

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo osakond

Ragne Kangro
MÄRGIST ALATES – MARET OLVETI ELU JA LOOMING
Magistritöö

Juhendaja: Kadri Asmer

Tartu 2023

SISUKORD

| | |
|--|-----|
| Sissejuhatus..... | 3 |
| 1. Maret Olveti elu ja looming..... | 13 |
| 1.1. Varane kujunemislugu..... | 13 |
| 1.1.1. Õpingud Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis..... | 15 |
| 1.2. Loomingu ülevaade ja näitused..... | 20 |
| 1.2.1. 1955–1969 ehk esimesed sammud kunstimaastikul | 20 |
| 1.2.2. 1970–1989 ehk vormiliste katsetuste aeg | 33 |
| 1.2.3. 1990–2020 ehk vabaduse märke otsides..... | 41 |
| 1.3. Kujunduskunstnikuna Tallinnas ja Moskvas..... | 49 |
| 1.3.1. Raamatute kujundused ja illustratsioonid | 49 |
| 1.3.2. Eksliibrised | 52 |
| 1.3.3. Plakatikunst..... | 56 |
| 1.3.4. Tarbe- ja kujundusgraafika | 60 |
| 2. Maret Olveti looming autobiograafilises võtmes..... | 63 |
| 2.1. Perekondlikud portreed | 63 |
| 2.2. Sari „Minu isa lugu“..... | 69 |
| 2.3. Linnaruum kui kunstniku kodukoht | 74 |
| 3. Maret Olveti looming kunstisotsioloogilises võtmes..... | 82 |
| 3.1. Sari „Metsamüüt“..... | 82 |
| 3.2. Sari „Eesti asi“ | 88 |
| 3.3. Võrsumine ja kultuuritrauma osalus kunstiteostes..... | 94 |
| Kokkuvõte..... | 102 |
| Allikad ja kasutatud kirjandus | 105 |
| Summary | 115 |

SISSEJUHATUS

Kunstniku looming on alati rohkem või vähem seotud tema isiklike kogemustega, paikadega, kus ta on viibinud ning inimestega tema ümber. Vähem tähtsad ei ole ka kunstniku maalimavaatelised hoiakud, mälestused ning tunded, mis samuti moodustavad inimese n-ö pärisosa. Käesoleva magistritöö eesmärk on tutvustada graafik Maret Olveti (1930–2020) loometeed ja analüüsida loomingut, mille aluseks on võetud tema elulugu ja mälupilte markeerivad märkmikud.

Maret Olvet on alates 1960. aastast olnud aktiivselt tegev Eesti kunstimaastikul, osaledes arvukatel grupinäitustel nii siin kui ka välismaal ning korraldades hulganisti isikunäitusi. Ta oli väga viljakas kunstnik, millest annab tunnistust suur graafiliste teoste kogu, mille seast võib leida katsetusi erinevates tehnikates ja stiilides. Elu viimastel aastakümnetel said tema meelistehtnikaks serigraafia ja kõrgrükk ning stiiliks geomeetiline abstraktsus. Lisaks vabagraafikale tegi Olvet ka raamatukujundusi ja -illuustratsioone ning kujundas mitmeid tarbe- ja dekoratiivesemeid. Soomes teati teda eelkõige eksliibrise tegijana ja teadaolevalt on tema käe all sündinud üle 300 eksliibrise. Väikegraafika kõrval paelus teda ka suurvorm plakati näol ning tööd selles vallas said auhinnatud mitmete preemiatega.

Vaatamata pikale ja mitmekesisele loometeele ei ole Maret Olveti kohta ilmunud ühtegi suuremat monograafiat ega käsitlust, mis ajendas ka antud magistritööd „Märgist alates – Maret Olveti elul ja looming“¹ kirjutama. Valminud materjal on esimeseks suuremaks sammuks kunstniku monograafia ettevalmistusprotsessis, mille raames sai ühtlasi korrastatud Maret Olveti kunstiteoste nimekiri ja isiklikus arhiivis olevad materjalid.

Magistritöö esimene osa annab referatiivses vormis ülevaate Maret Olveti elust ja loomingust. Teises ja kolmandas peatükis on analüüsitud konkreetseid teoseid ja graafikasarju, millede puhul tõuseb kõige selgemalt esile kaks liini – isiklik ja ühiskondlik. Selle kaudu on loodud raamistik, mis vaatleb kunstniku elu ja loomet erinevates sfäärides alustades isiklikust, seejärel perekondlikust ja lõpetades laiemast sotsiaalsest sfäärist.

Magistritöö põhiliseks analüüsimeetodiks on autobiograafiline lähenemine, mis uurib kunstniku eluloo ja loomingu omavahelisi seoseid. Lähtuvalt sellest on magistritöö peamised

¹ Uurimuse pealkiri on kantud kunstniku 1997. aastal Tartus Kivisilla galeriis toimunud isikunäitusest „Dal Segno ehk Märgist alates“. Tema loomet vaadates paistab, et alati on aluseks mingi märk või sümbol ja teisalt on siin ka seos märkide või sündmustega tema elust, mis ajendasid märgilisemaid seeriaid või teoseid looma.

uurimisküsimused: millised graafilised lehed ja sarjad tõusevad esile Maret Olveti loomingus, rakendades autobiograafilist uurimismeetodit? Mis markerid või indikaatorid viisid nende teoste ja seeriade loomiseni?

Uurimismeetodid

Magistritöö läbivaks käsitlusviisiks teoste analüüsimisel on autobiograafilise ja biograafilise meetodi rakendamine. Mõlemal juhul ei ole tegemist uudse nähtusega, kuid alles 21. sajandil liiguti metodoloogilisema lähenemise ja üksikisiku eluloo käsitlemise suunas, kutsudes seda ka biograafiliseks pöördeks.² Nüüd tekkis semiootik Juri Lotmani järgi individil nn õigus biograafia ja *personaalsele esindatusele kollektiivi mälus*.³ Biograafia tekstuaalse olemuse tõttu on meetodil mitmeid murekohti ja järgnevalt peatun neist mõnel. Siiski näitan lõpuks, kuidas meetod on käesoleva töö juures relevantne ja aitab kunstniku loomet analüüsida. Neid probleeme on analüüsinud autobiograafiliste ja biograafiliste näidete varal sotsioloog Norman K. Denzin,⁴ aga ka psühholoog Mark Freeman⁵, lähenedes meetodile narratiivse diskursuse loogikast.

