

Tartu Ülikool

Filosoofia teaduskond

Filosoofia ja semiootika instituut

Semiootika osakond

Mia Kesamaa

**Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs postkolonialistlikust  
vaatepunktist**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Silvi Salupere

Tartu 2013

## **SISUKORD**

SISSEJUHATUS .....	3
I Popkunst .....	5
1.1 Popkunst Suurbritannias .....	6
1.2 Popkunst USA-s.....	8
1.3 Popkunsti retseptioonist idablokis.....	10
1.4 Erinevad stiilid ja uued žanrid .....	11
II 1960. aastad Eesti NSV kunstielus.....	13
2.1 Tallinn vs Tartu.....	16
2.2 Andres Tolts (1949).....	20
2.3 Kaljo Põllu (1934–2010) .....	21
III Postkolonialism ja ENSV .....	24
3.1 Postkolonialismi teooriad: Moore, Račevskis, Bhabha .....	25
3.1.1 David Chioni Moore .....	25
3.1.2 Kārlis Račevskis .....	27
3.1.3 Homi K. Bhabha .....	28
3.2 Postkolonialistlikud uuringud Eestis .....	28
3.3 Analüüs .....	30
KOKKUVÕTE .....	38
KASUTATUD KIRJANDUS.....	40
Reprod.....	44
Intervjuud.....	52
SUMMARY.....	61

## SISSEJUHATUS

Käesolevat tööd võib lugeda jätkuks 2012. aasta kevadel semiootika osakonnas kaitstud seminaritööle „Andres Toltsi neli kollaaži nõukogude keskkonnas”. Bakalaureusetöö võtab vaatluse alla küsimuse, kuidas ühelt poolt nõukogude võim ja kunstipoliitika ning teisalt läänes levinud popkultuur mõjutasid noorte kunstnike loomingu Eesti NSV-s 1960. aastate teisel poolel. Eesti popkunst ei kopeerinud USA ega briti poppi, vaid töötas välja popi kohaliku variandi, sest keskkond, kus meie popkunst arenes, ei olnud võrreldav lääne avalikult massikultuurile orienteeritud ideoloogiaga (Helme, S. 2013a). Kuid algtooge tuli just läänest ja seetõttu on töös välja toodud olulisemad sealsed popkunstnikud, kes mõjutasid ka siinseid noori kunstnikke. Käesolev töö analüüsib kahe eesti kunstniku, Kaljo Põllu ja Andres Toltsi, pop-kunsti alla paigutuvaid teoseid 1960. aastate lõpust kuni 1970. aastate keskpaigani.

Kaljo Põllu ja Andres Toltsi teosed on analüüsimiseks valitud seepärast, et popkultuur arenes nii Tallinnas kui Tartus ning vaid ühe kunstniku loomingu näitega oleks töö jäänud poolikuks. Kaljo Põllu tegutses popiperioodil Tartus ning tallinlane Andres Tolts oli töö autorile huvi pakkunud juba seminaritöö kirjutamisel. Analüüsiks on valitud Kaljo Põllu ning Andres Toltsi popilikud kollaažid, maalid ja assamblaažid aastatest 1967–1976.

Bakalaureusetöö võrdleb Eesti NSV-s viljeldud popkunsti Suurbritannias ja USA-s valitsenud kommertsliku ja massidele suunatud popkunstiga, kasutades selleks Tiit Hennoste poolt lahtiseletatud mõisteid *kreool-* ja *pidžinkultuur*. Teoste asetamisel *pidžinkultuuri* võtmesse arvestab autor kohalikku sovetlikku sisu ning läänepärast popilikku vormi. Pildid analüüsitavatest teostest on töö lõpus lisadena.

Eesti nõukogudeaegne kunst ja kunstipoliitika on olnud mitmete kunstiajaloolaste ja -teadlaste huvisfääris. Üks peamisi neist on Sirje Helme, kellelt ilmus 2010. aastal põhjalik teos „Popkunst Forever”. 2009. aasta lõpus kureeris Helme Eesti Kunstimuuseumis samanimelist näitust, kus osalesid nõukogude ajal radikaalseid töid

loonud kunstnikud. Mitmeid artikleid nõukogudeaegne kunstist on avaldanud Jaak Kangilaski, Eha Komissarov, Jüri Hain ja Ants Juske. Tiina Kirss on samuti tegelenud postkoloniaalsete uuringutega Eestis (Kirss 2001), kuid tema käsitlusi käesolevas töös ei kasutata. Diplomitöid on kaitsnud Holger Rajavee teemal „Popkunsti mõjudest eesti kunstis 1960.– 70. aastatel” (Rajavee 1996), Milan Pening teemal „Popkunst ja selle retseptsioon kunstikriitikas” (Pening 2004) ning Rita Peirumaa „Hruštšovi aja „sula” ning muudatused ENSV kunstipoliitikas ja -elus 1950. aastate teisel poolel” (Peirumaa 2004).

Bakalaureusetöö koosneb kolmest peatükist, millest esimeses tutvustatakse popkunsti mõjukamaid lääne autoreid, teises peatükis on lähema uurimise alla võetud Andres Toltsi looming rühmituse SOUP 69 liikmena ja Kaljo Põllu tegevus Tartu Ülikooli Kunstikabineti ning Visarite juhtfiguurina. Kolmandas peatükis antakse lühiülevaade ENSV-st kui postkolonialistlikust riigist ning vaadatakse valitud töid läbi postkolonialistliku uurimisprisma. Postkolonialismi teooria on valitud analüüsiks seetõttu, et Homi K. Bhabha, David Chioni Moore’i ning Kārlis Račevskise teooriad võimaldavad väga edukalt vaadelda ka Eesti NSV-d postkoloniaalse riigina. Gayatri Spivaki postkolonialistlik teooria ja mõisted on välja arendatud India ühiskonnale ja seetõttu raskesti kohandatavad meie kultuuriruumi analüüsimiseks, kuid tema terminiseletus postkoloniaalsest riigist sobib ka Nõukogude Eesti konteksti. Edward Said on vaadanud postkolonialismi orientalistmist lähtuvalt ning jääb samuti oma teooriaga veidi kaugeks.

Allikmaterjalina on kasutatud nii vaadeldavast kui hilisemast ajast pärinevaid perioodikaväljaandeid, sh Sirp ja Vasar, Tartu Riikliku Ülikooli ajaleht, Rahva Hääl, Vikerkaar ning Kunst. Teadustekstidest on enim kasutatud Sirje Helme „Popkunst Forever”, Tilman Osterwoldi „Pop art” ning Homi K. Bhabha „The Location of Culture”. Kasutatud on ka popkunsti kõige esimest kogumikku „Pop Art” Lucy Lippardilt. Samuti on palju autentset informatsiooni saadud intervjuudest Andres Toltsi ja Sirje Helmega ning visarite Enn Tegova ja Kaur Alttoaga.

## I Popkunst

Esimese n-ö popiõpiku „Pop art” autor Lucy Lippard on 1966. aastal kirjeldanud popkunsti kui Ameerika fenomeni, mis oli klišeelikult suur, mõjuv ja toores. Kui popkunst Inglismaal sündis, siis Ameerikas ja Euroopas kergitati kulme ja avaldati sügavat pettumust – pärast kümme aastat kestnud abstraktse ekspressionismi lainet ei osatud midagi sellist oodata. Popkunsti eelkäijaks võib nimetada dadaismi, mida Lippard eristab popkunstist kui poliitilist liikumist (Lippard 1966: 9). Dada inspireeris popkunsti muuhulgas sellega, et kombineeris pilte, tekste, loosungeid, revolutsioonilisi pamflette, rahvakunsti ja popkultuuri, esitades kõike seda kollaažide, tekstiga piltide, fotode, filmide, assamblaažide, teatri ja *performance*’ina. Popkunsti eelkäijana näitab dada, kuidas kunstist sai igapäevaelu osa ning igapäevaelust kunst (Osterwold 1991: 132). Popkunsti tähendus on siiani ebaselge, ei ole ühist kokkulepet - kas see hõlmab ainult kitsast žanri, nagu kirjeldas Lawrence Alloway, või tervet hulka eri popkunsti suundi ja stiile. Näiteks ühineb popkunstiga ühel hetkel ka geomeetiline abstraksionism, mis jäigi abstraksionistlikuks, samas kui popkunst muutus kujutavaks (Kangilaski 1971b).

Popkunsti ajaloost rääkides on oluline mainida ka kahe maailmasõja vahelisi muudatusi läänes – kiiresti arenesid tehnoloogia ja massikultuur, rohkem hakati tarbima luksuskaupu ning elustiil muutus dekadentlikumaks (Osterwold 1991: 135). Esmalt Suurbritannias, kuid mõni aeg hiljem USA-s veel populaarsemaks muutunud uus kunstivool leidis nii siin kui seal palju järgijaid. Eelkõige oli popkultuur mõeldud noortele, kelle loomingulise tegevuse kaudu võis märgata ühe esteetika asendumist teisega. Muutus üldine arusaam luksuskaupadest, populaarseks sai kõik, mis oli kättesaadav ning masstootmises. Tuleb märkida, et kui Ameerika Ühendriikides arenes tehnoloogia tõesti kiiresti, siis Ida-Euroopas pandi rõhku pigem militaarsete tehnoloogiate arendamisele ja tsensuuri tugevdamisele.

Igal nähtusel on pooldajaid ja vastuseisjaid – üks tuntumaid kunstiteadlasi Herbert Read iseloomustas popkunsti barbaarse, hingetu antikunstina, mis on märk tsivilisatsiooni allakäigust (Kangilaski 1971a).

Igapäevaelu meeldivamaks ja nauditavamaks muutvad tarbekaubad on tihtipeale brändistatud ning kinnistavad stereotüüpe. Kindlad tooted, nagu pulgakommid, jäätis, koogid, Seven-Up, Pepsi, Coca-Cola, hambapasta, supipurgid, sigaretid ja tikutopsid, said popiajastu sümboliteks USA-s (Osterwold 1991: 21). Tilman Osterwoldi sõnul andis kommerts- ja massikultuuri areng inimestele muuhulgas vabaduse ülistada kitši, koguda nipsasjakesi, lugeda koomikseid, süüa *hot-dog*'e ja juua Coca-Colat (Osterwold 1991: 7). Võib tunduda, et popkunstnikud idealiseerivad oma teostes igapäevaelu, kuid tegelikult on enamik neist treenitud tootma kommertslikku kunsti (Lippard 1966: 81, 90) ning „kommertslik” oma kõige otsesemas tähenduses viitab kaubanduslikkusele ehk ihaldusväärsele, idealistlikule.

### 1.1 Popkunst Suurbritannias

Popkunst on küll maailmas tuntuks saanud kui Ameerika Ühendriikidele omane kultuurinähtus, ent tegelikult sai see alguse 1950. aastatel Inglismaal. 1952. aastal kogunesid Alloway, arhitektid Alison ja Peter Smithson, kunstnik Richard Hamilton, skulptor Eduardo Paolozzi, arhitektuuriajaloolane Reyner Banham ja mõned teised kunstiinimesed Londonis Kaasaegse Kunsti Instituudis ning nimetasid ennast Independent Group'iks. Koosviibimisel arutati populaarkultuuri meediumeid: lääne filme, ulmekirjandust, reklaame jms, keskendudes kaasaegse massikultuuri aspektidele ning eriti samal ajal USA-s toimunule (Anason 2001: 508). Lucy Lippard on jaotanud briti popiperioodi kolme faasi: 1) esimese faasi kunstnikud kasutasid populaarseid objekte; 2) järgnesid julged, kes pöörasid publiku tähelepanu keskkonnale, eeldati, et massimeedia sära, värvid ja märgid on muutnud inimeste maailmataju; 3) kolmas faas nägi kunsti kooskõlas linnaga, kasutades tüüpilisi tarbeesemeid, ka grafitit (Lippard 1966: 47, 53). Tänapäeval on grafiti kunstiteosena tunnustatud, kuid popkunsti

algusaastail imetleti seda kunstistiili vaid tänu selle lihtsusele ja labasusele – tegu oli ju ikkagi seinte värvimisega.

Terminit „popkunst” kasutas esmakordselt kriitik Lawrence Alloway 1958. aastal (Alloway 1958), pidadeski silmas pigem briti noori ja nende huvisid hõlmanud kultuurinähtust.

Tabavalt kirjeldas popkultuuri 1957. aastal Richard Hamilton: „Populaarne (mõeldud massidele), mööduv (lühike nähtus), kulutatav (lihtsasti ununev), soodne, massidele toodetud, nooruslik (noortele mõeldud), teravmeelne, seksikas, trikitav, glamuurne, suur äri”<sup>1</sup> (Anason 2001: 508). Hamiltoni popi teerajajaks võib lugeda 1957. aastal valminud kollaaži „Mis on see, mis teeb tänapäeva kodud nii eriliseks, nii meeldivaks?” (vt Lisa 1). Pildil on kaasaegne korter, kus elavad ajastu ideaalile vastavad noor naine ja mees, viimane hoiab käes suurt pulgakommi, millele on kirjutatud „POP”. Korter on sisustatud massikultuurile iseloomulikult: televiisorist vaadati seriaale, plaadimängijaga kuulati rokkmuusikat, kunstiteoste asemel olid seintel plakatid, tolmuimeja toa nurgas ja konservipurgid viitasid samuti kaasaegsele ühiskonnale. Hamiltoni kollaažil oli olemas kõik, mis ühes kaasaegses kodus pidi olema. Selline oli elu, mida britid elada tahtsid. „Eriliseks” ja „meeldivaks” muutis kodud ja inimeste elud masstoodang ja -hoiakud.

Popkunstnike tööd, sh ka Hamiltoni looming, olid tihti iroonilised ja humoorikad. Kriitik David Sylvester on öelnud, et Hamiltoni puhul ei saa kunagi päris täpselt aru, kas ta on satiiriline või oma ainesesse täiesti armunud, ning sellest tuleneb tema sõnumi kahemõtteline aspekt (Anason 2001: 509). Sama mainis intervjuus ka Andres Tolts: ta võrdles oma tööde tausta Andy Warholi ideedega – kui Warholi puhul on kaheldav, kas ta ülistab või ironiseerib Campbelli supipurgi mitmekordsel reprodutseerimisel, siis Toltsi tööde põhjal sellist kahtlust pole. Temal on peamiselt negatiivne hoiak selle osas (Intervjuu Andres Toltsiga a).

---

<sup>1</sup> Popular (Designer for mass audience), Transient (short-term solution), Expendable (easily forgotten), Low cost, Mass produced, Young (aimed at youth), Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous and Big Business.

## 1.2 Popkunst USA-s

Pärast II maailmasõda Ameerika Ühendriikides alguse saanud massikultuuri õitseng kestab tänaseni, kuid kindlasti on selle ajaga muutunud populaarkultuuri mõiste. Ametlikult lõppes sõda 2. septembril 1945 ning 1950. aastate lõpuks olid märgid popist end juba ilmutanud. Inimeste mõttemaailm muutus ligi kümne aasta jooksul kardinaalselt – sõjajärgset masendust leevendati asjadega, milleks olid kodumasinad, maitsvad karastusjoogid, moodsad riided. Kuna selline elustiil sai populaarseks kogu riigis, polnud raske ka kunstnikel haarata kinni muudatusest ning näidata rahvale, kuidas taoline mõtteviis välja näeb (Osterwold 1991: 50). Taolisele ühiskonnamuutusele reageerisid kiiresti kunstnikud, kes hakkasid tootma kunsti, mis oli inspireeritud tarbekaupadest (nt Brillo Box). 1960. aastad oli aeg, kui Ameerika kunstnikud avastasid enda ümber veelgi tööstuslikuma ja kommertslikuma keskkonna, kui oli olnud Suurbritannias.

Popkunsti kuulsamate teoste loojad polnud sugugi traditsioonilise kunstnikuharidusega. Andy Warhol oli enne oma kuulsuse teed edukas kingamoe illustraator, James Rosenquist tegeles plakatiäriaga, Roy Lichtenstein töötas ajakirjas illustraatori ja kujundajana ning Tom Wesselmann õppis joonisfilmi (Lippard 1966: 90). Tuleb mainida, et samuti polnud traditsioonilise maalikunstniku taustaga Andres Tolts ega Kaljo Põllu. Esimene õppis ERKI-s tööstusdisaini ning teine omandas kõrghariduse nii pedagoogika, koorijuhtimise kui klaasikunsti erialal.

Tööd on erksavärvilised, alati on kasutatud kõiki põhivärve: punast, kollast, sinist ning olenevalt tööst ka oranži, rohelist, musta, valget.

Toiduainetest lookas laudu, ideaalsete kehadega mehi-naisi ning *american dream*'i elavaid inimesi kujutab oma kollaažidel Robert Rauschenberg, keda koos Jasper Johnsigaga võib nimetada popkunsti algatajateks USA-s (Anason 2001: 511). Rauschenbergiga samal ajal kunstimaastikule ilmunud Johnsi tuntud teos kujutab Ameerika Ühendriikide lippu. Lisaks lipule kasutas ta ka teisi tuntud ja igapäevaseid sümboleid – numbreid, kirjatahti, sõnu – ning maalis neid erilise täpsuse ja neutraalsusega, tehes neist eraldiseisvad objektid. Kuna valmisobjekt ehk *ready-made*

oli lipu näol juba olemas, sai Johns pühenduda teistele tasanditele, mis kunstiteost loovad. 1960. aastatel sai selline teadvusele tuttava kujundi või objekti reprodutseerimine mitmete kunstnike ja skulptorite seas väga populaarseks (Anason 2001: 514).

Algselt reklaaminduses töötanud Andy Warhol sai mõni aeg hiljem tuntuks tänu oma Coca-Cola pudeleid, Campbelli supipurke ja Brillo pesuvahendeid kujutavatele töödele. Kõige kuulsamad on Warholi seeriad kuulsustest ja tarbekaupadest, nende hulgas ka Warholi signatuuriks kujunenud Campbelli supipurk. Samasugune harilik ja tavaline seos on ka Coca-Colaga – president joob Coca-Colat, Liz Taylor joob Coca-Colat ja iga inimene võib sedasama Coca-Colat juua, selles ei ole midagi erilist (Anason 2001: 540). Warhol toob välja igapäevase, hariliku ning paneb selle näitusesaali vaatajatele imetlemiseks. Selline aus tegu toob esile ameerikaliku tarbimiskultuuri tagamaad, kus kõike on nii palju ning massid järgivad ühiselt seda, mis on antud hetkel populaarne (Osterwold 1991: 11).

