoobri dateeritud kirjas Vaino Vahingule mainib Arrak Vetemaa portree kallal töötamist ja tutvustab selle ideed: „Kompositsiooni mõte on ta näidendist, kus pead elavad oma elu. Ta pea on laual, vaatab meile otsa ja ta ise profiilis vestleb selle oma peaga!“<sup>297</sup> Maali kunstilise mudeli komponentideks on magritte'lik illusionistlik sürrealism, psühholoogiline portree ning Arraku personaalne ikonograafia (langevate volangidega laudlinad, kaarekujuline aken vaatega rohelusse). Kui sügisel valminud Vetemaa portree oli Arraku realistlike portreedes sarjas tõepoolest esimene, siis tuleb siinkohas imetleda kunstniku jõudlust – 1976. aasta numbriga on dateeritud ka samas võtnud portreed „Leo Soonpää“ ja „Gustav Ernesaks“. Neist iseäranis õnnestunud on viimane – äärmiselt orgaaniline süntees inimlik-psühholoogilistest, dekoratiivsetest ja sürrealistlik-kummastavatest elementidest.

Peamiselt kunstniku tutvusringkonda kuulunud kultuuritegelasi kujutavate maalide sari jätkus järgmistel aastatel portreedega kunstnik Lembit Sarapuust (1977) ning kirjanikest Vaino Vahingust (1977) ja Andres Ehini (1978). Iseäranis efektne Vahingu portree kujutab palja ülakehaga modelli heitmas vaatajale süngelt üleõlapilku. Seda maali oma lähedasest sõbrast on kunstnik hiljem seletanud järgmiselt: „Ta vaatab maalil üle õla minu poole. Tema ees laual on sinine kera, kas klaasist või millestki muust, aga kirjanik-psühhiaatri portreele sobib selline müstiline kuul suurepäraselt. Vaino ei vaata kuuli, vaid mind (vaatajat), ja see tekitab imeliku pinge: ta kas kardab, et röövin armsa kuuli, aga võib-olla jälgib minu liikumist maalil paistvate kardinat vahel. Maal liidab meie näiliselt erinevad tegevused, olgugi, et näha on ainult Vaino Vahing.“<sup>298</sup> 1978. aastal

<sup>297</sup> Arraku kiri Vahingule, 5.10.1976, EKLA, reg 2008/86.

<sup>298</sup> Jüri Arrak, „Üleõlavaataja“, *Diivan*, 1998, juuli/august, 7.

valmis ka ministeeriumi poolt kirjaniku sajandaks sünniaastapäevaks tellitud Anton Hansen Tammsaare portree. Sügavsiniste aknakaarte taustale asetatud tõsi-seilmelist kirjanikku kujutavat maali võib pidada õnnestunuks – küllap on samal aastal valminud Jaak Soansi monumentaalskulptuuri järel tegemist väarikama meie suurkirjanikku kujutava kunstiteosega.<sup>299</sup>

Kunstniku järgmiste aastate looming näitab, et uudsed ilmingud ei olnud juhuslikud. 1977. aasta töödest on olulisim taaskord renessanslikus võtmes maalitud efektne „Autoportreede vestlus“. Sarnaselt Enn Vetemaa portreele on ka Arraku enesekujutuse näol tegemist kunstniku senist loomingut arvestades lausa ootamatu *tour de force*’iga psühholoogilise realismi radadel (sürrealistliku puändiga). Vastupidiselt aasta varem valminud „Mehele trepil“, mis kujutas kunstnikku sügavamõttelise pühendatuna, afišeerib „Autoportreede vestlus“ Arraku poleemilist ja sisemiselt vastuolulist palet. Lisaks vaieldamatu virtuoossusega läbiviidud neljale psühholoogilisele autoportreele tõuseb „Autoportreede vestlus“ esile juba koloriidi dekoratiivsusega, mis on rajatud kõlavatooniliste sinise ja punase kokkukõlale. Puhaste värvitoonide kasutamine ei ole üksnes esteetiline valik, vaid mõjub võimendavalt ka töö sõnumi puhtusele ja jõule. Kahtlemata on töö õnnestumine ka sisulises plaanis – näiteks on võimatu ette kujutada nelja Arraku autoportreed sellise intensiivse tõsidusega arutamas probleeme, mis haakunuks mingilgi viisil nõukoguliku ideoloogiaga. Nõnda võib maali vaadelda manifestina inimese autonoomse ja väarika sisemaailma primaarsusele.

Järjekindlamalt ja teadlikumalt avaldub nende aastate töödes kunstniku huvi mütoloogia ja religiooni vastu, kujundades suuresti Arraku järgmiste kümnendite kunsti ilme. Arraku laad on oma kalduvusega üldistatud, tingliku ja monumentaalse vormi poole mütoloogiliste teemade viljelemiseks loomuldasa sobilik. Seetõttu ei kaasnenud legendide, muinasjuttude ja müütide maailma süvenemisega märkimisväärseid stiililisi modifikatsioone – piisas kaasaegsele olmele viitavate süzeede ja rekvisiitide asendamisest minevikuliste või mütoloogilistega. Müteemid, mida Arrak oma loomingus kasutab, pärinevad nii antiiksest, kristlikust kui kohalikust ikonograafiast, sealjuures puudub väärtuseline diskriminatsioon nii neil omavahel kui võrreldes kunstniku fantaasias sündinud kvaasimütoloogiliste elementidega. Tüüpilisteks rekvisiitideks, mille abil Arraku suunab vaatajat pilti ajaloolis-mütoloogilisena vaatlema, on näiteks kindlusemüürid ja tornid, sammastikud, kaarjad ukse- ja aknaavad, massiivsed laudad ja toolid, fanfaarid, karikad, kroonid, maskid, kellukesed, mõõgad, odad, sauad, tõrvikud, vammused

---

<sup>299</sup> Kirjas Vaino Vahingule (2.12.1977) teavitab Arrak sellest tellimusest ning küsib Tammsaare kohta materjale: „Muide, ma hakkam Tammsaare portreed maalima. Kiire. Palun kirjuta mulle kõik, mida temast tead. Iga detail on tähtis. Võta aega ja kirjuta. Valmis pean jõudma 15. jaanuariks. Käisin juba ta sünnikodus. Fotosid temast on vähe. Ministeeriumi tellimus.“ – EKLA, reg. 2008/86.

ja mungarüüd ning arhailised peakatted. Tegelastest korduvad laadatolasid või narre meenutavad tüübid, samuti kõikvõimalikud inimese ja looma kehaosadest moodustatud kimäärid ja ning erinevatest religioossetest traditsioonidest pärinevad olendid (inglid, kuradid, sfinksid, libahundid, ükssarved, lohed).

Alates 1970. aastate lõpust näib iseäranis järjekindlalt kasvavat kunstniku huvi kristliku mütoloogia ja ikonograafia vastu; ilmuvad otseselt piiblilugudele tuginevad süžeed. Arraku religioosse sisuga loomingut uurinud Kadi Niitenberg rühmitab seda ainekult järgmiselt: (1) peidetud sõnum ja poliitiline allegooria; (2) Vana Testamendi süžeed; (3) Kristus ja Uue Testamendi süžeed; (4) evangelistid, prohvetid, pühakud ja mungad; (5) Arraku maailmavaatest ainekult saanud tööd.<sup>300</sup>

Tööde religioosse tähenduse looritamine ja poliitiliselt laetud allegooriate kasutamine on Arraku 1970.–1980. aastate loomingule väga iseloomulik. Esimeseks suureks õnnestumiseks on siin maal „Jüri võitlus lohega“ (1979), mida võib pidada Arraku nende aastate üheks olulisemaks tööks. 1978. aasta oktoobris kirjutab Arrak Vahingule selle töö alustamisest: „Tulin ateljeesse ja panin peale lõuendi alusraamile 100x170 cm – maalin sellele pildi „Jüri võitlus Lohega“. Võitlus lohega seestpoolt. Siiani on tehtud kuidas uljas ratsamees odaga surmab lohe ja päästab vangistusest kaunitari – Püha Jüri. Mina aga torman Lohe sisse koos odaga ja läbistan oda tagakeha jalgade vahelt. Seestpoolt, seestpoolt ja sellepärast polegi pildi nimi püha Jüri, vaid lihtsalt Jüri. Ma pole püha ja mis asi ongi püha?“<sup>301</sup>

Allegooria kõrval on võteteks, mida Arrak tsensuuriga toimetulekuks kasutab, motiivi sihipärane moonutamine ning pildiallkirjaga eksitamine. Ilmekaks näiteks sellest, kuidas kunstnik neid meetodeid kombineerides keelatud teemat maskeerib, on maal „Kandjad“ (1980). Töö on ilmselgelt piibliaineline, kujutades Kristuse teekonda Kolgatale, ent tänu Arraku poolt rakendatud nupukale mimikrile osutus teos näituskõlbulikuks. Nimelt on inimhulga poolt kantav ristipuu kolmeks jagatud ning tööle on antud eufemistlik ning mitmeid tõlgendusvõimalusi pakkuv allkiri „Kandjad“. Sarnasel poliitkorrektsel printsiiibil on pealkirjastatud maal „Kaks meest“ (1985), mille Arrak tsensuuri kadudes ka „Juuda suudluseks“ ümber ristis. Kuna Juudase poolt suudeldav Kristus on siin kujutatud kanoonilist stereotüüpi järgides (n-ö „Kristuse-näolisena“), on raske ette kujutada kultuuriliselt niivõrd ignorantset tsensorit, keda eufemistlik pealkiri eksitada oleks võinud. Küll aga võimaldas selline pealkiri formaalset argumenteerimisruumi ning sobis neutraalsena aruandlusesse, mis oli stagneerivas impeeriumis sageli kõige olulisem. Lisaks kristlikule teemale sisaldab „Kaks meest“ Arrakule tüüpilist moraalselt laetud värvisümboolikat – ühel pool reeturi punased rõivad ning teisel pool sinise, musta ja valge kombinatsioon Lunastaja silmades. Neutraalset pealkirja

<sup>300</sup> Kadi Niitenberg, *Religioosne motiiv Jüri Arraku loomingus*, magistritöö (Tallinna Ülikool, 2008).

<sup>301</sup> Arraku kiri Vahingule, 6.10.1978, EKLA, reg. 2008/86.

kannab ka maal „Kolmekesi laua taga” (1981), mis on Arraku versioon Pühast õhtusöömaajast. Eufemistlik pealkiri markeerib siin ka piiblijutustuse teisendamist – tegelasi ei ole laua ümber mitte kolmteist, vaid ainult kolm. Kuigi kesksel kohal oleval mehel puudub Kristusele traditsiooniline habe, toob leivamurdmise motiiv pildijutustusse ilmse piibelliku allteksti.<sup>302</sup> Eksitavat pildiallkirja kannab ka Ketsemani aia motiivi kujutav maal „Mägedes“ (1985). Kuna seekord kujutatakse Kristust iseloomulike tunnusteta ning ka käsitletav piiblilugu pole nii tuntud kui Jeesuse äraandmine, on siinkohal pettemanööver sisulisem. Teades Arraku fabuleerimislembast ja omamütoloogilisi kalduvusi ei pruukinud võimud tõepoolest igas töös kristlikku allteksti kahtlustada. Iseloomulikul kombel ei ava Arrak nimetatud töö religiooside taustu isegi kirjas Vaino Vahingule, kirjeldades valmivat pilti „neljast mehest, kes lähevad mäe otsa. Üks on eespool ja teised tukkudes istumas.”<sup>303</sup>

Peatükiks Arraku pimesikumängus kommunistliku riigi ateistliku ideoloogiaga on 1980. aastate teisel poolel sündinud tööd, kus kunstnik kasutab üht kristliku ikonograafia kesket kujundit – kala. Teadupärast on tegemist sümboliga, mis ühendab kristlasi juba selle religiooni algussajanditel, mil neid Rooma impeeriumis taga kiusati. Vaino Vahingu poolt üleskirjutatud vestluses on Arrak hiljem sõnanud: „Kalamotiiv on mind ammu huvitanud. Ma olen teinud seda siinamaani ja ei tea mispärast?”<sup>304</sup> Arraku loomingusse ilmub kalamotiiv maaliga „Töö“ (1985), millel frontaalvaates kujutatud seisev mees hoiab põiki käes suurt kala. Järgmistel aastatel tuleb Arrak selle motiivi juurde korduvalt tagasi. Tähelepanuväärsem edasiarendus valmib 1988. aastal Kirovi kalurikolhoosi tellimusel Tallinna vanalinnas asunud kalakaupluse tarvis. Kirjas Vahingule nimetab Arrak seda viiest maalist koosnevat seeriat oma elu kõige põnevamaks ja õigemaks tellimuseks.<sup>305</sup> Maalidest „Kalapüük“, „Kalapidu“, „Kalaturg“, „Kuju kalale“ ja „Suur kala“ koosnevas seerias arendab kunstnik mõnuga allegooria abil saavutatud piiramata jutustamisvabadust. Stiliseeritud keskaegses miljööös hargnevad pildijutustused näivad endast kujutavat kristluse ajalugu (Jumalapoja poolt maailmale jäetud usk, varakristlastele osaks saanud tagakiusamine, ametlikuks religiooniks tõusmine, kiriklikud kuritarvitused). Kuna selleks ajaks oli tsensuuri mõjuvõim kadumas, võib arvata, et kunstnik nautis siin pigem võimalust oma ideid jõulise sümboli abil artikuleerida kui pidas silmas vajadust oma mõtteid võimude eest varjata. Topeltkodeering oli kaotamas poliitiliselt laetud salakõne otstarvet ning taandumas kunstiliseks võtteks.

<sup>302</sup> Niitenberg, *Religioosne motiiv*, 39.

<sup>303</sup> Arraku dateerimata kiri Vahingule. Maal „Mägedes“ leiab äramärkimist Arraku nähtavasti pisut varasemas (10.4.1985) kirjas Vahingule: „Maalin pilti „Mägedes“. Kummaline pilt ja omab mingit tõmmet.“ – EKLA, reg. 2008/86.

<sup>304</sup> Vahingu ja Arraku vestlus, 8.5.1996, EKLA, reg. 2008/86, 1.

<sup>305</sup> Arraku kiri Vahingule, 17.3.1988, EKLA, reg. 2008/86.

Vana Testamendi süžeede poole pöördub Arrak pigem loomingu järgmisel perioodil, mis jääb siinse käsituse fookusest välja. Küll on tema 1980. aastate kunst rikas pühakuid, prohveteid, evangeliste ja munki kujutavate teoste poolest. Evangelistide ja pühakute kujutamisel lähtub kunstnik kristliku ikonograafia kaanonitest, nt raamat kui evangelisti tunnusmärk maalil „Tarkus“ (1985) või kotkas kui evangelist Johannese tunnus maalil „Kahekesi“ (1987). Evangeliste kujutavad tööd kerkivad kirkalt esile ilmse lugupidamise poolest, millega kunstnik portreeritavatesse suhtub – Arrak näitab neid kui Jumala sõna vahendajaid ning teistest suurelikest kõrgemal seisvaid isikuid. Varaseima evangelisti kujutava maalina nimetab Niitenberg “Kroonikakirjutajat” (1978),<sup>306</sup> milles võib siiski kahelda. Maal kujutab keskaegsete linnamüüride varjus keskendunult kirjutavat mungarüüsi kroonikut ning tema selja taga kahte magavat meest. Siinkirjutajale meenutab maal nii süžeelt kui meeoleult Jaan Krossi nelikromaani „Kolme katku vahel“, mille peategelane on mäletatavasti kroonikat kirjutav pastor. Kuna maal valmis Krossi raamatutega (välja antud 1970, 1972, 1977 ja 1980) samaaegselt ning kunstnik oli seda tõenäoliselt lugenud, võis pigem olla tegemist kirjandusteostest inspireeritud ajaloomaaliga, millele viitab ka maali allkiri. Romaanis sisalduvaid poliitilisi allusioone näib kunstnik kommenteerivat punase eesriide maalimisega maali vasakusse serva.

Vähemalt kaks korda naaseb Arrak vaadeldaval perioodil Püha Jüri motiivi juurde, nimelt maalidel „Mees lohega“ (1986) ja „Võitlus“ (1991). Mõlemad on esialgse versiooniga võrreldes traditsioonilisemad, esimesel seisab pühak alistanud punase koletise kehal, hoides käes kahest otsast lõõmavat tõrvikut. Viimane asjaolu suunab mõtted poliitilisele tõlgendusele, kuna kristlik ikonograafia tunneb küll tõrvikuid, kuid mitte kahest otsast süüdatuna. Küll aga leidub viide kahest otsast põlevale püürule meie rahvuseeposes, kus see kuulutab Kalevi kojujõudmist. Sellest aspektist vaadelduna omandab töö selgelt poliitilise iseloomu, eriti kui arvesse võtta poliitiliste muutuste algusega kokku langevat valmimisaastat. Teistsuguse lahenduse annab lohetapmise loole kompositsioon „Võitlus“, mis kujutab taaskord punast lohet, kelle rinnast Püha Jüri on oda läbi puurinud. Huvitavad on lohe silmad – inimsilmad, millest üks on punane ja teine sinine. Niitenberg juhib sellega seoses tähelepanu maali valmimise kontekstile, nimelt kinkis Arrak selle poolehoiuavaldusena Eesti Komiteele, millest võib ehk teha oletusi teoses sisalduvate poliitiliste allusioonide kohta.<sup>307</sup> Meenutades valmimisaastaks (1991) kujunenud sisepoliitilist olukorda, saab „Võitluse“ soovi korral paigutada konkreetsesse olupoliitilisse situatsiooni.

Kunstniku nimekaimust Püha Jüri kõrval leiavad Arraku 1980. aastate loomingu korduvat kujutamist pühakud, keda ühendab hea läbisaamine

<sup>306</sup> Niitenberg, *Religioosne motiiv*, 38.

<sup>307</sup> Niitenberg, *Religioosne motiiv*, 79.

loomadega (Püha Maarja Egiptusest ja Püha Hieronymus). Kunstniku esindustööde hulka kuulub 1986. aastal valminud maal „Mees ja lõvi“, millel on kujutatud kaljukooa suul mõtlikult istuv mees ja tema jalge ees lamav valvsa pilguga lõvi. Mehe pruun kuub sulandub maapinnaga kokku ning taamal avaneb vaade kindlusevaremetele, mille kohal paljastub pilvede vahel taevane kindlus. Asjaolu, et portreeteritava näol on tegemist konkreetse pühakuga, mõjub antud juhul isegi üllatavalt, kuna kanoonilisest ikonograafiast mööda minnes on maalil saavutatud hoopis laiem ja universaalsem tähendus. Ometi vastab süžee legendile sellest, kuidas Püha Hieronymus erakupäevil Siinai kõrbes koostas peavarju leidis. Püha Hieronymuse alaliseks kaaslasena ja saatjaks oli lõvi, kelle käpa ta oli terveks ravinud. Kuna pildil kujutatud mees sarnaneb Arrakule endale ning teada on nii kunstniku loomaarmastus kui kaldumus vaimsetele mõtisklustele, võib „Meest ja lõvi“ vaadelda kui kunstniku autoportreed Püha Hieronymusena.

Arraku looming allub temaatilisele jaotusele üksnes piiratud määral. Nii jääb eristatavate temaatiliste rühmade nagu religiooside või ajaloolisi motiive või loomi kujutavate servaaladele hulk töid, mida iseloomustab kõige paremini sõna kummaline. Kogu Arraku looming on kahe võimsa jõu tõmbepiirkonnaks, milleks on literatuurne öelda (näidata) tahtmine ning müstifitseeriv ja visuaalseid mõistatusi loov anne. Kunstniku seletustest, näiteks kirjades Vaino Vahingule sisalduvatest, jääb mulje, et sageli ei tea Arrak isegi, mida mõni pilt kujutab ja miks. Näiteks kirjutab ta psühhiaatrist sõbrale sõejoonistuse „Kiri liivale“ (1985) valmimisest: „Mees istub ja pulgaga veab liivale sik-sakki. Tagaplaanil on poollagunenud sakiline müür. Maastik, põõsad, taevast pilvedega. Võib-olla ta teatab midagi liivale? Savijälg oleks püsivam, aga kust seda võtta?“<sup>308</sup>

Arraku karakterile iseloomulikult leiab tema pildidel tingimata aset mingi sündmus, üks asi saab teiseks. Kui pildil ka midagi ei tehta, leiab vähemasti aset dialoog, tegelased on ametis suhtlemisega, nende vahel liigub informatsioon. Vahetatavad teated esinevad Arraku töödes mitmekesisel kujul, nagu teadaanne, salateade, mõistatus, vale jne.

Iseloomulik on, et selle informatsiooni sisu jääb sageli mõistatuseks – jääb mulje, et kunstnik vaatleb oma tegelasi justkui tulnuka positsioonilt, kust vaadatud pole huvitav mitte öeldu tähendus, vaid suhtlemine kui niisugune, sotsiaalsete üksuste vaheline üksteisega verbaalse suhestumise soov ja vajadus. Vaadeldavatest aastatest võib välja tuua rea töid, millel on sõna otseses mõttes tegemist teate edastamisega, enamasti valge paberilehe või ürikurulli kujul, nt „Kahekesi koos“ (1979, akvarell), „Laudkond“ (1980), „Mees ja lind“ (1981, süsi), „Kiri liivale“ (1985, süsi), „Olend“ (1986). Kuna Arrak on oma loomingust kõneldes ja kirjutades sageli rääkinud märkidest (nt märkinimesed, Jumal kui semiootiline märk, kunst kui märksüsteem), võiks neis teis peaaegu kahtlustada teadlikku

<sup>308</sup> Arraku kiri Vahingule, 1.3.1985, EKLA, reg. 2008/86.

materjali andmist sellisteks tõlgendusteks. Samuti tulevad kõne alla mõistatuslike teadete kujundi võimalikud allusioonid ühiskondlik-poliitilise olukorraga (sõnavabaduse piiramine, pealtkuulamised, koputajad, käest kätte levivad tekstid, avaliku sõna tsenseerimine, kirjavahetussaladuse rikkumine jms). Mis puutub kõnelemise ja vaikimise binaarsust, siis on Külliki Vulf kirjutanud vaimsest surutisest kujunenud omamoodi vaikimise fenomenist 1970. ja 1980. aastate Eestis: „Avalik vaikimine omandas ühiskonna sisemistes kihtides lausa salavõtme, koodi või koodide koodi tähenduse, mis andis loovale ja mõtlevale inimesele võimaluse selle kaudu kõnelemiseks.“<sup>309</sup>

Kristliku ja mütoloogilise ikonograafia tõlgenduste kõrval on kunstniku selle perioodi loomingus vaadeldav ka suundumus, mis kasutab ainesena ilmalikku minevikku. **Ajaloomaali** selle klassikalises tähenduses esineb siiski harva, enamasti on ajalooline kihistus osa intersemiootilisest amalgaamist, mis võib sisaldada ka viiteid mütoloogiale ja religioonile, samuti kirjanduslikku ja kunstilist intertekstuaalsust, poliitilisi alltekste, elufilosoofilisi mõtisklusi. Siiski paigutub alates 1970. aastate lõpust suure osa Arraku tööde pildiilm vähem või enam konkretiseeritud ajaloolisse minevikku. Nii pilte läbivad arhitektuurilised detailid, tegelaste rõivastus, aga samuti tegevused näivad kõige sagemini viitavat keskajale või vähemalt meie kujutusele keskajast; pildimaailmade ajalisruumiline *topos* näib kõige sagemini paigutuvat keskaegsesse Tallinna. Kuna Arraku naivistlik ja groteskne stiil sobib hästi eelrenessansliku maailma esilemanamiseks, on tegemist hea näitega sellest, kuidas orgaaniliselt kokkusobivad sisu ja vorm teineteist võimendades kunstilist veenvust loovad. Teadlikke või ebateadlikke vormilisi paralleele võib leida eelkõige flaami vararenessansi meistritega – hulgaliselt figuure ja anekdootlikke tegevusi samale lõuendile koondav kompositsioon meenutab Brueghelit ning nägude groteskne moonutus Boschi. Mõneti postmodernistlikus vaimus ei häbene Arrak ka otseseid motiivilaene, näiteks on Arraku maali „Pime rändur“ (1978) aluseks tuntud „pime juhtimas pimedat“ motiiv. Eelnevat arvestades võib nõustuda Ilmar Venega, kelle sõnul kuulub Arrak vaimulaadilt teise ajastusse, nimelt keskaega. Siiski on tegemist pooliku tõega – Arraku kunst osutub ka selles aspektis üllatavalt keeruliseks ning kaasaegseks, võnkudes elavalt kaasa ajastu kultuuri süvahoovustega. Gianni Vattimo sõnul on ajaloolise enesetunnetuse näol tegemist millegagi, mis sai üldse võimalikuks alles moodsale („Gutenbergi ajastu“) inimesele. Postmodernsel („televisiooni-ajastul“) muutub aga selline kogemus taas problemaatiliseks ja lõpuks võimatuks. Uued kommunikatsioonivahendid tasandavad ajalookogemust kaasaegsuse ja samaaegsuse pinnal, tuues kaasa selle dehistoriseerumise.<sup>310</sup> Jüri Arraku

<sup>309</sup> Külliki Vulf, „Vaikimine – vabastav võimalus kõnelemiseks. Kas võimalus kohandamiseks?“, *Kohandumise märgid*, 285.

<sup>310</sup> Vattimo, *Modernsuse lõpp*, 17–18.



ironiline, mitmekihiline ja ambivalentne ajaloooteemade käsitlus näib Vattimo kirjeldatud nähtusest teadlikuna. Nii on ka Arraku keskaegsus postmodernistlikult eneseteadlik; hoolimata ajastust, mida kunstniku pildid kujutavad, kõneleb Arrak 20. sajandi kunstnikuna põhiliselt iseendast ja oma ajast. Vastavalt Vattimo kirjeldatud tasandavale, dehistoritseerivale tendentsile on iseloomustab ka Arraku töid mingi ajatu vahepealsus; kauged tegelased tuuakse ettepoole, lähemad nihutatakse tahapoole ning kokkuvõttes on kogu pildimaailm mitte ajaloolise tõe, vaid ajatu idee või sümboli teenistuses.<sup>311</sup>

Eelpool juba puudutatud „Kroonikakirjutajale“ lähedaste ajaloomaalidega on tegemist „Keskaegse legendi“ (1980) ja „Keskaegse katku“ (1981) näol. Kõik kolm teost on suurt dekoratiivset silmarõõmu pakkuvad unenäolised pildid kaugest minevikust. Sarnaselt „Kroonikakirjutajale“ langevad ka „Keskaegsel katkul“ kujutatud pikkade nokkadega maskides tegelased kokku ühe Jaan Krossi romaanis „Kolme katku vahel“ leiduva kirjeldusega. Ajaloolises võtmes nägemusliku sürrealismiga on tegemist maali puhul „Tornide linn“ (1979) – kujutatud on hulk väikestesse tornidesse vangistatud tegelasi, kellest on näha vaid silmad, taustaks veelgi suuremad silmad ning kõige kohal ähvardavad tule- ja suitsulõõmad. Arraku kui pealinnas tegutseva keskaegse vaimsusega kunstniku loomingu puhul on vaevalt üllatav Tallinna vanalinna korduv esinemine. Arrak ei kujuta vanalinna maalilise muistisena, vaid kasutab maalikunsti endiste aegade elluäratamiseks. Sellise lähenemise juures näib pea võimatu vältida harrastusajaloolaslikku naiivsust, ent ometi on see Arrakul õnnestunud. Maal „Vanalinna ehitajad“ (1985) kujutab pürjelite gruppi linnamüüri laduvate ehitajate taustal. Muinasjuturaamatuliku lapsikuse asemel on tegemist muinasjutuliselt tõsise pildiga nii Tallinna ajaloost kui kunstniku sümpatiseeriva käsitlusega linnast kui sellisest – inimkäte loomingust ning inimeste kaitsjast. Sõjajoonistus „Vestlus vanalinnas“ kujutab millegi üle elavalt arutavat väikest inimirühma, mille kahel liikmel on paberilehed käes. Arrak kirjeldab seda tööd detailselt Vahingule ning lõpetab: „Vestlus ilmselt on neil millest rääkida, küsida, nuriseda, arutada. Ma ei tea midagi, minule nad ei räägi ja õnneks pilt mult ei küsi midagi.“<sup>312</sup> Nagu kõik Arraku poolt kujutatud süžeed, asetub ka vanalinn ühe tähendusliku aspektina avarama ülesande teenistusse, milleks on kulunud määratlust kasutades kunstniku isikupärase maailmanägemise väljendamine.<sup>313</sup>

<sup>311</sup> Ilmar Vene, „Jooksja on teel“, *Postimees*, 27.11.1996.

<sup>312</sup> Arraku kiri Vahingule, 1.3.1985, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>313</sup> Seda mõtet on tabavalt väljendanud Mirjam Peil: „Maalides altarimaale nagu keskaegne Tallinna meister, annab Arrak tegelikult „teise plaanina“ kogu aeg hinnanguid kaasajale. /.../ Nii toimub mõneti ajaline nihetus: habemike piiblikangelaste ning range näoga madonnade kaudu loetakse hukkaläinud tänapäevale moraali. Aga millal on leidunud ajastut ilma patu, vägivalla ja sisemise paineta? /.../ Nii osutub Jüri Arraku looming tegelikult ajatuks, kehtivaks mistahes aastakümnel või -sajal. Ja kunstnik esitab end ühiskonna südametunnistusena.“ Niitenberg, *Religioosne motiiv*, 28.

Kui Arraku 1970. aastate loomingu läbivaks motiiviks oli suletud ruumid ning neist välismaailma avanevad aknad ja uksed, siis järgmisel kümnendil asenduvad need (sageli kõrbelaadsele tühermaale paigutatud) keskaegsete linnade, müüride, tornide ja varemete motiiviga. Nii nagu Arrak ei kujuta lihast ja luust inimesi, vaid inimese sisemist ideed, ei kujuta ta ka mitte ajaloolist arhitektuuri, vaid ideed sellest – midagi, mis paigutub (objektiivse) keskaja ja (subjektiivse) muinasjutu vahepeale. Kui suletud ruumidega andis kunstnik edasi sotsiaalset ahistust, siis lohutu ja askeetlik maastik, millesse kunstnik nüüd oma tegelased paigutab, annab pildiprobleemile pigem metafüüsilise ja eksistentsiaalse alatoon. Loss või linn näib siin kehastavat füüsilist ja psühholoogilist kindlust ja varjupaika keset lohutult laotuvat elu. Täenduslikul kombel on nende monumentaalsete ehitiste näol ikkagi tegemist inimtöö viljaga, omamoodi apoteosiga sellele. Nõnda on linnade, kindluste, losside ja varemete tähendus Arraku töödes kahetine – lisaks inimlike pürgimuste kaduvusele (varemed vs hiilgav taevane linn) võivad nad esindada monumentaalsete jõupingutuste väarikust (keskaegne linn).

**Huumor.** Kui eespool oleme vaadelnud Arraku loomingu tõsisemat palet, siis õiglane on märkida, et tegemist on väga naljalembelise kunstnikuga. Iseäranis Arraku 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate alguse töödes esineb sageli mängude teema, nt „Mängud puu ümber“ (1976, sügavtrükk), „Mängur“ (1976, sügavtrükk), samuti tsirkust, narre, näitlejaid ja akrobaate kujutavad tööd (nt „Tsirkus“, 1977, „Näitleja“, 1979, „Tasakaalukunstnik“, 1980, „Köieltantsija“, 1981, „Teater“, 1983, „Näitleja ja lõvi“, 1984). Kirjas Vahingule (15.9.1980) märgib Arrak maali „Köieltantsija“ (1981) alustamise kohta: „Istungi praegu siin ja alustan tööd köieltantsija kallal. Sain Tartust kuhjaga emotsioone selle pildi jaoks. Olemegi nagu köieltantsijad ja kunagi ei tea, millal köis on sulide poolt rasvaseks tehtud. Pildil on nii, et mees köiel tõmbab keelega köie üle (igaks juhuks), ta poos köiel on ebaharilik ja ta kõnnib sinitaeva foonil, kus üksikud pilved.“<sup>314</sup> Nõnda on tsirkuse näol tegemist elu mudeliga – see on absurdne ja groteskne koht, kus esinetakse klounaadi ja trikkidega. Tsirkus nagu maskki on olemuselt ambivalentne, ühendades head ja halba, lõbu ja teesklust – mis puutub viimasesse, on Arrak 1977. aastal Vahingule pihtinud: „Elu kipub vägisi kannatuse maski kandev monstrum olema või päris maskita koletis.“<sup>315</sup> Ent nähtavasti peegeldas Arraku lembus teatri ja mängude teema vastu jällegi ka kaasaegse ühiskonna süvakeeli. Piret Kruuspere on märkinud, et 1970. aastad oli kümnend, mil teatri roll sotsiaalse kliima tundliku indikaatorina eriti võimendus.<sup>316</sup> Nii nagu Juhan Viidingu puhul saame rääkida teatri metastaasidest eesti luules, saame ehk Arraku puhul kõnelda sama nähtuse kandumisest maalikunsti.

<sup>314</sup> Arraku kiri Vahingule, 15.9.1980, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>315</sup> Arraku kiri Vahingule, 1977, EKLA, reg. 2008/86, 46.

<sup>316</sup> Piret Kruuspere, „Kohanemine rambivalguses“, *Kohandumise märgid*, 313.

Kuidas selgitada Arraku kunsti ilmset kokkusobivust koomilise väljenduslaadiga? Hulga põhjendusi leiame Henri Bergsoni „Esseest koomika tähendusest“ (1911). Bergsoni arvates on koomika tingimatult seotud inimliku, inimesele omase sfääriga (ei ole naljakat maastikku, ka elutu asja puhul on naljakas sellele inimese poolt antud kuju või sarnasus millegi inimlikuga). Inimlike suhete valdkond on peaaegu kogu Arraku kunsti aines. Koomika eelduseks on Bergsoni järgi tundetus, ükskõiksus, distants – nali nõuab efekti saavutamiseks südame hetkelist anesteasiat, ta on suunatud mõistusele. Ka Arrak vaatleb oma piltide tegelaste toimetusi justkui antropoloogilise huviga, süüvimata ühe või teise tegelase hinge peensustesse. Bergsoni sõnul on koomiline igasugune karakter kui meie isiksuse muutumatu komponent. Naljakana mõjub inimene kui valmishitatud masinavärk ja iseennast kordav automatism. Jüri Arraku kompositsioonide tegelased on just samamoodi üksnes ühe tegevuse, eesmärgi, ideeni taandatud tüüpkujud. Bergsoni sõnul on koomika aluseks väline olukord, see on juhuslik, mitte olemuslik puudutades isiku pindmist kihti. Ka Jüri Arrak tavatseb asetada oma tegelased situatsioonidesse, mis on pea demonstratiivselt argised ja jaburad. Bergsoni sõnul mõjuvad koomilisena automatism ja kordumine – kordus ja täielik sarnasus tekitavad aimduse elava taga toimivast mehaanikast. Arraku figuraalkompositsioonide läbivaks võtteks on paljude ühesuguste tegelaste asetamine sarnastesse tegevustesse. Bergsoni sõnul muutub koomiliseks igasugune tsere-moonia, kui vaataja keskendub selle vormilisele küljele (tsere-moniaalsusele). Ka Arraku tegelased täidavad tihtilugu oma tegevusi tuntava arusaamatusega nende eesmärgi suhtes, samuti köidavad korduvalt Arraku tähelepanu erinevad rituaalsed või traditsioonilised tegevused, milles tegelased näivad osalevat kui marionetid. Bergsoni arvates mõjuvad naljakalt inimeste puudused. Arraku lähenemine on piltide tegelastele on üpris karikatuurne, ta võimendab naudinguga nende veidrusi ja naeruväärsust. Bergsoni sõnul on absurdikoomika sarnane unenäguitele – need on arutluskäigud, mille üle me naerame, kuna teame, et need on valed, kuid mida me võiksime unes õigeks pidada. Selline oneiriline jaburus ja juhumus iseloomustab tihti ka Arraku tegelaste käitumisloogikat. Bergsoni sõnul on joonistuste koomika tihti laenatud kirjandusest – naljakas ei ole niivõrd joonistus, kuivõrd kujutatav satiiriline või koomiline stseen. Arrak on kunstnikuna suur anekdootlike lugude jutustaja. Bergsoni arvates on koomika sotsiaalne nähtus – nali ei salli eraldatust, ta vajab vastukaja, soovib kanduda ühelt inimeselt teisele. Samas peab selline nalja referentsgrupp olema suletud (ükskõik kui lai, aga suletud), naeru taustaks on seltsimehelikkus või isegi vandeseltslaslikkus teiste naerjatega.<sup>317</sup> Kuigi Jüri Arraku kunstis on ka tugev universaalne mõõde, projitseerub suur osa tema

---

<sup>317</sup> Henri Bergson, *Naer: Esseest koomika tähendusest* (Tartu: Ilmamaa, 2009), 12–16, 27, 36, 90, 95, 117–118.

kompositsioonidest just vaadeldava perioodi sotsiokultuurilisele taustale – selle referentsgrupiks on Eesti NSV-s elanud eesti kunstipublik.

Nagu kõik Arraku kunsti ülejäänud struktuuraalsed komponendid, on ka tema koomika tihedalt läbipõimunud kunstilise mudeli muude osistega. Üheks selliseks on eespool kirjeldatud eneseteadlik ajaloolisus või ambivalentne keskaegsus. Nõnda näib tõsise ja ebatõsise dihhotoomia Arraku kunstis vastavat Mihhail Bahtini poolt kirjeldatud keskaja kultuuri kaksikstruktuurile: ühelt poolt tõsine ja kanooniline kõrgkultuur (kategooriad nagu patt, patulunastus ja kannatus) ning teiselt poolt narrusele ja naerule orienteeritud rahvakultuur (narripühad, laadatudendused, karnevalid). Bahtin toob keskaegse rahvaliku naljakultuuri iseloomulike joontena välja hierarhiate ümberpööramise ja sotsiaalse kuju muutlikkuse printsiibid. Ka Arraku töödes on läbivaks maski kui elementaarse identiteedi muutmise vahendi kasutamine. Kõlab suureliselt, ent ehk ei ole vale öelda, et maskid on vahendiks, mille abil kunstnik väljendab 20. sajandi mõtteleos esile kerkinud kriitikat isiksuse metafüüsika suhtes, esitades korduvalt irriteerivaid küsimusi subjektsuse, sotsiaalsete rollide, nende kahe vaheliste piiride, maski ja olendi tõeväärtuse kohta. Paljudel juhtudel on tegemist looma- ja linnumaskidega (nt „Loomaaed“, 1979, lito), teistel juhtudel kannavad ambivalentset tõugu olendid inimmaske (nt „Kuulavad maskid“, 1979), mõnikord aga loomad teiste loomade maske (nt „Ükssarvega“, 1986). Üheks maskimotiivi edasiarenduseks on looma peaga inimolendid (nt „Hunt kuldse kepiga“, 1983). Mitmetel töödel on olendid ja nende maskid kokkusulanud või eristamatud (nt „Kolmekesi“, 1979) justkui illustreerides Bahtini poolt keskaegse rahvaliku naljakultuuri tuumaks peetud ideed sotsiaalsete rollide relatiivsusest ja muutlikkusest.<sup>318</sup>

**Poliitilised tähendused.** Erinevalt religioosest, mütoloogilisest või ajaloolisest motiivist, mille alusel saab Arraku vaadeldava perioodi loomingut üsna hõlpsalt katalogiseerida, on poliitilise tähenduse näol tegemist varjatud topeltkihistusega. Kummati oli see paljudesse piltidesse sissemaalitud dissidentlik mõistmisvõimalus üheks põhjuseks, miks Arraku looming oli omas ajas mõjukas ja armastatud. Siinkohas ei peeta silmas kunstniku loomingu n-ö üldfilosoofiliselt ebanõukogulikku platvormi, vaid konkreetseid motiive, mida omal ajal tõlgendati varjatud poliitilise kriitikana.

Kuna Arraku pildikeel jätab värvivaliku sageli üpris vabaks, on kunstnikule läbivalt omane poliitiliselt laetud värvisümboolika kasutamine. Tagantjärele ongi Arrak pooleldi eneseirooniliselt nimetanud end ka koloriididissidendiks.<sup>319</sup> Vaadeldava loominguperioodi algusest pärineb varjamatult sinimustvalge graafiline leht „Ettur“ (1976, litograafia, värviline linoöl). Dramaatilisemalt on värvi-

<sup>318</sup> Mihhail Bahtin, „Epos ja romaan (Romaani uurimise metodoloogias)“, *Valitud töid* (Tallinn: Eesti Raamat, 1987), 28–33.

<sup>319</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 25.

sümbolite konflikt dramatiseeritud sama aasta maalil „Autoportreede vestlus“, mille tagaplaan kujutab punaste kardinatega palistatud kaugvaadet sinimust-valges värvikombinatsioonis taevamaastikule ja helesinistele mägedele nende all. Punase kardina motiiv kordub aasta hiljem Vaino Vahingu portreel (viidates siin nähtavasti ka portreeteritu teatrilähedusele), kus see on samuti peaaegu varjanud rahvusvärvides maastikku. Julge värvisümboolika on ka maali „Jüri võitlus lohega“ kunstilise mudeli oluline element – punase koletise taust on taas sinine, must ja valge. Sama vastandus kordub maalil „Kaks meest“, kus punasesse rüütatud Juudas suudleb põsele Kristust, kelle silmades on taas sinise, musta ja valge kombinatsioon.

Värvisümboolika kõrval saab Arraku tööde puhul vaadelda ka poliitiliselt laetud sümbolite kasutamist motiivi tasandil, kusjuures sageli rakendatakse neid koos. Mõjukamaks sedalaadi tööks on kindlasti maal „Jüri võitlus lohega“ (1979), mille julge ja teravmeelne sümbol ei manifesteeri üksnes impeeriumivastast meelsust, vaid ka strateegiat Nõukogude riigi alistamiseks. Punane koletis, kelle sisemusse Arraku nimekaim on võitluse käigus tunginud, pakub üsna kergesti loetavat allegooriat kommunistliku impeeriumi poolt allaneelatud kunstnikule ja tema rahvale, kinnitades nende jätkuvat vastupanu ning andes lootust selle õnnestumiseks. Punase koletise vastusümbolina avaneb tagaplaanil taaskord rahvusvärvides taevas. Samasugust religioosset ja poliitilist topeltkodeeringut näib sisaldavat maal „Deemoni lahkumine“ (1981). Pildil on kujutatud arraklik tegelaskuju, kelle suust väljub sarve ja maokeelega punane soerd. Naiivsel lugemisel süütuna näivad motiivid omandavad poliitilisel lugemisel radikaalselt poliitilise sisu ning kaasaegsel publikul oli kahtlemata nii soov kui harjumus selliseid interpretatsioone leida.

Mütoloogilise või religioosse motiivi ühendamist poliitilise allegooriaga esindab ka maal „Inimesed esemetega“ (1985). Kõikvõimalikke asju tassivate tegelastega servast servani täidetud brueghel'likku kompositsiooni võib vaadelda kriitilise võrdpildina 1980. aastate defitsiidimajandusele. Arrak näib siin mõista andvat, et vaimsusest rikkumata ahnus laseb valitseval korral end ise tükkideks lammutada ja minema kanda. Täenduslik on ka kindlusemüüride vahelt avanev merevaade, mille suunas liigub vaid üks kinniseotud silmadega seltskonnake. Teose sotsiaalkriitiline sõnum on ilmne, huvitav on sealjuures materialismikriitika ja suletuse-vabaduse dihhotoomia ühendamine kristliku teemaga.

Omanäoliseks peatükiks Jüri Arraku loomingus on tema **loomi kujutav looming**. Teemade, motiivide, retooriliste võtete ja väljenduslaadide esinemist Jüri Arraku loomingus esindab assotsiatiivsuse ja risoomsuse printsiip, mis tähendab omavahelist suguluslikku terviklikkust ning lugematuid kombinatsioone. Ka looma kujutised ei moodusta mingil viisil erandit, rakendudes kõigi juba käsitletud teemade (religioon, ajalugu, poliitika) väljenduseks, sisaldades paljusid juba nimetatud motiive (nt lossid, pühakud), olles kujutatud erinevates laadides

(sürrealistlikust realistlikuni) ning erinevate retooriliste võtete teenistuses (meto-  
nüümist metafoorini). Näiteks tundub maalil „Koos leopardiga“ (1986) rahva-  
jõuguga ühte sammu astuv loom kandvat poliitilisi allusioone – on ju tegemist  
Eesti vapiloomaga. Sellest maalist juttu tegev kiri Vahingule sellist kitsast  
tõlgendust siiski ei toeta: „Maalin suurt pilti 140x190 cm, kus inimesed sam-  
muvad ja leopard ka. Loom on esiplaanil ja vaatab meie poole, vaatajate poole –  
aga pildiinimesed ei näe ega kuule ja muudkui lähevad. Loom aga peab minema  
kaasa, sest teist teed pole ka temal. See ongi kõik. Kellelgi pole teist teed, me  
ainult teeme näo ja vingerdame minnes.“

Kuna valitsev kultuuriline paradigma laseb loomadega seotud süžeedel paista  
triviaalse või lapsikuna, võib tekkida kiusatus seda temaatikat kunstniku loomingu  
kergekaalulisena tagaplaanile jätta. Kunstiajaloolane Steve Baker märgib  
raamatus „Picturing the Beast“, et tüüpiliselt toimib looma märk üldteadaolevate  
stereotüüpide kirjutamata süsteemis, kus tähendused eeldatakse olevat ilmsed  
ning nende kunstiline tõlgendamine seega liigne. Seetõttu on looma kujutamist  
20. sajandi kunstis peetud kõige kitschimaks aineseks üldse, olles prestiižilt  
võrreldav ehk üksnes laste ja ilusate naistega.<sup>320</sup> Arraku puhul näeme teadlikku  
vastandumist sellisele loomade kujutamist kuidagi kerglaseks, lapsikuks, oda-  
vaks või alaväärtuslikuks pidavale käsitlusele – tema pildimaailmas on loomad  
pühakute kohatäitjad, tekitades oma tõsiduses, siiruses, pühalikkuses moraalse  
kontrasti triviaalsete, banaalsete, karja-aruga, Nietzsche sõnu laenates, „inimlike,  
liiginimlike“ inimolenditega. 1984. aastal üllatas kunstnik kohalikku kunstielu  
tervenisti loomadele pühendatud näitusega galeriis Draakon. Arrak oli sel ajal  
veel Kunstnike Liidu maalisektsiooni esimees ning tema sõnul tekitas näitus  
kolleegides „kohutavat hämmastust“. Arrak: „Näiteks kunstiteadlane Mart Eller  
küsis, et mis jama sa oled teinud. Aga mina sisemiselt tunnen, mida ma teha  
tahan ja mind eriti teiste arvamus ei mõjuta. Kui tahan teha loomi, siis teen loomi.  
Mulle kohutavalt meeldivad loomad, nad on meie vanemad vennad ja neisse  
peab suhtuma aukartuse ja imetlusega. Ka meis endis on säilinud kõik loomalik –  
kired, instinktid ja kadedus -, üksnes mõistus on teinud selle rafineerituks. Kui  
keegi peaks maamuna kaugelt vaatama, siis paistab talle inimene tõelise kurja-  
tegija ja hävitajana.“ Kirjad Vaino Vahingule annavad edasi nii siirast naudingut,  
mida kunstnikele selle valdkonnaga tegelemine pakkus kui kolleegide ja publiku  
epateerimise elevust: „Kogu näitus loomadest! See on publikule väike üllatus.  
Loomad on mu piltidel ka enne olnud, aga nüüd on kontsentreeritud kujul.“<sup>321</sup>  
Teises kirjas kirjeldab kunstnik Vahingule (kes pidas loomanäitust vapustavaks)  
loomade maalimiseni viinud tausta: „Mul oli neid loomi maalides suurepärase

<sup>320</sup> Steve Baker, *Picturing the Beast* (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2001),  
8, 170, 193.

<sup>321</sup> Arraku kiri Vahingule, 7.9.1984, EKLA, reg. 2008/86.

suvi ja peale naisprobleeme oli see kaunis unustuste allikas. Loomad on ammu olnud minu lemmikud ja nii nagu sina kassidega katsetasid, ei tuleks ma toime. Idealiseerin loomi, kasutan neid teisiti kui arst ja bioloog teevad. Arvan, et nad on oma elus siiramad, vahetumad ja julmus on neil otsekohene ja vajalik.<sup>322</sup>

Bakeri sõnul on loomade kui portreeteritavate eriliseks omaduseks olla inimesele korruga lähedal ja võõras, sarnane ja siiski mitte-inimene. Seetõttu on nad inimhõlme objektidena võimelised liikuma metonüümse (sarnasuse) ja metafoorse (analoogilisuse) tasandi vahel. Viimase äärmuslikku vormi nimetab Baker disnifikatsiooniks – see on looma kujutise mugandamine vastavalt argiteadvusele, nii et see kaldub stereotüüpse ja rumala poole.<sup>323</sup> Kooskõlas Arraku ülejäänud loominguga kalduvad ka tema loomade kujutised pigem metafoorse poole. Baker eristab loomade metafoorsel kujutamisel kahte lähenemist, mida ta tähistab terminitega teriomorfism ja terioantropism. Esimene tähistab inimese või nähtuse kujutamist looma kujul ning teine looma ja inimese vormide ühendamist. Arraku tööd ühendavad varieeruvates proportsioonides mõlemat alget. Nii tehnikast kui eesmärgist tulenevalt leiab kõige metafoorsemaid loomade kujutisi ekliibristel. Silmapaistvaks näiteks on 1979. aastal valminud G. Vežise ekliibris, millel on kujutatud selili lamava alasti naise otsas istuv ja kolmesarvelist pasunat puhuv inimese ja looma jooni ühendav tegelane. Ilmselt toimib loomalikkus siin metafoorina raamatuviida omaniku karakterile ja eluviisile – loom esineb tähenduses metsik, ohjeldamatu, tiirane.

Võluva peatüki Arraku animalistikas moodustab rida suhteliselt realistlikumaid töid, mille sisuks näib olevat loomades peituva sisemise väärkuse esile toomine. Sellisteks teosteks on näiteks maalid „Armastav loom“ (1983) ja „Mees ja lõvi“ (1986) ning litod „Gepard“ (1985) ja „Lõvi“ (1986), samuti litograafia „Tiiger“ (1985). Siin on tegemist karaktersete portreedega üsna wiiraltlikus võtmes – mõlemat kunstnikku ühendab elujaatav, imetlev paatos loomade kujutamisel. Kui Wiiralti lähenemise geniaalsus seisnes heatahtlikus tähelepanelikkuses, siis Arrak saavutab kunstiliselt tasemelt võrreldavad tulemused heatahtliku kujutlusvõime abil. Arraku loomad on stiliseeritumad ja kindlasti inimlikumad. Nagu kõigi paremate tööde puhul on ka need tööd muuhulgas (ja võib-olla ennekõike) kommentaarid inimlikule olukorrale.

<sup>322</sup> Arraku kiri Vahingule, 24.11.1984, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>323</sup> Baker, *Picturing the Beast*, 175–177.

## 2.4. Seisukohad pärast 1976. aastat

### 2.4.1. Maailmavaatelised seisukohad

Nagu eelmises alapeatükis viidatud, seostab Arrak oma loomingus alates 1970. aastate teisest poolest aset leidnud muutuseid religiooniga tutvumisega samal ajal. Kuna oma religioossusest avalikult kõnelemisele ei vaadatud NSV Liidus hea pilguga, on sellele väitele kaasaegsetest allikatest raske kinnitust leida. Arraku sõnul arenes tema huvi religiooni järkjärguliselt ja küllalt hilja, veel 1970. aastatel sattus ta kirikusse harva. Süvenev tutvumine religiooni vaimse poolega leidis aset 1976. aasta paiku. „Olin juba neljakümnene, kui Piibli esimest korda läbi lugesin. See oligi aeg, kui pöördusin religiooni poole ja otsisin vastust küsimusele, kes või mis on Jumal. Kui algul tekkis suhe Jumalaga tundetasandil, siis ajapikku kaasasin tundele mõistuse.“<sup>324</sup> Olgugi jumalasõnaga tuttav, leidis Jüri Arraku kohtumine religiooniga suurel määral aset kunsti pinnal, olles seetõttu tema loomingus dešifreeritav. Ta on öelnud, et on põhiloomuselt kunstnik – mõtisklev ja filosoofiline, teatud küsimustes kahtlev ja otsiv – ning nõnda on ka enamus religioosseid mõtisklusi Arraku sõnul toimunud ateljees.<sup>325</sup>

Mõnel määral võib kunstniku hingelist teekonda jälgida kirjavahetuse põhjal Vaino Vahinguga. Arraku ja Vahingu kirjasõprus oli mehine ja südamlük, kohati pihtimuslik, sageli julgustatakse teineteist töötama, alkoholist hoiduma ja vastu pidama.<sup>326</sup> Valdavalt on kunstniku kirjavahetus Vahinguga siiski sekulaarse iseloomuga, metafüüsilisi küsimusi tõusetub harva. Rohkem kui Jumalast näib Arrak sel ajal tuge leidvat tööst, sõprusest, rahulikust olemisest Panga-Rehe maakodus. „Kuradi raske oleks elu, kui töö poleks mulle esimene,“ tõdeb Arrak 1985. aastal. „Vastasel juhul upuksin ma naiste tisside vahele. Ja ilma nendeta ka ei saa.“<sup>327</sup>

Usulised arutlused sellesse diskursusesse pigem ei kuulunud: „Elame, Vaino, ja see ongi võib-olla peamine, sest surm ei lahenda midagi.“<sup>328</sup> Vähesed Arraku kirjades leiduvad religiooni puudutavad märkused on pigem juhuslikku ja emotsionaalset laadi. Huvitaval kombel ei paiguta Arrak isegi isegi ilmse kristliku sisuga teoste tegemisest kirjutades neid kirjades Vahingule religioossesse konteksti. Nii tekib kahtlus, kas kunstnik ei arvestanud Vahingu kui arsti ja teadlase eeldatava usuleigusega või siis oli tegemist omalaadse sõpradevahelise peitusemänguga. Siiski, just maali „Jüri võitlus lohega“ alustamisest teada andes seletab Arrak oma

<sup>324</sup> Monika Reedik, „Kunstnik ja looja“, *Eesti Kirik*, 26.5.2004.

<sup>325</sup> Liiv, „Jüri Arrak: Ma usun, et olen mäeni jõudnud“, 9.

<sup>326</sup> Arrak sõprusest Vahinguga: „Vahinguga oli imelik sobivus, tema uuris mind ja mina võib-olla teda, saime hirmus hästi läbi, ei tülitsenud, aga minul polnud teda vaja kui psühhiaatrit ega temal mind kui kunstnikku.“

<sup>327</sup> Arraku kiri Vahingule, 1.9.1985, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>328</sup> Arraku kiri Vahingule, 22.8.1986, EKLA, reg. 2008/86.



suhtumist usuküsimustesse: „Kui mul puudub usk, kui mul pole peaaegu kedagi kelle kaela laskuda õnnetuses, kui minult on keegi midagi ära võtnud – kus on siis minu usk? Kirik on allakäinud, seltskond (mõtlen kunstnikke, keda paremini tean) on väikekodanlik ja nõuavad keskpära, keskpära eest makstakse ja tunnen, et ka ise kipun libastuma.“<sup>329</sup> 1986. aastal, oma 50. sünnipäeval kirjutab Arrak Vahingule: „Näiliselt oleme veel tasemel, aga midagi on jäädavat mäda. Hakkan maalima Põrgut – kannatusi ja puhastustuld ja see pole eputamine, see on suur ja õilis teema, samaväärne kui Paradiis!“<sup>330</sup> Üldse tuleb usk kunstnikul jutuks seoses meeoleudega, mida võiks nimetada eksistentsiaalseks ängiks. Neid meeoleusid põhjustasid kõige sagemini alkohol ja suhted naistega. 1987. aastal kirjutab Arrak Vahingule: „Maalin „Kalevipoja võitlust Sarvikuga“ 150x195 cm. Kas müüt või mitte, mis tähtsus sellel on, kõik eluga seotud ja sellest lähtuv. Ainult mõttetuse tundest ei saa ikkagi lahti. Kui metsik kuristik on kõige vahel ja mida loevad siin sõnad või pildid. Elama aga peab ja ka tuleb.“<sup>331</sup>

Jüri Arrak ei saanud valgustatud ühekorraga, vaid tunne ja arusaamine tekkisid märkamatul ja järkjärgult. Arrak on rõhutanud oma religioossete veendumuste iseseisvust ja vabadust, nimetades ennast koguni egoistiks ja isepäiseks ning öeldes, et ei viitsi kõiki religiooni nõudeid täita.<sup>332</sup> Kummati ei ole see kunstnikul takistanud ajuti esinemast ristiusu veendunud apologeedina, tulles välja avaldustega nagu: „Traditsioonilistest suurtest religioonidest leian kristluse eestlasele kõige sobivama olevat“<sup>333</sup> või „Kristus oli ju vaid tüüpiline ja kõige õigem näide, kuidas Jumal ja inimene saavad kõige ideaalsemalt koos elada.“<sup>334</sup> Konkureerivate kristlike konfessioonide hulgast ei suutnud Arrak mõnda aega valikut teha: „Katoliku oma tundub õigem, sest ta on algne ja tal on palju visuaalsust. Visuaalsus ju tõmbab. Luther tegi usu leigeaks, lähedasemaks inimeste maailmale, aga minu jaoks inimeste riik ja jumalariik on ikka tohutult erinevad. Katoliiklus on emotsionaalsem ning mõjub rohkem hingele. Kuid ma olen kasvanud siin luterlikus traditsioonis ja harjunud käima Kaarli kirikus, kus olen ristitud.“<sup>335</sup> Kui kunstnik 1990. aastatel lõpuks ametlikult kirikuga liitus, astuski ta Tallinna Kaarli luterliku koguduse liikmeks.<sup>336</sup>

Kriitilise vaimuna on Arrak olnud kõhklev ka omaenda usklikkuse hindamisel: „Ma ei ole võib-olla nii sügavalt religioosne, nagu näitavad ka minu pildid,

<sup>329</sup> Arraku kiri Vahingule, 6.10.1978, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>330</sup> Arraku kiri Vahingule, 24.10.1986, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>331</sup> Arraku kiri Vahingule, 26.10.1987, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>332</sup> Karlo Funk, „Kunstnik ja pühakud“, *Pühapäevaleht*, 7.8.1993.

<sup>333</sup> Pajupuu, „Maine müstik Jüri Arrak „Oleks hea, kui inimene suudaks kuni surmani elu üle järele mõelda““.

<sup>334</sup> Urmas Vahe, „Arrak õppis kunstnikuks kirja teel“, *SL Õhtuleht*, 18.12.2007.

<sup>335</sup> Liivrand, „Oma näoga Kristus“.

<sup>336</sup> Liiv, „Jüri Arrak: Ma usun, et olen mäeni jõudnud“, 9.

sest osa pilte on mul inimkonna teest ja otsimistest ja konfliktidest ja suhetest ja kannatustest.<sup>337</sup> Kui kolleeg Olav Maranit nimetab Arrak tõsiusklikuks, siis enda kohta sõnab, et on „ka usklik, aga mitte niimoodi“. Samuti on kunstnik olnud ettevaatlik oma loomingu ühekülgsest religiooniga sidumise suhtes: „Kunstnikuna on mul mitmeid tahke, võiksin end võrrelda ehk kiviga, mis on igast küljest isesugune, oleneb vaid sellest, millise nurga alt vaadata. Üks minu tahkudest on kristlik. Ja ma ise loodan ja soovin, et mida vanemaks ma saan, seda enam sellele tahu osatähtsus suureneb.“<sup>338</sup> Teisalt puudub usulise sisuga maalide ja muu loomingu vahel kunstniku enda jaoks terav eristus: „Kui ma religioosse teemaga maale loon, ega see tunne eriliselt muutu igapäevase tundega võrreldes. Oma tunde- ja mõttetase on mul igavikuliste asjadega pidevalt kontakt.“<sup>339</sup>

Nagu Maranil, koorub ka Arraku mõtteavalduste tagant välja omapärane anti-humanistlik või vastuvalgustuslik platvorm. Inimene ise ei saa tema sõnul luua kõrgemat õpetust, vaid elamise ja moraali reeglid peavad pärinema kõrgemalt. Inimese poolt kehtestatavad reeglid on üksnes funktsionaalsed ja arbitraarsed.<sup>340</sup> „Puhtinimkeskne maailm tundub naiivne, sarnane loomariigiga – pole nagu erinevust, miks meile see mõistus anti. Karjastruktuuris kehtivad samasugused reeglid kui näiteks meie parlamendis. Kari püsib koos reeglitel. Inimmõistus on ainukesena võimeline suhtlema igaveste väärtustega.“<sup>341</sup> Nagu mõnes teiseski küsimuses on Arrak oma vaateid hiljem pehmenanud. Käesoleva töö jaoks oma seisukohti tutvustades kõneles ta järgmist: „Me peame kõiki külgi austama. Sümbolisel tasandil tähistab seda ristipuu horisontaal ja vertikaal. Horisontaalpuu on kõik inimestevahelised suhted, töö, tapmised, erootika ja reetmised; vertikaalpuu on inimese suhe vaimuse või Jumala või Mõtleva Algenergiaga. Meie asume selle risti keskkohas, meil on kõik komponendid olemas, absoluutselt igas inimeses, nii vertikaal- kui horisontaalkomponendid. On proportsiooni küsimus, kui palju on mõrtsukat ja kui palju pühakut, sest kord on mõttemaailm selline ja kord teistsugune, ükskord eluseigad viivad meid ühele poole ja teine kord teisele poole. Seda risti keskpäigas olemist peab jälgima, nautima ja proovima sellest aru saada – mis asi see elu on, mis supp see on, kus me ujume, mis üldse inimkonnaga toimub, sest keegi meist pole maailma naba. Niivõrd kummaline seltskond on siin maamunal, see on fantastiline, uskumatu, huvitav ja järjest suureneb soov vaadelda ning ka kujutada inimkonna teeloleku probleeme.“

<sup>337</sup> Liiv, „Jüri Arrak: Ma usun, et olen mäeni jõudnud“, 9.

<sup>338</sup> Marika Oja, „Altarimaal – üks Jumala juurde“, *Kodumaa*, 19.12.1990.

<sup>339</sup> Sirje Semm, „Inimeseks olemise juurde kuulub religioossus“, *Eesti Kirik*, 31.3.1999.

<sup>340</sup> Kadri Kõusaar, „Kunstnik Jüri Arrak uurib Panga-Rehel vaimu“, *Pärnu Postimees*, 25.7.1999.

<sup>341</sup> Kaire Nurk, „Kuidas jõuda lunastuseni“, *Postimees*, 9.10.1995.

**Kunstnikuna Eesti NSV-s.** Näib, et kunstniku suhtumine nõukogude võimu püsis vaoshoitult kriitiline. Arrak: „Ma arvan, et olin kunstiga protestija: ma ei teinud koostööd, aga alalhoiuinstinkt ei lasknud teha ka enam kui see, mis ma kunstnikuna tegin.“<sup>342</sup> Kui välja arvata vähem või rohkem varjatult ametliku ideoloogiaga vastuolus olevad või poliitilise alltähendusega teosed, piirdus kunstniku opositsioonilisus seltskondliku ringiga: „Kiruda sai küll ja unistada Pariisist ja Vahemerest. Siin on psühholoogiline moment, et inimene kohandub. Kui 1979. aastal algas sõda Afganistanis, siis see oli kohutav katastroof nendele meestele, kes sõtta pidid minema. Aga kui sa sellises supis elad ja midagi juhtub, siis sa võtad seda nii, et peabki juhtuma, kui juba selline sitt olukord on. Kui sa juba kord metsas oled, siis sa ka puujuure otsa komistad.“ Arraku sõnul elas ta fatalistliku teadmiselega, et nõukogude režiim kestab kogu tema elu.<sup>343</sup>

Erinevalt mõnest põlvkonnakaaslasest (Lapin, Meel) tõrgub Arrak omaks võtmast võõrvõimu vastu võidelnud, selle all raskesti kannatanud või seda kangelaslikult trotsinud märtri loorbereid: „Vene ordeneid pole ma saanud, jumal tänatud, aga kui oleksin saanud, oleksin ilmselt vastu võtnud. Tänu mu loomingule ametlik suund mind ei hinnanud. Lõpuks anti mulle „teeneline kunstnik“, noh, mis teha... Mis see mulle viga on teinud?“ Üldiselt sai Arrak oma sõnul teha enam-vähem seda, mida ta tahtis, piiras vaid esinemisvõimaluste geograafiline piiratus. Nõukogude ajal kunstis kehtinud tsensuuri mõjude suhtes kunstile jääb ta skeptiliseks: „Need, kes räägivad, et pidid tegema Leninit-Stalinit... see on spekulatsioon. Nad tegid seda raha ja kuulsuse pärast, mitte selle pärast, et muidu poleks töötada saanud. Keegi ei sundinud.“<sup>344</sup>

Arraku kirjadest Vaino Vahingule leiab poliitilise režiimi aadressil üksikuid sapiseid märkuseid. 1981. aasta talvel annab kunstnik teada, et Gunnar Nirgi poolt USA-st saadetud kahest kunstiajakirjast teine on tolli poolt konfiskeeritud: „Ehk oli palju alasti naisi sees, ja meil ju vist on keelatud suguühet vaadata. Ikka nagu vanal heal ajal – pimedas toas, öömütsi ja pidžaamaga. Kuradi võltsmoraal, halastamatu valetamine ja varastamine kõikidel tasanditel.“<sup>345</sup> Kultuuripoliitika võltsmoralism on etteheidete objektiks ka 1984. aasta sügisest pärinevas kirjas, mis puudutab Ingo Normeti lavastatud „Tuuleiilide“ esietendust: „Sellest oleks võinud supererootika teha ja ka ilma ühegi erootilise vihjeta, rangete kostüümidega absurdinäidendi. Praegu on keskeltläbi. Ega meil teisiti saagi, ja seda mitte ainult teatris. Piltidega on asi sama. Raamatutega vist ka, aga seda tead sina. Olen

<sup>342</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 26.

<sup>343</sup> Pall, „Taksojuhist kunstnikuks“.

<sup>344</sup> Jüri Arrak, „Poliitika meenutab mulle pori sees jooksmist“, *Postimees*, 8.10.1994.

<sup>345</sup> Arraku kiri Vahingule, 20.2.1981, EKLA, reg. 2008/86.

kindel, et tegijad ebateadlikult arvestavad olukorda. Minu arust on see elusolen-dile kohustuslik, et ellu jääda.<sup>346</sup>

Tagantjärei jääb Arrak tagasihoidlikuks ka küsimuses oma loomingu võimaliku poliitilise vastalisuse suhtes. Ühelt poolt kunstnik mõnab, et tema tööd sisaldasid võimukriitilisi alltekste: „ENSV-s oli ametlik sotsiaalsuse nõue ülepolitiseeritud ja ühekülgne, nagu kõigis totalitaarsetes süsteemides. Oma loomingu näitel ma ei nõustu seisukohaga, et nõukogude perioodil tegelesime ainult esteetiliste probleemidega.“<sup>347</sup> Ent teiselt poolt ei taha Arrak tingimata omaks võtta potentsiaalselt meelitavat tõlgendust oma maalidest kui antisovetlikust kriitikast. „Ma ei usu, et mul säärased põhjused olid. Märkinimesed on lihtsalt standardinimesed ja nende abil ma kujutasin erinevaid olukordi ja konflikte inimeste vahel.“<sup>348</sup>

Hoolimata kunstniku kriitilisest suhtumisest, kohati võimukriitilisest või nõukogulike ideaalidega vastuolus olevast loomingust ning ohjeldamatust isiklikust elust saame hiljemalt alates 1970. aastate teisest poolest rääkida Arrakust kui kohaliku kunstielu kontekstis etableerunud kunstnikust ning rahva poolt armastatud meistrit, kelle loomingule ja selle eksponeerimisele üldiselt tõkkeid ei seatud. Nii Kultuuriministeerium kui Kunstnike Liit ostsid Arraku töid regulaarselt, näitused toimusid vabariigi esindussalongides ning mõnel määral ka välismaal, ajakirjandus kajastas kunstniku tegemisi sageli. Kõrgemad ametlikud tunnustused pälvis kunstnik siiski alles nõukogude aja lõpuaastatel (Eesti NSV teeneline kunstnik 1988, Kristjan Raua preemia 1990).

#### **2.4.2. Seisukohad kunstiküsimustes: moodsa kunsti kriitika**

Alates 1970. aastate keskpaigast leidis Jüri Arraku vaadetes kunstile seniste arusaamade korrigeerimine. Metodoloogiline probleem Arraku seisukohtade muutumise uurimisel seisneb nende sõnastamise ajas. On tõenäoline, et nihked Arraku suhtumises ei vormunud põhimõtteliseks moodsa kunsti kriitikaks otsekohe. Eesti 1970. aastate teise poole ning 1980. aastate esimese poole kunstelus oli avangardistlikel kunstinähtustel täita marginaalne roll – avangardi praktilise olematuse tingimustes ei pidanud sellele ilmselt ka ülearu palju mõtteid raiskama. Nõnda ei ole ime, et ka kirjades Vahingule oli Arrak radikaalseid kunstinähtusi puudutanud harva, vaevumata oma skepsist üldiseks seisukohaks vormima. Programmiline skepsis kaasaegse kunsti kui sellise suhtes sugeneb kirjadesse alles 1980. aastate lõpus pärast esimesi reise Lääne-Euroopasse. Niisiis tuleb järgneva osas silmas pidada, et need seisukohad on osaliselt formuleeritud tagantjärele ning

<sup>346</sup> Arraku kiri Vahingule, 24.11.1984, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>347</sup> Jüri Arrak, *Mõtisklused kümnest küsimusest*, 1999 (leheküljed numereerimata, käsikiri kunstniku valduses).

<sup>348</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 24.

võimalikult ei olnud sellistena kristalliseerunud näiteks aastaks 1976 või ka 1986. Samas näitab Arraku vaadeldava perioodi loomingu analüüs, et konservatiivne esteetiline platvorm ei tekkinud ka konjunktuuri muutumisel üleöö. Pigem toimisid 1990. aasta paiku aset leidnud ühiskondlikud ja isiklikud muutused (kokkupuude lääne kaasaegse kunstiga, süvenenud huvi religiooni vastu, Eesti iseseisvumine ja sellega kaasnenud muutused kunstielus, isikliku elu harmoonilisele rajale saamine) kiirendina, mis sundis seniseid seisukohti reljefsemalt ja süsteemsemalt formuleerima.

Oma suhtumist moodsasse kunsti on Arrak artikuleerinud üpris põhjalikult alates 1990. aastast taas tsensuurist vabanenud ajakirjandusele antud intervjuudes ja avaldatud artiklites. Selguse huvides olgu kunstniku etteheited siinkohal eritletud punkthaaval.

**1. Vorm vs sisu.** Modernistlik keskendumine vormilisele arengule tasalülitab Arraku arvates teoses avalduva kunstniku vaimsure. Eksistentsiaalse pretensoonita kunsti võrdleb ta dekoratsioonidega teatris – neid küll tehakse, aga teatrisse ei minda vaatama dekoratsioone, vaid kuulama teksti ja vaatama etendust.<sup>349</sup> Süžeekeskse kunstnikuna leiab Arrak, et vormiliste eksperimentide kesksed stiilid pole sisu edasi andmiseks otstarbekad. „Kui Rembrandti „Kadunud poja tagasitulek“ teha kubistlikult, siis see võib olla tehtud väga hea proportsioonitunde ja värvikasutusega, aga mingi pinnalisus siiski jääb. Mõni kunstnik teeb oma maailmale natuke paksema koore.“

**2. Kunstiajalugu vs looming.** Moodsat kunstielu vaagides leiab Arrak, et mida pealiskaudsemaks ja vormist sõltuvamaks kunst muutub, seda rohkem peab kunstnik tähelepanu pälvimiseks tekitama kõmu oma isikuga.<sup>350</sup> Modernistlikus paradigmas pühaliku tähelepanuga jälgitav lineaarne, progresseeruv kunstiliste uuenduste jada tundub Arrakule tühine: „Mind see eriti ei huvita, sest mis tähtsus sellel on, kes esimese kriipsu tegi. Karjas valitseb hierarhia printsiip ning samuti kunstikarjas – kes on kõige tähtsam, kes teine, kolmas. Seda müstilist sügavust, mis minu arvates tähtis on, ei saa kuskile järjekorda panna.“ Samuti kummastab kunstnikku modernistide dogmaatiline intellektuaalsus, stiililine grupeerumine ning voolude üksteist ületrumpav vaheldumine: „Juba 30 aastat tagasi ma mõtlesin, et huvitav, miks kunstnikud teevad oma kunsti mingite süsteemide järgi – kubistlikud, sürrealistlikud –, miks nad ei või teha igaüks isemoodi?“<sup>351</sup> 20. sajandi kunstis hoogustunud stiilide ja moodide vaheldumine muudab Arraku hoopis nostalgiliseks: „300 aastat tagasi maailm ei muutunud nii kiiresti ja kunstnik sai elada oma elu enam-vähem ühes kunstisüsteemis. Nõnda hakkasid mängima oskused, meisterlikkus, mõistus, andekus – geenius printsiip. Praegu on

<sup>349</sup> Tiina Eier, „Kunstnik räägib maailmaga“, *Elu Sõna Leht*, 16.3.2000.

<sup>350</sup> Arrak, „Poliitika meenutab mulle pori sees jooksmist“.