Biograafiline meetod uurib dokumente, lugusid ja narratiive ühe inimese kohta ning käsitleb olulisi hetki tema elus, samas kui autobiograafia ehk elukirjutus (*life writing*) käsitleb enda elulugu ja sündmusi.⁶ Sealjuures tuleb aga tähele panna, et biograafia ei anna edasi tegelikku elu, vaid kunstiliselt loodud narratiivset fiktsiooni. See koosneb elatud kildudest, mis on konstrueeritud omas ajas ja kultuuris kinnistunud arbitraarsete praktikate kaudu.⁷ Lisaks sellele segunevad paratamatult looja ja temast kirjutava inimese maailmavaated, aga ka teose lugeja interpretatsioon.⁸ Selle tulemusena saab lõpptulem mitmekordse tähendusväljade kodeeringu, mis näitab, kuidas elulugu ei ole kunagi lõpetatud protsess ja sama fakti saab nentida ka kunstiteoste loomisel ning retseptsioonil.

Siit avaldub selle meetodi üks olulisemaid omadusi – biograafilised (ka autobiograafilised) kirjutised on oma olemuselt alati lõpetamata teosed. Kirjandusteadlane Robert Elbaz toob välja,

² Simone Laessig, „Toward a Biographical Turn? Biography in Modern Historiography – Modern Historiography in Biography“, *Bulletin of the GHI Washington*, 35 (2004); Eve Annuk, *Ilmi Kolla ja tema aeg: biograafilise lähenemisviisi võimalusi nõukogude aja uurimise kontekstis* (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006), lk 21.

³ Juri Lotman, *Semiosfäär*, tõlk Kajar Pruul (Tallinn: Vagabund, 1999), lk 365–373.

⁴ Norman K. Denzin, *Interpretive Biography* (SAGE Publications Inc., 1989).

⁵ Mark Freeman, „Autobiographical Understanding and Narrative Inquiry“, *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*, koost D. Clandinin (United States: SAGE Publications, 2007).

⁶ Denzin, *Interpretive Biography*; Annuk, *Ilmi Kolla ja tema aeg*.

⁷ Annuk, *Ilmi Kolla ja tema aeg*, lk 29–30; Robert Elbaz, *The changing nature of the self: a critical study of the autobiographic discourse* (London: Croom Helm, 1988), lk 11; Denzin, *Interpretive Biography*, lk 11–13.

⁸ Denzin, *Interpretive Biography*, lk 13.

kuidas algus ja lõpp on tegelikult narratiivsed konstruktsioonid ja aidanud kaasa kultuurilisele müüdile elust kui kindla lõpuga asjast või biograafilisest illusioonist.⁹ Inimese elu ei defineeri seega tema sünd ja surm, vaid see, mis on vahepeal. Auhinnatud memuaaride ja novellide kirjutaja Patricia Hampl ütleb, et meist kõigist jookseb läbi ajalugu ja just läbi enda elu teadvustamise saab sellest aimu ja võimaluse hinnata mineviku ning oleviku vahekordi.¹⁰

Denzin markeerib Jean-Paul Sartre'le toetudes, et biograafia ja selle kaudu kirjeldatud elu on pidevas muutumises, koostamisel ja ümberkirjutamisel – luuakse aina uusi tähendusmustreid ja subjekti.¹¹ Enamasti kirjutatakse endast või biograafia puhul subjektist kolmandas isikus ehk läbi oleviku prisma. Tänapäeva vaade loob aga minevikule täiesti uue tähendusvälja ja paneb selle valguses mõtlema tulevikule, luues nii ajaülese ühtsuse.¹² Etnoloog Ene Kõresaar kutsub seda eluloo sünkretismiks, kus avalduvad koosmõjus nii individuaalne, sotsiaalne ja ajalooline aeg kui ka minevik, olevik ja tulevik.¹³

(Auto)biograafilise meetodi üks probleeme on küsimus agentsusest ehk kas sellises narratiivis eksisteerib reaalne subjekt reaalses maailmas. Elbaz konstateerib, et inimene kui selline eksisteerib sel juhul ainult parasjagu aktuaalses ja konkreetsetes sündmuses või tekstis.¹⁴ Seega subjekti Mina ja selle tähenduslikkus saavutatakse läbi keele, kui keegi temast kirjutab, tema kohta loeb või teda vaatab ehk tekst ei eksisteeri väljaspool iseennast.¹⁵ Inimene ei ole muutumatu ja autonoomne, vaid tema identiteete saab vaadelda kui Mina erinevaid, muutuvaid ja omavahel võistlevaid konstruktsioone (detsentraliseeritud Mina).¹⁶

Kultuuriliste ja sotsiaalsete mõjutuste paljususe tõttu eluloo konstrueerimisel, saab küsida, mis on selles tõde ja mis fiktsioon. Freeman nendib, et (auto)biograafiast kirjutamise viis on palju sõltuvalt sellest, kellest kirjutatakse ja seetõttu eksisteerib ka erinevate tõdede paljusus, millest ükski pole vähemtähtsam.¹⁷ Ühelt poolt on käsitletav subjekt abstraktne keeleline

⁹ Elbaz, *The changing nature of the self*, 13; Pierre Bourdieu, „Biograafiline illusioon“, *Praktilised põhjused: teooriast* (Tallinn: Tänapäev, 2003).

¹⁰ Patricia Hampl, *I could tell you stories: Sojourns in the land of memory* (New York: W. W. Norton., 1999).

¹¹ Denzin, *Interpretive Biography*, lk 8; Georges Gusdorf, „Conditions and limits of autobiography“, *Autobiography: Essays theoretical and critical*, toim J. Olney (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980), lk 41.