Tom Wesselmanni tööd on inspireeritud moodsatest naistest – viiekümnendatel iluideaaliks peetud Marilyn Monroe kandis kuulsaks lühikese blondi soengu, erkpunased huuled ja küüned. Wesselmanni loomingusse kuuluvad ka pildid viiekümnendate koduinterjöörist, millest ei puudu traditsiooniline Coca-Cola, banaanid, isuäratav *sandwich* (vt Lisa 2). Tema kõige iseloomulikumaks popi tööks on naisaktide seeria „The Great American Nude”, mida ta maalis aastatel 1961– 1973 (Anason 2001: 542). Võrreldes Warholiga on ka Wesselmanni tööd üsna ironiseerivad. Rõhudes sarnasele ideele nagu Warholgi, kasutab Wesselmann lihtsustatud maalimisstiili, kus kujutab figuure ja objekte kahedimensiooniliselt ning põhivärvides. Wesselmanni n-ö steriilsete interjööride stiil ja disain jätab pildil oleva isiku tähelepanust kõrvale. Inimesed on kujutatud marionettidena, keda liigutatakse klišeelikes poosides vannide, rätikute, lillede, sigarettide ja teiste esemetega, mis kuuekümnendate elu- ja vannitubasid sisustasid. Osterwoldi sõnul meenutavad Wesselmanni kollaažid ja maalid televisioonireklaame, kus kõik on ideaalselt korras, värviline ja meeldiv (Osterwald 1991: 19). Sarnane mulje USA-st võis jõuda ka Eesti NSV-sse.

Roy Liechtensteini looming defineerib popkunsti ehk täpsemini kui ükski teine Ameerika kunstnik. Lichtensteini stiil ning teemavalik on laenatud koomiksitest, samuti tema pildikeel, tüpograafia ja tekstikujundus tulenevad reklaaminduse agressiivsest küljest. Lichtensteini popkunsti looming jätab mulje mehaanilisest valmimisprotsessist (Osterwold 1991: 183) ning meisterlikku maalimisoskust tema töödes ei leia. Eesmärk on objektiviseerida emotsioonid ja žestid, muutes pildi pinna ideaalselt puhtaks, sümmeetriliseks, täiuslikult täpseks (Samas).

### 1.3 Popkunsti retseptioonist idablokis

1950. aastate lõpus oli Inglismaal abstraktse kunsti vastane tendents, mis kajastas tehniliseeritud ühiskonda, näiteks kujutati fotodel masinaid või kommertskultuuri produkte. Autor üldjuhul oma selget arvamust tööga ei andnud, vaid kombineeris teosesse aina absurdsemaid esemeid või detaile. Popkunsti suur, USA föderaalvalitsuse poolt kaasa aidatud läbimurre leidis aset 1964. aasta Veneetsia biennaalil (Kangilaski 1971a).

Helme sõnul oli lääne kunstil kaks dimensiooni: *high art* ja *low art* ehk madal ja kõrge kunst. Nõukogude Liidus oli vastav jaotus: õige kunst ja vale kunst ehk lubatud ametlik ja põrandaalune keelatud kunst. Kõik tööd, mis näitusesaali seintele üles riputati, kategoriseerusid automaatselt kõrge kunsti alla, kuna Nõukogude Liidus oli lubatud vaid *high art*. Seega ka liitpop kuulus kõrgkultuuri alla, olgugi et Läänes pööritasid mõned taolise banaalsuse peale silmi (Intervjuu Sirje Helmega b).

Boris Groys on öelnud, et pärast Stalini surma pöörasid uuendusmeelsed kunstnikud ka Nõukogude Liidus sotsialistlikule realismile selja ja püüdsid lääne ja vene modernismi traditsioone taaselustada. Kuna kontakt välismaailmaga oli peaaegu võimatu, koondusid mitteametlikud kunstnikud – st need, keda ei aktsepteeritud riiklikes organisatsioonides – suurematesse linnadesse, kus nad poolametlikult tegutsesid. Raha teeniti kas tööde müümisega või tellimustööde pealt. Nende boheemlaslikku elustiili kadestati salamisi, kuna nii totalitaarses riigis nagu Nõukogude Liit ei tulnud tavainimesel mõttessegi käituda vastupidiselt nõuetele (Groys 2003: 55). Taoline tegutsemine oli kindlasti

riskantne, kuid suures linnas varjul olles ja otseselt mitte millegi ebaseaduslikuga tegeledes oli ka karmis Nõukogude Liidus võimalik irooniline popkunstnik olla. Groys on rääkinud ka sellest, et 1950. aastate algusest, kui Nõukogude süsteem alguse sai, kuni 1980. aastate keskpaigani oli see väga põnev ja uhke tunne, kui mõni sõpradest oli mitteametlik kunstnik (Samas).

#### 1.4 Erinevad stiilid ja uued žanrid

Moodne kunst väärtustas traditsioonilise kunstiga võrreldes vähem teose maalilist kvaliteeti, selle asemel muutus oluliseks stiili, motiivi, ainese ja vaatenurga uudsus, samuti populaarsus, originaalsus (Juske 1993: 40). Palju kasutati puhtalt ja perfektselt lõuendile maalimist ning rääkides popi lihtsusest, võib näiteks tuua Roy Lichtensteini maalid rastertehnikas suurendatud koomiksipiltidest. Andy Warhol kasutas siiditrükki, mille abil kiiresti ja suures koguses valmisid erineva koloriidiga, kuid stiililt samad seeriapildid peamiselt kuulsatest inimestest. Kaljo Põllu saavutas sarnase tulemuse läbi palju keerukama võtte, nimelt maalis ta korduvkujundit (Helme, S. 2013a). Maalikunst oli muutunud juba 20. sajandi alguses, kui sürrealistid maalisid taas väljamõeldisi, fantaasiaid, unenägusid, kuid viiekümnendatel naasis popkunstiga realistlik joon. Nagu mainitud, mõjutas popkunsti ideed dadaism – just sealt võeti Jaak Kangilaski sõnul üle *ready-made*'i ja kollaaži põhimõtte, millest arenes edasi assamblaaž (Kangilaski 1971a). Alljärgnevad žanrid, mida popkunstnikud kasutasid, olid samuti uued.

Kollaaž – 20. sajandi esimestel kümnenditel kollaažitehnikat katsetanud Pablo Picasso ja Georges Braque populariseerisid seda ka dadaistide ja sürrealistide seas. Juba pool sajandit vana „leiutis” jõudis ka popkunstnike Jasper Johnsi ja Robert Rauschenbergini 1950. aastatel ning peagi ka Eestisse. Popkunsti on kirjeldatud ka dadaismi suure järellainena ning see mõjutas paljusid kollaažikunstnikke, näiteks Robert Rauschenbergi kollaažid 1950. aastate lõpus andsid popkunstile suure tõuke (Osterwold 1991: 147). Kokku kombineeriti küll kohati väga arbitraarseid ning erinevaid materjale, kuid alati oli teosel kompositsioon. Andres Toltsi sõnul olid tal kollaažid alati enne vaimusilmas valmis, midagi ei sattunud kompositsiooni kogemata (Intervjuu Andres Toltsiga a).

Kollaaž ja assamblaaž on mõlemad popkunstile iseloomulikud vormid, kuna kasutati *second hand* pilte ja objekte eesmärgiga anda neile uus tähendus ja subjektiivne kuju. Objektid, fragmendid, märgid kombineeritakse maalides, joonistustes või skulptuurides nii, et kaoksid kindlad piirjooned erinevate subjektide vahel (Osterwold 1991: 136, 138).

*Ready-made*, assamblaaž – *Ready-made* on valmisobjekt, mida kasutatakse kunstiteoses või -teosena. Kaljo Põllu valmistas ka ise esemeid, neid nimetatakse *hand-made ready-made*'ideks. Kunstilise väärtusega valmisasjade kogumit, mis koosneb erinevatest materjalidest ning esemetest, nimetatakse assamblaažiks. Lippardi sõnul täitsidki assamblaažid tühimiku elu ja kunsti vahel (Lippard 1966: 70), sest kogu popkunst oli olemuselt inimesele lähedane ja igapäevaelus harilik.

## II 1960. aastad Eesti NSV kunstielus

1950. ja 1960. aastate mitteametlik kunstielu Nõukogude Liidus, sh Eesti NSV-s, oli ebaühtlane ja pluralistlik. Boris Groysi sõnul töid ja lisasid mitteametlikud kunstnikud vene kultuurikonteksti erinevaid kunstipraktikaid, mida Nõukogude tsensuur ei olnud omaks võtnud (Groys 2003: 56). Ametlik kunstielu oli kuuekümnendate alguses konservatiivne ja taltunud ning 1960. aastatel peadtõstunud noortekunst ning abstraktsusesse kalduvad maalid ametnike poolt karmilt maha surutud (Helme, S. 2013a). Siiski ei olnud need noored totalitaarsest võimuaparaadist nii terroriseeritud kui näiteks 1950. aastatel tegutsenud kunstnikud.

Nõukogude võimu kehtestamine tõi kaasa muutused nii kunstiõppe institutsioonide korralduses kui kunstiteoste temaatikas. Tartu Riikliku Kunstiinstituudi ja Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi sulgemine ning ühise ENSV Riikliku Tarbekunsti Instituudi asutamine Tallinnas (ENSV MN määrus nr. 1104, 1950) oli Nõukogude võimuladvikule soodne samm, kontrollimaks noorte kunstnike tegemisi. Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis, mis häbimärgistati kui formalismipesa, nähti Pallase vaimu edasikandumist ning see ei sobinud ettenähtud kunstimeeleolu ega -stiiliga. Kunstikoolide ühendamine kaotas võimaluse valida linnade või suundade vahel, mida ja kus kunsti õppida. Kuid mõni aasta peale Stalini surma muutus kunagine peavool taas lubatud kunstistiiliks – näitustele ilmusid jälle tartlaste Pallase ja Pariisi koolkonna stiilis tööd. Sellist muutust võib tõlgendada kui vabanemist sotsialismi kaanonitest (Helme, Kangilaski 1999: 139).

Loomingulistesse liitudesse pääsemiseks olid kunstnikud kohustatud järgima stiilinõudeid, mis oli totalitaarses ühiskonnas iseenesestmõistetav. Iga kunstniku ülesanne oli oma loominguga anda edasi sotsialismi ideed, seda üles ehitada, kaitsta töölisklassi huve (Golomstock 1990: 94). Kontroll oli range: näituseid ja trükiseid

tsenseeris Glavlit ning näitusel osalevate tööde pealkirjad saadeti enne avamist Moskvasse kontrolli. Ka imporditud kirjanduse tsensuur oli range, kuid hoolimata sellest on Kaljo Põllu kommenteerinud ajaga kaasaskäimist järgmiselt: „Me võisime olla Pariisi ja New Yorgi kunstisündmustest maas vahest paar tundi” (Tammet 1996: 16). Nagu juba mainitud, olid ka näitustel osalemiseks kindlad reeglid, näiteks pidi esitatud pilt olema sobilik žüriiliikmete jaoks, pildi pealkiri ei tohtinud olla Nõukogude Liidu mainet halvustav. Seetõttu oli mõistlik panna pildile kahtlusi mitte äratav pealkiri, näiteks kiitsid spordilembesed võimud Andres Toltsi maali „Poksijad” (vt Lisa 5) pealkirja põhjal heaks ilma pilti nägematagi. Mõni aeg hiljem rippus näitusesaalis pilt, kus kaks Vene kindralit teineteist uimaseks löövad ning mitte poksiringis, vaid koduinterjööri meenutaval taustal.

1960. aastatest alates võibki eesti kunsti vaadata arengutena kahes suunas. Jaak Kangilaski sõnul tekkis kaks kompensatoorset suunda: esimene toetus sõjajärgsele kunstile, teine lääne avangardile (Kangilaski 2011: 7). Kunstiteadlane ja -kriitik Ants Juske on nimetanud 1960. aastaid kunsti tõelise nooruse ajaks, mil kunst arenes tormiliselt ning voolud muutusid pea iga 3–4 aasta tagant (Juske 1991: 65). Just sellist kiiret, pulbitsevat kunstielu elati popkultuuri-lembeses ENSV-s, kuhu sulaaeg oleks nagu toonud tõrkeid ja sügelust millegi muutmiseks.

Sulaaega on Eestis nimetatud illusioonide ajaks, mil kunstielus toimus kiire pluraliseerumine ning tuli ilmsiks selge erinevus eesti ja Nõukogude Liidu ametliku kunsti vahel. Kuid 1964. ja 1969. aasta vahele jäid aastad, mil Nikita Hruštšov oli võimult lükatud ning nn sula sisepoliitikas oli lõppemas (Helme, Kangilaski 1999: 136). Kunsti uuenemisprotsess oli sulajärgsel perioodil Tallinnas seotud eelkõige ANK-64 rühmitusega. Enamik uuest kunstist, mida kunstnikud katsetama hakkasid, sai alguse just sellest rühmitusest. Need ettevõtmised kompasid kujutava kunsti väljakujunenud piire, tihtipeale neist isegi üle astudes.

Kunsti elul oli Nõukogude okupatsiooni ajal suurem tähtsus, kui võiks arvata – selle kaudu loodeti rahvast lepitada võõrvõimuga ning aktiivne kunstielu oli märk kultuuri elushoidmisest. Kunsti eesmärkideks olid peamiselt lepitusroll ning propagandavahend,

millega viia rahvani sotsialistlik ideoloogia. Kuna aktiivne kunstielu ei saanud piirduda partei ideede illustreerimisega, siis kaldus suur osa kunstist ametlikust suunast kõrvale, kogudes rahva hulgas populaarsust just tänu oma mitte-nõukogulikule ilmele (Kangilaski, 2013). Nõukogude võimustruktuuris olid kunstiliigid parteide vahel ära jaotatud – kirjandust peeti ideoloogiliselt kõige tähtsamaks, seega kontrollis seda Kirjastuskomitee; arhitektuuri ei peetudki sulaajal enam kunstiks, vaid allutati ehituse tootmisele ehk Ehituskomiteele; filmikunst kuulus Kinokomiteele ning Kultuuriministeriumile jäid teater, muusika ning kujutav- ja tarbekunst (Samas). Taolise jaotuse järgi võib oletada, et Kultuuriministerium oma nelja valdkonnaga ei suutnud nii hoolikalt kunstnike tegevust kontrollida, kui oleks tahtnud. Kunstnike koondas Kunstnike Liit, tagades neile kindla sissetuleku, kunstitarbed ning ateljee – seda küll tingimusel, kui nad täitsid riigi tellimusi ega osalenud kahtlastel üritustel, näitustel, koosviibimistel.

Kunsti ja kirjanduse tegelik sõnum oli suurel määral üksnes ridade vahelt loetav. Ajakirjanduses ilmunud artiklid ja näitustel esitatud tööd olid väga läbimõeldud, sest poliitiline tsensuur piiras oma mõtete otsese avalikustamise. Oli töid, mis ei pääsenud kunagi näitustele, ning ka kunstnikke, näiteks Raul Meel, keda peeti vastuvõetamatuks (Sepp 2001: 71). Siiski oli ka erandeid. Nii näiteks avaldas julgeid sõnavõtte ja otsekoheseid artikleid ajakiri Noorus, mille eesmärgiks oli tutvustada uut kunsti. Tugeva kontrolli all olnud ajakirjast kõrvaldati viimasel hetkel SOUP 69 1969. aasta näitust käsitletud artikkel (Helme 2010: 20). Kuna Pegasus oli Kunstnike Liidu liikmete kooskäimiskoht, siis oli seal mõnevõrra ohutum oma töid näidata.

Info, mis nõukogude ajal välismaal toimuva kohta liikus, oli lünklik ning kindlasti ei jõudnud popkunsti uusimad ideed ja kunstnike tööd meie ühiskonda kiiresti. Eeltoodud Kaljo Põllu tsitaat Pariisi sündmustest vaid paaritunnise mahajäämise kohta oli ilmselt Põllu isiklik emotsioon, seletamaks, et ega infosulg nii suur ka ei olnud. Ajakirjad käisid käest kätte, kirjutati ümber artikleid, üksikud välismaal käinud omasid uusimaid teoseid, kuid siiski valitses infopuudus. Siinsed kunstnikud panid kokku oma pildi nendest kildudest, mis nendeni jõudsid. Enn Tegova kirjeldas, kuidas üks päev Kunstikabinetist puudumist tähendas informatsioonist ilmajäämist. Info liikus kiiresti,

raamatud loeti läbi päevaga, kuna võis juhtuda, et eksemplare oli Eestis vaid üks (Intervjuu Enn Tegovaga a).

## 2.1 Tallinn vs Tartu

Tallinnat ja Tartut eristas ehk kõige enam üliõpilaste tegevus ning kindlasti niivõrd erinevad kunstnike rühmitused. Tartlased panustasid tõlke- ja kriitikatöödega eesti kunstielu arendamisse ning tallinlased katsetasid *performance*-kunsti ja *happening*'e, samuti korraldati ühiseid popilikke üritusi ja koosviibimisi. Ka Tartus korraldati tegevuskunsti üritusi, kuid mitte nii laialdaselt kui Tallinnas. Põhja- ja Lõuna-Eesti kunstnikud olid pigem aatekaaslased kui rivaalid. Leelo Tungal on kirjeldanud mõnusat olemist Visarite ringis, kui külla tulid mõttekaaslased Tallinnast – Tolts, Keskküla, Meier ja Lapin (Tungal 1968).

Tallinnas alustas 1964. aastal avanäitusega rühmitus ANK-64<sup>2</sup>, mis oli osa noortekultuurist ning erilist tähelepanu pälvis nende hulgas opkunst<sup>3</sup>. Pärast Pallase koolkonna lämmatamist Teise maailmasõja järel on ANK-i tegevust peetud uueks eesti kunsti sünniks. Eda Sepp on kirjutanud, et Olav Marani ja Tõnis Vindi ringkondades olid koloriidist tähtsamad intellektuaalsed väärtused. Generatsioonist tulenevalt võisid tõekspidamised erineda, kuid esteetiline hinnang ja stiilitaotlused olid ühised (Sepp 2001: 82).

### TRÜ Kunstikabinet ja Visarid

1957. aastal TRÜ juurde loodud kunstikabinet oli esimene omalaadne teiste NSV Liidu ülikoolide hulgas. Koos muusika- ja kodunduskabinetiga oli eesmärk üliõpilaste

---

<sup>2</sup> ANK-64 oli aastatel 1964–1969 Tallinnas tegutsenud kunstirühmitus, millesse koondus seltskond ERKI-is õppinud üliõpilasi. Rühmitus ei viljelenud kindlat kunstistiili, kunstitöodes kajastati noortekultuuriga seonduvat, opkunsti. Kuulati ja peeti loenguid 20. sajandi kunstist ning peeti sidet Moskva *underground*-kunstnikega. Tänapäeval tundub nende looming romantilisena, kuid kaasajal pidi see tunduma talumatult radikaalne (Estonica).