<sup>351</sup> Liiv, „Jüri Arrak: Ma usun, et olen mäeni jõudnud“.

seevastu nii, et situatsioonid vahelduvad iga 5–10 aasta järel. Praegu, 75-aastaselt peaksin olema teinud pilte kümnes erinevas laadis.“

**3. Otsimine vs leidmine.** Kuna nooruslikku otsimist hinnatakse kõrgemaks kui küpsset leidmist, napib Arraku hinnangul moodsas kunstis traditsioonist lähtuvat elutarkust. „Inimese vaimsus ja teadmiste hulk peaksid vananedes suurenema. Rembrandti nooruses tehtud pildid olid poole viletsamad kui need, mis ta tegi enne surma. Millegipärast on viimasel ajal kujutavas kunstis kõik suunad rajatud noorte poolt. Paljud nende suundade rajajaist on vanaduses läinud teist teed. Siit järeldub, et kunstisituatsioon on keeratud pea peale. Kunst ei sõltu enam hinge arengust, vaid nooruslikust ettevõtlikkusest. Kui kunstilt on ära võetud hingeline osa ja jääb alles ainult väline agressiivsus ning erinevus teistest, siis – teadagi, et noor pull on tugevam kui vana.“<sup>352</sup> Kuna noortel kunstnikel pole veel kogunenud tarkust, mida kunstis edasi anda, on kunst minetanud funktsiooni moraalse teejuhina: „Kujutav kunst ei tohiks olla ainult peegeldaja, vaid võiks olla ka õpetaja. Muidu on nii, et auto sõidab ja tuled on ainult taga.“<sup>353</sup>

**4. Tühjus vs kujutamine.** Arrak on skeptiline ka osale modernistlikust kunstist iseloomuliku redutseerimise ja minimeerimise tendentsi suhtes. Äärmuslikult napid vahendid, artikuleerimata vormikeel ei võimalda saavutada kunsti peamist eesmärki, vaimsuse edendamist: „Visuaalselt saab vaimsust edasi anda mingite vormidega – ühe joone või punktiga on väga raske vaimsust edasi anda.“ Maailmakunsti suurnimedest illustreerib Arraku jaoks redutseerimise ummikteed Kazimir Malevitši kunstnikutee. Arraku suhtumine sellesse kolleegi on võrreldes ÜTÜ-s ettekande pidamise ajaga muutunud kriitilisemaks. Arrak: „Kui saajandi algul hakati järjest kujutatavat hülgama, tühjendama, siis Malevitš viis liikumise lõpuni ja tegi valge ruudu ja ... hakkas uuesti figuure ning värvilisi maale looma. Miks? Kui ta oleks valge ruuduga lõpetanud, siis tema enda sõnade kohaselt poleks olnud enam mõtet kunsti teha, vaid ainult sellest kirjutada. Nii oleks ka tema pidanud lõpetama ning kuulutama, et kunst on läbi, selle aeg on ümber. Ent tema hakkas tagurpidi tagasi tulema ja see oli viga. Malevitš jõudis teoorias teatud äärmuseni ning oli selles mõttes geniaalne, kuid kogu tema edaspidine ruutudeseeria oli tarbetu.“<sup>354</sup>

Ometi ei ole Arrak modernistliku kunsti suhtes jäägitult eitav. Tuhandeid kunstnike haaranud liikumist hukka mõista pole tal enda sõnul õigust. „Minu üldine kunstisuhtumine on läinud ismide maailmast allapoole, mingite närvirakkudega vms tajun, kas abstraktsioon on pinnapealne või mitte. Näiteks suhtumine heasse sürrealismi ei ole sugugi muutunud. Arvan, et õige sürrealism on tõuke saanud väga sügavalt inimolemusest, alateadvusest vms, see on kunstis väga vajalik

<sup>352</sup> Kadri Liik, „Jüri Arrak: Mind on ära tüüdanud ideedeta inimesed“, *Hommikuleht*, 4.9.1993.

<sup>353</sup> Kõusaar, „Kunstnik Jüri Arrak uurib Panga-Rehel vaimu“.

<sup>354</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 19.

avastus, aga sürrealismi nagu iga asja saab labastada – paned mingit kummalist asja kokku ja see on sürrealism. Venemaal öeldakse selle kohta „sürtšikud“.

Modernismile järgnev epohh kunstis näib Arrakule eelmisega võrreldes veelgi ebameeldivam. Sealjuures on Arraku poolt moodsa kunsti kriitikas modernismi ja postmodernismi vastu suunatud raske eristada. Seetõttu jääb katkestamata ka Arraku poolt moodsale kunstile tehtud etteheidete numeratsioon.

**5. Kunstnik versus looming.** Uusimas kunstis on Arraku meelest veelgi kasvanud kunstniku isiku tähtsus. Selle protsessi lätted viib Arrak tagasi juba renessansi, ent 20. sajandi teisel poolel on proportsioonid muutunud niivõrd ebaterveks, et teost kui sellist ähvardab sootuks marginaalseks jäämine. Kui modernismi äärmuslikuks esindajaks on Arraku jaoks Malevitš, siis mitmeid postmodernistliku kunsti eksitusi kehastab Joseph Beuysi nimi. Beuysi looming osutub sajandeid kestnud kunstniku isiku (üle)tähtsustamise apogeeks. Arrak: „Üks suur muutus oli, kui Beuys ütles, et igaüks on kunstnik ja kõik, mida kunstnikud katsuvad, on kunst. Ma ei oska seda võtta ei naljana ega tõena. Kuidas, kurat, ma niisugusesse juttu suhtun? Aga paljud inimesed võtavad seda nagu evangeeliumi.“ Teisal on Arrak Beuysi deklaratsiooni kommenteerinud niiviisi: „Hea küll, huvitav mõte, ent milleks seda teiste poolt korrata? Sarnaselt Malevitšiga näitas ta ära ühe võimaliku äärmuse ning tema kordamine on lihtsalt tühi töö ja vaimu närimine“<sup>355</sup> Tundmata oma saksa kolleegi loominguga suhtes suuremat sümpaatiat, möönab Arrak tema suurt rolli kunsti muutmises: „Sellega on täpselt samamoodi nagu Hitleriga – kas me teda armastame, aga kirjutatud on temast terve raamatukogu. Nii et siin ei saa lähtuda väärtushinnangust, vaid sellest kuidas inimkond on mingile asjale reageerinud ja kui palju tähelepanu pööranud. Beuys tekitas kohutavat segadust.“

Universaalsete kriteeriumide puudumisel muutuvad kunstiteose kvaliteedi asemel oluliseks kunstielus osalejate vahelised isiklikud suhted. „Ka kunstis loeb, kelle sõber, sugulane, kallim oled, ja laias laastus võib nii öelda, et kunst on kunstipoliitika ning see viimane toob areenile väga kummalisi nähtusi, esemeid ja tegevusi.“<sup>356</sup> Publik on aga sügavamõttelisele pretendeerivate konstruktsioonide ja propaganda abil manipuleeritav: „Loomulikult alluvad inimesed mõjutustele, ja olles loodud elama karjana, kuuletuvad juhtnööridele, reklaamile, demagoogiale. Kui kaua ja veenvalt korrata, et sõiduteekivi postamendil on kunst, siis ollaksegi sellega nõus. Kui veel kirjutatakse, et selles kivis on salvestunud informatsioon kaarikutest, rüütlistest, sõnnikust, autodest, sillutaja kehvast palgast ning tänavamürast, aga teie, vähikud, ei saa sellest lihtsalt aru, siis inimene ei taha näida rumalana ning samas ei julge ka hüüda: kuningas on ju alasti!“<sup>357</sup> Nõnda

<sup>355</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 19–20.

<sup>356</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 19.

<sup>357</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 34.

kaasneb kunsti traditsiooniliste aspektide hülgamisega peataolek, mis võimaldab karjääri üles ehitada ka šarlatanlusele. „Öeldakse, et sogases vees on väga lihtne kalu püüda. Kunstnikuks sobivaid inimesi ei ole ju nii väga palju, aga praegune olukord lubab kõikidel kuttidel kunsti teha. Ei ole mingeid mõõdupuid. Kujutleda, kui keegi võtaks äkki tehnikast ära meetersüsteemi. Kõik hakkavad midagi tegema, aga mõõta ei saa. Kuidas sa ehitad seda vedurit, kui ükski mutter omavahel ei klapi.“<sup>358</sup>

**6. Sotsiaalne vs esteetiline.** Jüri Arraku seisukoht sotsiaalse kunsti suhtes on vastuoluline. Ühelt poolt näib kunstnik jagavat traditsioonilist kujutelma kunstnikust kui võimendunud ühiskondliku tundlikkusega tegelasse, n-ö kanaarilindu kaevanduses: „Kunstniku elukutse on nagu liivapaber, mis hõõrub, nii et kui alguses oled tuimavõitu, siis lõpuks oled nii ergaks muutunud. Ja mida erksamaks ja peenemaks muutub närvisüsteem, seda rohkem tulevad maskid ette, sest sa pead ennast kaitsma.“ Samas, uskudes kunstnike tunnetuslikku võimekusse ja kõrgendatud empaatilisusse, jääb Arrak ikkagi skeptiliseks kunsti võimaluste suhtes sotsiaalseid protsesse realselt mõjutada. Teoreetiliselt on see tema sõnul võimalik, praktiliselt aga pigem mitte, kuna ühiskondlik-poliitilise pretensiooniga kunsti kandepind on kitsas. „Kunstnikud, kui nad poliitilisi probleeme ja teemasid käsitlevad, võivad mingit väikest tähelepanu äratada, kuid näitused on tühjad. Avamisele koguneb sõprade-tuttavate seltskond, juuakse klaas veini, pillutakse vaimukusi, aga pärast on galeriis käijaid väga vähe. Kui nii vähe käiakse, siis on ka mõju väike. Ma hästi ei kujuta ette, kuidas ta ühiskonda väga mõjutada saab.“

Mis puutub Arraku enda loomingsusse, siis ta kinnitab, et süzeed pärinevad ümbritsevast maailmast, televisioonist ja ajalehtedest. Arraku arvamine inimlikust olukorrast ja kunstniku suhtest sellesse kõlab järgmiselt: „Nii palju kui inimkonna olemist tean, pole see lullilöömine. Kurjust ja traagikat on küllalt palju. Ma ei mõtle ainult siin ja nüüd. Ma ei tahaks olla päevakajaline kunstnik, alati on võideldud ja oldud vangis ja surdud.“<sup>359</sup> Nii mõtestab Arrak kunsti ühiskondlikku funktsiooni laiemalt, pigem eksistentsiaalselt kui poliitiliselt – kunst ei pea sotsiaalse tegelikkuse ees silmi sulgema, ent ühtlasi ei tohi kunst taanduda poliitiliseks plakatiks.<sup>360</sup> Arrak: „Sotsiaalne on see, kui inimene tunneb, et ta pole maa peal kõige tähtsam. Südametunnistus on ka seotud usuga. Inimene kalestub, kui tal pole vaimset külge, aga vaimne on ainult usuga seotud.“<sup>361</sup> Sellest lähtuvalt

<sup>358</sup> Liik, „Jüri Arrak, Mind on ära tüüdanud ideedeta inimesed“.

<sup>359</sup> Pajupuu, „Maine müstik Jüri Arrak „Oleks hea, kui inimene suudaks kuni surmani elu üle järele mõelda““.

<sup>360</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 23.

<sup>361</sup> Kädi Talvoja, „Jüri Arrak: Ilma vaimse küljeta inimene kalestub“, *Postimees*, 23.10.2006.



leiab ta, et tema kunstis on sotsiaalne pool alati kajastunud, olgu siis läbi groteski, absurdi, maski või tsirkuse.<sup>362</sup>

**7. Looming vs provokatsioon.** Olukord, kus kunstnike läbilöök sõltub rohkem kui kunagi reklaamist ja tuntuusest, toob kaasa šokeerimis- ja provotseerimisstrateegiatega vohamise. „Praegu rõhutakse kunstis šokeerimisele, mõte ja kujutamise viis on tagaplaanil. Ideed imetakse näpuotsast välja, unustatakse, et kunst on vaimne edasiliikumine. Kunstnik peab arendama oma hinge, arutades tervet inimkonna ajalugu, mitte püüdma iga hinna eest šokeerida.“<sup>363</sup> Kuna šokki kutsuvad esile pigem negatiivsed nähtused, on Arrakut uuemas kunstis riivanud depressiivsete meeleolude kultiveerimine: „Mina nimetan seda nii, et valad teisele oma kompleksid kaela. Ega see ei ole päris õige. Oletame, et kunstnik on iseloomult sadistlik-perversne tüüp. Kui ta nüüd hakkab maalima sadistlikke pilte, tapmisi, perverssust... Ma ei leia, et seda oleks vaja teha. Võib ju ka vastu vaielda ja öelda: kui vaataja seda näeb, saab ta katarsise ning vabaneb oma perverssustest ja sadismist. Kunst ei ole ainult selleks. Aga kunstnikku keelata ei saa. Vaatajal on õigus valida.“<sup>364</sup> Kui sageli on võimatu kindlaks teha, kunas kunstnik ühele või teisele seisukohale jõudnud on, siis antud juhul leidub tõend selle seisukoha esinemisest juba varasemast ajast, nimelt kirjast Vaino Vahingule (21.7.1981): „Aga mulle tundub praegu, et kunstnikud suurema osa oma elust, paljud terve elu, kujutavad oma komplekse ja vigu ning võib-olla vanaduses (geeniused ka nooremalt) saabub selline tase, et saab endast eemalduda ja inimestele headust, rõõmu pakkuda. Elu aeg teistele oma soppa pähe valada – see pole sugugi auväärne tegevus.“<sup>365</sup>

**8. Vaimukus vs meisterlikkus.** Kunst on Arraku käsituses inimtegevuse valdkond, mille toimimisviisiks on puudutada esteetika kaudu vaataja hinge. Esteetilise tulemuse eelduseks on aga tehniliselt virtuoosne teostus. „See, mida me näeme, peab olema meisterlikult teostatud, sest viletsat teost ei päästa ükskõik kui vaimukas või probleemiderikas tekst.“ Eeltingimuseks, et kunstis üldse kuhugi jõuda, on tugev õpetus ja nii on Arrak toonitanud käelise õpetuse säilitamise vajadust kunstiõppimises: „Arvan, et meie praeguses olukorras on vaja kaitsta kultuuri järjepidevust. On vaja õpetada kunstiülikoolis joonistamist, maalimist ja muid traditsioonilisi, tehnilisi võtteid, sest me ei tea, millal neid jälle vaja läheb.“<sup>366</sup> Joonistuskool arendab tema sõnul harmoonilise rütmi ja vormi väljenduse oskust, mis on hädavajalikud ükskõik millises laadis töötavale kunstnikule.<sup>367</sup> Kujutava kunsti kui spetsiifilise traditsioonilise distsipliini elujõulisuses

<sup>362</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 22.

<sup>363</sup> Kõusaar, „Kunstnik Jüri Arrak uurib Panga-Rehel vaimu“.

<sup>364</sup> Helina Piip, „Jüri Arrak: kunstnik ei saa kunagi vanaks“, *Meie Meel*, 31.10.1992.

<sup>365</sup> Arraku kiri Vahingule, 21.7.1981, EKLA, reg. 2008/86.

<sup>366</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 74–75, 143.

<sup>367</sup> Matti Milius, „Jüri Arrak: „Põrgusse kunstiteooriad!““, *Liivimaa Kuller*, 16.9.1993.

on Arrak veendunud: „Maalikunst ei vaja mingit uut õigustust ega kaitset, sest temas peituvad piiramatud võimalused väljendada erinevates vormisüsteemides ükskõik milliseid teemasid“<sup>368</sup>

**9. Visuaalne vs teoreetiline.** Jüri Arraku arvates oleks mõistlik piirata kujutavate kunstide valdkond visuaalsete eneseväljendustega. Uuemat kunsti iseloomustava visuaalse artikulatsiooni allakäigu põhjuseks peab kunstnik katkematu uute väljendusviiside otsimist ning trendide sagedast muutumist. Kuna Arraku seisukoht on, et ilma vormilise meisterlikkuseta pole mõtet kunsti teha, muudab professionaalsete oskuste moest minek teda murelikuks.<sup>369</sup> Arrak: „Praegu rõhutatatakse kunstis sotsiaalsust, aga kui värvi ja vormi harmoonia unarusse jäetakse, siis minu vaatamise närv tõrgub seda vastu võtmast.“<sup>370</sup>

Visuaalse kunstikultuuri languse teiseks pooleks on selle kompenseerimine teoreetilise tekstiga – suundumus, mis Arrakut samuti ei rõõmusta. Jutuga võib nihutada inimesi kunstist arusaamise poole, ent kunsti jutuga asendada pole Arraku sõnul võimalik. Kui kunstnik peab ülimuslikuks ideed, on tema sõnul galeriipindade raiskamise asemel otstarbekam kirjutada essee.<sup>371</sup> „Pilt ei pea ennast tõestama, ta vajab vaatajat. Pilt on tundmuste ilmast ja need on sõnatud.“<sup>372</sup> Arraku meelest on kunstiteos kaasaegset kunsti ümbritsevas arvamuste ja kunstivoolude virrvarris („20. sajandi tohuvabohus“) sootuks ära kadumas. Nõnda ongi Arraku suhtumine kunstis valitseva teoreetilise kalduvuse suhtes resoluutne: „Viimasel ajal vahetuvad teoreetilised seisukohad nii kiirelt, sageli nagu moekaubad turul. Ma olen kaotanud igasuguse huvi nende vastu.“<sup>373</sup>

Kontseptualism selle äärmuslikes avaldumisvormides on Arraku arvates kujutavast kunstist lähemal kirjandusele. „Kujutava kunsti kirjandusele lähenev suund on jõudnud üksiku sõna, tähe eksponeerimiseni, muusikale lähenev osa valge ruuduni valgel pinnal. Nende äärmuste sulamiseks oleks valge A-täht valges tühjuses ja visuaalse kunsti kadumine. /.../ Võib-olla ongi inimkultuuris korraks vaja näidata äärmuste olemasolu, kuid mitte neid tuhandeid kordi korrata ja nendega spekuloida, sest oma näilises lihtsuses on neid kerge teostada.“ Arrak märgib sardooniliselt, et kui mõne 20. sajandi kunstniku looming satuks ilma seletuskirja ja austajateta tänavale, siis seda kas ei märgataks või viiksid prügivedajad ta ära. „Paljalt oma ajast, teadmistest ja sotsiaalsete probleemidega kursisolemisest ei piisa. Kunst ei ole ainult kontseptsiooni välja mõtlemine ja vaimukus. Kunstis

<sup>368</sup> Nurk, „Kuidas jõuda lunastuseni“.

<sup>369</sup> Arrak, *Mõtisklused kümnest küsimusest*.

<sup>370</sup> Talvoja, „Jüri Arrak: Ilma vaimse küljeta inimene kalestub“.

<sup>371</sup> Arrak, *Mõtisklused kümnest küsimusest*.

<sup>372</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 143–145.

<sup>373</sup> Milius, „Jüri Arrak: „Põrgusse kunstiteooriad!““.

on midagi enam, milleni paljas väljamõtlemise pingutus ei vii, see on kunsti müstiline pool.<sup>374</sup>

Kummati pole sõnalise teksti tähtsustumine kunstniku arvates pretsedenditu nähtus, vaid pigem pendli loomulik jõudmine ühte äärmusesse: „Läbi ajaloo on eksisteerinud kultuuride tõusu- ja mõõnaperioodid, ning sama kehtib ka sõna ja pildi omavaheliste suhete kohta kujutavas kunstis. Sõna on alati olnud pildi saatjaks ja ei enam. Isegi siis, kui pildil on kujutatud kõigile tuntud stseen Kristuse ristisurmast, ei ole kunstilise taseme seisukohalt peamine mitte sõna, vaid kunstniku vaimne tase ja erialased oskused, mis kannavad valguse kaudu sõnumi vaataja hinge.“<sup>375</sup>

**10. Vulgaarne vs spirituaalne.** Arraku sõnul on viimase 200 aasta jooksul aset leidnud Euroopa kultuuri ilmalikustumine.<sup>376</sup> Tänapäevasele ilmalikule kunstile heidab ta ette primitiivsust, labasust ja pühaduse puudumist. Arrak: „Miks hinnatakse Arvo Pärti? Seepärast, et ta teeb kiriklikku muusikat. Aga miks visuaalses kunstis seda ei hinnata? Visuaalses maailmas nimetatakse labasust kõrgkultuuriks! Helide maailmas pole keegi öelnud, et labasus on kõrge kunst! Minu jaoks ei ole sisikonna, uriini, väljaheite eksponeerimine näitusel kõrgkunst. Ega me pole 15. sajandist, et ei tea, mis inimesel sees on ja peame hakkama anatoomiat uurima. Milleks siis seda eksponeerida ja sellest sündmus teha! Kui kunst on mingi inimkonna taseme näitaja, siis ma kardan inimkonna tuleviku pärast. Et sellisel agressiivsel kujul vormitakse ühiskondlikku arvamust!“<sup>377</sup> Teisal on Arrak öelnud, et kui kunstniku ülimaliks eesmärgiks on vaatajate emotsionaalne raputamine, peaks ta ehitama tribüünid tapamajja ja näitama, kuidas loomi tapetakse.<sup>378</sup> Arraku arvates on kunstis vaimne piir, millest üleastumisel satutakse kaosesse, ning see piir saab asuda vaid kunstniku enda sees: „Tema vaimne siseelu lihtsalt ei luba teostada kunsti pähe jõledusi, sest muidu pudeneb kõik vilkuvateks kildudeks. Sümboolselt võib ka nii öelda, et kunagi oli kultuuris mäe peal katedraal ja laat asus all orus. Praegu on vist mäe peal kultuuri imiteeriv laat ning katedraali tükid veeretati alla orgu ning mõned kultuurihuvilised käivad neid seal vaatamas ja mõtmas.“<sup>379</sup>

**11. Efemeerne vs püsiv.** Tänapäevase kultuuri juures tajub Arrak üldisemat tendentsi tähelepanu fragmenteerumisele, kultuurilise mälu ning hingelise dimensiooni hääbumisele. Kunstniku meelest on üheks selle olukorra põhjus-

<sup>374</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 23–24, 71–73, 137.

<sup>375</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 143.

<sup>376</sup> Jüri Arrak, „Jüri Arrak kõneles nähtamatu ja nähtava vahekorra kultuuris“, *Universitas Tartuensis*, 14.11.2008.

<sup>377</sup> Nurk, „Kuidas jõuda lunastuseni“.

<sup>378</sup> Tõnu Seero, „Kunstis läheb veelahke läbi inimese hinge“, *Sõnumileht*, 13.3.1997.

<sup>379</sup> Arrak, „Jüri Arrak kõneles nähtamatu ja nähtava vahekorra kultuuris“.

tajaks kunstivälja usurpeerimine uute meediumide poolt: „Pildiline maailm on tehnika (foto, video) poolt niivõrd okupeeritud, et kunstiväljal on tekkinud segadus. Seetõttu on hakatud rääkima, et tähtis pole mitte lõpptulemus, vaid protsess. Jookse, aga finišit pole olemas ja diplomit ei saa – hommikuvõimlemine.“ Nõnda hakkab kultuur muutuma momendi nähtuseks: „See on küll kohutavalt emotsionaalne moment, aga eelmist hetke enam ei fikseerita. Oht seisneb selles, et niivõrd killustunud inimene võib kaotada vaimse sideme, mille all ma ei pea silmas ainult religiooni.“ Siiski ei väida Arrak, et esiletõusnud nähtused oleksid tingimata valed või halvad. Kunstis peegelduvad tema sõnul kultuuris aset leidnud muutused – nagu ümbritsevat maailma ja inimeste mõtlemist iseloomustab ka kunsti hakitud, lõhestatud, kontsentreerumist välistav visioon.

**12. Kunst kui määratletud vs piirideta nähtus.** Arrak kritiseerib institutsionaalse kunstiteooria lähenemist, mille järgi kunsti ainsaks kriteeriumiks on kunstimaailmas osalejate hinnang. Tema sõnul avaldub inimeses peituv loomevõime peaaegu kõigis inimtegevustes, ent on küsitav, kas kõike on otstarbekas kunstina vaadelda.<sup>380</sup> Arraku sõnul on kunsti määratluse vabaks laskmisega kaasnenud teiste elualade (teater, kirjandus, teadus, tehnika jne) invasioon kunstisaalidesse: „Väidetakse, et kunst on vallutamas maad teistelt elukutselt, aga kahjuks on vastupidi – teised elukutsed oma viletsamas variandis on valgunud kunsti ja levib arusaam, et kunsti sildi all saab teha kõike ning eksponeerida ka teaduse tagahoovi.“ Kunsti definitsiooni amorfsusega kaasneb kvaliteedikriteeriumide hägustumine ning lõpuks oht, et kunst kui spetsiifiline nähtus kaob üldse. „Kui pidevalt tunnistatakse, korratakse, et [kunstil] piire pole, siis sellisele kultuurile pole tõesti kunsti vaja ja ta kaob, haihtub olematuks.“<sup>381</sup>

**13. Künniline vs idealistlik.** Arraku sõnul toob kunsti traditsiooniliste kvaliteedikriteeriumide hülgamine ja kunstiliike eraldavate piiride kadumine kaasa väljendusvahendite laiadele hulkadele kättesaadavamaks muutmise ning kunstniku elukutse lihtsustumise. Kuna segases olukorras võib Arraku arvates enesekindla ja agressiivse retoorika abil nii mõnegi tegevuse kunstiks simuleerida, on loodud soodus pinnas kunsti kasutamiseks karjeristlikel eesmärkidel: „Kunst hakkas vähehaaval deformeeruma ekellegimaal peetavaks reegliteta mänguks, milles osaleda saavad kõik, kes tahavad. Selles siginas-saginas on kerge äri ajada, enesekindel ja südametunnistusetu inimene võib selles „mängus“ edukalt rahuldada oma instinkte ja parandada pangaarvet.“<sup>382</sup>

Kokkuvõttes on Arraku vahekord tema kaasaja kultuuriga vastuokklik. Ühelt poolt võõristab ta tänapäevase kunsti sekulaarsust ja inimkesksust: „Kordan veel, et ma ei sobi praegusesse kultuurikonteksti. Kui gooti katedraali tipus on väikesed

<sup>380</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 126.

<sup>381</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 32, 73–74.

<sup>382</sup> Arrak, *Võsa, aas ja mägi*, 33.

kujukessed, mida maast ei näe, võib tekkida küsimus, et milleks neid üldse tehti. Tolleaegsed tegijad ei teinud aga ainult inimesele. Ka minu jaoks eksisteerib inimese tasand ja jumala tasand. /.../ Praegune aeg ei ole sellise kunsti jaoks ehk kõige sobivam, aga mis siis. Seda huvitavam on.<sup>383</sup> Ent teiselt poolt, olgugi kaasaegse kunsti suhtes kriitiline, käsitab Arrak ennast siiski tänapäevase kunstnikuna, kes kasutab kaasaegset kunstikeelt. „Konks on selles, et ma olen 20. sajandi kunstnik. Ehkki ma tahaksin, ma ei saa ennast transformeerida 15. sajandisse, mil nii head kunsti tehti.“<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Tiit Tuumalu, „Kunstnik Arrak istutab Eesti monumentide metsa“, *Postimees*, 15.2.1996.

<sup>384</sup> Liivrand, „Oma näoga Kristus“.

### 3. OLAV MARANI LOOMING JA TÕEKSPIDAMISED EESTI NSV PERIOODIL

#### 3.1. Looming kuni 1968. aastani

1933. aastal sündinud Olav Maran astus 1953. aastal õppima Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi graafika erialale, mille ta lõpetas 1959. aastal.<sup>385</sup> Rektor Friedrich Lehe juhitud Kunstiinstituut oli Marani sõnul üsna süнге koht: üliõpilasi võeti vastu vähe, õppeprogramm oli range, õppejõud pidid hoidma ametlikku joont, realistlikust joonistusest hälbivaid loomingulisi tiivasirutusi ei sallitud. Kunstiajaloo õpetamise põhiraskus oli vene kunstil, jättes Lääne-Euroopa kunstile vähem ruumi, 20. sajandi Lääne kunstile üldse mitte. Rühmakaaslastega võrreldes pidas Maran end „mitte eriliselt andekaks, keskmiselt andekaks ehk küll“, Peeter Ulasele ja Herald Eelmale jäi ta omil sõnul alla, Heldur Lareteiga oldi võrdsemad.

Maran sattus esimestel kursustel ka Kunstiinstituudi komsomoliorganisatsiooni. Kunstiinstituudi komsomoli algorganisatsioon oli väike ning komsomolisekretäriks ei tahtnud keegi hakata. „Siis vaadati esimestele kursustele ja suruti mõni noor ja roheline. Nii suruti ka mind, minu poolt oli see jälle mingisugune kõhelemine ja loll järeleandlikkus: et võiks ju proovida ka. Omast küljest oli see kasulik ka, sest sain aru, et juhtivaid ja organisatoorseid võimeid mul ei ole.“ Kõrgkooli komsorgina kuulus Maran automaatselt komsomoli rajoonikomitee pleenumisse. Nendel koosolekutel osalemisest oli Marani sõnul nii palju kasu, et sai lähedalt näha, kuidas need inimesed mõtleavad ja tegutsevad ja kui ebameeldiv see tema jaoks on. NLKP liikmeks Maran kunagi ei astunudki.

Kolmandaks kursuseks oli rutiinne ja eluvõõras õppesüsteem Marani kunstihuvi peaaegu hävitanud. Maran meenutab järjekordset surmigavat pikaajalist ülesannet, milleks oli brokaatkleidis neiu tõetruu portree akvarellis: „Pärast pikka ja vastumeelset vaevanagemist võtsin südame rindu ja värvisin näitsiku näo siniseks. See oli esimene katse akadeemilisest rutiinist välja murda ja tekitas suure rahuldustunde.“ Vaikelumaalija tulevikku ei ennustanud esialgu miski: „Kunstiinstituudis /.../ olid kohustuslikud natüürmortide seadeldised akvarellitunnis mulle kõige vastumeelsemad. Armastasin käsitleda inimest,“ on Maran meenutanud.<sup>386</sup> Ka joonistama õppis Maran omil sõnul õieti alles viimastel kursustel. „Akadeemiline kunstiharidussüsteem nägi ühe seadeldise jaoks ette 50–60 tundi. Tulemuseks oli käsitsi tehtud foto. Neljandal-viiendal kursusel võtsin kätte ja

<sup>385</sup> Kui ei ole viidatud teisiti, pärineb käesolevas peatükis sisalduv Olav Maranit puudutav teave ja tsitaadid autori vestlustest kunstnikuga 17.12.2007, 7.1., 25.2. ja 12.5.2008 Tallinnas. Vt ka Tatar, *Olav Marani kunstnikutee*.

<sup>386</sup> Soosaar, *Ateljee-etiüüde* 2, 10.

tegin ühest seadeldisest mitu lühemaajalist suuremaformaadilist joonistust. Nii õppisin jälgendamise asemel joonistama, see tähendab kiiresti tabama.“

Kui neljandal kursusel tuli spetsialiseeruda kas vabagraafikale, raamatu-kujundusele või plakatikunstile, suunati Maran professor Paul Luhtena soovitusel plakartistiks. Kunstniku sõnul oli plakatikunsti eeliseks oli asjaolu, et siin oli töövahendiks värv. Graafikute maalikursusel kasutati akvarellitehnikat, plakatikunstis aga guaššvärve. „Guaši värvijõud on akvarellist tugevam ja see tekitas meeldivat erutust,“ räägib Maran. Maalijatega ühistel suvistel praktikatel kasutasid maaliüliõpilased õlivärvi ja graafikud akvarelli. Marani sõnul tundusid graafikute akvarellid õlipiltidega võrreldes lahjad ning tekkis huvi ka ise õlimaali proovida. 1956. aastaga ongi dateeritud kunstnikul siiani allesolev väikseformaadiline pisut ekspressiivne õlimaal Glehni pargi vaatega Tallinnas.

1956. aastal said Marani kursusekaaslasteks vangilaagrist naasnud järelpallaslased Henn Roode, Esther Roode ja Heldur Viires. Kuna tegemist oli maalikunstnikega, olid neil sama kursuse graafikutega ühised vaid joonistamistunnid, maaliti eraldi. Tihe suhtlus arenes rohkem vahetundides ja vabal ajal. Heldur Viires meenutab, et Siberist tulnutel olid „Pallase kunstihariduse armid otsaes“ ja nii jagati lahkelt oma tõekspidamisi ja vaateid. „Poliitikast sellel ajal korralik inimene seltskonnas ei rääkinud, küll aga kunstiprobleemidest ja kunstifilosoofiast. Vahetundidel tõmbasime kõvasti suitsu ja ajasime juttu, kõigist vaimuella puutuvatest asjadest.“ On mõistlik oletada, et 7 kuni 10 aastat vanemate järelpallaslaste näol võis olla ka loominguliste eeskujudega. „Ega ma muud ei osanud, kui maalisin ikka oma vana kooli järgi ja seda tuldi vahetundidel nooremalt kursustelt vaatama,“ räägib Heldur Viires. „Eks ma mingi mulje neile ikka jätsin n-õ Pallase koolkonnast.“<sup>387</sup> Marani sõnul oli mõjuv kuju Valdur Ohakas, keda küll erinevalt saatusekaaslastest enam Kunstiinstituuti vastu ei võetud. Eriti avaldus see mõju seoses moodi tulnud tumesinise kontuuriga, millega Ohakas ühena esimestest silma torkas. „Eriline oli üks Ohaka tööstusmaastik<sup>388</sup> – diagonaalis jaotatult pool sinine, pool kollane (muidugi sujuvalt üle minev ja hästi läbi maalitud); see avas mulle uue tähenduse maalil – pildi iseseisva koloriidi tähenduse.“

Heldur Viirese sõnul oli Maran „ärksa vaimu, terase mõistuse, hea ütlemisega ja igapidi väga lahe tüüp, energiline, kontakteerimisaldis, hästi ettevõtlik.“<sup>389</sup> Eelma tõstab kooliaegse Marani puhul esile groteskihõngulist huumorit: „Maran tegeles karikatuuriga ja ka igapäevane suhtlemine seostus tal väikse groteskiga. Ta soovis ikka pöörata asi mingil määral lõbusaks, et iga asi võiks olla meeldiv. Ta ei öelnud midagi pahasti, grotesk oli lõbus, samas see ei olnud lõõpimine, vaid

<sup>387</sup> Suulised andmed Heldur Viireselt.

<sup>388</sup> Võimalik, et Maran peab silmas Valdur Ohaka 1960. aastast pärinevat maali „Kohtla Järve I“.

<sup>389</sup> Suulised andmed Heldur Viireselt.

talle kuidagi omane.<sup>390</sup> Sarnane meeleolu kumab läbi Marani poolt iseendale tehtud eksliibrisest 1957. aastast, mis kujutab paksul raamatul istuvat ahvipärdikut. Šimpansil on ühes käes veinipeeker, teisega ajab ta suhu viinamarjakobarat. Huvitaval kombel on tagaplaanil aimatav kiriklik arhitektuur, isegi ristikujund. Juba on aimatav kunstniku maailmavaadet iseloomustama jäänud traagiliselt tunnetatud dissonants mondäänsete ja vaimsete väärtuste vahel.

Instituudija teisel poolel kujunes Marani rühma graafikutest, nendega samale kursusele sattunud Roodest ja Viiresest ning aasta vanemal kursusel õppinud Enn Põldroosist teatav kunstiuuenduslik tuumik, mis hakkas koos käima ka väljaspool koolitunde. Impulsiks vabaduse suunas oli sellele põlvkonnale 1957. aasta suvel Moskvas suurejooneliselt korraldatud IV Ülemaailmne Noorsoofestival. Kuna Maranit Instituudi poolt Moskvasse ei lähetatud, pidi ta leppima kaaslaste muljete ning nende koolitöodes avaldunud uute tendentside jälgimisega. Noorsoofestivalist osa võtnud rühmakaaslased Eelma, Ulas ja Laretei demonstreerisid deformeeritud kujutamist, mis mõjus fotograafilisest realismist tüdinud Maranile kaasahaaravalt. „Ekspressionistlikum suund, vajadus subjektiivsema eneseväljenduse ja vormi deformeerimise järele oli suur,“ on Maran öelnud. „Senini olime elanud justkui ketis. Ja uus oli meile täiesti ilmutuslik. Tekkis uus huvi kunsti vastu, mis instituudis IV kursuseks oli täiesti jõudnud ära kaduda.“<sup>391</sup>

Oma teadmisi moodsast kunstist jagasid 1940. aastate lõpus Tartus endise Pallase kunstikooli raamatukogu uurinud Henn Roode, Esther Roode ja Heldur Viires. Viirese sõnul rääkis ta noorematele kolleegidele palju, vestlusteemadeks olnud nii maailmavaatelised tõekspidamised, kunstivaated kui ka vene vangilaagrid. „Jumala õnn, et sain kunstihariduse kätte enne, kui vangi pandi,“ ütleb Viires.<sup>392</sup> Enn Põldroos on kirjutanud, et tollane ühiskond koosnes vanematest teadjustest, kes olid õppinud kurvalt vaikima (kui nad polnud unustanud, kui neid polnud elimineeritud) ja noortest püüsililmsetest ignorantidest.<sup>393</sup> 1950. aastatel hariduse saanud noored kuulusid nähtavasti viimaste hulka – Maran teadis ka Pallase kunstist vaid mõnda ema suust kuulnud nime.<sup>394</sup>

Teadliku eneseharimise eesmärgil asus Maran järjekindlalt tutvuma maailmakirjandusega. Harjumuseks kujunes antikvariaatide külastamine, kust olulised leiud olid Eduard Tennmanni „Ekstaas ja müstika“, Herbert Readi „Moodne kunst: sissejuhatus moodsa maalikunsti ja skulptuuri teooriasse“, samuti raamatud filosoofiast ja psühhoanalüüsist. Marani sõnul püüdis ta lugemust laiendades leida

<sup>390</sup> Suulised andmed Herald Eelmalt.

<sup>391</sup> Kaur Altoa vestlused Olav Maraniga, 2.2.1984 ja 6.2.1984 Tallinnas, 1 (käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas).

<sup>392</sup> Suulised andmed Heldur Viireselt.

<sup>393</sup> Põldroos, *Mees narrimütsiga*, 164.

<sup>394</sup> Elfriide Maran (1905–1997) oli eesti skulptor, kes õppis 1921–1924 ja 1927 Pallase kunstikoolis ning 1945–1951 Tallinna Riiklikus Kunstiinstituudis.



vastukaalu valitsevale nõukogulikule ideoloogiale. Informatsiooni ja kunstiliste muljete äärmusliku ühekülguse tingimustes oli teiseks maailmapildi avardamise katseks järjekindel sümfoonilise muusika kontsertide külastamine. Kui Beethoven, Brahms, Tšaikovski, Rimski-Korsakov tundusid noorele kunstnikule igavad, siis suuremat äratundmist pakkus 1950. aastate lõpul kontserdisaalidesse ilmunud pisut moodsam muusika, avastuslikult mõjus näiteks Maurice Raveli „Klaverikontsert vasakule käele“, mis olnud oma dissonantsidega justkui „küps vili janunevale hingele“.

1950. aastate teisel poolel hakkas kunstnike ringkondadesse piiskhaaval imbuma rahvusvahelist erialast kirjandust, esialgu küll üksnes sotsialistlikest maadest, näiteks sisaldas Marani sõnul huvitavaid kunstireprosid album „Jugoslavia“. Mitme kunstniku jaoks olulist rolli mänginud Saksa DV ajakirja Bildende Kunst juures ei pakkunud Maranile huvi niivõrd konkreetseid stiilinäiteid kui võrd idee, mis neist läbi paistis – võimalus kunsti vabalt interpreteerida.<sup>395</sup> 1957. aastal sattusid Instituudis fakultatiivselt inglise keelt õpetanud proua Mutli kaudu Marani kätte ajakirja Studio numbrid, mis sisaldasid ka abstraktse kunsti reproduktioone. Siit nähtud eeskujudel valmis 1957. aastal Marani esimene kohmakas abstraktne katsetus. 1959. aastal andis Heldur Viies Maranile lugeda ajakirjas Eesti Noorus ilmunud Ilmar Laabani põhjaliku artikli Salvador Dalíst („Paranoia omal valikul“), mille mõjul valmis Maranil samal aastal esimene sürrealistlik guaššmaal, dalílikult voolavate vormidega „Väljavaade“. Koduseinte vahel valmisid ekspressiivses laadis pastelljoonistused, mida võis näidata Instituudi üliõpilaste vabaajatööde näitusel.

Oluline koht õppeprogrammist eemalekalduva informatsiooni ja mõtete vahetamiseks oli Kunstiinstituudi Üliõpilaste Teaduslik Ühing (ÜTÜ). Viimasel kursusel pidas seal ettekande ka Maran, kritiseerides mõningaid nõukogude kunstiajaloo käibinud käsitlusi Francisco Goyast, sealhulgas tolele omistatud ateismi. Marani sõnul pakkus talle rahuldust väita, et Goya oli küll kiriku suhtes kriitiline, aga mitte ateist, kuna ateism olnuks tollases Hispaanias võimatu. „Religioonihuviline ma tollal veel ei olnud, ent mingi austus selle valdkonna suhtes oli lapsepõlvest säilinud ning nõukogude ideoloogia õõnestamine pakkus lõbu.“ Oma küllaltki julge teksti eest sai Maran Leo Soonpäält kiita ning üllatuslikult ühe parima teadusliku töö autorina Tallinna linnalt ka 1000 rublase preemia.

Pärast Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi lõpetamist asus juba Instituudis õppimise ajal ajakirjanduses karikatuure avaldanud Maran tööle satiirajakirja Pikker kunstilise toimetajana. Oma sõnul ei teadnud ta, kas ta erialaselt üldse midagi muud tegema hakkab. Eesmärk, mille Maran oli endale Kunstiinstituuti astudes seadnud, oli täidetud ning noore mehe elu edenes kindlas rööpas. Pikri toimetuses sai nalja, mängiti piljardit, palgast ja honoraridest piisas puudust

---

<sup>395</sup> Kaur Altoa vestlused Olav Maraniga, 2–3.

tundmata äraelamiseks.<sup>396</sup> Teisalt jättis Kunstiinstituudi lõpetamine ning tööleasumine Maranile vabad käed tegemaks just sellist kunsti, mis teda ennast huvitas. 1960. aastal tegi Maran veel oma ainsa õpingutejärgse graafilise lehe, sünge meeleoluga vineerilõike „Tänav“, ent jõudis siis arusaamisele, et mustvalge kunst ei paku talle suuremat huvi ning hakkas diplomitööst üle jäänud guaššvärvidega vaikselt maalima. Maran: „Plakatisti minust ei saanud, ent huvi värvide vastu jäi püsima. Kui siis moodne kunst oma võludega tuli, oli asi otsustatud – kõik tähtsamad plastilised ideed mängiti ju läbi esmalt maali vahenditega.“<sup>397</sup>

Hea võimaluse kunstiga jätkamiseks ning õpingukaaslastega sidemete säilitamiseks pakkusid Enn Põldroosi poolt kümnendivahetuse paiku organiseeritud Kunstnike Liidu noortekoondise stuudiotunnid. Esialgu maalis Maran seal pastellvärvidega. „Ükskord proovisin siiski õlivärvidega. Mingi hetk seisatas selja taga Põldroos, vaatas mu tööd ja ütles: õlivärv on siiski sinu stiimia. See lause sai mulle otsustavaks ning Põldroosist minu maalijakarjääri ristiisa.“ Kvalifitseeritud graafikuna oli Maran õlivärvidega maalimises esialgu õpipoisi rollis. „Õlivärvidega maalimist, vormide loomist oli lihtsalt vaja harjutada, koolitusvahendina oli naturist maalimine väga tähtis. Loodusest lähtuvat alust pidasid oluliseks ka Tartus Vabbe ja Võerahansu all õpetust saanud Viires, Roode ja Ohakas. Mingit isikupära ega stiili ma esialgu kujundada ei püüdnud. Selle järele ei olnud tarvidust ja see ei tulnud mõttessegi. Tahtsin lihtsalt proovida, mis välja tuleb. Kõike, mis kunstilist erutust pakkus, püüdsin maalida.“ Tööst ja stuudiotundidest vabal ajal maalis Maran kodus, kus tuli modelli puudumisel leppida vaikeluseadeldistega. „Tegin neid nii kaua, kuni harjusingi ära. Kuidagi märkamatult hakkas meeldimagi. Hakkasin nägema ja mõistma suhteid esemete maailmas.“

Nähtavasti kujunes Maran neil aastatel värskelt Kunstiinstituudi lõpetanute sõpruskonna üheks tsentriks. Heldur Viires: „Maran oli keskne magnet ja vaimne jõud, kes tõmbas vaimusugulasi. Kooli ajal või pärast kooli abiellus Maran kooliõe Sylvia Liibergiga, kes oli korraliku Tallinna pürjeri, Lilleküla majaomaniku tütar, ning sinna läks siis Maran koduväiks. See oli ilus kahekordne eestiaegne maja, kuhu Maran siis lõi oma salongi. Sinna ta kutsus muusikamehi, muusikaüliõpilasi ja Kunstiinstituudi noori.“<sup>398</sup> Põldroosi sõnul paistis Maran sõpruskonnas silma intellektuaalse rafineeritusega. „Maran oli eriti tugeva filosoofilise mõtteviisiga mees, ta oli palju lugenud ja ju tal õnnestus ka selliseid raamatuid kätte saada, mida teised polnud tabanud, näiteks üks asi, millest ta väga suure rõõmuga teistele jutustas oli Spengleri „Õhtumaade allakäik“. Maran

<sup>396</sup> Andres Eilart, „Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst“, *Eesti Päevaleht*, 1.10.2013.

<sup>397</sup> Mari Nõmmela, „Jumal avas mu silmad“, *Postimees*, 22.10.1992.

<sup>398</sup> Suulised andmed Heldur Viireselt.

oli luulehuviline, vähetunnustatud ja tunnustamata inimeste käsikirjad jooksid tema juurest läbi ja neid ta tutvustas, oli ka väliseesti autoreid.“ Väga suur möllumees Maran Põldroosi sõnul ei olnud, aga möllust kõrvale ka ei hoidnud. „Mingil määral jäi Maran alati reserveerituks.“<sup>399</sup>

Omavahelised vestlused ei piirdunud kunstitehniliste küsimuste üle arutamiselega. Maran: „Vaikselt hakkasime teadvustama, et sõja-aastad ja viie-kümnendad olid jätnud Eesti kunsti 15–20 aastase lünga. Maaailma kunst oli vahepeal suurte sammudega edasi astunud ja nüüd oleks vaja järele jõuda, tekitada need nähtused ka meil, sest mingi järjepidevus peab olema.“ Jõuti arusaamisele, et Kunstiinstituudis vaevaliselt omandatu võib sama hästi kui unustada. „See, mida 50-ndail aastail kunstis viljeldi ja Instituudis õpetati, oli tegelikult 19. sajand. Kui nüüd meile avanes see, mida oli kaasa toonud 20. sajand, siis tekkis suur soov seda kõike läbi proovida ja puuduvad kunstinähtused ka Eesti kunsti sisse tuua. See oli n-õ ajavaimu käsk.“<sup>400</sup> Esimesed modernistlikud katsetused sündisid kunstniku sõnul pigem intuiitiivselt väheseid teadaolevaid teistsuguse kultuuri ilminguid sünteesides. Nende katsetuste loomulikkusest rääkides osutab Maran ajavaimule: „Huvitav oli see, et kaasaegne elutunne oli kohe olemas, nii et moodsa kunsti fenomenid tundusid omased ja endastmõistetavad. Kuigi meil puudus kultuuriline taust ja mälestused minevikust, oli see õhus olemas.“ Loomupärase karikaturistina oli Marani sõnul tema natuur lausa ihanud deformatsiooni.

Koos kaaslastega võttis Maran osa Põldroosi korraldatud tutvumiskülas-käikudest Eesti Kunstimuuseumi fondidesse (Tartu Kunstimuuseumis jäi tal mingil põhjusel käimata). Erinevalt Põldroosist ei mäleta Maran, et noortel oleks olnud isiklikke kontakte Pallase meistritega, ka Elmar Kitsel polnud neile tollal suurt mõju.<sup>401</sup> Noortekoondisega käis Maran ka Leningradis Ermitaažis, kus suurimat huvi pakkusid impressionistid ja postimpressionistid. Katkestatud kunstiarengu mõttest lähtudes prooviski Maran järgnevatel aastatel teadlikult erinevaid 20. sajandi stiile, fovismi, Modiglianit, Kleed. Kunstniku sõnul jäi tal neil aastail proovimata üksnes kubism.

Marani esimene avalik näituseesinemine oli toimunud pisut enne Kunsti-instituudi lõpetamist 1959. aasta kevadel I vabariiklikul noortenäitusel. Marani väljapanekus olid kaks ekspressiivsemas ja pinnalisemas laadis pastelli: „Tallinna vaade I“ ja abikaasa portree „Sylvia“. Sirbis ja Vasaras ilmunud näituse arutelu ülevaatest selgub, et pärast Boris Bernsteini põhiettekannet võttis teiste hulgas sõna Olav Maran, kes „esitas oma mõtteid meie ajastu kunsti iseloomu kohta“.<sup>402</sup>

<sup>399</sup> Suulised andmed Enn Põldroosilt.

<sup>400</sup> Nõmmela, „Jumal avas mu silmad“.

<sup>401</sup> Kaur Altoa vestlused Olav Maraniga, 2.

<sup>402</sup> „Otsingud ja kasvuraskused. Noorte kunstnike näituse arutelult“, *Sirp ja Vasar*, 8.5.1959.

Raske on ette kujutada, mida noor Maran sellel ammusel koosolekul täpsemalt kõneles, ent kunstiliidõpilaselt pidi sellisel üritusel sõnavõtmine nõudma parajal hulgal enesekindlust, aga vahest ka ajastuomast idealismi ning usku oma ideede ja arutluste väärtusesse. Marani sõnul pani ta pea tööle, et leida argumente ametliku normatiivsuse vastu.

**1960.** aasta Tallinna kunstnike kevadnäitusel esines Maran juba nelja realistlikuma õlimaaliga. Sama aasta suvel toimunud II vabariiklikule noortenäitusele esitas ta pastelli „Tallinna vaade II“ ja ekspressionistlikult süнге vineerilõikes agulivaate „Tänav“. 10. juuni Sirbis ja Vasaras refereerib Põldroos näituse arutelu ülevaates jällegi Marani sõnavõttu: Maran kaitses noori kunstnikke, avaldades arvamust, et noortele ette heidetud pealiskaudsus „pole tingitud mitte teadlikust sisuliste probleemide alahindamisest, vaid eluliste kogemuste nappusest“. Noorte kunstnike suuremat tähelepanu spetsiifiliste erialaste küsimuste vastu põhjendas ta Instituudist saadud pagasi puudulikkusega, tõstes samas esile Henn Roode maali „Kohtupäev“, milles olla saavutatud kõigi väljendusvahendite tugev kontsentreeritus sisu edasiandmisel. Samuti polemiseeris Maran oma sõnavõttus hiljuti Noorte Häälles ilmunud moodsat kunsti nõõganud kirjutisega.<sup>403</sup> Näib, et Marani jaoks oli liisk langenud – ta ei kuulunud enam lihtsalt moodsa kunsti huviliste hulka, vaid tegutses moodsama kunsti n-õ eesliinil uute kunstiideede avaliku levitaja ja kaitsjana.

Marani 1960. aasta töödest on huvitavamad suure üldistusega ja summutatud toonides räämas linnamotiive kujutavad „Vaade paberivabrikule“ ja „Vangla värav“. Kunstnik on selgitanud: „Aga vabal ajal otsisin maalimiseks motiive, mis oleksid piisavalt troostitud ja miseraablid, et väljendada sees pigistavat ängi. Tegin linnavaateid vanade majadega, mis olid määrdunud ja räämas. Kord maalisin Tisleri tänava tagaotsas vangla väravat – valgeks lubjatud plank, rauasuurikuga võõbatud värav ja okastraatide puntrad. Mind pandi tähele ja üks ohvitser tuli nõu andma: „Minge ometi Kadriorgu maalima, seal on nii ilus!“ Aga vanglavärav oli sümbol Nõukogude aja tegelikkusest ja see polnud ilus.“<sup>404</sup>

**1961.** aastal toimunud III noortenäitusele esitas Maran kolm õlimaali, sealhulgas naivismi sugemetega „Natüürmordi mansetinööbiga“ – tseruleumsinise draperii taustale asetatud tumeroheline šampusepudel ja punane õun, nende vahel tasakaaluks pisike briljandiga mansetinööp. Kriitika noppis mansetinööbi maalimise üles kui ideetu formalismi omamoodi manifesti.<sup>405</sup> Etteheited

<sup>403</sup> Enn Põldroos, „Noorte kunstnike näituse arutelult“, *Sirp ja Vasar*, 10.6.1960.

<sup>404</sup> Eilart, „Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst“.

<sup>405</sup> „Kui kunstnik kujutab naiteks oma natüürmordil mansetinööpi, ja tal vaatajale palju rohkem öelda ei ole, siis ei aita siin ka see, kui ta maskeerib oma maali sisulist tühjust realistlikuma vormikäsitlusega – kaasaja kunsti ei suuda ta ikka millegagi rikastada.“ – Evi Pihlak, „Kui otsingute eesmärgid jäävad ähmaseks“, *Noorte Hääl*, 2.8.1961.

epateerivale esemevalikule Marani varastes vaikeludes ei olnud tingimata alusetud. Näiteks maalis kunstnik aastatel 1961–1962 selge siluetimõjuga vaikelusid kaktuselaadsete potitaimedega, mida täiendasid näiteks elektritriikraud või tangid. Esemelised Marani varasematel esemelistel kompositsioonidel mõjuvad domineerivalt, raskepäraselt, agressiivselt. Kunstniku sõnul huvitasid teda üha enam vormiprobleemid, ent alateadlikult võis mõjuda ka kartus, et realistlikud figuraalsed kompositsioonid käivad talle tehniliselt üle jõu. Mitme 1961. aasta maali üldistavast nurgelisest deformatsioonist aimuks justkui Cézanne'i ja kubistide analüütilise laadi kauge järelkaja (nt „Vaikelu pudeli ja õuntega“, 1961). Kergelt deformeeritud vormi ja ekspressiivse üldistusega linnavaated „Paberi tänav Tallinnas“ ja „Tatari tänav“ mõjuvad (lahjade) parafrasidena Peet Areni 1920. aastate esimese poole vaatemaalidele. Suure üldistusega panoraamsed maastikumaalid „Saabub õhtu“ ja „Hobustemägi“ (mõl 1961) ennustavad ette Marani juhtivat osa maastikumaali allutamisel modernistlikule vormianalüüsile.

1961–1962 aastavahetuse paiku tekkis äkitselt veider olukord, kus võimudel läks taunitud ja tagaetatud nonkonformistide loomingut ootamatult vaja. Nimelt tundis Eestit külasthanud türki luuletaja Nazim Hikmet lääneliku kommunistina huvi ametlikust erineva kunsti vastu. Marani sõnul helistas talle Enn Põldroos, selgitas olukorda ning palus oma mitteametlikud pildid kohale tuua. Maran viis pildid kohale ja pakkis neid parajasti ettenäitamiseks lahti, kui märkas, et teda jälgib sel ajal ajakirjanduses luuleuendajaid materdanud kommunistist kirjanduskriitik Lembit Remmelgas. „Räigete repressioonide aeg oli siiski möödunud ja väga suurt hirmu enam ei olnud,“ meenutab Maran. Kuna piltide näitamine polnud avalik, sanktsioone ei järgnenud. Sellest episoodist ilmneb, et Maranil pidi juba 1961. aastaks olema valminud hulk „mitteametlikku“ materjali, mida Põldroos kui kunstuuenduse liider pidas sobivaks kuulsale väliskülalisele demonstreerida.

**1962.** aasta noortenäitusel oli Maranilt viis realistlikumas laadis õlimaali. Sama aasta maastikumaali ja natüürmordi näitusel esines ta nelja ning vabariiklikul kunstinäitusel kahe õlimaaliga. Selle aasta numbrit kannab Marani ainuke tööteemaline figuraalne kompositsioon „Tänavatöölised“. Maal kujutab hämaral talveõhtul hõõguva plekkahju ümber kogunenud teetöölisi. Nurgeline siluetimõju, summutatud koloriit, teetöölise rohmakuseni maskuliinsed kujud – tegemist on üpris krestomaatilise karmi stiili näitega Eesti kunstis. Huvitaval kombel maalis just teetöölise teemal oma ainsa n-õ ametliku töö ka Ülo Sooster (Tartu Kunstiinstituudi 1949. aasta lõputöö „Tartu tänava asfalteerimine“). Nagu Sooster, on ka Maran lähenenud ametliku kunstidoktriini poolt kõrgesti kvoteeritud tööteemale teatava suveräänsusega – mõlemad piirdusid lihtsa ja raske töö asise ja karge kujutamise, jättes paatosliku deklaratiivsuse täielikult kõrvale. Figuraalkompositsioonidest loobumist edaspidises loomingus on Maran selgitanud

sellega, et loomupärase karikaturistina pidi ta inimest käsitledes mudelist väga kinni hoidma, et mitte karikatuurseks muutuda.<sup>406</sup>

Marani looming jagunes üha selgemalt ametlikuks ja mitteametlikuks – näitus-kõlbulikeks töödeks traditsioonilistes žanrites (lillemaal, natüürmort, maastiku-maal, portree) ning eksponeerimiseks mittekvalifitseerunud modernistlikeks ponnistusteks. 1962. aastast pärinevad juba Marani esimesed kaalukamad tööd abstraktses laadis. Marani ilusamate hulka kuulub neist „Kompositsioon sinise ja kollasega“, millel kolmnurksed kujundid moodustavad korrapäraselt mõjuva ruumilise kristalliinse struktuuri. Ilmselt alustas Maran 1962. aastal ka naivistlike kollaažide sarja „Kuritegu“, mille absurdil ja groteskil põhinev esteetika paigutub juba selgelt kohaliku avangardismi ajalukku. Erinevalt järgmiste aastate kollaažidest ei kasutanud Maran siin veel fotokujutisi, vaid üksnes värvilist paberit ja tapeedijäake.

Umbes sellesse aega jääb kunstniku tutvumine Ülo Soosteriga. „Kui ma hakkasin abstraktseid pilte tegema, tõi Viires Soosteri minu juurde. Nii saime tuttavaks ja mõni aeg hiljem läksin juba ise Moskvasse, et vaadata, mida tema teeb.“ Moskva-reisidel külastati ka Soosteri sõpruskonna vene nonkonformistlike kunstnike ateljeesid, kus oli Marani sõnul vaadata ja õppida palju. Tõenäoliselt Ernst Neizvestnõi mõjul proovis ka Maran suureformaadilist joonistust.<sup>407</sup> Kontakt Soosteriga kujunes püsivaks ja vastastikuseks. „Pea iga kord, kui ta [Sooster] Tallinnas käis, astus ta ka meie poole sisse. Istusime sõprade ringis, vaatasime pilte, arutasime kunstiprobleeme. Kujutasime ette, ja Ülo oli selle mõtte innukas väljendaja, et moodne kunst toob uue renessansi, et 20. sajandi kunstivoolude rohkus rajab uue püramiidi aluse, millelt hakkab oma tipu poole tõusma võimas kultuuriehitus.“<sup>408</sup> Soosteri kaudu ammutatud muljed ja teadmised innustasid iseseisvaks teoreetiliseks eneseharimiseks. Nii õnnestus antikvariaadist hankida Knauri moodsa kunsti leksikone, milledest suurimat huvi pakkus abstraktse kunsti köide. Samuti kuulusid Marani lugemisvarasse kunstnike, näiteks Picasso ja Braque'i biograafiaid. Venekeelsest kirjandusest valgustas sajandi algul Pariisis toimunut Lunatšarski „Статьи об искусстве“.

1963. aasta Tallinna kunstnike kevadnäitusel oli Maranilt väljas kolm (kunstniku sõnul „üpris miseraablit“) linnavaadet, üks neist figuuridega. Sama aasta mais arutas Kunstnike Liidu juhatuse presiidium Marani liitumisavaldust ning otsustas küsimuse otsustamine edasi lükata põhjendusega, et „senitehtud töödes ilmneb kunstiliste taotluste ebamäärasust“. Eraldi märgitakse viimasel Tallinna kunstnike näitusel nähtud teoseid, mis ei leidnud positiivset hinnangut

<sup>406</sup> Mirjam Peil, „Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus“, *Sirp ja Vasar*, 31.12.1982.

<sup>407</sup> Katrin Kivimaa, „Intervjuu Olav Maraniga“, *Kunst*, 2 (1994), 38.

<sup>408</sup> Tiina Abel (toim), *Ülo Sooster. 1924–1970* (Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2001), 90.

kunstikriitika poolt.<sup>409</sup> Maran räägib, et halbadel aegadel sisendasid talle julgus- ja kindlustunnet pealtnäha pisikesed episoodid: „Kord nägin Moskva kohvikust välja tulemas Ain Kaalepit, keda võimumeelsed kirjandustegelased parajasti iseäranis agaralt materdasid. Isiklikult ma temaga tuttav ei olnud, aga tundsin ta Aleksander Suumani portree järgi ära. Vaatasin ja imestasin kui rahulikult Kaalep kõndis ja näoilmel, mis ei andnud sugugi märku löödud inimesest. Too klähvimine ümberringi ei paistnud teda kuidagi häirinud olevat. See põgus pilk temale andis uut julgust ja jõudu.“

1963. aasta noortenäitus pidi toimuma Lauluväljakul asunud Tantsutares, Maran esitas kolm pisut üle elusuuruse, pildipinda ääreni täitvad portreed. Näitus jäi võimude korraldusel avamata, korraldati arutelu, mis kujunes (Kunstnike Liidu juhatuse sekretär) Eduard Einmanni juhtimisel kunstnike materdamiseks. Teiste hulgas sattusid löögi alla Marani portreed, mida nimetati dekadentlikeks. Kuna näitus pandi enne avamist kinni, jäi kogu ekspositsioon üles ainult arutelu ajaks. Kompensatsiooniks tehti väike rändnäitus Kohtla-Nõmmel, seal oli Maranil kolm natüürmorti, ühel neist ilutses vana king. Samal ajal käinud abstraktsionismi vastane kampaania läks vähetuntud algajast kunstnikust siiski suuremat häda tegemata mööda.

1963. kohtus Maran esmakordselt nn Tartu sõpruskonna kunstnikega. Kontakt Tartu kunstnikega kujunes püsivaks ja soojaks ning Maranist kujunes järgmistel aastatel Tartu kunstnike mõjude peamine Tallinnasse importija. Marani tolleaegne kaaslane, ennast Tartu ja Tallinna vahel jaganud Heldur Viires meenutab: „Minu jutust jäi Maranile arusaamine, et Tartu on väga isevärki paik, kus inimesed käivad tööl, pärast tööd maalivad toanurgas ja panevad pildid kapi alla. Nii tuligi ta seda Tartu elu vaatama. Viisin ta Kärneri juurde, voodi alt võeti mapid välja, tehti lahti ja näidati. See jättis talle vapustava mulje, selline kolorist nagu Kärner oli. Maran sai Kärnerilt head mõju. Samuti käis Maran Saartsi juures. Hiljem käis Maran Tartus sageli. Kui ta maalima hakkas ja värviprobleem talle oluliseks muutus, tundis ta selle õhkkonna järele vajadust. Kust ta seda värvikooli ikka sai, tal polnud ju seda kooli. Ta pidi selle omal käel välja nuputama või siis ilusate eeskujude järgi maalima. Tartus ta sai korraliku ninaesise pallasliku värvi näol. Käis Vallimäe-Margi, Kärneri, Saartsi, Janovi, vist ka Silvia Jõgeveri juures.“<sup>410</sup> Marani sõnul aitasid Silvia Jõgeveri lihtsustatud ja üldistatud vormiga maastikud teda sel alal tublisti edasi. Seni oli tal oma sõnul silme ees olnud peamiselt peredvižniklik realism.

Marani peamiseks huvialaks kujunes nüüd üha enam abstraktsionism ja sürrealism. Ta meenutab: „Elasime tollastes infopuuduste tingimustes nagu metsas,

<sup>409</sup> Olav Marani toimik, Eesti Kunstnike Liidu arhiiv.

<sup>410</sup> Suulised andmed Heldur Viireselt.

aga ometi oli kuidagi olemas väga selge kaasaegne elutunnetus. Moodsa kunsti nähtused tundusid kuidagi endastmõistetavalt põnevana, tundsi ilma iga-suguse teooriata vaistlikult, et aeg nõuab sellist kunsti. Sürrrealistliku vormikeele vajaduse sünnitas nõukogude tegelikkuse painav jaburus, mis lausa sundis seda vastikuse-, nõrdimuse- ja absurditunnet kujunditesse panema, et seda kasvõi enda jaoks välja elada ja seeläbi psüühilist kergendust saada.“ Marani sõnul oli tollane noorsugu üldse opositsioonimeelne ning asjaolu, et ametlik kunsti-poliitika selliseid katsetusi ei tolereerinud, muutis need kunstniku jaoks veelgi meeldivamaks. Sarnaselt mitmetele Moskva avangardistidele püüdis Maran neil aastail sürrrealismi ja abstraktsionismi sünteesi poole. 1963. aasta numbriga dateeritud sürrrealistlikel õlimaalidel „Salimard“ ja „Memeltis“ aimuvad õõvas-tavalt fantastilised bio-, zoo- ja antropomorfised vormid.

Huvi pinnal moodsate kunstinähtuste vastu tekkis Maranil isiklikke suhteid ka literaatidega: „Sagedane külaline oli Andres Ehin, kes tõi oma tuttavaid kaasa. Loeti luuletusi, milledest Ehini omad olid kõige vahvamad. Ehiniga tek-kis päris hea ja lähedane suhe. Viirese Rootsisis elava õe kaudu õnnestus mul hankida pagulaskirjandust, eriti võimsa mulje jättis Ilmar Laabani luule.“ 1963. aastal tegi Ehin Maranile ettepaneku teha tema Kreutzwaldi tänava kor-teris näitus. Kunstniku esimene isiknäitus, paraku konspiratiivne, saigi teoks, väljas olid kõige modernistlikumad tööd, nii abstraktsed, ekspressionistlikud kui ka sürrrealistlikud katsetused. Asjassepühendatute siseringidest jõudis kumu näitusest ka Leo Gensi kõrvu. Sellele toona võimumeelset platvormi esindanud kunstiteadlasele ja kriitikule hoidus Maran neid kuuldusi siiski kinnitamast.

Marani järgmiste aastate loomingu perspektiivis väärib märkimist guašši ja tempera segatehnika osakaalu suurenemine alates 1964. aastast. Kunstifondi laost eraldati Maranile kui paberite järgi plakatistile karp prantsuse päritolu guaššvärve ning pisut hiljem ka komplekt saksa munatemperaid. „Eks siis tuli vaadata, mida nendega teha saab,“ meenutab Maran. Ilmnes, et päris hästi saigi teha abstraktseid pilte, milleks Maran oli guaššvärve kasutanud ka juba varem. Esimesi selles laadis töid oli suurtest selgepiirilistest värvipindadest koosnev „Romaio“ ja kleelikus „lapiteki“ laadis „Tamlä“.

1964. aastast täienes Marani avangardistlik arsenal ka fotoelementidest kol-laažiga, millest kujunes kunstniku kõige radikaalselt avangardistlikum väljen-duslaad. Aastad 1964–1967 tähistavadki Marani loomingus sürrrealistlike kollaa-žide kõrgaega. Marani sõnul võis kollaažide tegemisel toimida ka ebateadlik soov teha piltides midagi sarnast Ilmar Laabani, Kalju Lepiku, Bernard Kangro, Andres Ehini ja Artur Alliksaare luuletustele, mida ta vaimustusega luges. Saksa DV värviajakirju kollaažide lõikumiseks sai Maran Pikri toimetusest. Eha Komissarov on märkinud, et Marani fotol põhinev kollaaž huvitub ülepakkuvast, tragikoomilisest, vapustavast, pildielementide vahel sünnib kummalisi seoseid.



Oma agressiivsuse, kimäärlike kujutistega liigub Maran sürrealismi kõrgeaegade õhustikus ja manab esile pehmeloomulises eesti kunstis seninägematu raevu-seisundi. Komissarov tõstab esile ka Marani kollaažide seninägematult professionaalset montaažitehnikat.<sup>411</sup> Ilmselt realiseeris Maran kollaažis tõepoolest oma isiksuse tumedamaid tahke, igatahes on tööd samadel aastatel Tartus kollaaži teinud kunstnikega võrreldes pessimistlikumad. Valitsevaks meeleoluks on mingi sügav äng, peaaegu täielikult puudub näiteks Janovi fotokollaažidele omane humoorikas dekoratiivsus. Maran märgib, et kollaaže tehes kuulas ta taustana tihti Šostakovitši traagilisi sümfooniaid (neljandat, seitsmendat ja kaheksandat), kus traagikat varjundab võigas grotesk – sama *sentimiento trágico de la vida*, mis oli teda haaranud juba Kunstiinstituudis Goyat uurides. Marani sõnul oli tööga alustades kujundite kokkusobitamine üsna lõbus mäng, kuid viimase lõpliku puändi leidmine nõudis vahel ebaproportsionaalselt palju aega ja vaeva ja lõppes tihti peavaluga. Kunstniku sõnul puudus tal kollaaže tehes konkreetne programm: „Algul lõikasin ajakirjadest välja tükid, mida minu arvates sai kujundina kasutada, ja kui neid oli juba paras hulk, hakkasin proovima, mida neist kokku annab panna. Juhtmotiiviks oli toosama *sentimiento trágico de la vida* ja sünge lõbu luua absurdseid seoseid *á la* André Bretoni õmblusmasina ja vihmavarju kohtumine lahkamislaua,“ resümeerib Maran.

Ilmselt 1964. aastal pidas Maran Kunstiinstituudi ÜTÜ-s loengu moodsa kunsti vooludest ja kordas seda mõni aeg hiljem Tallinna Pedagoogilises Instituudis. Marani ümber hakkas kujunema uuendusliikumise erudeeritud juhi aura, mis avaldus nähtavasti iseäranis noorema ANK-i seltskonna suhtes. Jüri Arrak ütleb, et oma modernistlike abstraktsete kompositsioonide ja kollaažidega oli Maran ANK-i jaoks kindlasti eeskuju.<sup>412</sup> ANK-i noored käisid ka Marani kodus ning 1964. aasta sügisel või 1965. aasta kevadel osales Maran ANK-i noortele Tartu kunstnikega tutvumisreisi korraldamises. Seda reisi mäletab ka Heldur Viires: „Mõni aasta hiljem võttis Maran Tallinnas oma noored tuttavad kokku ja tõi nad Tartusse. Käidi Kärneri juures, Klõšeiko, Tiiu Pallo-Vaik – kõik olid hunnikus toa keskel, nii see pallaslik värvikäsitus Tallinnasse levis.“<sup>413</sup>

Kui Marani 1964. aasta lillemaalid (nt „Tulbid“) ja linnavaated („Nurgetiline linnavaade“, „Kollane maja tänavanurgal“) on jätkuvalt ilusad, siis nüüd muutub huvitavamaks ka portreemaal. Iseäranis „Neiu rohelises kampsunis“ on Marani naisepiltide paremaid näiteid. Naisepäid (ta eelistab neid portreedeks mitte nimetada) maalib kunstnik enamasti stuudios, sageli palgalistest modellidest. Kuna need ei esitanud tulemusele pretensioone, oli võimalik pildile pingevabalt läheneda, katsetada värvikombinatsioone ning lihvida inimese äratuntavat

<sup>411</sup> Eha Komissarov, „Miks kollaaž?“, *Sirp*, 12.11.1993.

<sup>412</sup> Suulised andmed Jüri Arrakult.

<sup>413</sup> Suulised andmed Heldur Viireselt.

kujutamist. Neid peamiselt pastellis tehtud päid iseloomustabki psühholoogilise karakteringu vähesus. Näojoontele, soengule, rõivastele pühendatud võrdne tähelepanu muudab anonüümselt mõjuvad naised pigem erilmeliste inimtüüpide esindajateks kui isiksusteks.

1965. aasta veebruaris lahkus Maran Pikri toimetusest, jätkates vabakutselise kunstnikuna. „Naljategemisest oli lihtsalt kõrini saanud, paeluma hakkasid tõsi-  
semad eluprobleemid,“ kõlab Marani põhjendus. Sama aasta sügisel leidis aset Marani esimene personaalne väljapanek – Tallinna Kunstihoones toimunud kaksiknäitusel Lembit Sarapuuga oli Maranilt väljas 20 õlimaali. Ene Lambi sõnul mõjusid Marani pildid Sarapuu omade kõrval kontsentreeritusega. Tookordses kunstielus domineerinud suurte üldnäituste või muuseumides toimunud soliidsemate isikunäituste taustal tundus pisike kaksiknäitus põnev ja intrigeeriv. Lamp märgib, et niisugustest näitustest kirjutamine tõi ajalehetoimetusele enamasti kaela ideoloogia-alaseid pisipahandusi.<sup>414</sup> Tõepoolest, Põldroosi kiitvale arvustusele järgnenud Günther Reindorffi kritiseeriva vastulause näol just selline intsident aset leidiski. Graafikakorüfee arvates sisaldas Põldroosi kirjutis ekslikke väiteid, oli põhjendamatu ülistav ning desorienteeriv. Kas poleks olnud kohasem hoiduda enneaegsete kunstiväärtuste avastamisest noorte otsinguis? Sellisel viisil oleks ka kunstnike säästetud piinlikest ebameeldivustest, leidis Reindorff.<sup>415</sup>

Marani ja Sarapuu näituse arutelul kõneldust andis ülevaate ka Sirp ja Vasar. Sissejuhatuseks selgitas Kunstnike Liidu maalisektsiooni esimees Enn Põldroos, et noorte näituste eesmärgiks on enne Kunstnike Liitu vastuvõtmist kombata laiema vaatajaskonna hinnanguid. Esimesena võttis sõna Adamson-Eric, kes märkis mõlema kunstniku töid analüüsid, et Maranil on palju otsinguid, kuid puudub veel kindel oma nägu, Sarapuul on otsinguid vähe, aga oma nägu leitud. Marani parimate töödena nimetas Adamson-Eric natüürmorte, kus kunstnik on leidnud oma vormi- ja värvikeele. Maalikunstnik Märt Bormeistrile meeldis mõlema kunstniku tõsine suhtumine oma töösse, samuti rõhu asetamine tehnilisele, manuaalsele meisterlikkusele, mis muidu viimasel ajal unarusse jäänud. Kunstiajaloolane Villem Raam hindas kunstnike kiindumust oma töösse, milles on palju inimlikku soojust, siirust ja sisemist pinget. Uus vormikäsitus võivat alguses harjumatu tunduda, ent rohkemal vaatamisel eelarvamused kaovad. Raami kolleeg Leo Gens avaldas arvamust, et jäägitult positiivne hinnang või siis kriitiliste arvamuste väljendamata jätmine nõrgendab kriitika relva. Näitus jättis talle siiski üldiselt positiivse mulje: Maran on taotlenud leida pildi vormi struktuuri; varasemates töödes paistis silma liigne ratsionaalsus, nüüd on aga märgata suuremat emotsionaalsust, mõtte- ja tundesügavust, oskust kujutatavat

<sup>414</sup> Anu Liivak (koost, toim), *Olav Maran: näituse kataloog* (Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1993).

<sup>415</sup> Günther Reindorff, „Kiri toimetusele“, *Sirp ja Vasar*, 19.11.1965.

eset uutviisi elama panna, leidis Gens.<sup>416</sup> Nähtavasti seoses kaksiknäitusega rahuldati 1965. aasta lõpus paariaastase ooteaja järel ka Marani taotlus ENSV Kunstnike Liitu astumiseks.

Nähtavasti oli Marani süda isiknäitusel eksponeerituga võrreldes siiski mujal. 1960. aastate keskel, kui nonfiguraalse kunstiga proovis kätt üha rohkem kunstnikke, pidas Maran ennast erinevalt lõbu- ja vahelduse pärast katsetajatest põhimõtteliseks abstraktsionistiks. „Arvasin, et see on mu õige ala ja ja kutsumus, figuratiivset kunsti tegin tollal rohkem selleks, et näitusele pääseda.“<sup>417</sup> Marani 1965. aasta loomingut vaadeldes näib, et ajakirjatööst vabanemine võimaldas tal veelgi intensiivsemat vormiuuenduslikele ja avangardistlikele eksperimentidele pühendumist. Mõned 1965. aastal valminud Marani parimad abstraktsed maalid mõjuvad kergelt ja helgelt, mitmete tööde üldtonaalsuse määravad sinakad toonid („Holvene“, „Ionard“, „Kevade tulek“, „Nokturn“), heldelt on kasutatud ka valget värvi. Tundub, et Marani abstraktset kunsti mõjutas sel perioodil tugevalt kaasaegsete Tartu kunstnike looming. Nii on Marani parimate abstraktide hulka kuuluv „Ionard“ nii koloriidilt kui vormilt üpris sarnane Valve Janovi maalile „Üksik puri“. Teine abstraktsioon „Maelisv“ seevastu näib olevat tuntavate Kaja Kärneri mõjutustega. Marani parimatele abstraktsioonidele on iseloomulik ruumilisuse illusiooni säilimine, see võib esineda kristallsete vormide („Holvene“, „Nokturn“) või iselaadi tsentraalse keskmega võrgustiku kujul („Mena“). Kompositsiooniliselt kujutavad abstraktid harjutusi tasakaalu saavutamiseks, koloriidilt esineb nii summutatud täiendtoonidega kombineerimist (nt „Solteer“, „Ovirond“) kui elavate punaste ja roheliste värviahtsentide mängu („Konktal“). Vormiliselt on nii kindlapiirilistest geomeetrilistest värvilaikudest moodustuvaid kristalliinseid struktuure (nt „Nokturn“, „Ionard“) kui ka biomorfseid sürrealismi poole kalduvaid kujundeid (viimaseid rohkem õlimaalides). Sageli ümbritsevad geomeetrilised värvilaigud justkui läbihelendavat tsentraalset keset („Mena“, „Maelisv“). Kui kollaažide valmistamisel kuulas Maran modernistlike heliloojaid, siis struktuurasete abstraktide puhul mängis taustal enamasti Bach.