¹² Gusdorf, „Conditions and limits of autobiography“, lk 37, 47.

¹³ Ene Kõresaar, „Mälu, aeg, kogemus ja elulooouuri pilk“, *Mälu kui kultuuritegur: etnoloogilisi perspektiive = Ethnological perspectives on memory*, toim Terje Anepaio, *Studia ethnologica Tartuensia* 6 (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003), lk 25.

¹⁴ Elbaz, *The changing nature of the self*, lk 6.

¹⁵ Denzin, *Interpretive Biography*, lk 9.

¹⁶ Anu Kõlar, „Elulookirjutuse teoreetilistest lähtekohtadest koos vaatega tänapäevastele eesti muusikabiograafiatele“, *Res Musica*, 2 (2010), lk 57.

¹⁷ Freeman, „Autobiographical Understanding and Narrative Inquiry“, lk 16.

kontseptsioon, teisalt baseeruvad lood päris inimese elule päris maailmas.¹⁸ Denzin on veendunud, et persoon, kellel on olnud päris maailmas päris elu kogemused ja on olnud mõtlev, tundeid tundev inimene, on n-ö õige subjekt biograafilises uurimuses. Sellel inimesel on olnud enamasti mingid elumuutvad hetked, mis on jätnud sügava mulje või märgi ja liigendavad biograafilist teksti.¹⁹

Need markerid või indikaatorid, mida Marek Tamm on nimetanud *tähenduslikeks ajahetkedeks* ning Juri Lotman *sündmusteks*,²⁰ viitavad päris inimesele ja panevad n-ö liha luudele. Olulised sündmused liigendavad inimese elulugu ja jätvavad jälje, mis võib avalduda loomeaktina, vihjates samal ajal personaalsele, aga ka laiemale tähendusväljale.²¹

Inimese elust rääkides on oluline koht autobiograafilisel mälu.²² Selle eesmärk on mõista ja aru saada minevikust praeguse aja valguses, sest isiklik mälu koosneb oleviku sotsiaalsetest ja kultuurilistest faktoritest ning on põimitud kollektiivsesse mälu.²³ Mälu ühendab meid välismaailmaga (väljast tuleva infoga), aga alles kollektiivne mälu ja kogemuste talletamine viib kultuuri tekkeni. Siinkohal võib nõustuda Mihhail Lotmani öelduga mälu olulisusest: *ilma mäluta ei ole kultuuri ega isiksust kui kultuuri subjekti. Homo culturalis on paratamatult ka homo memor.*²⁴

Eluloo kirjutamine on tugevalt seotud tahtliku meenutamise ja unustamisega ehk määratakse, millisena tahetakse välja paista. Tahtlik unustamine või nn mälukaotus on seotud tihti mingite suuremate narratiividega ning selle tulemusena võib tekkida *kollektiivne amneesia* kollektiivses mälus.²⁵

Siiski on iga inimese aju olenemata universaalsetest protsessidest ainulaadne just isiklike kogemuste ja mälestuste tõttu. Ene Kõresaar on öelnud, et eluloo kirjutajad kasutavad

¹⁸ Denzin, *Interpretive Biography*, lk 9; Gusdorf, „Conditions and limits of autobiography“, lk 43.

¹⁹ Denzin, *Interpretive Biography*, lk 9–10.

²⁰ Marek Tamm, „Aeg, lugu ja ajalugu. Kuidas kasutavad ajaloolased aega? (*Time, Narrative and History: How Do Historians Use Time?*)“, *Ajalookirjutaja Aeg – Aetas Historicorum* (2008), lk 12; Lotman, *Semiosfäär*, lk 125–130.

²¹ Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (London New York: I.B.Tauris, 2002), lk 12; Denzin, *Interpretive Biography*, lk 10.

²² Endel Tulving, „Episodic Memory and Autonoesis: Uniquely Human?“, *The missing link in cognition: Origins of self-reflective consciousness* (New York, NY, US: Oxford University Press, 2005), 3–56. Endel Tulvingu järgi eksisteerib episoodiline autobiograafiline mälu, mis koosneb episoodilisest mälestusest, eneseteadvusest ja teatud fenomenoloogilisest kogemusest.

²³ Penny Tinkler, *Using photographs in social and historical research* (Los Angeles: SAGE, 2013), 5.

²⁴ Mihhail Lotman, *Struktuur ja vabadus I: Semiootika vaatevinklist: 1.1. Tartu–Moskva koolkond* (Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2012), lk 182.

²⁵ Kaari Siemer, „Võim, individid ja kohanemine elulugudes: vanemad eestlased elust Nõukogude Eestis“, *Mälu kui kultuuritegur: etnoloogilisi perspektiive = Ethnological perspectives on memory*, koost Ene Kõresaar, toim Terje Anepaio, *Studia ethnologica Tartuensia* 6 (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003), lk 125.

narratiivseid tähendusi, et oma kogemustele vormi anda, elades nii omaenda privaatses ajas.²⁶ Oluline on märkida, et just läbi möödaniku kogemusi ja sündmusi kirja pannes saab inimene neid teadlikult mõtestada (mitte toimumise hetkel). Siinkohal võiks ühendusjooni tõmmata ka kunstiteoste loomise protsessiga, kus teos saab muutuda kõnekaks kunstniku kogemusi väljendades. Nii kinnitab aju ja kunsti seoseid uurinud neurobioloog Eric Kandel, et me projitseerime maailma ja kunstiteostesse oma eelnevaid kogemusi, hinnanguid ja juba õpitud tähendusi.²⁷

Lõpuks saab öelda, et (auto)biograafia on uurimismeetodina antud magistritöös põhjendatud, kuna annab inimese elulugu uurides kõige loogilisema tulemuse – kunstniku tehtud valikud ühe või teise loo ning inimese jäädvustamiseks on tõukunud tema kogemustest ja elust. Inimene on ikkagi see peamine agent, kes põhjustab situatsioone, milles ta end leiab ja seetõttu on autobiograafia see, mis aitab elu eneseteadlikult analüüsida. Samuti annab see võimaluse uurida subjekti ja tema poolt esitatud või loodud materjali vahekordi.²⁸