<sup>3</sup> 1960. aastate alguses, peale popkunsti, tuli optiline kunst, mida hakati nimetama opkunstiks. Opkunst manipuleerib inimese nägemise nende psühholoogiliste ja füsioloogiliste omadustega, mida silm igapäevaelus muidu ignoreerib või korrigeerib (Piper 2006: 492).

kunstilis-esteetilise maitse arendamine ning vastava lisaeriala andmine. Algselt juhatajaks olnud maalikunstnik Juhan Püttsepp andis 1962. aastal lahkumisavalduse ning ettepanek ametikoht üle võtta tehti Kaljo Põllule. TRÜ kunstikabinetis õpetati joonistamist, maalimist, graafikat, keraamikat, plakatkirja ja kunstiajalugu, metallehistööd, litograafiat. Ekskursioone korraldati Eesti- ja Lapimaa looduskaunitesse kohtadesse, Moskva ja Leningradi kunstigaleriidesse. Kunstikabinetis oli väga hea ja laialdane õppeprogramm, mis andis huvitunuile võimaluse iseseisvalt ka juurde lugeda. Näiteks tellis Kaljo Põllu juba esimesel töönalal Kunstikabinetis oma palga eest kõikide võimalike sotsialismimaade kunstiajakirjad (Helme 1997: 4–5).

Ekskursioonide kõrval korraldas Põllu ka üliõpilastööde näitusi ülikooli kohvikus. 13 aasta jooksul, kui Põllu kunstikabineti eesotsas oli, korraldati Tartu ja Tallinna kunstnikele kokku 47 näitust. Palju toimus ka õppetöövälisest tegevust, nimelt lasi Põllu tõlkida ja ümber kirjutada artikleid olemasolevatest ajakirjadest ja kogumikest. Kuna palju materjali ei liikunud, siis oli iga pisemgi detail oluline. Kokku koostati viis mahukat tõlkekogumikku, mida illustreerisid mustvalged reproduktsioonid. Kunstikabineti omavaheline läbikäimine ja ürituste korraldamine tallinlastega oli oluline eesti kunsti edendamisel (Helme 1997: 4–5). Kui Tallinnas sai ERKI üliõpilaste tegevus hoo sisse nii näituste korraldamise kui *happening*'idel osalemisega, siis Tartus peetigi oluliseks tutvuda ka maailmas toimuvaga ning levitada seda huvilistele nii aktiivselt kui võimalik.

1973. aastal otsustati soodsa asukohaga, kohvik Werneris vastas nn marksumaja esimesel korrusel asunud kunstikabineti ruumid anda poliitiliste õppeainete kateedri surve ühiskonnateaduste raamatukogule. Uueks asukohaks määrati kesklinnast väljas olev Tiigi tänava ühiselamu. Kaljo Põllu on tunnistanud, et oli sellisest asjade käigust solvunud ning võimalus minna tagasi Tallinnasse tuli õigel ajal.

Peale Arnold Koobi rektoriks saamist ning kunstikabineti kolimist muutus tugevamaks ideoloogiline surve kogu ülikoolis – muuhulgas suleti sotsioloogia labor, semiootika kabinet jäeti alles vaid tänu Juri Lotmani üleliidulisele autoriteedile (Helme 1997: 6).

Visarid oli sõjajärgsetest rühmitustest ainuke, kes määratles oma eesmärgid läbi manifesti, mis küll koostati alles 1971. aastal, kui Visarite aeg juba lõppemas oli. Kaljo Põllu on kirjutanud, kuidas rühmitus asutati peale seda, kui Kaljo Põllu, Peeter Lukats ja Enn Tegova käisid Tartus toimunud vabariiklikult kunstinäituselt oma tagasilükatud töid ära toomas. Kuna tööd olid tagasi lükatud, otsustati tuleval kevadel TRÜ kohvikus korraldada eraldi näitus koos teiste näituselt väljajäänud kunstnikega. Noori ühendas tegutsemisjanu ja aimdus Tartu ja Eesti kunstielu mandumisest. Eesmärgiks seati propageerida uusi kunstiideid, kuid mitte neid jäljendada. Oluliseks peeti kaasaegset kunsti ja selle probleemide tundmist (Põllu 1971, Helme 1997: 54 kaudu).

„Visarid” tähendab Simuna või Iisaku murdes, olenevalt allikast, rahulolematut vastuhakku, seepärast iseloomustab rühmituse nimi ka liikmete jäärpäist loomust. Toomas Raudam on meenutanud, kuidas mitmed püüdsid Visaritega liituda, kuid Kaljo Põllu saatis nad tagasi. „Käisid kabinetis ja naeratasid – teadusliku kommunismi õppejõud, komsomolikomiteest, „Edasist” – Põllu aga saatis nad tagasi.” (Raudam 1994: 51)

Tallinnas ja Tartus olid erinevad rühmitused ja ideed – Tartus oli Pallas ja Visarid, Tallinnas ANK ja SOUP 69. Visareid hinnatakse rohkem nende vaimse atmosfääri ja uue esteetika avatuse kui kunstialase professionaalsuse pärast. Visaritel polnud eelkäijaid ega järgijaid, see oli täiesti omaette nähtus (Helme 1997: 4).

## SOUP 69

Popkunsti alguseks ERKI-kontekstis võib märkida 1968. aasta, mil toimus Ando Keskküla majas Nõmmel „Pop õhtu”. Üritusel osalesid Andres Tolts, Ando Keskküla, Leonhard Lapin, Ülevi Eljand, Gunnar Meier ning kaks poola graafikut. Üritust kajastati mõni nädal hiljem ka Tartu Riikliku Ülikooli lehes ning Kaljo Põllu tõi korterinäituse 1969. aasta kevadeks ka Tartu Ülikooli kohvikusaali. See oli teadaolevalt esimene popkunsti näitus Tartus (Helme 2010: 100).

1969. aastal toimus kirjanike kohvikus Pegasus tulevaste SOUP 69 rühmituse liikmete ühishäitus, mis oli esimene näitusel osalemine ERKI üliõpilaste Andres Toltsi ja Ando Keskküla jaoks. Loomingulised kaksikvennad, nagu neid nimetati, olid esimesed, kes hakkasid kasutama ja levitama popiprintsiipe ENSV-s. Ürituse pealkiri ja plakat tulenesid Lapini tööst „SOUP 69”, millel oli Andy Warholi poolt kuulsaks maalitud Campbelli supipurk, kuid lahtikangutatuna. Näituse asukohta otsiti hoolega, kuna riiklikes galeriides ja kunstimuuseumides oli range kontroll. Valitud töid ei oleks muuseumid ega Kunstihoone kindlasti eksponeerinud (Helme 2010: 43).

Leonhard Lapin on kuuekümnendatel elanud noori võrrelnud just tol ajal müügile tulnud švammidega, mis endasse kõike – verd, vett, õli, bensiini ja šampanjat – imesid, oma poorides segasid ning seejärel uue kunsti ja kultuurina välja pigistasid (Lapin 1997: 20). Antud näide on väga iseloomulik ENSV noortele kunstnikele, kes olid täis uudishimu ja pealehakkamist ning keda ärritas nõukogulik ideoloogia. SOUP 69 algatajateks olid Lapin, Tolts ja Keskküla, hiljem liitusid nendega Eljandi, Meier, Kaarel Kurismaa.

Souplaste vaade tollasele kunstielule oli uus ning avangardne, kuna sellist muutust ja (peidetud) kriitikat ei olnud enne nähtud. Noorte kunstnike korraldatud näitused ja *happening*'id olid Nõukogude ühiskonnas uued ning noortekultuur võttis nad hästi vastu. Teistsugune oli kunstivõimude suhtumine – isekorraldatud näitustelt keelati ära mõned tööd või koguni terve näitus. Intervjuus rääkis Andres Tolts aktsioonist nimega „Paberid õhus”, mis lõppes tema jaoks miilitsajaoskonnas (Intervjuu Andres Toltsiga b). SOUP 69 ei olnud kindlalt piiritletud või ühise stiilitunnetusega rühmitus, vaid pigem põlvkonnakaaslaste seltskond, keda ühendas loomingulisus ja huvi avangardi vastu.

Leonhard Lapin on öelnud, et 1969. aasta Ungari reisil ostis ta Lucy Lippardi klassikalise popkunsti raamatu (Lapin 1986: 20). Lippardi raamatut said käes hoida kõik souplased ja nende tuttavad, kuid kuna tegu oli ungarikeelse teosega, siis piirduti vaid piltide vaatamisega (Intervjuu Sirje Helmega b). Intervjuus märgib Andres Tolts, et kuni Praha kevadeni olid sotsialismimaade ajakirjad vabalt kättesaadavad (Intervjuu Andres Toltsiga a), kuid peale 1968. aasta kevadet sai vajaminevat kirjandust hankida tutvuste

kaudu või antikvariaatidest (Intervjuu Kaur Altoaga). Souplasi iseloomustab ka stiililine mitmekesisus, kuna prooviti hõlmata kõiki popkunsti voole, ka käesolevas töös on uurimise alla võetud nii kollaažid, maalid kui assamblaažid ning mõni näide ka tollaegsest tegevuskunstist.

## 2.2 Andres Tolts (1949)

1968. aastal astus Andres Tolts ERKI tööstusdisaini kateedrisse ning seal kohtus ta ka oma tulevaste aatekaaslastega. Tolts on tegutsenud vabakunstnikuna ning loonud maale, kollaaže, graafikat, osalenud *happening*'idel ning olnud ka almanahhi Kunst ja Kodu toimetaja. Jaak Kangilaski sõnul oskas Tolts kokku sobitada käepärast olnud materjalid nii, et need astuvad dialoogi absurdse sovetliku ühiskonnaga. Toltsi kollaažid ja assamblaažid on parimad näited kultuurikonteksti analüüsivast kriitilisest kunstikitšist. Toltsi looming 1960. aastate teisel poolel ja 1970. aastate alguses hõlmas nii maalinguid *ready-made*'i voodiotsal, kokkuõmmeldud objekte, kollaaže kui ka *happening*'e mõttekaaslastega ERKI-st (Kangilaski, Helme 1999: 164).

Vaid loetud korrad koos esinenud souplased viljelesid kõik eri tehnikaid eeskätt sellepärast, et olid erinevate erialade üliõpilased. Eha Komissarov on kirjeldanud Andres Toltsi loomingut klassikaliselt popiliku katsena kulunud ainestikku kunstikõlbuliseks muuta (Komissarov 1991).

Toltsi huvi nõukogude elu kujutamise vastu on märganud ka tema aatekaaslased. Leonhard Lapin kirjeldab Toltsi vaadet nõukogude maailmast kui midagi ajutist, justkui rasket haigust, mis tuleb läbi põdeda. Eestlaste liitpoppi võikski tõlgendada kui ironiat ja mängu argielust pärit motiividega, irvitamist *homo soveticus*'e elu üle, kasutades popkunsti keelt (Lapin 1998). Komissarovi sõnul ei mõtle Tolts sümboleid välja, vaid kasutab kujundeid, mis tema põhimõtetega seostuvad. Selline kahetisus annab pildile sümboolset jõudu (Komissarov 1993) ning toob ka sõnumi vaatajale lähemale.

Toltsi enda sõnul on popkunstil vähemalt kaks variatsiooni: nimelt on ta loonud nii sovetlikku keskkonda pilavaid töid kui ka lõbusaid ning ilma sügavama tähenduseta töid, viimaste hulka kuuluvad kindlasti assamblaažid, *performance*'id ning viimaks ka *happening*'id, millel ENSV-s veel tõsisemat tähendust kui „pulli tegemine” polnud (Intervjuu Andres Toltsiga b).

Toltsi tööd on näiliselt lihtsad, sisaldades ometi mitmeid nägemisvõimalusi, mille põhjal tekivad ka mitmed interpretatsioonid. Jättes vaataja teosega üksi, andmata autoripoolset „eeskirja” pildiga suhestumiseks, võimaldab kunstnik igal huvilisel leida „oma” interpretatsioon (Hain 1999: 4).

Sümbolite ja tuttavate elementide kujutamist nimetab Tolts puhtaks mugavuseks, kuna kui midagi huvitab ja see on ka kodus käepärast olemas, siis seda ta ka kasutas (Epner 2009: 3), vastupidiselt Põllule, kes käis mööda surnuaedu ja prügimägesid (Intervjuu Enn Tegovaga a), et materjale leida.

### 2.3 Kaljo Põllu (1934–2010)

Tartu 1960. aastate kunstielu ja Visarite juhtfiguuriks olnud Kaljo Põllu on põneva taustaga kunstnik. Esiteks pedagoogikat, siis koorijuhtimist ning viimaks klaasehistööd õppinud Kaljo Põllu on enim tuntud mitte maalikunstniku, vaid graafikuna.

Kaljo Põllu tulek Tartusse 1962. aastal tähendas muutust ülikoolilinna kunstielus, kuna astudes vastu parteipoliitika pealesurumisele ja kunsti politiseerimisele (Helme, S. 2013a), koondas ta enda ümber hulga kunstihuvilisi. Temast sai Tartu kunstielu radikaalne muutja ning tänu Põllu tegevusele muutus Tartu mõneks ajaks noore kunsti keskuseks, luues koos Eesti Riikliku Kunstiinstituudi üliõpilastega ametlikule näitusekunstile tõsise vastasleeri (Samas).

Kaljo Põllu looming jaguneb kaheks: Tartu periood, mis lõppes 1975. aastal, ning Tallinna periood, mil ta töötas ERKI-s õppejõuna. Tartus oli Põllu eesti sõjajärgse

avangardi üks juhtfigure, uue kunsti väsimatu propageerija ning riikliku süsteemi karm kriitik, kuid Tallinna ajaks olid tema huvide keskpunkti nihkunud soome-ugri mütoloogiad (Helme, S. 2013a) ning ta tegeles rohkem graafikaga. Kaur Altoa tõi intervjuus välja huvitava fakti Põllu soovist oma popiloomingut eksponeerida Visarite näitustel ülikooli kohvikus, kuid graafikat, mida ta ilmselt tõsisemaks kunstiks pidas, eksponeeris ta vaid Tartu Kunstimuuseumis (Intervjuu Kaur Altoaga).

Tartu Riikliku Ülikooli Kunstikabineti juhataja ja uue kunstiideoloogia arendaja Kaljo Põllu pidas oluliseks ka kunstist kirjutada. Esimesed popkunsti-teemalised artiklid kirjutati kunstiajaloo tudengite ning teiste Kunstikabineti töös osalenute poolt Kaljo Põllu juhendamisel ning avaldati TRÜ lehes (Helme 2010: 33). Kunstikabineti juhatamine oli Põllu jaoks enam kui lihtsalt töökoht, ta ühendas seal kaasaegse kunsti ajaloo- ja teooriaõppe, avatud kunstiõppe süsteemi paljudele huvilistele ning – kõige olulisemana – mitmekülgse ja loominguks kunstirühmituse. Visariteta oleks Kaljo Põllu töö jäänud kokkuvõttes poolikuks, sest praktikat poleks olnud (Helme 1997: 8).

Perioodi 1967–1972 loomingu põhjal võib Kaljo Põllut nimetada popkunstnikuks. Uus kunstivool hülgas looduse, mis oli olnud sajandeid kunsti inspiratsiooniks. Olles juba algusest peale nii küüniline kui romantiline – Warholi masinlik siiditrükk saavutab uue kultuuridiskursuse –, muutis see kunstimaastikku ka Eestis, kus 20. sajandi juhtfiguuriks oli olnud Pallase kunstikool ja koolkond. Viimane oli vabaduse, nostalgia, ilu kehastuseks ning selle ründamine mõjus paljudele kunstnikele ja kunstisõpradele šokeerivalt (Helme 1994: 54–55).

Kaljo Põllu on väitnud, et Visarid oli Pallase tõeliste ideede edasiarendamine, samas vaatasid nad uute ideede ja kunstikeelte poole. Põllu proovis kasutada vanu ideaale uues keeles (Helme 1997: 11). On seatud küsimärgi alla väide, et Põllu tõi Pallase asemele massimeedia müüdi, nagu tegi seda Ameerikas Warhol. Põllu võttis Warholi kuulsuste seeria idee ning asendas ameerika popikoonid tundmatute nägudega („Tervitus”, „Kaks mõtet”). See oli ka vastupidine käik ameerika popile, kus kõik oli läbimõeldud (Helme 1994: 55). Siinses ühiskonnas valitses vendlus ja võrdsus, ei olnud õige kedagi teistest kõrgemale tõsta.

Warholile sümpatiseerisid masinad, ta soovis isegi neist üks olla, kuid Põllu huvitus esemetest, mis masinatega kaasas käivad. Ese ise viitab juba Marcel Duchampi poolt kuulsaks saanud *ready-made*'ile, Põllu loomingust on tuntud *hand made ready made*'id (mõiste Brian O'Dohertylt) „Mängutuba” (1967–68), „Kollane ring” (1970), „Neljas esem” (1970), „Tormilatern” (1968) (Helme 1994: 55). Asta Hiir kirjutab Kaljo Põllust Visarite ühishäituse kataloogis 1997. aastal kui kunstnikust, kes seab pildid kokku tavalistest tarbeesemetest ning sunnib märkama igapäevaste asjade võlu, asetades need uude konteksti (Hiir 1968). Kaljo Põllu on tegelenud süvendatult ka opkunstiga, mille seosed popiga on silmnähtavad. Hilisemal perioodil, naasnud Tallinnasse, keskendus Põllu taas graafikale.

### **III Postkolonialism ja ENSV**

1940. aastal annekteeriti Leedu, Läti ja Eesti, toimusid küüditamised ja peale Teist maailmasõda olid Balti riigid Nõukogude Liidu osa ning paljud Ida-Euroopa riigid Nõukogude Liidu mõjuväljas ehk nn sotsialismileeris. Nõukogude Liidu suhted olid head ka teiste kommunistlike riikidega Aafrikas, Ladina-Ameerikas, Aasias, tagades neile militaarse ja majandusliku kindluse (Page 2003: 549). Et Eesti oli koloniseerimise ohver, on õigustatud kasutada eesti kunsti ajaloo seletamiseks postkolonialistlikule teooriale omaseid lähenemisviise ja selles teoorias loodud mõisteid. Koloniaalvõim seadis kunstiloomingule ideoloogilised raamid ning rajas Eesti kunstielu kontrollimiseks omale sobivad institutsioonid (Kangilaski 2011: 11).

Totalitaarses ühiskonnas polnud ükski eluvaldkond autonoomne ning üksainus ideoloogia valitses mitte ainult poliitikas, vaid ka kultuuris, ühiskonna mõtteviisis ja ideedes üldiselt. Nõukogude Liidu territooriumilt loeti kokku 69 erinevat rahvust, mis tähendas, et Nõukogude Liit oli multinatsioonaalne riik, mis koosnes erineva suurusega rahvusgruppidest (Smith 2005: 16).