Abstraktsete maalide kõrval on Maran 1965. aastal hoolega tegelenud ka kollaažidega. Kunstnikku jälitanud traagilise elutunde kvintessentsiks on kollaažjoonis „Tulemus“, millel näeme midagi irvitava sisikonna taolist. Fotokollaaž „XX sajandi grimasse“ väljendab Marani kohta haruldaselt otseselt ühiskondlik-poliitilisi änge (muuseas huvitaval kombel on Valdur Ohakal samast aastast kollaaž „Elu grimassid“), „Horkastia“ mängib erootilistel allusioonidel, „Damsky“ näib ütlevat midagi sapist naissoo kohta. Kollaažidel „Enne plahvatust“ ja „Pelli“

<sup>416</sup> „O. Marani ja L. Sarapuu näituse arutelu“, *Sirp ja Vasar*, 19.11.1965.

<sup>417</sup> Kivimaa, „Intervjuu Olav Maraniga“, 38.

kombineerib Maran maali ja valmisesemeid (märklaud, prillid, saapatald), nagu seda aasta-kaks hiljem tegi ka Jüri Arrak.

1965. aasta suvel Lätis toimunud noorte kunstnike suvelaagris jõudis Maran struktuuraalselt liigendatud maastikeni, mis osutus seniste otsingute üheks võimalusterohkemaks leiuks. „Tahtsin proovida, mida on guaši ja temperaga võimalik looduses teha,“ selgitab ta. „Nendega oli välitingimustes lihtsam opereerida kui õlivärvidega.“ Maastikumaali geomeetrilise käsitluse idee pärines Marani sõnul Henn Roodelt, kes oli mõnel määral abstraheeritud maastikke teinud juba 1964. suvel Pilkusel. (Seega on ekslik Ants Juske väide, nagu võtnuks Roode maastiku abstraheerimise võtte Maranilt.<sup>418</sup>) Maran peab võimalikuks ka Jõgeveri mõju. Geometriseeritud maastike näol oli tegemist katsega rakendada abstraktset printsiipi looduse interpreteerimisel. Eesmärki looduse äratuntavus pildidel päriselt kaotada kunstnikul oma sõnul ei olnud, kuna puhtabstraktseid maale oli võimalik koduski teha. Samas ei võimaldanud guaši- ja temperatehnika väga detailseks minna. Esialgu valmistas peavalu taeva käsitlemine geometriseeritud maastikuvormide kohal. Siin osutus vabastavaks impulss kelleltki noorelt Moskva kunstnikult, kelle ateljees nägi Maran taevast mõne diagonaaljoonega väikese värvierinevusega pindadeks jagatuna, mis lõi omamoodi heliseva kristallilise ruumimulje. Mere geometriseerimiseni Maran erinevalt Roodest ei jõudnud.

Kunstniku varaloomingu paremiku kuuluvad ka 1965. aastal valminud vaikelud. Töodes nagu „Vaikelu uhmriga“, „Vaikelu munapeekriga“ ja „Vaikelu pooliku leivaga“ komponeerib kunstnik nauditavalt erinevaid tumesiniseid ning tumerohelisi värvinüansse, mille taustalt kerkib säravvalge aktsendina muna, uhmer, munaalus või teekann. Maalil „Vaikelu pirnidega“ kujutatud sinine kortsus rätik mõjub otsese viitena Cézanne'ile.

1966. aasta tähistas nii Eesti kunstis üldse kui Olav Marani puhul modernismi läbimurret ametlikku kunstielu. Tallinna kunstnike kevadnäitusel tõi Maran esmakordselt välja geometriseeritud maastikud, mis pälvisid arvustustes üllatunud kiitust. Samal kevadel Teaduste Akadeemia fuajees toimunud eksperimentaálnäitusele „Maal, graafika, foto“ pani Maran esimest korda avalikult välja kaks abstraktset maali, lisaks kolm struktuuraalset maastikku ja kaks kollaaži. Sügisel toimunud vabariiklikul noortenäitusel, kuhu Maran agiteeris noori kunstnikke tooma abstraktseid pilte, oli talt endalt väljas kolm abstraktset maali, millest üldist tähelepanu pälvis sinistes öövärvides õlimaal „Nokturn“.<sup>419</sup> Seoses võimaluste tekkimisega abstraktsete ja poolabstraktsete tööde eksponeerimiseks hakkas ametlike ja mitteametlike tööde eristus kaotama senist põhimõtetlist teravust.

<sup>418</sup> Ants Juske, „Henn Roode otsis maalides tõe“, *Eesti Päevaleht*, 12.7.2007.

<sup>419</sup> Liivak (koost, toim), *Olav Maran: näituse kataloog*.

Marani 1966. aastal valminud abstraktsetest kompositsioonidest kaob tsentraalne kese – kristalliinne struktuur asendub ümaramate värvipindadega, mis justkui võitlevad kogu pildipinna ulatuses. Väheneb varasemate abstraktsioonide ruumiline illusioon, värvid muutuvad julgemaks, seniste siniste ja roheliste toonide kõrvale ilmub punane. Tulemus on dünaamiline, eelmise aasta töödega võrreldes rahutum („Uvelaar, „Konktal“, „Maraneel“). Nähtava muutuse elas läbi eelmisel suvel avastatud geometriseeritud maastike laad. Ülevatele panoraamvaadetele hakkas Maran nüüd eelistama vähem piktoristlikke maastikulõike, silmatorkamatuid metsaservi, raiesmikke, heinamaa-äärseid võserikke. Kõrgemalt vaade asendub normaalvaatega, pildipind jaotub kolmeks: all rohumaa, seejärel metsasein ja üleval kitsas riba taevast. Koloriit muutub tumedamaks, valitsevad erinevad pruuni ja roheline varjundid. Maastike struktuuriline stilisatsioon on erinev, ulatudes peenemalt hakkivast laadist ekspressionistliku üldistuse („Raiesmik“) ja abstraktsusele lähenevate suurte värvipindadeni („Metsasiht“).

Huvitav valik Marani 1966. aasta joonistusi leidub Mart Lepa kogust. Kujutatud biomorfed, õõvastavalt lihavad, hüpertrofeerunud vormid meenutaksid justkui mõnda fantastilist siseelundit. Palju fantaasiat pole vaja ka erootiliste assotsiatsioonide tekkeks. Absurdselt põimunud lihaseliste vormidega näib kunstnik väljendavat vastikustunnet füüsilise elu ning selle paljunemisprintsiipide vastu. Piltidel on ihast toituv ning ennast üha uuesti tootev nõme liha. Marani sõnul on need vormid tekkinud muusika kuulamise ajal poolautomaatselt joonistades. Muusika oli enamasti modernistlik süvamuusika. Samast aastast pärineb ka rida automaatjoonistusele sarnanevaid eksperimente, mille emotsioon pole nii manifesteerivalt ühene kui ülalkirjeldatud sürrealistlikel joonistustel. Näib nagu pärineksid need kohati lakoonilisema joonega antud kujundid alateadvuse sügavamatest kihtidest, suurt rõhku on pandud joone iseseisvale dekoratiivsele ja väljenduslikule väärtusele (nt „Defriis“, 1966).

Mis puutub traditsioonilisematesse väljenduslaadidesse, siis senisest meisterlikumad on 1966. aastal valminud naiseportreed (nt „Neiu mustas kleidis“, „Roheliste silmadega naine“, „Neiu sinise mütsiga“). Portreede kontseptsioon püsib sama – psühholoogilise karakteriseeringu asemel püüdlevad pildid pigem kaasaegsete tüüpide mõõduka üldistusega edasiandmise poole, inimese kujutamises säilib tuntav naiivsus. Lillemaalis muutub lähenemine fovistlikumaks, seniste õlimaalis askeetlikus lihtsuses väljamaalitud üksikute õite asemel kujutab Maran nüüd guašis ja temperas lopsakaid bukette. Eelistatuks saavad suured õisikud, mille erksavärvilisi värvipindu Maran nüüd säravale sinisele või punasele taustale komponeerib („Lillekimp sinisel taustal“, „Kimp põllulilli“, „Lillekimp valges vaasis“). Kunstniku sõnul muutusid toonid säravaks tänu välismaa värvide erksatele pigmentidele.

Loomingu kõrval pühendas Maran nüüd küllalt palju energiat oma vaadete populariseerimisele. Tema teoreetilist süvenemist märkasid ka kolleegid, näiteks on ühel 1966. aasta Kunstnike Liidu parteiallorganisatsiooni koosolekul Aleksander Peek kiitnud Maranit, kes uurivat väga tõsiselt kunstiteooriat.<sup>420</sup> Juulis ilmus Maranilt abstraktse kunsti põhimõtteid tutvustav lugu koolilastele mõeldud ajakirjas Pioneer<sup>421</sup> ning novembris põhjalikum artikkel ajakirjas Noorus (kõrvuti Olev Soansi ja Enn Põldroosi samasuunaliste kirjutistega).<sup>422</sup> Nooruse artikkel leidis ka laiemat vastukaja, tekitades poleemikat nii ajakirjanduses kui koosolekutel. EKP Keskkomitee ajakirjas Eesti Kommunist sõitles Keskkomitee kõrge ametnik Olaf Utt Maranit klassipositsiooni unustamise eest: „Antud juhul on huvitav tähele panna, kui järjekindlalt lähevad autorid oma mõttearendustes mööda kunsti klassiloomusest, autori vältimatust parteilisusest, tema klassipositsioonist. Tõsi küll, O. Maran teeb juttu kunstnike suhtumisest, konstateerib nende erinevustki ja väidab siis: „Suhtumine, autori kui rahvuse esindaja ja inimese hinnang nähtusele ongi oluline, sellega mõõdetakse kunstitöö kaalu.“ Näete, isegi siin ei ole jätkunud ruumi märkimiseks, et kunstnik on paratamatult teatava klassi ja tema ideoloogia esindaja... Niisuguselt lähtepositsioonilt on aga raske jõuda orienteerumiseni kaasaegse maailma keerukates ideoloogilistes nähtustes,“ leidis Utt.<sup>423</sup> Võib-olla mõjus Uti hukkamõist väiksematele kommunistidele juhtnõõrina. 1967. aasta aprillis aset leidnud Kunstnike Liidu XIII Kongressil tsiteeris Marani artiklit ja polemiseeris sellega kunstiteadlane Leo Gens. Veel 1967. aasta juunis toimunud Kunstnike Liidu Kunstiteadlaste sektsiooni koosolekul teatas Gens: „Marani ja Soansi artiklid skolastiliselt targutavad. Soovitan konkreetsemalt jäljendada.“<sup>424</sup>

**1967.** aasta algas Marani poolse ofensiivi jätkumisega. Jaanuaris ja veebruaris Tartu Ülikooli kohvikus aset leidnud personaalnäitusel olid väljas viimase kuue aasta otsingute äärmuslikumad näited. Abstraktsed, sürrealistlikud, ekspressionistlikud maalid ja kollaažid avaldasid sügavat muljet eriti Tartu Ülikooli kunstikabineti noortele. Maran: „Näitus ülikooli klubis oli mu esimene võimalus nii hulgi (24 tk) seda keelatud kraami välja tuua. Ametlikul tasandil ja pealinnas poleks selline asi tollal veel läbi läinud, ehkki põhimõtteline murrang oli eelmisel aastal olnud /.../. Tartu oli siis ainuke koht, kus võimatu võimalikuks sai.“<sup>425</sup> Leonhard Lapin on seda näitust koguni nimetanud selle perioodi ainsaks vabaks isikunäituseks.<sup>426</sup>

<sup>420</sup> Kiis, *Muutused ja arengud ENSV kunstielus- ja poliitikas*, 55.

<sup>421</sup> Olav Maran, „Miks niimoodi?“, *Pioneer*, 7 (1966), 9.

<sup>422</sup> Olav Maran, „Kujutamisesest kujutavas kunstis“, *Noorus*, 11 (1966), 66–68.

<sup>423</sup> Olaf Utt, „Ideelisus on kunstiloomingu hing“, *Eesti Kommunist*, 3 (1967), 11.

<sup>424</sup> Kiis, *Muutused ja arengud ENSV kunstielus- ja poliitikas*, 83–85.

<sup>425</sup> Nõmmela, „Jumal avas mu silmad“.

<sup>426</sup> Lapin, *Avangard*, 171.

Sama aasta sügisel leidis aset suur Marani, Enn Põldroosi ja Olev Subbi ühishäitus Tartu Kunstimuseumis. Kokku oli seinas 119 tööd, Marani 50 maaline väljapanek demonstreeris seekord kunstniku viimaste aastate loominguga alalhoidlikumat poolt, žanri poolest kuulus sellesse enim maastikke ja vaikelusid, pisut vähem oli portreid, linnavaateid ja lillemaale. Maastikest moodustasid enamuse aastatel 1965–1966 valminud poolabstraktsed geomeetrised maastikud.<sup>427</sup> Näitusest ilmus 76-leheküljeline mustvalgete reproduktsioonidega kataloog. Järgmisel kevadel esineti sama kolmiknäitusega ka Bakuu kunstisalongis. 1967. aasta aprillis toimunud ENSV Kunstnike Liidu XIII kongressil pälvis Maran ka esimese ühiskondliku ametikoha – ta valiti revisjonikomisjoni liikmeks. 1968. aastal esitas Tartu Riikliku Ülikooli (sel ajal suhteliselt edumeelne) komsomolikomitee Marani ELKNÜ kunstipreemia kandidaadiks.

1967. aasta tööd annavad tunnistust suurest edasiminekest vaikelu žanris. Vaikelud vabanevad varasemate aastate epateerivast pretensioonikusest, lihtsuse ja harmoonia muljet süvendab püramiidjas kompositsioon ning lihtsatest köögiriistadest seadeldised. Seadeldistes kohtame eluslooduse ja tehiselementide kombinatsioone, keraamikat, aedvilju, mune. Tsentraalse paigutusega kompositsioonidel toetuvad asjad rahulikult lauapinnale. Joonistuses ja pindade läbimaalimises säilib naivistlik lihtsus, ent see ei mõju enam nii raskepäraselt kui varem. Uudseks maalitehnoloogiliseks probleemiks on guaši ja tempera tinglikkuse ületamine ja õli-maalilaadse volüümse kujutise saavutamine. Huvitav, et harmooniliste ja säravate vaikelude ja lillemaalide kõrval esitavad mõned samal aastal valminud fotoelementidest sürrealistlikud kollaažid („Elanik“, „Pidu ja pill“) nõnda õõvastava maailmapildi, et jääb mulje, nagu oluiks kunstniku sisemaailm kahestunud.

**1968.** aastal, nähtavasti veel enne kevadel toimunud usulist pöördumist, valmisid Maranil mõned abstraktsioonid, neist eriti ümarate vormide ja tasakaaluka värvikomplektiga „Ovirond“ ning siniste, hallide ja pruunikate toonidega läbipaistva mõju saavutav „Solteer“ kuuluvad Marani nonfiguraalse loominguga ilusamate näidete hulka. Suvisel Hiiumaa-reisil valminud merevaated („Avar meri“, „Indu rand“, „Tohvri rand“) on aga juba eelmiste aastate maastikumaalidega võrreldes selgelt erinevad. Loobutud on geometriseerivast stilisatsioonist, hallikates toonides merevaated on igavuseni lihtsad. Vaade avaneb otse lagedale merele, domineerib merd taevast eraldav nõörsirge horisont.

---

<sup>427</sup> O. Maran, E. Põldroos, O. Subbi, kunstinäituse kataloog (Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1967).

## 3.2. Seisukohad kuni 1968. aastani

**Kunst peab aitama elada.** Millalgi 1960. aastate alguses töi Heldur Viires Marani ateljeesse oma endise laagrikaaslase Helmut Tarandi,<sup>428</sup> kellega peetud vestlus jättis kunstnikule kestva mulje. Tarand hoiatas Maranit elevandiluust torni sulgumise eest: „Ta ütles, et hea kunst peab olema selline, mis annab ka adra tagant tulnud künnipoisile positiivse elamuse. See õpetus läks mulle südamesse ja on mind alateadlikult mõjutanud.“ Maran arvab, et võib-olla just seetõttu ei katkestanud ta lõplikult sidet loodusega ja püüdis panna ka abstraktsesse kunsti objektiivseid väärtusi, et see ei kujuneks subjektiivseks lahmimiseks, mida kriitika kunstnikele ette heitis. „Mõeldes kunsti eesmärgi üle, võtsin omaks Ilja Ehrenburgi teesi, et kunst peab aitama elada. Kui ka ei saa olla alati sada protsenti kõigile inimestele arusaadav, on see vähemalt ideaal, mille poole püüelda.“

**Hinge eest tuleb hoolt kanda.** Kui võrrelda kahe Nooruse veergudel abstraktse kunsti üle arutlenud kunstniku, Olav Marani ja Enn Põldroosi kunstikontseptsioone, siis ilmneb, et need on mõneti vastandlikud. Marani enda sõnadega: „Põldroos püüdis esemetut kunsti põhjendada subjektiivse momendiga, mina objektiivse momendiga.“<sup>429</sup> Nähes, kuidas mõni kolleeg esemelisusest loobudes Marani arvates puuduliku intellektuaalse baasi tõttu jalgealuse kaotas, jõudis ta järeldusele, et üksnes meeltest ja tunnetest hea maali tegemiseks ei piisa. Lisaks tuleb järgida Paunvere kõstri soovitus ja hinge eest hoolt kanda. „Leidsin, et loomiseks ja kasvamiseks on vaja end igakülgselt harida – muusika, kirjandus, filosoofia, teaduskäsitlused arusaamise piirides. Intellektuaalset kapitali on alati võimalik materiaalseks konverteerida.“

Marani esmatutvus maailma filosoofiapärandiga toimus pärast Instituudi lõpetamist Will Duranti koguteose „Lood filosoofia ajaloost“ kaudu. Hiljem luges ta ka Alfred Koorti, samuti ühtteist vene keeles – kõike vähest, mida kätte võis saada. Filosoofilistest koolkondadest tundis Maran suurimat lähedust objektiivse idealismiga: „Filosoofia tipuks pidasin ma Hegelit, idee primaarsust mateeriaga võrreldes, hästi sobis ka Schopenhaueri ja Bergsoni mõtlemine, huvi äratas ka eksistentsialism. Erinevate filosoofiliste süsteemidega tutvudes sain lõpuks aru, et kõik nad võtavad aluseks mingi postulaadi, mida tahavad, kuid ei suuda tõestada, ning viimselt taandub kõik sellele, millist neist uskuda. Nõnda leidsin, et selles mõttes ei erine filosoofia religioonist. Miks siis piirduda viimse tõe otsingul filosoofiaga ja mitte ette võtta ekskursse religiooni aladele?“

**Kunst kui tegelikkuse tunnetamine.** Maran: „Ma ei tahtnud kunstis vale-tada. Paraku nõudsid nõukogude kunstikaanonid just nimelt elu lakeerimist, ülespuhutud optimismi, valetamist. Tahtsin anda oma kunstis, olgu abstraktses

<sup>428</sup> Helmut Tarand (1911–1987) oli eesti kultuuritegelane, filoloog ja luuletaja.

<sup>429</sup> Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 4.



või konkreetsetes vormis, edasi tõde olemisest. Selleks oli vaja see viimaste printsiipideni läbi mõelda.“ Marani meelest võis kunstilised taotlused jagada kolme lehte: emotsionaalne elamus, esteetiline elamus ja plastiline tõde. Kuna ta tahtis, et ta kunst aitaks elada ning kuna elu sai tema meelest põhineda ainult tõesel alusel, kerkis kõige olulisemaks taotluseks plastiline tõde – tõetunnetus pildi struktuuri kaudu. „Tunnetada maailmas toimivaid printsiipe on olnud inimese põhiline püüe läbi aegade, kõige algsematest ja lihtsamatest toimingutest kuni kõige keerukamate teadusprobleemide, filosoofiliste spekulatsioonide, muusika ja eetikani. Kunst on üks tegelikkuse tunnetamise vahend, tal on oma spetsiifika. Tema mänguväljaks on pildipind.“ Elu ülim eesmärk on viia end objektiivsete seadustega kooskõlla. Vastasel korral oled nagu liikleja, kes ei tunne liikluseeskirju. Lähtudes tõe printsiibist püüdis Maran emotsionaalset ja esteetilist elementi minimaliseerida. Kui esimesega läks see tema hinnangul enam-vähem korda, siis teist ei õnnestunud kuidagi vältida. Ikka tungis sisse värvikooskõlade nautlemise lõbu. Roodel õnnestus Marani meelest nii emotsionaalsust kui esteetilisust paremini vältida ja teha enam-vähem puhta plastilise tõe pilte.

Plastiline tõde avaldus Marani meelest kõige selgemini just abstraktsioonis. „Mulle meeldis tookord ja meeldib veel nüüdki mõte, et tegelikult on kõik pildid abstraktsed, aga abstraktsus on enamasti asjade taha ära peidetud. See on nagu lastele matemaatika õpetamine: lihtsa tehte selgitamiseks võetakse appi esemed: üks õun ja veel üks õun annavad kokku kaks õuna. Läbi aegade on kunstis rüütatud emotsionaalne ja plastiline tõde esemelikkuse taha. Kuid üksnes sellest, et pildil on äratuntavalt kujutatud esemelist maailma, ei johtu, et kunsti-teos ühtki neist kolmest tõest valdaks.“

**Kunsti-teos kui vastandite võitlustander.** „Abstraktseid pilte tehes hakkasin taipama, milles on asja mõte: õige mõju saavutamiseks pean korraprintsiibi kaose üle võidule viima. Pilt ei ole valmis, kuni struktuuris prevaleerib kaootilisus. Üldiselt väljendub see vertikaalsete ja horisontaalsete suundade tasakaalus, ideaalsel juhul läbib kogu kompositsiooni varjatult risti kujund. Näiteks diagonaalselt üles ehitatud pildistruktuur ei loo püsivuse ja kindluse tunnet.“ Sama kehtib värvide osas: harmoonia peab olema tugevam kui disharmoonia. Roode uuris ka teaduslikku värviteooriat, ent Maran jäi siin usaldama intuitsiooni.

Kõigis kunstides asubki Marani meelest kesksel kohal dramaatiline konflikt kahe vastandjõu vahel. „Hea kunsti-teos võis selle lahendada nagu hea romaan – pingele kruvitakse haripunkti ning järgneb lahendus. Teose ideoloogiline väärtus sõltub sellest, kummale poolele – eetilises plaanis heale või halvale, struktuuralses plaanis korrale või kaosele, esteetilisest plaanis ilusale või inetule – kunstnik ülekaalu annab. Näiteks tutvusin sel ajal raamatute kaudu näidetega hullude kunstist. Alguses oli huvitav, aga peagi kogesin, et kaose liiga suure osakaalu tõttu ei suuda ma neid pilte kaua vaadata. Sellise kunsti tegemiseks peab ise ka hull olema,“ heidab Maran kindla vaimuhaigete kunsti eeskujuks võtnud modernismile.

Kui abstraktses kunstis paelus Maranit hinge igatsust korrapära ja harmoonia järele rahuldav plastiline tõde, siis vahetumat emotsionaalset kompensatsiooni elutüdumusele pakkus sürrealism. „Teatav lõbusus, mida grotesksete vormidega mängimine pakkus, leevendas mõneks ajaks olemise traagikat, mis tulenes esiteks sellest, et sa oled sunnitud olemas olema, ilma, et sinult nõusolekut oleks küsitud, teiseks noortele omasest üldisest maailmavalust, siis lapsepõlve varjutanud sõja ja pommitamiste traagikast ja muidugi tülgastusest, mida tekitas häbematumate valedest kubisev nõukogude tegelikkus.“ Marani sõnul väljendub tema tollane kontseptsioon inimesest ja tema olemisest siin ilmas kõige selgemini õdivastavas kollaažis „Tulemus“ (1965).<sup>430</sup> Siiski jälgivad ka ka Marani kollaažid kompositsioonilise tasakaalu põhimõtteid ning pakuvad dissonantside vahele harmoonilisi kõlasid. Vastasel korral ei oleks Marani arvates tegemist kunstiga.

**Pilt on targem kui kunstnik.** Maran: „Pildil tuleb lasta ennast juhtida ja õpetada ning mitte ennast liiga palju peale suruda. Pilt on targem kui kunstnik, sest ta on palju vanem ja temasse on kuhjunud hulk väärtusi, mida kunstnikus endas ei pruugi veel olla.“ Selline paleus oli vastuolus juba toona pead tõstnud subjektiivse arusaamaga kunstist kui enese eksponeerimisest, kus kunstnikul on õigus oma tundeid väljendada, hoolimata sellest, kas kellelgi tema tunnetega asja on. Võõra inimese toores eneseväljendus ei pea tingimata huvi pakkuma, leiab Maran, sellisel juhul on vaatajal õigus selg pöörata ja minema kõndida. „Kui peremees peksab eeslit, võib see küll kisades oma hinge välja valada, aga see pole veel muusika.“

**Abstraktsioon kui teaduse ja kunsti süntees.** Omaette perioodi Marani loomingus moodustavad 1965–1968 valminud geometriseeritud maastikud, mille põhjenduse on ta lihtsalt ja veenvalt lahti kirjutanud ajakirjas Pioneer. Maran kutsub lugejat kujutlema ennast koos kunstnikuga Lõuna-Eesti maastikusse: sinavad kaugused, põllud, metsatukad, heinamaad, järved, majad, teed; taevas purjetavad pilved, heites maapinnale vaikselt edasilibisevaid tumedaid varje. Vaade teeb meelega rõõmsaks, tekib tajumus maailmast kui suurejoonelise tervikust ning ühtekuuluvustunne sellega. Ühtlasi meenuvad looduses toimuvad protsessid, vee ringkäik, puude sisemuses toimuv elutegevus, kõige elava koosnemine rakkudest, molekulidest, aatomitest, elementaariosakestest, mis on väsimatus liikumises. Kui nüüd maalima hakata, ilmneb, et sellest avarusest mahub paberile üksnes tilluke osa. Milline maastikulõik ka valida, ikka tundub see liiga kitsas, väheütlev, juhuslik ega anna edasi muljet tervikust, saati veel sellest, mida teame looduse seesmisest ehitusest ja toimimisest. Nende printsiipide olemasolu on aga võimalik väljendada geomeetriliste kujundite abil, mis annavad juhuslikest silmaga nähtavatest vormidest tunduvalt paremini edasi looduse varjatud olemist ja toimimist. Nii muutuvad mõtted ja tunded

---

<sup>430</sup> Nõmmela, „Jumal avas mu silmad“.

värvideks ja vormideks ja paigutuvad pildile nõnda, et üldmulje oleks sama mitmekesine, liigendatud ja rütmiline nagu kogu panoraamne vaade. Värvilaigud on maastikuvormide tingmärgid, ent nende asetus ja kuju ei sõltu enam üksnes sellest, kuidas need tegelikult asetsevad, vaid ka pildi kompositsioonist. Värvilaikude nurgelisus ja teravaservalisus annavad pildile erilise selguse ja kõlavuse, samal printsiibil maalitud taevas peegeldab teadmist loodust läbivast ühtsusest. Tulemuseks on pilt, mida enne meid veel ei olnud, ent mis on ometi kooskõlas tõelise loodusega.<sup>431</sup>

Ei ole põhjust kahelda Marani sõnades, et visuaalse kujutamise ja teadusliku maailmapildi sünteesimine oli tolle aja tõsine püüe. Nelikümmend aastat hiljem suhtub Maran asjasse siiski kriitilisemalt: „Osaliselt peegeldavad ka need maastikud, eriti 1966. aasta omad, minu toonast hingeseisundit, teatavat traagilist elutunnetust, seesmist lõhestatust, tuska ja destruktiivseid tunde, mis sundisid kasutama natuuri nii-öelda poksikotina. Lööd objekti igast küljest lömmi ja tunned sellest rahuldust,“ räägib Maran.

**Marani esteetikateooria: abstraktne kunst kui realism.** Mõneti haakub eelmisega Marani poolt 1966. aastaks välja töötatud esteetikateooria, mida ta tutvustas Nooruse artiklis ja mitmes ettekandes.<sup>432</sup> Marani mõttekäigu algtooge pärines Bernard Bernsoni raamatust „Itaalia renessansi maalikunst“, kus väidetakse, et kõik tollased kunstiga tegelenud meistrid polnud loomult kunstnikud. Mõned olid hoopis kirjaniku või teadlase tüüpi ja sellele vastav oli nende probleemiseade. Mingil põhjusel kunstnikuametisse sattunud kirjaniku või teadlase sättumusega inimese looming ei pruugi anda õiget ettekujutust kunsti kui sellise spetsiifikkast. Viimase kohta saab täiel määral järeldusi teha üksnes kunstnikutüüpi looja tegevusest. Järgnev põhineb Marani poolt Kunstnike Liidu esteetika seminaris peetud ettekande teesidel, nii nagu kunstnik need siinse töö autorile ette luges, ja ülalviidatud Nooruse artiklil.

Kunsti ja tema probleemidega kokku puutudes tekib paratamatult küsimus, mis on temas oluline ja ühtlasi eriline – ilma milleta kunst pole kunst. Kunstiajalugu ei anna õiget vastust: palju on mitmesugust ja vastukäivat materjali. Esteetika tegeleb selle probleemiga, kuid nõukogulikus esteetikas on kirjanduse osa liiga suur. Muusika, arhitektuur, plastilised kunstid, plastiline tants – neid on vulgaarselt käsitletud.

Kunst lähtub inimesest. Mis on inimene? Oluline on isiksuse aluspõhi, tõukejõud, tüüpiline tung, millest johtub ta vaimne eneseteostus. Gottfried Dunkel jagab oma raamatus „Inimtüübid“ inimesed kolme põhitüüpi: vaimuinimene, intuitsiooniinimene, tegutseja inimene. Vaimuinimeste hulka kuulub töötüüpidenä tehniline uurija, leiutaja ja teadlane, haridustüübina kirjanik, mõtte-

<sup>431</sup> Maran, „Miks niimoodi?“

<sup>432</sup> Maran, „Kujutamisest kujutavas kunstis“, 66–68.

tüübina filosoof. Intuitsiooniinimese alla käib kunstnik, luuletaja ja usulooja. Teoinimeste hulka käivad sõjamees, poliitik, ärimees. Seega kuuluvad kirjanik ja kunstinimene erinevatesse inimtüüpidesse. Kirjanik lähtub abstraktsetest ideedest, tema tegevuseks on teadmiste kogumine ja jagamine, inimeste kasvatamine, mõjutamine, juhtimine. Kirjanik pole mitte ideede looja, vaid levitaja. Kunst aga lähtub inimese eneseteostuse tungist. Kunstiinimese alla asetab Dunkel lisaks kujutavkunstnikele luuletajad ja muusikud, keda iseloomustab tung kooskõlale elu- ja looduse ürgütuga ja selle väljendamine vahetutes kujundites. Kui kirjandusele on iseloomulik diskursiivne mõtlemine, siis kunstile on iseloomulik eideetiline mõtlemine. Kunstnik teeb mõtte nähtavaks sõnalise vahendusega, läheb tajumiselt otse üle plastilisele väljendusele.

Kunsti väljendusvahendid seisnevad selles, et ta peegeldab objektiivset reaalsust mitte mõistetes, vaid kunstilistes kujundites. Kuidas sünnib kunstiline kujund? Juri Lotmani modelleerimisteooria järgi suundub kunstniku intuitsioon nähtuse olemusele (struktuurile). Väliskaemusele liitub sisekaemus (kunstniku maailmavaade), moodustades teose sisu, mis kehastub vahetus vormis. Kunstniku suhtumine reaalsusesse on spetsiifiline, erinedes näiteks teadlase suhtumisest. Samuti erinevad kunstnike suhtumised omavahel. Tegelikkusesse võib suhtuda kui indiviid, rahvuse esindaja või kui inimene, sellest sõltub teose kaal.

Kunstilise peegelduse objektiks on tegelikkus. Mis on tegelikkus? See on materiaalne maailm, objektiivne reaalsus. Materiaalsusel on kaks mõnevõrra erinevat tähendussisu: see tähistab nii mateeria substantsiaalseid esinemisvorme kui mateeria mitesubstantsiaalseid omadusi. Kuna viimaste hulka kuulub ka mateeria arengu resultaadina tekkinud mõtlemisprotsess, peab seegi olema kunstiliste vahenditega modelleeritav. Seoses maailmatunnetuse avarumisega on avardunud ka kunstilise tunnetuse ala. Renessansi ajal loodud väljendusvahendite süsteemi filosoofilised ja teaduslikud alused ei rahulda enam. Silmale nähtamatute entiteetide, printsiipide ja suhete ja looduse ürgütude modelleerimine kunstis on võimalik abstraktselt, esemetest üle hüpates, nii nagu seda teeb muusika. Abstraktne kunstiline kujund on reeglina raskemini arusaadav, ent see ei tähenda, et sellest peaks loobuma.

Kui räägitakse, et abstraktne kunst eemaldub elust, peetakse silmas eemaldumist olustikust. Olustikuliseks aga muutub kunst oma langusaegadel. Elu kui niisuguse mõistmist koos kõigi selles toimuvate protsessidega saab rahuldava üldistusjõuga vahendada pigem esemetu kujundlikkus. Abstraktset kunsti süüdistatakse ideetuses, aga üldisi ideid, nagu neid käsitleb kirjandus, pole enamasti ka maastikus, vaikelus, portrees ega suures osas figuraalkompositsioonidest. Plastilises kunstis, muusikas ja arhitektuuris on sisu vormist eraldamatu, sisu avaldub vahetult vormis, mitte vormi vahendusel. Siit teooria puänt: abstraktne kunst kui objektiivse tegelikkuse mitesubstantsiaalse külje peegeldamine vahetus kujundis kuulub realismi alla.

### 3.3. Seisukohad pärast 1968. aastat

#### 3.3.1. Usuline pöördumine

Olav Marani sõnul oli tal koolipõlves naljamehe kuulsus, kuid sügaval sisimas pesitses juba siis masendus. Kunstniku kirjeldus tema psüühikas kumuleerunud mälestustest ja muljetest on mõneti sarnane Arraku omale: „Põgusad, aga helged lapsepõlvemälestused sõjaeelsest Eestist, mis nüüdseks oli maha trambitud, sõja-aeg, pommitamised, kommunistliku režiimiga kaasnevad hirmud ja pinged. Kõik see kumuleerus kunstiinstituudis õppimise viimastel aastatel. Küllap oli selles omajagu igavest noortele omast „maailmavalu”, omajagu üldist sõjajärgse „löödud sugupõlve” elutunnetust, omajagu komsomoli telgitagustes nähtud-kuuldud tülgestavaid tõike ja kes teab, mida kõike veel.“<sup>433</sup>

Kunstniku enesekirjeldusest joonistub välja vaimsete huvidega, romantiline, depressiivsete kalduvustega nooruk: „Mäletan, millise lausa nagu ekstaatilise kaasaelamisega neelasin Karl Ristikivi paguluses kirjutatud romaani „Hingede öö”. Tundsin end samuti pagulasena – mitte ainult selles riigis ja riigikorras, vaid maailmas üldse. Olin tusane, et mind on sunnitud minu käest küsimata selles näruses maailmas elama. Mõtlesin, et lihtsalt uudishimust võiks ju mõni aeg veel venitada ja vaadata, kuidas see jant edasi läheb, aga mitte üle 50 eluaasta. Kauem elada pole mõtet.“<sup>434</sup>

Absurdsena tunnetatud argipäev ning eksistentsiaalne ängistus ajendas kunstnikku 1960. aastate alguses alustama järjekindlaid otsinguid eksistentsiaalse tõe, elu mõtte järele. „Mõtlesin, et oma olemasolu ja tegevuse õigustamiseks selles valedel põhinevas ühiskonnas peab kunstnik edendama tõe. Vastasel korral oleks ta võrdne hobusevargaga, nagu arvas kunstnikest Karl Pärsimäe isa. Niisiis peab looming põhinema tõel. Ent siin tekkis pilaatuslik küsimus – mis on tõde? Selguse saamiseks püüdsin tutvuda erinevate filosoofiliste süsteemidega ning leidsin, et viimselt põhinevad nad kõik tõestamatutel postulaatidel. Neisse postulaatidesse, olgu need materialistlikud, idealistlikud, eksistentsialistlikud või midagi muud, oli lõpuks ikkagi vaja uskuda.“

Nõnda jõudis Maran tõdemuseni, et vaatluse alla tuleb võtta ka usundi-süsteemid. Teatav respekt religiooni vastu pärines kunstnikul juba vanaemaga kirikuskäimisest lapsepõlves. Kui Maran pärast Kunstiinstituudi lõpetamist end Sylvia Liibergiga Kaarli kirikus laulatada lasi, oli selle otsuse taga siiski pigem mässumeelne soov valitsevale korrale vastupidi teha kui siiras usk. Laulatamiseks tuli läbida leerikool ning nii said Maranitest ühtlasi Kaarli koguduse liikmed.

<sup>433</sup> Eilart, „Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst“.

<sup>434</sup> Eilart, „Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst“.

Kunstniku tutvumine religiooniga leidis siiski aset ametlikust kirikust eraldi. „Vaadates peamiselt reprodelt keskaja ja vararenessansi maale tundsin, et nendes on mingi eriline mõju. Seda tunnistasid ka need, kes polnud religiooni suhtes vastuvõtlikud. Sama tundsin muusika puhul – religioosse taustaga muusika oli palju mõjuvam, tõelisem, haaravam. Ja näiteks Bachi puhul, kellest kujunes mu suur lemmik, märkasin, et kuigi puhtmuusikaline käsitlus jääb sama meisterlikuks ja heaks, on tuntav erinevus tema vaimulike ja ilmalike kantaatide mõju vahel. See pani mõtlema.“ Religioosse kunsti ja muusika kõrval oli kolmandaks impulsiks Uku Masingu luule, milles ühendatud kõrget kirjanduslikku taset ja religioosset mõtteviisi pidas Maran vapustavalt heaks. Lõpuks suunas kunstnikku religiooni poole ka valitsev kommunistlik ideoloogia oma äärmusliku religioonivaenulikkusega. „Mõtlesin, et kui niisugune läbinisti vale ja inimvaenulik ideoloogia pöördub nii vihaselt mingi nähtuse vastu, siis peab selles nähtuses midagi olema.“

Alguses huvitus Maran, nagu toona intelligentide hulgas moes, Ida religioonidest, luges üht-teist buddhismi kohta, kirjutas endale välja buddhistlikke palveid. „Tundus, et õige religioosus pärineb ikka Idast. Kristlus ja eriti luterlik kirik oli liiga tavaline ja tuim, et seal midagi sügavamat saaks olla.“ Üheks avastuseks kujunes Eduard Tennmanni raamat „Ekstaas ja müstika“, mis kirjeldab erinevate religioonide müstilisi suundi ja kogemusi. „Sellest, kui sarnased olid kristlike, islami ja india eri usundite müstikute puhul kirjeldatud üleloomulikud kogemused, järeldasin, et vaimu puhtaks tegemise läbi saavutatav kõrgema olemuse, absoluudi tunnetus on realselt võimalik. Selline kogemus tundus äärmiselt ihaldusväärseks.“ Lugenud läbi raamatu Tiibeti lamaismist, leidis Maran siiski, et buddhism langeb tema puhul ära. Kõrgema tunnetuse omandamiseks vajalikku pühendumist ja juhendamist oleks saanud praktiseerida vaid Tiibeti kloostris, salongibuddhist aga pole mõtet olla.<sup>435</sup>

Kunstniku pani mõtlema ka Hegeli „Teoste“ sissejuhatuses leitud väide, et tolle süsteem pole muud kui ristiusu parafras. „See üllatas mind. Ma polnud osanud „vana head kristlust“ nii kõrgelt hinnata. Hegeli „absoluutne idee“ oli niisiis Jumala ekvivalent. Tähendab kristluse kaudu on võimalik jõuda absoluutse tõeni ja see tõde on Jumal! Mul õnnestus lugemiseks hankida mingeid kristlikke tekste. Neid oli sõjajärgsest ajast väga vähe alles jäänud, sest kommunistid hävitasid neid nii palju, kui suutsid.“ Esialgu oli Marani huvi kristluse vastu siiski pigem vaimset kui hingelist laadi. „Loetud tekstidest sain enam-vähem aru, aga oli kolm mõistet, millele ma ei osanud anda mingit sisu. Need olid „patt“, „lunastus“ ja „uus olemine“. Jätsin asja esialgu sinnapaika. Oli muudki, millest huvituda.“<sup>436</sup>

<sup>435</sup> Eilart, „Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst“.

<sup>436</sup> Eilart, „Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst“.

Erinevalt endeemilistest buddhistidest leidis aga Tallinnas üksjagu kristlasi ning Maranil sugenes nendega kontakte. „Imestusega kuulasin, kuidas pealtnäha täiesti tavalised inimesed räägivad müstilistest asjadest, kasutavad väljendeid nagu „ühendus Jumalaga“, „uus olemine“, „Jumala juhtimine“. Nõnda läksin ka ise kirikusse ja palvemajja, püüdsin lugeda piiblit, 1. Moosese raamatut, mis tundus täielik abakadabra. Kuna olin ikkagi karikaturist, hakkas vana tõlke koomiline külg segama.“ Otsustav sündmus leidis aset 1966. aasta sügisel, kui Oleviste kirikus esinesid esimest korda pärast sõda välismaa pastorid. Kunstiinstituudi päevist tuttav maalikunstnik Ninell Tugi kutsus ka Marani kaasa neid kuulama.<sup>437</sup> „Kirik oli puupüsti täis. Jutlustajad olid ameeriklased, kõigepealt valge keskealine mees, kelle jutt oli intellektuaalselt heal tasemel, seejärel neeger, kelle hoogne esinemine puudutas emotsionaalselt. Viimasena esinenud vana norralasest pastor jutustas loo, mis puudutas mu südant. Tekkis mingi senikogematu seesmine pakitsus, mis tõmbas selle asja poole. Nagu vabakogudustes kombeks, kutsuti soovijaid pärast jutlust eestpalvele. Olingi peaaegu valmis minema, kuid seisime kiriku tagaosas ning rahvasumm ning abikaasa suundusid juba välja.“ Pakitsus ei lakanud ning Maran käis jutlusi edasi kuulamas, kuigi esialgu ei saanud paljust aru. „Minu esimene palve oli: Jumal, kui sa oled olemas ja tõde on sinus, siis anna seda mulle kuidagi tunda!“ meenutab Maran.

Selleni, mida Kierkegaard nimetas „hüppeks“, jõudis Maran ligi pool aastat hiljem, 1967. aastal. „Jõudsin otsusele, et teen usuga proovi. Olin elanud Jumalata 33 aastat ja jõudnud proovida enam-vähem kõike, mida siin ilmas proovida on. Leidsin, et kui Jumal on olemas, siis on kõige targem viia oma elu tema seadustega kooskõlla. Nii läksin pastori juurde, palvetasime ja tunnistasin oma patte. Aga vastust Jumalalt ei tulnud. Mulle oli õpetatud, et kui Jumal kellegi vastu võtab, siis ta annab sellest seesmise tunnistuse.“

Võib-olla sellesse aega paigutub Jüri Arraku mälestus tema jaoks olulisest kohtumisest Maraniga: „Minule küllalt tähtis moment oli 1966. või 1967. aastal, kui ma elasin Kivimäel. Maran ja Sylvia tulid meile külla, istusime minu väikses ateljees, jõime veini (siis veel Maran jõi veini). See oli tema usulise muutumise aeg, mäletan, et ta rääkis Kristusest ja religioonist, justkui kaudselt tegi ettepaneku, et hakkame koos seda asja ajama, aga ma polnud selleks veel absoluutselt valmis. Ma mäletan, et rääkisin talle ANK-i rühmast ja vormidest, mis sellel ajal olid, aga tema rääkis realismist ning et modernismi vormisüsteem pole ikka päris õige.“<sup>438</sup>

<sup>437</sup> Kivimaa, „Intervjuu Olav Maraniga“, 39.

<sup>438</sup> Suulised andmed Jüri Arrakult.

Lõplik murrang leidis aset aasta hiljem, 1968. aasta kevadel. „Koduses palveringis langes Jumala arm minu peale. See oli minu esimene n-ö müstiline kogemus. Tundsin kuidas minu sisse voolab hea jõud, tekib tänulikkus, heldimus, tänu läbi pisarate. Et võisin öelda: tänan sind, Jeesus Kristus, et oled mind päästnud. See oli tugev ja valdav elamus, õnnis tunne, mis püsis akuutsena nädalapäevad, hakkas seejärel vaiksemaks jääma, ent rahu jäi alles. Oma pattudele mõeldes tundsin, et need ei ole enam minu peal – võin selja sirgeks ajada. Kirikusse minnes tundsin nüüd nagu lähaksin koju, et mul on õigus seal olla. Jumala poole ei pöördunud enam kui kõrge printsiibi, vaid kui Isa poole. Usklikud, kes seni olid olnud lihtsalt meeldivad inimesed, olid nüüdsest vennad. See oli täiesti uus kogemus. Senised lähimad tuttavad, kunstnikud ja kirjanikud, olid ikka joomalaua- ja mõttekaaslased, kokkukuuluvus ei olnud eksistentsiaalsel, vaid intellektuaalsel pinnal.“

Religioonis on Marani jaoks kõige olulisem saabunud ja püsima jäänud tõetunnetus. Marani leitud religioosus oli pigem seesmise iseloomuga, rituaalide ja traditsioonide poole ta tõmmet ei tundnud; ta ütleb, et pole loomult traditsioonide hoidja, vaid uuendaja. Skeptilise ja ettevaatliku loomuse tõttu pelgas Maran ka emotsionaalsusesse langemist. „Põlgasin emotsioone nii elus kui kunstis. Tundepuhangud tundusid ebaväärikad. Ka kõnes püüdsin järgida aristokraatlikku *parler sans accent* reeglit.“ Esialgu näriski kunstnikku kahtlus, kas tegemist ei või ikkagi olla emotsiooni või autosugestiooniga. Kindlasti olid sellisel arvamusel Marani intellektuaalidest sõbrad, kellele Maran oma kogemustest rääkis. Näiteks Ilmar Soomere oli kindel, et usukogemuste puhul on igal juhul tegemist autosugestiooniga. Lõpuks suutis Marani jaoks sellised kahtlused lahutada kunstilooming.

Marani ja tema kunstnike seltsimeeste vahele lõi religiooni leidmine kiilu. Marani sõnul toimus see kunstnike eemaldumisena temast ning oli talle küllalt üllatav. „Ma ei tahtnud olla egoist ja leitud rõõmu ja tõetunnetust endale hoida. Püüdsin seda kõigile teatavaks teha. Olin üllatunud, kui nägin, et mõttekaaslased minust võõrduma hakkavad. Seni olin arvanud, et oleme kõik sama asja peal väljas, otsimas viimset tõe. Nüüd olin selle leidnud, aga nende suhtumine oli tõrjuv.“ Lähedased suhted säilisid Henn Roodega, kes muutus Marani mõjul ka ise usklikuks. Marani sõnul oli Roodele eriliseks kergenduseks, et ta suutis usu abil venelastele andestada.<sup>439</sup> Ta meenutab muigega, et nii mõnelegi endisele kaaslasele oli see sõprus vastukarva, teiste hulgas ka Ülo Soosterile, kellele oli omal ajal joviaalse noorukina jätnud ahistava jälje vanaisa karm kristlus. „Ei tohtinud teha kõike, mida tahad,“ oli Sooster Maranile kaevanud. Ka Lidia Sooster on

---

<sup>439</sup> Marani sõnul oli Roode puhul üks võtmeline repliik: „Ma suudan nüüd venelastele andestada.“



kirjutanud, et „Roode sõprus Maraniga kurvastas Ülo Soosterit tõsiselt. Ülo oli kindel, et pöördumine religiooni poole ei tule Henu loomingule kasuks.“<sup>440</sup>

Huvitavad keskustelud leidsid aset Marani ja Nikolai Kormašovi vahel. „Kormašov näitas mulle oma ikoonimaali katsetusi ja kurtis, et millegipärast pole need ikka nagu päris ikoonid, milles viga on? Ütlesin, et viga on sinus. Ikoonimaalijad tegid kunagi läbi põhjaliku vaimuliku ettevalmistuse. Kuni Kristust su südames ei ela, ei saa sa tõelist ikooni maalida.“ Siiani on Maranil püsinud sõprus Jüri Arrakuga, kes on öelnud, et tal on Maraniga „nagu mingi hingeline side läbi jumaliku vaimsuse“.<sup>441</sup> 1978. aastal nelipühilastega liitunud Marani meelest on aga Arrak luterlikku kirikusse toppama jäänud. „Selles suhtes oleme Arrakuga vastandid. Tema on säilitanud kunstis modernistlikke jooni, aga kuulub luterlikku kirikusse, mis oleks oma tuimuse ja traditsioonilembusega võrreldav 19. sajandi akadeemilise kunstiga. Mina olen nüüd kunstis konservatiiv, aga avangardist usulises mõttes.“

### 3.3.2. Maailmavaatelised seisukohad

Alates 1960. aastate lõpust on printsiibid, milles Olav Maran oma elus ja töös lähtub, püsinud põhilises muutumatuna. Nagu kunstnik ise ütleb: tõde ei kuulu varieerimisele, kui leiad tõe, siis ei pea enam otsima. Alates 1968. aastast on Marani vaimse maailma keskmeks tema usk, perspektiiv sõna otseses mõttes surmtõsine, maailmakäsitus manihheistlik. Kristuse õpetus seisneb tema jaoks selles, et „maailm on polaarne, et on olemas vaimsed valgusejõud ja pimedusejõud ja et meil tuleb nende vahel valida“. Kunstniku suhtumine kaas-aegse maailma paljudesse nähtustesse on küllaltki eitav. „Olulisuse kriteerium selgub silmitsi olles surmaga, küsimustes, kas olen tänaseks teinud kõik, millega igavikku astuda, kas mu elu resultaat on väärikas?“<sup>442</sup> Nii on Maran loobunud isegi ilukirjanduse lugemisest, kuna vaimulik kirjandus on elu põhiküsimustele vastuste otsimisel kasulik. „Ükskord unustasin ennast, kui leidsin riulilt Hemingway „Jumalaga, relvad!“. Mõtlesin, et vaatan natuke, aga ta sinder kirjutab ikka nii haaravalt, et sattusin hoogu ja lugesin hommikuni. Hommikul aga küsisin endalt – olen ma nüüd targemaks saanud? Ja mõistsin, et see raamat oli mulle tulutu.“<sup>443</sup> Samamoodi on Maran end alates 1960. aastate lõpust järkjärgult distantseerinud moodsast kunstist. Algul hoidis ta oma sõnul sellel siiski silma peal, käis näitustel ja oli toimuvaga enam-vähem kursis, üksnes kõiki uusi nimesid ei viitsinud enam meelde jätta.

<sup>440</sup> Lidia Sooster, *Minu Sooster* (Tallinn: Avenarius, 2000), 54.

<sup>441</sup> Epner (toim), *Jüri Arrak. Maalid*, 15.

<sup>442</sup> Tiina Kruus, „Maran mõtleb igavikust“, *Postimees*, 1.12.1993.

<sup>443</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.

Fundamentaalse kristlasena usub Maran Kristuse peatset taastulemist, maailmalõppu ja viimset kohtupäeva. Pääsemiseks tuleb kahetseda pattu, uskuda Jeesusesse kui lunastajasse ja vastu võtta Jumala arm. Keskne koht elus on isiklikul Jumala poole pöördumisel palve läbi, väärtuslik on kõik, mis palvet soodustab, väärtusetu, mis palvet takistab. Patuks nimetab Maran kõiki tegureid ja tendentse, mis takistavad elu optimaalprogrammi realiseerumist, vaimse isiksuse täielikku väljaarenemist ja elu impulsi jõudmist tagasi Jumala juurde, kust see on alguse saanud. „Kui siinpoolsuses on positiivne ja negatiivne koos ja segamini, siis sealpoolsuses on nad teravalt polariseeritud,“ usub Maran.<sup>444</sup> Küsituna tulevikuootuste kohta on Maran vastanud: „Tulevikuga seoses on üks suur lootus. Midagi väga imelist, suurt ja võrreldamatut. Kõige lähema tuleviku kõige suurem sündmus – ma arvan, et ma ei eksi – on Jeesus Kristuse taastulek.“<sup>445</sup>

On huvitav, et Maran vastandub põhimõtteliselt valgustusaja humanistlikule maailmavaatele, tema meelest on see end valitseva ideoloogiana ammendanud. „Meile on õpetatud, et peame uskuma inimesesse, uskuma iseendasse, austama inimest kui olemise hierarhia kõrgeimat tippu, aga ei saa ju,“ on ta öelnud. „Kuidas me saame austada inimest, kes on nii palju kurja ja rumalust teinud ja teeb üha edasi. Ja kuidas me saame uskuda endasse ja oma rahvasse, kui me näeme siiski nii palju vääritut ja närust kõikide juures. Nii et minu meelest on praktikas see humanistlik inimese eneseaustamise illusioon lõhkenud nagu seebimull.“<sup>446</sup> Marani jaoks avaldub inimese tõeline väärtus ainult suhtes Jumalaga, ta mõõnab, et see on valgustuslikuga võrreldes hoopis erinev paradigma, milles kehtivad teistsugused reeglid. „Religiooniga kaasnevad aga teatud spetsiifilised momendid. Humanistlikul tasandil on meil kõigil võrdne õigus oma tõe, ja ideaaliks on sallivus. Humanistlik tõde on suhteline ja subjektiivne. Religioosne tõde on oma loomult absoluutne ja objektiivne, seetõttu välistab ta enda kõrval teised.“<sup>447</sup>

Valgustus ja humanism seonduvad Marani jaoks pattulangemise looga: süües keelust hoolimata hea ja kurja tundmise puust, hakkas inimene ise otsustama, mis on hea ja mis halb. Absoluutse tõe asemele tulid arvamused, mis juurdusid Marani meelest hoopis madalamas pinnases.<sup>448</sup> Kui kõrgeimaks kriteeriumiks pidada inimest, siis on neid kriteeriume ju viis miljardit, on Maran öelnud.<sup>449</sup> „Tulemus? Sajandid ekslemist, ebakindlust, kobamist, möödapanekuid – nii kestvaid ja põhilisi, et on muutunud harjumuseks, traditsiooniks ja koguni „heaks tooniks“. Sageli kuuleb: absoluutseid väärtusi pole ju olemas, kõik on

<sup>444</sup> „Kolm küsimust usust“, *Eesti Ekspress*, 26.1.1996, B5.

<sup>445</sup> Tiina Pork, *Olav Maran*, portreefilm (ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989).

<sup>446</sup> Pork, *Olav Maran*.

<sup>447</sup> Olav Maran, „Jaan Kaplinski kuulutab oma usku“, *Sirp*, 19.9.1997.

<sup>448</sup> Olav Maran, „Surmapuust ja pisut ka Elupuust“, *Kunst.ee*, 1 (2005), 66.

<sup>449</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.

suhteline ja subjektiivne: täna nii, homme naa, sulle valge, mulle must. Kõik teaduslikult põhjendatud, filosoofiliselt läbi töötatud, targalt sõnastatud. Loe, võta omaks ja usu! /.../ Kuigi mõtlejad kiidavad kahtlemist kõrgeks, põhineb suur osa meie teadmistest, vaadetest ja hoiakutest usul. Kui vähe suudame ise kontrollida, mida meile kooliski õpetatakse: ajalugu, geograafiat, bioloogiat, astronoomiat jne, jne. Mis siis veel rääkida suurtest metafüüsilistest tõdedest ja valedest!<sup>450</sup> Marani järgi ei toimi ükski eetikasüsteem tõhusalt, kui selles puudub absoluutsuse garant, milleks saab olla üksnes Jumal. Vabadus on kõrge väärtus üksnes siis, kui selle aluseks on tõde. Tõetunnuse ja tõearmastuse puudumisel võidakse vabadus ära segada voluntarismiga. Tõearmastuse võidukaks konkurendiks on meie ühiskonnas enesearmastus. Maran seab humanismile vastu protestantliku eetika ja apostel Pauluse. Schweitzeri aukartusele elu ees vastandab ta aukartuse Jumala ees. Humanismiga seonduvad tema jaoks kõik meie maailma hädad („globaalne valede hakklihamasin“), ent selle omaksvõtmine pole fataalne paratamatus.<sup>451</sup>

Maranile juba 1960. aastatel lähedaseks saanud objektiivsest idealismist on ta truuks jäänud veendumusele, et eksistents ja väärtused on objektiivsed, mitte suhtelised ja subjektiivsed, nagu tänapäeval vist valdav osa mõtlejad leiab. Väärtus on Marani jaoks see, mis soodustab eksistentsi, ehk lihtsamalt öeldes – aitab elada. Selleks, et eksisteerida, peab inimene õigesti tabama objektiivses reaalsuses valitsevaid suhteid ja õigesti kujundama oma suhtumise. Tähtsaim on eraldada olulist ebaolulisest. Kõige universaalsemad ja olulisemad väärtused on ühtlasi kõige peidetumad. Maran laenab siin mõtte Einsteinilt, kes on öelnud, et universaalsete seadusteni, millest maailmapilt oleks tuletatav puhtdeduktiivselt, võib jõuda üksnes intuitsiooni teel. Selline intuitsioon on nagu objektidesse sissetundmine (*Einfühlung*), mida on tõlgendatud kui intellektuaalset armastust. „Maailmale peab vaatama ausalt, puhtalt, isetult, siis saab ruumi ka too armastus, milleta ei avane sügavam tunnetus,“ võtab Maran kokku.<sup>452</sup>

Kunstniku missioon ongi olla nende kõige universaalsemate ja olulisemate väärtuste tribuuniks. Selleks peab kunstnik kõigepealt selle tõe avastama – Marani jaoks on kunsti funktsioon tunnetuslik. „Oli aeg, mil ma tegin kunsti enda jaoks. See oli otsingute aeg,“ räägib Maran. „Nüüd arvan, et olen midagi leidnud ja nüüd teen inimeste jaoks. Olen märganud, et mu pildid inimestele meeldivad. Nad räägivad, kui reaalselt esemed on edasi antud jne. Aga tegelikult ma usun, et neile meeldib see vaimsus. Seda, mis mul on, on mul kohustus jagada. Paljudel inimestel on väga primitiivne ja vulgariseeritud ettekujutus Jumalast. Nad tõrguvad kõige vastu, mis kuidagi piiblit või usku meenutab. Aga mõne

<sup>450</sup> Maran, „Surmapuust“, 66.

<sup>451</sup> Maran, „Surmapuust“, 67–68.

<sup>452</sup> *Olav Marani maalid. Kataloog* (Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1983), 4.

märkamatu vaikelu kaudu nad on teinekord võimelised vastu võtma terakese seda positiivset vaimust, mis nende elu mõjutab ja tervendab.<sup>4453</sup>

Kuna kunstnik on pigem tõe vahendaja kui selle looja, siis Maran ei romantiseeri kunstniku elukutset. Maran viitab T.S. Elioti sõnadele, et kunsti ülilmissioon on realsust usutavale korrale allutades anda vaatajale aimu tege-  
likkuse kohta ja viia teda seeläbi rahu, selguse, vaikuse ja lepituse seisundisse. Ning seejärel meist lahkuda, nagu Vergilius lahkus Dantest, et me võiksime jätkata oma rada sinnapoole, kus see juht meid enam aidata ei saa.<sup>454</sup> Niisiis ei ole kunst Marani jaoks mingil juhul eesmärk iseeneses, estetistlik *l'art pour l'art* kontseptsioon jääb talle võõraks. Maran ei usu ka romantilist ettekujutust inspiratsioonist kui kunstiteose sütikust. Küll aga on inspiratsioon Marani jaoks oluline laiemas mõttes – kui inspiratsioon kogu eluks, kogu olemiseks. Ta viitab sõna „inspiratsioon“ etimoloogiale, mis tähendab vaimu sisenemist, vaimu peale-  
tulemist. „Inspiratsioon lähtub Jumalast, see on osasaamine Jumala vaimust, mille väljundiks on kogu elu. Seesmiselt väljendub see harmoonias, tasakaalus, mille Jumal annab. Väliselt väljendub see võimes rakendada elus piibli olemis-  
printsipi.“ Kunst on üks inspiratsiooni väljundeid ja sugugi mitte kõrgeim. Jumalikku inspiratsiooni nõudvatest tegevustest tähtsaimaks peab Maran hoopis palvet. „Palve kui võime otseselt suhelda Jumalaga kui kõige kõrgema olemisega nõuab ülevalt tulevat inspiratsiooni rohkem kui miski muu. Pean palvet kõige kõrgemaks inimtegevuse vormiks.“<sup>455</sup>

### 3.3.3. Seisukohad kunstiküsimustes

**Käsitlus oma kunstist ja selle muutumisest.** Marani eksistentsiaalsed otsingud ja leidmised väljendusid otseselt tema loomingus. 1968. aasta kevadel alguse saanud senisest kunstikontseptsioonist eemaldumisest räägib Maran järgmiselt: „Neil aastail käis meil aeg-ajalt külas kunstnik Lilia Sink oma tütreaga. Kord, kui ma neile nagu ikka oma maale olin näidanud, küsis laps emalt, mis need on? Lilia Sink vastas, et need on onu Marani hing. Tookord leidsin, et see oli õige ja pildid peegeldasidki mu hinge. Nüüd, Hiiumaalt ateljeesse tagasi tülles vaatasin uuesti oma maale. Pildid, mis olid seni nagu mu lapsed, tükk hinge, olid kuidagi võõraks jäänud. Eriti avangardseid (sürrealistlikke) pilte vaadates tundsin, et need ei ole enam minu lapsed.“ Ühtlasi veenis see avastus Maranit lõplikult selles, et tema uuestisünd oli reaalne, mitte endale sisendatud kujutlus, nagu ta oli kartnud. „Loomingupühholoogia tundjana teadsin, et intellektuaalse või emotsionaalse eneseveenmise läbi ei ole võimalik oma sisemist väljendust muuta.“

<sup>453</sup> Pork, *Olav Maran*.

<sup>454</sup> *Olav Marani maalid*, 4.

<sup>455</sup> Pork, *Olav Maran*.

Väljudes 1950. aastate tardumusest oli uudsus ka eesti kunstis omandanud väärtuskriteeriumi jõu, 1960. aastate teisel poolel hakkas seda omaks võtma isegi ametlik kriitika. Maran oli olnud selle võitluse eesliinil, nüüd otsustas ta mängust välja astuda. „Nägin ja kogesin omal nahal, et subjektivism kui elufilosoofia ei kannu head vilja. Aga kunstifilosoofia ei saa olla lahus elufilosoofiast. Mõistsin, et kui elus asub kõrgem väärtushinnang väljaspool mind, siis asub ta ka kunstis väljaspool taie, see tähendab objektiivses reaalsuses.“ Maran oli sõnastanud maksimi, et kunst on targem kui tema. Nüüd pidas ta õigeks seda laiendada: „Kunstnik peab laskma end juhtida mitte ainult pildi seaduspärasustest, vaid ka reaalsuse seaduspärasustest, ja ennekõike just nendest. Minu olemine on üürrike, reaalsus on igavene. Reaalsus on targem kui mina. Tema esitab mulle omad tingimused, mitte mina talle. Kui tahan püsima jääda, pean teda kuulama, temale alluma, tema ees mütsi maha võtma. Midagi tõeliselt püsivat luua on võimalik ainult kooskõlas objektiivse tõega. Kõik muu on määratud hävingule.“<sup>456</sup> Niisiis mängisid Marani kunstilises muutumises oma osa nii isiklikult maailmavaatelised kui ka kunsti üldiste arengutega seotud faktorid. Samas välistab Maran, et tema vaimsele ja kunstilisele muutumisele võisid kaasa aidata ühiskondlik-poliitilised arengud, nagu Tšehhoslovakkia vastuhaku mahasurumine ja alanud stagnatsioon.

Niisiis seisis Maran silmitsi tõsise pähkliga, kuidas edasi töötada. „Teadsin, et Jumal on olemas, ta on absoluut ja temas on kõik positiivne. Kõik negatiivne on väljaspool Jumalat. Veendumus, et positiivne poolus on võidukas, ei lasknud mul enam endisel kombel kahe alge piiril balansseerida. Ma ei saanud enam teha dramaatilisel konfliktil püsivaid teoseid, kuna ma ei tunnetanud enam maailma sellisena. Leidsin, et maailm kui Jumala looming on oma põhiolemuselt harmooniline ja see, mis jääb jumalikust harmooniast väljapoole, ei vääri esiletõstmist. Uuest maailmapildist lähtudes ei saanud ma enam abstraktsed pilte teha. Need oleksid nüüd saanud koosneda vaid pisut eri värvivariatsiooniga ühesugustest ruutudest, mis polnuks kunstiliselt kuigi huvitav. Muidugi langes ära ka sürrealism.“ Võtme edasitöötamiseks leidis Maran piiblist. Nüüd tekkis tal jumalasõnaga hea kontakt, eriti hindas ta Pauluse kirjasid. Määravaks saigi Pauluse kirjades mitmes kohas esinev mõte, mille kohaselt tuleb mida iganes inimene teeb, teha seda kogu hingest nagu Jumalale ja mitte inimestele.<sup>457</sup> „Vaatasin käsilolevat viimast abstraktset pilti ja kujutasin, mis juhtuks, kui Issand tuppa astuks. Tundsini, et ei saa neid Jumalale esitada, talle pole seda sellisena tarvis.“

Kuna oli parajasti suvi, läks Maran Hiiumaale maastikke maalima. Guašitehnikast tulenev tinglikkus jäi piltidesse püsima, ent nüüdsest andsid need siiski rohkem edasi nähtavat loodust ennast kui kunstniku poolt loodud mudelit. Selle

<sup>456</sup> Soosaar, *Ateljee-etiüüde* 2, 13.

<sup>457</sup> Kl 3, 23-24.

kohta meenutab Jüri Arrak: „Mäletan ka, et ta ütles, et kui ta pöördus, siis ta hakkas loodust maalima, oli mere ääres ja palus Jumalat, et ta aitaks tal oma loomingu aru saada. Siis ta loobus looduse geometriseerimisest ja konstrueerimisest ja lähtus vahetust impulsist. Ilmselt sai ta mingisuguse tunde Jumala loomingu kätte. Ma mäletan, kui ta ütles: tead, horisont peab olema sirge.“<sup>458</sup> Maran ütlebki, et horisont tema maastikes on pingejoon maise ja taevase valdkonna vahel.

Suuremaid raskusi valmistas portree. Kui loodust maalides oli võimalik inimtegevuse rikkuvaid momente vältida ja ikkagi kajastada looduses olevat algset looja ideed, siis inimeses oli see algidee liiga moondunud, endast kaugenenud. „Pärast mõnda katsetust leidsin, et inimest on raske kujutada. Harmoonia ja rahu, mida ma otsisin, on olemas üksnes usklikus inimeses. Tulemuseks oleks midagi renessansliku portree sarnast.“ Marani sõnul on portree paratamatult koondpilt kunstnikust ja kujutatavast ning kui nende vahel on dissonants, modellil pole seda rahu ja selgust, mida kunstnik eneses tunneb, siis ta ei taha seda maalida.<sup>459</sup> „Maailma inimestel on vähe aega ja nad on täis konflikte. Mind aga konfliktid ei huvita.“

Suve lõppedes tuli Maran tagasi vaikelude juurde. Intuiitiivselt hakkas ta kujutamiseks valima kõige lihtsamaid tarbeesemeid. Materjaliks sai taas õlivärv, mis on sobivam esemelikkuse edasiandmiseks. Hämmastusega leidis Maran, et suudab viia töö palju suurema lõpetatuseni kui varem, maalida eset sugestiivsemaks ja reaalsemaks selles peituva vaimse idee mõttes. Ära oli langenud huvitavuse nimel eseme deformeerimise, „lõmmilöömise“ vajadus, asemele tulnud võime suhtuda objekti respektiivalt. Marani sõnul oli see talle teatud määral vabastav kogemus, vabadus loobuda purustamistarvidusest, võime mitte karta, mitte häbeneneda ilusat ja head.<sup>460</sup> Marani retseptisioonis korduva sõnakõlksu kohaselt ei maali ta natüürmorte, vaid vaikelusid. Terminite etimoloogiast lähtudes vastab see tõesti tõele. Maran on ka otsesõnu öelnud, et vaikelumaalimise mõte on loomult elutute esemete elustamine, soov tuua välja neis peituv idee, panna nad inimestega suhtlema.<sup>461</sup> Vaikelude sisu on sügavam ilutsemisest või imetlusest vanade esemete vastu. Tähelepanelikult ja austusega eset kujutades püüab Maran edasi anda üldisemat ideaali empaatilisest ja südamlikust suhtumisest ümbritsevasse. „Elame mõjude ja vastumõjude maailmas. Enamasti kujundame ise selle, kuidas meisse suhtutakse. Kui suhtume esemeisse hoolimatult ja tarbijalikult, siis võib esemete maailm vastumõjuna muutuda vaenulikuks, ängistavaks košmaariks nagu paljudel mu kaasaegsetel kunstnikel. /.../ Mõistagi pole asi vaid esemes. Ese on sümbol, mis kätkeb endas kogu looduse ja elukeskkonna tähendust. Taies on

<sup>458</sup> Suulised andmed Jüri Arrakult.

<sup>459</sup> Pork, *Olav Maran*.

<sup>460</sup> Kivimaa, „Intervjuu Olav Matraniga“, 39.

<sup>461</sup> Soosaar, *Ateljee-etiüüde* 2, 10.

ju tegelikult kunstniku maailmamudel, „maailma olemise põhivalem“, nagu tema seda tunnetab/.../.<sup>462</sup>

Endalegi üllatuslikult koges Maran, et tema uued pildid hakkasid inimestele meeldima. Kui Marani ema oli teda hoiatanud, et usklikuks hakates ei taha tema pilte enam keegi, siis juhtus vastupidine. „Uus kogemus oli, et vaatamata sellele, kes nad olid, hakkasid inimesed minu pilte tahtma. Ka parteitegelased riputasid neid kabinettidesse ja kodudesse. Nad ei tahtnud sinna neid punalippudega pilte, mille tegemist nad kunstnikelt nõudsid. Nemaadki vajasid pisut seda hingerahu, mis mu piltides oli,“ arwab Maran.<sup>463</sup>

Marani jaoks on vaikelude puhul väga oluline esemete valik, seetõttu on juba seadeldise koostamine suur töö. „Vaja on leida esemed, mis „sobiksid“ minuga ja sobiksid ka omavahel. Võib lähtuda kontrastprintsipiist või ühtsuse printsiipiist. Nõnda nagu kõikjal elus, nii on ka esemete vahel vastuolud ja kooskõlad. Kui seadeldise koostamine õnnestub, on pool tööd tehtud.“<sup>464</sup> Mitmeid Marani vaikeludelt tuttavaid esemeid võib märgata tema ateljees, teinekord on ta neid laenanud sõpradelt. Seadeldise kokkupanemisel arvestab kunstnik kolme lihtsa põhimõttega. Kõigepealt kompositsiooni tasakaal – esemetest võiks moodustuda püramiid. Teiseks, seadeldis peab sisaldama mingit eluslooduse elementi. Kolmandaks see, mida Maran nimetab „soolaterakeseks“ – mingisugune irratsionaalne moment, nt mõni ese kummuli. Viimane välistab ühelt poolt võimaluse, et pildid muutuvad läägeks, kitschiks. Teiselt poolt vastab irratsionaalne aktsent Marani loomingu üldisele mudelile. Kui 1960. aastatel lavastas Maran lõuendil vastandite dramaatilise võitluse, siis hilisema loomingu kunstiliseks mudeliks on positiivse, jumaliku pooluse, harmoonia võidutsemine, välistamata siiski päriselt ebakõla, mis on maailmas samuti olemas. „Ma ei lase seda aga domineerima, sest viimane sõna pole häving, vaid püsimine,“ ütleb Maran. Samas vaimus tõlgendab Maran ka valguse ja varju käsitlust oma maalidel: „Vaikeludes tungib valgus hämarasse ruumi, meie olemisse ja valgustab meid kui esemeid. See on minu kujutlus inimühiskonnast, kuhu tungib jumalik valgusekiir, näidates, et meis on rahu ja harmoonia võimalus.“<sup>465</sup> Nii käsitleb Maran oma vaikelusid religiooni metafooride, iselaadsete mõistukõnedena – retooriline võte, mida harrastas ka Kristus. Maalides esemed kindlalt ja tasakaalukalt lauapinnale toetuma, püüab Maran edasi anda usku olemise stabiilsusesse. „See on tunne, mida Jumala tunnetamine annab, et olemine ei ole kõikuval pinnal. Tahan, et mu pildid toetaksid inimese vaimu või hinge. Et nad aitaks elada.“

<sup>462</sup> *Olav Marani maalid*, 2–4.

<sup>463</sup> Kivimaa, „Intervjuu Olav Maraniga“, 40.

<sup>464</sup> Soosaar, *Ateljee-etiüüde* 2, 10–11.

<sup>465</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.

Otsest religioosset temaatikat on Maran reeglina vältinud, sest ei taha, et öeldaks: Maran on kristlane ja tal on kohustus maalida piibliteemasid.<sup>466</sup> „Meile on sisendatud, et kristlus on midagi dogmaatilist, jäika, teatud tavade või kommete kohustuslikku täitmist. Seetõttu olen just meelega vältinud kõike välist, n-ö usu- lise propaganda atribuutikat. Olen tahtnud nähtavaks teha seda seesmist elu, mida Jumal Kristuse kaudu inimesele annab.“<sup>467</sup>

**Suhtumine maailmakunstis aset leidnud muutustesse.** Kunstiajaloo mõtestamisel toetub Maran Leo Semleki kultuuriteooriale, mille järgi vahelduvad pendlivõngetena perioodid, kus ülekaalus on kas subjektiivne väljendus või objektiivsema tunnetuse püüe. Alates renessansist on subjektiivsusevõnked olnud sagedasemad, markantsemad ja alates 18. sajandi lõpust ka agressiivsemad.<sup>468</sup> Renessans oli Marani meelest üldse viimane ajastu, mil inimeses valitses jumalik olemus, barokist edasi on valitsenud lihalikkus. Prantsuse materialistidega hakkas ka kunst kaotama vaimset sisu, mis iseloomustas veel Giotto või Fra Angelico loomingut, kunsti tuli inimene oma lihalikkuses, olustikulisus, frivoolsus.<sup>469</sup> Võnked kiirenevad, alates 20. sajandi teisest poolest on kunst muutunud nii väledasti, et midagi ei ole jõudnud õieti juurduda enne moest minekut. Sellega on kaasnenud rabeledus ja pidetus. Kui kunst kaotab toitepinnase igavikulises, keskendub ta ülekaalukalt kunstispetsiifilisele ja muutub arusaadavaks vaid asjatundjaile.