Selleks, et leida sügavamaid seoseid keskkonna, maastiku,²⁹ kunstniku ja tema loomingu vahel, on teises peatükis appi võetud ka fenomenoloogilise keskkonnaaesthetika lähtepunktid, mille kohaselt loome meie keskkonda ja keskkond loob meid ehk moodustub elav inimmaastik.³⁰ Samas võib maastik olla subjektiivne, nähtava maailma objektide tõlgendus inimese ettekujutuses, mille moodustavad väärtushinnangud, kohataju, identiteet.³¹ Maastike olemuse tõlgendamisel on oluline aktiivse tegevusvälja ja mentaalsete maastike kontseptsioon, mida arheoloogid Arthur Knapp ja Wendy Ashmore peavad oluliseks mälu ja identiteedi loomisprotsessides.³² Keskkonda, kunstnikku ja tajuvälja selle ümber saab antropoloog Tim Ingoldi järgi vaadelda kui ühtset võrgustikku, kus maastik toimib elava tegevustikuna.³³

²⁶ Kõresaar, „Mälu, aeg, kogemus ja eluloouurija pilk“, lk 24–25.

²⁷ Eric Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures* (New York: Columbia University Press, 2016), ptk 8.

²⁸ Gusdorf, „Conditions and limits of autobiography“, lk 43.

²⁹ Lilian Hansar, „Nähtav ja nähtamatu linnas“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 14 (2–3) (2005), 92–112. Lilian Hansar leiab, et miljöö, maastik ja keskkond on mõistetena enam-vähem samatähenduslikud, kuigi näiteks miljöö annab edasi rohkem nähtamatut õhkkonda või hingust, eriti näiteks teatud kohtade hingestatust.

³⁰ Kaia Lehari, *Ruum. Keskkond. Koht = Space. Place. Environment*, Eesti Kunstiakadeemia Toimetised, 5 (1997) (Tallinn: Virgela; Eesti Kunstiakadeemia, 1997), lk 41.

³¹ Hannes Palang ja Egle Kaur, „Kultuurmaastik: mõiste, analüüs ja tõlgendamine“, *Inimesed, ühiskonnad ja ruumid: Inimgeograafia Eestis*, toim Jussi Jauhiainen ja Hill Kulu, Publicationes Instituti Geographici Universitatis Tartuensis 87 (Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2000).

³² Arthur Knapp ja Wendy Ashmore, *Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualized, Ideational* (Malden: Blackwell, 1999), lk 10.

³³ Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000), lk 516–520; Paolo Gruppuso ja Andrew Whitehouse, „Exploring Taskscapes: An Introduction“, *Social Anthropology*, 28 (3) (2020), lk 588–97.

Keskkonnaesthetikas on mõjukad kultuuriteadlase Arnold Berleant'i³⁴ seisukohad tegevuslikust tajumisest ja esteetilisest hõivatuses, mis näitavad, kuidas kunstnik on olnud seotud sellega, mida ta teisel kujutab. Ajalist ja holistilist maastike käsitlust on esile toonud geograaf Hannes Palang, kes näeb, kuidas maastikul kohtuvad inimene, tema väärtused ja minevik, olevik ning tulevik.³⁵

Linnamaastikke kujutavaid teoseid on aidanud lahti mõtestada arhitekti ja kunstiteadlase Lilian Hansari³⁶ ja Soome arhitekti Marianne Rautiaineni³⁷ ideed linnast kui vaimsest kontseptsioonist. Sellises linnas tuleb lisaks nähtavatele objektidele vaadata ka nähtamatuid, nagu koha hinge, inimeste loodud väärtusi ja dominante, mis miljööd kujundavad.

Magistritöö kolmas peatükk käsitleb Maret Olveti loomingu seda osa, mis on hinnatav lähtuvalt kunstisotsioloogilistest printsiipidest, mis ühest küljest lähtuvad küll kunstniku isiklikest hoiakutest, kuid teisest küljest on vaadeldavad reaktsioonina ühiskonnas toimuvale.

Uurimuses on kunstisotsioloogilisi hoiakuid rakendatud lähtudes põhimõttest, et kunst nagu ka kultuur, on oma olemuselt sotsiaalne ja kollektiivne tegevus, mitte isolatsioonis eksisteeriv nähtus ja kunsti ning sotsiaalteaduste struktuuri muustrites saab tõmmata omavahelisi ühendusjooni.³⁸ Kuidagi ei ole võimalik antud töö puhul mööda vaadata ka asjaolust, et biograafilisel kogemusel on sotsiaalne ruum³⁹ ja nentida, kuidas fundamentaalsel tasemel on indiviidi elu alati sotsiaalne.⁴⁰ Kuna distsipliin ise on väga lai ja kogukas, siis on kasutusel ainult mõned kunstisotsioloogia teesid, mis abimeestena aitavad kunstiteoseid ümbritsevat sotsiaalsust mõista. Sotsioloogia pluss kunsti määratlemisel on arusaam, et loomine läänelikus mõttes ei kuulu ainult loojale, vaid sellel on laiem mõjuväli, mis suhestub mitmete osapooltega. Kunstnik ja kunst luuakse kogukondlikult.⁴¹

³⁴ Arnold Berleant, *Art And Engagement* (Temple University Press, 1993); Arnold Berleant, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* (University Press of Kansas, 1997).

³⁵ Hannes Palang, „Maastikest siin raamatus“, *Maastik: loodus ja kultuur: maastikukäsitlusi Eestis* (Tartu: Tartu Ülikool, 2001).

³⁶ Hansar, „Nähtav ja nähtamatu linnas“.

³⁷ Marianne Rautiainen, *Kaupunkikuvan arvioiminen: selvitys kaupunkikuvaindikaattoreista* (Helsinki: Ympäristöministeriö, 2001).