David Chioni Moore'i järgi võeti termin „postkolonialism” lääne humanitaarteadustes kasutusele 1980. aastatel. Massiliseks uurimisobjektiks kasvas see 1990ndatel. Sellest on saanud peamine tööriist, rääkimaks Kolmandast Maailmast ning kõigest, mis jääb läänest eemale. „Postkoloniaalne” kirjeldab otseselt suurt hulka tänast poliitilist, sotsiaalset, kultuurilist ja kirjanduslikku tausta Sahara-taguses Aafrikas, Lähis-Idas, Vahemere-äärsetes maades, Araabiamaades ning vähem või teistsuguses mõõtnes ka Ladina-Ameerika, Austraalia, Kanada, Iirimaa ja isegi USA jaoks (Moore 2001: 111, 112). Käesolev peatükk keskendub suurel määral Moore'i artiklile „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?”, et seletada postkolonialismi mõiste kasutamise võimalikkust postsovetlikus kontekstis. See on võimalik, kuna postkolonialistlikud

uuringud huvitavad eelkõige alistunud rahvastest ja etnilistest gruppidest, mitte allutavast suurvõimust (Moore 2001: 120).

### 3.1 Postkolonialismi teooriad: Moore, Račevskis, Bhabha

Kolme teoretiku arvamused ühtivad, kui rääkida idabloki maadest kui koloniseeritud riikidest. Mõningaste erinevustega saab Moore'i, Račevskist ja Bhabhat käsitleda koos ning üksteisele toetuvatena.

#### 3.1.1 David Chioni Moore

Vastavas teaduskirjanduses enim tsiteeritud artikkel seoses Nõukogude Liidu okupatsiooni kui kolonisatsiooniga on David Chioni Moore'i „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?“. Moore selgitab post-sovetlikku kolonisatsiooni Saharast lõunasse jääva Aafrika territooriumi näitel. Sahara-tagune osa oli enne eurooplaste sissetungi rikas ning mitmekesine kultuur. Koloniseerimine ning impeeriumi kontroll hakkab tavaliselt territooriumide äärealadelt ning laieneb tasapisi sisemaale, kus põliselanike valitsused asendatakse marionetliku võimuga. Muutused viidi läbi ka Aafrika haridussüsteemis, viies sisse koloniseerija keele ja kultuuri õppimise. Ajalugu kirjutati ümber kolonisaatori huvides ning muudeti õppekavas kohustuslikuks. Muutused toimusid ka majanduses ja haldusküsimustes, nimelt muudeti põliselanike koloniseeritud territooriumid majanduslikeks läänideks ning ka kaubavahetust piirati. Majanduslik tootmine allutati käsumajandusele, mis oli suunatud võimuladviku huvidele ning eiras kohalike vajadusi. Realseid vajadusi silmas pidamata võeti kasutusele meetmed, mis antud kultuuri ja asukohaga ei sobinud (Moore 2001: 112). Aafrika dissidentide häält võis kuulda vaid väljaspool kolooniaid, kuid sellest maailmast välja saada oli väga keeruline. Koloonias esinenud rahulolematust võis välja lugeda ridade vahelt – satiir, paroodia, naljad. Moore esitab küsimuse, kas selline postkolonialismi kirjeldus sobib ka hiiglaslikule territooriumile Eestist Kasahstanini,

mis hõlmas ka Lätit, Leedut, Poolat, endist Ida-Saksamaad, Tšehhit, Slovakkia, Ungarit, Sloveeniat, Horvaatit, Bosnia ja Hertsegoviinat, Serbiat, Makedooniat, Albaaniat, Türkmenistani, Usbekistani, Rumeeniat, Bulgaariat, Valgevene, Moldovat, Ukrainat, Gruusiat, Azerbaidžani, Armeeniat, Tadžikistani ja Kõrgõstani. Need rahvusriigid ja rahvused olid erinevates vormides kuulunud Venemaa mõjusfääri 40–200 aastat. Seega on Moore'i väitel postsovetlik maailm sama mitmekülgne kui postkoloniaalne maailm (Moore 2001: 116). Loomulikult ei ole Moore ainus, kes on seostanud postsovetlikke riike postkolonialismi teooriaga. Järgmises alapeatükis tutvustatakse lähemalt ka Eesti teoretikute käsitlusi Eestist kui postkoloniaalsest riigist.

Moore on võrrelnud ka Vene-Nõukogude ja Inglise-Prantsuse postkoloniaalsete suhete vorme. Kolmeosalises eristuses toob ta välja erinevused kahe kolonisaatori võrdluses. Esiteks klassikaline kolonisatsioon – brittide kolonisatsioon Keenias ja Indias või prantslaste kolonisatsioon Senegalis või Vietnamis. Olgugi et vahemaad kolonisaatori ja koloniseeritava vahel olid suured, töötas siiski poliitiline, majanduslik, militaarne ja kultuuriline kontroll ja võim kohaliku rahva üle. Teise koloniseerimistüübi toob ta USA, Austraalia ja Lõuna-Aafrika näitel, kus koloniseerijad seadsid end sisse, muutes põlisrahvad neljanda maailma<sup>4</sup> elanikeks.

Kolmandaks toob ta „dünastia” mõiste, kus koloniseerija on allutanud naaberrahvad ja kontrollib alati kohalike tegemisi – see vastab kõige enam ka Vene-Nõukogude tegevusele. Koloniaalkontrolli üle kaugete oriendimaade on omanud nii britid India üle, prantslased Vietnami üle kui ka venelased 19. sajandil territooriumi laiendades (Moore 2001: 118). Kõige suurem erinevus, mida saab Euroopa koloniaaljõudude ja Nõukogude Liidu vahel välja tuua, oli see, et viimases oli totalitaarne võim (Račevskis 2006: 171), mis tähendab, et kõik eluvaldkonnad olid allutatud riigi võimule.

---

<sup>4</sup> enamasti teatud Aasia ja Aafrika riigid, mis on tänapäeval maailmas kõige vaesemad. Seda mõistet on kasutatud nende riikide eristamiseks üldisemast kolmanda maailma kategooriast 1970.–1980. aastate majanduslikku stagnatsiooni silmas pidades, ent see 1) mõiste ei ole kuigi laias kasutuses; 2) ka esimese maailma ja teise maailma äärmiselt marginaalsed vähemusrühmad, näiteks kütid ja korilased ja/või põlisrahvad (inuitid, maoorid, indiaanlased, endise Nõukogude Liidu aladel elavad väikerahvad), kelle üle domineerivad teised rahvusrühmad ja/või riigi bürokraatia (SEI).

Moore'i artiklis on seletus ka mittekolonialistlikust vaatepunktist kogu Nõukogude Liidu tegevusele. Nimelt oli rahvas rõõmus, et neile jätkus alati tööd; lagundati etnilised ja klassilised erinevused kogu Venemaal ning liiduvabariikides, arendati tööstust, tehaseid, haiglaid, koole. Nõukogude Liit proovis saavutada midagi hoopis muud, kui Vene impeerium oli saavutanud: selle asemel, et tunnistada end impeeriumina, tegi suurriik mitmetele riikidele ettepaneku „vabatahtlikult” Nõukogude Liiduga ühineda. Okupeerimisega samal ajal arendati välja ka mõtteviisi: „vormilt rahvuslik, sisult sotsialistlik” (Moore 2001: 128).

### 3.1.2 Kārlis Račevskis

Balti riikide postkoloniaalset määratlust on uurinud Kārlis Račevskis, kes paigutab Nõukogude Liidu okupatsiooni tagajärjed pigem postkoloniaalsete uuringute alla. Pärast Teist maailmasõda, mil Nõukogude Liidule hakkasid kuuluma kolooniad Ida-Euroopas, muutus olukord Euroopas ärevaks. Ekspansiooni käigus allutatud iseseisvates Balti riikides, Poolas, Ungaris, Tšehhoslovakkias, Rumeenias, Bulgaarias jm kehtestati kõige klassikalisemad kolonialismi reeglid – suveräänse võimu puudumine, piirangud välismaale reisimiseks, militaarne okupatsioon, sisemajandust kontrolliv riik ning haridus, mis vastas koloniseerija huvidele (Račevskis 2006: 178). Eelnimetatud piirangud kehtivad nii koloniseerimise kui okupeerimise puhul ning Nõukogude Liit suutis need reeglid kehtestada kõikides allutatud maades.

Račevskis on toonud välja tunnused, millele toetudes võib Balti riike vaadata kui kolonisatsiooni ohvreid: Nõukogude Liidu dominantsus, territooriumi okupeerimine ja kontrollimine, samuti otsene poliitiline ja majanduslik kontroll. Postkolonialismi teooria järgi on domineerimise strateegiatest kõige olulisem keele kontroll. Sovetlik süsteem taotles kontrolli kogu lingvistilise väljenduse semantilise dimensiooni üle, mis tänapäeval seostub kõige enam George Orwelli anti-utoopiatega nagu „Loomade farm” või „1984”. Viimased on fiktsioonid, mille inspiratsioon ja idee pärines Ida-Euroopa igapäevaelu reaalsusest (Račevskis 2006: 180).

Račevskise teooria on adekvaatne ning ka läbi sellise seletuse on võimalik vaadata Eestit postkoloniaalse riigina. Račevskis on arutlenud ka selle üle, miks võib olla keeruline näha Nõukogude Liidu impeeriumi liitvabariike kolooniatena (Samas).

### 3.1.3 Homi K. Bhabha

Üks postkolonialismi loojaid Homi K. Bhabha on kirjeldanud koloniseeritava suhet kolonisaatoriga ambivalentsetena, kuna see ei ole kunagi puhas opositsioon, vaid ambivalentne ja keerukas, mis põhineb vastuseisul ja külgetõmbel (Bhabha 1994: 85).

Olenevalt vaatepunktist võib ka Eesti NSV-d Bhabha kirjelduse järgi analüüsida koloniseeritud riigina. Bhabha jaoks pole koloniseeritu vaid hääletu kannataja, vaid omab ka mõningast võimu koloniseerija üle, nimelt vajab koloniseerija märke allumisest ning kardab allumatust. ENSV-s on taolist koloniaalsuhet mõistlik seletada läbi popkultuuri – noored püüdsid iga hinna eest hankida välismaist kaupa, sh riideid, plaate, ajakirju, aksessuaare, ja juurutada läänelikke käitumismustreid. Nõukogude võimud pidasid taolist tegevust dissidentidele omaseks ning konfiskeeriti ja keelati kõik, mis vähegi läänelik tundus. Hirm (liigse) läänestumise ees oli suur, seda püüti pidurdada. Bhabha teooria järgi on nii koloniseeritu kui koloniseerija lõhestunud subjektid ning koloniseerija sisemine lõhestatus võimaldab tema autoriteeti õõnestada. Bhabha järgi on väiksed erinevused ja vaevumärgatavad muutused just õõnestavad tegurid (Mitchell 1995: 82). Selline vaikne õõnestav tegevus võib iseloomustada ka kommunistliku bloki lagunemist alates 1980. aastate lõpust. Väikeste vahedega, kuid siiski, deklareerisid aastakümneid (või sajandeid) alistunud rahvad end iseseisvateks vabariikideks.

### 3.2 Postkolonialistlikud uuringud Eestis

Gayatri Spivaki kirjeldab koloniseerijat kui võõrast rahvusriiki, kes on kehtestanud ülemvõimu, surunud peale seadusi, haridussüsteemi ning kohandanud tootmisviisid

vastavalt oma huvidele (Chernetsky jt. 2006: 828). Spivaki seletus sobib Eesti koloniaaldiskursuse analüüsimiseks hästi ning haakub ka Tiit Hennoste artikliga „Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon”. Hennoste tõi välja koloniseerija eesmärgi reprodutseerida koloniseeritavast riigist enda koopiat, st suruda peale oma kombeid, väärtusi, tõesid – luua kolonisaatori matkija (Hennoste 2003: 94). Sarnast meetodit järgis ka Nõukogude Liit nii Balti riike kui teisi rahvusriike okupeerides. Hennoste järgi on koloniaaldiskursus siiski alati ambivalentne, kuna kolonisaatorid ei soovi kunagi täpseid koopiaid toota, vaid selliseid, kelle väärtused ja kombed oleksid samad, kuid identiteet säiliks. Moore toob näite Indiast, kus leidub osa inimesi, kes on täiesti anglikaniseerunud – nende aktsent, käitumismaneerid, kirjandus- ja spordihuvid on samad nagu inglise härrasmeestel, keda enamjaolt Euroopas enam ei eksisteeri. Soov tekitada juurde väikseid kloon-kolooniaid ei täitunud Nõukogude Liidul päris nii ideaalselt kui Suurbritannial. Mõeldes eesti kultuurile, mis oli sageli sisimas nõukogude võimuga opositsioonis, leiab siinkirjutaja, et hoopis mitte-pealesurutud ja vabameelne lääne kultuur sai siinmail mõjuvamaks, kunstivaldkonnas vähemalt üheks kümnendiks kindlasti.

Hennoste kasutab ka terminit enesekolonisatsioon, mida ta määratleb kui protsessi, „mille kaudu autoriteetne kiht koloniseeritavaid võtab ise ja vabatahtlikult omaks kolonisaatorite väärtused, kombed, kultuurimudelid jms ning asub neile toetudes muutma oma kultuuri kolonisaatorite kultuuri sarnaseks” (Hennoste 2003: 93). Eesti kultuur on hübriidkultuur, sest kontakt erinevate võõrvõimudega on olnud läbi aegade tihe. Hübriidsuse tunnuseid võib välja lugeda nii poliitilistest, keelelistest, kultuurilistest, rassilistest, hariduslikest kui uskumuslikest muutustest ka 20. sajandil. Hennoste viitab artiklis eesti kultuuri enesekoloniseerimise järkjärgulisele toimumisele. Nimelt alustati koloniseerimist struktuuri madalamatest osadest nagu didaktiline kultuur, alamklasside kultuur ning pikkamööda jõuti tollase mudeli kõrgematele tasanditele. Hennoste küll peab enesekoloniseerimise all pigem silmas 18. sajandi Eesti olukorda, kuid siinkirjutaja näeb enesekolonisatsiooni ka nõukogudeaegses Eestis. Kuna otsest vastupanu oli targem mitte alustada, siis tegutsesid ka dissidendid vaikselt ning salamisi. Võiks öelda, et kogu eestimeelne kultuurielu elas vaikselt siiski edasi, kuid varjatud sümbolitena, salajastel näitustel, kujundlike jutustuste ja piltidena. Taas on

kohane tuua näiteks Andres Toltsi 1968. aasta maal „Poksijad”, mis võeti näitusele vastu, olgugi et kõrvaltvaatajale tundus kujutatud stseen kummaline – punaste lampasidega pükstel, poksikindad käes, võitlesid kaks Nõukogude kindralit omavahel poksiringis – ühelt poolt sport kui Nõukogude Liidu au ja uhkus, kuid teisalt vastuoluline maal.

### 3.3 Analüüs

*„Eestlaste sovietspopis lõi lõkkele iroonia ja mäng kommunistidele pühade sümbolitega, küüniline irvitamine homo soveticus’e elu ja maailma üle, milleks kasutati pop-art’i rahvusvahelist keelt, keelt, mis võimalike kallaletungide korral oleks võimaldanud viidata otsese nõukogudevastasusega võrreldes vähem halvale „lääne ees lömitamisele”.”*

Leonhard Lapin (1998: 1113)

Analüüsiks on valitud nii Kaljo Põllult kui Andres Toltsilt üheksa tööd, mis on valminud aastatel 1967– 1976 ning on stiililt liigitatavad popkunsti alla. On kaheldav, et vaid NSVL-i okupatsioon ajendas Toltsi ja Põllut looma prügimäelt leiduvast *trash-art*’i ja ajakirjaväljalõigetest kollaaže. Taoline mõtteviis oli juba varem olemas ka demokraatlikes riikides ning kunstimaailma korraldus vajab seoses üldise paradigmuuutusega uusi väljundeid. Küll aga on mõjutanud Nõukogude Liidu okupatsioon selle perioodi kunsteoste temaatikat, sümboolikat ning koloriidualikut. Käesoleva töö analüüsi raamib Tiit Hennoste pidžinkultuuri definitsioon (Hennoste 2003). Analüüs põhineb autori enda mõtetel, kuid ka Sirje Helme, Andres Toltsi, Kaur Alttoa ja Enn Tegovaga läbiviidud intervjuudel.

## Pidžinkultuur

Rääkides pidžinkultuurist, on kõigepealt vaja defineerida *kreoolkultuuri*. Kreolisatsioon märgib kultuurilise segunemise protsessi, mille tulemuseks on kreoolühiskond ja -kultuur ning sellises laias tähenduses võime suurt osa Ida-Euroopat, sh ka eesti kultuuri ja ühiskonda, nimetada kreolistunuks (Hennoste 2003: 90). Juri Lotman on kirjutanud keelte kreolisatsioonist, mille järgi ühe keele struktuur mõjutab sügavuti teist. Keelte grammatikad võivad olla täiesti erinevad, kuid reaalses funktsioneerimises võib tulemuseks olla kahe keele segu (Lotman 2002: 2652).

Pidžinkultuur on kahe kultuuri alusel loodud kultuur ehk kultuur ilma rahvata. Kreoolkultuur on kasvatanud endale rahva, kes teda algusest peale kasutab. Kreolisatsioon on pidevalt toimuv protsess, mitte produkt. Kreolistumisega seostub kaks protsessi: sobitumine uue kultuuriga ja interkultuuratsioon kui protsess, milles toimub segunemine ning vastastikune kultuuriline andmine ja saamine (Hennoste 2003: 91). Sellest seisukohast vaatab Hennoste eesti kultuuri alates 19. sajandist kui kreolistuvat pidžinkultuuri. Eelmine noor-eestlaste pidžinlaine ei jõudnud 1930. aastatel veel kreolistuda, kui juba tuli peale uus kolonisatsioonilaine nõukogude kultuuri näol. Uus pidžin hakkas kreolistuma alles 1960. aastatel, kui rahvas hakkas omaks võtma uusi mudeleid ja kultuurikeelt (Hennoste 2003: 93). Kaks või enam keelt võivad omavahel põimuda nii, et nende baasil luuakse uus keelevariant. Selline variantide süntees võib tekitada erisuguseid vorme, millest kõige olulisem on pidžiniseerumine. Selle kaudu luuakse uus keel, mida nimetatakse pidžinkeeleks. Grammatika võetakse üldjuhul oma keelest, sõnavara aluseks on tavaliselt mõne üldlevinud keele sõnavara. Tulemuseks on lihtne, vähese sõnavara ja lihtsate reeglitega keel, mille asjast huvitatud inimesed ära õpivad (Hennoste 2003: 94). Pidžin on keel ilma rahvata, st ta on kõigile võõrkeel. Kui seda hakkavad kasutama pered ning selle õpivad esimese keelena ära lapsed, siis muutub pidžinkeel kreoolkeeleks. Tekivad uued sõnad, mis pärinevad erinevatest allikatest, lisanduvad uued morfoloogilised ja süntaktilised struktuurid. Kreoolkeel on seega pidžin, mis on endale kasvatanud rahva, kes teda sünnist peale kõneleb ja edasi pärandab (Hennoste 2003: 97).