Moodsa kunsti ajalugu on väärtuste väljaviskamise ajalugu, ent uuendused pole suutnud pakkuda seda, mis väljavisatu üles kaaluks. Moodsa kunsti algae- gadel oli kunsti immanentsete seaduste arvestamine veel au sees: abstraksionism suures osas tegeleski pinna (skulptuuris vormi) organiseerimise põhimõtetega. Iga üldistusega kasvas kunstis subjektiivsuse osakaal, surudes objektiivse tõe iha- lused kõrvale ja kuulutades ennast ainsaks arvestavaks kriteeriumiks. Üldistus, abstraktsioon on paratamatult subjektiivne, see seisneb tüüpilise leidmises, aga ei tohi olla meelevaldne, sest siis avab ta tee valele. Subjektiivse kunsti põhjen- dustes oodati midagi väga olulist inimese sisemaailmast, inimpsüühikat võeti kui põhjatut kaevu. See isiksuse ammendamatus müüt kukkus läbi abstraktses eks- pressionismis, mis näitas, et mida rohkem on eneseväljendust ja vähem objektiiv- sust, seda enam kunst nivelleerub ja vaesestub. Äärmusliku subjektivismi psüh- holoogiliseks aluseks on inimese ja looduse konfrontatsioon, inimene püüab end vabastada looduse antud piiridest, ennast peremeheks teha, aga sellest on tulnud vähe head. Subjektiivsusega keerati vint üle – selleks, et midagi väljendada, peab enne endasse midagi koguma. Nii nagu inimene ei saa toituda iseendast, sest siis on surm varuks, ei saa seda teha ka kunst. Kunstiloomingu aluseks peab olema

<sup>466</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.

<sup>467</sup> Pork, *Olav Maran*.

<sup>468</sup> Peil, „Tosin küsimust Olav Maranile“.

<sup>469</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.



õige tunnetus reaalsusest, isegi kui seda väljendatakse abstraktselt. Mina tungidest ja tahtmistest on olulisem oma koha tunnetamine maailmasüsteemis, õige suhte leidmine, taotluste kohandamine objektiivsete seaduspärasustega. Subjektiivismi hiilgeajastul imetleti hullude kunsti julgust ja fantaasiarikkust, ent hull on see, kelle reaalsusetaju on moonutatud. Pikemal vaatlusel mõjuvad sellised pildid rusuvalt, sest nende struktuuris on palju kaootilist, vähe korda ja tasakaalu. Objektiivne lähenemine kunstile on eetilisem ja elujaatavam, leiab Maran.<sup>470</sup>

Vabaks lastud alateadvuse programmiks oli enese maksmapanek, agressiivsus, originaalsus iga hinna eest. Kõigepealt loobuti äratuntavatest objektidest, seejärel ka üldkehtivatest seaduspärasustest. Deformatsiooni võimaluste ammendumisele järgnes destruktsioon, mille esimeseks ohvriks oli objektiivne reaalsus. Popkunstiga kuulutati aegunuks veel 1960. aastateni säilinud ausus ja vastutustunne looduse ees. Tõeluse asemel said kunsti objektiks tehisobjektid, kino- ja reklaamimaailm, milles igavesed väärtused ei kehti. Pärast seda, kui oldi nii kaugele jõudnud, ei maksnud enam midagi ka sajanditevanused kunstiväärtuste kriteeriumid – välja visati ka hea ja korralik käsitööoskus. Kui kõik viimseni, kunsti teose materiaalse olemasoluni, oli lõhutud ja väljavisatud, sattus ka avangardism ise kriisi. 1970. aastatel sai subjektiivsuse ring selleks korraks täis ning tekkis uus objektiivsuse tarve. Tekkis mingi eklektiline järellainetus: moodsat kunsti veel tehakse, isegi suurel hulgal, ent puudub edasiviiv idee, vaadatakse rohkem tagasi.<sup>471</sup> Ilmselt tähistab see ühe suure kultuurietapi, tsivilisatsiooni lõppu, arvab Maran.<sup>472</sup> Kaasaegset kunsti vaadates torkab Maranile silma mässumeel, purustada tahtmine ja rüvedus. Kunsti sildi all tuuakse inimeste ette asju, mis muidu oleksid vaieldamatult pornograafia. Kuna ei tunta püsiväärtusi ei enda sees ega enda ümber valitseb hetkelisus, kiiresti mööduvad liikuvad pildid, puudub positiivne sõnum, kunsti kandev idee, jäänud on vaid tühjuse manifestatsioon.

Mis puutub Marani hinnangutesse konkreetsetesse minevikukunstnikesse, siis 17. sajandi hollandi vaikelumaalijad, kellega teda mõnikord võrreldakse, talle õigupoolest ei meeldigi, kuna ta peab neid liiga ülekuhjatuks, gurmaanlikuks. Rohkem on talle meeldinud 17. sajandi hispaanlased, näiteks José de Ribera ja Francisco de Zurbarán, samuti 18. sajandi prantsuse kunstnik Jean Siméon Chardin. Vanemat kunsti jäljendada pole Maran omil sõnul siiski püüdnud ja ka vaatajad on leidnud, et tema piltidel on tuntav kaasaegsuse moment. Lähedus mõnede minevikukunsti etappidega seisneb ehk selles, et valdav on kristlik maailmapilt, arvab Maran ise.<sup>473</sup> Kellegi käekirja jäljendamine ei paku talle huvi juba üksnes seetõttu, et talle ei paku huvi subjektiivne käekiri kui selline. Selle asemel

<sup>470</sup> Peil, „Tosin küsimust Olav Maranile“.

<sup>471</sup> Soosaar, *Ateljee-etiüüde* 2, 12.

<sup>472</sup> Pork, *Olav Maran*.

<sup>473</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.

keskendab ta kogu tähelepanu kujutatavale reaalsusele, sellele, kuidas esemed ise tahaksid olla maalitud. „Kord greipfruutide või apelsinidega vaeva nähes mõtisklesin, kuidas oleksid neid maalinud Cézanne või Kontšalovski. Aga järsku oleks nagu öeldud: ära püüa teha nagu kunstnikud, tee armastusega.“<sup>474</sup>

---

<sup>474</sup> Peil, „Tosin küsimust Olav Maranile“.

### 3.4. Looming pärast 1968. aastat

Usklikke on nimetatud üheks kõige repressseeritumaks elanike kategooriaks NSV Liidus.<sup>475</sup> Vähesed andmed Marani kunstnikuteele sellel põhjusel veeretatud takistustest leiduvad toonase Noorte Hääle ajakirjaniku Martti Soosaare memuaarides. Soosaar meenutab, kuidas julgeolekutöötaja temalt vastutava toimetaja kabinetis küsis, kas ta teab, et tema tuttavad, maali ja Olav Maran ja tema naine graafik Sylvia Liiberg on usklikud. „Vastutava toimetaja Jürna kabinet oli nähtavasti vajalik selleks, et me mõlemad samaaegselt kuuleksime, kelle nimed ei tohtinud KGB meelest enam ajalehte sattuda,“ on Soosaar meenutanud.<sup>476</sup> Kuna Juhan-Kaspar Jürna töötas Noorte Hääle toimetajana aastatel 1959–1961, võis see juhtum olla seotud Marani ja Liibergi kirikliku laulatusega.

Maranil endal sedalaadi etteheiteid ei ole. Kunstikriitika võttis tema kunsti aset leidnud rahunemise hästi vastu ning Marani sõnul ei tekkinud usust probleeme ka kunstivõimudega – aeg oli juba selline, et usku enam eriti varjata ei tulnud. Tema sõnul tekkis usu pärast pisike tõrge vaid üks kord, kui kunstnik esitas näitusele maali „Vaikelu kirikuriistaga“.<sup>477</sup> Siis tulnud Kunstnike Liidu esimees Ilmar Torn Marani juurde ja öelnud, et sellele pane mingi teine nimi. Maran muutiski nime ära ja pilt läks näitusele. Kui abstraktsioniste süüdistati elust eemaldumises, siis figuratiivse maali juurde tagasitulekut võis läbi käibemallide tõlgendada elule lähenemisena. Mirjam Peil ongi kirjutanud koomilise varjundiga juhtumist, kui kunstiametnikud andsid Moskvast aru ideoloogilistest edusammudest – Eestis on lood kogunisti head, formalistid kasvavad ise ümber realistideks, endine abstraktsionist Maran on pöördunud elu poole.<sup>478</sup>

Kunstniku seisundit võimude silmis peegeldab ka institutsionaalne ostupoliitika. Näiteks on aastatel 1969–1970 Kultuuriministeerium omandanud Maranilt kuus tööd hinnavahemikus 200–350 rubla ning Kunstifond viis tööd hinnavahemikus 250–325 rubla. 1971. aastal omandas kultuuriministeeriumi ekspertiisikomisjon Maranilt neli temperat hinnavahemikus 225–300 rubla. Rohkem osteti sellel aastal maalikunstnikest üksnes Elmar Kitselt ja Ülo Soosterilt. 1982. aastal soetas kultuuriministeeriumi ekspertiisikomisjon Maranilt samuti neli tööd, neist kallima, „Kirjakunstnik Sylvia Liibergi portree“ koguni 800 rubla eest. Rohkem maksti sellel aastal üldse vaid viie maali eest. Lühidalt, Maran kuulus vaadeldava perioodi enim ostetud kunstnike seltskonda – üsna kindlapiirilisse ringi, kelle töid näitustelt peaaegu alati osteti.

<sup>475</sup> Karjahärm, Sirk, *Kohanemine ja vastupanu*, 289.

<sup>476</sup> Martti Soosaar, *Lase vareseid! Raamat eelse Eesti elust* (Tallinn: Tänapäev, 2006), 150.

<sup>477</sup> Võimalik, et tegemist on 1980. aastast pärineva maaliga, mis kannab Eesti Kunsti-  
muuseumi kollektsioonis nimetust „Vaikelu sakraalesemega“.

<sup>478</sup> Mirjam Peil, „Kaks näitust, kaks Maranit?“, *Eesti Aeg*, 3.11.1993.

Hea renomeega nii publiku, kriitika kui kolleegide silmis kaasnesid ametid Kunstnike Liidus. 1969. aastal toimunud Kunstnike Liidu XIV kongressil valiti Maran liidu juhatusse ning esimesel juhatusel koosolekul arvati ta presiidiumi koosseisu, kus ta täitis ühtlasi ka Kunstnike Liidu maalisektsiooni büroo esimehe ülesandeid. Hiljem on Maran mitmeid aastaid kuulunud ka Kunstisalongi vastuvõtukomisjoni. Kunstniku ametlikust staatusest annavad tunnistust ka mõne-aastase intervalliga vabariigi esinduspindadel aset leidnud isiknäitused. 1987. aastal pälvis Maran oma eelmise aasta loomingu eest Kristjan Raua preemia.

Maran ise peab 1970. ja 1980. aastaid teatud mõttes oma loomingu kõrgajaks, sellal äratas tema kunst ehk kõige enam tähelepanu. Pärast 1968. aastat loobus kunstnik modernistlikest ja avangardistlikest otsingutest, olgu siis abstraktsiooni, kollaaži või struktureeritud maastike kujul. Et Maran 1960. aastate lõpus tões selgusele jõudis, ei tähenda siiski, nagu oleks tema loomingu mitmekümne aasta jooksul muutumatu – seda juba seetõttu, et kunstniku loomingu ei koosne üksnes tema töökspidamistest, vaid ühtlasi oskustest, huvidest, eelistustest jms. Aastad 1969–1976 on Marani loomingu vaikse, kuid järjekindla küpsemise ja täiustumise aeg. Maastike puhul saavad alates 1970. aastate algusest Marani lemmikmotiivideks tuulised loopealsed ja madalad võpsikud (nt „Varasuvine maastik“, 1970, „Tee“, 1971). Need näiliselt juhuslikud välud mõjuvad oma dünaamilises avatuses kuidagi rahutult; tekib tunne, et madalate tuulest sasitud põõsaste vahel peaks midagi juhtuma, miks muidu kunstnik nii silmapaistmatut motiivi kujutab. Marani maastikest on inimene rõhutatult puudu, seal mitte üksnes ei esine inimese kujutamist, vaid need maastikulõigud oma tühjuses ei ole inimese jaoks mõeldud. (Selline maastikupilt on omamoodi antipood pariislikule-pallaslikule bukoolilisele maastikunägemisele, mis käsitleb loodust pigem kui aset idüllilistele stseenidele ja inimlikele naudingutele.) Stiliseerivast laadist on loobunud, üldistust on nii palju, kui seda tingib guašš-tempera tehnika spetsiifika. Meremaalide motiivid on äärmuseni lihtsad (nt „Meri nii nagu ta on“, 1970, „Vaikus merel“, 1972), pildid on küll hoolikalt välja maalitud, ent meeoleolu on kuidagi äraolev, meditatiivne. Kui juba 1960. aastatel ilmub meremaalidele nõorsirge horisont, siis 1970. aastate alguses langeb see pildi ülaservast umbes keskele ning muutub veel domineerivamaks.

Marani 1970. aastate alguse lillemaalide buketid jäävad lopsakateks, ent üldistus väheneb. Ajuti asendub suurtes buketides eredate värvipindade komponeerimine lakoonilisemate kimpude hoolsa väljamaalimisega („Vaikelu tulpide ja sibulatega“, 1975). Püüdu reaalsust võimalikult täpselt edasi anda tähistab ka vaaside materiaalsete omaduste suurem väljatoomine. Taustal asenduvad varasemate aastate tinglikud värvipinnad või rahutud draperiid lihtsate pisut hämarate toanurkadega („Lilled harmooniumiga“, „Lilled“, mõl 1970). Lilled ei ole enam dekoratiivsed ettekäänded sümbolises ruumis, vaid konkreetsed esemed mõnel

lihtsal köögilaual. Reaalsuse muljet rõhutavad lillemaalidesse tekkinud jahedad varjud. Maalide kompositsioon jääb rahustavalt tsentraalseks, piltidesse tekib rohkem tühjust, õhku. Seoses õlivärvide asemel guaššide kasutamisega loobub Maran tema varasemale lille- ja vaikelumaalile iseloomulikust piinlikult hoolsast ja pisut naiivselt markeeritud pintslikirjast, asemel tulevad suured rahulikud pildipinnad (nt „Vaikelu lilledega“, 1971). Marani sõnul püüdis ta neis töodes viia õlimaali taolist lähenemist läbi guašši ja temperaga. Lillemaalide napp butafooria rõhutab helget ja turvalist kodususetunnet, nt triibuline vaibake maalil „Lilled kodusel vaibal“ (1972). Reaalsuse poole pöördumine mõjub siin oma (õrna abituuse aktsendiga) siiruses liigutavalt. Kiitusena lihtsale kodusele köögireaalsusele mõjuvad lillevaasi ette unustatud poolik saiapäts, lusikas, munad või sibul (nt „Vaikelu lilledega“, 1971, „Vaikelu tulpidega“, 1975).

Nagu lillemaalis kohtame ka 1970. aastate esimese poole vaikeludel materiaalse konkreetseuse teravnemist. Seadeldistes kujutatud kööginõud pole enam lopergused nagu mõnedel eelmise kümnendi piltidel. Ka siin asendub varasemate piltide naiivistlikult püüdlük pintslikiri suurte rahulike pindadega. Kasvab kunstniku vilumus erinevate materjalide nagu vase, klaasi või portselani edasiandmisel. Seadeldised koosnevad kõige lihtsamatest, igapäevasematest, samas väärikalt ajatutest köögiriistadest ning aedviljadest, nt „Vaikelu vaskkatlaga“ (1968–1973), „Vaikelu taimeõlipudeliga“ (1974).

Portreid maalib Maran nüüd harva ning enamasti headest tuttavatest. 1977. aastast pärinev „Valiku ees“ kujutab kunstniku sõpra Ott Arderit, kes silmitseb langesat silmadega kahte valget paberilipikut. Marani sõnul kujutab pilt luuletajat oma elu suure dilemma ees (Arder tundis portree valmimise ajal huvi kristluse vastu, isegi palvetas koos Maraniga). 1978. aastast pärineb Marani autoportree, mis kujutab kunstnikku tõsise, oma paleuses kindla ning eesmärgipärase inimesena. Marani otsus maalida endast ainult pea ilmutab kunstniku suurt tagasihoidlikkust ja eluviisi askeetlikku kasinust: pildil on inimene, kes on sisemist veendumust järgides kõrvale jätnud kõik tühise. Käsitlus on pisut rohmakas, kunstnik rõhutab enda juures mehelikke väärtusi nagu tahtejõud ja tõsimeelsus. Portreelt vastu vaatab habemes mees pole kunstnikuna kindlasti esteet, vaid väärikas meister. Samal aastal on valminud Rein Ruutsood kujutatav „Kõike läbi mõtlema“. Hämara laua taga kahe püramiidja raamatuvirna vahel mõtisklevale noorele filosoofile langeb madal hele valgus, jättes näost varju üksnes „kõike läbi mõtlema“ lauba. Marani suhtumine on sõbralikult tõgav (kunstniku meelest takistas liigne ratsionaalsus Ruutsool usklikuks hakkamist). Teose südamliselt iroonilist ideed on pandud väljendama situatsioonigrotesk (raamatuvirnad) ja teose nimetus, häirima ei hakka ka kergelt puine joonistus. Maran ütleb Ruutsoo portree kohta, et talle oli lapsepõlves õpetatud, et kui nalja teed, siis ära ise esimesena naera. „Kõike läbi mõtlema“ kujutab endast just sellist tõsise näoga tehtud nalja.

1981. aastal maalits Maran abikaasat kujutava „Kirjakunstnik Sylvia Liibergi“. See veerandpöördes maalitud portree on käsitluselt viimistletum kui autoportree. Maalist hoovava kasinuse ja tagasihoidlikkuse muljet rõhutab kreemikaspruun koloriit, valguse ja varju üleminekud on maalitud pehmelt, pintslikiri on märkamatu. Kergelt kühmus istuva ja enda ette vaatava hapra kirjakunstniku iseloomuliku joonena on näidatud leebe tagasihoidlikkus ja alandlikkus. Võib-olla selles portrees jõudis kunstnik kõige lähemale oma ideaalile vastuoludeta inimesest.

Eeskätt tähendas Marani loomingus 1970. aastate teisel poolel saavutatud täielik küpsus uut taset vaikelumaalis, mis jääbki Marani kunsti peamiseks ning täiuslikumaks väljundiks. Marani kunsti esinduslikuma ilminguna väärivad tema vaikelud järgnevat põhjalikumat käsitlust.

### 3.4.1. Olav Marani vaikelude poeetika

**Ropograafia.**<sup>479</sup> Vaikelu kui antiikkunsti tagasi viidava žanri konstitueerivaks omaduseks on narratiivse sisu puudumine – puudub ajas kulgev lugu, milles midagi sünnib, üks asi millekski teiseks muutub. Vähe sellest, et vaikelu ei sisalda narratiivi, ta seab kahtluse alla maailma võime üldse mingit narratiivset huvi äratada. Kui narratiivsuse eelduseks on osutamine unikaalsele, subjekti eraldi-seisvatele tegudele, siis vaikeludel kujutatud igapäevase toidu ja koduse toimetamise tasandil muutub unikaalsus ebaoluliseks ja subjektsus problemaatiliseks. Unikaalsuse ja subjektsuse järele haarab inimene eelkõige seal, kus see küsimuse alla seatakse – teiste inimeste hulgas ja võõras keskkonnas. Oma sfääris selliseks kahtluseks alust ei ole (seda võiks pidada kodu konstitueerivaks omaduseks). Hüljates suuruse poole pürgivad, sündmuste ja kangelaste, oma ja võõra diskursused, pöördub vaikelu väikese tegelikkuse poole. Sellist, n-ö väikese tegelikkuse poole pöörduvat kunsti on tähistatud terminiga ropograafia (*rhōpos* – kr k lihtne ese, väike asi). Ropograafia tegeleb inimese anonüümse ja argise eksistentsiga, millest suurust ja unikaalsust otsiv pilk üle vaatab. Kui erilisi sündmusi otsivale megalograafilisele pilgule on iseloomulik hierarhilisus ja selektsioon, siis ropograafia vastupidi tasandab hierarhiad. Vaikelu väikeses tegelikkuses taanduvad regaalid köögiviljadega võrdsele tasandile (või vastupidi, köögiviljad ülenduvad regaalideks). Ropograafilist pilku köitvad elu põhitoimingud nagu söömine ja joomine ühendavad kõiki inimesi. Nii kujutab ropograafia endast rünnakut inimese subjektsuse vastu sellisena nagu megalograafia seda kehtestab ning mille keskmes on sündmused, individuaalsus, heroilised narratiivid ja inimliku suuruse loomise iha. Seades kahtluse alla inimese väärtuse ja prestiiži ülisma subjektina, vastandub vaikelu kõrgemate žanrite antropotsentrismile. Inimese juuresolekust ei

<sup>479</sup> Alapeatükk põhineb artiklil Tõnis Tatar, „Olav Marani vaikelude poeetikast“, *Kunsti-teaduslikke Uurimusi*, 1–2 (2010), 103–121.

loobuta mitte üksnes füüsilises mõttes, vaid vaikelu lükkab kõrvale ka väärtused, mida inimene maailmale kehtestab. Asetades väärtustava tähelepanu alla selle, mis on pea kõigil inimestel olemas või kättesaadav (kodu, tarbeesemed, lihtne toit) paljastab ropograafia inimliku pürgimise ebaolulisuse (*vanitas*).<sup>480</sup>

**Vaateviisi puhastamine.** Eriti alates 17. sajandi Hispaania vaikelumaalist (*bodegón*) on selline inimlikule suuruseihalusele vastanduv paatos iseäranis kütkestanud religioosse taustaga kunstnikke. Selliste loojate, kelle hulka tuleb arvata ka Olav Maran, jaoks on vaikelu ühtlasi kristliku alandlikkuse harjutus. Põhimõtteliselt ja sihikindlalt pööratakse pilk megalograafiliselt trajektoorilt kõrvale, suurtelt asjadelt elu lihtsa materiaalse aluse poole, ning selline käik paljastab mõndagi huvitavat. Esiteks ilmneb väikese tegelikkuse esikohale tõstmisel tavapilgu harjumuslik sõltuvus kehtivast ideoloogiast, pilgu laiskus, hägusus, labiilsus ja entroopia kõige selle suhtes, mida megalograafilised diskursused vaatamisväärsena ei esita. Nagu kuldajastu hispaanlastel või 17. sajandi väikestel hollandlastel, seisneb ka Marani strateegia silma passiivsusest ülesaamiseks hüperreaalses kujutusviisis. Hariliku realismi pertseptuaalne mõju ei ole piisavalt intensiivne vabastamaks pilku tähelepanematuses, mida ta on harjunud väikesele tegelikkusele osutama. Väikesele maailmale osaks saava sissejuurdunud märkamatuses vastu asetatakse teravdatud fookus, idealiseeritud vorm ja hoolikalt väljakaalutud kompositsioon. Bryson nimetab vaikelumaali sellist funktsiooni apotroopiliseks – teravdades pilgu fookust ja suurendades selle püsivust püüab kunstnik vabastada vaadet madalatest külgetõmmetest ja tõsta seda eneserefleksiooni tasandile.<sup>481</sup>

Harilik vaateviis on passiivne ja labiilne, iha tõmbab pilku siia ja sinna; enne kui ükski objekt jõuab selgelt avalduda, nõuab tähelepanu juba järgmine. Pilgul puudub sisemine jõud pidevale ihale vastu panna, pilk on vaid passiivne osaleja maailma vaatamängus. Nii on väikesele tegelikkuse lõigule keskenduva vaikelu funktsiooniks kultiveerida pilku, mis eemalduks senisest segasest ja hektilisest vaateviisist, kultuuriliselt määratletud harilikkus ja ebaolulisus dekonstrueeritakse, pilgu lõputu plöksimine ja maailmaväsimus asendub keskendunud vaatlusel elluärkava väikese maailma sisemise säruga. Jäigale ettekujutusele nägemisväärsetest asjadest ja kogu ülejäänud maailma blaseerunud ignoreerimisele pannakse vastu asja esimest korda (tõeliselt) nägemise üllatus. Pilk viiakse tagasi megalograafiliste hierarhiate eelsesse aega, pilgu lapsepõlve, kus ta veel ei osanud nähtavat tegelikust ettekirjutatud väärtuste järgi sõeluda. Sellele vastavalt on maalil laisa silma poolt sõelale jäävate hägusate lihtvormide paljususe asemel üksikud, ent rikkalikult artikuleeritud vormid, mis jätavad mulje stseeni pingsast

<sup>480</sup> Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990), 61.

<sup>481</sup> Bryson, *Looking at the Overlooked*, 64.

ja tähelepanelikust silmitsemisest. Nii saavutab Maran nägemistajule üllatavalt mõjuva esemelikkuse, parimatel juhtudel on pilgu hägususest vabanemine nii dramaatiline ja nägemuslik, et oma võimendatud tõelisuses tunduvad esemed paradoksaalselt ebatõelised, ilma et vaataja oskaks osutada, milles see ebatõelisus seisneb. Kriitik Jaan Sonn on Marani töödega seoses märkinud, et selline puhas-tatus ebaolulisest loob mingi erilise pingestatuse ja annab kujutatule hingestatud tõsiduse ja sügavuse. Nii tuleb välja, et lõuendil kujutatud asjade asemel näeb vaataja enamasti nende suhet iseenda, inimesega üldse, väheste lihtsate esemete askeetlik mõju on kuidagi psüühiliselt puhastav.<sup>482</sup>

Marani puhul tuleb sellise psüühilise mõju juures arvestada religioosse tagamõttega: kunstniku vaikelude religioonikäsitlus näib olevat lähedasem nähtava maailma transtsendentsust uskunud katoliiklikele müstikutele kui ilmalikku ja sakraalset sfääri rangelt lahus hoidnud hollandlastele. Kujutades kõige lihtsamaid esemeid kõige tähelepanelikuma imetlusega sugereerib Maran vaatajale, et kõik võib olla püha ning milline kena maailm see oleks, kui me suudaksime ümbritsevas või meis endis olemasolevat pühaduse potentsiaali kasutada. Idealiseeritud, teravdatud fookusega hüperreaalsed vormid loovad hõllanduse teistmoodi elamise võimalusest, olemisest, mis on sama kirgas, küps ja rahulik kui maalil kujutatud stseen. Maran annab mõista, et selline maailm on saavutatav kristliku uuestisünni läbi.

Selja pööramine suure maailma hierarhiatele, tegelikkuse esimest korda nägemise mulje ei tähenda, nagu leiaks Marani vaikeludest lapselikkust, saati lapsikust. Üksildustunne tuleneb teataval määral juba vaikelu kui liikumatu kunsti spetsiifikast. Nagu 17. sajandi Hispaania vaikelumaalijad Juan Sánchez Cotán ja Francisco de Zurbarán, eelistab ka Maran oma kunstis meelelisele naudingule askeesi ja vaimset rõõmu, ent kui esimesed esindavad kloostriüksindust (kollektiivset üksindust) ja monastilist perspektiivi, siis Maran on pigem eremiit. „Eremiit on ÜKSI Jumala palge ees,“ kirjutab Gaston Bachelard. „Eremiidi hurtsik on kloostri vastand. Selle tsentraliseeritud universumi ümber kiirgab meditatsiooni ja palve universum, universum väljaspool universumit. Hurtsik ei saa võtta vastu mingit „selle maailma varandust“. Temas on vaesuse õnnelik intensiivsus. Eremiidi hurtsik on vaesuse auhiilgus. Selle kasvav viletsus laseb meid ligi absoluutsele pelgupaigale.“<sup>483</sup> Rääkida Marani koduste ateljeemotiivide puhul sõna otseses tähenduses viletsusest ja vaesusest on muidugi liialdus, ent kujutatud stseenide introvertne kirkastunud üksildus on tõsiasi. Nii võib märgata, et kuigi Marani vaikelud kujutavad peamiselt toidu- ja jooginõusid ning köögivilju, ei sisalda kujutusviis viidet söömaajale, söögilauas istumisega kaasaskäivale

<sup>482</sup> Jaan Sonn, „Ausalt, puhtalt“, *Noorte Hääl*, 19.11.1978.

<sup>483</sup> Gaston Bachelard, *Ruumipoeetika* (Tallinn: Vagabund, 1999), 71.



seltskondlikule lõbususele. Puudub sööminguga seostuv meelelise ja sotsiaalse naudingu mõõde. Vaikelu sõnaski sisalduv vaikus, vaikselt olemine tähendab eesti keeles nii hääletust kui liikumatust. Marani vaikelud ongi muuhulgas hommaaž vaikussele, vaikelamisele. Sotsiaalsest mürast, mis meie elu tihti täidab, ihaldusvääremana näidatakse vaikset meditatsiooni tuttavate esemete üle.

**Lähenedamise idealism.** Tundub, et Maran analüütilise kalduvusega inimesena teose valmimise protsessis taasloob nähtavad vormid mõistuslikult, n-ö kulinaarne vorm asendub geomeetrilisega. Kuigi analüütilise töömeetodiga kaasneb paratamatult visuaalse impressiooni taandamine, ei tööta Maran siiski kosmeetikuna – kujutatud esemetel säilivad aja poolt tekitatud defektid ja kasutamise märgid, aga üksnes need, mida kunstnik peab vajalikuks säilitada. Marani käsitlus on truu platoonilisele, mitte impressionistlikule tõe. Esemel on kujutatud nii, nagu me teame, et need on, mitte nii, nagu me neid näeme. Intellektuaalse tõe esikohale seadmine taandab teose kunstilisest mudelist motiivi poolt äratatavad lihalikud ihalused, aga samuti kunstniku loomingulisuse osatähtsuse. Vastutus Marani vaikeludel kujutatud vormide eest ei lange kunstniku loovusele, vaid tegelikkuses kehtivale matemaatilisele tõe. Tegelikkuse juhuslike avaldumisvormide registreerimise asemel sugereerib selline maal täiuse võimet aja kulule vastu panna. Selline idealism ei ole Marani töödes siiski absoluutne, pigem võib rääkida aktsendist või kalduvusest. Kui Maran kujutab potti või vaasi, siis on need ikkagi konkreetsete kodused esemed, mitte geomeetrilised metafoorid. Igasugune sümboolsus, metafooride ja literatuursete assotsiatsioonide tekitamine on kunstnikule võõras – kõik nähtav on väljas iseenda eest ning kunstnik näib olevat veendunud, et midagi enam pole moraalse ja esteetilise impulsi tekitamiseks vajagi.

Ühtlasi tähendab kompromissitu andumine loodule kunstniku enesesalgamist ja alandlikkuse harjutust. Ühelt poolt eitab kunstnik loominguga kaasnevaid romantilisi, inimese fantaasiale liiga suurt väärtust omistavaid diskursuseid. Kunstiliste väärtuste asemel kuulutatakse pühendumisvääreks inimlikud väärtused, uue tõeluse loomise asemel võime olemasolevat selgesti näha. Ambitsioon uusi vorme luua paistab religioosest perspektiivist hübrisena – see oleks rahulolematu Jumala vormidega. Ent teiselt poolt loobub Maran teadlikult ka modernismile iseloomulikust meediumi-teadlikkuse afišeerimisest. Selles läheb Maran tagasi kaugele modernistlike vaikelumaalijate Paul Cézanne'i, Giorgio Morandi jt eelsesesse aega. Marani modernisti tausta arvestades oleks naivne arvata, nagu ei oleks kunstnik maalikunsti metaküsimustest teadlik – võib täie kindlusega öelda, et ta lihtsalt ei pea neid oluliseks. Aastakümneid hoolikalt ja pühendunult harilikke esemeid maalides kuulutab kunstnik käsitööliliku distsipliini moraalset ülemuslikkust geniaalsete sähvatuste ja erialaspetsiifiliste teravmeelsuste suhtes.

Kuna esemeid ei muuda taktiilselt aktiivseks mitte intellektuaalne refleksioon, vaid visuaalne pertseptsioon, kaasneb idee primaadiga teose taktiilse mõõtme

mõningane vähenemine. Marani vaikelumaalid ei tekita soovi kujutatud esemeid puudutada, mõnikord ei tundu see isegi võimalik. Kuigi esemed on vanad ja elunäinud, tekitavad hoolikalt läbimõeldud kompositsioon ja geomeetriselt täiuslik vorm tunde, et kergeimgi puudutus rikuks stseenis midagi parandamatult ära. Seda tunnet süvendab ka paljudesse seadeldistesse kuuluv üksik kummuli või muul viisil ebastabiilne ese. Kuna reeglina toetuvad esemed Marani vaikeludel toekalt ja kindlalt aluspinnale, tekitab labiilne element pertseptuaalset elavust. Samas ei jää muljet, nagu oleks ese ümber läinud või maha pillatud. Selline mõte oleks vastuolus Marani vaikelude intellektuaalse konstruktsiooniga – ideaalses maailmas asjad ei lähe ümber, nad otsustatakse külili asetada (autori seisukohast) või nad on külili algusest peale (pildi seisukohast). Tuleb arvesse võtta, et puudutus ei ole võimalik ilma liikumiseta, ent Marani vaikeludes valitseb rahunenud liikumatus. „Vaikelul lauakellaga“ (1988) toetub potikaas laiale potile nagu saja-aastasessa unne vajunud tunnimees. Vähimigi puudutus ärataks ta ning rikuks pildi harmoonia.

**Vaikelude ülesehitus.** Kõige sagemini on Marani vaikeludel kujutatud erinevad lauanõud ning köögiviljad, esemetest korduvad ka munad, pudelid ja rätikud. Mitmel pildil esinevad näiteks raamatud, kellad, metallist kuulikesed. Sellele, et kujutatud anumate ja viljade funktsioon ei ole praktiline, osutab lisaks geomeetriselisele vormiloomele ka esemete valik seadeldistes. Milline praktiline tegevus võiks ühendada nelja anumad, kõrvitsat ja raamatut maalil „Vaikelu heleda kõrvitsaga“ (1984)? Seadeldiste komponeerimisel kasutab Maran meeldiva tulemuse saavutamiseks nii mitmekesisuse kui korduvuse printsiipi. Mitmekesisuse võivad erinevates töödes tagada stabiilselt asetuvate ja ebakindlate, suurte ja väikeste, õõnsate ja täidetud, lamedate ja piklike, looduslike ja tehsvormide koosluste kasutamine, samuti erinevad materjalid (keraamika, metall, klaas), esemete erinevad funktsioonid (nt raamat anumate foonil). Paljudes töödes kasutab kunstnik heleda ja tumeda kontrasti, mis seisneb ühe või mitme valge laigu tekitamises tumedale üldfoonile. Selliseks elavdavaks plekiks võib olla valge rätik, muna-koored, munaalus, kann, kõrvits. Siiski ei ole mitmekesisus liiga suur, Maran ei eksi valitud poeetilise registri vastu – seadeldistele ei saa kuidagi ette heita eklektilisust. Seadeldise piiratus välistab mulje efektiivsest võimetedemonstratsioonist, materjalide edasi andmise *tour de force*’ist. Korduvuse printsiip võib Marani vaikeludes väljenduda esemete funktsioonis (sageli on samas seadeldistes mitmeid õõnsaid anumaid), esemete kujus (ovaalsete vormide kordumine), pildil võib korduda ka sama ese (munad, õunad) või materjal (metall, keraamika). Mängu korra ja kaose printsiipidega kujutab endast puhta ja korraliku ilmega laual mõne üksiku eseme kummuli asetamine, samuti voldid ja kortsud laualinas. Selline mõõdukas informaalne aktsent lisab tööle kodususetunnet.

Marani vaikelude foon on harilikult tume. Mõnel pildil kerkib kohe laua tagant sein („Vaikelu lauakellaga“, 1988), aga sageli on taustaks lihtsalt ebamäärane tume maalipind. Taustaruumi puudumine tekitab läheduse efekti. Kuigi Maran valdab hästi perspektiivi, ei ole ühelgi vaikelul nii palju sügavust, et silm saaks suunduda perspektiivjoonte kohtumispunkti. Selliste võtetega saavutab kunstnik pilgu püsimise esiplaanil olevatel esemetel. Esemete paigutus moodustab sageli mõttelise ringi, mida mööda on pilgul meeldiv rännata, ühtlasi ei suuna selline kompositsioon pilku pildipinnalt välja. Maran armastab kujutada ovaalseid ja silindrikujulisi esemeid, nii libiseb pilk mööda nende täiuslikult geomeetrilisi välisservi. Peaaegu kõik Marani vaikelud on horisontaalses formaadis ning vasknõudel peegelduv valgushelk tekitab iselaadset visuaalset dünaamikat, suunates pilgu justkui iseenesest mööda horisontaali edasi. Tumedatel piltidel võib mõne eseme kumeruselt peegelduv valgushelk olla ainuke elavdav hele laik. Kunstnik ise on öelnud, et valgus “tungib hämarasse ruumi, meie olemisse ja valgustab meid kui esemeid. See on minu kujutus inimühiskonnast, kuhu tungib jumalik valgusekiir, näidates, et meis on rahu ja harmoonia võimalus.”<sup>484</sup>

**Lillemaal ja vaikelu.** Vaikelumaaliga vaid osaliselt seostuva kategooria moodustavad Maranil lilli kujutavad maalid. Marani lillemaalide meeoleu on tema klassikaliste vaikelude omast niivõrd erinev, et nende koos käsitlemine on peaaegu meelevaldne. Lille näol on inimlikust seisukohast tegemist praktilise eesmärgita esteetilise objektiga ning sellisena käsitleb teda harilikult ka Maran. Marani vaikeludele iseloomulik kontemplatiivne mõõde on lillemaalides rohkem tagaplaanil, ent paljudel juhtudel ei saa öelda, et see neis täielikult puuduks. Üldsegi ei ole esile toodud iseäranis mõnda moodsat kunstnikku (nt Georgia O’Keeffe, Robert Mapplethorpe) köitnud lilleõite erootiline tähendus – Marani lilled on neitsilikult puhtad ja karsked.

Maran eelistab kujutada lõikelilledena kasvatatavaid suurte õisikutega taimi nagu tulbid, amarüllised, daaliad, liiliad, pojengid, astrid. Nagu vaikelusid iseloomustab ka Marani lillemaali teatavas mõttes portreeline lähenemine, ent kui vaikelud oma illusionistlikus natuuritruuduses sugereerivad moraalseid väärtusi, siis lillemaal sarnaneb paraadportreele. Maalitava lille sort on reeglina töö allkirjas markeeritud ning Marani eesmärgiks näib olevat tuua välja konkreetse lillesordi ilu ja sära selle kõige kaunimal kujul. Vaas on hoolikalt valitud portreeteritava iseloomuga sobima, seda rõhutama: kui talupoeglikke tulpe ja astreid maalib kunstnik lihtsamates keraamilistes kannudes, siis majesteetlikud amarüllised, liiliad ja pojengid võivad ilutseda kõrges klaasvaasis.

Sageli kohtame Maranil siiski ka klassikalise vaikelu ja lillemaali ühendamist, sellistel juhtudel on kontemplatiivse ja puhtesteetilise elemendi vahekord

---

<sup>484</sup> Kruus, „Maran mõtleb igavikust“.

töödeti varieeruv. „Vaikelus sakraalesemega“ (1980) suhestuvad lilled seadeldise ülejäänud esemetega (raamatud, õunad, valge rätik, sakraalse ning keraamiline vaas) võrdsel alusel ning taandavad oma egoistliku ilu kompositsiooni loogika ning moraalse sõnumi ees. Erinevalt reeglina vertikaalse formaadiga lillemaalidest on nimetatud pilt ka horisontaalformaadis ning lilled asetuvad siin asjade gruppi. Rohkem on Maranil siiski maale, millel vaikelulised elemendid taanduvad lillemaali loogika ja meeololu ees, sageli on need kannud, toosid, klaasid, lusikad lillevaasi jalamil. Kuna maali keskmes on õied, mõjuvad vaikelulised elemendid juhuslikena, näiteks maalil „Vaikelu tulpidega“ (1975) on kunstnik endale lubanud taldriku maaliservaga pooleks lõigata – midagi, mis oleks Marani vaikelu puhul mõeldamatu. Lilled toovad pildile värvieredust ning helgust, mis summutab vaikeludele iseloomulikke moralistlikke ja kontemplatiivseid impulsse; kunstnik laseb sellel rahulikult toimuda. Siiski on Marani lillemaaliski meeolulisi variatsioone: ühelt poolt tulpide ja astrite leebe ja lihtne helgus ning teisel pool amarülliste sümboolseid tähendusi otsima kutsuv range graatsilisus.

**Seadeldis kui perekond.** Esemed Marani vaikeludel on paigutatud ruumiliselt, üksteist osaliselt varjava grupina, vaade avaneb pisut kõrgemalt. Nagu foon, on ka aluspind fokusseerimata ja hägune, sageli ei viita miski sellele, kas esemed paiknevad laual, sahvris, põrandanurgas või mingil muul pinnal. Et tegemist on lauapinnaga, osutab vaid maalide kompositsioon. Esemed Marani vaikeludel moodustavad pildi raamiga suhestuva grupi, reeglina ei lõika pildiserv ühtegi eset pooleks, esemed koonduvad enam-vähem pildi keskele, pildi servadesse jääb pisut ruumi. Kompositsioon on pigem püramiidi-kujuline, kõrgemad esemed kipuvad olema keskel, madalamad ja laiemad servas. Selliselt on mõistlik paigutada esemeid lauale, põrandaservas mõjaks selline seadeldis veidrusena. Ühtlasi on selge, et tegemist pole juhusliku väljalõikega nähtavast tegelikkusest, kompositsioonist jääb mulje, et stseen on vaataja juuresolekust teadlik. Samas ei ole see kõrgendatud, epateeriv, teatraalne teadlikkus nagu mõnel Caravaggio vaikelul. Sundimatu ent ometi harmoonilise rühma moodustavad erineva suuruse ja iseloomuga potid, pütid ja viljad viivad mõtte koduses ateljees grupiportree jaoks seisvale perekonnale.

Vastuolulised on ka märgid, mille järgi võiks püüda aimata vaikelude ruumi funktsiooni. Marani vaikelude ruum võib mõtted viia sahvriks või panipaigale – mulje, mida toetab paljudele Marani vaikeludele iseloomulik hämar valgus, samuti kunstniku armastus suurte amforate ja kõrvitsate vastu. Tugevate ja küllaltki hästi säilivate viljadena ei välista kõrvitsad ja õunad võimalust, et tegemist on siiski ateljeega. Õrnemaid ja kergesti riknevaid vilju nagu ploomid või viinamarjad, mis seostuvad pigem elu- ja söögiruumidega, pigem tarvitamise kui säilitamisega, Marani vaikeludel peaaegu ei kohta. Esemed on sageli asetatud lihtsale valgele linalle, too on enamasti pisut kortsus, viidates justkui perenaisekäe puudumisele.

Puuduvad söömistoimingute instrumendid, noad ja kahvlid, küll aga leiab mitmelt pildilt mune, munakoori, munaaluseid, aga ka näiteks kulpe. Praktiline seletus puudub anumate ja viljade kõrvale asetatud asjadel nagu pruun kalts, lauakell, metallist kuulike, lillevaas. Nõnda jääb mulje, et kunstnik ei tee midagi varjamaks, et tegemist pole naturis tabatud stseeni, vaid kodusel ateljees komponeeritud seadeldisega. Üllataval kombel ei röövi kompositsiooni tehiskkus esemetele langevat tähelepanu. Vastupidi, kunstiline kavalus on liiga läbinähtav, liiga naiivne pretendeerimaks artistlikkusele või muudele romantilise kunstilaadi voorustele. Esemed ei ole kompositsiooni teenistuses, vaid kompositsiooni eesmärgiks on seadeldises tekkivate suhete ja pingete kaudu parimal viisil välja tuua iga eseme unikaalne iseloom. Nii muutub maal artistliku ekshibitsionismi asemel austusavalduseks kujutatud esemetele ja objektiivsetele väärtustele, mida stseen sugereerib.

**Ruumi kodune asketism.** Toiduga seonduv kodune maailm kuulub traditsiooniliselt naiselikku sfääri. Nõnda kummitab koduseid vaikelustseene maalivat meeskunstnikku oht jääda kujutatu suhtes võõraks, isandlikuks vuajeristikks, pealtvaatajaks. Võib-olla siin annab Marani meetod teatava eelise – nagu märgitud, tema vaikelude ruum on küll tuntavalt kodune, ent ühtlasi on kodune-ateljeelik. Marani vaikeludel figureerivate eseme hulgast ei leia midagi, mille funktsioon ei seostuks koduse majapidamisega, ent asetatuna kunstniku ateljees osaks seadeldisest lahutatakse nad algsest funktsioonist – köögiviljadest ja anumatest saavad tervenisti eksistentsiaalse kontemplatsiooni objektid. Ühtlasi tähendab see viljade ja kööginõude paigutamist traditsiooniliselt naiselikust majapidamissfäärist traditsiooniliselt mehelikku ateljeesfääri. Marani vaikelude ruumis pole kohta luksusel, see on küll väikeste asjade maailm, aga tegemist pole pehmete väärtuste maailmaga. Mitmekesisuse tagab Marani maalidel hulk polaarsusi, ent nende hulka ei kuulu pehmete ja kõvade esemete polaarsus – kõik Marani maalidel kujutatud esemed on kõvad.

Niisiis on Marani vaikeludel kodususest hoolimata tegemist askeetliku ja sissepoole pööratud, introvertse maailmaga. Ajaloolises retrospektiivis mõjuvad Marani vaikelud kahtlemata kodusematelt kui Hispaania kuldajastu askeetlikult religioossete kunstnike maalid, ent mitte nii hubaselt kui näiteks suure prantsuse vaikelumaalija Jean-Baptiste-Siméon Chardini tööd. Erinevalt viimasest puudub Marani stseenides täielikult sotsiaalse naudingu mõõde, samuti intiimse kehamälu aspekt. Maran ei tee midagi varjamaks, et seadeldis on pildi maalimiseks esimest korda lauale komponeeritud ega seostu otseselt kunstniku koduste rituaalide, koduse omaetteolemisega. Küll aga iseloomustab Marani vaikelusid nauditud ja ülendatud üksindus. Bachelard'i järgi seisneb üksilduse külgetõmme selles, et inimene teab vaistlikult, et tema üksilduseruumid on loovad; meie möödunud üksildushetkede ruumid, kohad, kus me oleme kannatanud üksilduse all, nautinud

üksildust, jõudnud üksildusega kokkuleppele, ei kao meist kunagi. Inimene ei taha oma üksilduseruumidest loobuda, kirjutab Bachelard.<sup>485</sup> Marani vaikelude üksilduse ei muuda külgetõmbavaks niivõrd koduse õhkkonna intiimsus, turvalisus või armsus, kuivõrd objektiivse maailma tajutud seaduspärasus, harmoonilisus ja püsivus – maailma otstarbekuse garant, mille kunstnik on leidnud Jumalas.

**Õilistav aeg.** Millest räägivad maalimiseks valitud esemed? Marani vaikeludel kujutatavad amforad, kannud ja kastrulid on igaüks ise nägu, ilmselt pole tegemist vabrikutoodanguga. Käepäraste ja vastupidavate esemete taga aimub tundmatu meistri hoolikalt omandatud käsitööoskus ning tähelepanelik armastus valmistatava eseme vastu – samad väärtused, mida me tajume kunstniku enda töös. Ühtlasi on ilmne, et esemed pole uued, Maran küll idealiseerib objekte, aga idealiseerimine ei seisne iluvigade retušeerimises. Meile nädatavad vanad esemed ei jäta muljet ka muuseumieksponaatidest, seega tuleb järeldada, et tegemist on pikka aega inimest teeninud, truude ja otstarbekohaste esemetega. Lihtsate anumate – amfora, kannu, poti, kastruli – tüüpiliste vormide otstarbekus ja ilu kujutavad endast paljude sajandite konsensust. Need on artefaktid kultuuriliselt väljalt, mis on palju laiem kui üks indiviid või isegi üks põlvkond. Aegade jooksul välja kujunenud ja lugematute põlvkondade poolt samal viisil kasutatud vormid loovad põlvkondi ületava kontinuumi, kinnitavad kultuurilise mälu jätkumist, tsiviliseeritud maailma edasikestmist. Maalida neid väarikaid vorme on avaldada solidaarsust kõigi põlvkondadega enne ja pärast meid, kellega me oma tsivilisatsiooni jagame, eriti aga kõigi kaduvikku jäänud anonüümsete loojatega.<sup>486</sup> Nõnda on Marani poeetika varjamatult konservatiivne, kunstniku ettepanek näib seisnevat oleviku probleemide allutamises mineviku lahendustele. Aeg on Marani vaikelude väärtussüsteemi põhilisi vooruseid – aeg vääristab. Selles võib näha ühte põhjust, miks Marani vaikelud on tänaseni niivõrd armastatud. Ka Bachelard'i järgi ei paigutu unelus erinevalt kainest tähelepanust üksnes käesoleva hetke raamidesse. Kodune ruum sisaldab kokkusurutud aega, ruumi kaudu ja ruumi seest leiame kivistunud kestuse ilusamaid eksemplare, mida on konkretiseerinud meie pikad sealviibimised. Sellised aja poolt esemetesse kinnistunud väärtused kaardistavad inimese sügavust. Minevik, olevik ja tulevik annavad kodule erinevaid dünamisme, mis avaldavad üksteisele mõju kord vastandudes, kord üksteist stimuleerides. Majasse imbunud minevik võimaldab uuesti läbi elada kaitstuse tunnet, fikseeritud õnnehetki ja leida lohutust. „Tõelistel elumõnudel on minevik“, kirjutab Bachelard.<sup>487</sup>

Köögililjadest näib kunstniku eriline sümpaatia kuuluvat kõrvitsatele – suurtele maadligi kasvavatele viljadele. Autohtoonsetest viljadest on Maran meeleldi

<sup>485</sup> Bachelard, *Ruumipoeetika*, 46.

<sup>486</sup> Bryson, *Looking at the Overlooked*, 138.

<sup>487</sup> Bachelard, *Ruumipoeetika*, 41–45.

kujutanud sibulaid, aga ei puudu ka puuviljad, isegi lõunamaised tsitrused. Viljad viivad mõtte nende aeganõudvale valmimisele, mis võis aset leida kodus aias. Mõte läheb looduse aastaegadele, meie kliimavöötmes õitsevad aedviljad kevadel, kasvavad suvel ning valmivad ning koristatakse sügisel. Viljad on objektid, mis küpsevad ja rikastuvad ajas, aeg käib nende kasuks, nad on aja produktid. Lastes kõrvitsal valmida, on aeg teinud sama head tööd kui savikausi või vasknõu loonud meister. Ühtlasi kannavad viljad endas suurt annust altruismi – vili teostab end ennast kõrgemale eesmärgile allutades ja ohverdades. Suur vili nagu kõrvits kehastab positiivse eneseohverduse rõõmsat rahu. Nagu tagasihoidlikud anumad ja köögiriistad, ei sarnane ka ükski kõrvits ühelegi teisele kõrvitsale, ometi ei pretendeeri nad unikaalsusele. Nõnda on sisu ja vorm ühtsed: kujutatud objektid on sama anonüümsed ja funktsionaalsed kui Marani vaikelu pintslikiri.

Agraarne eluviis on tsükliline, tööde hooajaline jagunemine järgib unustatud aegadest järeleproovitud maatriksit. Et viljad nagu kõrvitsad ja sibulad on tuppä toodud, viitab, et tegemist on sügise või talvega. Bachelard märgib maja intiimsuseväärtuse suurenemist, kui seda ründab talv. Talv sunnib inimest tuppä sulguma, tekib sisemise ja välise vastandus, ihaldusväärseks muutub suletus, stabiilsus, liikumatus, kaitstus, soojus, rahu. Talvine siseruum on ideaalne lava ropograafilisele sündmusetusele, välismaailma narratiivse huvipakkuvuse kustumisele, sisemine ruum muutub pelgupaigaks, Bachelard'i sõnadega – uneluse südameks. Kuna sügisel või talvisel majas on tulevikuvaade teataval määral pärsitud, pöördub pilk kitsenenud oleviku ning kontsentreerunud mineviku poole. „Kõikidest aastaegadest on talv kõige vanem,“ kirjutab Bachelard. „Ta annab vanust meie mälestustele. Ta viib meid tagasi kaugesse minevikku. Lume all on majagi vana. Tundub nagu elaks ta kusagil ammu möödunud sajandites.“<sup>488</sup> Inimene, kes köögivilju kasvatab, on sunnitud looduse rütmiga harmoneeruma, ennast selle järgi kohandama, sellele alluma. Objektivne reaalsus sisendab loomulikku alandlikkust, inimene ei ole looduse rütmide peremees, ometi kõik laabub, kõigel on oma koht, ning lihtne ja ahvatlusteta elu jätab tegijale aega kõige üle järele mõelda. Marani vaikelud sugereerivad sellise eluviisi jätkusuutlikkust, ajatust. Nii on ka inimese elu Marani kontseptsioonis pigem lugematute varasemate elude kordus kui ainulaadne kunstiteos, nagu tänapäeval julgustatakse arvama. Sellises lähenemises sisaldub mõjus religiooset päritolu lohutut: tühistades inimelu unikaalsusele rõhuva narratiivse konstruktsiooni, väheneb ühtlasi selle loo paratamatu lõppemise traagika ning asendub kristliku jutustusega õigest tähendusest, viisist ja eesmärgist.

---

<sup>488</sup> Bachelard, *Ruumipoeetika*, 81, 84.

## 4. KALJO PÖLLU LOOMING JA TÕEKSPIDAMISED EESTI NSV PERIOODIL

### 4.1. Tegevus ja seisukohad kuni 1973. aastani

1934. aastal sündinud Kaljo Põllu astus 1956. aastal ENSV Riiklikusse Kunstiinstituuti ja lõpetas selle 1962. aastal klaasikunstnikuna. Kuigi Kaljo Põllu õpingute ajal asendati Instituudi rektori kohal stalinistist Friedrich Leht liberaalsema Jaan Varesega, ei jäänud kunstnikule koolist meeldivaid mälestusi. Oma diskreetsel moel on Põllu öelnud: „Kunstiinstituut, mille ma lõpetasin, oli üks piiratud asutus. Jah. Rohkem ma ei ütle. Kuigi õige on ka see, et Nõukogude Liidus oli see parim kunsti õppeasutus.“<sup>489</sup>

Põllu peamine õpetaja Kunstiinstituudis oli Eesti esimene klaasikunstnik Maks Roosma, keda ta on meenutanud väga heade sõnadega: „Ta oli väga andekas inimene /.../. Tagantjärele mõeldes, ta oli absoluutse kuulmisega kunsti alal. /.../ Maks Roosma oli aga raskepärane õppejõud, kuid see, mida ta kunstist rääkis, oli absoluutselt õige.“ Nagu graafikat õppinud Olav Maranil ja ehtekunsti õppinud Jüri Arrakul, ulatusid ka Põllu huvid oma eriala piiridest väljapoole. Hoolimata graafika kateedri professor Paul Luhteina negatiivsest suhtumisest õppis kunstnik viimasel kursusel ära graafikatehnikad.<sup>490</sup> „Hakkasin käima instituudi graafikaateljees, kus lahke meister Aleksander Sarri mulle sügavtrükitehnikaid õpetas. Tollal ei vaadatud sellele kuigi hea pilguga, et tarbekunstitudeng graafikute maile tikub.“<sup>491</sup> Otsust klaasikunsti õppida Põllu siiski ei kahetsenud: “Tänu sellele sain üsna mitmekülgse kunstihariduse: meil pöörati tähelepanu vormile ja värvile – viis aastat õppisime skulptuuri ning kogu instituudiaja kestel maalisime akvarellidega. See kõik tuli ainult kasuks. Vahel taban end mõttelt, kas pole meie graafikud liiga palju graafikud: nad teavad liiga hästi, mis asi see graafika on ja kuidas seda teha. Mina ei ole graafik, mulle on iga uus eksliibris, illustratsioon, graafiline leht, iga uus töö terve avastus. /.../ Kõik aabitsatõed, mis graafikatudengile algusest peale selgeks tehakse, tuli minul omal käel leida. Ja kes teab, milleks see jälle hea oli.“<sup>492</sup> Nagu Olav Maran, debüteeris ka Põllu avalikkuse ees 1959. aastal esimesel vabariiklikul noortenäitusel, kus tal olid väljas akvarellid.

**Tartu Ülikooli kunstikabinet.** Pärast Kunstiinstituudi lõpetamist 1962. aastal suunati Põllu tööle Tartusse, kus ta võttis alates 1. septembrist üle Tartu Riikliku Ülikooli kunstikabineti juhtimise. Põllu: „Klaasi lõpetamisel polnud töökohta

<sup>489</sup> Toomas Raudam, „Punane joon“, *Kunst*, 1 (1995), 44.

<sup>490</sup> Heie Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet ja „kuldset kuuekümnendat““, *Kunst.ee*, 4 (2006), 54.

<sup>491</sup> Kaljo Põllu, „Kodalased“, *Noorte Hääl*, 8.9.1979.

<sup>492</sup> Põllu, „Kodalased“.



kuskilt võtta. Ent parajasti selsamal aastal läks pensionile Tartu Ülikooli kunsti-kabineti asutaja Juhan Püttsepp ning et uut inimest leida, esitas ülikool nõudmise ERKI-le. Et minul oli pedagoogiline eriharidus olemas, siis tehtigi mulle see ettepanek, ja et ma olin enne Tartus elanud, siis ma muidugi ei kartnud Tartusse tulla, psühholoogiliselt oli see mulle kerge. Ma nõustusin, olgugi et kursusekaaslased ja isegi õppejõud ütlesid, et nojah, pea nüüd meeles, sinna Tartusse sa kaod ja upud, ühesõnaga oled Eesti kunsti jaoks kadunud.<sup>493</sup>

Noore ja energilise inimesena andis Põllu juba 1957. aastal asutatud kunsti-kabineti tegevusele uue hingamise, kujundades sellest koha, kus ei käidud üksnes tundides, vaid ka niisama kokku saamas, juttu rääkimas. Põllu: „Kunstikabinet oli kunstihuviliste üliõpilaste kooskäimise koht, mina püüdsin seda kujundada klubiks või „vabaakadeemiaks“, mis asus väga hea koha peal – täpselt Werner Kohviku vastas esimesel korrusel.“<sup>494</sup> Kunstikabinetis läbiviidud akadeemilise ja samas hargnenud klubilise tegevuse piir oli hägune. Põllu suhtumine viimasesse oli soosiv, tema enda sõnul huvitas teda eelkõige inimese vaimne kulgemine ning kunstikabineti eesmärgiks polnud niivõrd professionaalseid kunstnikke kasvatada, kuivõrd anda kunstikalduvusega inimestele võimalus oskuste arendamiseks. Üliõpilaste jaoks võis kunstikabineti vaimne atmosfäär kunstiliste oskuste arendamise isegi üle kaaluda. Kunstikabinetis õppinud Tiia Toomet: „Me arvasime algul, et see on niisugune tavaline kunstiringi moodi koht, kus saab joonistada ja maalida, aga mida rohkem seal käisid, seda rohkem selgus, et seal on ka veel väga palju muud, ja et tegelikult see põhivaimsus ongi võib-olla hoopis midagi enam kui see niisugune käe harjutamine.“<sup>495</sup> Ja Toometi kolleeg Asta Põldmäe: „Üldine õhustik oli äärmiselt ligitõmbav, ju sellepärast sinna paljud ka läksidki. See oli ikka täiesti midagi muud. Kaljo Põllu oli suur põnev mees ja äärmiselt sihikindel oma elutöös olnud /.../. Sellest hoolimata oli kunstikabinetis niisugune, ütleme, boheemlik vaim, ja ennast äravalituna tunda oli see, sinusse suhtuti kui individuaalsusesse, muidu olid kursused suured. Ühiskonnateaduste majas /.../ oli see suhtlus äärmiselt tihe ja niisugune tõega oodatud aeg. /.../ Muidugi inimesed sõbrunesid ja tekkisid sellised väga tihedasti vaimselt liidetud kooslused, mis oli tolleaegses nõukogude ülikoolis ikkagi suur väärtus ja haruldus omaette – kus mõte liikus väga vabalt ja hariduslähedaselt ja kogemuslähedaselt, ja kus mingisuguseid ideoloogilisi raame ega järelvalvet küll ei tunnetanud.“<sup>496</sup> Nõnda polnud ebatavaline kabinetist isegi rohkem kui kord päevas läbi astuda. Kunstikabinetis õppinud Jaak Olepi sõnul andis just Kaljo Põllu kunstnikuisiksus kabinetile

<sup>493</sup> Andrus Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“, *Postimees*, 24.3.1994.

<sup>494</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>495</sup> Põllu (koost), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972*, näituse kataloog, Tallinn, 1997, 24.

<sup>496</sup> Põllu (koost), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 35.

vajaliku vaimuse: „Iga kunstihuviline tudeng võis oma eelnevast haridusest ja oskustest sõltumata Põllu juurest midagi saada; kellele oli vaja õpetada joonestamist, kes soovis maalida, kes tegelda keraamikaga, kes tundis huvi kunstiteooria vastu – kõik said kunstikabinetist endale tuge.“<sup>497</sup>

Tiia Toometi sõnul oli kunstikabinet justkui teine ülikool, mis töötab pool-avalikult-poolvarjatult Tartu Ülikooli sees.<sup>498</sup> Ta kirjeldab värvikalt kunstikabineti juhatajat, nagu see oma üliõpilasi vastu võttis: „Esimeses tunnis ootaski meid joonistusruumis tumedate silmade ja üle pea kammitud isepäiste juustega kesk-ealine meesterahvas, ülikond seljas ja lips ees. Eriti kunstniku moodi ta välja ei näinud, rohkem selline harilik. Aga pruukis Põllul vaid oma pilk meile suunata ja öelda kavalalt naeratades: „No nii!” kui ta silmad löid särama ning neist kiirguva karisma mõjuväljas algas minu ja teiste tudengihakatiste elus kunstikabineti ajajärk, mis mingis mõttes on kestnud siiani.“<sup>499</sup> Kunstikabinetis õppinud Tegova sõnul oli Põllul eriline oskus hulk inimesi koordineeritult tööle panna: „Põllul hääli oli nagu pardil, aga selles oli nõudlikkust. Õhtul tööle tulles käis rituaalselt mõlemad ruumid läbi, peatus, ütles moka otsast tere, vaatas välja ja ütles nii! Ja kõik said töökohustused.“<sup>500</sup>

Üliõpilaste suhteliselt väike arv võimaldas kabinetis rakendada individuaalset lähenemist ning Põllu printsibiiks oligi lähtuda õppija isiksusest ja arengust – Põllu poolt hiljem sõnastatuna: parem las olla valesti, aga peamine, et inimene väljendab ennast kunsti kaudu ja tunneb sellest rõõmu. Tegova: „Põllu oli jah selles suhtes kummaline õpetaja, kes käis riburadapidi – istus su töö kallale, ja siis mõõduka delikaatsusega aeg-ajalt jättis mõne tudengi vahele, läks edasi. Ja siis see tudeng tundis end eriti täbarasti-räbalasti selle pärast, et „kas siis teda ei peeta millekski, et teda ei aidata“ jne, aga see kuulus metoodikasse – kui keegi hakkas ise tegema rohkem ja oskama juba, siis tema juurde ei tulnud /.../“<sup>501</sup> Oma sõnul püüdis Põllu siiski üliõpilasi kohelda võrdselt – kui ühega oli juba hakatud rääkima, siis tuli seda teha ka teistega.<sup>502</sup>

Näib, et kunstikabineti juhatajana kehtestas Põllu nõukogudeaegse ülikooli raamistikus eksisteerimiseks vajaliku tasakaalu distsipliini ning boheemlike vabaduste vahel. Põllu ise on kunstikabineti sisekorra kohta öelnud: „Ka minu ajal ei olnud kunstikabinet avalikult mingi „vaimse vabaduse saar“. Seda ei tohtinud olla. Siis oleks kohe kabinet kinni löödud. Oli kindel õppeprogramm, kolm

<sup>497</sup> Põllu (koost), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 25.

<sup>498</sup> Tiia Toomet, *Kunstikabineti aeg* (avaldamata käsikiri autori valduses).

<sup>499</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

<sup>500</sup> Enn Tegova, *TÜ kunstikabineti tegevus ja kunstirühmitus Visarid Kaljo Põllu päevil*, ettekanne Kaljo Põllu teemalisel ettekandeõhtul Tartu Ülikooli Kunstimuseumis, 18.2.2011.

<sup>501</sup> Tegova, *TÜ kunstikabineti tegevus*.

<sup>502</sup> Helena Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist Kaljo Põllu juhendamise ajal (1962–1975)*, seminaritöö (Tartu Ülikool, 2001), 17.

aastat, kunstikabinetis oli täielikult keelatud suitsetamine ja joomine. Ja mina rääkisin kõigiga alati „teie“. Samal ajal oli minu vahekord üliõpilastega usalduslik, me vestlesime avameelselt kunstist, kirjandusest, muusikast, poliitikast... Peale selle – kõik, mis kabinetis toimus, oli avalik, vastutus ei lubanud meil dissidente mängida. /.../ Minu põhimõtteks oli hoida häid suhteid ülikooli juhtkonnaga nagu silmatera, et kabinet kõigele vaatamata edasi püsiks. Samas suutis juhtkond meie tegevusele paljus läbi sõrmede vaadata.<sup>503</sup> Põllu sõnu üliõpilastega tekkinud usaldusliku vahekorra kohta kinnitavad Tiia Toometi mälestused. Kunstikabinet oli tema sõnul üks mitmest vabameelse seltskondliku suhtlemise pesakesest Tartus: „Kunstikabinetist astuti loengutevahelisel ajal lihtsalt läbi, et arutleda Põlluga ja teistega kõikvõimalikel teemadel, kusjuures neil jutuajamistel polnud mingeid ideoloogilisi või autoriteedist tulenevaid piiranguid. Põllu teadis küll paljudest asjadest rohkem, kuid tudengitelgi oli piisavalt infot ja ideid, mis talle huvi pakkusid.“<sup>504</sup>

Mis puutub kunstikabinetis valitsenud distsipliini, siis kabinetis käinud Edakai Simmermann on meenutanud: „Kunstikabineti hing oli Kaljo Põllu muidugi, ja tema oli selles mõttes, heas mõttes, vastuoluline isiksus, et ta võimaldas väga palju ja väga erinevaid asju – ühest küljest oli tõesti nii, et kõik oli seal teretunud ja lubatud, samas oli täpne kellaaeg, millal pidi hommikul olema uks lahti ja tuldud. Loomulikult kuulus boheemluse juurde mingisugune väike õlu või vein, need koosistumised – need olid lubatud, aga minu arust ainult koos Kaljo Põlluga. Ühesõnaga, kui tema lahkus ja pani enda tagant ukse kinni, siis pidi olema see asi lõppenud.“<sup>505</sup> Juba keskkoolinoorukina Kunstikabinetis käima hakanud Tegova sõnul oli Põllu osav suhtleja, kes suutis inimesi oma soovide kohaselt mõjutada: „ei tohtinud kohvikus käia, tüdrukutega käia, napsi võtta, seltskonnas vedeleda. Üks lause oli, et vaata mis juhtus Allsalu ja Maliniga, nemad käivad Werneris.“<sup>506</sup> Ka Asta Põldmäe on kirjeldanud Kunstikabinetis valitsenud mentaliteeti: „Ma mäletan seda selgesti, et niisugust uljutsemist või karutükkide tegemist vist ei olnud, kuigi seda keegi omaette sihiks ei võtnud; aga küll käis kogu aeg väga elav mõttevahetus. Inimesed justkui siiski kogu aeg otsisid oma rada ja see oli just niisugune maailma kunstilise tunnetamise otsing.“<sup>507</sup>

Tasemevahe Tartu Ülikooli ja Tallinna Kunstiinstituudi vahel oli Põllu arva-tes väga suur, mistõttu valmistas ülikoolilinna sisseelamine noorele kunstnikule esiotsa raskuseid. Põllu tundis ennast võõrana ja kartis oma üliõpilaste ringist väljaspool suhteid luua: „Muidugi, ütlen otsekoheselt, alguses oli minul Tartus

<sup>503</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>504</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

<sup>505</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, 14.

<sup>506</sup> Tegova, *TÜ kunstikabineti tegevus*.

<sup>507</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, lisa 1.

ikka väga raske. Väga raske. Oma suures vaimses üksinduses hakkasin esimesel aastal aegamisi toetuma oma üliõpilastele.<sup>508</sup> Hiljem pidas Põllu Tartusse suunamist siiski suureks vedamiseks.<sup>509</sup> Juba 1960. aastate alguses võimaldas Tartu Ülikool Tallinna Kunstiinstituudiga võrreldes kogeda tunduvalt mitmekesisemat ja väärikamat akadeemilist traditsiooni, olles Põllu sõnul „midagi muud, sügavamad ja laiemad, igas mõttes.“<sup>510</sup> Põllu on Tartusse sattumisest kõnelenud viisil, mis ei näita üksnes toonase Tartu akadeemilise ja kultuurielu suhtelist rikkust ja paremust Tallinnaga võrreldes, vaid ka noore kunstniku uudishimu ja aukartust vaimsete väärtuste ja nende kandjate ees. Põllu sõnul sai just tema Tartu Ülikooli tööle sattumise ajal siit alguse teatav vaimne puhang: „Peaaegu igal õhtul toimusid ülikooli kohvikus luuleõhtud, esinesid Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo, Andres Ehin, Ly Seppel, Mati Unt jne, peale selle kohtumisõhtud, avalikud loengud...“<sup>511</sup> Kunstniku sõnul püüdis ta Tartus noorte hulgas keenud vaimse eluga haakuda, suhelda noorte luuletajate, näitlejate ja teadlastega ning loominguküpsete maalikunstnikega – see aga muutis tema maailma „üha suuremaks, rikkamaks ja huvitavamaks.“<sup>512</sup>

Küllaltki suuri vabadusi lubanud studio pidamine nõukogudelikus ülikoolis tähendas paratamatut arvestamist poliitilise reaalsusega – tegemist oli avaliku institutsiooniga ning kehtivale korrale liiga silmatorkavate väljakutsete esitamine võinuks lõppeda kabineti sulgemisega, nagu see juhtus 1975. aastal sotsioloogialaboriga. Asta Põldmäe sõnul valitses kunstikabinetis õhkkond ja meeleolu, mis sulges ühtviisi välja nii nõukogudelikud kammitsad kui dissidentlikud ahvatlused – tegevus osati hoida mõõdus, kus „keegi ei tundnud ennast ahistatuna ja kus ometigi inimesed said ennast väga vabalt sirutada.“<sup>513</sup>

Põllu vahekorra kohta nõukogude võimuga pole kuigi palju teada. Erinevalt mõnest kaasaegsest ei kippunud Põllu ei toona ega hiljem iseendale vastu rinda taguma ja oma heroilise dissidentliku tegevusega kelkima. Põllu sõnul suhtus Ülikooli juhtkond kunstikabineti tegevusse üldiselt soosivalt ning mingist poliitilisest tagakiusamisest ei saa kunstikabineti ja Visarite puhul rääkida. Kuna ta ise kandis hoolt, et tegevus ei väljuks piiridest ja toimuks avalikult, polnud Põllu arvates kellelgi võimalustki kuskilt kinni haarata.<sup>514</sup> Põllu on rääkinud ühest vaibalekutsumisest rektor Feodor Klementi juurde, mis algas tolle teadaandega, et talle on Tallinnast teatatud, et ülikooli kunstikabinetis „toimuvad mingisugused asjad“.

<sup>508</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 55.

<sup>509</sup> Põllu, „Kodalased“.

<sup>510</sup> Raudam, „Punane joon“, 44.

<sup>511</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 55.

<sup>512</sup> Põllu, „Kodalased“.

<sup>513</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, lisa 1.

<sup>514</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, 20.

„Mina seletasin, et midagi ei toimu, see on tänapäeva kunstiajalugu. Tema kartis väga mingit ideoloogilist apsu. Aga mina ütlesin, et midagi pole, lihtsalt noored inimesed ja maalivad pilte, teevad ülikooli kohvikus näitusi.“ Vaibalekutsumine lõppes rektori poolse palvega temast ka aru saada, mis Põllu sõnul tähendas, et tehke, mis tahate, aga ärge väga hulluks ka minge. Põllu sõnul hakkas tal rektor Klementist kahju.<sup>515</sup>

Kunstikabinetis küpsenud ideedest ambitsioonikaim puudutas kõrgema kunsti-hariduse taastamist Tartus, mille eest Põllu aastaid visalt võitles. 1971. aasta 26. jaanuariga dateeritud kirjas ENSV Kunstnike Liidu juhatuse presiidiumile peab Põllu Tartu kunstielu säilitamiseks vajalikuks kõrgema kunsti-hariduse taastamist Tartus. Selleks oli tema sõnul kaks võimalust – ENSV Riikliku Kunstiinstituudi Tartu filiaal või Tartu Ülikooli kunstiosakond. Aastapäevad hiljem (6. jaanuar 1972) esitab Põllu uue projekti, seekord nii Tartu Ülikoolile, ENSV Kõrgema Hariduse Ministeeriumile kui ENSV Kunstnike Liidu juhatusele. Põllu seekordne ettepanek erineb rõhuasetuste poolest – kõrgema kunsti-hariduse taastamise asemel Tartus räägitakse laia üldkultuurilise profiiliga joonistusõpetajate ettevalmistamisest Tartu Ülikooli juures. Ettepanekule on lisatud detailne õppekava projekt.<sup>516</sup> Lõpuks jäid plaanid kõrgemates otsustamisinstantsides siiski soiku. Tiia Toometi sõnul oli see nurjumine Põllut tabanud kõige suurem pettumus.<sup>517</sup>

Lennukate plaanide teostumise asemel muutus peagi küsitavaks hoopis kunstikabineti enese tulevik. Põllu arvates mängis siin olulist osa 1970. aastal toimunud rektorivahetus, kui Klementi ameti võttis üle Arnold Koop. Too asus kunstniku sõnul Ülikooli arendama. Põllu: „Ta „arendas“ niimoodi, et terve Marxu maja sai marksistidele. Kunstikabinet taheti kupaatada Tiigi tänavale vanasse intrisse, keskmest ja ülikooli juhtkonna silme alt ära. Eks Koop teadis väga hästi, mida kabinetis tehakse. Mina hakkasin vastu, et ei lähe välja. Koop kutsus siis mind enda juurde. Kaks korda käisin. Ilmselt oli kusagil juba kõik ära otsustatud.“<sup>518</sup> Põllu on mõista andnud, et kunstikabineti kolimine võeti ette, kuna Ülikooli võimud tundsid ennast sellest ohustatuna: „Aga mõnel mõjukal asjamehel tekkis hirm, et ülikooli ideoloogilisi allsambaid kõigutatakse ja on vaja temast kuidagimoodi lahti saada. Eks siis organiseeriti kunstikabineti sundkolimine Tiigi tänava lõppu, et inimene peaks vantsima sinna kaugele, et kaoks ära klubiline iseloom ja jääks ainult õppetöö. See ei olnud minu isiklik asi, see oli Tartu ühe kultuurinähtuse paralüüeerimine.“<sup>519</sup> Samuti on Põllu kunstikabineti marksumajast välja ajamise taga näinud majanaabritest poliitiliste õppeainete kateedri survet, kes soovisid

<sup>515</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>516</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, lisa 3, 3–7.