³⁸ Howard S. Becker, „Art As Collective Action“, *American Sociological Review*, 39 (6) (1974), lk 767–76; Alain Quemin, „The Sociology of Art“, *The Cambridge Handbook of Sociology: Specialty and Interdisciplinary Studies*, toim Kathleen Odell Korgen, kd 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), lk 297; Jeremy Tanner, „The Sociology of the Artist“, *The Sociology of Art: A Reader* (Routledge, Taylor & Francis, 2004), lk 105.

³⁹ Kõresaar, „Mälu, aeg, kogemus ja eluloouurija pilk“, lk 21.

⁴⁰ Quemin, „The Sociology of Art“.

⁴¹ Antoine Hennion ja Line Grenier, „Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time“, *The International Handbook of Sociology* (Sage Publications, 2000), lk 351.

Olulise metodoloogilise lähenemisena on toodud sisse kollektiivse mälu esinemine ühiskondlikul tasandil. Siinkohal saab rakendada sotsioloog Karl Mannheimi spirituaalse reaalsuse kui kollektiivse protsessi mõistet, aga ka põlvkondlike teadmiste manifesteerimist üha uutes loomestruktuurides, mis lõpuks suurde kollektiivsusesse tagasi voolavad.⁴² Küsimustega kollektiivsest mälust haakub ka kultuuritrauma kui narratiivi käsitlemine Maret Olveti teoste näitel. Kultuuritrauma on oma olemuselt sotsiaalne praktika, mis organiseerib ja struktureerib kollektiivset mälu ning loob uusi tõlgendusi, mida tänapäeva sobitada.⁴³ Samas aitab selle kaudu kogemusest õppimine loodetavasti vältida tulevikus sarnaste sündmuste kordumist.⁴⁴ Kultuuritrauma toimib aga läbi indiviidi, kes elab seda läbi oma sisemaailmast lähtuvalt.⁴⁵ Sel viisil oleme jõudnud ringiga tagasi inimese juurde ja saanud kinnitust, et laiem sotsiaalne keskkond on oluline nii mälu kui identiteedi kujundamisel.

Historiograafia

Tänaseni ei ole Maret Olveti elust ja loomingust ilmunud eraldiseisvat monograafiat. Peamine kirjanduslik materjal on näituste kataloogid ja ajalehtede artiklid, mis kokkuvõttes kujundavad küllaltki fragmentaarse ülevaate. Maret Olveti loomingut on enamasti juubelinäitustega seoses kataloogides analüüsinud kunstiteadlased Ene Asu-Õunas⁴⁶, Vappu Thurlow⁴⁷ ja Mai Levin⁴⁸. 1960ndate loome retseptsioon on ilmunud Rein Looduse⁴⁹ sulest. Alates 1990ndatest on näituste raames iseloomustavaid tekste ja arvustusi kirjutanud kunstikriitikud Mariann Raisma⁵⁰, Vano Allsalu⁵¹, Ave Randviir⁵² jt. Maret Olveti kujundatud vinüülplaadiümbriseid on ära märgitud suures Eesti Rahvusraamatukogu poolt välja antud kogumikus.⁵³ Samas tarbe-

⁴² Karl Mannheim, *Structures of Thinking*, toim David Kettler, Volker Meja, ja Nico Stehr (London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982), lk 230–237.

⁴³ Aili Aarelaid-Tart, *Cultural Trauma and Life Stories* (Vaajakoski: Gummerus Printing, 2006), lk 20.

⁴⁴ Arthur G. Neal, *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century* (New York: M.E. Sharpe, 1998), lk 9–10.

⁴⁵ Nigel Rapport ja Joanna Overing, *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts* (London: Routledge, 2000), lk 124.

⁴⁶ Ene Õunas, *Maret Olveti isikunäitus*, toim Maie Raitar (Tartu: Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu Osakond, 1981); Ene Asu-Õunas, *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates* (Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1997).

⁴⁷ Vappu Thurlow (Vapar), *Maret Olvet. Graafika.*, toim Loit Jõekalda (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2000); Maret Olvet, Vappu Thurlow ja Merike Välli, *Maret Olvet. Muutumised ajas* (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2015); Vappu Vabar, „Kunstniku eelis“, *Sirp*, 10. november 2000; Vappu Thurlow, „Minu isa lugu: valge orjana punasel maal“, *Sirp*, 4. november 2005.

⁴⁸ Maret Olvet, Mai Levin ja Mart Lepp, *Maret Olvet: graafika* (Tallinn: Folger Art, 2010).

⁴⁹ Rein Loodus, „Graafikat kunstisalongis“, *Sirp ja Vasar*, 2. august 1968.

⁵⁰ Mariann Raisma, „Märgist alates, KUNST“, *Postimees*, 11. november 1997.

⁵¹ Vano Allsalu, „Maret Olveti e-näitus ‘Via Una’“ (24h-galerii, 2009); *Isikus Maret Olvet ja kunstikeskus.ee 12 küsimust*, intervjuueerinud Vano Allsalu (2009). Kirjalik. Käsikiri Vano Allsalu valduses.

⁵² Ave Randviir, „Kunst kraapis end suvel kapi tagant välja. Olveti ajaretked“, *Eesti Päevaleht*, 3. juuni 2006.

⁵³ *Eesti vinüülplaatide diskograafia 1954–2010*, toim. Katre Riisalu et al., Eesti Rahvusraamatukogu varamu = *Treasures of the National Library of Estonia* (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2011).

ja kujundusgraafikat on põgusalt iseloomustanud kunstiteadlane Jüri Hain⁵⁴, lisaks kirjeldas ta kunstniku raamatuviitade loomet Portugali eksliibrisekogu ja da Mota Miranda koostatud eksliibrise entsüklopeedias. Suur hulk eksliibriseid leidub Mart Lepa kunstikogust, millest kogu on lühidalt ka kirjutanud.⁵⁵ Eksliibrise kohta on ilmunud mõned kataloogid, kus sõna on saanud kunstniku tütar Merike Välli (end Olvet)⁵⁶, Ene Asu-Õunas⁵⁷, Hanno Lepik⁵⁸ jt. Arvustusi ja artikleid on ilmunud ka põhjanaabrite juures, kes innukalt kunstniku eksliibriseid kogusid.⁵⁹

Selleks, et mitte isoleerida kunstiteoseid ja kunstnikku oma ajast, osutusid kunstiajaloo tausta avamisel kasulikuks mõned Eesti kunsti üldkäsitlused,⁶⁰ aga ka Jaak Kangilaski kunstiperioodide ühiskondlik ülevaade⁶¹. Siinkohal on huvitav märkida, et näiteks „Eesti kunsti ajaloo“ 6. osa II raamatus on Maret Olvetit mainitud vaid möödaminnes ja ainult seoses geomeetrilise kunstiga, mis näitab kohati kunstiajaloo kallutatud subjektiivsust.