Nõukogude keskkonna ja lääneliku noortekultuuri tähestik ja grammatika olid täiesti erinevad, ometigi tekkis liitpop, mida võib lugeda pidžinkultuuriks. Nõukogude noortekultuur eksisteeris lääne popkultuuri vaimus, kuid füüsiliselt oli Nõukogude Liidu territooriumil.

Ka Sirje Helme on toonud nõukogude popkunsti tekkimisele paralleeli keele tekkimisega. Süntaks loodi kohapeal ENSV-s, läänest, st peamiselt USA-st, võeti üle popkunstile omane tähestik ning võib-olla ka grammatika (Intervjuu Sirje Helmega b). Oluline on märkida, et sisuline pool tuli kohalikest mõjudest, kuid väline vorm oli universaalne popi jäljendus. Kui Ühendriikides ironiseeriti tarbimiskultuuri üle, siis sotsialismimaades olid selle puudumisel olulisemad kaubandusega seonduvad märksõnad *defitsiit* ja *ersats*. Andres Toltsi assamblaažid „**Seal, kus algab loto**” (vt Lisa 3) ja „**Ase**” (vt Lisa 4) on valmistatud nõukogudeaegsest sitsiriidest. Sirje Helme on võrrelnud Toltsi irooniat Warholi Brillo Boxiga – Ameerika Ühendriikides oli tarbimisühiskond nii arenenud, et inimestele oli igapäevane näha polettidel kastide viisi majapidamiskaupu, samas kui Eesti NSV-s võis tol hetkel olla valida vaid kahe sitsiriidest kitli vahel (Sirje Helme loeng 2013<sup>5</sup>). Intervjuus mainis kunstnik ka seda, et „Seal, kus algab loto” ja „Aseme” esemete ja materjali kokkusobitamise motivatsioon tuli ühelt poolt keskkonnast, kuid teisalt ka huvitavast ajaveetmise võimalusest. Toltsi sõnul ei peaks igale tööle liigset tähendust omistama, kuna teosed valmisid ka lihtsalt instinkti ajal. Sitsiriidest assamblaažid kvalifitseeruvad küll popiliku iroonia alla, kuna kunstnik ise tunnistas, et otsis seda kõige igapäevasemat ja labasemat. „Aseme” keskel on *ready-made*’ina kasutatud lambikuplit, mis esineb ka „Voodi I” maalil. Lambikuppel kujutab rinda, mis viib taas tagasi USA-sse Tom Wesselmanni naisfiguuride juurde.

Andres Toltsi assamblaaži „**Voodi I**” (vt Lisa 7) eelkäijaks võib pidada Robert Rauchenbergi „Voodit” (1955), mis on varase popi ja abstraktsionismi piiripeal valminud töö. Tolts on kasutanud voodi otsa *ready-made*’ina ning maalinud sellele voodi ning öökapi, Rauchenberg kasutab valmisobjektina indiaanimustriga vatitekki, mille ülaosasse on pritsinud ning seganud mõningaid värve. Koloniaalse jäljenduse

---

<sup>5</sup> Sirje Helme „Aga Eestis? II“ 21.05.2013. <http://chuck.ut.ee:8080/ess/echo/presentation/96622e42-d102-4f27-af22-30507b0e26bc> (01:08:50)

võttes on „Voodi I” selge näide pidžinkultuurist, kuna kasutatud on sovetiaegset mööblit, seega objekt ise juba pärineb ühest „keelest” ning teine „keel” on väline, mis on tuletatud lääne ideid omaks võttes. Sirje Helme sõnul ei olnud nõukogude aja popkunstnikel soovi jäljendada Lääneriike nende kunsti või kultuuri pärast, vaid sooviti olla ka vabad ja iseseisvad (Intervjuu Sirje Helmega b).

Tolts on oma piltidel sageli kasutanud võtet „pilt pildis”, „kujund kujundis” või „pind pinnas”. „Seal, kus algab loto” ning „Ase” on näited materjalide sobitamisest kangastele ning ka esemete kombineerimisest. „Pilt pildis” esineb kollaažis „**Hermeliin**” (vt Lisa 6) ning ka maalil „Piritasõit” (1969). „Hermeliin” on Toltsi keskkooli-aegne kollaaž, milles kasutatud pildid on välja lõigatud tollastest ajakirjadest. Kombineerimist võrdleb Tolts „pasjanssi ladumisega” – olemas on mingi hulk väljalõikeid ning need on vaja kokku sobitada nii, et kogu teos hakkaks tööle. Taoline kiire, lihtne meetod oli unikaalne, ükski kollaaž ei tulnud eelmistega sarnane (Intervjuu Andres Toltsiga b).

Assamblaazis „**Vaba väli**” (vt Lisa 18) on Tolts kasutanud tapeeti, mille valiku taust ühtib sitsiriide valiku põhjustega eelmainitud töödes. Sovetlikule ning rõõmsale tapeedile on kleebitud eesti looduse jäljendus: viljapead ja roheline taimemass. Knopkadega on kunstnik eraldanud kaks poolt, kuhu vahele jääb tühi tapetseeritud sein ilma taimedeta. Taaskord kohtuvad naiivne eestimeelne viljapeade ja okste kasutamine nõukogude ajal harjumusliku ja igapäevasega – toimub pidžiniseerumine mitmekorruseliste majade korterites leiduva lillelise tapeedi ja eestlastele südamelähedaste talude ja viljapõldude vahel.

Ka maal „**Mootorratas**” (vt Lisa 19) vihjab eestimeelsusele, kuid taaskord ilma sini-must-valge koloriidita. Viljapõldude vahel sõidab viljavihku käes hoidev eesti neiu Javaga, mis oli Tšehhi ratas – sama sümboolika viitab ka teatud protestivaimule, kuna maal valmis aasta pärast Praha kevadet. Samuti parodeerib kollaaž „**Laulupidu**” (vt Lisa 20) eestlaste kõige rahvuslikumat üritust. Pildil seisavad eesti rahvariides noormees lapsega ning neiu, kes hoiab rõõmsalt kõrgel punalippu. Toltsi sõnul on see täiesti äratuntav iroonia, kuna laulupeod ja muud rahvaüritused korraldati puhtalt Nõukogu Liidule kiidulaulu esitamiseks ehk pilt on jäljendus nõukogudeaegsest

elukorraldusest. Nõukogude ideoloogia juurde kuulus rahvakunst ning Stalini ajal sai loosungiks „Vormilt rahvuslik, sisult sotsialistlik” (intervjuu Andres Toltsiga b).

Plastmass oli nõukogude ajal rohkesti kasutatud materjal ning tänu soodsale hinnale said paljud endale plastikust tarbeesemeid ka lubada. Massitarbimiseks loodud esemeid on oma loomingus kasutanud nii Põllu kui Tolts. Maal „**Asjad**” (vt Lisa 21) on igipopilik nii sisult kui vormilt – kujutatud on pühivärvides väikseid plastikesemeid oma igapäevasuses, standardsuses. Tolts on siin justkui ironitsenud natüürmordi ideega, kui on kujutanud isegi plastikust lilli (Intervjuu Andres Toltsiga b).

Toltsi sõnul oli värvikasutus väga oluline, näiteks „**Poksijates**” (vt Lisa 5) on ta kasutanud venelaste *goluboje* sinist, sõjaväerohelist, muidugi ka punast. 1969. aasta maalil kujutab kunstnik kahte Stalini-aegselt fotolt võetud poksijat. Pildi teeb ironiliseks see, et tegu on nõukogude kindralitega, kuna pükste küljelt jooksevad iseloomulikud punased lampassid. Leonhard Lapin on nimetanud Erik Bulatovi maali „Horisont” (1971) (vt Lisa 16) „Poksijatega” samatähenduslikuks. Maalide võrdlus võiks seletada vene ja eesti *sots-art*’i erijooni – Bulatovi maali koloriit on stalinistlikult helge, Toltsil toores ning rõhutatud meeleolu kandev. Bulatovi maal kannab endas stalinistlikku utoopiat, samal ajal on Tolts kujutanud jõhkraat nõukogude reaalsust, mida just valitud koloriit sini-puna-roheline-roosa rõhutab. Ühel maalil jalutavad nõukogude kodanikud kaunil mererannal, teisel on kaks agressiivset tüüpi võitlusse astunud. Sõja võitnud Nõukogude riigile oli raskejõustik omamoodi sümbol ning poks oli füüsilise jõu demonstreerimise jõhkraim vorm (Lapin 1998: 1111).

„**Kaks mõtet**” (vt Lisa 8) on Kaljo Põllu õlimaal, mis on valminud 1967. aastal ning ilmselgelt on selle jaoks inspiratsiooni saanud Andy Warholi siiditrüki seeriast. Kui Warholi pildid kujutasid kuulsusi või igapäevaseid tarbekaupu, siis Põllu jäädvustab samas stiilis võõrast, tundmatut inimest. Imiteerides siiditrüki tehnikat, maalis Põllu korduvkujundit, mis maalitehnikas omandab staatilise ja raskepärase iseloomu, kuid graafikas mitte. Siiditrükk oli läänes odav ja tavaline tehnika, kuid tol ajal Eestis tehnilistel põhjustel kättesaamatu. Niisiis asendas Põllu selle lihtsa ja mängulisust lubava tehnika maalimisega (Helme, S. 2013a) või traditsiooniliste graafikatehnikatega, kasutades akvatintat, metsotintot ja kartongtrükki koos klišeetrükiga (Helme, S. 2013b).

Ka need graafikatehnikad võimaldasid välja tuua kujundite impersonaalsust ja korduvust ning rõhutasid ajastule omast uuenduslikku vaimu kunstis (Samas). Võrreldes Põllu töid ameerika popkunstiga, on sellegi töö puhul selge, et läänele omast kuulsuste ülistamist siin ei olnud. Popile vihjab veel teose koloriidivalik – põhivärvide kasutamine on popkunsti üks omadusi. Tegova sõnul on see lichtensteinilikult tüüpiline koomiksijoonistus, millel kujutatakse James Bondi. Tegova lisab veel, et kujutatud on meest, kes on kogu aeg töölisena vasarat hoidnud (vihjates Vera Muhhina skulptuurile „Tööline ja kolhoositar” 1937), kuid nüüd mõtlema hakanud (Intervjuu Enn Tegovaga a). Taaskord on pildilt loetav kakskeelsus – ühelt poolt töökas ja kasin nõukogude inimene ning teisalt rõõmus ja ülevoolav popi vorm. Kokkupaniduna toob see tõesti esile Nõukogude Eesti inimese, kes mõtles ja kuulas tähelepanelikult kõike, mis ümberringi räägiti.

1968. aasta maal „**Kurbus**” (vt Lisa 9) on kollaažilik maal, millel on kujutatud vinüülplaati kui üht popkultuuri keskset elementi. Plaadile on kirjutatud „His Masters Voice” ja grammofoni kõrval istub kuuletuv koer. Tegova sõnul on Põllu viidanud selle tööga Moskva raadiole, millele korralik nõukogude inimene vabatahtlikult kuuletus. Kompositsioonil on ka jõuline käsi, mis on aadrilaskmiseks valmis, žgutiga kinni seotud. Pulgast tugevasti kinni hoidev muskulis käsi viitab treenitud sõjaväelasele, keda Nõukogude Liidus küllaldaselt leidis. Samas on taustal kasutatud valget ja sinist ning vinüülplaat on must – isamaaline värvivalik, peidetud kuppelmaastiku ja militaarmaatika taha (Intervjuu Enn Tegovaga a). Selle töö juures on tunda irooniat, kui kuuletuv koer usinalt käske ootab, samal ajal kuppelmaastiku vahel istudes. Põllu esitab loo kuulekast nõukogude inimesest, valades idee täiuslikust *homo soveticus*’est popkunstile omasesse vormi (valmisesemed ning põhivärvide kasutamine).

„**Tervitus**” (vt Lisa 15) on Kaljo Põllu üks kuulsamaid maale sellest ajastust ning selle töö puhul võib märgata ka opkunsti märke. Taas on Põllu kasutanud popkunstile omast koloriiti ning kaabut kergitav mees meenutab eelnevalt kirjeldatud mõtlevat töölist. Kerget eestimeelset puudutust on ka selle töö puhul tunda, kui otsida sini-must-valget kombinatsiooni, kuid üleval paremal nurgas ilmuvad punased täpikesed, mis neutraliseerivad liigse eestimeelsuse. „Tervituses” sulavad kokku nõukogudeaegne

salaluureagent ning pop- ja opkunsti elemendid, mis lubavad tööd võrdselt eksponeerida nii Ida- kui Lääne-Euroopas.

Assamblaazis „**Ärev mõte**” (vt Lisa 10) on samuti ära kasutatud põhivärvide võlu. Härrasmeeste kübarad, päikseprillid ja mantlikraed viitavad nõukogude ühiskonnas n-ö koputajatele. Kogu töö näib olevat asetatud karpi või televiisorisse, mis seostub loogiliselt ka juba 1960. aastatel levinud kodumasinade-buumiga: uued ja moodsad kodumasinad, näiteks televiisorid, näitasid inimeste kaasaegsust ja jõukust. Ühestki kodust ei puudunud tolmuimeja, televiisor; köögiriulitelt võis leida Coca-Cola pudeleid, küpsiseid, maiustusi. Sõjajärgne ühiskond leevendas oma kaotusvalu ja -piinu, tarbides kõike, mida pakuti, kuid muidugi toimus see ainult läänes, Ida-Euroopas oleks see võimatu olnud. Tegova tunneb töös ära surma-temaatika, kuna Põllu oli käinud Raadi sõjaväelaste surnuaial ning igavesti säilivate tsinkplekist pärgade lehed on tööl äratuntavad. Rohelised tuled annavad justkui lubamismärguande, taustal on kaabuga „koputajad”. Sini-must-valge värvivalik on ka selles töös märgatav.

Analüüsiks on valitud veel kolm Põllu assamblaazi, mida ühendab parallelism. „**Mängutuba**” (vt Lisa 14) – töö mänguasjade sarjast, kus on kasutatud sümmeetrilist kompositsiooni, kus kaks ühesugust objekti on asetatud erinevatele pooltele. Kaljo Põllu oli eksperimenteerija, kuid tema tööd on alati ka esteetiliselt kaunid, kompositsioon laitmatu ning käsitööoskus suurepärase.

„**Pidulik õhtu**” (vt Lisa 13) – Põllu on kasutanud kunstiteoses nostalgilisi jõuluehteid, mis tekitavad vaatajas eestiaegse meeleolu. 1968. aasta töös on kasutatud puitu, klaasi, pappi, metalli, temperat. Taaskord on Põllu kasutanud sümmeetriat ning asetanud musta ruudu valgele taustale. „**Õpetajale**” (vt Lisa 17) on 1971. aasta teos, kus on kasutatud puitu, klaasi, metalli ja tempera värvi. Töö allosas on roheline nupuke, mis nagu annaks rohelse tee millegi teostamiseks. Peal asetsevad kolm varrast või antenni, mis võiksid meenutada tol ajal linnapildis esiletükkunud raadiolainete segajaid. Taaskord on kasutatud põhivärve: kuldkollased vardapead, punased sümmeetrilised osakesed sinisel alusel ning heleroheline tuluke töö allosas. Kogu tööd ümbritseb must ruut, mis omakorda moodustab neli musta ruutu. Pidžinkultuurile vihjavad poelettidelt pärinevad

esemed, mis ei olnud defitsiit, vaid vastupidi – kõigile kättesaadav. Põllu kasutas nõukogude masstootmise parodeerimiseks igapäevaselt ja kõigile kättesaadavat.

„**live**” (vt Lisa 11) on 1967. aastal valminud teos, mis otseselt viitab eestlaste iibele. Ka see töö kuulub Põllu mänguasjade-seeriasse. Tegova sõnul oli Põllul periood, kus ta kasutas mänguasju (intervjuu Enn Tegovaga a), ka sellel teosel on neli nukku ning üks suur emaka-kujutis. Teose idee on Kaur Altoa sõnul parandada eesti iivet sündivuse suurendamisega ning seeläbi saada ka valitseva korra ja venelaste vastu (Intervjuu Kaur Altoaga). Mänguasjade-seeriast valitud töö on pidžinkultuuri sõlm, kus kohtuvad totalitaarne võimuaparaat ning naiivne mõte seda suurema sündivusega üle trumbata. „live” ja teised kolm eelnevalt mainitud assamblaaži kustutavad kunsti ja eseme piiri, igapäevaasjad nagu nukk või jõulukuuse ehe muutuvad mingis kontekstis kunstiks. Plastiknukud ega -kurikad polnud defitsiit, seega võib neid vaadata kui märke, mis viitavad nõukogude tarbimisühiskonnale. Tarbida sai mõistagi seda, mis oli poelettidel. Toimub diskursiivne liitpopi esemete ja popkunsti ideoloogia sünteesimine ning tulemuseks on eestimeelsed, veidi iroonilised kunstiteosed.

Kaljo Põllu suhtus kunstilisse taaskasutusse väga kirglikult, kui käis Tartu prügimäel piimakanne ja muid esemeid korjamas. „**Kandam**” on üks näide Põllu tollaegsest loomingust, mis assamblaažina kvalifitseerub popkunsti alla. See võis olla otsene viide *trash-art*’ile, mida viljeldi ka mujal Euroopas, või ka iroonitsemine Eesti NSV-s puudunud tarbimisühiskonna üle, kus taaskasutus oli iseenesestmõistetav.

## KOKKUVÕTE

Käesolev töö on esimene omalaadne, mis käsitleb koos eesti kunstnikke Kaljo Põllut ning Andres Toltsi, keda ühendab silmapaistev ning mitmekülgne popkunsti alla paigutuv looming. Kumbki kunstnikest polnud traditsioonilise maalikunstniku taustaga, Toltsi erialaks oli tööstusdisain ning Põllul klaasikunst, pedagoogika ja koorijuhtimine.

Uurimuse teoreetiline osa refereerib postkolonialistlikke teoreetikuid D. C. Moore'i, K. Račevskist ning H. K. Bhabhat, pakkudes välja käsitluse Eesti NSV-st kui kolonialiseeritud maast. Eestit on peetud ka Nõukogude Liidu kõige liberaalsemaks liiduvabariigiks, kuna see asus riigi läänepiiril informatsiooni saamiseks suhteliselt soodsas kohas. Tiit Hennoste poolt kasutusele võetud termin *pidžin* sobis hästi valitud ajas ja kohas valminud teoste analüüsimiseks.