<sup>517</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

<sup>518</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>519</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

kunstikabineti ruumidesse rajada ühiskonnateaduste raamatukogu: „Ühel hetkel, vist 73-ndal aastal, leidsid need [Tartu Ülikooli õppehoones] meie kohal olevad pseudoteadlased, et neil on vaja pseudoraamatukogu. Ja kõige paremini arvati selleks sobivat muidugi kunstikabinet.“<sup>520</sup>

Niisiis määrati ministri käskkirjaga kabineti uueks asukohaks Tiigi tänava ühiselamu. Linnasüdamest pisut eemale viiduna kunstikabinet hääbus. Põllu: „Läksime siis Tiigi intrisse: sealsetes kunstikabineti ruumides vett polnud, graafika sügavtrükki teha ei saanud, keraamikat teha ei saanud. Klubiline tegevus soikus, sest kes sinna kaugele raudteejaama lähedale läheb. Tiigi tänavalt ülikooli kohvikusse näitusepiltide tassimine oli väga vaevarikas. Siis hakkasin mõtlema, et aitab.“<sup>521</sup> Lisaks veele puudus kabineti uutes ruumides 1974. aasta kevade seisuga ka mööbel. Ülikooli laiendatud õppenõukogu koosolekul peetud ettekandes oli Põllu Tiigi tänava ruumide suhtes äärmiselt kriitiline, öeldes näiteks: „Esteetiliselt naudingut, veel vähem loomingulist meeleolu loob Tiigi tn. maja oma paarikümnesentimeetri paksuste tuvisõnnikuribadega karniisidel, õudse segaduse ja roppusega hoovis ja koridorides. Huvitav, et ülikooli ametnikud julgevad sinna kunstikabineti tööga tutvuma tulnud Moskva Ülikooli, Üleliidulise Ametiühingu Kesknõukogu ja Kunstnike Liidu vastutavaid töötajaid juhatada.“ Samas kirjeldas kunstnik tuntava kibestumisnoodiga kabineti endiste ruumide alakasutust uute valdajate käes.<sup>522</sup> Põllu jäi kunstikabineti juhataja kohale veel kaheks aastaks ja naasis siis Tallinna. Kunstnik on öelnud, et oli Ülikooli juhtkonna peale nii solvunud, et katkestas oma senise leivaisaga pea kõik suhted.<sup>523</sup>

Kolmeteistkümne aasta jooksul, mil Põllu kunstikabinetti juhtis, korraldati ülikooli kohvikus 47 näitust, koostati viis tõlkekogumikku, tõlgiti ja levitati käsi-kirjaliselt enam kui kümne tuntud autori kunstiteoreetilisi käsitlusi, korraldati kohtumisi ja diskussioone Tallinna noorte kunstnikega. Kunstikabinetis õppinute hulk võis parematel aastatel kõikuda 80 inimese ümber.<sup>524</sup> 1974. aastaks oli kunstikabineti õppekava läbinud ja sellega kunstnik-dekoraatori kutse omandanud üle 300 üliõpilase.<sup>525</sup> Põllu Tartu perioodi pärandit hinnates on võimalik argumenteerida, et tema panus pedagoogina oli sel perioodil isiklikust kunstiloomingust olulisemgi. Nii arvab näiteks kunstniku sõber Hando Runnel: „Ta ikkagi oli kõvem nimi mitte oma kunstiloomingu pärast, vaid selle pärast, et ta oli hea kunstikabineti juhendaja, tema juures oli palju noori inimesi, ta oli neile isalik

<sup>520</sup> Andres Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““, *Hommikuleht*, 4.9.1993.

<sup>521</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>522</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, lisa 4, 7–8.

<sup>523</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““.

<sup>524</sup> Jaak Kangilaski, „Kümme aastat harmoonilise isiksuse heaks“, *Edasi*, 21.5.1967.

<sup>525</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, lisa 4.

kuju, kes ise katsetas ja õhutas katsetama teisi ka.<sup>526</sup> Sellisel arvamusel on Põllu õpilane Tiia Toomet: „Kui ma olen elus kohanud kedagi, keda julgeksin nimetada Õpetajaks suure tähega, siis see on Kaljo Põllu. Jah, ta oli huvitav kunstnik, aga selle kõrval ja läbi elu oli ta kindlasti Õpetaja. Õpetaja pole see, kes annab edasi vaid mingeid konkreetseid oskusi või teadmisi. Õpetaja õpetab ka õpetamata. Oma isiksusega. Kogu oma eluga.“<sup>527</sup>

**Visarid.** 1967. aasta detsembris asutati Kaljo Põllu eestvedamisel rühma Tartu Ülikooli kunstikabinetis koos käinud üliõpilaste baasil kunstirühmitus Visarid. Nii Visarite manifestis kui Põllu intervjuudes levitatud versiooni kohaselt andis rühmituse tekkele tõuke noorte kunstnike teoste tagasilükkamine Tartu kunstinäituselt: „67-nda aasta sügisel viisime kunstikabineti ümber koondunud inimestega oma tööd Tartu kunsti sügisnäitusele ja need muidugi lükati tagasi. Kui me neid siis ära tõime, otsustasime, et tuleb teha üks punt, sellest hetkest tekkiski „Visarite“ kunstirühmitus.“<sup>528</sup> Eeskujuks oli kolm aastat varem Tallinna Kunstiinstituudis tekkinud rühmitus ANK '64. Põllu: „Sellepärast, et Vint oma seltskonnaga käis paar-kolm korda kunstikabinetis enne ja pärast, olid ühised näitused ja kohtumisõhtud ülikooli kohvikus jne. Aga ANK oli juba kolm-neli aastat varem omale rühmituse õiguse kunstiinstituudi müüride vahel välja võidelnud, selle, et üldse võib nõukogude ühiskonnas midagi taolist olla.“<sup>529</sup> Visarite näitustel esinejate põhikoosseisu moodustasid Peeter Lukats, Jaak Olep, Kaljo Põllu, Rein Tammik, Enn Tegova, Lembit Karu ja Peeter Urbla. Kunsti tegemise kõrval kirjutati kriitikat ning tõlgiti moodsat kunsti käsitlevat teoreetilist ja kunstiajaloolist kirjandust. Nende tegevustega olid hõivatud Kaur Alttoa, Asta Põldmäe (Hiir), Jaak Olep ja Toomas Raudam.

Paradoksaalselt seonduisid põhjused miks 1960. aastate Tartus justkui teisest aegruumist pärinevat neoavangardistlikku kunsti tegema hakati Põllu sõnul eestlaste kultuurilise identiteediga – võõrvõimu poolt peale sunnitud vaimse surutise tingimustes, kus eesti rahva ja omakultuuri püsijäämine oli ohustatud, otsiti tuge kõigest, mis oli läänelik.<sup>530</sup> Tundub, et siinkohal on Põllu hiljem olnud äärmiselt aus: „Sellel ajal taheti lääneliku kunsti jäljendamisega kõigile kuulutada, et meie ei ole sovjetid.“<sup>531</sup> Niisiis seisnes Visarite kehasstatud eestlaste identiteedi manifestatsioon vastandumises nõukogude režiimile ning selle poolt propageeritud vene kultuurile: “Kui me midagi läänelikku üle võtsime, siis selge eesmärgiga,” on Põllu tunnistanud. „See eesmärk oli vastandumine nõukogude

<sup>526</sup> Suulised andmed Hando Runnelilt.

<sup>527</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

<sup>528</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>529</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>530</sup> Kaljo Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst* (Tartu: Ilmamaa, 2004), 7.

<sup>531</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

võimule, mis on ühtlasi üheks osaks 60ndate lõpu loomevaldkondades sula-perioodil levinud üldisest totalitarismi kriitikast.<sup>532</sup> Mis puutub selle eesmärgi teostamiseks valitud kunstilisi vahendeid, siis Visarite liige Kaur Altoa on pop- ja opkunstiga tegelemise kohta öelnud, et mingit „kohutavalt suurt kunstilist kontseptsiooni“ selle taga ei olnud. Iseäranis mis puutus opkunsti, tahtis Põllu Altoa sõnul lihtsalt „demonstreerida, et nii saab ka kunsti teha, see on ka kunst“.<sup>533</sup>

Kaljo Põllu isik muudab Visarid mõneti teistsuguseks rühmituseks kui olid ANK'64 ja SOUP'69 Tallinnas. Rühmitus tekkis selgelt Ülikooli kunstikabineti pinnalt ning Põllu oli pigem noorte asjaarmastajate õpetaja kui võrdväärne kolleeg. Kui Tallinna rühmituste näol oli tegemist eakaaslaste isetekkeliste initsiatiividega, siis Visarid meenutavad Kaljo Põllu jüngreid ja katselaborit. Põllut lahutas ülejäänud rühma liikmetest juba märkimisväärne vanusevahe. Kui kunstikabinetti sattunud olid keskeltläbi 20-aastased või nooremad, siis Põllu oli rühmituse tekkides 33-aastane ja töötanud juba viis aastat õppejõuna. Visar Enn Tegova on tema autoriteedi kohta öelnud: „Põllu keerukasse ajusse ei julgenud ega osanud keegi minna. Ta oli meie juht ja õppejõud, „vägistaja“ nagu me naljaga teda salaja kutsusime.“<sup>534</sup> Visar Rein Tammiku sõnul oli rühmituse näitustel eksponeeritavate tööde valikul põhiliseks tsenseerivaks faktoriks Kaljo Põllu soovitus. Samas osutab ta delikaatsele viisile, kuidas Põllu oma autoriteeti kasutas: „See oli esitatud mitte dotseeriva õppejõu positsioonilt, vaid kui kolleegi arvamus. Noore inimese jaoks oli sellisel suhtumisel loomulikult suur innustav jõud.“<sup>535</sup> Põllu ja Visarite huvitavale suhtele heidab valgust Kaur Altoa: ühelt poolt tema sõnul „kui keegi võttis seda Visarite asja tõsiselt, siis see oli Põllu“. Ent teiselt poolt Altoa sõnul Põllu Visarite hulka otseselt ei kuulunudki, vähemalt mitte samas tähenduses, nagu ülejäänud liikmed. Visarite näitustel eksponeeris kunstnik op- ja popkunsti eksperimente, samas kui graafikat, mida ta ise pidas oma loomingu tõsisemaks ja professionaalsemaks pooleks, näitas ta pigem Tartu Kunstimuseumis ja institutsionaalselt kaalukamatel näitustel.<sup>536</sup>

Eelnevast nähtub, et ühelt poolt oli Põllul rühma liikmete üle vaieldamatu autoriteet ja sellest tulenev võim, ent teiselt poolt ei lubanud loomupärane tagasihoidlikkus tal ülejäänud liikmetega võrreldes väliselt liigselt esile tõusta. Iseloomulik on Põllu enda poolt hiljem kirjapandu: „Visaritest“ ei kujunenud K. Põllu koolkonda. See ei olnud eesmärgiksi. Peitub ju igas koolkonnas teatud

<sup>532</sup> Hannes Sarv, „Kaljo Põllu Eesti maastikud jõudsid Sõrule“, *Hiiu Leht*, 28.8.2007.

<sup>533</sup> Kaur Altoa retsensioon Triini Tulgiste Tartu Ülikoolis kaitstud magistritööle, ette kantud 4.9.2013.

<sup>534</sup> Mia Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs postkolonialistlikust vaatepunktist*, bakalaureusetöö (Tartu Ülikool, 2013), 55.

<sup>535</sup> Rein Tammik, *Kunst*, 3 (1984), 49–50.

<sup>536</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 59.



määral selle juhi vaimset türanniat. Eriti oma õpilastega on suhteliselt kerge saavutada tööde välist sarnasust. „Visarite“ rühmitust võiks nimetada pigem loominguliseks sõpruskonnaks.<sup>537</sup> Nagu on märkinud Toomas Raudam, oli see sõpruskond mingil määral eksklusiivne, ei lasknud teisi kergesti ligi: „Kaplinski pääses sellepärast, et tema naine, kes sel ajal polnud veel tema naine, ainult armas armuke, töötas siis kunstikabineti laborandina. /.../ Kangilaski, kes pidas moodsa kunsti ajaloo loenguid ja klõpsatas ringauditooriumis diapositiive projektsiooni-aparaati, ei pääsenud, kuigi oleks võinud, sest tema naine käis ka kunstikabinetis /.../“<sup>538</sup> Visarite kui kunstikabineti koorekihi teatav eksklusiivsus eristus kunsti-kabineti üldisest avatud ja egalitaarsest vaimust.

Sellest, kuidas rühmitus osalenud noortele kunstnikele mõjus ning millised mõtted ja suhtumised Visarite hulgas liikusid, annab aimu Tammik: „Mis oli rühmituses osalemise puhul minule kõige tähtsam? Tekkisid esimesed küpsemise tunnused. Kerkisid esile sellised probleemid nagu isikupära loomingu, suhe keskmise põlvkonna töödese, grupivaimu tunnetamine, vabariiklikele näitustele pääsemise võimalus.“<sup>539</sup> Ei ole üllatav, et Visareid ühendava mentaliteedi juures kerkivad esile sarnased jooned, mida on eelpool kirjeldatud ANK'64 juures: kunstiküsimuste primaarsus kõikvõimalike muude kaalutluste suhtes, idealistlik usk loomingulise eneseloome väärtusesse ning koostegutsemise rõõm. Visar Toomas Raudami sõnadega: „Ma usun, et oli tõesti nii nagu „Visarite“ loomisloos kirjas – iseenda leidmine kunstis, kunsti kaudu. /.../ Ma usun, et see oli meie aja vaim: puhas, habras, õrn.“<sup>540</sup>

Hiljem on Põllu Visareid käsitletud katsena väljumaks stalinistlikul perioodil ühiskonnale pealesurutud kultuurilisest tardumusest, kehtestada uut moodi identiteet, mis orienteeruks vene-nõukogude kultuuri asemel lääne-euroopa ja ameerika kultuurile: „Visarite kunstirühmituse peamiseks eesmärgiks oli näidata, et eesti akadeemiline noorsugu pole veel täiesti sovetistunud. Seda mitteolemist näidati lääneliku moodsa kunsti matkimise kaudu oma loomingu. Kõik tundus hea, uus ja huvitav, mis õnnestus läänest kätte saada.“<sup>541</sup> Samuti on Põllu tagantjärele pidanud Visarite tekkimist reaktsiooniks 1960. aastatel alanud hiilivale mugandumisele: „Pole saladus, et juba 1960-ndate aastate alguses hakkas eesti rahvas vähehaaval kohanema nõukogulaste poolt peale sunnitud käsumajanduse, kolhooside ja ideoloogilise propagandaga. Selle üheks väljenduseks oli, et suur osa noorintelligentsi paremikust astus parteisse. Nende hulgas olid populaarsed ühe prantsuse

<sup>537</sup> Kaljo Põllu, *Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972*, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), 57.

<sup>538</sup> Raudam, „Mina olen Visarid“, 51.

<sup>539</sup> Rein Tammik, *Kunst*, 3 (1984), 49.

<sup>540</sup> Raudam, „Mina olen Visarid“, 50–51.

<sup>541</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 58.

eksistentsialistide juhi Jean-Paul Sartre'i (külastas 1964 suvel Eestit, ka Tartu ülikooli) marksismi täiendada ja parandada püüdlevad vastuolulised ideed. Samal ajal oli meile teada, et läänemaailmas, eriti noorte hulgas, levib ettekujutus NSV Liidust kui ühekeelsest ja -meelsest igavese rahu riigist. Seda naiivset usku ei suutnud oluliselt ja mitte kauaks kõigutada isegi 1968. a. Tšehhoslovakkia sündmused. "Ülalkirjeldatu taustal omistas Põllu Visaritele ja teistele avangardistliku vastukultuuri ilmingutele suure tähtsuse – tema sõnul „pandi jalg ukse vahele“ ja kuulutati tervele maailmale eestlaste erinevust nõukogude kultuurist.<sup>542</sup> Kas see globaalne kuulutamine ka mingil määral realiseerus, on küll küsitav – ettevaatlikkusest ei sõandatud signeerida, avaldada ega levitada isegi mitte Visarite manifesti.

Ilmselt eelkõige Põllu isikust tulenes Visareid iseloomustanud teatav konfrontatsioonilisus, mis ei piirdunud vastandumises nõukogude režimile ja selle kunstipoliitikale, vaid laienes ka suhetele vene dissidentliku kunstiga ning samuti pallaslikule traditsioonile (iseäranis nn Tartu sõpruskonnale).<sup>543</sup> Hiljem on Põllu avaldanud Pallase koolkonna ja selle positsiooni kohta 1960. aastate Tartu kunstimaastikul kohta järgmise arvamuse: „Pallase järelimpressionistlik maalikoolkond seisis minu meelest nagu mingisugune kultuurikants Stalini ajal kindlalt püsti. Tema oli nagu Eesti-aegse mõttelaadi vankumatu jätkaja. Kõik need tõelised pallaslased, kes seal veel 1960. aastatel elasid, olid ju täies elujõus ning au neile jne, jne, jne. KUID. Nad jäidki oma suurt pallaslikku kunstikindlust kaitsma ega näinud seda, mis ümberringi toimus, ja võib-olla ei tahtnudki näha.“ Nõnda ilmnevad pallaslased Põllu käsitluses stagneerunud vanameelsetena, kellele ta vastandab iseenda ja oma kunstikabineti/Visarite seltskonna – noored, rahulolematud, kaasaegsed, informeeritud ja tõrjutud: „Korraga esitavad mingisugused ülikooli kunstikabinetis õppinud inimesed, kes olid saanud kunstiajaloo või keeleteadusliku või füüsika-alase hariduse, oma töid Tartu kunstinäitustele. Ja muidugi löödi need tagasi, koos minu töödega takka otsa!“<sup>544</sup> Samas annab Põllu mõista, et tõrjumist ei võetud väga südamesse, kuna tänu otseühendusele Lääne kunstiga asuti kohaliku kunstielu suhtes teisel tasandil: „Meile, kes olime tõlketegevuse kaudu kursis kõige uuemaga, ei pakkunud Tartu sõpruskond ega Moskva põrandaalused mitte midagi. Hoidsime nendest fossiilidest eemale. Ka kollaaž ning abstraktsus polnud siis meile enam mingi uuenduslikkus.“<sup>545</sup> Näib, et Põllu suhtumine traditsioonilisse esteetilisse kunsti, nagu seda Pallases viljeldi, oli

<sup>542</sup> Kaljo Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972*, 57.

<sup>543</sup> Üheks selle konfrontatsioonilisuse väljenduseks olid ka Visarite tihedad suhted nn esimese almanahhipõlvkonnaga, Unt, Unt, *Seilates sadamata*, 30.

<sup>544</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>545</sup> Kübersepp, *Visuaalse rahvaluule kolleksionäär Kaljo Põllu*, 43.

üldse skeptiline: „[...] Pallas oli oma impressionismil põhineva väljenduslaadiga juba asutamise peale anakronism. Kooli juhid teadsid kindlasti, mis 1919. aastaks juhtunud oli, aga Pallase häda oli selles, et noored mehed läksid Pariisi ja võtsid omaks selle, mis parajasti müüs, st. impressionistliku laadi.“<sup>546</sup> Sarnast traditsioonilisele esteetikale vastandunud impulssi on sõnastanud ka Raudam: „Mõistagi oli see vastuhakk vanale kunstile, mis millegipärast midagi kujutas. Miks pidi ta midagi kujutama? Miks ei võinud ilma, puhtalt, niisama, prügimäelt, käe-jala juurest, silma võrkkestalt?“<sup>547</sup>

Erinevalt Tõnis Vindist ja Tallinna rühmitustest ei suhelnud Põllu ka Moskva põrandaaluste kunstnikega ega kiitnud selliseid suhteid heaks ka rühmituse liikmete puhul. Põllu selgitused vene kolleegide-avangardistide ignoreerimisele on olnud pisut ebaselged. Ühelt poolt on ta viidanud, et põrandaalustega suhete loomine olnuks ohtlik kunstikabineti ametliku iseloomu tõttu.<sup>548</sup> Teiselt poolt on ta väitnud, et tegemist oli põhimõttelise otsusega lähtuda autentsest fenomenist, milleks peeti üksnes Lääne moodsat kunsti: „ANK sai oma info Moskva põrandaaluste kaudu, Visarite põhimõtte oli võtta otse algallikast, mis teostus tänu ülikooli vaimsele potentsiaalile. Ülikooli toleaeagsed õppejõud olid väga kunsti- ja kultuurilembesed, mõni ikka tõi raamatuid välismaalt kaasa, või kingiti. Teati, et kunstikabinetis tõlgitakse ning tuldi lahkelt pakkuma.“<sup>549</sup> Tegova sõnul „ega ta nii väga ei tahtnud, et läbi käiakse, sest see tähendas, et hakatakse uurima ning tühjast asjast tehakse suur number. Talle ei meeldinud, et ma Soosteriga suhtlesin, tal Moskvast külas käisin.“<sup>550</sup> Nii hakkab näima, et Põllul oli mingil põhjusel ambitsioon oma jüngrite suhteid ja infokanaleid kontrolli all hoida. Võib-olla ei olnud korrektsele Põllule meeltemööda lihast ja luust kunstnike boheemlikud eluviisid, ta eelistas saada oma infot kirjasõna vahendusel, akadeemiliselt puhastatud kujul.

Ülikooli vaimsest atmosfäärist sissevõetud Põllu käsitles ka piiritaguseid isenesest kommertslikke või küünilisi kunstinahtusi otse teadlasliku tõsidusega. Vastates küsimusele Lääne kunsti jäljendamise kohta Visarite liikmete poolt on Põllu väitnud, et „Ülikooli laialdane vaimne õhkkond ei lubanud seda teha, sundis sügavamale tungima, tõlkima algallikatest saadud kunstikirjandust, pürgima asja olemusse.“ Põllu sõnul saanukski Visarite taoline kunstirühmitus tekkida üksnes Tartu Ülikooli juures.<sup>551</sup> Akadeemiliselt tõsimeelse suhtumisega kaasnes üüratu entusiasmi Lääne moodsat kunsti puudutava informatsiooni kogumisel. Oma

<sup>546</sup> Tiina Tammet, „Visarid“ ja nende aeg“, *Kultuurileht*, 20.9.1996.

<sup>547</sup> Raudam, „Mina olen Visarid“, 50–51.

<sup>548</sup> Triin Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon: Visarite näide*, magistritöö (Tartu Ülikool, 2013), 40.

<sup>549</sup> Tammet, „Visarid ja nende aeg“.

<sup>550</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 56.

<sup>551</sup> Raudam, „Punane joon“, 43–44.

tuntuimat (ühtlasi liialdatumat, naiivsemat) mõtet Visarite kaasaegsuse kohta on Põllu väljendanud mitu korda: „Me võisime olla Pariisi ja New Yorgi kunsti-sündmustest maas vahest paar tundi. Üliõpilased oskasid võõrkeeli ja kuulasid raadiot ning ei jätnud ka kunstikabinetis kuulutamata, mis Pariisis, New Yorgis või Londonis sündis. Kunstikabineti „agendid“ olid ööd ja päevad valves.“<sup>552</sup> Ja teisel: „Et üliõpilased kuulasid, ja mina ka, igasuguseid välisraadioid, oli meil prantsuse või inglise keelt valdavate üliõpilaste kaudu teada juba järgmise päeva hommikul, milline suurem näitus Pariisis või New Yorgis või Londonis eile õhtul avati.“ Põllu tunnistab, et sellist „taset“ suudetud siiski hoida vaid pool aastat.<sup>553</sup> Ja kolmandas kohas: „Kogu Lääne kunstielu oli meil teada. Ma arvan, et ajaline vahe meie ja Lääne vahel oli mõnel hetkel ainult paar nädalat. See jõudis nii kaugele, et Vasarely saatis minule oma monograafia.“<sup>554</sup> Kohati võis innukas info-pudemeist virtuaalse reaalsuse konstrueerimine omandada ka koomilise värvingu. Näiteks meenutab Tegova: „Võib-olla olime kuulnud, et Man Ray käis prügimägedel. Ka Põllu tormas Tartu prügimäele ja tõi seal piimakannusid ja rakendas neid oma assamblaazides.“ Samas oli Põllu Tegova sõnul akadeemilisele isikule sobivalt „väga korralik inimene, tal olid kõik ära sorteeritud.“<sup>555</sup>

Mis puutub praktilisse kunstiloomingusse, siis näib, et kunstikabinetis andis tooni pigem entusiastlik pealehakkamine kui meetodiline lähenemine. Tegova sõnadega: „Ega me maalida ei osanud, hakkasime kohe tegema.“<sup>556</sup> Või Urbla arutluskäik: „Mis oli tähtis? Ehk mitte panus eesti kunsti varamusse, mitte piltide tase ja arv. Tähtis oli, et üldse loodi rühmitus /.../. Loodi grupp, kus olid head võimalused noore vaimu arenguks.“<sup>557</sup> Võib spekuloida, kas kunstilisel diletantlusel võis olla ühe- või teisesuunaline põhjuslik seos pallaslastele vastandumisega. Nõnda lubab arvata näiteks Tammiku kommentaar: „Kuigi meie tööd, välja arvatud Kaljo Põllul, olid tihti diletantlikud, hoolisime sellest üsna vähe. Mässu-meel oli tähtsam. Praegu tundub tollal tehtust paljugi kahtlasena. Siiski oli selline sündmuste forsseerimine viljakas. Paratamatult seostusid novaatorluse ja konservatismi probleemid keskmise ja vanema põlvkonna hoiakute kriitikaga.“<sup>558</sup> Pallaslik maalikultuur võis tõepoolest olla „üleilne sõna“, ent ilmselt poleks ei Põllu ega noored Visarid mõistnud selles nõudlikus traditsioonis töötada ka siis, kui nad seda oleksid tahtnud.

<sup>552</sup> Tammet, „Visarid ja nende aeg“.

<sup>553</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 56.

<sup>554</sup> Raudam, „Punane joon“, 43–44.

<sup>555</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 55.

<sup>556</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 55.

<sup>557</sup> Tammik, *Kunst*, 3 (1984), 50.

<sup>558</sup> Tammik, *Kunst*, 3 (1984), 49.

Küll aga jätsid Visarid oma jälje kohalikku neoavangardi ajalukku, muuseas pioneeridena nn tegevuskunsti ja installatsioonide valdkonnas. Selles suhtes oli mälestusväärne 1968. aasta suvel Kabli rannas toimunud ajakirja Noorus IV suvepäevadel korda saadetu. Tegova: „Installatsioon meres – Kaljoga kahekesi olime meres, Põllu tegi tuuleveskid, mina tegin õhupallidest suuri viinamarjakobaraid, täispuhutud kummist veterinaarkinnaste rida läks tuulikute poole – mitmetähenduslik. Natuke me teadsime, et *performance* on olemas, aga polnud päris kindlad. Õigemini teadsime, et happeningid on olemas (kõik juhtub koha-peal), *performance* jõudis natuke hiljem teadvusesse.“<sup>559</sup> Kasutatud vahendite valik sõltus juhusest – kummikindad olid kättesaadavad tänu Tegova vennale, kes töötas veterinaarina.<sup>560</sup> Põllu suhtumine sedalaadi tegevustesse näib olevat olnud täiesti tõsimeelne, veel 1996. aastal on ta ilma tuntava eneseirooniata rääkinud: „Kõrge mainega oli ajakiri Noorus, kes korraldas noorte kultuurilaagreid Kabli rannas. Seal me tegime Tegovaga merre kaks seadeldist. Mina pean oma vette rammitud teivaste otsas pöörlevate tuulikutega kompositsiooni tuulekunstiks ja Tegoval olid õhukunsti objektid – kaks suurt õhku täis puhutud veterinaarikinnast, mis kiikusid vees. Vaevalt, et keegi tallinlastest sel ajal midagi niisugust tegi.“<sup>561</sup> Tegova sõnul pidi teos osutama asjaolule, et meri oli toona keelutsoon, kus olid sõjaajal elu jätnud paljud põgeneda üritanud eestlased.<sup>562</sup>

Eelnevast tõusevad Visarite tegevust iseloomustavate märksõnadena esile määratu innukus ning olemasolevatele struktuuridele ja traditsioonidele vastandumine. Kui uskuda Toomas Raudamit, siis oli see piisav, et kõikvõimalike võimesindajate silmis ebaseadlikuks muutuda: „Mina tean, et oli elu, olid asjad, mis panid meid põlema ning see õhetus meis paistis kaugele välja, oli ebatavaline, ebaloomulik neile, kel endal seda kalduvust polnud – partei- ja komsomolitegelinskile, KGB-le, Moskvale, Tallinnale, kohvik „Tempo“ administraatorile, vana-Pälsoni ühika komandandile ja ehk veel mõnele vähemtähtsale komale. See elu, see ühisus (sugugi mitte alati ühismeel) oli kõige tähtsam. Ja sellega,

---

<sup>559</sup> Tegova, *TÜ kunstikabineti tegevus ja kunstirühmitus Visarid*.

<sup>560</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 52.

<sup>561</sup> Tammet, „Visarid ja nende aeg“.

<sup>562</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 52. Anu Allas seostab värskes artiklis Eesti NSV-s viljelatud tegevuskunsti varast faasi 1960. aastate eesti kultuuris olulisel kohal olnud eksperimentaalsuse kontseptsiooniga. Viimase näol oli Allase sõnul tegemist ühenduslüliliga ametliku kunsti ning lääne moodsa kunsti ajaloo ja/või kaasaegsele neoavangardile orienteeritud suundumuste vahel. Ametliku ideoloogia raames tolereeritud kunstilisi eksperimente kui loodetavat teed uute kunstivormideni, 1960. aastate noorte kunstnike jaoks tähendas eksperimentaalsuse argument võimalust mänguvälja laiendada ja ametlikku kunstikaanonit avardada, Anu Allas, „Eksperimentaaletenus/instrumentaalteater: „Kreemona ringmäng“ (1968)“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1-2 (2014), 19–21.

sellistena, usun, olime ka ohtlikud. Meile jäi märk külge.<sup>563</sup> Jättes kõrvale Visarite ees värisenud Moskva ja KGB, oli Põllul Visarite pärast Ülikooli rektorraadis tõepoolest mingil määral seletamist: „Rektor Klement kutsus mind vahel keskkomitee ideoloogiaekspertidilt saabunud signaali peale välja ja vestles pikalt, eriti mures oli ta Visarite tõlgete pärast, kuigi tõlkekogumikes polnud mingit poliitilist manifestatsiooni. Kogu tegevus oli sihitud avalikkusele, vastutustunne ei lubanud pörandaaluseid mängides kunstikabinetti põhja lasta.“<sup>564</sup>

Rühmituse tegevuses tekkis Põllu sõnul teatav väsimus 1971. aastal pärast Visarite neljandat näitust: „Selleks ajaks oli juba osa liikmeid – Tammik ja Urbla – Tartust lahkunud ning tundus, et läheme laiali.“<sup>565</sup> Mõne teise Visarite liikme jaoks langes kunstilooming elueelistuste hulgas senisega võrreldes taha plaanile, samuti läks moest Visareid mõnevõrra ühendanud pop-esteeetika.<sup>566</sup> Kui Visarite laul näis olevat lauldud, tuli Põllu mõttele kirjutada rühmituse manifest.

**Visarite manifest.** Visarid olid meie 1960. aastate kunstirühmitustest ainuke, mis määratles end manifesti kaudu. Visarite manifest esindab rahvusvahelise avangardi arsenalist laenatud žanri, tehes seda siiski mõne olulise tähendusliku nihkega. Nõnda on Visarite manifest kirjutatud suuresti retrospektiivselt, ajal, mil rühmituse tegevuse kõrgaeg oli möödunud (manifest on dateeritud 23. augustiga 1971). Visarite kui kunstirühmituse lagunemist on manifesti kirjutamise otsese ajendina möönnud ka Kaljo Põllu – manifesti ajendas teda kirjutama Herbert Readi seisukoht, mille kohaselt on kunstirühmituste eluaeg viis aastat. Visaritel oli aga käimas alles neljas aasta: „Sooviga rühmitus veel aasta koos hoida, kirjutasin manifesti, mis loeti ette Rein Tammiku kodus. Sai kokku lepitud, et allkirju ei anna, sest poliitiline olukord oli Tšehhoslovakkia sündmustele järgnenud aastatel väga pingeline. Igaüks sai manifesti koopia. Pärast tegime veel kaks näitust ja alles järgmise aasta kevadel, kui sai viis aastat täis, lõpetasime tegevuse.“

Visarite manifesti juures väärivad puudutamist ka selle autorluse ja representatiivsuse aspektid. Kaur Altoa sõnul ei oleks manifesti kirjutatud mõtete käsitlemine Visarite liikumise otseste printsiipidena kindlasti õige. Tema sõnul oli manifest „Põllu ainuisikuline ponnistus“. Kõnekana meenutab Altoa õhtut, mil Põllu manifesti oma kolleegidele ette luges: „Tulime kolmekesi sealt ära, mina ja kaks Visarite põhitegijat, kelle nimesid ma ei nimeta. Mind hämmastas see irvitamine, ilkumine Põllu teksti üle. Mitme põhitegija suhtumine manifesti [näitas, et] liikumine kui selline on juba ühelpool.“<sup>567</sup> Selle informatsiooni valguses võib kahelda Põllu sõnades, mille kohaselt jäeti manifestile allakirjutamata üksnes poliitilistest

<sup>563</sup> Raudam, „Mina olen Visarid“, 51.

<sup>564</sup> Tammet, „Visarid ja nende aeg“.

<sup>565</sup> Tammet, „Visarid ja nende aeg“.

<sup>566</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 58.

<sup>567</sup> Altoa, retsensioon Triin Tulgiste Tartu Ülikoolis kaitstud magistritööle.

oludest tingitud ettevaatlikkuse tõttu, kuigi Põllule endale võis selline mulje ehk jääda. Näib, et manifesti kirjutamise peamiseks ajendiks oli avangardistlik traditsioon – see tehti, kuna nii on varem tehtud, nii on kombeks. Käesoleva uurimuse seisukohalt tähendab aga manifesti problemaatiline seostatus Visarite rühmitusega seda, et teksti võib vaadelda ainulaadse kokkuvõtena Kaljo Põllu mõttemaailmast *anno* 1971.

Manifest algab rühmituse loomismüüdiga, mida võiks nimetada arhimodernistlikuks (vrd *Salon des Refusés*): „Visarite“ kui kunstirühmituse asutamine toimus päeval, mil K. Põllu, P. Lukats ja E. Tegova läksid Tartus toimunud vabariiklikult kunstinäituselt oma tagasilükatud töid ära tooma. Naastes otsustati kevadel TRÜ kohvikus teha eraldi näitus, millest võtaksid osa ka need, kelle väljajäämist põhjendati kas siis vastuvõetamatu vormi või kunstiinstituudi diplomi puudumisega.“ Rühmituse missioonina tuuakse välja messianistlik püüdlus stagneerunud kunstielu ellu äratada: „Meid ühendas tegutsemisjanu ja teadmine siinse kunstielu laostumisest. Seadsime ülesandeks oma loomingu ja uute kunsti-ideede propageerimise kaudu lootuse ning tasakaalutunde tagasiandmise (vähemalt üliõpilaskonnale). Püüdsime näidata, et kunstnike kaadri noorendamise allikad peituvad Tartus endas, siinsete traditsioonide järjepidevuses. Sellest ka rühmituse „maakeelne“ nimetus „Visarid“ (Simuna kihelkonna murrakus „rahulolematud“). Lisaks loominguale, mille esialgset „vormi- ja värvikäsitluse kohmakus[t]“ manifest möönab, iseloomustab Visareid „püüd võimalikult põhjalikumalt tundma õppida nüüdiskunsti ning sellega ka kiirendada meil kunstiudiste levikut“. Mandumast rahvusvahelise kunsti jälgendajaiks hoidis Visareid sealjuures „kaasaegse kunsti tundmine ja süvenemine selle teoreetilistesse probleemidesse“.<sup>568</sup>

Järgnev osa manifestist on pühendatud Visarite „teoreetilistele“ seisukohtadele. Manifesti žanrile vastavalt on need suuresõnalised ja pretensioonikad, esitades hinnangu euroopalikule tsivilisatsioonile tervikuna. Viimase aluseks on olnud „doktriin looduse vallutamisest“ ja seda „iseloomustab ekspansionism ning ortodoksaalsus, iseenda ideede ainuõigeks tunnistamine“. Visarid seevastu deklareerivad kultuuride võrdsust, kultuurikontaktide rikastavat mõju. Edasi asetatakse „euroopaliku kultuuri küsimärgi alla seadmine“ tehnoloogilise revolutsiooni, automatiseerimise ja vabaajajuhiskonna tekke konteksti. Manifest esitab kaks võimlust, kuidas kunst võiks selles olukorras jätkuda. Esimene on traditsiooniline – kunstnik toetub iseendale, mitte rahvusvahelise kunsti muutustele, kujundab välja isikupärase laadi, mis ei allu olemasolevatele teooriatele. Tulemuseks on teosed, milles „kehastub harmoonia ja tasakaal, tasakaal objektiivse ja subjektiivse vahel“. Selline kunstnik pöörab oma loomingu maailmale selja ja pakub seeläbi varjupaika ka vaatajale. Teine on modernistlik-avangardistlik mudel,

---

<sup>568</sup> „Visarite manifest“, *Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972*, 54.

milles kunstniku eesmärgiks on „pidevalt kasvav osalistumine ajastu tõsiasjadega“, mille käigus ta „juhhib inimesi täielikumalt mõistma uue tegelikkuse olemust“. Järgneb avangardi kukeaubitsast pärinev jutt kunstiliikide piiride purustamisest, keskkonna totaalset ümberkujundamisest jms. Hoolimata eurotsentrismi kriitikast ei jäta manifest kahtepidi mõistmist, et eelistada tuleb avangardistlikku kunstimudelit: „Ülaltoodud arvestades ei pea me individuaalset, samuti ka rahvuslikku lõplikuks, kõigi aegade jaoks kehtivaks printsipiks.“ Manifesti autori suhtumine maailma, millega „pidevalt kasvavat osalistumist“ ta kunstilt ootab ei ole siiski üheselt heakskiitev, märkides „näilise heaoluühiskonna massikultuuriga ja kommertskunstiga kaasas käivat manerismi ja epigoonluse kriisi“.<sup>569</sup>

Manifesti järgmine osa võtab kriitilise vaatluse alla Eesti kunstielu toimimise. Puudustena tuuakse välja kunstipubliku, sealhulgas ostjaskonna puudumine. Orienteerumine näituseostudele ja ametlikele tellimustele on kunstnike alalhoidlikkuse põhjuseks. Väga põllulikult kõlab arvamus, et vastukaaluks valitsevale salonglikule ilutsemisele vajab eesti kunst raualikku kargust. Eraldi peatatakse sellel, mida nimetatakse „kunstielu laostumiseks Tartus“. See on möödapääsmatu probleem, mida „pole enam võimalik parandada kõrgemalseisvate organite vahelesegamiseta, ilma noorte võimekate kunstnike suunamiseta ja kõrgema kunstiõpetuse taastamiseta Tartus.“ Tehakse ettepanek Tallinna kui ainsa kunstikeskuse asemel luua kolmnurk Tallinn-Tartu-Pärnu. Sahtlisse kirjutatud manifest lõppeb sõnadega: „Oleme ausalt esile toonud oma tõe, ootamatu ka iseendale. Teame, et palju ülalöeldust ei sõltu meist, kuid see ei peaks olema takistuseks selle mõistmisele ja väljaütlemisele.“<sup>570</sup>

Põllu vaateid on huvitav projitseerida Jaak Kangilaski poolt esitatud Eesti nõukogudeaegse kunstielu kolmikmudeli (võimumeelne, rahvuslik-konservatiivne ning avangardimeelne diskursus) taustale. Ilmneb, et juba siin vaadeldaval ajal oli Põllu positsioon mõneti ambivalentne. Vastandudes kohalikule rahvuskonservatiivsele diskursusele toetus Põllu Tartu Riiklikule Ülikoolile. Põllu sõnadega: „Kuigi oldi konfliktis Kunstnike Liidu Tartu osakonna asjameestega, lilli ja natüürmorte maalivate järelpallaslastega ning tuli tõrjuda Tallinna ideoloogiajuhtide etteheiteid, oli tähtis hoida ülikooli juhtkonnaga häid suhteid nagu oma silmatera.“<sup>571</sup> Siit võiks välja lugeda, et kahe konkureeriva diskursuse võrdluses oli Põllu kui avangardisti jaoks isegi nõukogude võim väiksem pahe kui Tartu traditsionalistid-konservatiivid. Ka Visarite manifestis kuulutab Põllu ühelt poolt ehtsa avangardistliku entusiasmiga ajastu kuulsusrikaste tõsiasjadega osalistumist, teiselt poolt on sellesama ajastu suhtes kriitiline ning kolmandalt poolt

<sup>569</sup> „Visarite manifest“, 55.

<sup>570</sup> „Visarite manifest“, 56.

<sup>571</sup> Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 56–57.



esitab nõukogude režiimile ettepanekuid Eesti kunstielu korraldamiseks. Nõnda on ideoloogilises plaanis tegemist vägagi kummalise kokteiliga kõigist kolmest Kangilaski poolt visandatud diskursusest.

**Kunstikabineti ja Visarite tõlketgevus.** Nii kunstikabineti kui Visarite juures kerkib huvitava joonena välja suur huvi Lääne kunsti uuemate arengute vastu ning järjekindel tegevus sellise teabe hankimiseks. Näiteks kuulati ilmselt Põllu mahitusel 1960. aastate lõpust kuni 1971. aastani järjekindlalt soome- ja ingliskeelseid raadiosaateid.<sup>572</sup> Mõnede osalenute jaoks kujunes kunstikabinet lisaks praktiliste kunstioskuste omandamise ja praktiseerimise kohale ka oma-moodi infokeskuseks. Enn Tegova sõnadega: „tol ajal oli nii, et kui ühe päeva kabinetist puudusid, siis olid infost ilma.“<sup>573</sup>

Sellele taustale projitseerub ka kunstikabineti ja Visarite tõlketgevus. Põllu sõnul ajendas seda ühelt poolt kunstikäsitluse piiratus ja vanamoodsus: „Uuema kunsti alal valitses tohutult suur informatsiooni põud. Oli Lääs, oli kunst, oli lääne kunst, seda materdati maha. Aga nii mina ise kui üliõpilased tahtsime teada, mis asi see on. Ja kui kabinetis käisid tulevased kunstiajaloolased, siis tuli ju vastust anda. Kirjanduse ja muusika alal teati enam-vähem, mis maailmas toimub, aga kunstist peaaegu mitte midagi!“<sup>574</sup> Nõnda tellis Põllu oma esimesest palgast kõik kättesaadavad sotsialismimaade kunstiajakirjad. Tellitute hulka kuulusid ajakirjad Projekt (Poola), Tvar, Výtvarné umění, Výtvarné práce ja Domov (Tšehhoslovakkia), samuti kunstiajakirju Saksa DV-st, Ungarist, Rumeeniast, Hiinast ja Vietnami. <sup>575</sup> Põllu: „Ja nende ajakirjade kaudu hakkas tulema ka info, alguses abstraktselt kunstist üldse, siis op-kunst, siis pop-kunst, sain teada, mis on happening, assamblaaž, kollaaž, ready-made. Muidugi, reprod olid väga halvad, aga see vältis otsesest jäljendamist. Tekkis vajadus tõlkimiseks.“<sup>576</sup> Iseäranis pärast regulaarse reisilaevaliikluse loomist Tallinna ja Helsingi vahel hakkas kunstikabinetti jõudma raamatuid ka Raudse eesriide tagant.<sup>577</sup> Sagemini reisivatele tuttavatel õppejõududel ja üliõpilassportlastel palus Põllu välismaalt kaasa toodud kunsti-raamatuid kunstikabinetis näitamas käia või neid lausa kabinetile annetada.<sup>578</sup> Kirjavara saamiseks läksid käiku kõik kontaktid, näiteks on tookord ülikoolis filoloogiat õppinud Ene Asu-Õunas meenutanud, et tõlgiti ka tema Ameerikas elanud onu poolt saadetud trükiseid.<sup>579</sup> Raamatute ja ajakirjade hankimiseks kirjutati kirju kunstnikele USA-s, Kanadas, isegi Ladina-Ameerikas; ka sel viisil õnnestus

<sup>572</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuendus kui enesekolonisatsioon*, 40.

<sup>573</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 55.

<sup>574</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 55.

<sup>575</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuendus kui enesekolonisatsioon*, 38.

<sup>576</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>577</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 56.

<sup>578</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 56.

<sup>579</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuendus kui enesekolonisatsioon*, 40.

kunstikabinetti saada mitmeid raamatuid, ajakirju, näitusekatalooge. Põllu suureka triumfiks oli 1969. aastal Victor Vasarelylt posti teel laekunud pühendusega monograafia vastutasuks Ülikooli ajalehes ilmunud artiklile opkunistist.<sup>580</sup>

Teiselt poolt leidis kunstikabinetti tee hulk selliseid üliõpilasi, näiteks kunstiajaloolasi või filoloogiatudengeid, kelle jaoks kunstiline enesearendus ei olnud tingimata esimesel kohal, ent kes sellest hoolimata soovisid kunstikabineti ettevõtmistesse panustada. Kuna suur hulk üliõpilasi polnud võimelised tellitud ajakirju (rääkimata kunstikabinetti hangitud või sattunud võõrkeelsetest raamatutest) lugema, sai üsna loomulikult alguse artiklite tõlkimine kaaslastele.<sup>581</sup> Esimesed tõlked tegi väidetavalt Põllu ise 1966. aastal lootuses, et „ehk ei keelata sellist ettevõtmist ära“, kuna „Tartus on tsaar kaugel ja Jumal kõrgel“.<sup>582</sup> Ka tõlkimise juures on Tegova esile tõstnud Põllu organiseerivat annet tudengite tööle rakendamisel: „Suur hulk üliõpilaskonda, paarsada inimest, kelle ta suutis panna tõlkima näiteks Pellegrinit (320 lk), millegi pärast ka Picasso raamatut, samuti tõlkeid almanahhide jaoks. Kõik olid tegevuses. Põllu oli selles suhtes suure töö tegija.“<sup>583</sup>

Tõlgitu jagunes laias laastuks kaheks: kunstiajalooliste raamatute tõlked ja kaasaegset kunsti tutvustavate artiklite kogumikud. Kui kunstiajaloolisi raamatuid tõlgiti perioodil 1966–1972, siis kaasaegset kunsti käsitlevate artiklite kogumikud jäid aastatesse 1968–1970, mis lubab viimaseid seostada pigem Visarite kui kunstikabineti. Raamatutõlked jagunesid omakorda õpikuna kasutatavateks üldkäsitlusteks ja kunstnike monograafiateks – esimeste puhul eelistati värskemaid töid, teiste puhul pühenduti modernismi klassikutele, nagu Kandinsky, Picasso, Klee. Temaatilisi tõlkekogumikke ilmus 1968–1970 kokku neli: prantsuse kaasaegsest kunstist (1968), soome kaasaegsest kunstist (1968), USA kaasaegsest kunstist (1969) ja skandinaavia kaasaegsest kunstist (1970). Alustatud kogumik jaapani kaasaegsest kunstist jäi pooleli.<sup>584</sup>

Tõlgitavate tekstide valiku eest vastutas Põllu ainuisikuliselt, valiku kriteeriumiks on ta hiljem nimetanud materjali uudsust ja varasemate tõlgete puudumist. Samuti arvestas Põllu moraalseste normidega, loobudes näiteks kajastamast otseselt erootilise sisuga kunsti. Alates 1969. aastast tuli tõlkekogumikke Ülikooli korraldusel nimetada laualehtedeks,<sup>585</sup> viimaste tiraažile kehtis 5 eksemplari ülempiir. Põllu sõnul olid olulised tõlked, mitte see, kuidas neid nimetati ning tõlgitud tekste pidas kunstnik omas ajas väga oluliseks: „Tõlkisime Pellegrinit, Readit,

<sup>580</sup> Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 57.

<sup>581</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, 19.

<sup>582</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 42.

<sup>583</sup> Tegova, *TÜ kunstikabineti tegevus ja kunstirühmitus Visarid*.

<sup>584</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 41, 43–44.

<sup>585</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 42–43.

kirjutisi õhkkunstist, mini-kunstist, *mec-art*'ist, kineetilisesest kunstist, op-kunstist, pop-kunstist, Andy Warholist – kõik ju kodanliku kultuuri propaganda nõukogude ülikoolis. Ja see toimus Marxu maja esimesel korrusel, järgmistel korrustel käis ajude loputamine.<sup>586</sup> Samas on Põllu ka rõhutanud, et need tõlked olid täiesti avalikud ega ületanud ametliku lubatavuse piire. Viimase tagas ka asjaolu, et erinevalt samal ajal ilmunud omakirjastuslikest almanahhidest nagu HEES (Tallinnas) või Marm (Tartus) allusid laualehed ametlikule tsensuurile. Teise erinevusena almanahhidega võrreldes ei sisaldanud tõlkekogumikud kohalike autorite kirjutisi (välja arvatud Põllu sissejuhatavad saatetekstid kogumike alguses ning üks kirjutis Tõnis Vindilt ja Kaur Altoalt). Kui üldiselt püüti tõlgete küsimuses vältida ülikoolivõimude pahandamist, siis prantsuse kaasaegsele kunstile pühendatud kogumikus ilmunud Tõnis Vindi artikkel „Olukord 1968“ oli selles sisaldanud süsteemi lammutamise nõudmise poolest võib-olla kõige radikaalsem.<sup>587</sup>

Omaette küsimus on tõlgete eesmärk. 1960. aastate mentaliteeti uurinud Aili Aarelaiu tähelepaneku kohaselt olid sula ajal ülikooli jõudnud inimesed eelkõige infonäljas. Reaktsioonina pealesurutud hirmu ja vaikimise aastatele tekkis 1960. aastate ülikoolis palju erinevaid vorme selleks, et ärgas üliõpilane saaks uut ja värsket informatsiooni, et tal oleks võimalus elu ja inimeste üle järele mõelda ja seda mitte üksnes „punases“ vaimus.<sup>588</sup> Küllap oli üheks selliseks viisiks ka Visarite ja kunstikabineti tõlketegevus. Põllu ise on tõlkimistegevuse eesmärgina nimetanud normaalse infovahetuse taastamist ja Lääne kunsti lauskopeerimise vältimist.<sup>589</sup> Kuidas tõlked viimase eesmärgi saavutamisele kaasa võisid aidata, jääb mõnevõrra hämaraks. Tõlgete eesmärgina on nimetatud ka järjepidevuse taastamist II maailmasõja eelsete kunstiarengutega,<sup>590</sup> on öeldud, et tegemist oli kiirkursusega Lääne kunstieluga loogiliseks ühendumiseks ja kõige laiemas mõttes valgustusliku tegevusega. Huvitavam on Visarite tõlketegevust uurinud Triin Tulgiste tähelepanek, et kaasaegset kunsti tutvustanud kogumikud toimisid ühtlasi selgituse ja õigustusena Visarite kunstipraktikale.<sup>591</sup> Viimase radikaalne erinevus Tartu senisest kunstitraditsioonist võis sellise legitimeerimise vajaduse tõepoolest luua. Tulgiste sõnul kehtis see iseäranis USA kaasaegset kunsti käsitletud tõlkekogumiku kohta, mis oli kõige mahukam ning millele Põllu hiljem kõige sagemini viitas. Tolle kogumiku puhul ilmnes kõige selgem seos tekstide

<sup>586</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>587</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 41–42, 44.

<sup>588</sup> Aareleid, *Ikka kultuurile mõeldes*, 186.

<sup>589</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 43.

<sup>590</sup> Helme, „Kunstirühmitus Visarid“, 7.

<sup>591</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 42.

ja Visarite praktika vahel. Põllu: „Siis tekkiski mõte, et hakkame ka sellist kunsti tegema, valmisid esimesed õhkkunsti, tuulekunsti ja maakunsti tööd.“<sup>592</sup>

Tõlgete reaalse leviku ning mõju osas esineb erinevaid hinnanguid. Kõige optimistlikum oli Põllu ise. Laualehtedena vormistatud tõlkekogumikke võis olla vaid 5 eksemplari, ent tema sõnul „kõik muidugi teadsid, et üliõpilased paljundavad neid omal käel palju rohkem.“<sup>593</sup> Põllu on arvanud, et igast tõlkeraamatust ringles 5–15 koopiat ning et need levisid üle Eesti.<sup>594</sup> Tulgiste on välja selgitanud, et Tallinnas tõepoolest kunstikabineti tõlkeid mingil määral paljundati. Tema andmetel tegelesid sellega kunstiajaloolane Jüri Hain ja graafik Olev Soans, kes paljundasid kolm raamatutõlget ning kõik neli kaasaegse kunsti kogumikku.<sup>595</sup> Ka Tiia Toomet on arvanud, et „raamatutes sisalduv informatsioon leidis palju tänulike kasutajaid. Oli lihtsalt aeg, kus infonälg oli suur ja kultuurihuviliste seltskondades haarati lennult nii põlve otsas tehtud raamatutõlkeid /.../.“<sup>596</sup> Samas on toona Tartu Ülikoolis kunstiajalugu õppinud Eha Komissarov öelnud, et kuna ta polnud kunstikabinetiga seotud, siis temal juurdepääs neile väljaannetele puudus.<sup>597</sup> Komissarovi kolleeg Sirje Helme on koguni väitnud, et tegemist oli pigem legendaarsete kui realselt kättesaadavate materjalidega.<sup>598</sup> Võib-olla tõesti oli Põllu ettekujutus tõlgete levikust ja mõjust tegelikkusega võrreldes roosilisem. Küllap eelkõige oli tõlkimisest ja tõlgetest tolku kunstikabineti üliõpilastele ja Visaritele endile.

**Etnograafiliste huvide tekkimine.** Paralleelselt lääne neoavangardi uurimise ja jäljendamise tekkis Põllu huvidesfääri ka teine, vastupidise suunaga vektor. Kunstikabineti aastad tähistavad Põllu jaoks ka sügava ja pikaajalise huvi sugenemist soome-ugri rahvaste kultuuripärandi vastu. Juba 1960. aastate teisel poolel tekkisid Põllul otsesuhted Soomega, kus tal õnnestus käia 1967. ja 1971. aastal turismireisil. Soome kaasaegset kunsti tutvustas Põllu ka 1967. aastal Edasis ilmunud artiklis „Sugemeid Soome kunstielust“.<sup>599</sup>

Ilmselt avaldasid Põllule mõju kunstikabinetiga korraldatud reise erinevate NSV Liidu territooriumil elanud rahvaste juurde. Suurem osa kunstikabineti ekskursionaare viis Eesti ilusamatesse paikadesse, ent külastati ka Moskvat, Leningradi, Vilniust jne. Siinkohal on tähenduslikum, et kunstikabineti reise ei piirdunud ka NSV Liidu metropolidega. 1964. aastal käis Kaljo Põllu üliõpilastega Koola poolsaarel ja 1965. aastal Taga-Kaukaasias. Nende esimeste reise kohta

<sup>592</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>593</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 57.

<sup>594</sup> Tammet, „Visarid ja nende aeg“.

<sup>595</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 45.

<sup>596</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

<sup>597</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 45.

<sup>598</sup> Helme, „Kunstirühmitus Visarid“, 7.

<sup>599</sup> Kaljo Põllu, „Sugemeid Soome kunstielust“, *Edasi*, 29.1.1967.

on kunstnik märkinud, et nii üks kui teine reis pakkus loominguks ohtrat ainet, „kuid see kõik polnud ikka veel see“. Mitmes mõttes otsustavaks kujunes Põllu jaoks 1966. aasta: „Kas just pöördelise, küll aga väga olulise arvan olevat 1966. aasta. Jaanuaris sündis mu esimene poeg. Tunne, mis sellega kaasnes, oli minu jaoks midagi täiesti erakordset – oleksin nagu muutunud surematuks – elan edasi pojas, pojapojas ja pojapojapojas. Lastel on inimeste psüühikale väga oluline mõju – annavad ju nemad meie elule mõtte kõige vahetumal ja emotsionaalsemal kujul.“<sup>600</sup> Teisal on Põllu kirjutanud, et just 1966. aasta suvest sai tema jaoks järjekindlaks uurimuslikuks tegevuseks tema kodusaare Hiiumaa rahvakultuuri vaatlemine.<sup>601</sup> Sama aasta augustis sõideti Jaan Eilarti eestvedamisel kahe bussiga Tartust Siberisse. Reisiteele jäänud Volga-äärsete traditsioonilist kultuuri viljelevate külade ning Baškiiria naftaväljade vahel joonistus välja terav konflikt põlisrahvaste kombestike ja väärtuste ning nende suhtes majanduslikult ja tehnoloogiliselt ülimusliku tööstusliku tsivilisatsiooni vahel. Külastati ka eesti nimedega hauakohti Uuralites ning maride ja mordvalaste maagilisi muinasvälju.<sup>602</sup> Põllu: „Sellel reisil hakkasin mõistma ja tunnetama teistpidist järjepidevust – oma isa, vanaisa, vanavanaisa kaudu siia ugrilaste maale ja võib-olla veel kaugemale põhja ja itta. Hakkasin otsima vastust paljudele küsimustele, millest põhilised on: kust tuleme, kes oleme, kuhu läheme.“<sup>603</sup> Samuti pidas kunstnik inspireerivaks järgmisel aastal koos Veljo Tormise ja Jaan Eilartiga aset leidnud reisi Kura poolsaare liivlaste juurde.<sup>604</sup>

Teatavast huvidest suuna kinnistumisest annavad märku 1967. ja 1969. aasta kunstikabineti ekskursioonid Lapimaale.<sup>605</sup> Reisidel osalenud Asta Põldmäe on kirjutanud: „Peatuti, et joonistada, sammalt ja pilvi ja väljamõeldud põdrakarju. Liiguti rohkem looduses, asustusest eemal. Marsruut oli siiski kindel, tempogi, seda reguleeris Põllu kuulus „Nonii!“ just siis, kui kõik tingimata veel minutikese maas oleksid tahtnud istuda.“<sup>606</sup> Nähtavasti polnud kunstikabineti rännakud siiski niivõrd metoodilise etnograafilise programmiga kui Põllu hilisemad ekspeditsioonid Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi tudengitega. Tiia Toomet on Lapimaa reise meenutanud: „Ronisime tundrutel, imetlesime maagilist Seidjärve, tammusime sääskedega võideldes soos ning käisime mõlemal korral ka laplaste juures. Kuulasime nende kurbilusaid joigusid, imetlesime riideid ja käsitöid, ostisime kojuviimiseks põdranahast susse ja saapaid. Põllu lubas osta ainult siis, kui

<sup>600</sup> Põllu, „Kodalased“.

<sup>601</sup> Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst*, 7.

<sup>602</sup> Jaan Eilart, „Veri on see, mis rahnipoja...“, *Noorte Hääl*, 22.6.1974.

<sup>603</sup> Põllu, „Kodalased“.

<sup>604</sup> Kübarsepp, *Visuaalse rahvaluule kolleksionäär Kaljo Põllu*, 63.

<sup>605</sup> Grauberg, *Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist*, 23–24.

<sup>606</sup> Asta Põldmäe, „Kes me oleme...“, *Sirp ja Vasar*, 20.4.1984.

müüja ei olnud purjus, muidu võis tegija anda viinaraha eest väärtusliku asja poolmuidu ära. Me ei joonistanud küll tookord midagi üles ja ega me polekski olnud õiged inimesed seda tegema.“ Toometi arvates polnud ka Põllu veel ise selleks ajaks soome-ugri maailmaga seonduvat enda jaoks lõpuni selgeks mõelnud.<sup>607</sup> Enn Tegova on (kahtlemata üksnes pooltõsiselt) öelnud, et käis kunstikabinetiga kaks korda Lapimaal ning „põhiliselt seisnesid need reisirid selles, et igaüks tuli tagasi põdranaha ja sarvedega.“<sup>608</sup>

Kui üliõpilaste muljed ja eesmärgid võisid varieeruda, siis Põllu enda jaoks ärgitasid ja kinnistasid reisirid etnoloogilisi huvisid. Näiteks on ta kirjutanud, et alates 1966. aasta suvest sai tema jaoks järjekindlaks uurimuslikuks tegevuseks tema kodusaare Hiiumaa rahvakultuuri vaatlemine.<sup>609</sup> Ning kahtlemata leidsid reisiridel kogetud elamused ja mõtted väljenduse Kaljo Põllu kunstis. Saanud Paul Aristelt tõuke soome rahvaste uurimiseks ning tutvunud reisiridel ainesega, kulus sobiva pildikeeleni jõudmisele siiski aastaid: „Kulus seitse aastat, enne kui valmis esimene leht („Uni“), millest uskusin suutvat välja kasvatada sarja. Veetsin tunde raamatukogus, uurisin kirjandust, tüütasin soome-ugri kateedri rahvast.“ Sisulistele otsingutele liitusid katsetused etnograafilisele ainesele sobivaima tehnika leidmiseks: „Kaua otsisin tehnikat – olen proovinud puulõiget, akvatintat, kuivnõela, kartongtrükki, linoollõiget, kuni sattusin metsotintole.“<sup>610</sup>

---

<sup>607</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

<sup>608</sup> Tegova, *TÜ kunstikabineti tegevus ja kunstirühmitus Visarid*.

<sup>609</sup> Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst*, 7.

<sup>610</sup> Põllu, „Kodalased“.

## 4.2. Looming sarjani „Kodalased“

**1963–1964.** Erinevalt Arrakust ja sarnaselt Maraniga ilmub kunstnik kunstiajaloo palge ette alles pärast Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi lõpetamist, juba Tartu Ülikoolis töötava mitte enam verinoore kunstnikuna. 1963. aastast teadaolevaid graafilisi lehti „Sügismaastik“ (kuivnõel) ja „Kaktus“ (reservaaž, kuivnõel) iseloomustab 1960. aastate kunstile omane raskepärasmus, lehed on küllaltki tumedad, pildipinnad peaaegu äärest ääreni täidetud. Kui lisada valimisse ka 1964. aastast teadaolevad lehed „Murmansk“, „Rand“ (mõl. kartongtrükk) ja „Vana Tallinn“ (puulõige), saab teha Põllu varaseima teadaoleva loomingu kohta mõne proviisorse üldistuse – kunstnikule näib linnaga võrreldes südamelähedasem loodus, kaasajaga võrreldes pakub suuremat huvi vanaaegne, pärimuslik ja ürgne, ilmneb huvi põhjamaise eksootika vastu. Juba 1964. aastaga on dateeritud ka Põllu varasem siinkirjutajale teadaolev modernistlik pilt, akvarelli ja guaši tehnikas „Diagonaaltaasakaal“ – väikesemõõduline (23,8×15,4 cm) konstruktivistlikus vaimus kompositsiooniüksteisesse lõikuvatest geomeetristest kujunditest. Analoogiate puudumisel on raske otsustada, kas tegemist on kavandiga mõnele kujundusele, modernistlikest eeskujudest lähtuva uitkatsetusega või tõepoolest tõendiga Põllu varasest modernismilembusest. Põllu ise on väitnud, et tegi esimesed abstraktsed tööd veelgi varem, juba 1963. aasta sügisel.<sup>611</sup>

**1965.** Põllu 1965. aasta töödest on olulisim puulõige „Imandra järv“. Näib, et just selle tööga leidis kunstnik laadi, mis talle kõige paremini sobis ja mille ta hilisematel kümnenditel metsotintotehnikas täiuseni arendas. Nagu pildiallkiri ütleb, pärineb aines taas kaugpõhjast, ent erinevalt eelmise aasta töödest nagu „Murmansk“ või „Rand“ puuduvad siin viited kaasajale. Esmakordselt on Põllul siin õnnestunud tekitada talle hiljem nii iseloomulik ajatult ürgne, kargelt mütoloogiline põhjamaine kohatunne. Võrreldes eelkirjeldatud lehtedega on „Imandra järve“ faktuurid lihtsamad, selgemad – heledast järvepinnast kerkib esile pehme hallika faktuuriga saarte ja poolsaarte front, mida omakorda ilmestab mustjas kuusemets. Kõrgemalt avanev perspektiiv võimaldab anda edasi metsade, küngaste ja järvepinna rahulikku rütmi, seeläbi põhjamaise looduse karget suurejoonelisust. Samast aastast pärinev leht „Taga-Kaukaasia I“ (värviline linoollõige) annab märku kunstniku huvist võõraste rahvaste ja nende pärandi vastu. Tööl on primitivistlikus laadis kujutatud meest ja naist ning nende vahel võõras alfabeedis kirjaga tahvlit.

**1966.** aasta tähistab Põllu loomingus pöördumist moodsa kunsti väljendusvahendite poole. Põllu loomingus eripäraks on, et selle valdava, traditsioonilise osa ning pop- ja opkunsti episoodi vahel puuduvad pea igasugused seosed. Erinevalt

<sup>611</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

näiteks Arrakust ei ole Põllu oma loomingus iseendaga sugugi identne, n-õ traditsioonilise Kaljo Põllu ja modernistliku või neoavangardistliku Kaljo Põllu vahel puudub järjepidevus, need on justkui dr Jekyll ja mr Hyde.

Nii on ka 1966. aastast pärineva popiliku õlimaali „Kompositsioon nr. 10“ puhul ilma eelteadmisseta võimatu arvata, et selle autor on sama inimene, kes ülalkirjeldatud graafilistel lehtedel. Pilt on komponeeritud suurtest sinistest ja kollastest värvipindadest, keskne ümaravormiline kujund meenutab modernistlikke skulptuure, näiteks Hans Arpi või Henry Moore'i omasid. Popilikult puhtad värvid, suured selgepiirilised värvilaigud ning üsna lihtsad abstraktsed kujundid iseloomustavad ka samast aastast pärinevaid õlimaale „Kompositsioon nr. 7“ ja „Kompositsioon nr. 11“. Nende maalide sarnasus mõnede teiste samal ajal abstraktsiooni harrastanud kunstnike – Olav Marani, Jüri Arraku, Kaja Kärneri – töödega, toetab mõtet, et eesti 1960. aastate neoavangardi kandepind oli niivõrd ahas, et tegelikult võib kogu seda seltskonda vaadelda koolkonnana.

Väidetavalt juba 1965. aasta lõpus valmisid Põllul ka esimesed opkunsti tööde kavandid. Mõte nende tööde tegemiseks pärines astrofüüsik Uno Veismannilt saadud ajakirjast „Applied Optics“.<sup>612</sup> 1966. aastal valmisid esimesed lõpetatud tööd selles stiilis. Võimalik, et nende hulka kuulus aastatega 1966–1968 dateeritud „Külm. Virvendus“ (alumiinium). Tegemist on lihtsa korrapärase mustri järgi kokku seatud metallribade või -lehtedega, millelt peegelduv valgus tekitab optilisi efekte.

**1967.** Näib, et kontsentreerudes Lääne kunsti jäljendamisele loobus Põllu 1960. aastate lõpus mõneks ajaks senise loomingulise trajektoori järgimisest. Kuni järgmise kümnendi alguseni jäävad Põllu loomingu peamisteks märksõnadeks pop ja op, tehnikate poolest lisandub maalile ja graafikale fotokollaaž ja assamblaaz (viimase puhul eelistas Põllu omaloodud sõna „esem“). Pop- ja opkunsti töödes kasutab Põllu kirkaid tehnilikke värve, kontrastseid värvikombinatsioone, korduvkujundeid, koomiksitest laenatud kujundikeelt ning tööstuslikult toodetud valmisesemeid. 1967. aastast pärinevad mõned tuntuimad näited Põllu seda laadi tegevusest – popilik assamblaaz „Iive, iive“ ning õlimaal „Kaks mõtet“. Esimene koosneb justkui pisikestele vaateakendele asetatud neljast tööstuslikult toodetud nukust, mille kohal on suuremas aknakeses oranž ümaravormiline kujund kollasel taustal. Enn Tegova sõnul kujutab see emakat, olles „otsene vihje iibe-probleemile, mis oli tol ajal ka teada, et venelaste vastu muud moodi ei saa, kui rohkem sünnitada.“ Nõnda püüdis Põllu siin hoopis teisest kontekstist pärit kunstiliste vahenditega siiski käsitleda lokaalseid ja radikaalselt poliitilisi (rahvuslikke) probleeme. Popstiilis maalil „Kaks mõtet“, samuti samast aastast pärineval popilikul assamblaazil „Rahutu mõte“ figureerivad koomiksikunstist

---

<sup>612</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.



tuttavad hollywoodlikult maskuliinsed tegelaskujud. Tegova sõnul viitasid Visarid tolele tegelaskujule naljatamisi kui „ERKI tüpaažile“.<sup>613</sup> Mõlemas töös kasutab Põllukujundikordust, mida Sirje Helme on seostanud Lääne popkunstnike poolt armastatud siiditrüki tehnika imiteerimisega maalikunsti vahenditega. (Läänes odav ja tavaline siiditrüki tehnika oli Eestis tehnilistel põhjustel kättesaamatu.)<sup>614</sup> Sarnaselt Warholi siiditrükkidele kordub ka Kaljo Põllu popmaalidel sama kujund erinevates värvikombinatsioonides. Tegova on „Kahele mõttele“ välja pakkunud ka ebataolisema interpretatsiooni, mille kohaselt on siin kujutatud virgumishetke üleelavat töölist. Pole võimatu, et Põllu midagi sellist tõepoolest silmas pidas, ent ameerikaliku meelelahutusmaailmaga seonduva koomiksiliku koloriidi ja stilisatsiooni tõttu meenutab „ERKI tüpaaž“ pigem mõnd kandilise lõuaga 1950. aastate filminäitlejat. „Ärev mõte“ on ruumiline assamblaaž, milles on raamistavasse musta kasti asetatud kaks sama kujutist (kaabudega mehed) erinevates värvides kordavat õlimaali. Maalide ja raamistiku vahel on peeglid ning maalide ette on asetatud kaks metallist oksakest (pärvinevad Tegova andmetel Raadi surnuaia prügihunnikust). Musta raamistiku mõlemal serval on üksteise all kolm rohekast nuppu (valmisesemed). Tegova tõlgenduses ühendab teos surma ja poliitilise vabaduse teemad: „Lubamismängud, nagu oleks lubamistuled ja siis kaabuga mehed, koputajad. Ning surmahirm, samuti ronib läbi sini-must-valge.“<sup>615</sup> Täna vaataja jaoks mõjub tööst sinimustvalge värvikombinatsiooni väljalugemine siiski ületõlgendusena. Samuti 1967. aastast pärinevas assamblaažis „Kandam“ (esinenud ka nimetuse all „Kanderaam“) kombineerib Põllu nähtavasti prügimäelt pärinevat materjali (ketiga omavahel ühendatud laiaks litsitud keedukannud puidust alusel) *nouveau réalisme*’i võtmes. Teosele arukat tõlgendust leida on taas keeruline. Lisaks plekist kannudele võis sümboolne tähendus olla kannudest ja nende vahele asetatud kangast moodustuval sini-puna-valgel kombinatsioonil. Tõenäoline on ka mingi nõukogude argielu veidrusesse puutuv tähendus, ent võib-olla oli tegemist lihtsalt neodadaistliku absurdse kombinatsiooni, siseringinalja ja provokatsiooniga. Veel üks 1967. aastast pärinev assamblaaž „Mängutuba“ ühendab kaht kõverpeeglit nende vahele asetatud kahe helesinise keeglikurika ja punase palliga. Võib-olla kõige selgemini tuleb siin välja Põllu n-ö moodsa kunsti perioodi töid läbivalt iseloomustav korrastava sümmeetriaprintsiibi kasutamine. Nii nagu samuti tarbekunsti taustaga Arraku samaaegsete ja -laadsete tööde puhul võib ka Põllu neodadaistlike assamblaažide juures tähele panna ebaesteetilise leidmaterjali esteetilise organiseerimise taotlust.

<sup>613</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 55.

<sup>614</sup> Sirje Helme, *Kaljo Põllu* (avaldamata käsikiri autori valduses). Helme on selliseid töid nimetanud *hand-made ready-made*, Sirje Helme, „Mida sa teed pärast orgiat?“, *Vikerkaar*, 7 (1994), 55.

<sup>615</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 55.

**1968–1969.** Kui eelmistel aastatel tekkis kunstniku graafikaharrastusse mõningane paus, siis 1968. aastal naaseb ta graafika juurde, loobumata samas ka kolmemõõtmeliste kompositsioonide loomisest. Varasema perioodi graafikaga on uutel lehtedel siiski vähe ühist, keskseks võtteks kujuneb nüüd valmiskujundite (klišeetrükk) kasutamine ja traditsiooniliste graafikatehnikatega kombineerimine. Mart Lepa andmetel oli Põllu esimene eesti graafik, kes hakkas klišeetrükki traditsiooniliste graafikatehnikatega koos kasutama.<sup>616</sup> Uute võtetega kaasneb ka uus sisu – vahetu looduse või tegelikkuse jälgimine annab ruumi üldnimlikele teemadele. Filmikaadritena reastatud klišeepildid toovad teose sisu rõhutatult esile.<sup>617</sup> Võrreldes varasema perioodiga on nende lehtede temaatika nihkunud tänapäevasesse urbanistlikku ühiskonda – mis võis 1960. aastate lõpu Tartus mõjuda mitte vähem eksootiliselt kui kujutised Kaukaasia etnograafiast või Barentsi mere rannikust. Lisaks uudsetele graafilistele tehnoloogiatele rakendab Põllu ka pildipinna jagamist erinevate kujutiste ja tehnikate vahel. Sealjuures ei ole tegemist niisama kõrvutustega, vaid tähenduse loomise meetodiga näiliselt kokkusobimatute kujutiste kõrvutamise ja vastandamise kaudu. Lehe „Hingekellad“ (mitte segamini ajada 1969. aastal valminud sama allkirja kandnud lehega) keskseks kujundiks on Roy Lichtensteini laadi meenutavas lapidaarses rastertehnikas antud koomiksilik blondiin, lehe alumises sektoris kordub aga kaheksakordselt fotokujutis lillepärijaga tütarlapsel ning ülemises sektoris viiekordne kujutis erinevates asendites kirikukellast. Lisaks on naise kõrva kohale toodud kastike kujundiga, mis võiks olla teaduslik skeem inimkõrva anatoomilisest ehitusest.

Iseäranis 1968. aasta poliitiliste sündmuste kontekstis mõjub tähendusliku ja vahest isegi julgena leht „Kuulataja (Vaikus)“. Siingi on tegemist kahe erinevas tehnikas kujutise kombinatsiooniga – pildi alumises osas on koomiksilikult antud mehepea kuulatamist aitava käega kõrva juures ning ülemises osas viiekordistatud fotokujutis rahvakogunemisest. Lehel „Rukilill“ kombineerib Põllu samal viisil rahvuslikult laetud sümboleid, kasutades assotsiatiivset meetodit ja popilikku stilisatsiooni konservatiivse sõnumi väljendamiseks. Lehed „Iidne jõud“ ja „Mälestused“ seevastu näivad tegelevat mehe ja naise suhete temaatikaga – meetodiks samuti valmiskujundi kordamine ja erinevates tehnikates kujundite tähenduslik kombineerimine. Veel üks 1968. aastal sündinud esinduslik näide Põllu popgraafikast kannab nime „Silmapiiir“ (akvatinta, kollaaž, esineb mitmes invariandis). Pildipind on siin jagatud kaheks – pildi alumisel, mustal poolel on koomiksilikus akvatintas antud mehepea vaikimisele kutsuva sõrmega suul ning ülemisel, valgel poolel kolm fotokollaažiga antud figuuri, kellest kaks näivad toimetavat mehe aju kallal ning kolmas laseb lendu pistrikku. Lisaks on pildi

<sup>616</sup> Mart Lepp (koost), *Kaljo Põllu 27 eksliibrist. Mart Lepa kunstikogu* (Tallinn, 2009), leheküljed nummerdamata.