Lisaks varem publitseeritud materjalidele on oluliseks allikaks 2020. aastal kahel korral läbi viidud intervjuu Maret Olvetiga, mis uurisid lisaks eluloole ka kunstniku loomeimpulsse ja mõjutusi. Intervjuud on samuti tehtud kunstniku õe Tiiu Vilimaaga ja ateljees külg-külje kõrval töötanud kunstnik Evi Tihemetsaga.

Väärtuslikemaiks kirjalikeks allikateks on kunstniku isiklikud märkmed, mis täna on perekonna valduses. Märkmete tegemisel on kasutatud natuke erinevat lähenemist, kas lakoonilises vormis aasta ja sündmuste loetelu või mälupealsete järgi elu kronoloogiline dokumenteerimine. Olulise ühenduskohana toimib märkmik, kus kunstnik on laskunud detailsematesse elusündmuste

⁵⁴ Jüri Hain, *Maret Olvet. Kujundusgraafika*, toim Maret Olvet (Tallinn: kommunist, 1976); Jüri Hain, *Ex-Libris. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris*, toim Artur Mario da Mota Miranda (Portugal: Artur Mario da Mota Miranda, 1987).

⁵⁵ Mart Lepp, *Maret Olvet minigraafika. Mart Lepa kunstikogu*, toim Maret Olvet (Tallinn: Folger Art, 2013).

⁵⁶ Maret Olvet ja Merike Olvet, *Maret Olvet. Väikegraafika*, toim Hanno Lepik (Tallinn: [H. Lepik], 2010).

⁵⁷ Ene Õunas, *12 x 16 eksliibriseid naistelt*, toim Elmar Uuk ja Heikki Lahi (Tartu: Eesti NSV Raamatuuhing, 1983).

⁵⁸ *Maret Olveti eksliibriseid*, toim Hanno Lepik (Tallinn: [H. Lepik], 2006).

⁵⁹ Reet Salonen, „Maret Olveti näitus “Minimalistlikku graafikat” Galleria 68s“, *Sirp*, 12. oktoober 2017, <https://sirp.ee/s3-pressiteated/maret-olveti-naitus-minimalistlikku-graafikat-galleria-68s/> (vaadatud 15.05.2023); Reino Ryymin, *Maret Olvet: uudistuva taiteentekijä ; exlibrisluetelo v. 1992* (Lappeenranta: Paino-Verho Ky, 1992); Leila Lehtiranta, „Taidegraafikko Maret Olvetille Tallinna on merkityksellinen kuvaamisen kohde“, *Exlibris Aboensis*, 54 (2006), 6–8.

⁶⁰ *Eesti kunsti ajalugu: 6, II osa: 1940–1991*, toim Anu Allas *et al.* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2016); Sirje Helme ja Jaak Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu* (Tallinn: Kunst, 1999); Sirje Helme, *Eesti kunsti 100 aastat*. (Tallinn: Post Factum, 2018); Tiiu Talvistu *et al.*, *Rujaline roostevaba maailm: näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis 28.II – 27.IV 1997. Seminar „1970-ndate aastate eesti kunst“* (Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998); Sirje Helme ja Andreas Trossek, *Kadunud kaheksakümmendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010).

⁶¹ Jaak Kangilaski, *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist* (Tartu: Ilmamaa, 2000).

kirjeldustesse, millest kõige teravamad on lapsepõlve mälestused (ülestähendused aga lõpevad 1980ndatel). Kuigi märkmeid sisaldavad märkmikud on ääretult hinnalised infoallikad, tuleb neisse suhtuda kui subjektiivsetesse elu tõlgendustesse, mis oma kirja panemise momendil on omandanud oleviku tähendusloome. Lisaks sellele tuleb paratamatult arvestada ka siinkirjutaja teostatud tõlgendusprotsessi, eriti kuna kunstniku märkmed on ebakorrapärased ja kohati kaootilises järjestuses.⁶²

Teiseks kõige ilmekamaks allikate grupiks on kunstniku erinevatel aastakümnetel loodud arvukad kunstiteosed, mis asuvad perekonnaarhiivis. Säilinud tõmmised ja raamitud teosed on töö kirjutamise seisukohast olnud tänuväärne allikmaterjal, mille kataloogimine, järjestamine ja pildistamine osutus mahukaks ning aeganõudvaks eeltööks. Lisaks vabagraafikale on kunstikogus sadu eksliibriseid ja muud väikegraafikat ning laiahaardeline fotode kogu, mis kõik ootavad veel edasist korrastustööd.

Sellest tõukuvalt on antud magistritöö suuremaks eesmärgiks jõuda lähiaastatel Olveti monograafia koostamise ja publitseerimiseni ning esitleda koos suure ülevaatenäitusega. Käesolev töö annab raamatusse hea sisendi, mille pinnalt sügavamale eluloo annalidesse laskuda.

Töö ülesehitus

Töö koosneb kolmest põhilisest sisupeatükist, millest esimene käsitleb kunstniku elu ja loometeed ning järgmised kaks osa keskenduvad konkreetsete teoste analüüsile. Esimene osa jälgib kunstniku lapsepõlve, õppeteed ja toob välja teda mõjutanud isikuid. Seejärel markeeritakse ära vabagraafilise loome teekond kronoloogilises järjestuses, võttes aluseks kunstiteoste loogikat, mis lähtub ajastust ja stiilist (seda ka teoste kirjeldamisel). Viimane osa näitab kunstniku saavutusi ja teostusi muudel kunstilistel aladel nagu raamatukujundus, eksliibris, plakat ja tarbe- ning kujundusgraafika.