Selle termini kasutamine valitud piltide analüüsis osutus põnevaks protsessiks, eriti seetõttu, et haaravaid lugusid ja mõtteid oma nooruspõlvest ning autentseid Visarite ja souplaste memuaare jagasid Andres Tolts, Enn Tegova ja Kaur Altoa. Popkunsti näitel osutus võimalikuks uurida eesti pidžiniseerunud noortekultuuri. Suuresti tänu intervjuudele oli võimalik tundma õppida ka Kaljo Põllu kunsti ning hoiakuid, kuna Tartu 1960. aastate kunstielu juhtfiguurist ei ole ammendavaid käsitlusi välja antud. Põllu põhjalikkust kõigis oma tegudes kiitsid endised õpilased Sirje Helme ja Kaur Altoa. Vestlustest Andres Toltsiga ilmnis huvitavaid fakte nõukogude noortekultuuri kohta, kuid palju kasutatud informatsiooni pärineb ka Sirje Helme eesti popkunsti tervikteosest „Popkunst Forever”. Analüüs põhineb ühelt poolt kunstiteadlaste, - ajaloolaste ning kunstnike arvamustel ning teisalt on töö autor toonud välja ka enda nägemuse valitud töödest kui pidžinkultuuri näidetest.

Kõik valitud tööd sobivad illustreerima kahe kultuuri, kohaliku sovetliku ning läänemeelse popi, pidžiniseerumisprotsessi. Õpiti ära uus keel, mille tulemusena sündis

isepärane kultuuriline situatsioon ning analüüsitud kunstiteosed. Analüüsi peamiseks juhtlauseks on „sisult sovetlik, väliselt popilik”, mis tähendab, et nõukogude ühiskonna pilamist ja eestimeelsuse-ihalust peideti popkunsti välisesse vormi.

Andres Toltsi töödes oli domineerivam sõjaväerohelise ja *goluboje*-sinise kasutamine, eestimeelsust sümboliseerisid viljapeade ja rahvariiete kasutamine. Nii Toltsile kui Põllule oli omane pilada nõukogude aja tarbimiskultuuri, tuues oma teostesse plastikesemeid – kui Tolts maalis plastikvaase ja lilli, siis Põllu võttis valmiseseme ning asetas selle kunstiteose kompositsiooni. Põllu piltidelt leiab tihti sini-must-valget kombinatsiooni, mida tasakaalustavad mõned punased täpikesed. Oma loomingus kasutas Põllu sovetlikust ühiskonnast äratuntavat: n-ö koputajaid, harilikke esemeid nagu plastikkurikad, -nukud, jõuluehted. Samuti kasutas ta oma assamblaažides prügimäelt leitud. Mõlemad kunstnikud olid kõrgema võimu silmis suhteliselt heas kirjas, kuna nende pilkavaid töid avalikult ei eksponeeritud või seisis nad piiri peal, mida toetas neutraalne teose pealkiri (nt „Poksijad”).

Popkunsti hargnemist rõõmsaks ja kriitiliseks popiks on tajuda ka käesolevas töös. Popkunst ei olnud ainult ühiskonnakriitiline ja pilav, vaid pakkus kunstnikele ka uut eneseväljendusviisi. Enamikku käsitletud töödest iseloomustab siiski äratuntav soveti-ironia või eestimeelne sisu, võimaldades neid ka vastavalt teooriasse paigutada.

## KASUTATUD KIRJANDUS

**Alloway, L.** 1958. The Arts and Mass Media. *Architectural Design ja Construction*. February.

<http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/popart/popart.html>

**Altoa, K.; Trass, H.; Raitviir, A.** 1972. Visarid 6. *Tartu Riiklik Ülikool*, 14.04.

**Anason, H. H.; Prather M. F.; Wheeler, D.** 2001. *A History of Modern Art*. Fourth edition, Thames ja Hudson.

**Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H.** 1998. *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York. Routledge.

**Bhabha, H. K.** 1986. *Remembering Fanon.- F. Fanon, Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

**Bhabha, H. K.** 1994. *The Location of Culture*. Routledge.

**Chernetsky, V.; Condee, N.; Ram, H.; Spivak, G. C.** 2006. Are We Postcolonial? Post-Soviet Space. *PMLA* 121(3), lk 828–836.

**Epner, E.** 2009. Ma ei armasta kaost ega massi. *Kunst.ee*. 3-4.

**Golomstock, I.** 1990. Problems in the Study of Stalinist Culture. – Günther, H. (ed.). *The culture of stalinist period*. London: Mcmillian, pp 116- 140.

**Groys, B.** 2003. The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World. Erjavec, A. (ed.). *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. London: University of California Press, pp 55-90.

**Hain, J.** 1999. *Andres Toltsi ülevaatenäituse kataloog*. Tallinn.

**Helme, S.** 1994. Mida sa teed pärast orgiat? *Vikerkaar* 7, lk 54-57.

**Helme, S.** 1997. Kunstirühmitus VISARID. *Tartu 1967-1972 kunstinäituse kataloog*.

**Helme, S.** 2010. *Popkunst Forever*. Eesti Kunstimuuseum. Tallinn.

**Helme, S.** 2013a. Kaljo Põllu. Käsikiri autori valduses.

**Helme, S.** 2013b. Kaljo Põllu „Vaikus“ 1968. Käsikiri autori valduses.

**Helme, S., Kangilaski, J.** 1999. *Lühike Eesti kunstiajalugu*. Tallinn.

**Hennoste, T.** 2003. Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon. *Vikerkaar* 4/5, lk 85-100.

**Hiir, A.** 1968. Visarid II ehk pooltund ebavääriska sõbraga. *TRÜ*, 15.11.

- Juske, A.** 1991. 1980. aastate eesti kunst. *Vikerkaar* 6, lk 65.
- Juske, A.** 1993. Peatükke eesti moodsa kunsti ajaloost - Kaarel Kurismaa. *Vikerkaar* 9, lk 40-44.
- Juske, A.** 2007. "Sots-art" õilmitseb galeriides. *Eesti Päevaleht* 07.05.
- Kangilaski, J.** 1971a. Mõtteid välismaa uuemast kunstist. *Sirp ja Vasar*, 05.02.
- Kangilaski, J.** 1971b. Mõtteid välismaa uuemast kunstist. *Sirp ja Vasar*, 12.02.
- Kangilaski, J.** 2011. Lisandusi postkolonialismi diskussioonile. *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, kd 20/1-2, lk 7- 21.
- Kangilaski, J.** 2013. Nõukogude okupatsiooni aegne kunstielu korraldus. <http://www.okupatsioon.ee/et/component/content/article/3-eesti-1940-1991/9-kunst>
- Kirss, T.** 2001. Rändavad piirid: postkolonialismi võimalused. *Keel ja Kirjandus* 10, lk 673–682.
- Komissarov, E.** 1973. Lapinite näitust vaadates. *TRÜ*, 02.03.
- Komissarov, E.** 1991. SOUP69 – 20 aastat hiljem. *Kunst*, 1, lk 16-20.
- Komissarov, E.** 1993. Andres Toltsi väikesed pildid. *Kunst*, 1, lk 15-18.
- Lapin, L.** 1986. Startinud kuuekümnendatel. *Kunst*, 1, lk 16-23.
- Lapin, L.** 1994. Kellele Põllulill, kellele Kurekell. *Hommikuleht*, 23.04.
- Lapin, L.** 1997. *Kaks kunsti*. Kirjastus „Kunst“.
- Lapin, L.** 1998. Ääremärkusi Boris Groysi Staliniaanale. Järelsõna B. Groysi artiklike „Stalin-stiil“, *Akadeemia* 5, lk 1111–1118.
- Liivrand, H.** 1984. „Visarid“ 1967-1972. *Kunst*, 3.
- Lippard, L.** 1966. *Pop art*. Thames and Hudson. London.
- Lotman, J.** 2002. Kultuuri fenomen. *Akadeemia* 12, lk 2644-2662.
- Mitchell, W. J. T.** 1995. Translator Translated: W .J. T. Mitchell talks with Homi Bhabha. *Artforum* 33(7), lk 80-84.
- Moore, D. C.** 2001. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. *Globalizing Literary Studies. PMLA* 116(1): 111–128.
- Olep, J.** 1971. Picassole mõeldes. *TRÜ*, 22.10.
- Osterwold, T.** 1991. *Pop art*. Taschen.
- Page, M. E.** 2003. *Colonialism. – An International Social, Cultural, and Political Encyclopedia*. Santa Barbara, USA. ABC-CLIO.

**Peirumaa, R.** 2004. Hruštšovi aja „sula“ ning muudatused ENSV kunstipoliitikas ja – elus 1950. aastate teisel poolel. Käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas.

**Pening, M.** 2004. Popkunst ja selle retseptisioon kunstikriitikas. Käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas.

**Piper, D.** 2006. Kunstiajalugu. Varrak.

**Račevskis, K.** 2006. Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States. — Kelertas, Violeta (ed.). *Baltic Postcolonialism*, Amsterdam - New York: Rodopi, pp 165–186.

**Raitviir, A.** 1971. Progressi mõiste selgituseks. *Edasi*, 14.03.

**Rajavee, H.** 1996. Popkunsti mõjudest eesti kunstis 1960.-70. aastatel. Käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas.

**Raudam, T.** 1994. Mina olen Visarid. *Vikerkaar* 7, lk 49-53.

**Sepp, E.** 2001. Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner. *Ariadne Lõng nais- ja meesuuringute ajakiri*, nr. 1-2.

**Smith, J.** 2005. *The Fall of Soviet Communism 1985-91*. Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

**Tammet, T.** 1996. „Visarid“ ja nende aeg. *Kultuuleht*, 20.09.

**Tungal, L.** 1968. Ühel talvekuu õhtul kunstikabinetis. *TRÜ*, 04.12.

**Vihalemm, P.** 1967. Oli üks õunaga pilt. *TRÜ*, 19.05.

#### **Internetiallikad:**

Eesti Instituut. Estonian art [www.estinst.ee](http://www.estinst.ee)

Estonica = Entsüklopeedia Eestist [www.estonica.org](http://www.estonica.org)

SEI = Säästva Eesti Instituut [www.seit.ee](http://www.seit.ee)

**Muud:**

ENSV MN määrus nr. 1104, 22.12.1950

Sirje Helme loeng 21.05.2013 „Aga Eestis? II“.

<http://chuck.ut.ee:8080/ess/echo/presentation/96622e42-d102-4f27-af22-30507b0e26bc>

(01:08:50)

**Intervjuud:**

Andres Toltsiga a (13.04. 2012), b (25.04.2013)

Enn Tegovaga a (19.04.2013), b (23.04.2013)

Sirje Helmega a (23.04.2013), b (01.05.2013)

Kaur Alttoaga 30.04.2013

## Lisad

Reprod

Lisa 1



Richard Hamilton. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing. 1956. Kunsthalle Tübingen.

Lisa 2



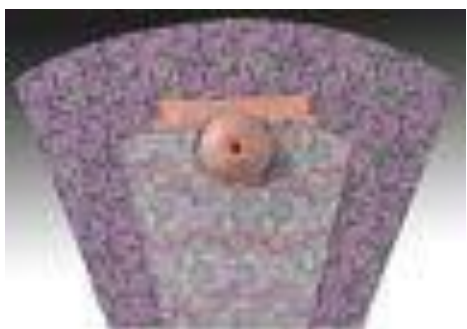
Tom Wesselmann. Vaikelu. 1963. Moma (The Museum of Modern Art)

Lisa 3



Andres Tolts. Seal, kus algab loto. 1969. Kumu digikogu.

Lisa 4



Andres Tolts. Ase. 1970. Tartu Kunstimuseum

Lisa 5



Andres Tolts. Poksijad. 1968. Kumu.

Lisa 6



Andres Tolts. Hermeliin. 1968. Kumu.

Lisa 7



Andres Tolts. Voodi I. 1968. Kumu.

Lisa 8



Kaljo Põllu. Kaks mõtet. 1967. Kumu

Lisa 9



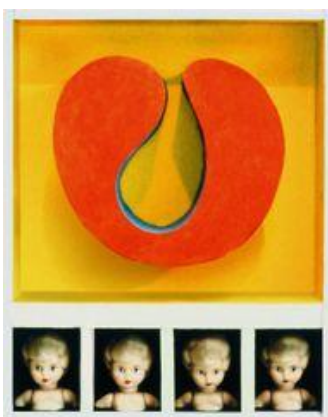
Kaljo Põllu. Kurbus. 1968. Kumu.

Lisa 10



Kaljo Põllu. Ärev mõte. 1967. Kumu.

Lisa 11



Kaljo Põllu. Iive. 1967. Kumu

Lisa 12



Kaljo Põllu. Kandam. 1967. Kumu.

Lisa 13



Kaljo Põllu. Pidulik õhtu. 1968. Kumu

Lisa 14



Kaljo Põllu. Mängutuba. 1967. Kumu

Lisa 15



Kaljo Põllu. Tervitus. 1972. Tartu

Kunstimuseum.

Lisa 16



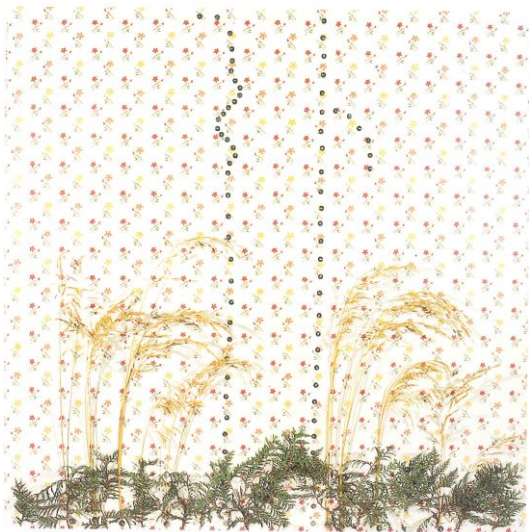
Erik Bulatov. Horisont. 1971. Erakogus.

Lisa 17



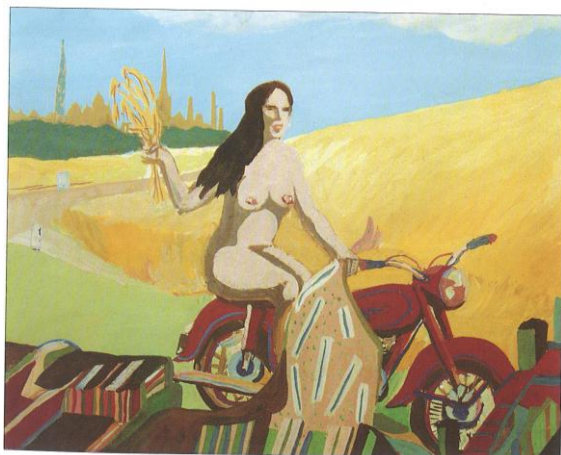
Kaljo Põllu. Õpetajale. 1971. Kumu

Lisa 18



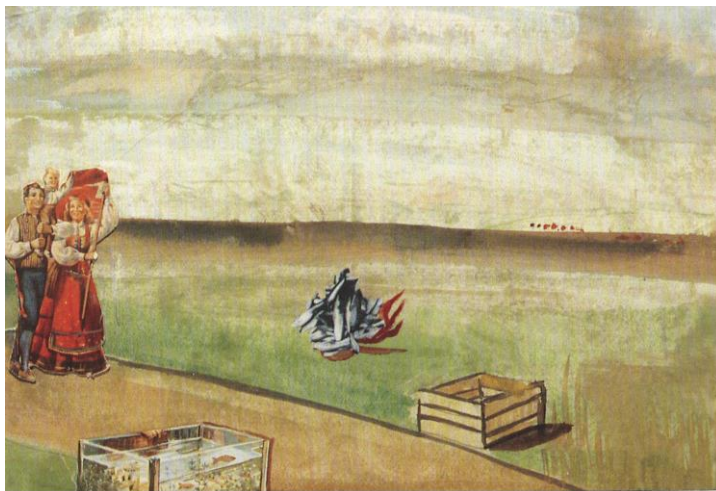
Andres Tolts. Vaba väli. 1970. Pilt Andres Toltsi näitusekataloogist 1999.

Lisa 19



Andres Tolts. Mootorratas. 1969. Pilt Andres Toltsi näitusekataloogist 1999.

Lisa 20



Andres Tolts. Laulupidu 1968. Pilt

Andres Toltsi näitusekataloogist 1999.

Lisa 21



Andres Tolts. Asjad. 1976. Pilt Andres Toltsi

näitusekataloogist 1999.

## Intervjuud

### I Intervjuu Andres Toltsiga 13.04.2012 Tallinnas kunstniku ateljees

**Jaak Kangilaski on öelnud, et nõukogude ajal oli kohapeal käepärast absurdsete reeglitega sovetlik ühiskond, mis pakkus hiilgavat materjali dialoogiks, analüüsiks, kriitikaks. Kõige paremad näited kohaliku kunstikitši tõmbamisest ühiskonnakonteksti on tema sõnul teie kollaažid pressimaterjalidest ja stalinistlikust kunstiklassikast. Kuidas väljendub see teie 1967. - 1969.aasta loomingus?**

„Poksijate“ motiivil on aluseks ajakirja foto (spordidressides sportlased). Kollaažid on kõige sovetisisukamad, sõna otseses mõttes keskkonnamaterjal, mis saada oli.

Seda võib nimetada neodadaks või popkunsti alguseks. Kasutasin ready-made'i, inspireeritud keskkonnast, mis meid ümbritseb. Mitte väljamõeldud sürreaalne keskkond. Kollaažid olen teinud meie oma ajakirjade baasil. Ja need (osutab „Sümposioonile“) on pärit Ida-Saksa ajakirjast. Sellel ajal midagi muud ei liikunud, aga Ida-Saksa, Tsehhi ja Poola ajakirju ikka liikus.

Siin [„Kool“] on aluseks võetud üks kuulus stalinistlik maal, mida ma olen täiendanud niisuguste nurgataguste nuhkide ja markide ja asjadega. Soveedi keskkonna suhtes irooniline hoiak.

Selle [„Hermeliin“] kohta võib öelda...seda paljud pole avastanud, aga see on omamoodi parafraas, mingi vanaeit – mutt, vene *rabotnitsa* pigistab sabast ühte hermeliini, aga Leonardol (da Vincil) on kuulus maal „Daam hermeliiniga“.

#### **Kas see („Hermeliin“) vastandub kuidagi USA popile?**

Ta vastandub, sest seal see kommertsiaalne keskkond, terve see ümbritsev *environment* oli ju hoopis teine, mis siin. Mul oleks naeruväärne võidelda selle kommertsiaalsuse vastu või siis ülistada seda kommertsiaalsust. Warholi puhul on see keeruline – kas ta ülistab oma Campbelli tomatisupi purki või ironiseerib. See on ambivalentne, see kuidas keegi tahab suhtuda. Aga mul pole nii ambivalentne, ma ikka suhtun küllalt halvasti. Roy Lichtenstein kasutas oma maalidel koomiksirastrit, siin on raske öelda kas talle need imponeerivad või võtab seda külma kõhuga ja maalib ühelt. Seda ei saa nii üheselt võtta. Minu omi saab. Neid kollaaže tegin enne instituuti astumist, viimane keskkooli aasta.