<sup>617</sup> *Kaljo Põllu*, näituse kataloog (Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1971).

alumisel poolel kaks ovaalset ajaleheväljalõiget (ühel inimesed midagi hüüdma, teisel lugemas või kirjutamas) ning ülemisel poolel üks diagramm ning kogu pilt on asetatud ajakirjast „National Geographic“ tuntud kollasesse raamistusse. Nõnda näib, et „Silmapiir“ tegeleb moodsas ja esteetiliselt väljapeetud vormis tundlike küsimustega väljendusvabadusest, tsensuurist ja ideoloogilistest manipulatsioonidest.

1968. aasta õlimaalidest märkimisväärsem kannab pildiallkirja „Kurbus“. Siingi on ühendatud erinevatest kategooriatest pärinevad kujundid: psühheedeelne unenäomaastik, teaduslikku illustratsiooni meenutav inimkäsi ning kultuuri ja välismaise kaubamaailmaga seonduv *His Master's Voice* firmamärgiga heliplaat. Tegova arvates väljendab Põllu siin groteskimaigulise huumori vahendusel poliitilist sisu: „Koer kuulab oma peremehe häält ja siis Põllu tahab panna sisse selle, et mis Levitan<sup>618</sup> Moskva raadiost ütleb. No siin on ka Eestimaa maastik, sinimust-valge, metsa ei saanud minna, kuna kõik kohad olid sõjaväelasi täis. Aadri-laskmine ka, kuna käsi on kinni seotud.“ Taas on tagantjärgi raske öelda, kas Põllu ka ise oma tööd nõnda mõtles ning kuidas mõistis seda kaasaegne publik.

1968. aastast pärinevatest ruumilistest assambleažidest on märkimisväärne „Pidulik õhtu“ – kuus jõuluehteid meenutavat läikivat kera klaasist vitriinis ja soliidses tumedas vormistuses. Tegova sõnul olid eestiaegsed jõuluehted selleks ajaks nostalgilised ning teos kutsus kohe esile vastava tunde.<sup>619</sup> Ka siin väärib esiletõstmist eeskujulik esteetiline vormistus, samuti mäng erinevate stiililiste ja tähenduslike registritega (opkunstist ja neodadast pärinev radikaalne meedium versus konservatiivne ja nostalgiline tähendussisu).

Kuigi Põllul valmib üksikuid lääne moodsaima kunsti vorme jäljendavaid töid veel kuni 1972. aastani, võib op- ja popkunstiga (ja neodadaistlike assambleažidega) tegelemise intensiivsema ajajärgu piiritleda aastatega 1967–1968. Pärast 1972. aastat kunstnik oma sõnul op- ja popkunstiga enam ei tegele. <sup>620</sup> Kuna samal aastal lõpetas eksisteerimise Visarite rühmitus, näib, et Põllu neoavangardistlikku perioodi tulebki vaadelda eelkõige tollega seoses (ja ehk ka vastupidi). Vaevalt on juhus, et Põllu intensiivne neoavangardse kunstiga tegelemise periood langes kokku Visarite tegusaima tegevusajaga, et neoavangardismi taandumine kõrvalharrastuseks langes kokku Visarite aktiivsuse langusega ning neoavangardist loobumine Visarite laialiminekuuga.

Põllu otsib 1960. aastate lõpus ka võimalusi moodsast kunstist pärinevate meetodite (kujundite assotsiatiivne seostamine, kujundikordus, fotokollaaž) rakendamiseks talle südamelähedaseks saanud konservatiivse-pärimusliku programmi eesmärkidele. 1969. aastal valmis kunstnikul laulupidude 100. juubeliaastapäevale

<sup>618</sup> Juri Levitan (1914–1983) – legendaarne nõukogude raadioteadvustaja.

<sup>619</sup> Kesamaa, *Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs*, 55.

<sup>620</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

pühendatud sari („Hingekellad“, „Linnamägi“, „Pilvepiirilt“, „Rehetuba“, „Tare“, „Hiidetamm“ (kõik kartongtrükk, valmiskujund). Põllu interpretatsioon püüdleb sügavamale ja avaramale tähendustasandile kui konventsionaalne lauluväljaku ja laulukaare kujund, esitades sissevaate esivanemate elulaadi ja talupoeglikku mõttemaailma. Kartongtrükis motiive ühendab sarjaks igale pildile klišeega korduvalt trükitud tütarlapsfiguur.<sup>621</sup> Mustvalges graafikatehnikas joonis ja siniselt trükitud fotoriba annavad kõigil lehtedel kokku sinimustvalge koloriidi. Samuti 1969. aastast pärineval õlimaalil „Käed“ käsitleb Põllu talu-eestilikku ainet Jüri Arrakliku sürrealismi võtmes (läbi taluakna avanev vaade roheline maastikule lilla naisfiguuri ja peatute siniste torsodega).

**1970.** Mitmetel Kaljo Põllu 1970. aasta lehtedel väärrib esiletõstmist Eesti looduse teema senisest selgem esilekerkimine. Kui Põllu varasematel maastiku-kujutistel oli motiiv detailide kaudu seotud konkreetse maakohaga, siis 1970. aasta lehtedel nagu „Pilvedele“ ja „Sinitaevas“ (mõl kuivnõel) on üksikasju välditud. Loodusvaated on siin antud lakooniliselt ja avaralt, tööd sisendavad graafiliste lehtede puhul üllatavatki suuruse ja ürgsuse tunnet. Avaldub ka Põllu käsitluse eripära maastikumotiivi viljelemisel – vägagi tänapäevane oskus ühendada poeetiline loodustunne ökoloogilise ohutundega. Mitmed selle aasta lehed on teostatud kuivnõelatehnikas, nt „Ogaputk“, „Pilvedele“, „Sinitaevas“, „Suvepäev“. Kunstnik kasutab siin kuivnõelatehnikat rastrile sarnaneva viirutuse tekitamiseks, kuid erinevalt 1970. aastate alguses sarnasest viirutustehnikast oma kaubamärgi teinud Urmas Ploomipuust ei ole Põllu eesmärgiks jahe ja perfektne geomeetrisus. Põllu kunst jääb kandma tuntavat inimkäte puudutust koos sellega kaasneva mõningase ebatäiuslikkusega. Ökoloogilise loodustunnetuse saavutab Põllu Eesti looduses esinevate bioloogiliste vormide küllalt otsekohese ja loomutruu portreerimisega, nt „Ogaputk“ (1970, kuivnõel). Arhailis-poeetilise loodus- ja elutunde poolest ennetab Põllu järgnevate aastate tipp-perioodi leht „Öö“ (1970), mille näol on ilmselt tegemist Põllu esimese lõpetatud tööga talle hiljem kuulsust toonud metsotinto tehnikas.<sup>622</sup>

**1971.** aastal täieneb Kaljo Põllu graafika omapärase leitmotiiviga, milleks on realistlikke motiive saatev või ümbritsev joonestatud kuupeetahukas. Üldse on selle aasta lehed nii tehniliselt kui kontseptuaalselt väljapeetud ja komplitseeritud. Geomeetriselise kujundi tähendus Põllu selle aasta töödes ei ole üksühene ega kergesti seletatav. Lehtedel „Hüpe“ ja eriti „Ürgorg“ (mõl 1971, akvatinta) näib loodusliku ja geomeetriselise kujundi vastandus projitseeruvat ökoloogilisele taustale – ümbritsedes jäälinna ja rohutirtsu geomeetriseliste konstruktsioonidega väljendab Põllu oma kahtlusi nõukoguliku progressimüüdi aluseks olnud looduse

<sup>621</sup> *Kaljo Põllu*, näituse kataloog, 5.

<sup>622</sup> *Kaljo Põllu*, näituse kataloog.

allutamise narratiivi suhtes. Looduse ja tehnoloogia suhtega seonduvaid moraal-seid küsimusi näib käsitlevat ka samast aastast pärinev leht „Traagiline“ (akvatinta), millel on kujutatud läbi loodusesse avaneva ukse või akna vaataja suunas osutav hiiglaslik käsi selle eest justkui uperkuuti paiskuvate imaginaarsete riskülikutega. Õnnestunult rakendab Põllu erinevate tehnikate ja kujutusviiside kombineerimise kogemust lehel „Kahekesi“ (1971, akvatinta, klišeetrükk). Keskseks kujundiks on siin teineteise embuses poseeriv koomiksilik paarike, asetatuna tormise mere taustale ja ümbritsetuna kontseptuaalsest riskülikust. Keskse pildi mõlemal serval on eraldi pinnal kaks kellukest ning pildi alumises ja ülemises servas jookseb riba fotograafiliselt multiplitseeritud naisesilmadega. Töö võimalikke tähendussisusid on raske dešifreerida, ent oranžide ja mustvalgete pindade, erinevate kujutusviiside ning reaalsuse ja imaginaarsuse registrite kombinatsioon mõjub plakatliku efektsusega.

Kui tänapäeva vaatajale tunduvad Põllu tööd üsna tagasihoidlikud ja süütud, viksid ja viisakad, siis nõukoguliku tsensori vaatenurgale heidab valgust 1971. aasta kunstikalendri avaldamise ümber tekkinud ažiotaaz. Kaljo Põllu, Olev Subbi, Jüri Palmi, Jüri Arraku, Malle Leisi jt eesti kunstnike tööde reproduktsioonidega kalender oli 1970. aastal juba trükitud, kui tsensuurorganid leidsid, et peaaegu kõik selles avaldatud pildid on vastuvõetamatud ega ole avaldamiskõlblikud. Põllu graafilisele lehele „Rehetuba“ heideti ette rahvuslik-nostalgilist alatoonit, pessimistlikult minevikku vaatamist ja peaaegu sinimustvalget värvi-kombinatsiooni. Valmistatud kalendrid lasti tükkideks lõigata.<sup>623</sup>

**Pisigraafika.** Lõpuks tuleb Põllu varase perioodi loomingu käsitluse juures peatuda kunstniku tarbe- ja pisigraafikal. Eksliibrise tähendust on Põllu hiljem selgitanud nii: „Eksliibris on nimelt minu väike katsemaa, kus saan proovida uut tehnikat, uusi ideid.“<sup>624</sup> Näib, et suurema hoo sai Põllu eksliibrisetöö 1970. aastate algusest. Aastatest 1970–1973 on siinkirjutaja näinud enam kui 60 raamatuviita. Eksliibrised on lahenduste ja tehnikate poolest väga erinevad, rohkelt esineb motiivisiirdeid vabagraafika ja raamatuviitade vahel. Nõnda on ka eksliibriste puhul eristatav ühelt poolt popilik-opilik suundumus (nt eksliibrised Paul-Eerik Rummole, 1970, Ando Keskkülale, 1971, Rudolf Põldmäele, 1973). Kaks peamist võtet, mida Põllu neis töödes kasutab, on linoollõike tehnikas antud värvilised sürrealistlikud vormid ning klišeetrükis fotokujundid. Teiselt poolt saab välja tuua arvukaid eksliibriseid hõlmava suuna, mida võime siin nimetada (loodus)romantiliseks (nt eksliibrised Tiia Toometile, 1970, Aira Kaalule, 1971, Viktor Masingule, 1973). Neil metsotinto ja akvatinta tehnikas teostatud töödel on kujutatud looduslikke objekte putukatest ja taimedest loomade ja maastikuvaadeten.

<sup>623</sup> Hain, „Ühest hävitatud kunstiväljaandest“, 36.

<sup>624</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

Kui eksliibrise valmistamisele võib vaadata kui graafikutöö loomulikule kõrvalsaadusele, siis Põllu n-õ programmilisi seisukohti väljendab paremini tema eesti kultuurilooline (väike)graafika. Kaur Alttoa on seda seda teoste poolest küllaltki arvukat valdkonda koguni pidanud kolmandaks sisuliseks suunaks Põllu loomingus teineteisele justkui vastanduvate popi-opi ja mütoloogilise graafika kõrval. Kultuuriloolise pisigraafikaga tegelemise algus paigutub 1960. ja 1970. aastate kümnendivahetusele – seega aastatele, mil Põllu avangardistlikud katsetused andsid teed tõsisematele püüdlustele. Alttoa sõnul asjaolu oli kultuuriloolise graafika näol Põllu jaoks tegemist viisiga tema jaoks oluliste kultuurimärkide esiletõstmiseks „oma vahendite ja võimetega“.<sup>625</sup> Nõnda on tähenduslik juba kultuuriliste märkide valik, mida Põllu sellisel viisil austamiseks valis. Vaadeldavatel aastatel pühendas Põllu mälestusviitasid ja eksliibriseid näiteks eesti ajakirjanduse 200. aastapäevale (1966, ofort, akvatinta), Esimesele ülikoolile Tartus (1967, akvatinta), Tartu Kivisillale (1968, akvatinta), eestikeelse Tartu Ülikooli 50. aastapäevale (1969, värviline linoollõige ja 1971, akvatinta), F.J. Wiedemanni eesti-saksa sõnaraamatu 100. aastapäevale (1969, värviline akvatinta), Eesti üldlaulupidude 100. aastapäevale (1969, ofort, akvatinta), Eesti Fennougristika kongressile (akvatinta, 1970), prof Karl Morgensterni 200. sünniaastapäevale (1970, akvatinta), Aino Kallasele (1970, akvatinta), Eesti Looduskaitse Seltsi raamatukogule (akvatinta, 1971, mitu varianti), Eesti Looduskaitse Seltsi III vabariiklikule konverentsile (1971, akvatinta), Tartu Ülikooli raamatukogule (1971, akvatinta), Tartu Ülikooli 340. aastapäevale (1972, akvatinta), Rudolf Tobiase sajandale sünniaastapäevale (akvatinta, 1973), Viidumaa looduskaitsealale Saaremaal (1973, akvatinta), Lahemaa rahvuspargile (akvatinta, 1973). Üldistades võib öelda, et alates 1960. aastate lõpust kannab kultuurilooline (väike)graafika kõige puhtamal kujul Põllu kunstis süvenenud väärtuseid, mis on selle sõna kõige otsesemas tähenduses rahvuslik-konservatiivsed, puudutades rahvuslikku mälu, rahvuslikku identiteeti, eesti kultuuri- ja hariduslugu.

---

<sup>625</sup> Alttoa, retsensioon Triin Tulgiste Tartu Ülikoolis kaitstud magistr tööle.

### 4.3. Seisukohad mütoloogiliste sarjadega tegelemise ajal

Kaljo Põllu kunstis alates 1960. aastate lõpust aset leidnud järkjärgulised muutused viisid neoavangardistliku kunsti hülgamise ning lõpuks suurte mütoloogiliste gravüüriseeriade sünnini. Millised oli muutused kunstniku mõtlemises ja seisukohtades, mis töid kaasa niivõrd radikaalse muutuse? Käesolev uurimus sai siinkohal peamiselt toetuda Põllu poolt tema tegevusele hiljem antud hinnangutele ja seletustele, kuna autentseid kirjalikke allikaid vaatluse all olevast ajast napib. Nõnda on selge, et peamiselt 1990.–2000. aastatel antud ütluste ekstrapoleerimine mõnikümme aastat varem aset leidnud sündmuste seletuseks kätkeb endas ajaloolise tõe vastu eksimise ohtu, nõudes uurijalt allikakriitilist nõudlikkust.

Enne Põllu enda mõtete juurde minemist toon ära kunstniku loomingut lähedalt jälginud inimese, Põllu sõbra Hando Runneli arvamuse. Luuletaja arvates olid Põllu kunstis toimunud muutustel kahte laadi põhjused. Ühelt poolt eristas Põllut mõnedest tema kolleegidest asjaolu, et ta oli pärit maalt: „Ükskõik kuidas ta moodsamaid asju püüdis meie ja iseenda maailmapilti tuua ja rakendada, jäi ta kunstis ikka jalgupidi oma Hiiumaa peale. See selgitab ka tema ajaloolise ainega pildimappe ja tsükleid. Tema jõud on selles, mis on ka mütoloogias – selles oli tema tugevus, hingeeluline ja kunstniku programm.“ Maamehena Põllu pigem vältis deklaratiivseid sõnastusi: „Pigem olid need teised kunstnikud, Tõnis Vindi taolised. Need olid programmiliste mõtete sõnastajad.“ Põllu loomingus aset leidnud muutused seostuvadki Runneli arvates pigem talle sobivama ja loomulikuma väljenduse leidmise kui ideoloogilise murranguga. Siin jõuab luuletaja oma teise oletuseni – talupoegliku tausta kõrval oli faktoriks Põllu loomupärase talendi eripära: „Milline jumalik talent on ühe või teise sees. Igaühel on see anne kuidagi piiratud või piiritletud. Need pildid, mida Põllu tegi, tahtsid olla moodsad. Nendele, kes olid head joonistajad, ta jäi alla. Talle oli tähtis kontseptsioon ja kontseptsiooni ta otsis Läänest. Ja kõik need kollaažid, mida ta proovis teha ja mida ma nägin, nendel suurt veenvust ei olnudki.“ Runneli hinnangul sobis Põllule pigem väiksem formaat, kuna suuremate maalingute puhul „jäi mingist jõust, kunstniku jõust puudu.“ See oli ka põhjus miks Põllu Runneli arvates graafiliste seeriade poole pöördus: „Suurvormid on, mis ahvatlevad. Kui sa oled graafik, siis sa suurvorme ei tee. Suurvorme saad sünnitada tsükli teel. Et koondan need asjad niimoodi. Eepilise jutustamise tarve oma pildikunstis on see, mis sunnib seda tegema.“<sup>626</sup>

Kaljo Põllu enda kommentaaride põhjal võib üldistada, et murranguni loomingus viisid kahte laadi põhjused – kunstilised ja ühiskondlik-poliitilised. Mis

<sup>626</sup> Suulised andmed Hando Runnelilt.

puutub esimestesse, siis piisas Põllule mõneaastasest neoavangardistlikust episoodist jõudmaks arusaamisele selle suuna perspektiivituses, ummikusse määratules. Seisukohtade korrigeerimise esimeseks põhjuseks oli kriitiline ja aus hinnang 1960. aastatel õhinaga järgitud moodsaima kunsti ideelistele taustadele. Põllu puhul võib julgelt rääkida neoavangardis pettumisest: „Aastaid püüdsin olla võimalikult lähedal avangardkunstile, kuid 1970-ndate algul ei rahuldanud mind enam selle ühelt -ismilt teisele hüplev ja närviline olemus.“<sup>627</sup> Põllut ei rahuldanud enam Lääne neoavangardi koolipoisilik ja epigoonlik reprodutseerimine, tekkis ambitsioon saavutada kunstiline täiskasvanulikkus ning võib-olla mingis mõttes käituda tõelise avangardistina – hüljata eeskujud ja minna oma teed: „Lõpuks täiesti otsekoheselt: op- ja popkunst, need olid maailmas „Visarite“ ajal juba olemas, aga see, mis hiljem tuli, „Kodalased“, „Kaliväli“, „Taevas ja Maa“ ning teised seeriad, maailmas sellisel kujul ja sellele ideele tuginedes ei ole olemas.“<sup>628</sup> Hilisematest ütlemistest nähtub, et Põllu võis pidada Visarite n-ö kunstiajaloolist missiooni täidetuks, ent samuti pidi ta tajuma muutuseid ajastu tundlikkuses. Põllu: „Aga ei saa ju teisiti, on üks aeg ja situatsioon, kus teatud kunstinähtus on vajalik, ja on aeg, kustmaalt niisugune asi muutub anakronismiks.“<sup>629</sup>

Huvitaval kombel aitas pettumisele kaasa Põllu juhtimisel läbi viidud kunstkirjanduse tõlkimine – tekstide endiga tutvumine aitas kunstnikul näha, et nende sisu oli „lamedavõitu“. Põllu: „Visarite eestvedamisel tõlgitud kunstkirjanduse kaudu tuli aina rohkem ilmsiks, et peale üksikute erandite nagu Herbert Rendi, Aldo Pellegrini, Michel Seuphori tööd, oli paljuski tegemist ajuvaba grafomaaniaga, pealiskaudsusega, millel polnud suuremat pistmist kirjeldatud kunstiteostega. Väga eemaletõukavalt mõjus läänelikus kunstis laiutav epigoonlus ja lausa vohav dilentatism.“<sup>630</sup> Nähtavasti kahtles kunstnik ka oma 1960. aastate moodsate tööde kunstilises kvaliteedis – Ants Juske sõnul Kaljo Põllu „soomeugri mütoloogiaga tegelemise ajal /.../ veidi häbenes oma Visarite ajal tehtud pop- ja opkunsti laadis töid“.<sup>631</sup> Perekonnasõbra Silvi Eilarti sõnul viis Põllu enda valdusesse jäänud neoavangardistlikud tööd lihtsalt prügikasti.<sup>632</sup>

Lähenedes neljakümnendale eluaastale soovis Põllu kunstis väljendada midagi püsivamat ja olulisemat kui neoavangardi irooniline ja ikonoklastlik paradigma seda võimaldas. Kui neoavangardistliku perioodi kõrgemaks eesmärgiks oli Põllu jaoks olnud demonstreerida (teistele) eestlaste mitte-kuulumist

<sup>627</sup> Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 57.

<sup>628</sup> Raudam, „Punane joon“, 44–45.

<sup>629</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>630</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 58.

<sup>631</sup> Ants Juske, Kaljo Põllu vaatab tagasi, *Eesti Päevaleht*, 10.12.1999.

<sup>632</sup> Suulised andmed Silvi Eilartilt.



slaavilikkunõukogulikku kultuuriruumi (Põllu sõnadega: „kõigile kuulutada, et meie ei ole sovjetid“), siis küpsusperioodil asendus see sooviga kujutada (eestlaste endi jaoks) meie kultuuri etnograafilis-ajaloolist olemust („kuulutada seda, kes me oleme“). Selline areng tulenes Põllu sõnul eelkõige tema enda loomulikust kasvamisest.<sup>633</sup>

Põllul sugenes printsiipaalne kahtlus ka moodsa kunsti n-õ valgustusliku projekti kui sellise suhtes. Eksootiliste rahvaste kunstikultuuride uurimine viis põhimõtteliste kahtluste tekkimiseni modernistliku kultuuri universaalses preensioonis, skepsise sügenemiseni modernismi aluseks olevate aksioomide suhtes, nagu euroopalikust kultuurist lähtuva vaimse emantsipatsiooni ja tehnoloogilise progressi eelistatus traditsioonilistele eluviisidele. Postkolonialistliku kriitika vaimus kaldus ka Põllu nüüd modernismis nägema repressiivset, lokaalseid kultuure nivelleerivat ideoloogiat: „Suuremad ja vägevamad tahavad maailma oma näo järgi ümber teha. Räägitakse mingist ühtsest maailmakunstist, maailmakirjandusest, maailmamuusikast. Kuid maailma – looduse ja inimese – kõige iseloomulikumaks, ühtlasi kaasaegsemaks tunnuseks on mitmekesisus, mosaiiksus. Viimasest üheainsamagi killu eemaldamine teeb kogu terviku vaesemaks. Seega väikerahvaste keelte ja kultuuride hääbumine vaesestab elu, selle mitmekesisust ja tasakaalustatust. Ülalõeldu on esile tõstnud pürgimused inimesest endast tõele vastava nägemuse saamiseks. On tõdetud, S. Huntington ja G. Wright teiste hulgas, et ülemaailmne vaimne ja tehnoloogiline moderniseerimine ei vii üldise maailmakultuuri tekkimiseni, vaid teatud arenguastmel hoopis üksteisest kaugeneva globaalse regionalismi esiletulekuni. Viimane omakorda tekitaks endisest rohkem võõrandumist ja suurendaks inimese kosmilist üksindust.“<sup>634</sup>

Näib, et Põllu arvates ei lähtunud iseäranis 1960. aastatel intensiivselt aset leidnud moodsa kunsti retseptioon Eestis meie kultuuri orgaanilisest arengust, vaid rohkem konjunktuurist ning hetkemoest. Nii on kunstnik Eestit ja tema kultuuri võrrelnud tuulelipuga: „Tarvitseb vaid Eestisse jõuda mõni hea raamat moodsast kunstist, kui juba hakkavad selle reproduktsioonid eesti kunstile mõju avaldama. See näitab meie kultuurinõrkust, rahvusliku eneseteadvuse kriisi.“<sup>635</sup> Iseäranis pidi sedalaadi asjaolud Põllule silma torkama tema poolt harrastatud popkunsti ja neodada puhul, mis mõlemad on algsel kujul tekkinud reaktsioonina spetsiifilistele Lääne ühiskondades aset leidnud protsessidele nagu tarbimisühiskonna teke ja modernismi institutsionaliseerimine. Sellest aspektist on popkunsti retseptiooni probleemide käsitletud ka Põlluga lähedalt läbikäinud kirjanik Jaan Kaplinski: „Ja võib tõdeda, et nagu mõni muugi vool ja taotlus,

<sup>633</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>634</sup> Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 57.

<sup>635</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükib kõikuma nagu tuulelipp““.

on popkunst Eestis lihtsalt mood. Ta ei sünni loomulikult viisil olude ja taotluste pinnal, vaid kandub siia mujalt. Põhjus aga, miks ta siia jõudis ja järgijaid leidis, on see, et oleme tublisti moejüngrid: meile on väga oluline teha hästi-kurjasti järele, mis kuskil „keskustes“ ette tehtud. Ent tunnistades „keskuste“ olemasolu Pariisis, New Yorgis või mujal, tunnistame oma alamust – seda, et oleme teisejärgulised, matkivad kunstnikud, heliloojad, kirjanikud...“<sup>636</sup> Ei ole põhjust arvata, et Põllu moodsast kunstist loobumisel ning pöördumisel traditsioonilise ning idiosünkraatilise ainese juurde polnud mängus samad motiivid. Oma hinge vaadates võis Põllu aimata, et neoavangardistlike suundumuste taotluslik ebatõsidus, ebaakadeemilisus, anarhilisus ja hedonism ei vastanud kuigivõrd tema sättumusele ega natuurile.

Kuigi Kaljo Põllu loomingus aset leidnud muutuste tagamaad olid Jüri Arraku ja Olav Maraniga võrreldes akadeemilisemat laadi, ei puudu neil ka ühisosa. Nii nähtub Põllu poolt öeldust, et sügava etnograafilise huvini viinud otsingutele ajendasid teda muuhulgas spirituaalset laadi vajadused: „Olin juba alustanud ülikooli raamatukogus leiduva kirjanduse vahendusel oma vaimset teekonda elu iga-vikulisust, kultuuri järjepidevust ja hingelist tasakaalu väärtustavate Hommiku-maade iidsete mõttetarkuste juurde, kui prof. Paul Ariste (1905–1990) hoiatas mind üksnes pealispindse müstikani jõudmise ees ning soovitas pühenduda minu jaoks jõukohasemale ja lähedasemale – soomeugrilaste kujutava rahvaloomingu uurimisele.“<sup>637</sup> Põllu sõnul veensid vestlused Aristega teda selles, et fennougristika ei piirdu üksnes keelega, vaid hõlmab ka kunsti, mõtlemise ja eksistentsi probleeme: „Ja kui sa sinna sisse pääseda tahad, siis võta ja uuri. Loe.“<sup>638</sup> Ariste poolt Põllule kätte juhutatud Tartu Ülikooli raamatukogus leiduvad soome-ugri kultuuriminevikku käsitlevad raamatud mõjusid kunstnikule ilmutuslikult: „Ma olin ammu tahtnud meie sugulasrahvastest midagi täpsemat teada saada, aga need raamatud vapustasin mind. Sealt alates, ülikooli raamatukogus istudes, ma arvan, et ma leidsin oma loomingule põhja, millelt on väga raske inimest kõigutada. See polnud enam näitamine, et me ei ole sovjetid, vaid et need oleme tõesti meie ise. Nii et läksin selle eesmärgiga raamatukokku ja sinna ma jäin. /.../ Seeläbi sain ma olla ise ja pärast seda ei ole ma teisi oma loomingusse enam lubanud.“<sup>639</sup>

Põllu pole salanud, et nägigi etnoloogia-alases kirjanduses võimalust oma loomingu rikastamiseks.<sup>640</sup> Nähtavasti kuulus Põllu kunstnikutüüpi, kes vajab kindlat ainet, kunstilist programmi, millesse uskuda ja mida järjekindlalt

---

<sup>636</sup> Jaan Kaplinski, „Mood ja ilm, aeg ja luule“, *Kõik on ime*, 147.

<sup>637</sup> Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 57.

<sup>638</sup> Põldmäe, „Kes me oleme...“.

<sup>639</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>640</sup> Põldmäe, „Kes me oleme...“.

realiseerida. Varem oli ta sellise programmi leidnud neoavangardis, Lääne moodsa kunsti jäljendamises. Tema auks tuleb öelda, et uus programm oli tema enda väljatöötatud ja eelmisega võrreldes võrreldamatult originaalsem. Nagu oli juhtunud Lääne moodsa kunstiga, leidis ka Põllu sukeldumine teaduslikku kirjandusse aset erakordse entusiasmiga. Tänapäeval on lausa kummaline ette kujutada kunstnikku, kelles tekitab elevust teaduskirjanduse viidetesüsteemi avastamine: „Mida rohkem materjali välja tellisid, seda rohkem tuli infot juurde. Inimesed ei pööra sageli tähelepanu sellele, millise väärtusega on teadusliku artikli ülesehitus. Kõigepealt on ta loogiline ja teiseks, iga artikli järel on kirjanduse loetelu. Ja niimoodi võib istuda raamatukogus lõpmatuseni ja aina uusi asju tuleb välja.“<sup>641</sup>

Niisiis, nagu Jüri Arraku ja Olav Marani puhul, saame ka Kaljo Põllu puhul rääkida modernistlikus projektis pettumisest ning sellega seoses idiosünkraatilise maailmavaate ja kunstiideoloogia väljakujunemisest. Võrreldes Marani küpsusperioodi kunstivaadete religioosse raskuskesemega või Arraku eksistentsiaalsete, humanistlike, poliitiliste ja religioossete pürgimustega kujuneb Põllu kunsti teljeks rahvuse identiteedi otsimine ja konstrueerimine põhjarahvaste mütoloogia põhjal. Soome-ugri kollektiivse mineviku poole pöördumist on Põllu põhjendanud järgmiselt: „Seda puutumatu kultuurilist aluspinda polnud mõtet enam Eestist otsima minna. Küll aga paljandub ta veel tänapäevalgi meie sugulasrahvaste vaimses pärandis Siberis ja Volga aladel. Kuid teoreetilises plaanis oli võimalik eheda aluspinnani jõuda Tartu ülikooli raamatukogus leiduva teaduskirjanduse kaudu. Nii olingi aastatel 1971–1975 selle raamatukogu üks kõige tihedamaid külastajaid. Samal ajal valmis metsotinto sari „Kodalased“ ja osaliselt toetub antud vaimusele ka „Kalivägi“ sari“<sup>642</sup>

Hoolimata tegelemisest kaugeimast minevikust pärineva ning seeläbi iseäranis 1970. ja 1980. aastate kontekstis (massiline immigratsioon, venestamine) rahvuslikke kaitsemehhanisme toetava ainesega ei nõustunud Põllu ennast pidama rahvuslik-konservatiivseks kunstnikuks – nähtavasti kuna selle positsiooni olid tema silmis hõivanud põlastatud pallaslikud impressionistid.<sup>643</sup> Pöörates (vähe-malt loomunguliselt) selja oma neoavangardistlikele võitluskaaslastele, ei mõelnudki Põllu lihtsalt poolt vahetada ja Tartu kunstielus mõjukate (järel)pallaslaste leeri üle tulla. Kunstniku poolt alates 1970. aastate algusest kujundatud positsioon ei vastandunud mitte üksnes omaaegsele moodsale kunstile, vaid mõnel määral kogu eesti kunstiajaloo estetistlikule peavoolule: „Me püüame kõigest hingest

<sup>641</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

<sup>642</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 58.

<sup>643</sup> Riin Kübarsepa sõnul samastas Põllu ennast „rahvusprogressiivse“ kunstiga, milles tema suurteks eeskujudeks olid Mart Saar ja Veljo Tormis – Kübarsepp, *Kaljo Põllu kui visuaalse rahvaluule kollektioneer*, ettekanne Kaljo Põllu teemalisel ettekandeõhtul Tartu Ülikooli Kunstimuseumis, 18.2.2011.

olla eurooplased ja unustame, et kõige tähtsam on jääda iseendaks. Eesti kunsti-  
ajalugu on seetõttu liiga Pariisi-keskne.<sup>644</sup> Ja tõepoolest, kuigi üldjoontes kahtle-  
mata konservatiivne, säilitab Põllu kunstifilosoofia modernistlikust paradigmat  
pärinevaid kiude. Nii jääb Põllu ka konservatiivse kunstnikuna programmiliseks,  
poleemiliseks, ideoloogiliseks, ei taandu kunagi (pallaslikele) konservatiividele  
iseloomulikule vanameisterlikule hoiakule kunstist kui orgaanilisest ja loomu-  
likust elutegevusest, mis ei vaja filosoofilisi ega poliitilisi põhjendusi. Samuti  
kandub modernistlikust paradigmat Põllu küpsusperioodi tegemistesse teadus-  
likkuse ambitsioon. Eht-modernistlikus vaimus mõistis Põllu ennast visuaal-  
kultuuride uurija, kunstilisi vahendeid rakendava visuaalantropoloogina. Iseäranis  
avaldus see muidugi seoses ekspeditsioonide ning nendega seotud üliõpilastööde  
ja uurimustega. Põllu: „Korraliku joonistuse tegemine ükskõik millisest objektist  
on juba iseenesest teaduslik uurimus. Aga teisalt – joonistades tuleb objektidesse  
ja nende taustasse niivõrd sisse elada, et oma jälje see kunstnikusse jätab.“<sup>645</sup>

Nõnda ei olnud neoavangardi hülgamine Põllu jaoks mugavusvalik, vaid intel-  
lektuaalse aususe, maailmavaatelise koherentsuse küsimus. Kõneldes moodsast  
kunstikultuurist, millele ta alates 1970. aastate algusest oma loomingu põhi-  
osas järjekindlalt vastandus, on ta öelnud: „Mul pole midagi heaolu ja euroopa-  
liku vastu, aga me peame mõistma, et ühetaolisus on vaesestumine. Maailm on  
mosaiik, sest loodus, Suur Looja, on ta niisuguseks teinud ja miks peaksime meie  
talle siis vastu sõdima. Mina olen oma kunstis selle mõistmise poole püüdnud.“<sup>646</sup>  
Rääkides juba Eesti riikliku iseseisvuse taastamisele järgnenud kunstisuundu-  
mustest, on Põllu võrrelnud lääneliku kunstimaailma protsesse „vahuga, mis  
rahvusvaheliste biennaalide ja triennaalide kohal hõljub. Tasub vaid heita pilk  
nende kataloogidesse! Vaht aga ei sünnita laineid. Olgugi, et lääneliku kunsti  
väljendusvahendid on kolmekümne aasta jooksul muutunud, on ta olemus jäänud  
samaks.“<sup>647</sup>

Jäädes mõneti truuks moodsa kunsti võitluslikule ja poleemilisele retoorikale  
on Põllu projekti sisuline kokkusobimatus modernistlike ideaalidega siiski ilmne.  
Küll aga astub kunstnik huvitaval kombel ühte sammu oma aja värskeimate post-  
modernistlike ja postkolonialistlike käsitlestega, mis kritiseerisid modernistlikku  
pretensiooni universaalsusele, toonitades justnimelt kujundite kultuuriirelatiivsust.  
Vastukaalu kultuuriimperialismi tagajärjel toimuvale lamenumisele leidis Põllu  
eksootiliste soome-ugrilaste kultuuridest, milles on tema arvates säilinud Lääne  
(ja sealhulgas Eesti) kultuuris kadunud aspekte: „Ütleme nii: on olemas ülemaa-  
ilmsed jõud ja kujundid ning eesti mütoloogia on üks osa sellest. Üks väike osa.

<sup>644</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““.

<sup>645</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““.

<sup>646</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““.

<sup>647</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 58.

Aga me oleme palju sellist, mis näiteks hantidel-mansidel veel olemas, unustanud. Asi pole mitte soomeugrilastes või Siberi rahvastes, need alg-, üld- või ürgtõed kehtivad ühtmoodi nii soomlaste, ungarlaste kui kasvõi kreeklaste ja egiptlaste puhul.<sup>648</sup> Põllu arvates oli tema aja eesti kunstidiskursus eiranud soomeugrilaste visuaalset pärandit: „Eesti muinaskunsti ajalugu ei õpetata, rääkimata Ida-Euroopa ja Uuralite metsavööndi esiajaloolisest kunstist. Esimest ei saagi õpetada, sest see on kunstiajaloo seisukohalt täiesti uurimata, teise materjalid aga laiali pillatud vene-, soome-, ungari jm. keelsetes väljaannetes. Parema meelega võtavad eesti kunstnikud motiive Aafrika, jaapani ja indiaani minevikukunstist, mitte aga meie endi esiaegade kunstist. Pole kättesaadavat materjaligi. Näiteks Altamira koopa-maalinguid õpetatakse, aga käe-jala lähedal tuhandete figuuridega Karjala kalju-jooniseid ei teata jne. /.../ Tahan küsida: millal ilmub eesti esiajaloolise kunsti ajalugu?“<sup>649</sup>

Mis puutub Põllu poolt kaitstud n-õ omajuurse kultuuri säilitamise ideesse, siis toetus see Riin Kübarsepa andmetel paljuski Jaan Kaplinski kultuurifilosoofilistele teooriatele ning nende kaudu omakorda Uku Masingu ja Oskar Looritsa kirjutistele soome-ugri pärandist.<sup>650</sup> Kunstilise, kunstiteadusliku ja etnograafilise tegevuse käigus kujunesid Põllul tihedad kontaktid rahvusvahelise fennougristide kogukonnaga. Eesti teadlastest mängisid lisaks juba mainitud Paul Aristele Põllu maailmavaate kujunemisel olulist rolli Ants Viires Ajaloo Instituudist ning Ago Künnap ja Tõnu Seilenthal Tartu Ülikoolist. 1985. aastal Sõktõvkaris toimunud IV Rahvusvahelise Fennougristika Kongressi raames tekkisid sidemed ka mitmete rahvusvaheliselt tuntud fennougristidega.<sup>651</sup>

Erinevalt Jüri Arrakust ja Olav Maranist on Kaljo Põllu tõmmanud otseseid seoseid oma kunsti transformeerumise ja ühiskondlikpoliitiliste vapustuste ning õhustikum muutuste vahele: „See oli aja nõudmine. 68-nda aasta pauk Prahast jättis mulje, et kommunistlik süsteem on igavene. Tekkis lootusetuse tunne. Teisalt hakkasid kolhoosid kuuekümnendate paiku juba midagi sisse tooma ja see aitas sotsialismiga kohaneda. Nende meeolude vastu olidki mõeldud „Hõbevalge“ ja „Kodalased“.“<sup>652</sup> Põllu mälestused osutavad Tšehhoslovakkia sündmuste kahetisele mõjule eestlaste psüühele: ühelt poolt meeldetuletus valitseva režiimi brutaalsusest, aga teiselt poolt ka ebameeldiv sõnum Lääne riikide osavõtmatuse kohta: „Kuid esimesed kahtlused läänemaailma silmakirjalikkusest tulid esile seoses 1968. aasta Tšehhoslovakkia sündmustega, seoses nn inimnäolise sotsialismi

<sup>648</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““.

<sup>649</sup> Ene Asu-Õunas, „Kes me oleme? Kust me tuleme? Kuhu me läheme?“, *Sirp ja Vasar*, 7.12.1984.

<sup>650</sup> Kübarsepp, *Kaljo Põllu kui visuaalse rahvaluule kolleksionäär*.

<sup>651</sup> Kübarsepp, *Visuaalse rahvaluule kolleksionäär Kaljo Põllu*, 50.

<sup>652</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““.

ülesehitamise katse lämmatamisega N. Liidu relvajõudude poolt. Meie kuulasime raadiost läbi segajate igasuguseid hääli, kes oskas keeli, kuulas puhtalt. Enne 1968. aasta sündmust polnud raadiotes muud kuulda kui ässitamist vastuhakule. Pärast seda kui vastuhakk maha suruti, valdas neid ässitajaid hirm ja igaüks püüdis end oma supitaldriku kohal põrnitsema sättida. Ja korraga mõtlesid nad välja sobiliku lahenduse, toimunud hakati pidama sotsialistliku leeri siseasjaks, ja kõik! Juhtunust sai meile esimene kahtluste allikas. Pärast Tšehhi sündmusi hakkas eesti noore intelligentsi hulgas idanema idee uuest võitlusvormist, mis seisneb arusaamas, et kui lääs ei tulnud appi Tšehhile, siis ei tule ta meile kriitilisel hetkel appi ammugi mitte. Ja jääme igavesti üksi ja juba paari põlvkonna pärast oleme sulandatud jõuga maailmaajaloo enneolematusse antropoloogilisse monstrumisse, milleks on „nõukogude rahvas“.“ Võib spekuloida, kas kirjeldatud sentimendil oli osa Põllu loomingus järgnevatel aastatel aset leidnud neoavangardist eemaldumise juures. Igatahes on Põllu ise seda nõndaviisi seletanud: „Uus võitlusvorm kasvas välja tõdemusest, et kui me ei saa abi läänest, siis on võimalik tulla selle juurde tagasi, mille najal oleme juba üle 700 aasta vastu pidanud nii saksastumisele kui ka venestumisele. Ja selleks jõuks on meie endi aastatuhandeid vana kultuuriline aluspind, mis on läänelikust modernismist veel rikkumata. Aasta oli 1972. Samal aastal lõppes ka Visarite tegevus.“<sup>653</sup> Sarnast mõtet on Põllu väljendanud mujalgi: „Kuid kui 1968. a. suvel nn. inimnäolise sotsialismi loomise katse Tšehhoslovakkias relvadega maha suruti ja lääneriigid vastu ei tegutsenud, siis tekkis arusaamine, et mitte keegi meile appi ei tule ja edasikestmiseks peame lootma ainult iseendale. Juba 1970. aasta alguseks kujunes välja uus tegutsemissuund, mille kandvaks ideeks oli soov leida üles eesti vaevalt saja-aastase lääneliku ilmega professionaalse omakultuuri alt sellele eelnenud palju vanem ja vastupidavam aluspind.“<sup>654</sup>

Arraklike poliitiliste allegooriate asemel tuleb Põllu puhul pigem kõnelda jooksvaid poliitilisi arenguid ületavast n-ö rahvusfilosoofilisest tähendussisust. Oma mütoloogilisi sarju on Põllu talle omase tagasihoidlikkusega käsitletud koguni kollektiivse ühiskondliku psüühe väljendusena: „Arvan, et „Kodalased“ pole meie kultuuripildis midagi erakordset, üksi ja omaette seisvat. Siinkohal viitaksin A. H. Tammsaarele, keda väga austan ja kelle sünnikodus Kõrvemaal, Põhja- ja Lõuna-Tammsaare taludes olen korduvalt käinud. /.../ Mõtlen, et Tammsaare näol on meil tegemist rahvusliku filosoofiaga. On ju tema vaimses pärandis kõige jõulisemalt väljendatud see, mis meie rahvale ja kultuurile ainuomane, laiemas võrdluses ka kordumatu. Tammsaare looming on sama püsiva väärtusega kui põllumehe tööst ja vaevast sündinud armastus viljakandva maa vastu. Olen

<sup>653</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 58.

<sup>654</sup> Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst*, 7.

astunud Kristjan Raua ja Nikolai Triigi jälgedes, ühel rajal kõnnime koos Veljo Tormise ja Lennart Merega.<sup>655</sup> Põllu sõnul paigutus tema looming avaramasse suundumusse toonases Eesti kultuuris: „Soome-ugri temaatika sai veidi enne minu teema tulekut populaarseks kirjanduses (Lennart Meri), muusikas (Veljo Tormis) jm. Veel 1974. a. Tallinna graafikatriennaalil süüdistati mind eraviisiliselt eesti kunsti „mongoliseerimise“ püüdlustes. Seda räägiti tol ajal muidugi teadmatuses.“<sup>656</sup> Põllu sõnul oli tegemist laialdase vaimse liikumisega, mille kandvaks ideeks kujunes: olla omapärane, erineda teistest ja mitte sulanduda maailma üldõeldisesse halli massi.<sup>657</sup> Põllu oli veendunud, et kui tema poleks „Kodalasi“ teinud, oleks seda teinud keegi teine.<sup>658</sup>

Seda, et Põllu poolt leitud kultuuriline suundumus oli ajavaimu nõue, võib aimata ka kunstikabinetis õppinud Edakai Simmermanni meenutustest: „See oli 1972. aasta suve lõpp. See oli aeg, kus Tartu Vaim särises ja särtsus muinasjuttude salapärasest, kaljujooniste tähendusest, rahvalaulude müütilisest maailmast. Üha sagedamini hakkasin ma loengute asemel jõudma kunstikabinetti /.../. Kaljo Põllu õpetas seal igasuguseid huvilisi ja joonistamiskohuslasi, tehes samades ruumides ka oma op-pop-kunsti. Äkitselt hakkas ta salapäraselt kaduma ja nendelt kadumistelt Ülikooli raamatukogu erifondidesse tõi ta pikapeale kaasa kodalased ja nende maailma. Käest kätte käisid Uku Masingu käsikirjad, millest „Taevapõdra rahvad...“ oli üks ilmutuslikumaid. Jaan Toominga stuudio laulis regilaule, improviseerides maast taevasse, Jaan Kaplinski rääkis rahvalauludest ja teisest maailmast.“<sup>659</sup> Põllu arengut seostab üldise vaimse õhkkonnaga ka Tiia Toomet: „Parajasti õhus olev aura soosis seda igati. Otsiti oma ürgseid juuri, avastati uuesti vana rahvalaul, millele Veljo Tormis andis moodsa kuue. Peeti loenguid, kirjutati tekste, Lennart Meril valmis film „Veelinnurahvas“. Kaljo Põllu luges, kuulas, vaatas, mõtles. Ning mõtles välja Kodalased.“<sup>660</sup>

Nõnda pööras Põllu pilgu teisele poole, otsides oma maailmapildile toetus- pinda ning kunstile ainst lääne asemel idast, oleviku asemel minevikust. Põllu

<sup>655</sup> Põllu, „Kodalased“.

<sup>656</sup> Asu-Õunas, „Kes me oleme?“.

<sup>657</sup> Treier, „Tartu ülikooli kunstikabinet“, 58.

<sup>658</sup> Toode, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““. 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguse Tartu mitteametlikus kultuurielus valitsenud huvi rahvusliku esiajaloo ja päritolu küsimuste vastu kinnitab ka Kersti Unt: „Veel üks tuntav suund neis esimestes käsikirjalistes väljaannetes on huvi tõeliste rahvuslike juurte vastu ning sellega seostuv keelealane diskussioon, püüe eristada tõeliselt rahvuslikku või soome-ugrilikku pealispindsest mitme sajandi vältel läbi euroopaliku kultuureadvuse filtreeritud võltsrahvuslikkusest.“ Lisandus romantilise põhilaadiga idee maaelu ehedusest, looduse olulisusest, mis põimus hoogustunud looduskaitseliikumisega. Unt, *Seilates sadamata*, 32–33.

<sup>659</sup> Edakai Simmermann, *Kui laulud veel rääkisid. Lauuilmutus Setumaal*, '72, [http://regilaulik.folklore.ee/?page\\_id=591](http://regilaulik.folklore.ee/?page_id=591) (vaadatud 26.7.2014).

<sup>660</sup> Toomet, *Kunstikabineti aeg*.

põhendas seda ka teooriaga eestlaste päritolust: „Vahepeal on üldiselt selgeks saanud, et meie mälu ja taju on pärit idast, uurali ja permi aegadest, näojooned aga läänest. See teadmine ongi meie jõud. Oleks lihtsustav väita, et oleme tulnud idast. On õigem väita, et oleme alles siin välja kujunenud eestlasteks.“<sup>661</sup> Juba kunstikabinetiga ette võetud reise põhjal aimas Põllu, et sugulasrahvaste kultuuride uurimine võib anda ainest nii lääneliku kui nõukogudeliku paradigmaga võrreldes alternatiivse kultuurilise positsiooni loomiseks: „Ülalnimetatud arusaamadest lähtudes, eesmärgiga edasi arendada kaasaegse eesti kunsti omapära ja elujõulisust, ning sooviga vabaneda väikerahva kultuurilisele toimimisele iseloomulikust alaväärsustundest ja teiste jäljendamisest, hakkasin otsima võimalusi uurimisreisi korraldamiseks meie idapoolsete sugulasrahvaste juurde. Uuralite tagant võis ehk leida veel algupäraselt ehedat ja elujõulist pärimuslikku kunsti. Meeles mõlkusid ekspeditsioonid kunstiüliõpilastega, sellised, nagu neid tegid ülikoolis keeleteadlased, etnograafid ja bioloogid.“<sup>662</sup> Põhjarahvaste uurimise avaramaks eesmärgiks on Põllu nimetanud eestlaste endi identiteedi selgitamist: „Kaugem eesmärk on soome-ugri ja samojeedi rahvaste rahvakunsti, arheoloogiliste leidude ja rahvausundi uurimise kaudu lähemale jõuda küsimusele, milline osa sellest on ainulaadne ning moodustab eesti kunsti ürgse tagamaa.“<sup>663</sup>

**Ekspeditsioonid ja „esivanemate tarkus“.** Põllu sõnul tekkis tal ekspeditsioonide korraldamise idee juba 1970. aastate alguses Tartu Ülikooli kunsti-kabinetis, kuid Ülikooli tollane juhtkond polnud nõus soome-ugri rahvakunsti alaseid uurimisreise Venemaale rahaliselt toetama. Võimalused avanesid seoses siirdumisega Tallinna, kus Põllu töötas 1975. aastast Eesti NSV Riiklikku Kunsti-instituudi joonistuskateedri dotsendina. Tänu rektor Jaan Varese soosivale suhtumisele sai alates 1978. aastast võimalikuks soovi teostama hakata.<sup>664</sup> Ekspeditsioonidele ning nendega seotud tegevustele sai Põllu õpetajatöös äärmiselt oluline koht – Maarja Undusk on koguni märkinud, et Põllu töö joonistusõpetajana oli pigem kattevarjuks tema vaimse juhi ja suunaja rollile. Unduski sõnul kujunesid õppeekspeditsioonid Kunstiinstituudi üliõpilastele legaalseks, ent täiesti ebanõukogudelikult alternatiivseks haridusteks.<sup>665</sup>

Niisiis leidis alates 1978. aastast igal suvel aset uurimisreis mõne soome-ugri ja samojeedi rahva juurde (mõnikord piirduti küll hiidlastega, kuid üks ole soome-ugrilased nemadki). Vaadeldaval perioodil olid Põllu uurimisreisidel järgmised sihtkohad ja uurimisobjektid: 1978 – koolasaamid ja Karjala kaljujoonised;

<sup>661</sup> Asu-Õunas, „Kes me oleme?“.

<sup>662</sup> Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst*, 7–8.

<sup>663</sup> Kaljo Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreisi* (Tallinn: Olion, 1999), 28.

<sup>664</sup> Kaljo Põllu, *Igavene tagasitulek. Kaljukunst kogu maailmas* (Tartu: Ilmamaa, 2012), 7.

<sup>665</sup> Maarja Undusk, „Kaljo Põllu oli mees, kes ei mahtunud oma aega ära“, *Sirp*, 26.4.2010.



1979 – handid; 1980 – udmurdid; 1981 – komid, handid ja neenetsid; 1982 – Hiiumaa; 1983 – mansid; 1984 – karjalased ja Karjala kaljujoonised; 1985 – ersa-mordvalased; 1986 – ungarlased; 1987 – Karjala kaljujoonised, koolasaamid.<sup>666</sup> Keskeltläbi osales kolmenädalastel ekspeditsioonidel 15–20 üliõpilast.<sup>667</sup> Põllut nõustasid ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi teadlased Edgar Saar, Ants Viires, Ago Künnap, Paul Alvre ja Tõnu Seilenthal. Ekspeditsioonil joonistati, mõõdistati, fotografeeriti uuritavate rahvaste rahvakunsti. Kodus kirjutati ekspeditsioonimaterjalide ja teaduskirjanduse põhjal lühiuurimused, mis kanti ette Kunstiinstituudi teaduskonverentsil.<sup>668</sup> Ent samuti, nagu on märkinud Maarja Undusk, kaasnes ekspeditsioonidega sõnades tabamatu võimalus näha ja nuusutada elu tegelikkust halastamatult ühiskonnakriitilises võtmes.<sup>669</sup>

Uurimisreiside ja teaduskirjanduse vahendusel avanenud etnograafilisele minevikule rajas Põllu nüüdsest ka oma loomingu, muutudes Riin Kübarsepa sõnul „oma tööde kaudu tihtipeale folkloristiks-filosoofiks“.<sup>670</sup> Nõnda tulebki järgnevalt peatuda vaimsel maailmal, mille Põllu oma reisidelt ja raamatutest eest leidis ning mida oma kunstis taaslõi. Põllu arvates võis kultuuriline minevik pakuda tänapäeva inimesele intellektuaalse huviväärtuse kõrval ka avaramat eetilist ja elufilosoofilist tuge: „Kogu ümberkaudse maailma teisenemisega oleme ka ise muutunud. Selleks, et taasloovatena püsima jääda, tuleb toetuda eelkõige oma esivanemate elutarkusele ja alles siis hakata otsima eeskujusid väljastpoolt.“<sup>671</sup>

Milles see esivanemate elutarkus Põllu arvates konkreetsetel seisnes? Põllu on öelnud, et jõudis kaljujooniste, kirjanduse ja vanema arheoloogilise leiumaterjaliga tutvudes seisukohale, et rahvakunsti kõige põhilisem ja ürgsem sisu on kosmogooniline: „Kasvõi, kui hakata eesti naiste tanudest peale, ja võrrelda neid budistliku materjaliga, on neil põhilises üks ja sama sisu – see on kosmogooniline. Või võtkem eesti rehielamu asend, ruumijaotus ja sisustuse paigutus – see on makrokosmos mikrokosmoses. Inimese enda koha määratlemine maailmaruumis ja elu järjepidevuse idee, see on igasuguse religiooni alus. Siin me räägime kristlusest, aga kristlus on ainult üks usund, üks jumalatest inimesel. Ometi on veel teisi jumalaid, budistidel ja islamiusulistel, inkadel-maiadel või siberi rahvastel, kõigil neil on omad jumalad, kuid nende põhiline mõte on ikkagi kosmiline. Ja seda on väga ilusasti taibanud Gauguin. Tema järgi ma olen ühe töö allkirjakski pannud „Kust me tulime? Kes me oleme? Kuhu läheme?“<sup>672</sup>

<sup>666</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreise*, 8.

<sup>667</sup> Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst*, 8.

<sup>668</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreise*, 30–31.

<sup>669</sup> Undusk, „Kaljo Põllu oli mees“.

<sup>670</sup> Kübarsepp, *Visuaalse rahvaluule kollektsionäär Kaljo Põllu*, 58.

<sup>671</sup> Põllu, *Hiiumaa rahvapärane ehituskunst*, 19.

<sup>672</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

Kuna muistsele algelise mõtlemisviisiga inimesele ilmutas tõelisus ennast salapärase jõuna, oli ta usulise austuse objektiks. „Arvati, et kõik elus ja eluta loodusobjektid, ka inimese poolt valmistatud kujud, omavad inimesega võrdseid võimeid – neil on hing, nad mõtlevad, tunnevad valu jne. (animism). Teine usundivorm oli kujutelm, et teatav suguharu või hõim on sugulasvahekorras mõne looma, looduseseme või – nähtusega ning sellest isegi põlvnenud (totemism). Uurali algkultuuri hõimudel oli üks levinumaid tootemloomi ürgse maailmakõiksuse loomismüüdiga seotud veelind. Veelinnukultus oli hilisemal ajalgi neid rahvaid ühendavaks nähtuseks.“<sup>673</sup>

Inimese varasem kujutav looming oli suhteliselt looduslähedane vahetu jäädvustus. Muutus kujutava loomingu ilmes ja otstarbes leidis Põllu järgi aset 4.–3. aastatuhandel e. Kr, mil kujundid muutusid märgilisteks, eemaldudes konkreetsetest kujutatavatest objektidest. Ürgkogukondliku korra lõpus hakati üksikutest geomeetrilistest kujunditest koostama kindla mõttelise seosega tervikut ehk ornament. Viimane säilitas esiotsa maagilise tähenduse, ent järgnevatel perioodidel see ununes, ornament muutus alguses pärimuseks ning hiljem lihtsalt ilustuseks. Kõigi nende suurte muutuste taustaks oli nähtus, mida Põllu nimetas maailmapildi avardumiseks.<sup>674</sup>

Kõige varasemat, matriarhaadi ja totemismi aegset maailmaalguse müüti väljendati Põllu andmetel kahe taevase pödra kujutamise kaudu. See kahesuslik maailmaloomise müüt asendus 3. aastatuhande lõpuks e. Kr. ettekujutusega ühest maailma esiemast. Põllu graafikas korduvalt esineva emajumala motiivi kohta on ta öelnud: „Ilmselt kõige esimene jumal inimesel oli naissoost, pea kõigis vanades kultuurides on see nii. Inimene tunnetab ema ja naise suurt tähtsust elus, esimest jumalat võiks nimetada Taevalik Maailmakõiksuse Esiema. Meesjumalatel, keda me praegu teame, on olnud eellane ja see eellane on olnud ikka ja alati naine. Ja naine ning muna (ja nüüd me tuleme sellesama mitte ainult soomeugriliku müüdi juurde tagasi) on inimesel loomise sümbol, sündimisega seotud sümbol.“<sup>675</sup>

Ühes üleminekuga maaviljelusele tekkis inimestel suur huvi taevanähtuste vastu, mis oli määravaks teguriks põllumajandusliku maagia väljakujunemisel. Algeliste põlluharijate kujutluses koosnes maailmaruum tõenäoliselt kolmest üksteise peal asuvast kihist. Taimede, loomade ja inimestega asustatud maa moodustas universumi kõige alumise kihistuse, selle kohal oli õhuruum päikese, kuu ja tähtedega ning tolle kohal omakorda nähtamatu, ammandamatute veevarudega ülemine taevast. Neid kolme maailmakihti juhtis Suureks Taevaseks Esiemaks nimetatav üleloomulik olend. Kuna toda ei juletud tervenisti kujutada, siis kujutati ainult tema väliseid naiselikkuse tunnuseid võrdkujustades emadust

<sup>673</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreise*, 22.

<sup>674</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreise*, 11.

<sup>675</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

ja viljakust. Selline ettekujutus maailmakorraldusest iseloomustas emaõiguslikku sugukondlikku korda. Sellesse aega paigutas Põllu labürindi sümboli leviku – seda kujutati ette kui müstilist rännakut Maa-ema keha keskmesse ehk üska. Labürintide vastu suurt huvi tundnud Põllu on nende kohta kirjutanud: „Võimatu on üle hinnata neisse kätketud mõtte sügavust ja seda väljendava vormi ülimat täiuslikkust.“<sup>676</sup>

Järgmise, patriarhaalse sugukondliku korra esimesel arenguastmel kujunes ühiskondliku teadvuse alusena välja uus, vastaspaarist koosnev kujund: ühel pool viljakas ja sigiv maa ning teisel pool tema mehelik saatja päike. Taevanähtuste ja elukogemuste üle mõtisklemise tulemusel sündis kaks püsivat arusaama, nimelt aja katkematu ringlemine ning ilmakaarte mõiste. Samuti oli sellises maailmamudelil tähtsal kohal ettekujutus maailmakeskmest ning sellega seotud sümbolika.<sup>677</sup>

Ruumiliste ettekujutustega vähemalt sama tähelepanuväärsed olid muiste inimese ettekujutused aja kulgemisest. Põllu sõnul iseloomustas pärimuslikke ühiskondi hoolimatus tegeliku ehk juhusliku ajaloolise aja suhtes ning valulik igatsus naasta müütide alguse „suurde“ aega. Sündmused ja teod omandasid tähenduse ja tõelisuse alles siis, kui neid tajuti kordavat ürgset algkuju ehk jätkavat jumalate poolt algusajal tehtut. Loomissündmuste võrdkujuliseks kordamiseks ja taasloomiseks viidi läbi riituseid – nende abil laiendati pühitsetud ja korrastatud piirkonda uute inimeste, sündmuste, alade arvel.<sup>678</sup> Loodusrahvaste aeg kulges tsükliliselt, nende maailm oli staatiline ja muutumatu. Põllu on kirjutanud: „Pärimuslikus ühiskonnas valitses tsükliline ajakäsitlus. See tähendab, et aeg liigendus tervikuid moodustavate sündmuste või nähtuste korduvaks kulgemiseks, nagu aastaegade vaheldumine, tähtsamad teatud ajavahemiku järel korduvad kiriku või rahvatavanditega seotud pühad, ülemvõimutseva riigi valitsejate vahetumine jne.“<sup>679</sup> Põllu sõnul pole pärimusliku taustaga rahvalikus maailmapildis aeg ja ajalugu, inimene ja teda ümbritsev maailm vastaspunktid, vaid moodustavad maailmakõiksust uuesti loova terviku. Sellist maailmapilti iseloomustasid kollektivism ja fatalism. Ühelt poolt, kuna elu kogeti looduse üldise ringlemise kujul, hinnati kõrgelt tegevusi, mille subjektiks ei olnud üksik inimene vaid maailmakõiksus tervikuna. Teiselt poolt, olgugi eluga kaasnesid kannatused ja mured, pakkus katkematult liikuv, korrastatud ja terviklik maailmakõiksus Põllu sõnul vastuseid kõikidele eksistentsiaalsetele küsimustele.<sup>680</sup>

<sup>676</sup> Kaljo Põllu, „Labürint“, *Postimees*, 2.1.1976.

<sup>677</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreisi*, 10–12.

<sup>678</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreisi*, 13.

<sup>679</sup> Põllu, *Rahvapärane Hiiumaa ehituskunst*, 13.

<sup>680</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreisi*, 13.

Meie ajal valitsev lineaarne ajakäsitus on Põllu sõnul vaid mõne aastasaja vanune nähtus pärinedes renessansajastust, mil Jumala-keskne maailmapilt asendus inimese-kesksega.<sup>681</sup> Üle kõige hakati nüüd lugu pidama inimesest, tema vaimsetest ja kehalistest omadustest. Alguse sai teaduse, kunsti, ühiskondliku korralduse ja materiaalse kultuuri kiire areng, tekitades usu inimsuse piirideta jätkuvast edasiminekest. Tõsisemad kahtlused lineaarse ajalookäsitluse suhtes tulid esile alles 20. sajandi teisel poolel. Põllu arvates seisnes probleem selles, et inimkonna ainelise ja vaimse kultuuri arenguga ei kaasnunud üksikisiku kõlbelist arengut. Nõnda oli üles kerkinud oht, et inimene kasutab tehnoloogilisi saavutusi maakera elurikkuse ja iseenda hävitamiseks.<sup>682</sup>

Sellel taustal oli visuaalkultuuri uuringutel Põllu jaoks laiem väärtus kui ainult ajaloolis-akadeemiline ja kunstilis-esteetiline. Kunst pidi inimeste teadvuse muutmise kaudu avaldama positiivset suunavat mõju tsivilisatsiooni kõige olulisematele arengutele: „Ma ei arva, et peaksime hakkama hobustega sõitma, aga midagi on maailmaga lahti ja sellepärast saab see kolmas küsimus, mis on aegade algusest olnud – kuhu me läheme –, iga päevaga üha tähtsamaks. Ja üks tasakaalustav jõud on kultuur, see annab lootust, et inimkond ei lähe päris hulluks.“ Nähtavasti mõtles Põllu, et traditsioonilised kultuurid võimaldasid hingelist ja n-ö elufilosoofilist tuge, millest tänapäeva inimesel ja ühiskonnal kibedalt vajaka jääb: „Inimene on alati otsinud tuge, võib-olla leiab ta toe just oma jumalates, seda olen ma kogenud eriti Siberis olles. See on selge äratundmine, ma olen püüdnud lähtuda inimese ja maailmakõiksuse suhetest.“<sup>683</sup>

---

<sup>681</sup> Muidugi ei ole Põllu poolt osutatud erinevus muistse maailma tsüklilise kulgemisloogika ning ajaloolise ajastu lineaarse ajalookäsitluse vahel algupärane. Gianni Vattimo sõnul kujutab see endast üht levinumat ja pruugitudat arusaama modernsuse kohta, Vattimo, *Modernsuse lõpp*, 10.

<sup>682</sup> Põllu, *Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreisi*, 14.

<sup>683</sup> Laansalu, „Teekonna algus ja kestmine“.

#### 4.4. Looming alates „Kodalastest“ kuni nõukogude perioodi lõpuni

Kaljo Põllu tüüpi kunstnikule, kes erinevalt näiteks Jüri Arrakust ei olnud ammendamatu visuaalsete ideede allikas, sobis hästi suurte sarjade formaat, mis võimaldas genereerida kunstiteoseid n-ö risoomselt, kesksete ideeliste ja vormiliste printsiipide paljude edasiarendustena. Põllu peamiseks töövahendiks saab alates 1970. aastate algusest metsotinto – vaevarikas ja aeganõudev graafika-tehnika, mille puhul uuristatakse kujutis algusest lõpuni käsitsi trükiplaadile. Kujutis tekib tumedusest esile toomise kaudu, trükipind jääb sametiselt tume, tumeduse ja heleduse üleminekud on teiste graafikatehnikatega võrreldes kõige pehmemad. Impulsiivset laadi looja või geniaalse joonistaja jaoks võib metsotinto mõjuda pärssivalt, Põllu uurimuslikule lähenemisele ning hoolsale ja metoodilisele karakterile sobis selline nokitsemine ideaalselt. Metsotinto mustade ja hallide toonide gradatsioon võimaldas Põllul esile manada mulje kujutatud sündmuste aset leidmisest sõna otseses mõttes aegade salapärases hämaruses. Põllu metsotinto tehnikas graafikat iseloomustab võrdlemisi suur üldistus ja arhaiseeriv stilisatsioon. Joonistuse teatav naiivsus, napid detailivaeselt edasi antud motiivid sugereerivad arhailise inimese eluolu ja Põhjala looduse karget lihtsust.

Esimesena valmis aastatel 1972–1973 väike seeria teadus- ja kultuuriinimeste portreed: „Jaan Eilarti portree“ (1972), „Voldemar Ermi portree“ (1972), „Kirjanik Mati Unt“ (1973), „Luuletaja Paul-Eerik Rummo portree“ (1973), „Professor Paul Ariste“ (1973). Psühholoogiliselt ilmekad portreed on asetatud hämaralt, salapäraselt ja isegi müstiliselt mõjuvale arhailisele või looduslikule taustale. Modellid on kujutatud väärrika ja tõsisena, Põllu näib vääristavat nende lihtsat ja maarahvalikku päritolu, vaimset kokkukuuluvust kodumaaga ja võib-olla ka sellest tulenevat erilist vastutust ja missiooni, mida kujutatud kahtlemata auga kandsid. Iseäranis sünge kuusemetsa taustale asetatud ärevapilgulise Mati Undi portree kuulub oma psühholoogilises veenvuses eesti portreekunsti kullafondi. Suurepärasele portreele iseloomulikult jääb üles küsimus, kas selles on rohkem Kaljo Põllut või Mati Unti – nii erinevad kui need kaks loovisikut oma karakterilt ja vaadetelt olid.

1973. aastast pärinevad ka kolm huvitavat metsotinto tehnikas akti („Kesk-hommik“, „Omaette“, „Õhtupoolik“). Nagu portreede puhul on ka Põllu nägemus naisaktist äärmiselt omanäoline, kandes kunstniku üldise maailmakäsituse äravahetamatuid jooni. Põllu pilk alasti naisele on huvitav, kuna selles puudub seksuaalne, erootiline alatoon. Kunstnikule omaselt on ka tema naistele langev pilk arhailine, muinasaegne, talupoeglik – meie kaasajal ahvatlevaks peetava asemel näib Põllu rõhutavat naisekeha arhetüüpseid, funktsionaalseid ja reproduktiivseid väärtusi (laiad puusad, suured rinnad). Poosilt, olekult, hoiakult mõjuvad

need alastifiguurid ürgselt neitsilike, lihtsate ja häbelikena, kindlasti ei näi nad kuuluvad ajastusse, kus seksuaalsus on reklaami- ja meelelahutustööstuse poolt stereotüpiseeritud ja kaubastatud.

Põllu 1970. aastate alguse kultuuritegelaste portreed, naisaktid ning Eesti maastikud võimaldavad kõnelda küllaltki terviklikust ja väljapeetust rahvuslik-konservatiivsest programmist juba enne suurte mütoloogiliste sarjade väljatulekut.

„**Eesti maastikud**“. Kui neoavangardistlik episood välja arvata, on Põllu loomingut algusest peale iseloomustanud tugev koha- ja ajatunne ning eriline sisseelamisvõime Eesti ning teiste põhjaalade loodusesse. Hiljemalt 1973. aastal alustas Põllu läbi kahe aastakümne ulatunud ja vähemalt 30 erinevat sügavtrükki hõlmanud sarja „Eesti maastik“. Sarja loomise rütm oli rahulik – iga aasta lisandus üks seda nime kandev metsotinto. Põllu sõnul pole mõtet otsida „Eesti maastikelt“ konkreetseid kohti, pigem on piltide näol tegu mälu koondtulemusega.<sup>684</sup>

Järgnevalt toetun Põllu maastikukujutiste analüüsile Elnara Taidre sulest.<sup>685</sup> Taidre kõrvutab „Eesti maastikke“ mütoloogilistes sarjades esinevate looduspiltidega, nimetas esimesi eepilisteks ja teisi etnograafilisteks. Taidre sõnul pole loodusmotiiv Põllu maastikupiltidel neutraalne, vaid toimib kujundi ja märgina, vahendades kultuurilisi hoiakuid ja eelistusi ning olles tihedalt seotud kohatunde ja rahvusliku identiteediga. Põhjust on rääkida väljakujunenud „põhjamaisuse“ atribuutidest, nagu puutumatu põlisloodus, inimtühi metsikus, virmalised ja valged ööd. Esile kerkib rida sümboliliselt laetud põhimotiive: mets kui müstiline hämarala, üksik puu kui romantilise kangelase ja elujõulisuse allegooria, teispoolsuse kujutelmi esilemanavad veteavarused jne. Kunstniku n-ö etnograafiliste maastike kohta märgib Taidre, et olemata teose põhimotiiviks, säilitab looduskujund siin võtmerolli tähenduse. Müstiline loodus, mis teeb võimalikuks selle taustal toimuva mütoloogilise tegevuse, ei väljenda pelgalt kunstniku fantaasiat, vaid taotleb rahvusliku psühholoogia objektiivset väljendamist. Sellisena on tegemist omalaadsete ideaalmaastikega, mis nagu Taidre ilusti sõnastab, on „majesteetlikud graafilised monumendid mitte lihtsalt Eesti loodusele, vaid Eestimaale ja Eesti rahvale kui sellisele“.<sup>686</sup>

Klassikaliselt strukturalistlikult positsioonilt vaadelduna on looduse ja kultuuri (*natura* ja *cultura*) näol tegemist ühe keskse binaarse opositsiooni ehk universaalse vastandpaariga. Ometi on üpris vaieldamatu, et Põllu graafikas kujutatud maastikel on tugev puutumus eesti kultuuriga. Need näivat ütlevat midagi meeldivat mitte üksnes selle maa kohta, kus me elame, vaid ka meie eneste kohta.

<sup>684</sup> Raudam, „Punane joon“, 42.

<sup>685</sup> Elnara Taidre, *Kaljo Põllu ja Eesti mütoloogilised maastikud*, [http://artishok.blogspot.com/2013/09/kaljo-pollu-ja-eesti-mutoloogilised\\_11.html](http://artishok.blogspot.com/2013/09/kaljo-pollu-ja-eesti-mutoloogilised_11.html) (vaadatud 15.1.2014), vt ka Elnara Taidre, „Kaljo Põllu mütoloogilised Eesti maastikud“, *Sirp*, 25.7.2013.

<sup>686</sup> Taidre, *Kaljo Põllu ja Eesti mütoloogilised maastikud*.

Sellele, miks see nii on, võib heita valgust Valdur Mikita mõttekäik. Tema sõnul on eestlaste identiteedi telgjoon sügavalt kinni maastikus: „Eesti kultuur on nähtavalt maastikuline, loomismüüt lausa tungib ukse alla. /.../ See, mis eestlasi enamikust Euroopa rahvastest selgelt eristab, on veel siin-seal säilinud looduslikud pühapaigad ja inimeste aupaklik suhtumine neisse. Mälu pole kadunud seetõttu, et maastik on alles, maastik on aga alles seetõttu, et mälu kaitseb seda. Nii on Eestis „mälu“ ja „maastikud“ teineteist pikkade sajandite jooksul toetanud, eesti kultuur koosnebki mälumaastikest.“<sup>687</sup> Ruumilisust on nn Eesti teooria ühe epistemoloogilise põhihoiakuna esile toonud ka Marek Tamm ja Kalevi Kull, kelle sõnul on Eestiga seotud teaduskirjanduses ülekaalus ruumilistes kategooriates mõtlemine ning muuhulgas kõrgendatud tähelepanu maastikele. („Väga võimalik, et selles hoiakus kõneleb Eesti geograafiline asend, paiknemine erinevate ökoloogiliste, poliitiliste, kultuuriliste ja keeleliste mõjude ristumispunktis,“ oletavad Tamm ja Kull.)<sup>688</sup> Loodus ja ajalugu segunevad loomulikult viisil ka Põllu selgitustes: „Loodusest olen alati palju hoolinud ja oma esimesed pildid tegingi koduümbrusest. Köitnud on kõik, millest õhkub sajandite hõngu, aastasadade jooksul kogunenud vaimsust.“<sup>689</sup>

Taidre esitab asjakohaseid tähelepanekuid ka Põllu loodusmotiivide mütooloogiliste tähendustasandite kohta. Ta märgib, et paljude kompositsioonide linnulennult perspektiiv muudab need jumalikust vaatepunktist vaadeldavateks kosmilisteks maastikeks. Samas on 1977. aasta „Eesti maastikus“ kasutatud rohujuure perspektiivi, mis näitab taimepead sama suurena kui pilv selle kohal. Selle võttega väljendab Põllu mikro- ja makrokosmose ühtsust ning vastavussuhet, kus suuri protsesse näidatakse peegeldumas pisikestes ja vastupidi.<sup>690</sup>

Taidre käsitluse täienduseks võiks „Eesti maastike“ osas välja tuua sarja tugeva loodusloolise rõhuasetuse. Võrreldes mütooloogiliste sarjadega on siin vaateviis märksa kainem ja dokumenteerivam, „Eesti maastikke“ võib vaadelda omalaadse kataloogina Eesti looduses ette tulevatest looduslikest vormidest ja kooslustest, näiteks rabamaastik (1973), mereroostikus elavad linnud (1974), Põhja-Eesti pankrannik (1975), metssiga (1976) jne. Võib-olla on tähenduslik, et 1971. aastal valmis Rein Marani esimene loodusfilm – kui Põllu mütooloogilistel sarjadel on sünesteetilist ühisosa autoritega nagu Lennart Meri (kelle film „Veelinnu rahvas“ valmis 1970) ja Veljo Tormis, siis „Eesti maastike“ sugulashing näibki olevat Maran.