Teine ja kolmas peatükk analüüsivad konkreetseid vabagraafilisi teoseid lähtuvalt põhiliselt autobiograafilisest meetodist. Teine osa keskendub teostele, mis käsitlevad kunstniku isiklikku sfääri nii inimeste kui ka kohtade näol. Siin on analüüsi aluseks kasutatud ka keskkonnaestetiilisi ja kultuurisotsioloogilisi vaatenurki. Analüüsi objektide valiku tingis otseselt eluloost välja koorunud pereliikmeid ja kodulinna kujutavad teosed.

⁶² Kunstnik on märkmeid teinud nii, nagu talle parajasti mingi meenus pähe tuli, mis tähendab, et tekst ei jälgi alati tavapärast loogikat ja leheküljed pole kronoloogiliselt järjestatud.

Kolmas osa uurib kunstniku sotsiaalkriitilisi ja välisest maailmast mõjutatud teoseid. Siinkohal lähtutakse autobiograafia kõrval ka kunstisotsioloogia põhimõttest, et kunst on alati seotud ühiskonnaga, milles kunstnik elab ja töötab. Teosed said valitud lähtudes eluloost, aga ka ühiskondlikest murekohtadest, mis seeriate või teoste loomisaastaga ühtisid.

Nii seatakse looming ajastu taustale, vaadeldes, kuidas Maret Olveti loodud teosed peegeldavad loojat ja tema ajalis-ruumilist olustikku ning mis roll oli tal Eesti graafikakunsti edendamisel.

1. MARET OLVETI ELU JA LOOMING

1.1. Varane kujunemislugu

Olen sündinud kõige porisema ja tuulisema kuu kõige pahemal päeval 13. novembril Toomemäel Naistekliinikus.⁶³

Helgi-Maret Olvet (neiupõlvenimega Jensen) sündis 1930. aastal Tartus Voldemar Adolf Jenseni (hilisem Vallo Olvet) ja Armilde Mutso (hilisem Mall Olvet) esiklapsena. Oma lapsepõlve veetis ta enne sõda Petseris ja ka Tartus Lembitu tänaval ning sõjaaegsel perioodil koos oma noorema õe Tiiu Olvetiga (hilisem Tiiu Vilimaa) Vana-Vändras Rõusas suguvõsa majas, vanaema Katariina Jenseni (sündinud Riis) hoole all.⁶⁴ Ta oli väga lähedane isaga, kes oli Eesti sõjaväe kapten ning viibis tihti õppustel Värskas või Petseris, ema töötas sekretärina. Isa tabas kurb saatus, kui ta 1941. aastal küüditati Siberisse ja surmati kaks aastat hiljem Zajarskis.

Oma kooliteed käis Olvet 1941. aastani Petseri Eesti algkoolis ja õppis seejärel Tartu 2. Keskkoolis (praegune Miina Härma gümnaasium), mille lõpetas 1949. aastal. Maret Olvet mõtles väiksena näitlejakarjäärist, kuna osales kooli ajal näiteringis. Tartu keskkooli õpingute ajal võttis ta aga hoopis osa kunstiringist ja just see oli esimene samm kunstihariduse suunas.⁶⁵

Kunstiringi juhatas selle asutaja legendaarne Vanda Juhansoo, kelle võluv silmapaistev isiksus ja stiilitaju sillutasid teed arusaamale, et keset keerulist ja kannatuste rohket sõjajärgset olustikku oli siiski võimalik säilitada enda omapära. Tema tunnid olid sealjuures alati konkreetseid ja keskenduseid tõsiselt õpilaste kunstiarende arendamisele. Lisaks sellele osutusid väga olulisteks kokkupuutepunktideks kunstiringi väljasõidud õpetaja maakoju Valgemetsa.⁶⁶ Valgemetsa kogunes mitmesugust rahvast alates teiste koolide kunstiringide õpilastest kuni professoriteni välja ning seal korraldati sotsiaalseid teemaõhtuid ja tähistati suursündmusi.⁶⁷ Kahtlemata jättis see eluetapp Maret Olvetile sügava jälje, suunates teda rohkem kultuuri- ja kunstieluga tutvuma ning formuleeris arusaamu selle olemusest.

⁶³ Maret Olvet, „Maret Olveti mälestused“ (2020). Maret Olveti päevik Ragne Kangro valduses.

⁶⁴ Intervjuu Tiiu Vilimaaga, intervjuueerinud Ragne Kangro, 21. märts 2022. Salvestus Ragne Kangro valduses.

⁶⁵ Intervjuu Tiiu Vilimaaga.

⁶⁶ Intervjuu Maret Olvetiga, intervjuueerinud Ragne Kangro, 2020. Salvestus Ragne Kangro valduses.

⁶⁷ Intervjuu Maret Olvtiga, intervjuueerinud Britta Benno, 12. aprill 2019. Salvestus Britta Benno valduses.

Vanda Juhansoo eeskuju näitas talle ka seda, kui suur väärtus on originaalsuse poole pürgimisel – jälgida ja kasutada sulle antud oskusi ning leida isikupärane käekiri. See oli ilmselt ka põhjus, miks õpetaja soovitas Maret Olvetil minna edasi graafikakunsti õppima, nähes, et tal on annet just kindlakäelisele joonistamisele ja potentsiaal trükitehnikate omandamiseks. Olvet mõtles algul hoopis arhitektuuri osakonda astuda, kuna 1920ndate arhitektuuriline stiil oli talle sügava mulje jätnud, kuid jälgis ikkagi õpetaja soovitusi, eriti kuna ka selle ajastu kunsti abstraktne stiil ja voolavus jooksid läbi mitmest distsipliinist.⁶⁸ Arhitektuuriarmastus jäi samuti tallele, mis avaldub tema hilisemas loomingus geomeetrilise joonerangusena, kajastades mõningaid tuntud ehitisi või saades innustust arhitektuurilahendustest.