Praha kevade mõjul tegin „Sümposiooni“ 1968 sügisel, aistinguliselt põhjustatud Praha invasioonist.

#### **Kas oskate öelda, kes need mehed on?**

Ei oska, mingid Ida-saksa tegelased. Politrupid istuvad soos. Erinevatest ajakirjadest. Liblikad on poogitud külge mingisuguse... on kalasid mul olnud. Sürreaalsed, mingid koiliblikad lendavad... (sümboolset tähendust pole).

Ma ei teinud seda pikalt, need on kõik 67.-68. [näitab liblikaid vanadest kollaažidest]. Taust on akvarell, peal ajakirjalõige- osaliselt maalitud.

#### **Kas neil on kindel taust ka taga, mis tõukas?**

Raske öelda. Keskkond ise huvitas. Kollaaži oli suht lihtne, ökonoomne ja kiire teha.

#### **Kas koloriit (näiteks „Poksijatel“) on Teil kindlalt määratud?**

Jah, näiteks need kindrali punaste lampasidega püksid. Sest fotol polnud mingisuguseid kindraleid, vaid poksijad ja mina tegin neist niisugused tüübid. Interjööriurgake küllaltki tüüpiline- mingisugune lillemuster alt krohviga pandud. Ja potisinine venelase aknakoloriit ja sõjaväe-roheline koloriit. Ja punane joon jookseb. See oli esimene kord kui ma alustasin sisuliselt abstraktseid ja reaalsusest mittelähtuvaid mitterealseid jooni tõmbama.

Raske öelda kas see on kriitika või isegi ironia. Võib-olla rohkem on ironia. Irvitamist on isegi rohkem kui konstruktiivset kriitikat.

### **Kas tööd olid väljas ka siis?**

Siis kui SOUP-i juubel oli (20 a) , näidati esimest korda.

„Poksijad“ ja need voodiotsad olid küll näitustel. Ega meie kunstikriitika ei olnud nii loll, et hakata kirjutama, et see on nüüd soveedivastane. Seal aktsepteeriti seda. „Poksijad“ oli esimest korda väljas 1970 noorte kunstnike kevadnäitustel. Selle üle ei olnud kisa ega kära, aga nende kollaažide puhul oleks tulnud küll. Assamblaazid olid väljas Pegasuses 1969.

1986. oli Kadriorus 1. Isikunäitus, ja voodiotsad olid seal rõõmsalt väljas. TÜ kohvikus tehti üliõpilaspäevade ajal näitusi, kus „Loto“ ja voodiotsad olid väljas. Mingit kiusu ei olnud. Suhteliselt juba aktsepteeriti kunsti. Pigem olid mingid vanamehed selle vastu kui riigitegelased.

Kujutav kunst ei olnud nii suure tähelepanu all, kui kino ja kirjandus. Kunst oli elitaarne ja nad ei leidnud seal midagi eriti. Näitusi eriti ei tsenseeritud.

Väga vabameelseks läks juba 70.aastatest kevadnäitused, mida tegi kunstnike liit, see oli sisuliselt ideoloogiavaba.

Kultuuriministeerium tellis poliitilisi teemasid lenineid ja asju, töid sügisnäituseks. Ja oli teemad nagu inimene, tööstus ja masin. Sealt võtsin osa, mitte teemade alusel. Paar truusüdamlitku said preemiad kätte ja ülejäänud võisid natüürmorte või interjööripile maalida. See oli aktsepteeritud, et kõik ei pea teemat maalima. Need, kes teema alusel maalisid, tahtsid tellimustöid saada ja need olid juba enne kinni makstud. Kultuuriministeerium niisama natüürmorti ei tellinud, alati ikka teemale vastavalt. Kevadnäitus ja sügisnäitus olid täiesti vaba. Üks oli teemavaba ja teine oli riigi poolt tellitud.

Kultuuriministeerium sellel ajal ei olnud, selle perioodi tööd on nüüd ostetud. Kunstihoone oli Kunstifond ja see ostis ilma mingit teemat tähele panemata. Ja kultuuriministeerium ostis riigiteema järgi. Ning praegused on kõik kunstifondilt tasuta saadud, mitte ostetud. Ilma kunstifondita oleks see periood eesti kunstis päris nigel. Kunstnike liit oli selline absurdiorganisatsioon nagu praegu on MTÜ, mida riik ei toeta, riik eriti ei kontrollinud ka, mis asja nad ajasid. Siis oli 2 ostukomisjoni, kunstifondil oli oma ja kultuuriministeeriumil oli oma. Valik oli hoopis teine nende kahe vahel. See oli see aeg, kui eesti kunst läks sünkrooni maailma kunstiga. Kui me popi ja neodadaga välja tulime, oli see sama mujal maailmas. Mingit reaalselt infot polnud, alateadlik kaasatuksumine maailmaga. Eeskujud on mõtteviisis, mitte kindlas autoris.

### **Kuidas mõjutas Teid välisinformatsioon? On öeldud, et see vähene, mis kohale jõudis, muutus sellevõrra olulisemaks.**

Poisikesena oli ahmimine, tahtsid teada. Mingil hetkel, enesekindluse kasvades kadus see huvi ära. Ja praegu pole seda enam üldse [naerab].

### **Mis kanalite kaudu tuli informatsioon?**

Kuni Tsehhi sündmusteni sai neid ajakirju vabalt tellida, poolakatelt ka. Vähe vabama mentaalsusega olid need ajakirjad. Raamatukogudes, Teaduste Akadeemia raamatukogus oli itaalia ajakiri „Domus“ regulaarselt, seal liikus ka vaba kunsti. Akadeemilistel raamatukogudel oli vahetamisõigus teiste raamatukogudega. Antikvariaatides liikus ka raamatuid. Päris kaasaegse kunsti kohta polnud muidugi. Popi ja selle kohta oli ikka väga harva. Hakkasid ju siin soomlased käima, tekkisid kontaktid, nemad töid raamatuid ja väliseestlased ka. Mõnel võis olla, aga minul ei olnud niivõrd paaniline see infokogumise entusiasm. Lahtus 1970. a-te keskpaigas. Maranil oli kollaažide näitus. Dada ajal tehti kollaaže, Max Ernst ka juba enne. Kaljo Põllu ready-made'd on ka omamoodi kollaažid, ta on sisse pookinud klišeetrukke.

### **Kas kollaaži kasutasite ka pigem sellepärast, et oli lihtne väljendada nõukogude ühiskonda?**

Jah, just, ikkagi see.

**Kaitsemehhanism on teatud joonte rõhutamine kunstis (koloriit, vormitaju, selgus-diskreetsus vormis) – kas omistate ka oma popi-perioodile mõnda neist?**

Ei, ei oska öelda. Igasugust koloriiti. Tihtipeale mind huvitabki seal pildis teiste värvide suhe teistesse. Ei saa öelda, et poksija on huvitav koloriit. Aga huvitav on ta mulle igal juhul olnud. Koloriit on mingis mõttes kindlasti iseloomulik ajastule. Need konstruktiivsed elemendid – see on guašš, ja see mis ma praegu teen, on alateadlikult juba 60ndatest. Kõige selgemalt tuli ta võib-olla välja selles koeras [osutab ühele kollaažile], sealt algasid need jooned. Just see, et on sünteesitud seda realiteeti koos omapoolse abstraktsiooniga, et ühel pildipinnal on seda konstruktsiooni ja abstraktset.

**Popiajastu, ironiseeriv periood Teie loomingus sai 70ndate alguses lõpu?**

Hakkas vaikselt otsa saama jah. Kaua sa ikka irvitad ja näidata ka ei saa. Tasus irvitada, praegu tahavad küll vaadata. Aeg kasvatab sellele mingi lisaväärtuse selga, ta on ka mingitmoodi vahendaja. Talle endale ka selgub hiljem, mis ta teinud on. Kunstis on ju teatud jagu alateadvust sees ja ega see alateadvus ei jõua alati teadvusesse. Ja seal on peale irvitamise ka sürreaalseid ja alateadlikke elemente. Seal on muid kihte ka, koloriidi huvi ja puht pildi ülesehitus huvid. Kollaaž on ka ainult vahend, ei ole nii et paned kuidas tahad, kompositsioon peab olema sama toimiv kui maalitud või joonistatud.

**Kas Te tunnete, et need kollaažid muutsid ka midagi? Kui avalikkusele ei näidanud, siis vist mitte?**

Kollaažid ei läinud enne 80ndaid, aga „Poksijad“ ja tekstiiliobjektid läksid kohe. Kohalik kriitika aktsepteeris kui uudisnähtust. Põhianalüüsid on tehtud alles nüüd. Kunstniku suhtes oli see heatahtlik, muidu oleks nagu pealekaebamine. Kui sisulist poolt avaldada, siis oleks see ohtlik olnud. Normaalne kriitika püüdis olla solidaarne. Pigem vaikus kui otsis soveedivastasust. Kunstnike liit ja kunstiväli oli juba nii palju muutunud sellel ajal. Mingi varikatus oli peal, muidu poleks saanud olla vabakutseline. Mina ja Keskküla saime suht lihtsalt ja kiiresti liikmeks.

**Kas te kunagi ei kartnud oma loomingut tõlgendamise pärast, näiteks kui „Poksijad“ läksid välja?**

Ei-ei, see on nii kaudne irve. Sport – mis seal halba on? Spordimehed on ju toredad. Aga nende [osutab „Koolile“, „Sümposionile“, „Hermeliin“] kollaažide väljapanemine oleks kahtlane olnud. Ja neid poleks žüriid läbi lasknud, nad poleks aru saanud et see kunst on. Noh see naaritsaga vanamutt... no võibolla oleks saanud ka...Mida aeg edasi, seda rohkem irvitamise huvi kahanes. Isiklikud huvid olid muud. Praegu ma vaatan seda kui kuriositeeti.

**Varem pole te oma loomingut soovinud kommenteerida?**

Ega eriti ei taha tänapäevalgi.

**Te olete öelnud, et kunst peaks ennast ise põhjendama. Kas kriitikud on Teie loomingule andnud Teie enda arvamusega sarnase tähenduse?**

Kunst on teatud mõttes ambivalentne, ühes pildis pole ainult üks idee. Kriitik võib leida hoopis muu idee. Teinekord ma olen kuulnud enda jaoks üllatusena, mida ma ise pole oma pildid näinud. Kui ise seletan, siis ma piiran ja kitsendan seda sfääri, mida see pilt võib tähendada. Jääb vaesemaks. Sest see on alati rikkam kui mina või vaataja näeb.

## **II Intervjuu Enn Tegovaga 19.04.2013 Tartu Lastekunstikoolis**

Kaljo Põllu surm oli üllatus kõigile, ta oli igiliikur. Arvati, et ta elab 90-aastaseks julgelt välja, ta oli hästi tervislik, matkaja. Meie jaoks oli see väga suur üllatus.

## **Rääkige palun Visaritest, kuivõrd vaadati läänelikku popkunsti poole?**

Meie kunsti seotakse alati Lääne kunstiga. Me olime nagu konservikarp, konglomeraat. Meil olid ainult Jaak Kangilaski moodsa kunsti loengud, need toimusid Keemiaringis puupüsti täis saalis. Läbi Põllu levisid „Taided“, mis olid soome sõprade kaudu saadud ajakirjad. Mingil moel on ta küllaltki popi näol tekkinud liikumine, kas oli teada midagi *trash art*’ist, seda ei tea. Võib-olla olime kuulnud, et Man Ray käis prügimägedel. Ka Põllu tormas Tartu prügimäele ja tõi sealt piimakannusid ja rakendas neid oma assamblaažides. Põllu oli väga korralik inimene, tal olid kõik ära sorteeritud. /.../ Opi värk hakkab tulema sellest ajast, kui Vasarely saadab talle ühe oma käisitehtud raamatutest. Ta tegi ka alumiiniumpottidest assamblaaže, lõikudes need tükkideks.

## **Kuidas olid lood Lucy Lippardi „Pop art“ raamatuga?**

Me oleks pidanud teda nägema, aga mina seda ei mäleta. Tol ajal oli nii, et kui ühe päeva kabinetist puudusid, siis olid infost ilma. Meie tegelesime Kandinsky, Bellegrini ja „Farbe Fenomeni“ tõlkimisega. Üliõpilased tõlkisid ingliskeelseid ja saksakeelseid raamatuid. Tom Raudam ja Kaur Altoa redigeerisid neid. Kui ta 1966 ilmus, siis 1972 olid Visarid juba laiali läinud, siis on kahtlane, et me seda nägime. /.../ Ega me maalida ei osanud, hakkasime kohe tegema. Leti alt anti Kunstnike Liidu liikmetele luba osta värve. Vene riik kartis, et hakatakse tegema loosungeid ning seepärast loeti üle, kui palju värve anti. Taheti ära viia trükipress Ülikooli kunstikabinetist, kardeti et hakatakse loosungeid tegema. /.../ Ajakiri Noorus korraldas Kabli rannas noore intelligentsi laagri 1968. Mina tegin seal veterinaarkindaga nalja, Põllu oli merre teinud installatsiooni. Metsa all tegid souplased performance’i.

## **Kas sellised üritused olid lubatud?**

No kui oli lubatud, et valatakse kapaga pähe kommunistlikku ideoloogiat, siis oli OK. Ja seal olid kommunistliku partei töötajad, samas oli seal tugev vastuseis: Jaak Kangilaski, Arvo Valton, Rudolf Rimmel jt. Ei olnud vastuhakkajaid ja kogu üritus läks Eesti asja ajamiseks. Kõik olid ühel meelel, räägiti rahulikult, vaikselt aeti asju. Pärast nad said ideoloogina SKP-st pähe, et kuidas selline asi sai toimuda. Ja järgmine aasta toimus see juba Haapsalus ja väiksemale seltskonnale. Kogu õhkkond oli romantiline, 1968 oli ka jazzfestival, kus ma ka käisin. /.../ Hirmus tahtmine oli igale poole sini-must-valget panna, aga et näitusele saada, pidi ka punast panema. Et miks ei tohi kasutada? Trükivärv on must, kaanekujundus on sinine- nagu tahaks ikka kasutada, aga keelati täiesti ära. /.../ No sellel [„Kurbus“] on ka väike grotesk sees. Koer kuulab oma peremehe häält ja siis põllu tahab panna sisse selle, et mis Leviton Moskva radiost ütleb. No siin on ka eestimaa maastik, sini-must-valge, metsa ei saanud minna, kuna kõik kohad olid sõjaväelasi täis. Aadrilaskmine ka, kuna käsi on kinni seotud. Põllu keerukasse ajusse ei julgenud ega osanud keegi minna. Ta oli meie juht ja õppejõud, „vägistaja“ nagu me naljaga teda salaja kutsusime.

See [„Kaks mõtet“] on väga lähedal Roy Lichtensteini koomiksijoonistusele. Võib ka Warholiga seostuda, aga Lichtenstein kumab minu jaoks rohkem läbi. Väga tüüpiline kontuur. Koomiksikangelne, tegemist on vist James Bondiga. Tüpaaz on ERKI- poistel ikka ühte nägu, see näo modelleerimissüteem on sarnane. Keegi töötas selle tüübi välja ja kui ma seda näen, siis tunnen ära, et ahhaa, ERKI- värk. Siin võib siis olla selline mõtlemahakanud tööline, haamrihoidja. Muhhina futuristliku teose taies, tollel ajal väga innovaatorlik värk. On hoidnud haamrit käes ja on hakanud mõtlema. /.../ Tõenäoliselt siin [„Ärev mõte“] kumab läbi surma-värk, ta käis Raadi surnuaial, kus kraam oli hunnikusse viidud ja otsustati korda teha ühel hetkel. Kõik ümbrised, sambad- see oli oli raualasuk. Ovaalsetes kappides olid säilinud sellised igavesed pärjad, tsinkplekist. Lubamismängud, nagu oleks lubamistuled ja siis kaabuga mehed, koputajad. Ning surma hirm, samuti ronib läbi sini-must-valge. /.../ Mänguasjade aeg oli tal päris põnev aeg, samuti kasutas fotoläike masinat, millega anti pildile läiget. Mänguasjad on tõenäoliselt mingisuguse ruumilise tähendusega ja siis paralleelism. Otsest tähendust ei oska küll sellele anda. /.../ Emakaga töö on otsene vihje iibe-probleemile, mis oli tol ajal ka teada, et venelaste vastu muud moodi ei saa, kui rohkem sünnitada. Eestiaegsed jõuluhted on mul endalgi kodus olemas, meie jaoks olid need juba siis nostalgilised. Need on nostalgilised, kui pilti vaatasid, siis see tunne tekkis kohe. Segajad olid väga tõsised asjad, näiteks siin samas raamatukogu asemel olid mastid, sellised naljakad. Protseduur oli lihtne, kraaniveis pandi jooksmas, kui „Ameerika Häält“ kuulasid.

### **Kui palju oli läbikäimist teiste kunstnikega/rühmitustega?**

Minu lemmikoht oli ikka Tõnis Vindi juures, ta oli nii vaimne ja pikka kasvu noor mees. Palju teiste juures ei käinudki, Arraku Jürka juures käisin ka. Põllu seda asja ei mahitanud, 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 Moskvas külas käisin.

### **Kas ülikooli kohvikus siis võis neid popkunsti töid näidata? Ja kas selleks oli vaja luba?**

Eestist oli luba vaja. Ülikoolis olid struktureeritud süsteemid ning Eesti kunstiasjade üle otsustas tol ajal Kunstnike Liit ja sel ajal oli Põldroos jt seal eesotsas. Põllu oli kaval, ühel suvel olid Põldroos ja Torn puhkusel ja Mart Eller oli aseesimees ja pandi nende asemel allkirju andma, tema andis rõõmuga. Torn ja Põldroos ei pidanud selle eest vastutama. Ja sellega läks Põllu siis ametnike juurde ja ütles et Kunstnike Liit lubas teha. Aga näitused vaadati üle, ühtegi tööd maha ei võetud.

## **III Intervjuu Sirje Helme ja Enn Tegovaga 23.04.2013 kohvik Werneris**

Helme: Popi eesmärk on see, et ta on kiire, odav ja paljundatav ja tagajärg on vastupidine: unikaalne, vastupidine ja originaalne. Siin on see vastuolu, mis ei ole Kaljo Põllu isiksuse asi, vaid seda võid laiendada ka eesti popile, mis seisab üksiku ja originaalse maailmapildi sees. Meil oli kõike nii vähe, see võib olla üks põhjustest.

Tegova: Sirbis oli välja toodud, et popi näituste koht oli ülikooli vana kohvik, see oli infu vahetamise koht, kus kohtusid kõik noored. See töötas seal, kuidas vastukaja oli. Aastalõpu Sirbis oli kokkuvõte, kus kõik ütlesid et see oli nende aasta elamus ja meie mõtlemiseme et tegime nalja. Ja Tartus oli see veel eriti radikaalne muutus.