Äsjaõeldu ei tähenda, et Põllu tööd piirduksid illustatsioonidega bioloogilis-geograafilistele tõsioludele. „Eesti maastikke“ võib vaadelda hea näitena kahe

<sup>687</sup> Valdur Mikita, *Lingvistiline mets* (Grenader, 2013), 167.

<sup>688</sup> Marek Tamm, Kalevi Kull, „Eesti teooria“, *Akadeemia*, 4 (2015), 606.

<sup>689</sup> Põllu, „Kodalased“.

<sup>690</sup> Taidre, *Kaljo Põllu ja Eesti mütooloogilised maastikud*.

retoorilise instrumendi, allegooria ja sümboli erinevusest. Ühelt poolt on enamasti selge, et erinevalt mütoloogilistest sarjadest ei ole „Eesti maastike“ motiivid mõeldud allegooriliseks lugemiseks (kujutatud loodusobjekt ei ole mõeldud mõne konkreetse müteemi väljendusena). Ent teiselt poolt on siiski kujutamiseks valitud sellised motiivid, millel oleks eelkõige sümboolsel tasandil võimalikult avar representatiivne suhe eestlaste mentaalse kuvandiga meie maast (ehk kujutatud loodusobjekt esindab siiski midagi märksa enam kui ainult iseennast). Mitmekesise motiivide valikuga esitleb sari Eestit selle looduslike vormide rikkuses.

„**Kodalased**“. Põllu esimene suur mütoloogilis-etnograafiline tsükkel „Kodalased“ valmis aastatel 1973–1975, koosnedes 25 metsotinto tehnikas lehest (tiraaž 50). Sari jõudis tervikuna näitusele 1976. aastal, üksiklehtedena juba varem. Retseptisioon oli algusest peale ülistavalt positiivne – 1974. aastal sai Põllu sarja kuulunud lehe „Uni“ eest Tallinna III graafikatriennaalil metsotinto-diplomi, 1975. aastal järgnes Kristjan Raua preemia. 1978. aastal trükiti 13 lehte „Kodalaste“ sarjast mapina, milles töid saatsid Jaan Kaplinski tekstid ning Ago Künnapu ja Ene Asu-Õunase eessõna.<sup>691</sup>

Põllu on oma suurte graafiliste sarjade kohta öelnud, et need tekkisid pika uurimistöö tulemusena.<sup>692</sup> Tagantjärele ei osanud Põllu oma esimese suursarja tekkelugu siiski üheselt selgitada: „Minult küsitakse sageli, kuidas ja millal ma „Kodalastele“ sattusin. Ma olen selle üle küll palju mõelnud, kuid siiski on sellele küsimusele raske vastata. Kui ma neid tegin, ei arvanud ma, et nad nii suurt tähelepanu pälvivad. Kindlasti on kunstnikke, kes saavad oma ainevalla lapsepõlvest kaasa, on neid, kes satuvad sellele loometee alguses; minul on selle otsimisele kulunud kogu senine elu.“<sup>693</sup>

„Kodalaste“ mapi eessõnas märgitakse, et juba enne sarja algust ilmnesisid kodalaste motiivid Kaljo Põllu eksliibristel. Kontrollides osutub see väide õigeaks. Varaseimad käesoleva uurimuse autorile teadaolevad „Kodalaste“ sarjale sarnase kujundikeelega eksliibristed on Põllu teinud Jaan Kaplinskile 1970. aastal. See nii akvatinta kui värvilise linoollõike tehnikas teostatud variantidena esinev eksliibristis kujutab kaht piktogrammlikku inimest kuusepuude kujutistega tagaplaanil. Samas tehnikas August Sanga eksliibristel järgmisest aastast on Põllu kujutanud tema mütoloogilistes töödes sageli esinevat ilmapuud. Alates 1973. aastast muutub n-õ kodalaste stiil Põllu eksliibriste juures valdavaks.

Kodalaste mapi eessõna võtab selgitada ka sarja nimetust: „Kodalased, kes nad on? Kojaelanikud on nad, kijas nad elavad ja elasid, nüüd või muiste. Mis sõna see on, see KODA? Ürgne sõna, väga vana sõna, soome-ugri hõimude algelise elamu, tagasihoidliku peavarju nimetus. Ja sootuks teiseks on aeg mõnikord

<sup>691</sup> Ene Asu-Õunas, Ago Künnap, *Kaljo Põllu, Kodalased* (eessõna) (Tallinn: Kunst, 1978).

<sup>692</sup> Raudam, „Punane joon“, 42.

<sup>693</sup> Põllu, „Kodalased“.



tema tähendusegi muutnud. Tunneme raekoda ja sepikoda, vaekoda ja viinakoda, tunneme eeskoda ja tuulekoda, veskikoda ja võorkoda... Turvapaik on ta: mitmes keeles emakoda, kust väetike varju leiab. On Taevaskoda. Laplastel võib ta tengelpungagi tähendada. Tähtsad mõisted, vajalik sõna. /.../ Vist oli küll koda muistsele kojaelanikule maailm maailmas, ehk koguni käsitamatu universumi isesorti mudel, koda kojas. Koja püsttelg sihtis suitsuavast Põhjanaela, mille ümber mustas tähine öötaevas. Väike koda paiknenuks nagu suures kojas, mille suitsuava sirendas kättesaamatus kõrguses, mille seinad olid täis sädemete põletatud auke ja mida kaunistasid Päike ja Kuu. Käratult tiirles see tohutu imevigur ümber oma telje, mis oli ühtlasi ka kodalase koja teljeks...<sup>694</sup>

Elnara Taidre osutab sügavale seosele Põllu tööde ja eestlaste rahvusliku mälu vahel. Vähe sellest, et Põllu tööd säilitavad rahvuslikku mälu, Taidre arvates lisandub sellele kollektiivse (mitteteadvusliku) mälu väljakutsumise aspekt arhetüüpide järjepideva visualiseerimise kaudu. Nii on Põllu projekti sisuks soomeugri kultuuri omapära ja ainulaadsuse esiletoomine, kuid ühtlasi taotlus rõhutada soomeugri arhetüüpide teatavat universaalsust ja ühisjooni teiste vanade kultuuridega.<sup>695</sup> Milles võiksid need arhetüübid seisneda „Kodalaste“ puhul?

Siin tuleb alustuseks märkida sarja retoorilist, temaatilist ja vormilist ebaühtlust. Mõned lehed langevad ülejäänud ansamblist väga selgelt välja, mida võib seletada sellega, et Põllu alles otsis oma nišši. Kui üldiselt kujutab sari eelajaloolisi Põhjala taeva all püstkodades elavaid mongoliitsete näojoontega korilasi, siis 1974. aasta lehe „Leib“ süžee – naine seismas palkidest ehitatud taluhoones, laual värskest küpsetatud leivad – paigutub ilmselt tuhandeid aastaid hilisemasse aega. Kui üldiselt järgib sari pigem poeetilis-ajaloolist kujutamise mudelit, siis 1975. aasta lehel „Öö“ süžee – alasti mees sirutumas taevatähtede poole – on üldinimlik allegooria, millel soomeugri eelajaloolised reaaliad täielikult puuduvad. Küllalt suuri erinevusi leiab ka erinevate lehtede kujutamislaadis.

„Kodalaste“ sarjas kujutatud arhetüüpse potentsiaaliga motiivid võiksid vabas järjekorras esitatuna olla: Põhjala, hämarus ja pimedus, külm, lumi, tähine talveöö, virmalised, madal päike, meri, järved, veelind, paadisõitjad, kala- ja hülgepüük, püstkoda, lõkketuli, koer, põhjapõder, mets ja metsloomad, jaht, eluslooduse ringkäik, šamaanitrumm, rituaalne laul ja pillimäng, õlle pruulimine ja joomine, magamine ja uinunud inimese hinge rändamine, valged ööd, ilmapuu, meeste jõukatsumine, ornamentaalsed joonistused. Põllu loodud maailmale on iseloomulik eriline ajatuse tunne, unenäoline staatilisus. Pildidel kujutatud inimesed on rõhutatult anonüümsed või ehk täpsemini: meile arusaadavate nimede ja nimetuste eelsed – vaataja tajub, et tema ees on aoaegne maailm, maailm enne

<sup>694</sup> Asu-Õunas, Künnap, *Kaljo Põllu, Kodalased*.

<sup>695</sup> Taidre, *Kaljo Põllu ja Eesti mütoloogilised maastikud*.

kirjutatud ajalugu. Küllap on üks põhjus, miks „Kodalased“ eestlasest vaatajale mõjuvad, dissonants nende inimeste läheduse ja kauguse vahel. Need on meie esivanemad, kes elavad meis mingis mõttes edasi, ometi me ei tea neist sama hästi kui midagi.

Mitmed „Kodalaste“ sarja tööd sisaldavad viiteid eelajalooliste põhjarahvaste kosmoloogilisele mudelile ja uskumustele. 1974. aasta leht „Lindude puu“ kujutab magava mehe kohal kõrguvat ilmapuud maailma erinevate sfääride vahel rändavate tiivuliste hingedega. Samast aastast pärineval töö „Päikese vene“ viitab erinevate loomade, lindude ja taimede kujulisi peakatteid kandev paadiseltskond totemismi teemale. Mitmel lehel kohtame kaljujoonistele sarnanevaid ornamentaalseid embleeme („Lindude puu“, „Maailm nagu pada“, „Humal“). Kahel viimasel juhul esinevad maalingud šamaanitrummil, sidudes kujutava kunsti alguse rituaali ja maagiaga. Taidre on märkinud, et Põllu mütoloogilistes sarjades esinevad ornamentaalsed sümbolid on kujutatud täpsemalt kui ülejäänud detailid – need justkui dokumenteerivad Põllu soome-ugri ekspeditsioonide materjale. Taidre arvates viitab see ideele ornamendist kui tavakeelest tunduvalt vähem muutunud, esivanemate ettekujutusi säilitavast visuaalsest keelest.<sup>696</sup>

Põllu ei teinud ekspeditsioonidel kogetud rahvakunsti ja teadusliku kirjanduse mõjudest oma kunstile saladust. Näiteks on ta märkinud, et ühe maailmamuna müüdiga seotud töö aluseks oli kujund umbes viietuhanda aasta vanuse kammkeraamika kultuuri aegselt savinõu killult, mida ta lihtsalt edasi arendas. Samas on ta väitnud, et kaljujooniste mõjuga tema loomingule on liialdatud: „Kaljujooniste ainet võib leida 2–3 pildis, ei enam. Olen Karjala ja Koola poolsaare kaljujooniseid ja kivilabürinte kunstikooli üliõpilastega mitu korda kopeerimas käinud ning näinud kaljukunsti Norras, Rootsis, Soomes. Sel teemal olen kirjutanud mõned artiklid ajalehtedes. Sellest on ehk alguse saanud kuuldused suurest kaljujooniste mõjust minu loomingus.“<sup>697</sup>

„Kodalaste“ loomisaegse tähenduse adumiseks tuleb teha ka ekskursi kunstiajalukku. Hilisemal vaatajal võib olla raske Põllu loodud maailma (näiteks nimetatud arhetüüpse potentsiaaliga kujundite) originaalsust ja mõju hinnata sel lihtsal põhjusel, et Põllu ja tema suuna järgijate kunst on vahepealsel ajal saanud meie kultuurilise koodi enesestmõistetavaks osaks. Nõnda tuleb vaadata, kuidas konstrueeriti eesti kunstis rahvuslikku identiteeti, rahvuse kujunemist ja mütoloogiat enne Põllu mütoloogilisi sarju. Ilma spetsiaalse süvauurimiseta võib väita, et alates 1920. aastatest olid eesti kunstnikud neid teemasid käsitlenud väga harva ja valdavalt pinnapealselt, kui mitte naiivselt (erandiks Kristjan Raud). Põllu poolt pakutu esindas sporaadiliste Kalevipoegade ja rahvariides neidudega võrreldes

<sup>696</sup> Taidre, *Kaljo Põllu ja Eesti mütoloogilised maastikud*.

<sup>697</sup> Raudam, „Punane joon“, 42.

uut taset. Põllu revolutsioonilisuse mõistmist võib segada ka 1980. aastatel järgnenud mütoloogilise kunsti esiletõus. Mil määral võib Põllut viimase algatajaks pidada, on eraldi huvitav uurimise teema.

„**Kalivägi**“. Kaljo Põllu teine suur mütoloogiline sari sündis aastatel 1978–1984, koosnedes 65 värvilise metsotinto tehnikas tööst (tiraaž 50). Lehtede arvult võib tegemist olla suurima sarjaga eesti graafikas. 1985. aastal pärjati Põllu sarja eest juba teise Kristjan Raua preemiaga. 1988. aastal trükitud 25 reproduktsiooniga mapi eessõna autor on Ene Asu-Õunas, piltide tagakülgedele kirjutas interpreteerivad-poeetilised tekstid Jaan Kaplinski.<sup>698</sup>

Kui „Kodalased“ olid teostatud mustvalges metsotintos, siis „Kaliväes“ võtab Põllu paljudel lehtedel kasutusele värvid. Ta teeb seda küll äärmise delikaatsusega, tagasihoidliku pruunika või sinaka toonimisega on esile toodud üksik maalilisem pind või tähenduslik detail – pigem annab kunstnik vaatajale märgi, mille abil too võib värvi aimata. Selline minimalistlik värvikasutus sugereerib muistse eluilma kasinat lihtsust.

„Kalivägi“ koosneb viiest ajalises järgnevuses ning meeleoluliselt põimunud tsüklist. Sari algab kosmogoonilise jutustuse või pildilise mõtisklusega maailma tekkimise teemal, nagu seda võisid ette kujutada meie kauged esivanemad. „Kalivägi“ jätkub omamoodi kronoloogilist rada mööda – sarja teine osa koosneb kahe-teistkümnest Eesti muinasmaakondi kujutavast lehest. Nagu kirjutab Asu-Õunas: kalivägi on kasvanud rahvaks ja leidnud oma maa. Mõnede selle tsükli lehtede („Harju“, 1980) taustaks on ka eestlaste muistne vabadusvõitlus ehk ristisõda.<sup>699</sup> Muinasaegse ajalooliskultuurilise pärimusega tegeleb ka sarja kolmas tsükkel, mille lehed on pühendatud rahvakalendri kaheteistkümnele kuule, kujutades igale vastavaid inimeste toimetusi (nt külvamine, viljalõikus, kündmine, rehepeks, talvine karujaht, kevadine nälgimine), uskumusi (nt esivanemate hingede kodukäimine, põhu tuppa toomine) ja looduse seisundeid (nt lindude pesitsemine, huntide karja kogunemine). Oletada võib mõjutusi mõnedest Jüri Arraku 1970. aastate graafilistest sarjadest, nagu „Linoollõiked eesti rahvalaulude ainetel“, 1974 või „Eesti rahvamänge“, 1979. Nagu Arrakul tutvustavad ka Põllu lehed esivanemate kombeid (sealjuures on see minevik mõnevõrra ambivalentne, kujutatud stseenid paiknevad ajaloo ja müüdi vahepeal), mõlema kunstniku tööd on jutustava iseloomuga, mõlemad suhtuvad kujutatavatesse sümpaatiaga, mõlema vaateviisis on tuntav arhaiseeriv joon, ent kumbki ei püüdle Kristjan Raualiku sirgjoonelise tõsiduse poole.

„Kaliväe“ järgmine osa teeb veel ühe pika hüppe ajas edasi jõudes eesti moodsa rahvuskultuuri tüvitekstide, rahvusliku hariduse, keele ja kirjanduse

<sup>698</sup> Ene Asu-Õunas, *Kaljo Põllu „Kalivägi“*. 25 reproduktsiooni (Tallinn: Kunst, 1988).

<sup>699</sup> Asu-Õunas, *Kaljo Põllu „Kalivägi“*.

sfääri. „Kaliväe“ viimane tsükkel naaseb sissejuhatava tsükli ajatute mütopoeetiliste kujundite ja kosmoloogilise taustaga loodusnägemuste juurde. Sarja kompositsioonilist terviklikkust ning sümfooniale sarnanevat struktuuri rõhutab sarja lõpetav leht „Tuul, sa oled lainete ema“ (1984), mis kujutab sama motiivi sarja esimese lehega „Kust me tuleme, kes me oleme, kuhu läheme“. Mõlemad kujutavad kandle kohale kummardunud vanameest. Sarja viimane leht on esimesega võrreldes dramaatilisem – Vanemuine mängib pilli ja laulab justkui tormise mere lainetes, mille kaldal ta paljajalu istub.

Võrreldes „Kodalastega“ on „Kalivägi“ nii sisult kui vormilt terviklik. Nagu eelmine sari tegeleb ka „Kalivägi“ rahvuslike arhetüüpide visualiseerimisega. Mitmed iseloomulikud kujundid tulevad eelmisest sarjast tuttavad ette – taas kord manab Põllu aegade hämarusest, mütoloogiast ja rahvuslikust psüühast esile maailma, milles figureerivad veelinnud ja ilmapuu, maa-ema ja isegi kodalased. „Kaliväe“ esimest tsükli võibki vaadelda mõttelise ühenduslülina eelmise sarjaga – iseäranis puudutab see lehte „Teekonna algus“, millel on kujutatud suur rahvaste rändamine, kodalaste teeasumine. „Kalivägi“ ise asub muidugi Eestis, selles suhtes on muinasmaakondi kujustav sarja teine tsükkel enesestmõistetav. Kalivägilased (kalevid) on kodalased, kes on jõudnud Eestisse ning võtnud omaks põlluharimise – seda meie esivanemate elulaadis aset leidnud paradigmaatilist muutust rõhutab iseäranis sarja kolmas tsükkel (põlluharijate aastaring). Kui „Kodalaste“ puhul kasutatud lähenemist võis suurelt jaolt määratleda kui mütopoeetilist, siis „Kaliväe“ register on pigem ajaloolispoetiline. Rohkem on ajaloolisi reaaliaid, rohkem on tegevust, vähem tinglikkust, aga ka „Kodalased“ võluvaks teinud unenäolist salapära. Müstiline püstkodalane, kärbesseente sööja ja šamaanitrummipõristaja on andnud teed tegusale-murelikule põlluharijale.

Nagu eelmist suursarja iseloomustab ka „Kalivägi“ kujutuslike registrite mitmekesisus. Suur osa töödest liigitub üldistatud poeetilisteks pildikesteks eesti rahva muinas- või keskaegsest eluolust või siis on tegemist kujunditega muinaseestlaste mütoloogiast. Lisaks eesti kultuurilugu ning põhjamaine loodus. Kui otsida „Kaliväe“ tööde temaatilist retsepti, siis olekski selleks iga lehe puhul erinev kombinatsioon neist neljast elemendist. Rahvuslikku mütoloogiasse puutuvat leiab „Kaliväest“ tugevaid poeetilisi kujundeid, nt taevas uitavad päikesepõdrad („Kaks päikesepõtra“, 1979) või merre uinuv Maa-ema („Maa uinub“, 1984). Eelajaloolise mütoloogia atribuutidest ei puudu ka ilmasamma („Ilmasamma“, 1978), maailmamuna („Maailmamuna“, 1978) ja selle munenud veelinnud (nt Pesapaika otsiv veelind“). Mitmel lehel kordub päikese teema („Kaks päikesepõtra“, 1978, „Päikese kodu“, 1984). Veel üks „Kaliväe“ korduvaid suuri teemasid seostub Maa-ema ja emadusega (nt „Kaliväe sünni“, 1978). Samuti läbivad paljusid lehti töö ja sõda teemad.

Võrreldes salapärase ja tumedate „Kodalastega“ mõjuvad „Kaliväe“ lehed helgemate ning ka meile lähedasematena. Tegevus ei leia aset Siberi tundras, vaid Eestimaal. Kalevite rahvas ei ole enam püstkodades elavad mongolid, kodalaste müstilise šamaanitrummi on asendanud rahvusromantiline kannel. Paljudel lehtedel on markeeritud Eesti looduslikud reaaliad: mereäärsete kadakad, tihedad kuusemetsad, kidur sootaimestik, karud, hundid, rongad ja haned. Paljud lehed kujustavad meie esivanemate elupaiga mereäärset asukohta. Kaliväelased elavad vanades taluhoonetes, nagu neid võib Eestist leida tänase päevani. Samuti on neid näidatud tegevuste juures, mis on tuttavad ka paljudele piltide vaatajatele – põllutööd, kalavõrkude väljavõtmine, suveõine saunaskäik.

**Muud tööd.** Põllu küpsusperioodi looming moodustab küllaltki tervikliku ja sidusa kehandi, mille võimsaks raskuspunktiks on eelpool käsitletud sarjad. Siiski ei ammenda need kunstniku kogu loomingut vaadeldaval perioodil. Seoses mütoloogiliste sarjadega tuleb kõigepealt märkida, et vähemalt korra püüdis Põllu lähedast temaatikat käsitleda ka muus tehnikas kui metsotinto. Juttu on Koola poolsaare saamide elule pühendatud kuivnõela tehnikas sarjast „Põhjala“ aastatest 1976–1977. Koolasaamide juurde oli Põllu viinud juba üks tema esimesi Tartu Ülikooli kunstikabinetiga ettevõetud ekskursioone 1964. aastal ning ta naasis sinna Kunstiinstituudi ekspeditsioonidega 1978. ja 1987. aastal. Erilist huvi pakkusid talle Koola poolsaare kaljujoonised ja kivilabürintid, mida talle meeldis kopeerida. Eesti Kunstimuseumi kollektiooni kuulub kolm „Põhjala“ sarja kuuluvat kuivnõela. Võrreldes näiteks „Kodalastega“ puudub neis lehtedes metsotinto tehnikast tulenev hämarus. Kujutatud on laplasi põhjapõtru püüdmas („Polaarpäev“), karunahal istudes lobisemas („Põliselanikud“) ja püstkojas šamaanirituse taustal magamas („Tuisupüha unenägu“, kõik 1977). Lehed on tehniliselt hästi teostatud ja meeleoluka sisuga. Võrreldes „Kodalaste või „Kaliväega“ jääb ehk vajaka *je ne sais quoi* sõnastamatust lummusest.

Veel üks vähe tähelepanu pälvinud sari valmis Põllul aastatel 1985–1987. Tegemist on värvilise kartongtrüki tehnikas töödega, milles Põllu on kombineerinud rahvakunsti meenutatavat ornamendi fotoelementidega. Ornamendid meenutavad oma geometriseeritud üldistusega rahvariiete mustreid, ent mõnel lehel kumavad läbi ka kaljumaalingute kosmogoonilised sümbolid. Jõuliste mustrite ja tugevate trüki värvidega saavutab Põllu dekoratiivse üldmulje. Näib, et tegemist on katsega sünteesida etnograafilistest mustritest abstraktset kõrgkunsti. Fotokujundi kasutamise viis viitab üheselt sellele, kuidas Põllu oli fotot graafikasse integreerinud juba 1960. aastate lõpu töödes. Fotokujundid on taas esitatud ribadena töö alummises ja ülemises servas, kusjuures read koosnevad paljukordselt korratud samast kujundist. Veel ühe vindi keeravad sellele huvitavale sarjale erinevaid „vanarahvatarkusi“ kordavad pildiallkirjad: „Aeg annab arutust“, „Ei ole halba heata“, „Kaks kõva kivi ei tee head jahu“, „Pole midagi uut siin ilmas“, „Rääkimine

hõbe, vaikimine kuld“, „Tegijal juhtub mõndagi“, „Veerevale kivile ei kasva sammal“ (kõik 1985). Nimetusteks valitud äratrööbatud truismid ning töödes kohtuvad erinevatest esteetilisest süsteemidest pärinevad elemendid (rahvakunst ja foto) tekitavad kahtluse, kas Põllu polnud sarja luues (postmodernselt) irooniiline. Otsest viitamist noorusaja töödele võib tõlgendada märgina sellest, et Põllu tõukumine neoavangardistlikust esteetikast polnud ehk siiski niivõrd kategooriline kui näiteks Olav Maranil. (Seda toetab ka popiliku-opiliku esteetika juurde naasmine Põllu 1990. ja 2000. aastate loomingu.) Samuti näib see sari kinnitavat Põllu arvamust, et eksperimentaalne kunst ning traditsiooniline loomine ei välista teineteist, vaid esimese n-ö avastusi on võimalik teise eesmärkidega ühendada.

Jätakuvalt tegus oli Põllu ekliibriste valmistajana. Leidus kunstihuvilisi, kelle arvates avalduski Põllu talent kõige paremini just ekliibrise formaadis. Nõnda arvab Hando Runnel: „Kus ma tema kui kunstniku täiesti veenvalt avastasin, oli Tallinnas Kunstisalongis ekliibriste näitusel. Ekliibrisel on teistsugused nõuded, väike paber ja tinglikum kujutuslaad. See, mis Põllu ekliibrisele pani, oli veenev ja tinglikkusest hoolimata täitis ekliibrise mahu ära.“<sup>700</sup> Võrreldes vabagraafikaga on Põllu ekliibrised graafikatehnikate poolest mitmekesisemad. Varaseim siinkirjutajale teadaolev metsotinto tehnikas ekliibris Põllult on aastatega 1970–1971 dateeritud raamatuviit Peeter Urblale. Paralleelselt „Kodalaste“ sarjaga jõuab 1970. aastate keskel ka Põllu ekliibrise loomingusse põhjala rahvakunsti arhailine kujundikeel. Kaljujoonistuste ja eelajalooliste ornamentide esteetikat on kasutatud näiteks Sigrid Aru (1975, akvatinta), Uno Veismanni (1977, linoollõige, sügavtrükk, vähemalt kolm erinevat), Indrek Jaksi (1979, akvatinta) ja Veljo Tormise (1980, metsotinto) ekliibristel.

1970. aastate keskel valminud ekliibriseid tõenäoliselt Põllu jaoks imetletud ja lugupeetud kultuuritegelastele sisaldavad varasemast suuremat omaniku iseloomustust. 1973. aastast on siinkirjutajale teada neli metsotinto tehnikas ekliibris Jaan Kaplinskile, millest keskne esitab kirjaniku profiilis portree vaatlemas peopesadele langevaid vihmapiisku (sama motiivi kasutab Põllu kolm aastat hiljem ilmuva Kaplinski luulekogu „Ma vaatasin päikese aknasse“ illustatsioonides). Samast aastast pärinev samas tehnikas raamatuviit Jaan Krossile kujutab pitseeritud ürikut Tallinna silueti taustal – ilmne viide Krossi romaani-tetraloogiale „Kolme katku vahel“. Teised tööd lähenevad tellijale sümbolistlikult: Mati Undi ekliibris (1973, metsotinto) kujutab kaljumaalingute stiilis fõöniksit leekidest tõusmas.

Mõned oma kõige ilusamad ekliibrised on Põllu valmistanud sugulasrahvaste ja loodusega tegelenud mõttekaaslastele – näiteks raamatuviidad Aleksander Suumanile (1979, akvatinta), Heikki Pär dile (1979, akvatinta), Lennart Merile (1980,

---

<sup>700</sup> Suulised andmed Hando Runnelilt, 28.2.2014.

metsotinto), Jaan Eilartile (1980, metsotinto). Etnoloogiast ja mütoloogiast inspireeritud ekliibriste puhul on väga sage „Kodalastest“ või „Kaliväest“ pärinevate motiivide taaskasutamine, olgu näiteks viimati mainitud Jaan Eilarti ekliibris, millel motiiv pärineb 1978. aasta lehelt „Maa-ema ja teda vaatav päike“ (sarjast „Kalivägi“). See merest lähenevat karu ning tema jalge ees uinuvat alasti hiidnaist kujutav raamatuviit kuulub eesti erootilise kunsti kullafondi.

Valmis ka rida kultuuriloolisi mälestusviitu. Näib, et eriti 1970. aastate keskpaigas oli Põllu jaoks oluline Anton Hansen Tammsaare isik ning tema „Tõde ja õigus“. Kunstnik tegi mitmeti katsed neid kultuurilisi märke oma loomingusse põimida. 1975. aastast pärinevad värvilised puulõiked „Tõde ja õigus“ ning „Vargamäe“. 1977. aastal järgnes tõenäoliselt kirjaniku sajanda sünniaastapäevaga seotud metsotinto tehnikas ekliibriste sari (7 tööd). Siiski pakkus see periood Põllu kultuuriloolise (väike)graafika osas suhteliselt vähem uut. Selle harrastuse tippaeg jäi 1960. aastate lõppu ja 1970. aastate algusesse

Küll pärineb sellest perioodist Põllu käe alt tulnud huvitavaid raamatuillustratsioone, nagu Jaan Kaplinski luulekogu „Ma vaatasin päikese aknasse“ (1976), August Sanga kogumik „Laulud: luuletused“ (1977), Aleksander Suumani kogud „Sõnad sulavad taevaga ühte“ (1977) ja „Meil siin hüperboreas“ (1980), Betti Alveri kogu „Lendav linn“ (1979), tsuktši muinasjuttude kogumik „Unesõiduja“ (1981). Kui Lennart Meri 1976. aastal ilmunud „Hõbevalge“ oli illustreerinud Heinz Valk, siis kaheksa aastat hilisema „Hõbevalgema“ illustatsioonide autoriks valiti juba üsna loomulikult Põllu. Tundub, et kunstnik oli pühendunud illustraator, mitmed tema tööd selles žanris ei jää ei vormistuselt ega sisuliselt kaalult oluliselt alla vabagraafikale – näiteks metsotinto tehnikas tööd Alveri „Lendavale linnale“ (dateeritud 1978. aastaga) näivad kohati miniatuursete parafrasidena „Kaliväele“. Põllu oli illustraator, kes tõi võetud ülesandesse kaasa oma näo ja maailma – seda näitab motiiviliste siirete suur hulk raamatuillustatsioonide ja vabagraafika vahel.

## 4.5. Looming postkolonialistlikus perspektiivis

**Postkolonialism.**<sup>701</sup> Postkolonialismiks on nimetatud interdistsiplinaarset uurimissuunda, mis tegeleb peamiselt Kolmanda maailma põlisrahvaste kultuuridega, rakendades selleks poststrukuralismist pärinevaid analüütilisi meetodeid. Rääkides postkolonialismi mõistest tulebki kõigepealt rõhutada, et eesliide „post“ ei tähenda siin ajalist järgnevust kolonialismile. Nimelt on postkolonialistlikud teoreetikud seisukohal, et kolonialistlik seisund eksisteerib vaid virtuaalselt ning utoopiliselt. Kuna kolonisaatori ja koloniseeritava kultuurid on koloniaalses kultuurisituatsioonis lahutamatu põimunud, siis ei too režiimimuudatus isenesest kaasa nende eraldumist. Teiselt poolt pesitseb koloniaalrežiimi „järgne“ alternatiivne seisund koloniaalkultuuris juba enne kolonialismi lõppu – seda nii kolonisaatori allasurutud soovides ning tungides kui koloniseeritava poolt tekitatud tõrjediskursustel tuginevates kultuurivormides. Seega on koloniaalkultuur ja postkolonialistlik kultuur ajalisel kattuvad fenomenid.<sup>702</sup>

Pigem võib postkolonialismi võib käsitleda kui kolonialismi kriitikat. Kolonialismi vaadeldakse ideoloogilise kompleksina, mis toetub europotsentrismile ja keskmepereferia vastandusele. Euroopa on kese, mille suhtes muu on marginaalne, perifeerne ja väärtusetu. Postkolonialistlik kriitika heidabki kolonialismidiskursusele ette universaalsete väärtuste, kogemuste, ootuste jm eeldamist.<sup>703</sup> Need universaalsed ja ülimuslikud jooned tuletatakse koloniseeriva maa kultuurist. Sellise ülekande taustal on arusaam, et kultuur areneb üha kõrgemale ja paremaks, kõikjal kehtivad ühtsed arenemispõhimõtted, ja kõik on mõõdetav ühel

---

<sup>701</sup> Käesoleva alapeatükiga doktoritöö struktuuri tekkiva asümmeetria põhjenduseks olgu öeldud, et kahtlemata oleks postkolonialistliku teooria kontseptsioone võimalik kohaldada ka Jüri Arraku ja Olav Marani loomingu mõnede aspektidele. Piirdumine Kaljo Põllu loominguaga on siinses töös siiski põhjendatud kunstniku tegevuse ja loomingu eripäraga. Nimelt, ühelt poolt oli Põllu oma tegevuse varasemal perioodil kõige järjekindlam ja süstemaatilisem lääne moodsa kunsti ideede, vormide ja käsitluste vahendaja ning teiselt poolt oli sama kunstnik oma tegevuse hilisemal perioodil kõige järjekindlam ja süstemaatilisem endeemilise kultuurimälu tutvustaja, väärtustaja ja tõlgendaja. Mõlemas aspektis võiks eesti kunstnikest Põlluga võistelda ehk Tõnis Vint, kes ei kuulu aga käesoleva uurimuse fookusse.

<sup>702</sup> Tiina Kirss, „Rändavad piirid: postkolonialismi võimalused“, *Keel ja Kirjandus*, 10 (2001), 673, 677. Eestikeelses teoreetilises kirjasõnas leidub ka eksitavaid, et mitte öelda rumalaid postkolonialismi määratlusi. Janek Kraavilt pärineb postkolonialismi määratlemise võimalus kui „ajalooline periood, mida iseloomustab lääne majanduse ja kultuuri domineerimine nn kolmanda maailma maade ühiskondlikus reaalsuses“. Sellises tähenduses on ilmselt otstarbekas kasutada terminit „kolonialism“, Janek Kraavi, *Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur* (Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia, 2005), 145.

<sup>703</sup> Tiit Hennoste, „Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses“, *Methis. Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koost Marin Laak, Sirje Olesk (Tartu: Tartu kirjandusmuuseum, 2008), 268.



ajaskaalal. Koloniseeritavat kultuuri ei tajuta emamaa kultuuriga võrreldes mitte erineva, vaid mahajäänuna. Tulemuseks on diskursus, mis vaatleb nende väärtuste viimist koloniseeritavate sekka kui valgustuslikku missiooni, viimaste kultuuri-  
list arendamist. Lisandub kohaliku kultuuri halvustamine, üleolev ja negativistlik suhtumine sellesse.<sup>704</sup> Iseloomulik on soov asendada kohalik kultuurimudel mujal valmiskujul olemasoleva mudeliga. Koloniaalkultuuri loomist võib kujustada kui mudeli kopeerimist või lahtrite täitmist. Koloniseerijal on ettekujutus, milline kultuur peaks olema ning ta täidab koloniseeritava kultuuri lahtrid vajalike nähtustega. Nõnda on koloniaalkultuur mudeli põhjal konstrueeritud kultuur.<sup>705</sup>

Tulles tagasi postkolonialistliku kriitika juurde on tarvis markeerida veel üks asjaolu. Nimelt ei piirdu postkolonialistlik diskursus teoreetilise mudeliga, vaid sisaldab sageli sageli ka ideoloogilist komponenti. Sarnaselt näiteks marxismi või feminismiga on ka postkolonialistliku teooria näol tegemist mõttemudelitega, mille eesmärgiks pole üksnes nähtuste kirjeldamine, vaid ka olukorda muutev kriitika. Jaak Kangilaski on postkolonialismi teooria peaeesmärgiks nimetanud kultuuride omapäraste „häälte“ võimaldamist, mida on vaigistanud või margina-  
liseerinud nende üle valitsenud kultuurid ja ideoloogiad. Seni domineerinud läänekeskse mõtteviisi ja sealse kultuuri põhjal loodud väärtussüsteemide ja arengus-  
keemide kõrval või asemel tunnustatakse teiste kultuuride eneseväljendust ja enesemõistmist, õigust ennast tõlgendada ja oma kultuuri oma kriteeriumide järgi hinnata. Postkolonialismi teooria ideoloogiline komponent sunnib selle rakenda-  
misel ettevaatusele. Võimaldades parimal juhul värsket pilku kultuurinähtusele, kipuvad postkolonialistlikud mõisted vähemalt ühe tõlgendusena sisaldama hin-  
nangulist seisukohavõttu kunsti uuenemise suhtes. Nii kolonisatsiooni mõiste ise kui mitmed teised selle teooria kesksed mõisted kannavad endas negatiivseid kon-  
notatsioone. Kindlasti leidub hulgaliselt kultuurinähtuseid, mille puhul on õigem kolonisatsiooni asemel kasutada neutraalseid mõisteid nagu mõju, siire, vahetus.<sup>706</sup> Postkolonialistliku mõisteaparaadi liiga kergekäeline ekstrapoleerimine võib viia seisukohtadeni stiilis, et näiteks eesti kultuur on järjekindlalt ja korduvalt kolo-  
niseeritud alates kammkeraamika kultuurist. Lisaks põhjendamatult halvustavale varjundile, mida sellised hinnangud heidavad uuritavale kultuurinähtusele, annul-  
leerib selline vaateviis ka igasuguse kriitilise teravuse ja seletamisvõime, mis postkolonialistlikul teorial adekvaatse kasutamise puhul olla võib.

---

<sup>704</sup> Tiit Hennoste, „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt“, *Noor-Eesti 100: kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid*, toim Elo Lindsalu (Tallinn, TLÜ kirjastus, 2006), 17–18, 26.

<sup>705</sup> Hennoste, „Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt“, 269.

<sup>706</sup> Jaak Kangilaski, „Lisandusi postkolonialismi diskussioonile“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1/2 (2011), 7, 20.

Tuleb märkida, et n-õ klassikaline postkolonialismi teooria (Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha) on keskendunud Briti ja Prantsuse koloniaalimpeeriumidega kaasuvatele nähtustele, seda eriti Indias ja Aafrikas.<sup>707</sup> Postkolonialistliku mudeli rakendamise võimalikkuse ja otstarbekuse osas NSV Liidu koosseisu kuulunud rahvaste kultuuride käsitlemisel leidub erinevaid arvamusi. David Chioni Moore'i tähelepaneku kohaselt laiub postkolonialismi ja postsoveti analoogiate osas kahepoolne vaikimine. Ühelt poolt eelistavad postkolonialistlikus diskursuses tegutsevad uurijad endisest Nõukogude Liidu sfäärist mööda minna – lisaks objektiivsetele erinevustele võib põhjustena kahtlustada sinisilmset ettekujutust NSV Liidust kui Kolmanda maailma liitlasest, samuti paljude uurijate vasakpoolseid vaateid. Teiselt poolt liitub sellele Moore'i sõnul Ida-Euroopa uurijate suutmatuse mõelda oma maadest postkoloniaalsetes terminites, mille on välja töötanud näiteks Indoneesia või Gaboni teadlased.<sup>708</sup>

Eesti kirjandusteadlastest on Epp Annus hoiatanud ettevaatusele postkolonialistliku mudeli kasutamisel. Tema sõnul oli olukord Eesti NSV-s kultuurilisest vaatepunktist tüüpilise koloniaalsituatsiooniga võrreldes väga erinev. Kuna nõukogude kultuuriideoloogia poolt pealesurutud kunstimudeleid ei olnud tema sõnul võimalik tõsiselt võtta, ei saa siin koloniaalsest jälgendamisest rääkida.<sup>709</sup> Erinevust võrreldes kolooniatega, mille alusel postkolonialistlik teooria on loodud, on möönnud ka Jaak Kangilaski. Kuna suurema osa inimeste jaoks esindas positiivset ideaali Lääs, mitte Venemaa, esines siin Kolmanda maailma koloniseeritud rahvastega võrreldes vähem kolonisaatorite imetlemist ja nendega samastumise püüet. Siiski kujundas nõukogude režiim ümber nii eesti kunsti institutsionaalse kui majandusliku keskkonna ning avaldas mõju eesti kunstnike loomingule. Seetõttu on meil Kangilaski arvates siiski alus rääkida postkoloniaalsest situatsioonist Eestis. Vajaliku eristusena toob ta välja Nõukogude koloniaalpoliitika erinevuse 1920. aastatel, stalinistlikul ja poststalinistlikul perioodil. Käesoleva uurimuse taustaks olevat poststalinistlikku ajajärku iseloomustas administratiivse, majandusliku ja ideoloogilise surve tugevnemine eesmärgiga kujundada rahvasteülene nõukogude inimene, ühtsem nõukogude kultuur ning levitada vene keelt koloniseeritud rahvaste keelte asemel.<sup>710</sup> Eelmistega võrreldes optimistlikum on postkolonialistliku teooria kohaldatavuse suhtes eesti kultuurile kirjandusteadlane Tiit Hennoste, kelle sõnul on kogu eesti ühiskonna ja kultuuri euroopastumise protsessi võimalik vaadelda enesekoloniseerimise mõiste kaudu.<sup>711</sup>

<sup>707</sup> Kirss, „Rändavad piirid: postkolonialismi võimalused“, 673.

<sup>708</sup> David Chioni Moore, „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique“, *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*, toim G. Desai, S. Nair (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005), 115.

<sup>709</sup> Epp Annus, „Postkolonialismist sotskolonialismini“, *Vikerkaar*, 3 (2007), 141.

<sup>710</sup> Kangilaski, „Lisandusi postkolonialismi diskussioonile“, 14–17.

<sup>711</sup> Hennoste, „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt“, 11–12.

Eelnimetatud uurijatega võrreldes ideoloogilisem näib Jaan Kaplinski käsitlus. Kaplinski jaoks, keda iseloomustab teatav masohhistlik suhtumine oma rahvusesse, ei ole kolonialismi ja enesekolonisatsiooni mõistete kohaldavuses eesti kultuurile kahtlust. Puant on selles, et meie koloniseerijad on tema sõnul tulnud läänest ning nõukogude režiim muutis selles osas hoiakuid vähe ja veelgi suurema läänemeel- suse suunas. Kunstist ja kirjandusest rohkem huvitab Kaplinski koloniseerimise mõju eestlaste rahvuslikule psüühale. Koloniseerimise tulemusel on eestlased õpetatud oma teistsugusust häbenema, varjama või püüdma sellest lahti saada.<sup>712</sup>

**Enesekolonisatsioon.** Hennoste määratleb enesekolonisatsiooni kui protsessi, mille kaudu autoriteetne kiht koloniseeritavaid võtab ise ja vabatahtlikult omaks kolonisaatorite väärtused, kumbed, kultuurimudelid jms ning asub neile toetudes muutma oma kultuuri kolonisaatorite kultuuri sarnaseks.<sup>713</sup> Kui laenamine tähendab Hennoste järgi teisest kultuurist üksikute kildude teadlikku või ebateadlikku ülevõtmist ja oma kultuuri sulandamist, siis enesekoloniseerimine tähendab tervete mõtlemisviiside, kultuuri aluste vahetamist ja on sealjuures oma põhiolemuselt alati teadlik tegevus. Tulemuseks on uued, kolonisaatorikesksed kultuuri alused ning isekoloniseerunu mõtteviis, mis vaatab kogu omakultuuri, kaasa arvatud koloniaalmudelid loodud kultuuri n-õ kolonisaatori silmadega.<sup>714</sup> Enesekoloniseerimine ei ole taandatav teisest kultuurist laenamisele, vaid lisandub oma kultuuri ülimald väärtustamine, laenava kultuuri kuulutamine universaaliks või keskmeks, arusaam, et omakultuur ei suuda tõusta laenamiseta jms.<sup>715</sup>

Enesekolonisatsiooni kontseptsiooni kohaldatavust postsoveti kultuuriruumile on käsitlenud bulgaaria kultuuriuurija Alexander Kiossev.<sup>716</sup> Enesekolonisatsiooni kontseptsiooni saab tema arvates kasutada kultuuride puhul, mis on alistunud Euroopa ja Lääne kultuurilisele võimule ilma poliitilise sissetungi ja kolooniaks muutmise. Sellised kultuurid muutusid ajalooliste asjaolude tõttu kolooniaväliseks perifeeriaks, kõrvaltvaatajaks, mida ei puudutanud otseselt olulised koloniaalsed konfliktid ega koloniaalse valitsemise tehnikad. Samas oldi enesestmõistetavana sunnitud tunnistama võõrast kultuurilist ülemvõimu ja vabatahtlikult omaks võtma koloniaalse Euroopa põhilised väärtused ja kategooriad. Tulemust võiks nimetada „hegemooniaks ilma domineerimiseta.“ Sõjalise okupatsiooni, poliitilise domineerimise, administratiivse võimu ja majandusliku ekspluateerimise asemel mängib enesekolonisatsiooni puhul võtmerolli sotsiaalne kujutlusvõime (*social imagination*). Viimase all peab Kiossev silmas ühiskonnas

<sup>712</sup> Kaplinski, „Eesti dekoloniseerimine“, 32–33.

<sup>713</sup> Hennoste, „Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon“, *Vikerkaar*, 4–5 (2003), 88–89.

<sup>714</sup> Hennoste, „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt“, 12–13.

<sup>715</sup> Hennoste, „Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt“, 272.

<sup>716</sup> Alexander Kiossev, *The Self-Colonizing Metaphor*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (vaadatud 4.2.2014).

jagatud stereotüüpide kehandit, üleüldiselt toetatud ja taastoodetavaid arusaamu, mis julgustavad inimesi kujutama ette osalust kogukondades ja protsessides, mis jäävad teisele poole nende vahetu kogemuse horisonti.

Võrreldes koloniseeritud rahvastega on enesekoloniseerivatel rahvastel teistsugune vaatepunkt kolonisaatori suhtes. Esimesed tajuvad Euroopat sissetungija ja koloniaalse isandana – ülekohtusena tajutud olukord võimaldas neil märgistada kolonisaator vaenlasena ning organiseerida vastupanu. Ühiskondadel, millest koloniaalne okupatsioon mööda läks, oli teistsugune vaatepunkt. Neile avaldasid mõju samad (kolonialistlikud) ideed, ideoloogiad ja stereotüübid, ent mõjude agendiks polnud piitsuga isandad, vaid oma rahva hulgast võrsunud intelligents. Võõra kultuuri vägivaldse pealesundimise asemel on enesekolonisatsiooni mehhanism psühholoogiline – soovimatus olla kõrvaline ja mahajäänud, vajadus oma kultuuri nähtavaks teha, soov olla tunnustatud kaasaegse kultuurirahva ning ajaloo suveräänse subjektina. Selle protsessi teiseks pooleks on koos progressi, vabaduse ja revolutsiooni loosungitega nende gruppide teadvusse kinnistatavad Euroopa-kesksed asümmeetriad – käsitlused keskusest ja perifeeriast, tsivilisatsiooni allikast ja passiivsest vastuvõtjast. Ennast koloniseerivad rahvad tajuvad oma kultuuri puudujääkide või mahajäämise kategooriates. Idealiseeritud Lääne kui standardiga võrreldes näib selliste rahvaste intelligentsile nende kodumaa äärmiselt mahajäänud ja puudulik, olgu siis küsimuse all materiaalne heaolu ja tehniline progress, poliitilised ja intellektuaalsed suurkujud, vabadus ja sõltumatus, maailmatasemel filosoofia, teadus ja kunst, seltskondlik elu ja glamuur, kombed ja stiil. Kohaliku eliidi selline maailma- ja enesekäsitus annab hoogu püüdele kultuurilisi lünki täita ja järele jõuda, rahvast valgustada ja tsiviliseerida, muuta iseennast ja kaasmaalasi moodsateks inimesteks. Selline on Kiossevi sõnul enesekolonisatsiooni psühholoogiline motivatsioon, mis tõi kaasa mudelite ja institutsioonide impordi, püüde taastada kokkukuuluvus ja võrdne konkurents koloniaalse keskusega, keskusepoolse tunnustuse püüdluse. Euroopa või Lääs muutub ennast koloniseeriva kultuuri sümbolilises struktuuris markeeritud tähistajaks, kultuuri superegoks, tunnustust omistavaks pilguks, mitte üksnes peategelaseks maailma näitelaval, vaid selleks lavaks endaks.

Ennast koloniseerivaid rahvaid iseloomustab Kiossevi järgi negatiivne ja halvustav suhtumine oma senisesse kultuuri. Enesekoloniseerijate teadvuses on sümboliline kord peapeale pööratud – selles on „oma“ ja „võõra“ positsioonid kohad vahetanud. Euroopa (või Lääs) muutub märgisüsteemi keskpunktiks, positiivse, neutraalse ja universaalse loomulikuks tähistajaks, mille suhtes „oma“ tajutakse välise, mitte-universaalse, puuduliku, nõuetele mittevastavana. Seetõttu on ennast koloniseerivate rahvaste kultuuriteadvus ennast traumeeriv.

Ilmselt ei sobi enesekolonisatsiooni mudel, nagu Kiossev selle esitab, seletama nõukogude režiimi kultuuripoliitika kolonialistlike aspekte. Selleks, et enese-

kolonisatsiooni mudelit Eesti nõukogude perioodi kunstile kohaldada, tuleb appi võtta teine teoreetiline konstruktsioon, nimelt topeltkolonisatsioon. Tiit Hennoste käsitluses tähendab topeltkolonisatsioon olukorda, kus sama kultuuri või ühiskonda koloniseeritakse kaks korda erinevate kolonisaatorite poolt, kellel on erinevad omakultuurid, nii et koloniseerimine erineb kummalgi juhul tunduvalt.<sup>717</sup> Niisiis saaks sunniviisilise koloniseerimise kõrval NSV Liidu poolt rääkida ka enesekoloniseerimisest Lääne-Euroopa ja Ameerika Ühendriikide kunstimudelite ülevõtmise kujul. Eesti ja Lääne vahel vaadeldaval perioodil koloniaalsuhet muidugi ei olnud. Küll aga esines lääne kultuuri imetlemist ja vabatahtlikku ülevõtmist. Kas seda on mõtet nimetada kolonialismiks, on vaieldav.

**Põllu neoavangardistlik periood ja enesekolonisatsioon.** Selle sissejuhatuse järel tahan empiirilisel katsetada mõningate postkolonialismi mõttemallide ja kontseptsioonide kohaldamise võimalusi Kaljo Põllu loomingule erinevatele etappidele. Selleks püüan kõigepealt ekstrahheerida Tiit Hennoste ja Alexander Kiossevi poolt kirjeldatud enesekolonisatsiooni mudeli tähenduslikumad tunnused ning seejärel kohaldada neid Põllu juhtumile.

Hennoste ja Kiossev omistavad enesekolonialistlikule situatsioonile järgmised tunnused:

- a) sõjalise okupatsiooni, poliitilise kolonisatsiooni puudumine;
- b) võõra kultuuri ülemuse vabatahtlik tunnistamine, tolle põhiliste väärtuste ja kategooriate ülevõtmine;
- c) tegemist ei ole üksikute kultuuriliste laenudega, vaid teadlikult vahetatakse välja terve mõtlemisviis ja kultuuri alused;
- d) kolonialistlikku repertuaari propageerib ennast koloniseeriva rahva enda seast esile kerkinud autoriteetne kiht;
- e) koloniseeritavat kultuuri ei tajuta lihtsalt erineva, vaid mahajäänu ja puudulikuna; endi käsitlemine nii geograafiliselt kui ideeliselt perifeerse ja marginaalsena;
- f) üldiselt jagatud kujutelm osalemisest vahetu kogemuse piiride taha jäävates kogukondades ja protsessides, imaginaarsest kuulumisest mõnda suurde sotsiaalsesse gruppi;
- g) koloniseeriva mõju allika tajumine kujutletava sõbra ja liitlasena (mitte sissetungija ega isandana), ülevõetava kultuuri tajumine positiivse, loomuliku ja universaalse standardina;
- h) lootus taastada kokkukuuluvus keskusega, tunnustuse püüdlus keskuselt;

Tingimus **a** (reaalse okupatsiooni ja kolooniaks muutmise puudumine) oli Eestis kahtlemata täidetud. Eesti oli NSV Liidu poolt annekteeritud ning Lääne suu-

---

<sup>717</sup> Hennoste, „Postkolonialism ja Eesti“, 99.

nalist sõjalist sekkumist ei tulnud, kuigi paljud seda ootasid või lootsid. Tingimust **b** (teise kultuuri ülemuse vabatahtlik tunnistamine ja tolle põhiväärtuste ja -kategoriate ülevõtmine) võib Põllu puhul lugeda täidetuks väikeste mööndustega. Ülemvõimu asemel on täpsem rääkida Lääne uusima kultuuri vastu tuntud imetlusest. Põllu juures osutub problemaatiliseks ka tingimuse **c** (teadlikult vahetatakse välja terve mõtlemisviis ja kultuuri alused) rahuldamine. Põllu looming ning akadeemiline tegevus tugines varasel perioodil kahtlemata väga tugevalt Lääne eeskujudele, ent kas tegemist on formaalsete laenudega või võtab ta tõepoolest (Hennoste määratlust kasutades) „vabatahtlikult omaks kolonisaatorite väärtused, kombed, ühiskonna- ja kultuurimudelid, mõtlemis- ja ütlemisviisid (diskursused), ning asub neile toetudes muutma oma kultuuri kolonisaatorite kultuuri sarnaseks“<sup>718</sup> Põllu opkunsti, popkunsti, neodada assamblaazide jms puhul on otsesed mõjutused Lääne kaasaegsest kunstist eitamatud. Esitada võib väite, et Lääne kunstielu mustreid jäljendas Visarite rühmituse loomine. Viimasele võib vastu väita, et Visarite formeerimisel oli eeskujuks pigem Ank'64 Tallinnas kui näiteks Fluxus raudse eesriide taga. Lääne kunstielu praktikate jäljendamisenä võib vaadelda ka Visarite manifesti kirjutamist – iseäranis kuna see kirjutati retrospektiivselt ning seda ei avaldatud ega levitatud. Nagu märgitud, jääb mulje, et manifest kirjutati järgimaks avangardistlikku traditsiooni – see tehti, kuna nii on varem tehtud, nii on kombeks. Postkolonialistliku teooria raamistikus võib ehk sama hästi öelda, et Visarite rühmitus loodi, neoavangardistlikku kunsti tehti ning manifest kirjutati põhjusel, et vastavad lüngad olid eesti kultuuris täitmata ning seda tajuti mahajäämusena. Argumendiks enesekolonialistliku tõlgenduse kasuks võiks olla ka kunstikabineti ja Visarite tõlketgevus. Samas, nagu märgitud, olid Põllu sõnul tõlkimistegevuse eesmärkideks normaalse infovahetuse taastamine ja Lääne kunsti lauskopeerimise vältimine.<sup>719</sup> Mis puutub normaalsesse infovahetusse, siis see eesmärk oli ilmselgelt utoopiline. Suletud piiridega totalitaarse riigi elanikul ei saa kuidagi vabaduses viibijatega normaalset infovahetust olla. Selline idee näib vastavat enesekoloniseerimise tunnusele **f** (kujutelm osalemisest vahetu kogemuse piiride taha jäävates kogukondades ja protsessides, imaginaarset kuulumisest mõnda suurde sotsiaalsesse gruppi). Kopeerimise vältimise all pidas Põllu arvatavasti silmas, et kontekstiga tutvumine võimaldab kunstnikel suhestuda Lääne kunstiga sügavamalt kui reproduktsioonidelt nähtud teoste väliste vormide jäljendamine. Niisiis oli Põllul vähemalt eesmärgiks suhestuda Lääne kunstiga avaramalt kui üksikute laenude tasandil, iseasi, mil määral see õnnestus. Tõlkimise kõrval võib siin mainida muid tegevusi Lääne kunstieluga

<sup>718</sup> Hennoste, „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt“, 13.

<sup>719</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 43.

sünkroniseerumiseks – väliskunstnikele kirjade kirjutamine, välismaa raadiosaadete kuulamine jne.

Niisiis, isegi kui tingimuses *c* sätestatud tervikliku kultuurimudeli ülevõtmine oli eesmärgiks, tuleb jääda skeptiliseks, mil määral see Pöllul ja ta kaaslastel reaalselt õnnestus. Tähele võib ka panna, et vaadeldaval ajajärgul oli Lääne kultuur ise killustunud ning pigem said ülevõtmise objektiks olla mõjukad subkultuurid. Põllu ja Visarid orienteerusid sõjajärgses Lääne-Euroopas ja Põhja-Ameerikas välja kujunenud popkultuurile, ent selle terviklik ülevõtmine ei olnud nõukogude ühiskonna eripärade (vaesus ja vabaduse puudumine) tõttu võimalik. Nõnda võib enesekolonisatsiooni tingimust *c* pidada Kaljo Põllu loomingus ja tegevuses täidetuks suurte mõõndustega.

Tingimuse *d* (enesekoloniseerijate kuulumine koloniseeritavate autoriteetsesse kihti) täitmine ei valmista Põllu puhul probleemi. Põllu esines näitustel, oli Eesti NSV Kunstnike Liidu liige, teda peeti andekaks ja perspektiivikaks graafikuks, ta oli Tartu Ülikooli kunstikabineti juhataja ning esines artiklitega ajakirjanduses. Samuti oli Visarite kui tähtsa noortekultuuri fenomeni osaliste käsutuses teatav subkultuurse mõjuga sotsiaalne kapital.<sup>720</sup>

Enesekolonialistlikku tõlgendust kinnitab Põllu seisukohtade võrdlemine tingimuses *e* (kohaliku kultuuri tajumine mahajäänu ja puudulikuna) sätestatuga. Põllu mitte üksnes ei distantseerinud end Tartus autoriteetsest Pallase koolkonnast, vaid hoidus suhtlemast ka Leningradi ja Moskva põrandaaluste avangardistidega. Visarite manifestis nimetab ta Tartu kunstielu laostunuks. Raske on leida nõukogude perioodist teist eesti kunstnikku, kelle jaoks kunstilise tegevuse standard ja kese oleks paiknenud nii üheselt teisel pool raudset eesriiet. Nõnda võib Põllu väljaütlemistele toetudes täidetuks lugeda ka tingimust *f* (imaginaarne osalus ülevõetava kultuuri protsessides). Kunstniku poolt korduvalt välja öeldud mõte, et Visarid olid Pariisi või New Yorgi kunstisündmustest maas vaid mõni tund, ei jäta kahtepidi mõtlemist, millises kontekstis Põllu iseenda ja oma Visarite tegevust vaadelda eelistas. Ilmselt ei olnud Põllu neoavangardistliku loomingu sihitud taustsüsteemiks Tartu või Eesti või NSV Liidu kunstielu, vaid määratu entusiasmi kokku kogutud infopüüdemete põhjal konstrueeritud imaginaarne Lääs.

Mis puutub tingimusse *g* (ülevõetava kultuuri tajumine positiivse, loomuliku ja universaalse standardina), siis ei saa kahelda Põllu ja Visarite pooldavas ja sümpatiseerivas suhtumises Lääne kultuurimudelisse ja kunsti. Pisut sisaldab kriitilisi noote Visarite manifest, milles heidetakse euroopalikule tsivilisatsioonile ette doktriini looduse vallutamisest, ekspansionismi ja ortodoksaalsust. Võib arvata, et potentsiaalselt avalikus tekstis pidi Põllu juba ettevaatusest Lääne suunas

---

<sup>720</sup> Tulgiste, *Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon*, 60.

mõne kriitilise noole laskma, samuti oli manifesti kirjutamise ajaks alanud Põllu vaadete muutumine. Ilmselt võib täidetuks lugeda ka enesekolonisatsiooni tunnust **h** (kujutletav kokkukuuluvus keskusega, tunnustuse püüdlus keskuselt) – tsiteerides Põllut, „kuulutati tervele ilmale, et mitte kõik eestlased ei ole sovjetid ja nad ei taha olla ega ole lasknud ennast hoida muust maailmast täielikus vaimses isolatsioonis.“<sup>721</sup>

Nagu eelnevast ilmneb, on enesekolonisatsiooni teooria kohaldamisel Kaljo Põllu loomingule peamiseks probleemiks kolmas tingimus, mille kohaselt seisneb enesekoloniseerimine mitte üksikutes laenudes, vaid tervete kultuuriliste kategooriatega, koodide, mustrite, mõtlemis- ja ütlemisviiside ülevõtmises. Marksumajas asunud kunstikabinet ning Andy Warholi *factory* ei paiknenud üksnes teine teisel pool ookeani, vaid radikaalselt erinevates kultuurilistes situatsioonides. Neoavangardi ja eriti popkunsti võib vaadelda küünilise projektina asendamaks kõrgkunst institutsionaalselt legitimeeritud speaktaakliga. Sealjuures asendati kunstniku transsendentaalsed püüdlused ironia, loovus leidlikkuse ning ilu glamuuriga. Neoavangardiste imetleti kui meediafigure, nende fenomeni oluline osa oli Midas'lik oskus kunstiteooria tupikseisu dollariteks ja tähesäraks konverteerida. Kaljo Põllut ja Visareid saaks kahtlustada kultuurilise tervikmudeli ülevõtmises ehk enesekoloniseerimises juhul, kui nad oleksid vähemalt üritanud lisaks kitsalt kunstilistele laenudele juurutada Tartus ka aspekte oma eeskujude elustiilist, suhtumisest kunsti ja ellu. Puuduvad andmed, et Põllu ja Visarid selliseid ambitsioone oleksid hellitanud. Võib kahelda, kuivõrd Põllu tema poolt imetletud ja jäljendatud kunstinähtuste kultuurilise taustaga üldse kursis oli ning võib arvata, et kui ta oleks olnud, siis poleks see talle meeldinud.

Samas on laenamise totaalsuse nõue ise vaieldav. Vaadeldud teoreetikutest tõstab seda ainsana esile Tiit Hennoste, mitmed teised uurijad käsitlevad enesekolonisatsiooni mõistet vähem rangelt. Siinkohal tuleb veelkord meelde tuletada kolonialistliku terminoloogia derogatiivseid aspekte. Nimetada kunstnikku enesekolonisatsiooni läbiviijaks kõlab pigem süüdistuse kui kultuuriloolise innovatsioonina. Öelda, et Kaljo Põllu ja Visarid viisid läbi enesekoloniseerimist, sisaldab implitsiitselt skepsist nende loomingu väärtuse suhtes. Öelda, et Põllu hilisem looming oli kolonialismivastane, omistab sellele samamoodi implitsiitselt positiivse oreooli. Leida, et üks kunstniku loomingu periood oli teisest väärtuslikum, on muidugi aktsepteeritav, ent antud juhul oleks ebakorrektno ja silmakirjalik selliste hinnangute peitmine ideoloogiliselt laetud terminoloogia varju.

Enesekolonisatsiooni mõiste ideoloogilise laetuse tõttu on ehk Põllu ja Visarite projekti kirjeldamiseks otstarbekam kasutada samuti postkolonialistliku teooria

---

<sup>721</sup> Põllu, Visarite manifestile lisatud selgitavad viited (1.7.1997), *Kunstirühmitus Visarid. Tartu*, 57.



mõisteid mimikri, ambivalents, hübriid ja pidžin. Koloniaalne mimikri on Homi Bhabha määratluses „iha ümbermuudetud, äratuntava Teise kui erinevuse subjekti järele, mis on peaaegu sama, aga mitte päris“. Nõnda toetub mimikri ambivalententsile – selleks, et mimikri toimiks peab ta pidevalt looma nihestust, liiasust, erinevust. Mimikri ühelt poolt õõnestab koloniaalse diskursuse autoriteeti, ent teiselt poolt puudub Bhabha arvates selle maski taga oma identiteet.<sup>722</sup> Ambivalents tähistab koloniseeritud subjekti võimetust täielikult kolonisaatori kombeid, väärtuseid, tõesid reprodutseerida. Kolonisaatoriga sarnanemise asemel õnnestub koloniseeritaval saavutada ambivalentne staatus, mis pole kaugel karikatuurist ja paroodiast. Ambivalentsi mõiste kirjeldabki koloniaalse subjekti ebamäärast seisundit mimikri ja karikatüüri vahel.<sup>723</sup> Hübriidi võiks pidada sama nähtuse positiivseks aspektiks, see mõiste tähistab kolonisaatori diskursuse osalist, moonutustega omaksvõtmist, mille tagajärjel sünnivad kultuuride kontaktsoonis uued transkultuurilised vormid, uus kultuuritraditsioon.<sup>724</sup> Hübriidse praktika näiteks Kaljo Põllu loomingus võiks olla Lääne popkunstnike siiditrükitehnika imiteerimine maalikunsti vahenditega, kuna siiditrükki polnud Eestis tehnilistel põhjustel võimalik teha.

Põllu juhtimisel Tartus ellu kutsutud neoavangardistlikku eksperimenti võib vaadelda ka pidžinkultuuri genereerimisena. Pidžin tähistab postkolonialistlikus teoorias kahe kultuuri sulandamisel loodavat uut kultuuri, millel puudub rahva hulgas kandepind, s.o. uus kultuur ilma rahvata. Nii Hennoste kui Kangilaski käsitluses on Eesti kultuuris aset leidnud korduv pidžinkultuuride kreolisatsioon – viimane tähistab siin kultuurilise segunemise protsessi, mille tulemusel kultuuril õnnestub omale rahvas n-ö kasvatada.<sup>725</sup> Pidžinkultuur võib, kuid ei tarvitse kreoolistuda. Kangilaski sõnul esindab vaadeldaval perioodil õnnestunud kreolisatsiooni n-ö esteetiline peavoolukunst (sh modernistlik realism ja isegi mõned järjekindlad modernistid). Kompensatoorse õhina toel tekkinud neoavangard seevastu jäigi pidžinkultuuri seisundisse.<sup>726</sup> Sarnaselt nõukogude režiimi poolt kultiveeritud sotsialistlikule realismile ei suutnud ka Läänest toorlaenude kujul ülevõetud neoavangard Eestis kunagi arvestatavat kandepinda leida.

**Põllu küpsusperiood kui kolonialismikriitika.** 1970. aastate alguses läbis Kaljo Põllu looming järsu ja totaalse suunamuutuse: kunstniku huvide fookus ning kujustatav ideaal liikus läänest itta, olevikust minevikku, võõralt omale. Kui kunstniku neoavangardistlik positsioon oli vastandunud tema arvates ajast ja arust

<sup>722</sup> Homi K. Bhabha, „Of Mimicry and Man“, *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 2000), 86–88.

<sup>723</sup> Hennoste, „Postkolonialism ja Eesti“, 85–86.

<sup>724</sup> Epp Annus, „Homi Bhabha ja eesti lugeja“, *Vikerkaar*, 2003, 4–5, 139.

<sup>725</sup> Hennoste, „Postkolonialism ja Eesti“, 93.

<sup>726</sup> Kangilaski, „Lisandusi postkolonialismi diskussioonile“, 19–20.

ning provintslikule pallaslikule kaanonile, siis tema traditsioonilise perioodi loomingu heitis ühe hooga kõrvale nii Põllule eelnenud (pallasliku) kui tema enda poolt kultiveeritud (neoavangardistliku) “enesekolonisatsiooni” kihistuse. Nõnda on selge, et Põllu teise perioodi loomingu puhul ei ole samu enesekolonisatsiooni, mimikri, ambivalentsi jm termineid kasutada võimalik – ei saa osutada ühelegi imetletud eeskujule, mida Põllu oma metsotintosarjadega oleks püüdnud jäljendada. Siiski tahan väita, et postkolonialistlik perspektiiv osutub viljakaks ka Põllu küpsusperioodi loomingu hindamisel. Kui Põllu neoavangardistlik periood oli tähelepanuväärne näitena pimedast imetlusest Lääne uusima kunsti vastu, siis tema traditsiooniline periood on vähemalt sama tähelepanuväärne täpselt vastupidisel põhjusel – selle igasuguste eeskujude ja mõjutuste täieliku puudumise poolest. Põllu mõtteavalduste taustal tuleb arvata, et selline valik oli teadlik ja põhimõtteline.

Kiossevi analüüsis vastaks Põllu mütoloogiliste sarjade perioodi loomingu n-õ juurte otsimise diskursusele (*root searching, pochvenichestvo*). Selline suundumus tekib Kiossevi järgi ennastkoloniseerivates kultuurides kompensatsioonina Lääne imetlemise, oma kultuuri alandamise ning lõpuks ka selle eest tulemata jääva tunnustuse eest. Selle vastu püütakse nüüd keskuse-perifeeria dihhotoomiat tagasi pöörata, ennistada koloniseerimise käigus võõraks muudetud „oma“ algne semantiline ja ideoloogiline funktsioon. Vastupidiselt kolonialistlikule ideoloogiale on juuri otsivale diskursusele tüüpiline „oma“ eksponeerimine kõige vanema, autentsema ja võimsama kultuurina, mistarvis leitakse või genereeritakse kultus müütilise ja iidse päritolu fantaasiatega. Institutsionaalsetes aspektides pühendub juurte diskursus rahvuslikule ajalookirjutusele ja filoloogiale, etnograafiale, arheoloogiale, folkloristikale ning nende abil idülliliste orgaaniliste kogukondade idealiseerimisele. Kiossevi arvates on juurte diskursuse näol siiski tegemist sekundaarse konstruktsiooniga, kuna selle olemuseks on „Euroopale vastuargumentide leidmine“. Ilma europiseerimise kui vajaliku vastaseta ei oleks ka seda müütilist ja kangelaslikku minevikku, leiab Kiossev.<sup>727</sup>

Postkoloniaalsele kultuurile tüüpilise kompensatoorse suunana käsitleb „heroiliste müütide“ loomist ka David Chioni Moore. Allutatud rahvaste üheks kompensatoorseks käitumiseks on liialdatud iha autentsete allikate, müütiliste kangelasste, puhtavereliste esivanemate järele, kelle valduses olid suuremad maaalad kui olevikus, kirjutab Moore.<sup>728</sup> Seda laadi vastukolonisatsiooni võimalusele viitavad ka eesti autorid. Hennoste sõnul on postkolonialismile analoogilisel kolonialismivastasel mõtlemisel Eestis väärikas traditsioon, mille ta viib tagasi Uku Masingu indogermaanluse vastasuseni.<sup>729</sup> Hennoste koostatud postkolonialismi lühikeses

<sup>727</sup> Kiossev, *The Self-Colonizing Metaphor*.

<sup>728</sup> Moore, „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?“, 118.

<sup>729</sup> Hennoste, „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt“, 33.

leksikonis vastab sellele autentsuse mõiste. Hennoste järgi käibib autentsuse kontseptsioon postkolonialistlikus teoorias eelkõige poliitilise loosungina: „vabaneme (indo)europa koloniaalkultuuri mõjudest ja läheme tagasi kolonialismieelsete autentsete traditsioonide ja tavade juurde“. Selle juures on tema arvates probleemiks eeldus, et selline kultuur ei puutunud teistega üldse kokku, ei laenanud midagi. Hennoste deklareerib, et tema arvates pole autentset kultuuri olemas, vaid kõik kultuurid on hübriidid. Seetõttu on autentsus liiga ebakindel mõiste ning mõnikord tõlgendatakse autentsena lihtsalt mõnda vanemat, eelkõige üle-eelmist kultuurikihti.<sup>730</sup>

Vaadates Kaljo Põllu küpsusperioodi loomingut, näivad need Kiossevi, Moore'i ja Hennoste mõttekäigud siiski kaugelt liiga rohkakad. Mitmed neist mõtetest ei tundu Põllu puhul täiesti valed, ent nad näivad siiski kirjeldavat mingisugust tema loomingu karikatuuri (või siis märksa sirgjoonelisemat ja lihtsakoolisemat kunsti, nagu 20. sajandi alguse romantiline Kalevipoja diskursus). Kiossevi arvamus, et minevikku süüviv diskursus tekib kompensatsioonina kultuurilise vajakajäämise traumale, näib Põllu juhtumi seletamisel kunstlik. Ei tundu usutav, et tema huvi varaseima ajaloo ja soome-ugri rahvaste vastu sündis alaväärsustundest Euroopa kultuuri ees. Küsitav on ka Põllu graafika mõtestamine katsena konstrueerida eestlastele müütiline ajalugu iidse ja võimsa kultuurina, nagu näeb ette Kiossev. Põllu on lüürik ning vastav eepiline soon näib tema kunstnikuisikuses täiesti puuduvat. Samamoodi ei vasta „Kodalaste“ tegelased, püstkodasid asustavad kütid-korilased, kohmakates vammustes kubujussid kuigi hästi Moore'i poolt esitatud müütiliste kangelaste, suurte maa-alade üle valitsenud puhtavereliste esivanemate kuvandile. Põllu mütoloogiliste sarjade tegelased on nimetud ja anonüümsed, nende tegemised argised ja ebaajaloolised. Kangelasmüütide kujustamise asemel eelistas Põllu näidata meie muistseid esivanemaid nende traditsioonilises loodusega läbipõimunud eluringis. Põllu pildimaailm ei ole aktiivselt propagandistlik, selle moraalne või ühiskondlik paatos on äärmiselt talitsetud. Kreutzwaldi ja Kristjan Raua soovus romantiliste kangelasmüütide asemel pakub Põllu maailma, mis võlub lihtsuse, tasakaalukuse ja rahuga. Samuti on problemaatiline Põllu loomingu seletamine Hennoste poolt sellisele kultuurisuunale omistatud loosunglikkuse ja (Hennoste arvates) ebarealistliku kultuurilise autentsuse ideega. Loosunglikkus näib Põllu kunstnikunatuurile üpris võõras. Samamoodi tundub meelevaldne näha asiaatlike näojoontega kodalastes või Eesti aojas müttavates kalivägilastes (justkui implitsiitsele fašismile viitava) autentsus- või puhtusideaali kehastajaid.

Pigem võiksid Põllu küpsusperioodi loomingut ja mõtete postkolonialistlikust perspektiivist vaatlemisel abiks olla Jaan Kaplinski seisukohad, iseäranis kuna

---

<sup>730</sup> Hennoste, „Postkolonialism ja Eesti“, 88.

kunstnik ja kirjanik käisid omavahel läbi ja jagasid mõttekaaslust. Kaplinski kirjutistest näib Põllu pildimaailmaga kõige paremini haakuvat essee „Mõtisklusi inimkultuurist ja ökosüsteemidest“ (1973). Selle kirjutamise ajaks oli Kaplinski osalenud vähemalt ühel Põllu juhitud reisil Lapimaale ning samal aastal valmis Põllul kirjanikule rida ekliibriseid. Kolm aastat hiljem ilmus Põllu illustatsioonidega Kaplinski luulekogu „Ma vaatasin päikese aknasse“ ning edaspidi kirjutas luuletaja tekstid kõigi kolme Põllu mütoloogilise mapi lehtede tagakülgedele. Vaadeldavas essees arendab Kaplinski etnoloogilist lähenemist ökoloogiale, esitades hüpoteesi, mille kohaselt võisid loodusrahvaste uskumused ja kombed moodustada inimese keskkonnamõju tõhusalt reguleerinud kontrollmehhanismi. Tema sõnul näitavad etnoloogia andmed loodusrahvaid isepidurdavate populatsioonidena, kes on suutnud tuhandete aasate jooksul hoiduda häirimast ökosüsteemi tasakaalu. Mõned väited, millega Kaplinski seda hüpoteesi toetab, kattuvad Põllu poolt väljendatud ideedega. Loodusrahvaste elu on meie omaga võrreldes palju staatilisem ja stabiilsem, neil puudub teadlik püüd uuendustele ja progressile, ideaal asub tuleviku asemel minevikus, iseloomulik on taotlus elada nõnda, nagu on elatud varem. Instrumentide hulka, mille abil muistne kultuurimälu looduse ekspuuteerimist piiras, kuulusid erinevad tabud ja keelud, samuti pühaduse kontseptsioon.<sup>731</sup> Iseäranis viimane leiab kujustamist mitmetel Põllu graafilistel lehtedel. Vajaduste vaoshoidmist soodustab ka üldisem asjaolu, et loodusrahvaste maailmapilt ei ole antropotsentriline, inimene on süsteemi lüli, mitte selle valitseja. Inimese ja looduse suhe ei ole ühepoolne võtja ja andja suhe, vaid mõlemapoolne. Selline traditsiooniline pidurdusmehhanism on küll ebaökoonoomne, ent Kaplinski annab mõista, et tänapäeva inimesel on sellelt ühtteist õppida.<sup>732</sup>

Kaplinski loominguga postkolonialistlikest aspektidest kirjutanud Thomas Salumets pakub tema strateegia kirjeldamiseks välja termini „mitte-kolonisatsioon“ (*non-colonization*). Sellist positsiooni iseloomustab püüd näidata eelkolonialistliku habituse eeliseid ühtviisi koloniseerija kui koloniseeritava jaoks. Salumetsa sõnul ei ole Kaplinski enesekolonisatsiooni kriitika eesmärgiks mingi homogeense kolonialismieelse soome-ugri või eesti identiteedi taastamine, vaid seda ajendab mure enesekolonisatsiooni poolt ohtu seatud kultuuriliste ja keeleliste omaduste pärast. Samas, osutades eestlaste enesekoloniseerimisele, esindab Kaplinski eestlaste suurel määral unustuse hõlma vajunud ammust põlisidentiteeti.<sup>733</sup>

<sup>731</sup> Jaan Kaplinski, „Mõtisklusi inimkultuurist ja ökosüsteemidest“, *Kõik on ime*, 58–59, 61, 65–69.

<sup>732</sup> Kaplinski, „Mõtisklusi inimkultuurist“, 73, 77–78.

<sup>733</sup> Thomas Salumets, „Conflicted Consciousness: Jaan Kaplinski and the Legacy of Intra-European Postcolonialism in Estonia“, *Baltic Postcolonialism*, toim. Violeta Kelertas (Amsterdam, New York: Rodopi, 2006), 431, 444.

Julgen väita, et sarnane avaram mittekolonialistlik programm iseloomustab ka Põllu küpsusperioodi loomingut. Veelgi vähem kui Kaplinski muutub Põllu oma loomingus võitlevaks Euroopa ja Lääne vastaseks antikolonialistiks. Vastandusi vältides piirdub kunstnik eestlaste pooleldi mütoloogilisest ja pooleldi ajaloolis-etnoloogilisest minevikust pärineva eluilma kujustamisega, kusjuures n-ö argumendid, mida Põllu pildikeel selle maailma edasiandmisel kasutab, ei ole moraalsed ega poliitilised. Põllu muinasinimeste maailm ei apelleeri ei eestlaste südametunnistusele, anti-kolonialistlikule revanšile ega muistse hiilguse fantaasiatele. 1970. ja 1980. aastate eesti kunstile iseloomulikult kasutab Põllu vaatajate enda poolele võitmiseks iselaadse ideaalmaailma loomist ning sellega veetlemist. See, millele Põllu lüürilise põhikoega pildimaailm apelleerib, on teistsugune eluilm, mis on meie omaga võrreldes lihtsam, sügavam, vaiksem, rahulikum, ausam ja võib-olla ka vabam.

## KOKKUVÕTE

Väitekirjas vaatlesin kolme kunstniku – Jüri Arraku, Olav Marani ja Kaljo Põllu – loomingu ja mõtteavalduste näitel Eesti NSV kunstis alates 1960. aastate lõpust kuni 1980. aastate teise pooleni aset leidnud muutuseid. Nende kunstnike positsioon alguses juhtivate kunstiuuendajate ja kunstiuuenduse ideoloogidena ning hiljem 1970. ja 1980. aastate eesti kunsti traditsioonilise peavoolu silmapaistvamate esindajatena avab võimaluse eesti kunstis toimunud laiemate muutuste läbivalgustamiseks.

Esimeses peatükis tutvustasin 20. sajandi teise poole Lääne kunsti vorminud ideid, millel oli vahendatud mõju ka eesti kunstile. Tõin esile ja käsitlesin Lääne kaasaegse kunstiteooria erinevaid aspekte, mis kallutasid Eesti kunstnikke alates 1960. aastate lõpust loobuma senisest jäägitult positiivsest suhtumisest Lääne uusimasse kunsti kui eeskujusse. Alustades Lääne 1960. aastate kunstis kanda kinnitanud neomarxistlike ideede retseptisioonist Eestis, näitasin, et siinse kunstnikkonna enamiku jaoks oli vasakradikaalsus vastumeelne, mistõttu selle esiletõus Lääne uusimas kunstis tekitas vastakaid tundeid. Kuna NSV Liidu ametlik kunstideoloogia nägi ette kohustusliku (ent paraadliku ja ebakriitilise) sotsiaalsuse, seisnes kunsti kasvõi suhtelise autonoomia väärtus eesti kunstnike jaoks võimaluses valetamata töötada. Selle vabaduse ohtu seadmine siinsesse konteksti halvasti sobituvate ideede nimel ei tundunud kunstnikele ihaldusväärse valikuna. Lääne kunsti retseptisiooni mõjutanud teise faktorina tutvustasin institutsionaalse kunstiteooria kinnistumist kunstiteose määratlemisel, mille tulemusel leidis aset kunstiteose kriteeriumide ähmastumine ja muutumine arbitraarseks. Osutades selle suundumuse vastuolule Eestis kehtinud traditsioonilisema kunstikäsitluse ja kunstnikkonna formaalse struktuuriga, väitsin, et tutvumine selle muutusega Lääne kunstis oli üheks põhjuseks, miks eesti kunstnikkonnal oli alates 1960. aastate lõpust raske suhtuda Lääne kunsti kui üheselt positiivsesse etaloni. Samas tutvustasin Lääne kunstiteoorias ja filosoofilises esteetikas lansseeritud institutsionaalse kunstiteooria kriitikat ning väljapakutud alternatiivseid võimalusi kunstiteose määratlemiseks (Richard Wollheim, Monroe C. Beardsley). Järgmise Eestis töötanud kunstnikes nõutust tekitanud ideelise kompleksina tõin välja radikaalse uudsuse kergitamise kunsti olulisemaks väärtuskriteeriumiks. Väitsin, et selline idee oli raskesti lepitatavas vastuolus nii eesti kunsti traditsiooniliste ideaalide kui ka kunstile võõrvõimu tingimustes osaks saanud sotsiaalse missiooniga.

Kuna nii Marani, Põllu kui ka Arraku küpsusperioodi loomingut saab ise-loomustada kui traditsioonilist, peatusin järgmisena traditsiooni problemaatika käsitlustel moodsas kunsti- ja kultuuriteoorias. Valgustades ajaloolisi ja teoreetilisi põhjuseid miks tänapäeva kunstiteadlaste ja -kriitikute diskursuses implitseerib sõna „traditsiooniline“ loomingu kunstilist väheväärtuslikkust, näitasin

iseäranis Daniel Belli mõtlemise näol ka võimalikku positiivset ja väärtustavat suhtumist kultuurilisse traditsiooni. Osutasin, et sellised kunsti esteetilist olemust ja traditsiooni väärtustavad seisukohad võimaldavad polemiseerida eesti kunsti-teaduses hegemoonilise modernismi- ja avangardikeskse paradigmaga, pakkudes nõnda võimalusi Arraku, Marani ja Põllu moodsast kunstist loobumisele järgnenud loomingu mõtestamiseks. Järgmiste problemaatiliste kohtadena Lääne uusima kunsti retseptsioonis tõin esile sellele omistatud kvaliteedistandarditest loobumise ning eripärase antagonistliku vahekorra publikuga. Väitsin, et annekteeritud ning assimileerimisohus väikerahva identiteeti sai paremini kindlustada kultuur, mis ei vastandunud oma rahvale, vaid püüdis sellele positiivseid elamusi valmistada. Peatudes sõjajärgse avangardi hindamisel laialdast kasutamist (ning kriitikat) leidnud Peter Bürgeri neoavangardi kontseptsioonil, leidsin, et olgugi erinevatel põhjustel, ühendas Eesti ja Lääne sõjajärgset avangardi teatav ebaautentsus või ebasiirus. Kui Lääne neoavangard oli ebaautentne oma institutsionaliseeritud radikaalsuses, siis Eesti neoavangard oli ebaautentne oma imporditud ja epigoonlikus genealoogias. Radikaalselt teistsugusest kontekstist ülevõetud Eesti neoavangardnähtused pakuvad ajaloolise avangardi mudeliga võrreldes selge erijuh-tumi, mistõttu pidasin neoavangardi mõistet siinses kontekstis kasutamisevääraseks. Tutvustades Aleksei Jurtšaki käsitlust hilissotsialistlikus kultuuris aset leidnud performatiivsest pöördest ning ametliku ja mitteametliku kunsti vastandust trotsinud avarast kultuurilisest piiritsioonist, leidsin, et käsitus ühiskondlikesse struk-tuuridesse erinevuse, paljususe ja tingimatuse vorme loonud deterritorialiseeritud kultuurist võib olla kasutamiseväärne ka Eesti NSV peavoolu ja n-ö kolmanda tee kunsti analüüsimisel.

Järgnenud käsitus Eesti NSV-s loodud kunsti ajaloolis-ühiskondlikust taustast algas lühikese ülevaatega nõukogude režiimi vahekorra-st siinse kultuurisfääriga ning selles suhtes alates 1960. aastatest aset leidnud muutustest, peatudes eraldi sulaaegsel kultuurisfääri suhtelisel liberaliseerumisel. Põhjalikumalt peatusin alates 1960. ja 1970. aastate vahetusest Eestis välja kujunenud uuel kultuuri-lisel situatsioonil. Väitsin, et selle kujunemisele aitas kaasa kompleks erinevatest kunstilistest, üldkultuurilistest, ühiskondlikest ja poliitilistest teguritest, millest olulisemad olid kunstilise uuendusliikumise peamiste eesmärkide saavutamine, nii suurele osale kunstnikest kui ka publikust võõraste neoavangardistlike kunstinähtuste lansseerimine noorte radikaalide poolt, Tšehhoslovakkia ülestõusu mahasurumisele järgnenud ühiskondlik resignatsioon ja poliitilise surve jäigastu-mine, moodsa noortekultuuri tekkimine ning üldise pragmaatilise ellusuhtumise levik ühiskonnas. Eraldi alapeatükis püüdsin eritleda nõukogude aja teisel poolel eestlaste ning siinse intelligentsi mentaliteedis aset leidnud muutuseid, kõrvuta-des omavahel 1960. ja 1970. aastate põlvkonnale omaseid väärtushinnanguid, mõttemalle ning käitumismustreid. Taustaloova peatüki lõpuks vaatlesin käsit-

letud ajaloolis-ühiskondlike faktorite mõju Eesti kunstile. Väitsin, et nii nõukogude võimu kui ka lääne avangardismi normatiivsete süsteemide mõju vähenedes avanes 1970. aastatel kunstnikel võimalus kujundada oma esteetilisele maitsele, eetilisele hoiakule, intellektuaalsele huvile ning psühholoogilisele sättumusele vastav idiosünkraatiline kunstimaailm. Aastatel 1968–1975 loobus suur osa kunstnikest eelmise kümnendi eksperimentidest, võttes omaks mõõdukama ning traditsioonidega enam suhestuva laadi, mis oli ühtlasi meelepärasem võimudele. Selle 1970. aastatel välja kujunenud eesti kunsti uue paradigma keskseks teljeks oli huvitava maailmavaate väljendamine esteetiliselt nauditavas vormis. Väitsin, et hoolimata artikuleeritud poliitilise sisu puudumisest, oli Eesti NSV peavoolukunst osa tõrkumiskultuurist, mis sisaldas erinevaid rahvuslikku identiteeti taasloovaid või nõukogudekriitiliselt mõjunud ideid ja meeleolusid.

Järgmistes peatükkides leiduvad kontsentreeritud monograafilised uurimused kolme kunstniku loomingust nõukogude perioodil. Jüri Arrakust kujunes suhteliselt kiiresti huvitav ja mitmekülgne eksperimentaalkunstnik, ent juba 1960. aastate lõpuks näis ekspressiivse sürrealismi periood end kunstniku loomingus ammendavat, asendudes pinnalise figuratiivse laadiga. See n-õ märkinimeste periood vältas Arrakul kuni 1976. aastani. Kunstniku huvides valitses moodne kunst, mille viljelemine seondus kuni 1969. aastani rühmitusega ANK'64. Arraku 1970. aastate üha selgemalt ühiskondliku ja ühiskonnakriitilise kunsti üheks käivitajaks võis olla kunstniku mõneti antagonistlik hoiak nõukogude režiimi suhtes. Paradigmaatilise pöörde Arraku loomingus paigutasin 1976. aastale, mil kunstniku töödes leidsid aset järgmised muutused: esiteks, muutused käsitluslaadis (mitmekesistunud koloriit, natuurilähedasem kujutuslaad, maalitehnilise kvaliteedi tõus); teiseks narratiivse faktori kerkimine teoste kunstilises mudelis ebataavaliselt oluliseks; kolmandaks, üha selgemalt artikuleeritud moraliseeriv ja ühiskonnakriitiline sõnum; neljandaks, tegelaste suurem iseloomustus, kohatine tüübi arenemine karakteriks; viiendaks, kujutatud sündmuste paigutamine ajaloolisse või mütoloožilisse minevikku; kuuendaks, kristlikust ikonograafiast pärit elementide sagenev esinemine. Kunstniku maailmavaate seisukohalt oli oluline kunstniku tutvumine piibliga 1976. aastal. Sellega seoses tutvustasin Arraku muutunud loominguga taustal olnud omalaadset kristlusel põhinevat antihumanistlikku või vastuvalgustuslikku maailmapilti. Detailsemat käsitlust leidsid Arraku muutunud seisukohad kunstiküsimustes, mida eritlesin neljateistkümne binaarsuse kaudu: vorm vs sisu, kunstiajalugu vs looming, otsimine vs leidmine, tühjus vs kujutamine, kunstnik versus looming, sotsiaalne vs esteetiline, provokatsioon vs looming, vaimukus vs meisterlikkus, teoreetiline vs visuaalne, vulgaarne vs spiraalne, efemeerne vs püsiv, kunst kui piirideta vs kunst kui määratletud nähtus ning küüniline vs idealistlik.



Olav Marani puhul osutasin kunstnikku juba õpingute ajal vallanud rahulolematusele nõukoguliku kunstimudeliga ning sellele vastukaaluks kujunenud huvile moodsate kunstivormide vastu. Jälgides Marani järk-järgulist kujunemist 1960. aastate Tallinna kunstiuuenduse üheks liidriks, tõin kunstniku selle perioodi loomingu puhul välja selge jagunemise ametlikuks ning mitteametlikuks. Viimase hulka kuulus mitmete Eesti kontekstis novaatorlike kunstiliste väljendusvormide (abstraktsioon, kollaaž, geometriseeritud maastikumaal) väljatöötamine. Maran oli oluline ka kunstiuuenduslike ideede populariseerijana ajakirjanduses ning tal oli keskne roll 1966. aastal läbi viidud moodsa kunsti *de facto* läbimurdes ametlikku kunstielu. Marani modernistliku perioodi põhiseisukohad kunstiküsimustes tõin välja järgmiste märksõnade all: kunst peab aitama elada; hinge eest tuleb hoolt kanda; kunst kui tegelikkuse tunnetamine; kunstiteos kui vastandite võitlustander; pilt on targem kui kunstnik; abstraktsioon kui teaduse ja kunsti süntees. Marani poolt loodud ning tutvustatud kunstiteooria põhiväite kohaselt on ka abstraktne kunst realistlik. Marani elus osutus otsustavaks 1968. aastal aset leidnud kristlusse pöördumine. Vaagides Marani kunstis toimunud muutuse põhjuseid, leidsin, et religiooni kõrval avaldas teatavat mõju ka kunstniku suutmatuse kaasa minna Eestisse jõudnud popkunsti esteetikaga. Marani küpsusperioodi kunstkäsitluse kesketeks väärtusteks olid objektiivne idealism ning harmooniataotlus. Samas peatusin kunstniku kriitikal modernistliku kunstimudeli suhtes. Marani küpsusperioodi loomingu käsitluse juures keskendusin põhjalikumalt vaikelumaalile kui kunstniku loomingu tuntumale ja täiuslikumale väljendusele, eritledes selle kunstilises mudelis järgmiseid võtmetähendusega aspekte: vaateviisi puhastamine, kunstilise lähenemise idealism, vaikelude spetsiifiline ülesehitus, pildiruumi askeetlik kodusus ning aja kulgemise õilistav edasiandmine.

Kolmas eriuurimus algas Kaljo Põllu keske rolli tutvustamisega Tartu Ülikooli kunstikabineti arendamisel, peatudes eraldi tema juhtimisel loodud kunstirühmitus Visarid tegevusel. Eraldi tähelepanu on pööratud Põllu järjekindlale tegevusele Läänest pärineva informatsiooni kogumisel ja vahendamisel, iseäranis kunstitekstide tõlkimise organiseerimisel. Peatusin Põllu iseäralikul positsioonil Tartu kunsti pallasliku peavoolu ning ülikooli esindatud ametivõimude vahel. Põllu kunstiloomingu käsitlus algas ülevaatega kunstnikutee algusest graafikuna ning seejärel vahemikku 1966–1972 jäänud neoavangardistlikust perioodist. Pop- ja opkunsti kõrval kuulus Põllu neil aastail pioneeride hulka ka kollaažide ja assamblažide loomisel. Põllu varase perioodi seisukohad väljendusid kunstniku poolt 1971. aastal Visaritele kirjutatud manifestis. Juba neoavangardismi perioodil tärkas Põllul huvi etnograafia ja rahvakunsti vastu ning 1960. aastate lõpust hakkas kunstnik otsima võimalusi moodsa kunsti meetodite rakendamiseks konservatiivse-pärimusliku programmi eesmärkidele. Edasi heitsin valgust Põllu loomingu toimunud põhimõttelise murrangu, moodsast kunstist loobumise ideelistele

tagamaadele, näidates, et ühelt poolt pettus Põllu neoavangardistlikus kunstis, mille juures mängis paradoksaalset rolli tõlketegevuse kaudu aset leidnud lähem tutvus selle teoreetiliste tekstidega. Ühtlasi tekitas eksootiliste rahvaste kunsti-kultuuride uurimine Põllus printsipiaalse kahtluse moodsa kunsti n-ö valgustuslikus projektis. Teiselt poolt oli Kaljo Põllu kunsti transformeerumisel otsene seos 1960. aastate lõpu poliitiliste vapustuste ning järgnenud õhustikumuutusega. Tšehhoslovakkia sündmuste tekitatud pettumus lõi pinnase uue „võitlusvormi“ tekkeks, mis toetus Lääne jäljendamise asemel soome-ugri ja eesti modernsuseeelsele pärandile. Viimase väljenduseks oli Põllu küpsusperioodi looming, mille peamise osa moodustasid suured etnograafilised graafikasarjad. Lõpuks vaagisin postkolonialistlike teooriate kohaldatavust Kaljo Põllu loomingule. Enesekolonisatsiooni kontseptsiooni rakendamisel Põllu varaperioodi loomingule osutus peamiseks probleemiks tingimus, mille kohaselt seisneb enesekoloniseerimine mitte üksikutes laenudes, vaid tervete kultuuriliste kategooriate, koodide, mustrite, mõtlemis- ja ütlemissviiside ülevõtmises. Pakkusin välja, et Põllu ja Visarite tegevuse kirjeldamiseks võiks olla otstarbekamad postkolonialistliku teooria mõisted nagu mimikri, ambivalents, hübriid ja pidžin. Põllu küpsusperioodi loomingu käsitlemisel näis sobivamana Jaan Kaplinski ja Thomas Salumetsa poolt käibesse toodud mittekolonialismi mõiste.

Teoreetiliste ja ajalooliste taustsüsteemide ning kontsentreeritud monograafiliste uurimuste abil näitasin väitekirjas, et vaadeldud kunstnike loomingus aset leidnud radikaalne muutus ei olnud isoleeritud fenomen, vaid resoneeris erinevate Eesti kunstile mõjunud faktorite dünaamikat. Nõukogude võimu ning avangardi diskursuse kõrval tõstsin väärtustava uurimise objektiks eesti kunsti kolmanda diskursuse, mille sisuks on kunstnike idiosünkraatilise maailmavaate esitamine traditsiooniliste kunstiliste vahenditega. Näitasin, et selle äärmuste vahele jäänud avara loomingulise ruumi tähelepanelik ja tasakaalukas kunstiajalooline stuudium võib aidata kaasa Eesti nõukogudeaegse kunsti, kultuuri ja ühiskonna adekvaatsemale mõistmisele ja mõtestamisele. Seda diskursust esindanud kolme kunstniku loominguga ja vaadete põhjaliku analüüsi tulemusel on võimalik veenduda, et erinevalt uuemas kunstiajalookirjutuses sageli leiduvast seisukohast ei tähendanud keskendumine kunsti tehnilistele küsimustele ja traditsioonilistele süžeedele tingimata ideoloogilist neutraalsust või veel vähem poliitilist kollaborantlust. Nii Arraku, Marani kui ka Põllu loomingus on võimalik jälgida komplitseeritud ja ideoloogiliselt laetud kunstilise programmi väljakujunemist, millel ei puudunud ka moraalsed, rahvuslikud ja sotsiaalkriitilised aspektid. Tänu laialdasele ja positiivsele kajastusele ajakirjanduses ja kunstikriitikas ning populaarsusele publiku hulgas oli sellisel kunstil kahtlemata märkimisväärne mõju Eesti 1970. ja 1980. aastate kultuurilise ja ühiskondliku atmosfääri kujundamisel.

## **SUMMARY:**

### **The Third Discourse in Estonian Art of the Soviet Period: Between Collaboration and Avant-garde**

This dissertation focuses on the changes that took place in Soviet Estonian art from the 1960s to the late 1980s. These changes are examined by using the examples of the work and opinions of three artists, Jüri Arrak, Olav Maran and Kaljo Põllu. All three artists began their careers as leaders and ideologues of the modernist and avant-garde renewal of Estonian art that took place in the 1960s. Nevertheless, all three radically turned their backs on modern art between 1968 and 1976. The position of these artists first as leaders of the renewal of art and later in the 1970s and 1980s as outstanding representatives of mainstream traditional art opens a good opportunity to cast light on the wider changes in Estonian art. My research demonstrates the radical change in the works of Arrak, Maran and Põllu that took place during a relatively short period of time. Furthermore, the change allows itself to be partially explained by contemporary changes in Western theories of art, as well as more general changes in Estonian society and culture.

The first chapter of the thesis concentrates on the changes in contemporary Western art theory (and ideology) that, despite the Soviet Union being a closed society, had indirect impact on Estonian art. Different aspects of Western art theory that inclined Estonian artists since the 1960s to give up their hitherto fully admiring attitude towards new Western art as their standard are also introduced. Thereby I treat the blurring of the notion of art work that took place under the influence of the institutional theory of art; the antagonistic relationship between art and its public; and most importantly the ideologies of the New Left that had taken a firm grip of new Western art of the time. Also, I introduce alternative aspects in Western theory of art that allow a fruitful interpretation of the works by Arrak, Maran and Põllu during the period each artist had given up modern and avant-garde art. Such positions leaning on the aesthetic nature of art and value of tradition contrast with the today's hegemonial paradigm of Estonian art history that is very much centered around modernism and avant-garde. Also, the concept of neo-avant-garde is examined as a term that has found wide use (and critique) in assessing the post-war avant-garde phenomena. An argument is made that albeit for different reasons, Western and Estonian avant-garde share a common trait in certain inauthenticity or insincerity. While Western neo-avant-garde was inauthentic in its institutionalized radicalism Estonian neo-avant-garde was inauthentic for its imported and imitative genealogy. Therefore, I argue that for the reason of being a raw loan from a radically different culture it is justified to use the term neo-avant-garde for the Estonian radical art of the second half of the Soviet occupation.

The first chapter continues with social and historical context of the art created in Estonia during the Soviet era. I start with a shorter overview of the relationship between the Soviet regime and the local cultural sphere, as well as of the changes that took place in the 1960s (i.e. relative liberation of the culture during and after the Khrushchev thaw). A more thorough glance is given at the cultural situation that evolved in Estonia since the beginning of the 1970s. I argue that it was created by a complex of different artistic, cultural, social and political factors. The more important among them was the accomplishment of the main goals of the movement of artistic renewal; the introduction of neo-avant-garde artistic phenomena by young radicals that was strange to a large proportion of the artists and public alike; the social resignation and stiffening of the political pressure that followed the suppression of the Prague Spring of 1968; the emergence of popular youth culture; and the spreading of a more pragmatic outlook in society. In a separate subchapter shifts in the mentality of the Estonian intelligentsia during the second half of the Soviet occupation are analyzed by the comparison of the values, ways of thinking and conduct between the generations of the 1960s and 1970s. In the last part of the first chapter I observe the impact of the described historical and social factors on the Estonian art. I depict the new paradigm of art that evolved in Estonian art of the 1970s as being centered on the expression of an interesting world view in an aesthetically pleasing form.

In the following chapters, monographic researches in a concentrated form are given on the work of the three artists during the Soviet era. All three researches are structured into four main subchapters – one on each artist's early work, another on his early opinions, a third on his work of the mature period and a fourth on his opinions of that time. The first study starts with a look on the versatile and innovative early work of Jüri Arrak. It is shown that Arrak evolved quickly into an exciting and dynamic experimental artist. Nevertheless this period of expressive surrealism seemed to exhaust itself already by the end of the 1960s. In 1970 Arrak developed a style of painting that was characterized by utter flatness of figurative forms. This period of so called sign-men lasted until the year of 1976. Correspondingly it was modern art that prevailed in the intellectual interests of the young Jüri Arrak. The practice of modernist and avant-garde art was associated with Arrak being a member of the young artists' group ANK'64 at the time. Also it is indicated that Arrak held a somewhat antagonistic attitude towards the Soviet regime that could have been one of the triggers of his art of the 1970s that became entangled in ever more social and critical themes. The paradigmatic turn in the work of Jüri Arrak is placed in the year 1976. The changes that took place in Arrak's work are described as the following: firstly, changes in the style of painting: a richer palette of colors, a mode of depiction more in line with the nature, a rise in the painterly quality; secondly, the narrative element is becoming an

extraordinarily important part of the artistic model; thirdly, a more clearly articulated moralizing and socially critical message; fourthly, a more thorough articulation of the depicted characters (in some cases the 'type' evolving into a 'character'); fifthly, the depicted events being located in the historical or mythological past; sixthly, more frequent occurrence of elements of Christian iconography. In respect of Arrak's view of life it is pointed out that reading the bible in 1976 was an important event for him. In this time Arrak developed a Christian based anti-humanist or counter-enlightenment view of the world that is also introduced. In more detail Arrak's opinions on the problems of art are treated. These are opened by the means of fourteen binary oppositions: form vs content, history of art versus creation of art; searching versus finding; void vs depiction; artist vs creation; social versus aesthetic; provocation vs creation; wit vs mastery; theory vs visual appearance; vulgar vs spiritual; ephemeral vs lasting; art as an indefinite concept vs art as a defined concept; cynical vs idealist. In each case Arrak is shown as an advocate of the second part of the opposition.

In the third chapter the works and opinions of Olav Maran are treated. It is shown that already during his studies in the 1950s Maran was disgruntled with the Soviet model of art, and as a counterbalance evolved an interest in modern art forms. The emerging of Maran as a leader of the artistic renewal that took place in Tallinn during the 1960s is treated next. The early work of Maran is shown to be sharply divided between official and non-official output. The latter encompassed several innovative mediums such as abstract art, collage, geometrical landscape painting. Maran is also described as a person to popularize innovative artistic ideas in the press. Also Maran's central role in the de facto breakthrough of modern art forms in the Estonian official art scene is pointed out. Subsequently some main standpoints on art that Maran held during his modernist period are outlined. The following keywords are brought out: art as an aid for living; one must take care of his soul; art as a means of cognition of reality; art as a battleground of opposites; the picture is wiser than the artist; abstract art as a synthesis of science and art. Also treated is a theory of art developed and introduced by Maran that had as its main argument abstract art being realist. Thereupon the decisive event in the life of Maran that occurred in 1968 is given an introduction, namely becoming a Christian and evolving a fundamentally religious worldview. A light is shed on the background of the subsequent changes in Maran's art showing the painter's incapability to go along with pop art as an additional reason. Next, the artistic principles of the mature period of Maran are regarded in the center of which stood objective idealism and endeavor for harmony. Also Maran's critical view of the history of art and especially modernist model of art are introduced. In the last subchapter of the research on Maran the artist's work of the mature period is treated. A more thorough analysis is provided on Maran's still life paintings as the

more perfect part of his work. The concept of 'topography' is applied upon it and the following key aspects of his still life painting are brought out: the clearing of one's vision, idealism of the artistic treatment, the specific composition of the still lifes, the ascetic homeliness of the picture space and the rendering of the nobling effect of the passing of time.

The third, short, monograph treats the work and opinions of Kaljo Põllu. I start showing the central role of Põllu in shaping Tartu State University's cabinet of art into a dynamic center of cultural life in Tartu during the 1960s and early 1970s. Thereby I study Põllu's great merits as a teacher and organizer. Also the artistic group Visarid led by Põllu is given a closer look. Attention is paid to Põllu's systematic efforts to gather and mediate artistic information from the West, especially as a part of his enterprise of organizing the translation of texts about newer art into Estonian. Also Põllu's somewhat peculiar position between the traditional mainstream and the Soviet regime (in the form of the University of Tartu administration) is pointed out. With regard to Visarid Põllu's great enthusiasm towards neo-avant-garde art forms is shown. As an expression of his opinions of the early period the Visarid manifesto written by him in 1971 is analyzed and several procedural and substantive peculiarities are pointed out. Also it is shown that already parallel to delving into the problematics of avant-garde art Põllu grew an interest towards ethnography and folk art. The influence of prof. Paul Ariste as well as field trips taken with the art cabinet are shown as reasons for this interest.

The treatment of Põllu's art begins with an overview and analysis of the beginnings of his career as a graphic artist. This earliest period was succeeded by a neo-avant-garde period between 1966 and 1972. During that time Põllu was a leading representative of pop art and op art as well as being among the pioneers of collage and assamblage. Subsequently I show that already by the end of the 1960s Põllu started looking for possibilities of employing the methods of contemporary art in the service of the conservative-traditional program that had grown close to his heart. In the beginning of the 1970s Põllu spent few years producing parallel on the one hand graphic art on the subject of Estonian natural and cultural history and on the other hand neo-avant-garde art. Henceforth light is casted on the ideological background of radical change in Põllu's work – giving up neo-avant-garde art. It is shown that this change had two kinds of reasons, those of artistic and those of social nature. On the one hand Põllu had grown dissappointed in the neo-avant-garde art. Paradoxically the very studying and translating of theoretical texts of the neo-avant-garde played a crucial role in this. Also delving into the artistic cultures of exotic people led Põllu to radically doubt the so-called enlightenment project of modern art. In the spirit of postcolonial critique Põllu inclined to see modernism as a repressive ideology that levels and assimilates indigent cultures. Põllu started to see that the neo-avant-garde reception that he himself had led had

not been initiated by the organic development of Estonian art but much more by mere trends and fashion. To counter this movement of imitating Western art Põllu developed his own artistic program that was inspired by his trips to Nordic tribes as well as studies of ethnology. On the other hand I show that the radical transformation in Põllu's work also had a direct relation to the social and political shock of the late 1960s (suppression of the Prague Spring) and subsequent stifling of the social atmosphere. In the words of Põllu the disappointment in the West that stood watching by as the Prague uprising was drowned in blood gave grounds to the formation of a new 'platform of combat' which instead of imitating the Western art drew on Estonian and Fenno-ugric traditions of the pre-modern era. Thus concluding Põllu's work is studied as a part of a larger cultural movement, as a call of the *Zeitgeist* or a symptom of the national psyche. Henceforth the expeditions led by Põllu as a professor of the Soviet Estonian Academy of Arts from 1978 are shown as an important source of his later work and worldview. Also the most essential part of the ancestral worldview that Põllu thought so highly of is presented. Thereupon a more detailed analysis is provided on the large graphic series that constituted the bulk of Põllu's work of the mature period, namely "Estonian Landscapes", "Kodalased" and "Kalivägi".

In the last subchapter of this part I examine the possibilities of applying post-colonialist theories to Kaljo Põllu's work. The concept of self-colonization is looked at as a possibility to treat Põllu's early neo-avant-garde work. The following necessary conditions are brought out as constituting a self-colonization: absence of military occupation and political colonization; voluntary recognition of a foreign culture as being superior to one's own culture as well as adoption of the main values and categories of that foreign culture; instead of separate cultural loans conscious replacing of a whole way of thinking and the foundations of a culture; the role of the elite of the culture that colonizes itself in the process; the perception of the previous culture as being backward, insufficient, peripheral and marginal; a generally shared notion of being part of a prestigious foreign social group; the perception of the new culture that is taken over as positive, natural, standard bearing; hope to restore a 'lost' alliance with the perceived center as well as gaining its recognition. As the main obstacle applying that construct to Kaljo Põllu's neo-avant-garde work the third condition is pointed out that requires self-colonization to be not just overtaking single elements but whole cultural categories, codes, patterns, ways of thinking and saying. Due to the problems that arise with the attempted application of the concept of self-colonization to Põllu's early works it is suggested that it might be more fruitful to apply other concepts of postcolonialist theory such as mimicry, ambivalence, hybrid and pidgin. I argue that the neo-avant-garde experiments brought into life by Põllu in Tartu may be analysed as a generation of a pidgin culture. This movement initiated in the com-

pensatory enthusiasm remained in the status of pidgin culture because the neo-avant-garde adopted in the form of raw loans was never able to find a firm footing in Estonia. In the end Põllu's mature work is looked upon in the light of critique of colonialism. Thereby I argue that several post-colonialist constructions are far too simple for accommodating Põllu's mature work. Instead the notion of non-colonialism used by Jaan Kaplinski and Thomas Salumets is found more suiting.

By studying the theoretical and historical contexts of Estonian art during the Soviet period provided in the first chapter and by the concentrated monographical studies of three artists given in the following chapters it is possible to demonstrate, in a multitude of ways, that the radical changes in the works of the artists were not an isolated phenomenon but instead resonated the dynamics between different factors affecting Estonian art of the time. It is shown that in addition to the ideological discourses of the Soviet authorities and the avant-garde one can also observe the existence of a third discourse, namely that of expressing an idiosyncratic world view of an artist by the means of traditional art. It is pointed out by a thorough analysis of three artists that in contrast to some recent beliefs this third discourse in fact represented neither an ideological neutrality nor a political collaboration. Instead the treated artists are shown having developed complicated and ideologically loaded artistic programs that thanks to the popularity of the artists among the public certainly had a remarkable influence on the general cultural and social atmosphere in Estonia during the second half of the Soviet period.



# KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD

## Kirjandus

- Aarelaid, Aili, Ikka kultuurile mõeldes, Tallinn, Virgela, 1998
- Abel, Tiina (toim), Ülo Sooster. 1924–1970, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, 2001
- Allas, Anu, „Eksperimentaalendus/instrumentaalteater: „Kreemona ringmäng“ (1968)“, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 1-2 (2014), lk 7–31
- Annus, Epp, Homi Bhabha ja eesti lugeja, Vikerkaar, 2003, nr 4–5, lk 135–141
- Annus, Epp, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, Eesti Kirjanduslugu, Koolibri, Tallinn, 2001
- Annus, Epp, Postkolonialismist sotskolonialismini, Vikerkaar, 2007, nr 3, lk 64–76
- Arrak, Jüri, Pildikesi Ankist, Võsa, Aas ja mägi, Tartu, Ilmamaa, 2003, lk 110–113
- Asmer, Kadri, Neokonservatiivide kultuuripoliitika Ameerika Ühendriikides 1960–1990, magistritöö, Tartu Ülikool, 2014
- Asu-Õunas, Ene, Kaljo Põllu „Kalivägi“. 25 reproduktsiooni, Tallinn, Kunst, 1988
- Asu-Õunas, Ene, Ago Künnap, Kaljo Põllu, Kodalased, eessõna, Tallinn, Kunst, 1978
- Bachelard, Bachelard, Ruumipoeetika, Tallinn, Vagabund, 1999
- Bahtin, Mihhail, Eepos ja romaan (Romaani uurimise metodoloogias). Valitud töid, Tallinn, Eesti Raamat, 1987
- Baker, Steve, Picturing the Beast, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2001
- Beardsley, Monroe C., Aesthetic Experience, The Aesthetic Point of View, toim Michael J. Wren, Donald M. Callen, Ithaca: Cornell University Press, 1982
- Bell, Daniel, The Cultural Contradictions of Capitalism, New York, Basic Books, 1996
- Bergson, Henri, Naer: Essee koomika tähendusest, Tartu, Ilmamaa, 2009
- Bhabha, Homi K., Of Mimicry and Man, The Location of Culture, London, New York, Routledge, 2000
- Bryson, Norman, Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting, London, Reaktion Books, 1990
- Buchloh, Benjamin H. D., The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde, October, vol 37, Summer, 1986, lk 41–52
- Bürger, Peter, Theory of the avant-garde, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994
- Danto, Arthur, The Artworld, The Journal of Philosophy, vol 61, no 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), lk 571–584
- Danto, Arthur, The End of Art, The Philosophical Disenfranchisement of Art, New York, Columbia University Press, 1986
- Dickie, George, Art and Value, Malden, Mass., Blackwell, 2001
- Egbert, Donald D., Social Radicalism and the Arts, New York, Alfred A. Knopf, 1970
- Ennus, Katrin, Iroonia – kas kohanemine, teesklus või mäss, Kohandumise märgid, toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann, Collegium Litterarum, 16, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 254–262

- Epner, Eero, Iluaias kõnnib nägus neid, võlub austajate südameid, Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis, Tallinn, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk 46–62
- Epner, Eero (toim), Jüri Arrak. Maalid, Tartu, Ilmamaa, 2007
- Eller, Mart-Ivo (peatoim), Eesti Kunsti ja Arhitektuuri Biograafiline Leksikon, Tallinn, Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1996
- Foster, Hal, *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983
- Foster, Hal, What's Neo about the Neo-Avant-Garde?, *October*, vol 70, The Duchamp Effect (Autumn, 1994), lk 5–32
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson Ltd, 2004
- Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1998
- Gablik, Suzy, *Has Modernism Failed*, Thames & Hudson, 2000
- Graf, Mati, *Kalevipoja kojutulek*, Tallinn, Argo, 2008
- Grauberg, Helena, Tartu Ülikooli kujutava kunsti kabinetist Kaljo Põllu juhendamise ajal (1962–1975), seminaritöö, Tartu Ülikool, 2001
- Greenberg, Clement, *Avant-garde and Kitsch, The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, lk 5–22
- Groys, Boris, *Critical Reflections, The State of Art Criticism* (koost James Elkins), Routledge, New York, London, 2008, lk 61–70
- Haav, Kaarel, Ruutsoo, Rein, *Eesti rahvas ja stalinlus: ajalugu ja tänapäev*, Tallinn, Olion, 1990
- Hain, Jüri, Jüri Arrak estampgraafikuna, Tallinn, Varrak, 2006
- Haug, Toomas, Toimetaja järelmärkus: episood vaikse vaenamise ajaloost, *Looming*, 2008, nr 8, lk 1251–1255
- Helme, Sirje, Erinevad modernismid, erinevad avangardid, *Kunstiteaduslikud Uurimused*, 2006, nr 1–2, lk 9–27
- Sirje Helme, Tõnis Vint ja kohalik subkultuur 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses, Tõnis Vint ja tema esteetiline universum, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, 2012, lk 42–48
- Helme, Sirje, Mida sa teed pärast orgiat?, *Vikerkaar*, 1994, nr 7, lk 54–56
- Helme, Sirje, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis, *Kunstiteaduslikud Uurimused*, 2000, lk 253–273
- Helme, Sirje, Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2003, nr 1–2, lk 29–55
- Helme, Sirje, *Popkunst forever*, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum – Kumu Kunstimuuseum, 2010
- Helme, Sirje, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis, Tallinn, Eesti Kunstiakadeemia, 2013
- Helme, Sirje, Jaak Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu, Tallinn, Kunst, 1999

- Hennoste, Tiit, Modernismi neli tulemist, Vikerkaar, 1993, nr 12, lk 69–74
- Hennoste, Tiit, Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses, Methis. Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus, koost. Marin Laak, Sirje Olesk, Tartu, Tartu kirjandusmuuseum, 2008, lk 262–275
- Hennoste, Tiit, Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt, Noor-Eesti 100: kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid, Tallinn, TLÜ kirjastus, 2006, lk 9–38
- Hennoste, Tiit, Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon, Vikerkaar, 2003, nr 4–5, lk 85–100
- Hvostov, Andrei, Sillamäe passioon, Petrone Print, 2011
- Isotamm, Jaan, Üheaegsed, aga kas ka ühemeelsed?, Undi-jutud. Mälestusi Mati Undist, Tallinn, Hermes, 2008, lk 104–116
- Jaigma, Kersti, Eesti NSV Kunstnike Liidu tegevus 1970-ndate aastate alguses, peaseminaritöö, Tartu Ülikool, 2001
- Juske, Ants, Kellega kunstnik kohandub ja kollaboreerub, Tundeline teekond Velázquezest Navitrollani, Tartu, Ilmamaa, 2012, lk 183–189
- Juske, Ants, Kirglikud aastad, Tallinn, Eesti Päevaleht, 2006
- Juske, Ants, Märkmeid 1980. aastate kunstist, Tundeline teekond Velázquezest Navitrollani, Tartu, Ilmamaa, 2012, lk 291–298
- Juske, Ants, Rahvuslik motiiv eesti kunstis, Tundeline teekond Velázquezest Navitrollani, Tartu, Ilmamaa, 2012, lk 305–309
- Juske, Ants, Linnar Priimägi, Tartu sügis, Mana, nr 51, 1982, lk 67–72
- Kalm, Mart, Saunapidu suvilas. Nõukogude eestlased Soome järgi läänt mängimas, Kohandumise märgid, koost. toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann, Collegium Litterarum, 16, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 161–177
- Kangilaski, Jaak, Autor Iseendast, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, Tartu, Ilmamaa, 2000, lk 7–17
- Kangilaski, Jaak, Kohanemised marksismidega, Kohandumise märgid, toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann, Collegium Litterarum, 16, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 11–19
- Kangilaski, Jaak, Lisandusi postkolonialismi diskussioonile, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2011, 1/2, lk 7–25
- Kangilaski, Jaak, Mõjukas monograafia eesti 1970. aastate kunstist, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2013, 1–2, lk 230–235
- Kangilaski, Jaak, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, Tartu, Ilmamaa, 2000, lk 228–235
- Kangilaski, Jaak, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, Tartu, Ilmamaa, 2000, lk 220–227
- Kangilaski, Jaak, Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias, Kunstiteaduslikke uurimusi, 2003, 1–2, lk 11–28
- Kangilaski, Jaak, Tänu ja vastuväited Eda Sepale, Ariadne Lõng, 1/2, 2002, lk 212–214
- Kangro, Maarja, Jacques Rancière'i poliitiline esteetika, Vikerkaar, 2012, nr 4–5, lk 128–141

- Kaplinski, Jaan, Eesti dekoloniseerimine, *Kõik on ime*, Tartu, Ilmamaa, 2004, lk 32–35
- Kaplinski, Jaan, Kultuurimõjud ja kultuurimured, *Keel ja Kirjandus*, 1983, nr 3, lk 149–151
- Kaplinski, Jaan, Mood ja ilm, aeg ja luule, *Kõik on ime*, Tartu, Ilmamaa, 2004, lk 147–157
- Kaplinski, Jaan, Mõtisklusi inimkultuurist ja ökosüsteemidest, *Kõik on ime*, Tartu, Ilmamaa, 2004, lk 53–78
- Karjahärm, Toomas, Väino Sirk, Kohanemine ja vastupanu. Eesti haritlaskond 1940–1987, Tallinn, Argo, 2001
- Kennick, William E., Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?, *Mind*, New Series, vol 67, no 267 (July, 1958), lk 317–335
- Kesamaa, Mia, Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs postkolonialistlikust vaatepunktist, bakalaureusetöö, Tartu Ülikool, 2013
- Kiis, Margus, Muutused ja arengud ENSV kunstielus ja -poliitikas 1964–1968, magistratöö, Tartu Ülikool, 2007
- Kimball, Roger, The “October” syndrome, *The New Criterion*, 1988, vol 7, no 2, lk 5
- Kirss, Tiina, Rändavad piirid: postkolonialismi võimalused, *Keel ja Kirjandus*, 2001, nr 10, lk 673–682
- Kodres, Krista, Pildiline pööre, Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid, koost ja toim Marek Tamm, Tallinn, TLÜ kirjastus, 2011, lk 80–109
- Kodres, Krista (peatoim), Eesti kunsti ajalugu. 6. köite I osa (1940–1991), Tallinn, Kultuurileht, 2013
- Kraavi, Janek, Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur, Viljandi, Viljandi Kultuuriakadeemia, 2005
- Kruuspere, Piret, Kohanemine rambivalguses, Kohandumise märgid, koost, toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann, *Collegium Litterarum*, 16, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 301–315
- Kurg, Andres, Boundary Disruptions. Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn 1968–1979, Tallinn, Eesti Kunstiakadeemia, 2014
- Laak, Marin, Kohandumine 1970. aastate kirjanduskriitikas, Kohandumise märgid, toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann, *Collegium Litterarum*, 16, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 263–283
- Laanemets, Mari, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1/2, 2011, lk 7–40
- Laanemets, Mari, Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde: Inoffizielle Kunst in Estland 1969–1978, *Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte*, XIV, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2011
- Lapin, Leonhard, Avangard, Tartu, Tartu Ülikooli kirjastus, 2003
- Lapin, Leonhard, Startinud kuuekümnendatel, *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995*, Tallinn, Kunst, 1997, lk 20–29
- Lepp, Mart (koost), Kaljo Põllu 27 eksliibrist. Mart Lepa kunstikogu, Tallinn, 2009
- Levin, Kim, Beyond Modernism. Essays on Art from the '70s and 80s, New York, Harper & Row, 1988
- Liivak, Anu (koost, toim), Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993

- Malin, Ilmar, Sümptomid ja mood, Kunsti pärast, Tartu, Ilmamaa, 2014, lk 131–147
- Malin, Ilmar, Sürrealism tahtis olla lakkamatult uuenev eessõna, Kunsti pärast, Tartu, Ilmamaa, 2014, lk 344–348
- Maritain, Jacques, Kunstniku vastutus, tlk Mirjam Lepikult, Tartu, Ilmamaa, 2012
- Meel, Raul, Minevikukonspekt, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus, 2002
- Mikita, Valdur, Lingvistiline mets, Grenader, 2013
- Moore, David Chioni, Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique, *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*, toim G. Desai, S. Nair, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, lk 514–538
- Moores, Katrin, Paradigma muutusest Nõukogude Eesti kunstis ametliku kunstipoliitika taustal, peaseminaritöö, Tartu Ülikool, 2004
- Morgan, Robert C., *The End of the Art World*, New York, Allworth Press & The School of Visual Arts, 1998
- Mutt, Mihkel, Fabiani õpilane, Tallinn, Eesti Raamat, 1980
- Mutt, Mihkel, Kas tasub uskuda tundelisust?, *Kõik on üks ja seesama*, Tallinn, Eesti Raamat, 1986, lk 241–245
- Mutt, Mihkel, Mälestused V. Päikesepoolel, [Tallinn], Fabian, 2011
- Mutt, Mihkel, Mälestused VI. Elukott, [Tallinn], Fabian, 2011
- Niitenberg, Kadi, Religioosne motiiv Jüri Arraku loomingus, magistritöö, Tallinna Ülikool, 2008
- Olav Marani maalid. Kataloog, Tartu, Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1983
- O. Maran, E. Põldroos, O. Subbi. *Kunstinäituse kataloog*, Tartu, Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1967
- Ortega y Gasset, Jose, *The Dehumanization of Art*, Velazquez, Goya, and the Dehumanization of Art, London, Studio Vista, 1972, lk 65–83
- Owens, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998, lk 315–328
- Paulus, Karin, Sigri-migri ja sümbioos 1970ndate olmes, 1970ndate kultuuriruumi idealism, Tallinn, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 50–57
- Peirumaa, Rita, Eesti NSV Kunstnike Liidu IX Kongress 1957.a., peaseminaritöö, Tartu Ülikool, 1998
- Pesti, Arvo, „Poolpäevalehe“ lugu, *Vikerkaar*, 1990, nr 11, lk 81–87.
- Phillipson, Michael, *From Tradition to Hypertradition, De-Traditionalisation and Art*, toim Whiteley, Nigel, London, Middlesex University Press, 2001, lk 107–127
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1981
- Põldroos, Enn, Mees narrimütsiga, Tallinn, Kunst, 2001
- Põllu, Kaljo, Eesti Kunstiakadeemia kakskümmend soome-ugri uurimisreisi, Tallinn, Olion, 1999
- Põllu, Kaljo, Hiiumaa rahvapärane ehituskunst, Ilmamaa, Tartu, 2004
- Põllu, Kaljo, Igavene tagasitulek. Kaljukunst kogu maailmas, Tartu, Ilmamaa, 2012

- Põllu, Kaljo (koost), Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972, näituse kataloog, Tallinn, 1997
- Põllu, Kaljo, Tartu Riiklik Kunstimuseum, näituse kataloog, 1971
- Ranciére, Jacques, Poliitilise kunsti paradoksid, tlk Anti Saar, Vikerkaar, 2012, nr 4–5, lk 99–125
- Raudam, Toomas, Mina olen Visarid, Vikerkaar 1994, nr 7, lk 49–53
- Read, Herbert, *The Philosophy of Modern Art*, New York, Meridian Books, 1952
- Rosenberg, Harold, *On De-definition of Art*, London, Secker & Warburg, 1972
- Rosenberg, Harold, *The American Action Painters, The Tradition of the New*, New York, McGraw-Hill, 1965, lk 23–39
- Salumets, Thomas, *Conflicted Consciousness: Jaan Kaplinski and the Legacy of Intra-European Postcolonialism in Estonia*, *Baltic Postcolonialism*, toim Violeta Kelertas, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, lk 429–445
- Sedlmayr, Hans, *Die Revolution der modernen Kunst*, Köln, DuMont Buchverlag, 1985
- Sepp, Eda, Mõned täpsustused, *Ariadne Lõng*, 1/2, 2002, lk 214–215
- Sepp, Eda, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner Eda Sepp, *Ariadne Lõng*, 1/2, 2001, lk 70–85
- Smith, Ralph A., *The Aesthetics of Monroe C. Beardsley: Recent Work*, *Studies in Art Education*, vol 25, no 3 (Spring, 1984), lk 141–150
- Sontag, Susan, *Vaikuse esteetika*, Vaikuse esteetika, tlk Berk Vaher, Tallinn, Kunst, 2002, lk 73–107
- Soosaar, Martti, *Lase vareseid! Raamat eilse Eesti elust*, Tallinn, Tänapäev, 2006
- Soosaar, Martti, *Ateljee-etüüde 2*, Tallinn, Kunst, 1990
- Sooster, Lidia, *Minu Sooster*, Tallinn, Avenarius, 2000
- Sutrop, Margit, *Mis on kunst? Institutsionaalse esteetika kimbatas*, *Akadeemia*, 1998, nr 8, lk 1653–1671
- Talvistu, Tiiu, *Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis*, *Rujaline roostevaba maailm*, Tartu, Tartu Kunstimuseum, 1998, lk 8–16
- Talvoja, Kädi, *Kauaküpsenud enneaegne*, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2014, 1–2, lk 263–267
- Talvoja, Kädi, *Tagasivaatav mees. Jüri Arraku varane looming*, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, 2006
- Tamm, Marek, Kull, Kalevi, *Eesti teooria*, *Akadeemia*, 4, 2015, 579–623
- Tarvel, Enn, *Eesti lähiajaloo periodiseerimisest*, *Ajaloolise töö otsingul*, Tallinn, Kistler-Ritso Sihtasutus, *Mittetulundusühing S-keskus*, *Rahvusrhiiv*, 1999, lk 105–115
- Tatar, Tõnis, *Esteetiline autonoomia ja ideoloogiline opositsioon Eesti NSV-s*, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe, *Eesti Kunstimuseumi toimetised*, 3 (8), 2013, lk 251–286
- Tatar, Tõnis, *Olav Marani kunstnikutee*, magistritöö, Tartu Ülikool, 2008
- Tatar, Tõnis, *Olav Marani vaikelude poetikast*, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2010, nr 1–2, lk 103–121

- Tulgiste, Triin, Eesti 1960. aastate kunstiuuendus kui enesekolonisatsioon: Visarite näide, magistritöö, Tartu Ülikool, 2013
- Unt, Kersti, Unt, Marja (koost), Seilates sadamata. Omakirjastus okupeeritud Eestis, Tallinn, Varrak, 2012
- Urmet, Jaak, Enn Vetemaa, Mees nagu saksofon, Tallinn, Tänapäev, 2012
- Vako, Eleri, „Meie aeg lööb auku müüri“. 1968. aasta üliõpilaspäevad Tartus ja Tallinnas, Akadeemia, 2, 2008, lk 411–461.
- Valk, Heinz, Kunstielu partei kontrolli ja iseolemise vahel 1970-ndatel aastatel, Rujaline roostevaba maailm, Tartu, Tartu Kunstimuuseum, 1997, lk 19–20
- Valk, Heinz, Pääsemine helgest tulevikust, Tallinn, Kunst, 2010
- Vattimo, Gianni, Modernsuse lõpp, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus, 2013
- Volt, Marek, Mida esteetikateooriad tahavad?, Esteetikast, Sirbi raamat 10, Tallinn, Sirp, 2006, lk 91–109
- Volt, Marek, Richard Wollheim – in memoriam, Esteetikast, Sirbi raamat 10, Tallinn, Sirp, 2006, lk 31–35
- Volt, Marek, Warehouse ja kunsti identifitseerimine: kas Kennicki esteetika toetub eksimusele?, Esteetikast, Sirbi raamat 10, Tallinn, Sirp, 2006, lk 41–53
- Volt, Marek, Wittgenstein ja esteetika, Esteetikast, Sirbi raamat 10, Tallinn, Sirp, 2006, lk 24–30
- Vulf, Külliki, Vaikimine – vabastav võimalus kõnelemiseks. Kas võimalus kohandamiseks?, Kohandamise märgid, toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann, Collegium Litterarum, 16, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 284–300
- Weitz, Morris, The Role of Theory in Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol 15, no 1 (Sept., 1956), lk 27–35
- Whiteley, Nigel, Introduction: Art in the Age of De-Traditionalisation, De-Traditionalisation and Art, toim Nigel Whiteley, London, Middlesex University Press, 2001, lk 1–10
- Wollheim, Richard, Minimal Art, On Art And The Mind, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 1983
- Yurchak, Alexei, Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2005

## Perioodika

- Arrak, Jüri, Jüri Arrak kõneles nähtamatu ja nähtava vahekorra kultuuris, Universitas Tartuensis, 14.11.2008
- Arrak, Jüri, Kui Šenjakin oli dissident..., Eesti Ekspress, 4.11.2004
- Arrak, Jüri, Kunstnik ja pilt, Maaleht, 19.12.1991
- Arrak, Jüri, „Poliitika meenutab mulle pori sees jooksmist“, Postimees, 8.10.1994
- Arrak, Jüri, Üleõlavaataja, Diivan, 1998, juuli–august
- Asu-Õunas, Ene, Kes me oleme? Kust me tuleme? Kuhu me läheme? Sirp ja Vasar, 7.12.1984
- Avalik kiri Eesti NSVst ajalehtedele Pravda, Rahva Hääl ja Sovetskaja Estonija, Postimees, 28.10.2010

Bernštein, Boris, Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme, Kunst, nr. 1, 1960

Eilart, Andres, Olav Maran: tõde on minu jaoks olulisem kui kunst, Eesti Päevaleht, 1.10.2013

Eier, Tiina, Kunstnik räägib maailmaga, Elu Sõna Leht, 16.3.2000

Eilart, Jaan, Veri on see, mis rähni poja... Noorte Hää, 22.6.1974

Erelt, Pekka, Esimene eestlane Vietnaxis, Eesti Ekspress, 27.5.2011

Erm, Anne, „Jazzkaare“ legend 22.–30. IV 2005, Sirp, 22.4.2005

Funk, Karlo, Kunstnik ja pühakud, Pühapäevaleht, 7. 8.1993

Hain, Jüri, ANK'64, Kunst, 1977, nr 1

Hain, Jüri, Ühest hävitatud kunstiväljaandest, Kultuur ja Elu, 1993, nr 10

Juske, Ants, Ametlik kunst Eestis – uus põlvkondade vastasseis, Eesti Päevaleht, 21.11.1995

Juske, Ants, Henn Roode otsis maalides tõde, Eesti Päevaleht, 12.7.2007

Juske, Ants, Kaljo Põllu vaatab tagasi, Eesti Päevaleht, 10.12.1999

Kaalep, Kaalep, Tarkusest, Sirp ja Vasar, 31.8.1984

Kangilaski, Jaak, 1970. aastate Lääne kunstist, Kunst, 1981, nr 1

Kangilaski, Jaak, 1980. aastate alguse Lääne kunstist, Sirp ja Vasar, 26.2.1982, 5.3.1982, 12.3.1982

Kangilaski, Jaak, Kunstist ja poliitikast. Muljeid Pariisist ja New Yorgist, Noorus, 1970, nr 10

Kangilaski, Jaak, Kümme aastat harmoonilise isiksuse heaks, Edasi, 21.5.1967

Kangilaski, Jaak, Mõtteid välismaa uuemast kunstist, Sirp ja Vasar, 5.2.1971, 12.2.1971, 19.2.1971, 26.2.1971

Kivimaa, Katrin, Intervjuu Olav Maraniga, Kunst, 1994, nr 2

Kolm küsimust usust, Eesti Ekspress, 26.1.1996

Komissarov, Eha, Miks kollaz?, Sirp, 12.11.1993

Korsten, Teet, Jüri Arrak, Mari-Ann Kelam (trükiandmete ja lehekülgedeta reklaamtrüki)

Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, 1.12.1993

Kruus, Tiina, Vari ja valgus, Postimees, 7.5.1991

Kurg, Andres, Binaarsete opositsioonide vastu, Kunst.ee, 2015, nr 1

Laansalu, Andrus, Teekonna algus ja kestmine, Postimees, 24.3.1994

Kulli, Jaanus, Jüri Arrak heidab tagasivaatava pilgu kahele maalile, Õhtuleht, 24.10.2006

Kõusaar, Kadri, Kunstnik Jüri Arrak uurib Panga-Rehel vaimu, Pärnu Postimees, 25.7.1999

Liik, Kadri, Jüri Arrak: Mind on ära tüüdanud ideedeta inimesed, Hommikuleht, 4.9.1993

Liiv, Peeter, Jüri Arrak: Ma usun, et olen mäeni jõudnud, Päikesetuul, 2001, nr 7

Liivrand, Harry, Oma näoga Kristus, Eesti Ekspress, 26.1.1996

Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19.9.1997

Maran, Olav, Kujutamisesest kujutavas kunstis, Noorus, 11, 1966

Maran, Olav, Miks niimoodi?, Pioneer, 7, 1966

Maran, Olav, Surmapuust ja pisut ka Elupuust, Kunst.ee, 1, 2005

Mathiesen, Maia, Jüri Arraku kunst Stockholmis, Eesti Päevaleht, 27.2.1991

Milius, Matti, Jüri Arrak: „Põrgusse kunstiteooriad!“, Liivimaa Kuller, 16.9.1993



Nurk, Kaire, Kuidas jõuda lunastuseni, Postimees, 9.10.1995

Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22.10.1992

Oja, Marika, Altarimaal – uks Jumala juurde, Kodumaa, 19.12.1990

O. Marani ja L. Sarapuu näituse arutelu, Sirp ja Vasar, 19.11.1965

Otsingud ja kasvuraskused. Noorte kunstnike näituse arutelult, Sirp ja Vasar, 8.5.1959

Pajupuu, Liis, Maine müstik Jüri Arrak „Oleks hea, kui inimene suudaks kuni surmani elu üle järele mõelda“, Eesti Elu, 17.5.1991

Pall, Ilmar, Taksojuhist kunstnikuks, Tegelikuse Keskus, august, 2004

Peil, Mirjam, Kaks näitust, kaks Maranit?, Eesti Aeg, 3.11.1993

Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31.12.1982

Pihlak, Evi, Kui otsingute eesmärgid jäävad ähmaseks, Noorte Hääl, 2.8.1961

Piip, Helina, Jüri Arrak: kunstnik ei saa kunagi vanaks, Meie Meel, 31.10.1992

Põldmäe, Asta, Kes me oleme..., Sirp ja Vasar, 20.4.1984

Põldroos, Enn, Noorte kunstnike näituse arutelult, Sirp ja Vasar, 10.6.1960

Põllu, Kaljo, „Kodalased“, Noorte Hääl, 8.9.1979

Põllu, Kaljo, Labürint, Postimees, 2.1.1976

Põllu, Kaljo, Sugemeid Soome kunstielust. Edasi, 29.1.1967

Raudam, Toomas, Punane joon, Kunst, 1, 1995

Reedik, Monika, Kunstnik ja looja, Eesti Kirik, 26.5.2004

Reindorff, Günther, Kiri toimetusele, Sirp ja Vasar, 19.11.1965

Remsu, Olev, Ants Juske: „Eesti kunsti vana mudel on lagunenud.“, Eesti Aeg, 10.5.1995

Sarv, Hannes, Kaljo Põllu Eesti maastikud jõudsid Sõrule, Hiiu Leht, 28.8.2007

Seero, Tõnu, Kunstis läheb veelahke läbi inimese hinge, Sõnumileht, 13.3.1997

Semm, Sirje, Inimeseks olemise juurde kuulub religioossus, Eesti Kirik, 31.3.1999

Siimets, Tiina, Looja ja looja, Pere ja Kodu, mai, 1999Sonn, Jaan, Ausalt, puhtalt, Noorte Hääl, 19.12.1978

Taidre, Elnara, Kaljo Põllu mütoloogilised Eesti maastikud, Sirp, 25.7.2013

Talvoja, Kädi, Jüri Arrak: Ilma vaimse küljeta inimene kalestub, Postimees, 23.10.2006

Talvoja, Kädi, Kontrakultuurilise Jüri Arraku metsik noorus, Postimees, 21.10.2006

Tammet, Tiina, „Visarid“ ja nende aeg, Kultuurileht, 20.9.1996

Tammik, Rein, Kunst, 1984, nr 3

Tatar, Tõnis, Kaasaegne kunst ja publiku fantoom, Sirp, 9.11.2012

Toode, Andres, „Kaljo Põllu: „Eesti ja tema kultuur on nii väike, et tükitab kõikuma nagu tuulelipp““, Hommikuleht, 4.9.1993

Treier, Heie, Tartu ülikooli kunstikabinet ja „kuldset kuueteinendad“, Kunst.ee, 2006, nr 4

Tuumalu, Tiit, Kunstnik Arrak istutab Eesti monumentide metsa, Postimees, 15.2.1996

Undusk, Maarja, Kaljo Põllu oli mees, kes ei mahtunud oma aega ära, Sirp, 26.4.2010

Utt, Olaf, Ideelisis on kunstiloomingu hing, Eesti Kommunist, 1967, nr 3

Vahe, Urmas, Arrak õppis kunstnikuks kirja teel, SL Õhtuleht, 18.12.2007

Vene, Ilmar, Jooksja on teel, Postimees, 27.11.1996

## **Arhivaalid**

Eesti Kultuurilooline Arhiiv, reg. 2008/86  
Olav Marani toimik, Eesti Kunstnike Liidu arhiiv

## **Intervjuud**

Vestlus Enn Põldroosiga, 20.4.2008, Tallinnas  
Vestlus Hando Runneliga, 28.2.2014, Tartus  
Vestlus Heldur Viiresega, 12.4.2008, Tartus  
Vestlus Herald Eelmaga, 9.5.2008, Tallinnas  
Vestlused Jüri Arrakuga, 17.4., 2008, 7.7.2011, 18.7.2011, 4.11.2011, 6.1.2012 Tallinnas  
Vestlused Olav Maraniga, 17.12.2007, 7.1.2008, 25.2.2008, 12.5.2008 Tallinnas  
Vestlus Silvi Eilartiga 12.3.2014, Tartus  
Vestlus Toomas Vindiga, 21.1.2010 Nõmmel

## **Internetimaterjalid**

Kangilaski, Jaak, Nõukogude okupatsiooni aegne kunstielu korraldus,  
<http://okupatsioon.ee/et/component/content/article/9-kunst>  
Kiossev, Alexander, The Self-Colonizing Metaphor,  
<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>  
Kübarsepp, Riin Vaimse rahvaluule kolleksionäär Põllu,  
<http://www.folklore.ee/tagused/nr29/pollu.pdf>  
Marcuse, Herbert, Repressive Tolerance,  
<http://la.utexas.edu/users/hcleaver/330T/350kPEEMarcuseToleranceTable.pdf>  
Simmernann, Edakai, Kui laulud veel rääkisid. Lauluilmutus Setumaal, '72,  
[http://regilaulik.folklore.ee/?page\\_id=591](http://regilaulik.folklore.ee/?page_id=591)  
Taidre, Elnara, Kaljo Põllu ja Eesti mütoloogilised maastikud,  
[http://artishok.blogspot.com/2013/09/kaljo-pollu-ja-eesti-mutoloogilised\\_11.html](http://artishok.blogspot.com/2013/09/kaljo-pollu-ja-eesti-mutoloogilised_11.html)

## **Avaldamata käsikirjad**

Arrak, Jüri, Mõtisklused kümnest küsimusest, 1999 (avaldamata käsikiri kunstniku valduses)  
Arrak, Jüri, Teoreetilisi seisukohti revolutsioonijärgses nõukogude kunstis (Kandinsky, Malevitš) (avaldamata käsikiri kunstniku valduses)  
Helme, Sire, Kaljo Põllu (käsikiri autori valduses)  
Kangilaski, Jaak, Kunstielu 1969–1991 (avaldamisel käsikiri autori valduses)  
Toomet, Tiia, Kunstikabineti aeg (avaldamata käsikiri autori valduses)

## **Muud materjalid**

Alttoa, Kaur, retsensioon Triin Tulgiste Tartu Ülikoolis kaitstud magistritööle, esitatud 4.9.2013 Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas

Alttoa, Kaur, vestlused Olav Maraniga, 2.2. ja 6.2. 1984 Tallinnas (käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas)

Pork, Tiina, Olav Maran, portreesaade, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989 Põldroos, Enn, e-kiri autorile, 18.6.2012

Kübarsepp, Riin, Kaljo Põllu kui visuaalse rahvaluule kolleksionäär, ettekanne Kaljo Põllu teemalisel ettekandeõhtul Tartu Ülikooli Kunstimuuseumis, 18.2.2011

Tegova, Enn, TÜ kunstikabineti tegevus ja kunstirühmitus Visarid Kaljo Põllu päevil, ettekanne Kaljo Põllu teemalisel ettekandeõhtul Tartu Ülikooli Kunstimuuseumis, 18.2.2011

## ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Tõnis Tatar  
Sünniaeg ja -koht: 12.05.1980, Tallinn  
Kodakondsus: Eesti  
Aadress: Turu 11-1, 51004 Tartu  
Telefon, e-post: +372 50 33 856; tonis.tatar@ut.ee

### Haridus

1998 Tallinna 32. Keskkool  
2005 Tartu Ülikool, B.A.  
2008 Tartu Ülikool, M.A.

### Teenistuskäik

2005-2013 Tartu Kunstimuuseum, tehnik  
2012– Tartu Ülikool, referent

### Teaduslik tegevus

**Peamised uurimisvaldkonnad:** 20. sajandi kunstiajalugu, 20. sajandi eesti kunstiajalugu, 20. sajandi kunstiteooria

### Doktoriväitekirjaga seotud publikatsioonid:

- a) Tõnis Tatar. Olav Marani vaikelude poetikast – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 1–2 (19), 103–121;
- b) Tõnis Tatar. Esteetiline autonoomia ja ideoloogiline opositsioon Eesti NSV-s, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe – Eesti Kunstimuuseumi toimetised, 2013, 3 (8), 251–286

## CURRICULUM VITAE

Name: Tõnis Tatar  
Date and place of birth: 12.05.1980, Tallinn  
Citizenship: Estonian  
Address: Turu 11-1, 51004 Tartu  
Tel., e-mail: +372 50 33 856; tonis.tatar@ut.ee

### Education

1998 Tallinna Secondary School No. 32  
2005 University of Tartu, B.A.  
2008 University of Tartu, M.A.

### Professional employment

2005-2013 Tartu Art Museum, technician  
2012– University of Tartu, reference assistant

### Research activity

**Main interests of research:** 20th century art history, 20th century Estonian art history, 20th century art theory

### Publications connected with the thesis:

- a) Tõnis Tatar. The Poetics of the Olav Maran Still-life – Studies on Art and Architecture, 2010, 1-2 (19), 103–121;
- b) Tõnis Tatar. Aesthetic autonomy and ideological opposition in Estonia in the 1960s and 1970s, or how the avant-garde lost its political edge – Proceedings of the Art Museum of Estonia, 2013, 3 (8), 251–286

## DISSERTATIONES HISTORIAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Olaf-Mihkel Klaassen.** Eesti Vabariigi konsulaarpoliitika Aasias ja Aafrikas 1918–1940. Tartu, 1991.
2. **Jüri Linnus.** Maakäsitöölised Eestis 16. sajandist kuni 19. sajandini. Tartu, 1991.
3. **Vahur Made.** Eesti ja rahvasteliit. Tartu, 1999.
4. **Martin Hallik.** Tartu ülikooli õppejõudude ja kasvandike osast humanitaar-orientalistikas (1802–1940). Tartu, 2001.
5. **Anti Selart.** Liivimaa ja Vene 13. sajandil. Uurimus poliitilisest ajaloost. Tartu, 2002.
6. **Aldur Vunk.** Ristisõjad ja palverännakud Eestis 12.–16. sajandil. Uurimus nende iseloomust ja alatüüpidest. Tartu, 2003.
7. **Andres Andresen.** Luterlik territoriaalkirik Eestimaal 1710–1832. Riigivõimu mõju kirikuvalitsemisele, -institutsioonidele ja -õigusele. Tartu, 2004.
8. **Katri Raik.** Eesti- ja Liivimaa kroonikakirjutuse kõrgaeg 16. sajandi teisel poolel ja 17. sajandi alul. Tartu, 2004.
9. **Aigi Rahi-Tamm.** Teise maailmasõja järgsed massirepressioonid Eestis: allikad ja uurimisseis. Tartu, 2004.
10. **Anu Raudsepp.** Ajaloo õpetamise korraldus Eesti NSV eesti õppekeelega üldhariduskoolides 1944–1985. Tartu, 2005.
11. **Lea Leppik.** Tartu ülikooli teenistujate sotsiaalne mobiilsus 1802–1918. Tartu, 2006.
12. **Karin Hiimaa.** Aafrika retseptatsioon eestikeelses trükisõnas (kuni 1917). Tartu, 2006.
13. **Людмила Дубьева.** Историческая наука в Тартуском университете в конце XIX – начале XX вв. Тарту, 2006.
14. **Sirje Tamul.** Eraalgatuslikest stipendiumidest Tartu Ülikoolis 1802–1918. Tartu, 2007.
15. **Marten Seppel.** Näljaabi Liivi- ja Eestimaal 17. sajandist 19. sajandi alguseni. Tartu, 2008.
16. **Mati Kröönström.** Eesti sõjaväe juhtivkoosseis Vabadussõjas 1918–1920. Tartu, 2008.
17. **Märt Läänemets.** *Gaṅḍavyūha-sūtra* kui ajalooallikas. Tartu, 2009.
18. **Epi Tohvri.** Valgustusideede mõju Tartu arhitektuurikultuurile 19. sajandi alguses. Tartu, 2009.
19. **Indrek Paavle.** Kohaliku halduse sovetiseerimine Eestis 1940–1950. Tartu, 2009.
20. **Aivar Põldvee.** Bengt Gottfried Forselius ja rahvahariduse lätted Eesti- ja Liivimaal. Tartu, 2010.

21. **Vladimir Sazonov.** Die Königstitel und -epitheta in Assyrien, im Hethiterreich und in Nordsyrien (*Ugarit, Emar, Karkemiš*) in der mittellassyrischen Zeit: Strukturelle Gemeinsamkeiten, Unterschiede und gegenseitige Beeinflussung. Tartu, 2010.
22. **Andres Seene.** Eesti sõjaväe ohvitseride ettevalmistamise süsteemi kujunemine ja areng 1919–1940. Tartu, 2011.
23. **Piret Õunapuu.** Eesti rahva muuseumi loomine ja väljakujunemine. Tartu, 2011.
24. **Ilmar Rootsi.** Hunt ja inimene: suhted Eestis XVIII sajandi keskpaigast XIX sajandi lõpuni. Tartu, 2011, 282 lk.
25. **Kaja Kumer-Haukanõmm.** Teisest maailmasõjast tingitud Balti pagulaste problemaatika aastatel 1945–1952 Eesti pagulaste näitel. Tartu, 2012, 202 lk.
26. **Meelis Maripuu.** Omavalitsuseta omavalitsused Halduskorraldus Eestis Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944. Tartu, 2012, 332 lk.
27. **Kaarel Vanamõlder.** Kommunikatsiooniväli Rootsi Läänemere-provintsid 17. sajandi lõpul – Revalsche Post-Zeitung varauusaegse informatsioonikandjana. Tartu, 2012, 221 lk.
28. **Laine Randjärv.** Loovisiksuse roll Eesti laulupeoliikumises aastatel 1940–1980. Tuudur Vettiku ja Roland Laasmäe epistolaarse pärandi põhjal. Tartu, 2013, 305 lk.
29. **Meelis Saueauk.** Nõukogude julgeolekuorganite ja Eestimaa Kommunistliku Partei koostöö Eesti sovetiseerimisel aastatel 1944–1953. Tartu, 2013, 355 lk.
30. **Ivo Juurvee.** Riigisaladuse kaitse Eesti Vabariigis 1918–1940. Tartu, 2013, 282 lk.
31. **Mari Nõmmela.** Stiiliajaloolise ja marksistliku käsitluse konflikt Voldemar Vaga kunstiajalookirjutuses 20. sajandi II poolel. Tartu, 2013, 213 lk.
32. **Kristi Kukk.** Väikerahvuste ajalookäsitluste genees ja narratiivid: Eesti võrdluses teiste Põhjala ja Baltikumi mittedominantsete rahvustega 19. sajandist kuni Teise maailmasõjani. Tartu, 2013, 180 lk.
33. **Helen Rohtmets-Aasa.** Eesti Vabariigi sisserändepoliitika aastatel 1920–1923. Tartu, 2014, 166 lk.
34. **Olev Liivik.** Eesti NSV Ministrite Nõukogu institutsionaalne areng ja kaadrid 1940–1953. Tartu, 2014, 349 lk.
35. **Reigo Lokk.** Sepistades natsiooni: taasiseseisvunud Eesti etnoliitilised konfliktid. Tartu, 2015, 465 lk.