Helme: Võime vabalt paradigmuuutusest rääkida, sootsium ootas ja sai aru. See on see, mida Sontag kirjutab uuest tundlikkusest, see on ühe põlvkonna hoiakud. Järgmine põlvkond ei tajunud seda enam, see ongi ainult ühe põlvkonna hoiakud.

### **Olete öelnud, et pop polnud nii ühiskonnakriitiline?**

Helme: Ei olnud, see ei olnud tema eesmärk. Ta tegeles keskkonnaga ja läbi keskkonna oli natuke kriitiline, et see kõik on rämps. Samas seda keskkonda vaadati artefaktina, toodi kunsti sisse. Eesti kunst pole kunagi olnud dissidentlik, ta on ikka tegelenud kunsti enda probleemidega. Dissidentism on see, mis poliitikasse läheb, see mis hakkab ühiskonna põhisambaid kritiseerima. Vastupidi, sellest hoiduti. Pop seadis eesmärgiks keskkonnaga suhestumise. Nõukogude ühiskonna kõrgkultuur, vähestele. Ameerika solis ka nii, aga Inglismaal võis olla see ühiskonnakriitiline küll (ICA-l oli igasugused loengud jne). Warhol leidis et see on parim ühiskonnavorm üldse. Nõukogude Liidus nimetati seda ühiskonnakriitiliseks seepärast, et siis oli põhjust kirjutada. Pop ei olnud millegi vastu, ta lihtsalt lõikas juures läbi ja läks edasi.

Tegova: Euroopa kunstnike näitus Ameerikas 1930. aastate lõpus, seal oli tarbekunsti ka.

### **Kordustrüki tehnika on ikka Warholi järgi?**

Helme: Jaa, seda ta on ise öelnud.

## **IV Intervjuu Andres Toltsiga 25.04.2013 kunstniku ateljees**

### **Kuidas te kirjeldate oma kollaaže?**

Osa on Ida-Saksa ajakirjadest, osa Vene ajakirjadest. Pigem olid ikka irooniaga tehtud. Kuidas võtta, kas on kriitika või ei ole. Mingis mõttes ikka soveedi pila, nende kollaažide suhtes, aga mitte kõik, osa on aistingute peale. Kollaaži tegemise üks põhjus oli see, et see tuli kergelt, vähem aeganõudvam kui maalimine. Idee, mida tahtsid kätte saada, oli ökonoomselt väljendatav. Kollaažid ja assamblaažid olid 1960. aastate lõpp ja peale seda ma enam peaaegu ei teinudki enam poppi. Püüdsin minna maalilisemaks.

### **Kas Teie „Voodi I“ on inspireeritud Rauchenbergi „voodist“?**

Rauchenbergil oli 1964. aastal see voodi ja ta sai Veneetsias selle eest peapreemia. Aga mul on seal voodi otsad. Aga üks sellised asjad nagunii mõjutavad ja annavad ideid. Näiteks see voodi vooditsa peale maalitud. Alates „Poksijatest“ hakkab tulema see maalilisem pool, 1971 muutusin kaunis kõvasti. Sellega [„Asjad“] oli paras nali, et keegi retsensioonis kirjutas, et need ei mõju loomulikult, nagu oleks plastmassist. Aga tegelikult mul olidki kõik asjad plastikust, et seda muljet edasi anda. /.../ Sitsiriie assamblaažidel „Ase“ ja „Seal, kus algab loto“- ma tahtsin kõige labasemat, kõige keskkondlikumat, mitte ilusat riidet, vaid noh.. nagu vene naise kitliriidet. Kuidas need eri mustrid kokku sulavad ja keskel on lambikuppel, mis peaks olema rind. See on muide selle sama lambi kuppel (viitab käega „Voodi I“ assamblaažile). Olen küllalt palju tarvitanud oma asju.

### **Kust tuli loto- idee?**

Mul olid need loto nupud ning minu meelest see idee oli väga naljakas. See toolipadi ja siis need nupud, oli huvitav ajada selline kihisev asi kokku.

### **Pop oli ühelt poolt kriitiline, teisalt lõbus?**

See tegemine oli lõbus. Aga see soveedi pila amendas end mingiks ajaks. Umbes kolme aastaga. 1970 läksin juba maalilisemaks.

### **Ammendas, sest nagunii kuskil näidata ei tohtindu?**

No ühelt poolt sellepärast, aga teisalt mind hakkas huvitama maalimisprotsess. 20 aastat ei teinud kollaaže, aga kui 1990. aastate alguses oli meie rühma SOUP-i näitus, siis tegin jälle neid kollaaže ja assamblaaže. See on mingis mõttes ikka nagu pasjansi ladumine, valik on ju minu oma. Ma ei pea seda maalides kopeerima, see asi ise hakkab tööle. Unikaalsus.

### **Kas Lucy Lippardi raamat oli souplaste ringluses?**

Seda ma nägin 3 aastat hiljem, kui ma oma kollaažid ära olin teinud. See võis olla 1969, kui Lapin selle Ungarist kaasa tõi. Ma olin raamatust näinud Max Ernsti töid ja see idee tuli pigem dadast, mitte isegi popist. Popi esiisaks nimetataksegi dada ja Giorgio de Chiricot. Mõned kunstiajaloolased nimetavad isegi neodadaks. Hüperrealism ja uusrealism on ka omamoodi popi esiisa ja järeltulija. Päril puhas poppi on päris raske leida, võib-olla Warhol. Seal on väga erinevaid pooli, esteetiline popp, kriitiline pop, siis hiljem hüperrealismile üle kasvanud pop. Jasper Johnsi näiteks võetakse popina, kuid ta on midagi muud ka. See, et rõhutakse ühe asja peale, on mu loomingus säilinud. See on popile iseloomulik.

### **Kas leidub ka eriti iroonilisi töid?**

Märgilisus on aistinguline, pildil on välja mõeldud, aga keskkonnas eksisteeris. Et on see *goluboj* sinine ja sõjaväeroheline, mis võis olla pükstel, aga võis olla ka aiaplangu näiteks. /.../ Siin [“Mootorratas”] on eesti neiu, sõidab Javaga viljapõldude vahel, rahvuslikkuse iroonia, viljavihud ja nii.

### **Kas neid töid näidati ka avalikkusele?**

Oma näitustel küll. Suurtele näitustele alates koera pildist [“Setter”]. Siis üliõpilasi eriti näitustele ei lastud, praegu poputatakse. Ülikooli kohvikus olime meie ja Visarid ja ANK-i omad. Aga see asi langes ära kui Põllu Tallinna tuli. Teatud mõttes sai ignoreerida nõukogude võimu. 1960. aastate lõpust kuni lõpuni välja ei olnud seda karmi Stalini-aegset korda. Aga see oli nii ainult Eestis. Ja kui meie töid näidati Moskvast, siis see oli OK, aga kui moskvalane oleks need tööd tahtnud välja panna, siis neid ei aktsepteeritud.

### **Kas oli ka suur pahameel nõukogude võimu vastu?**

Raske öleda, kui oled koguaeg selle sees, siis pole aega mõelda, et küll on vastik. Oli küll vastik, aga kunsti tegemine oli jälle üks põgenemisviise. Ei olnud võrdlust - ma olen ju Stalini-ajal sündinud ning 50ndatega võrreldes olid 1960.aastad täitsa OK. Eesti tingimustes, kui sa just dissident polnud, siis võisin neid töid välja panna küll. Peamine oli, et midagi religioosset ega pornograafilist polnud. Aga ainult Eestis, Eestit võeti soveedi läänenäena. Olenes ka see, kes oli Kunstnike Liidu eesotsas, nt Põldroos oli tolerantne tüüp, ei olnud pealesuruja. Neid propaganda- maalijaid leidis ka ilma peale surumata. Keegi minu juurde küll ei tulnud Stalinit küsima.

[Ateljeesse saabub kunstniku abikaasa Mare Vint]

### **Rääkige palun tollaegsest tegevuskunstist...**

Ma ei olnud nii entusiastlik selles vallas, Lapin on neist kirjutanud. No „Paberid õhus“ lõppes meist kolmele Patarei vanglas, kümneks päevaks pandi vangi, Lapin pääses – pani punuma.

Mare: juuksed maha ja.. nüüd annab kulka raha häppeningide tegemiseks, aga siis pandi vangi.

Tolts: ja siis pidin hiljem kohtumajja viima 3 rubla ja 60 kopikat, kuna mind vangimajas toitlustati. Künnapu tädi oli Olga Lauristin, õnneks oli ta punasest perekonnast. Ja õnneks anti instituudi rektorile teada, et temaga ei juhtu midagi, kui meid välja ei visata. Ja kuni instituudi lõpuni olin hoiatusega, et kui oleks midagi veel juhtunud, siis oleks välja visatud.

## **V Intervjuu Kaur Altoaga 30.04.2013 Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis Tartus**

### **Palun rääkige Kaljo Põllust, tema loomingust ning Visarite tegevusest.**

Põllu on repliigina öelnud, et eesti rahva iive on madal. Kuna Lääne ja siinne ühiskond olid nii erinevad, siis võib olla oli mentaliteet „nii tehakse - ma proovin ka“. /.../Tartu esimene Lippardi eksemplari sain mina, umbes 1970. aastal. Põllul op on enne kui pop.

### **Teie meelest siis eestistati popkunst?**

See teema, mida te nimetate „eestistamiseks“ on see, kui elate aastal 1890, olete kunstnik ja näete äkki pildil puántellismi, ei tea optikast ega teooriatest midagi, Pariisis tehakse, ma teen siis ka. Minu meelest on ikka suht sama, 90 % sellest.

### **Mõtlete seda, et nad ei tulnud ise popi peale?**

Ei, noh. Jalgratats leiutatakse kaks korda, Prussakov teeb teist korda. Juhuslike ajakirjade kaudu nii Tallinnas kui Tartus, nii, kuidas teooria liigub.

### **Tallinna ja Tartu seltskonnad käisid läbi tihedalt?**

Mina sain raamatu mingi tuttava kaudu. Mul selliseid suuri kanaleid polnud, aga sellist paaridollarilist kaupa sain tellida. Vahel võti ära ka, aga sellel mingit loogikat polnud. Alates Moskvast varastati küllaltki palju. Postiametniku palgaga võrreldes - kui ta müüs 3 popkunsti raamatut, siis oli tal teine kuupalk kõrval. Ja siis olid igast pitsatid ja kellele pühendatud/.../Mina ostsin auto – põhiliselt müüsin raamatuid. /.../Põllu üldiselt oma töödest ei rääkinud. Mul oli mingisugune exlibris, mille Põllu mulle andis, siis küsisin: „mis see on?“ ja ta ütles „mõtlet ise.“ Enda kunsti tähendusest ei pidanud vajalikuks rääkida.

### **Neid assambleaže pidas ta ikka kunstiteosteks, st ei teinud naljaga?**

Kui oli Visarite näitus, siis ta pani sinna ikka kunsti välja. Kui keegi võttis seda Visarite- asja tõsiselt, siis see oli Põllu. Aga see manifest oli ainult Põllu oma, see ei ole selle grupeeringu, vaid Põllu enda tekst. Ehkki pealkirjas on „Visarite“, ta selle alla ei kuulu. Põllu Visarite näitusele oma graafikat ei pannud, need viis ta Tartu Kunstimuseumisse. Professionaalsemaks pooleks pidas graafikat, ülejäänud olid kunstiekspriimendid.

## **VI Intervjuu Sirje Helmega 01.05.2013 kohvikus Vabadus, Tallinnas**

Nii palju kui mina Põlluga rääkisin, siis ta rääkis nendest sündmustest, aga ega ta oma töödest hea meelega ei rääkinud. Tema vaieldamatu eeskuju oli Warhol ja seda on ka näha. Põllu paradoks on kujundi loogika, mis läheb vastuollu tehnilise viisiga: meil ei olnud võimalik kasutada serigraafiat nii nagu Warhol seda tegi.

### **Mõtlete maali „Kaks mõtet“, kus Põllu on teinud nõ topelttööd?**

Üks asi on topelttöö, kuid ma arvan, et tema jaoks polnud see üldse probleem. Ta tahtis saavutada kujundi mõjukust. See on omaette vaatenurk. Minu jaoks on see huvitav, et kunstitegemise viis nagu see Warholil oli - odav, mehaaniline, kiire. Warholil läks see ajastu hoiakutega kokku,. Põllu käsitluses muutus see originaalseks, töömahukaks- täiesti vastupidiseks ning Põllu puhul polnud see vast üldse aspekt. Neid uusi asju, mis tulid, oli nii palju, et ega Põllu juures ei leia ka ühte stiili. Ma ei taha tuua ette eeskujusid. Kõik tolleaegsed popkunstnikud panid kõik asjad kokku.

### **Kas nad võisid teada juba popkunstist läbi ajakirjade, raamatute...?**

Eks ikka midagi liikus, aga Tolts on väitnud et liikumist oli vähe. Kirjandus hakkas tulema 1970. aastate alguses. Oli Lippardi raamat, mina olen ungarikeelset näinud, kõik vaatasid pilte, keegi teksti ei lugenud. Põllu sai käia seal raamatukogus neil pilte vaatamas, nii kaua, kui lubati. Rahvusvahelised raamatukogud saatsid kunstikatalooge, mida meie siin tellida ei saanud. Ja ta vaatas neid kataloogide kaasi, ma ei tea, kui hästi ta inglise keelt oskas, aga võib-olla oli ka saksa keeles. Aga ta vaatas kaasi, kunstnikule piisab vähesest. Need keelati varsti ära ka, seda on Põllu rääkinud.

### **Kas popkunsti ENSV-s võib nimetada ka Susan Sontagi järgi „uueks tundlikkuseks“?**

Ando Keskküla räägib ühes intervjuus tundlikkusest suhete suhtes, keskkonna suhtes. Põllu ei vaadanud seda kui vana rämpsu ning kindlasti ei teadnud ta midagi Sontagi teooriatets. Keskküla räägib, kuidas Toltsiga leidsid vana lennujaamasildi, mida rooste oli juba söönud ja see oli juba iseenesest kunstiteos, artefakt. Uus tundlikkus on keel, mida üks seltskond tajub ja teine ei taju. Kuulud oma hoiakute järgi mingisse pesasse. Põllu esemid on rohkem mängulised kui tema graafika. Kasutab poeasju, mida saada oli –, kurikad, nukud, jõulupuu ehted. See on suhteliselt erandlik. Põllu puhul pole tegemist *art brut*’i või jõhkrama poolega, tal on ikka esteetiline objekt- sümmeetria, koloriit. Kompositsioon on laitmatu ja käsitöö oskus suurepärase.

### **Te ütlesite, et neid nukke ja kurikaid oli poest alati saada?**

Neid oli jah, alati saada poest, ei olnud defitsiit. Ta ei teinud asja keeruliseks enda jaoks. Kasutas seda, mis oli lettidel, mida meie tarbijauhiskond pakkus. Mis asi on meie tarbijauhiskond? Mina olen otsinud, aga ei ole ühtegi korralikku analüüsi leidnud, tarbijauhiskond ja –kultuur nõukogude ajal on täitsa läbitöötamata teema. Nõukogude liidus oli kõik kõrgkultuur, isegi rokkmuusika lasti läbi filtrite nii, et muutus kõrgkultuuriks. Massikultuur oli kõrgkultuur. Olen kaotanud ära Boris Groysi artikli, kus tema kirjeldab tarbisühiskonda Nõukogude Liidus, et meil ei olnud *high* ja *low* vaid oli õige ja vale. Tarbijauhiskonna mõiste on väga segane. Keeruline, kuna olid altleti ja altkäe toimingud. Põllu ostis poest seda, mida oli saada. Need nukud pakendis igal juhul ja need kurikad, need, ma mäletan, et olid päris koledad. Need olid plastikust. Jõuluehted olid ka defitsiit, Saksa DV kastikesed, kus olid *weinachteni* munad sees. Ju ta sai neid kusagilt. Nääriehteid ikka müüdi. Tal on abiks huvi opi vastu, et võtad pleki, paned ta kaardrisse ja see hakkab mängima. Ta enda jaoks lahendas kindlasti selle tarbisühiskonna küsimuse ära, ta oli väga põhjalik.

## **SUMMARY**

The analysis of the pop art of Kaljo Põllu and Andres Tolts from a postcolonial perspective.

The primary focus of this paper is on studying the pidginisation of the youth culture in Soviet Estonia and analysing the artistic creation of two Estonian artists, Andres Tolts and Kaljo Põllu. The research is divided into three parts. In the first part, the author gives a short review of pop art and artists in the USA, Great Britain and Europe. The second part introduces Estonian Soviet pop art using examples of two different movements: Visarid from Tartu and SOUP 69 from Tallinn. The last part is devoted to postcolonial theory and explanations on how Estonia can be seen as a postcolonial country. The research is concluded with an analysis on the aforementioned subjects. The final analysis relies on the author's interviews with Kaljo Põllu's students (Kaur Alttoa, Enn Tegova and Sirje Helme) and with the artist Andres Tolts. In addition to the interviews, the author has used articles written since the 1960s and various books on pop art in general. The works chosen for her analysis were completed between the years 1967 and 1976 and symbolise the attitude and thoughts the artists exhibited towards the Soviet social system.

In terms of cultural activity, the two most important towns were Tallinn and Tartu. In Tallinn, young artists from ERKI (Estonian National Art Institute) gathered and organised an exhibition for a small audience. The movement was named after the exhibition, which was called SOUP 69. Among others, artists such as Leonhard Lapin, Ando Keskküla and Andres Tolts belonged to the group. The exhibition poster by L. Lapin showed a half-opened soup can, which Andy Warhol had made famous in 1962. This could be read as the first sign of the emergence of pidgin-culture in Soviet Estonia.

In Tartu, students were encouraged to write about art and artists. Kaljo Põllu, whose pop-period passed in Tartu, chaired the Art Cabinet (Kunstikabinet) and was also the initiator of a group called Visarid. The group mainly consisted of artists and art historians and its main function was to rewrite and spread the ideas and theories of

contemporary art. Students translated foreign articles voluntarily and wrote articles about Estonian contemporary art.

It is also important to mention that Tolts and Põllu were not as radical as some of their contemporaries and never got into trouble with the officials as they knew what to name their masterpieces and where to display them.

In summary, this paper will try to provide a new perspective on the pidginisation of pop art in Soviet Estonia as the latter has not yet been explored in the context of postcolonial theory. Also, the interviews with the artists and their students should prove useful for future research on similar subjects.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina Mia Kesamaa

(sünnikuupäev: 01.04.1991)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose Kaljo Põllu ja Andres Toltsi pop-kunsti analüüs postkolonialistlikust vaatepunktist, *(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on Silvi Salupere,

*(juhendaja nimi)*

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 31. 05. 2013 *(kuupäev)*