Maret Olveti lähedane sõber ja ülikoolikaaslane Evi Tihemets on kommenteerinud, et tema puhul oli kohe näha, et ta oli saanud Tartus väga hea hariduse. Eriti avaldus see asjaolus, et talle ei valmistanud raskusi näiteks inglise keelt või muid aineid õppida, kuna tugev alus oli olemas. Teiste kaasõpilaste ees, kellest nii mõnigi oli tulnud otse maakoolist, oli tal eelis.⁶⁹

Maret Olveti edasine õpiteekond kulges väga muutlikul ajastul, mil oli tunda suurkööditamise mõjusid ja jälgiti hirmunult võimude juhtnööre. Sirje Helme on aastaid 1949–1955 nimetanud kõige süngemaks ajajärguks eesti kunstis.⁷⁰ 1950. aasta lõpu ja 1951. aasta algusesse jääb aeg, mil otsustati liita Tallinna ja Tartu kunstiõppeasutused üheks Eesti NSV Riiklikuks Kunstiinstituudiks Tallinnas, et saavutada suuremat kontrolli kunstihariduse üle, juurutada stalinistlik õpetus ja et lakkaks Tartu lääneliku kunsti viljelemine.⁷¹ Selle asutuse uueks juhiks sai Friedrich Leht, kes tõsimeeli uskus sotsialistliku realismi headusesse ja salgas maha igasuguse ideetu formalismi ja mandunud sisutu kodanliku lääne kunsti ees kummardamise.⁷²

1950ndate esimeses pooles proovisid ametlikud võimud salata maha Eesti kunstiajalugu ja minevikust tuntud kunstnike looming, kelle formalistlikud käsitlused ei jälginud ida poolt tulevaid ainuõigeid eeskujusid.⁷³ Lisaks toimusid ulatuslikud Kunstnike Liidu puhastustööd seda nii tavaliikmete kui ka juhatuse seas, samuti tagandati või visati välja mitmed mainekad

⁶⁸ Eriti vaimustasid teda Bauhausi ja funktsionalismi eeskujud. Intervjuu Maret Olvetiga.

⁶⁹ Intervjuu Evi Tihemetsaga, intervjuueerinud Ragne Kangro, 25. mai 2021.

⁷⁰ Helme, *Eesti kunsti 100 aastat.*, lk 51.

⁷¹ Helme, lk 50. Vt lisaks Tõnis Tatar „Tartu kunstiinstituudi liitmine Tallinna tarbekunsti instituudiga“, *Kunsttööstuskoolist kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2014), lk 234–251.

⁷² Jaak Kangilaski, „Stalinismi kolmas laine [1949–55]“, *Eesti kunsti ajalugu. 6, I osa, 1940–1991* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013), lk 173; Friedrich Leht, *Eesti NSV XI aastapäevale pühendatud üliõpilaste õppe- ja diplomitööde näituse kataloog* (Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, 1951).

⁷³ Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, lk 130.

õppejõud nii Tartus (Anton Starkopf, Ado Vabbe, Elmar Kits jt) kui ka Tallinnas (Adamson-Eric jt) ja lähetati valesüüdistuste alusel Siberisse mitmeid noorkunstnikke.⁷⁴

Sellel ajajärgul tuli kunstnikel luua ettekirjutuste kohaselt sotsrealistlikke pilte kolhoosi, industriaalmaastike ja töölisrahva teemadel, lisaks mõnede kultuuritegelaste portreid. Üldiselt oli kõige tähtsam kunstiliik maalikunst ja joonistused, mis tõrjus graafikas tahaplaanile enamuse estampgraafikat, ainult litograafia ja osalt ka puugravüür jäid veel püsima.⁷⁵ Need karmid nõudmised tingisid väga propagandistlikud ja igavad teosed, millest puudus isikupära ja loominguline vitaalsus ning eelnenud puhastustöö muutis omakorda näitustel esinenud kunstnike üldpildi üheülbaliseks. Mitmed kunstnikud (Günther Reindorff, Aleksander Vardi, Ado Vabbe, Johannes Võerahansu jt) loobusid seetõttu vabagraafika tegemisest ja graafika üldiselt langes suurde madalseisu.⁷⁶ Sellest tulenevalt pöörduti suuremas jaos raamatuillustratsioonide tegemise juurde, et mingil määral isikupärasust säilitada ja kunstnikuna elatist teenida, eriti edukas oli Günther Reindorff just Friedrich Reinhold Kreutzwaldi väljaannete illustreerimisel.⁷⁷

Enne sulaajaks nimetatud perioodi oli Eesti kunstielu kibedas seisus, kus kunstühingud olid hävitatud ja vajaka oli igasugusest mitmekülgsest nii tehnikates kui ka stiilis. Ott Kangilaski kommenteeris 1953. aasta artiklis, kuidas näitustelt on sügavalt puudu hingestatus, kõlapind ja personaalsus.⁷⁸ Alates 1954. aastast alates võis tunda vaikseid elavnemise märke graafikas ja hakati rohkem esile tõstma Eesti graafikute oskuslikkust. Samal ajal anti hoogu sisse Tallinna graafikaateljeele, eriti mõjus Ado Vabbe juhtimine, ärgitades graafikamälu unustusse vajunud traditsioonide najal ja püüdes taastada Eesti graafikapärand.⁷⁹

1.1.1. Õpingud Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis

Selliste meeleolude ja karmi ajastu taustal kulges Maret Olveti kõrgkooli aeg Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis Tallinnas (Tallinna Riiklik Tarbekunstiinstituut kuni 1951. aastani,

⁷⁴ Eelkõige seotud mõjuderohke EK (b)P VIII pleenumi otsustega 1950. a. Helme, *Eesti kunsti 100 aastat*, lk 51–53; Kädi Talvoja, „Läbimurre. Protsessid ERKI-s 1950. aastate lõpul“, *Kunsttööstuskoolist kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas*, lk 255–256.

⁷⁵ Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, lk 130.

⁷⁶ Madalseisu näitas 1952. a toimunud vabariiklik ülevaatenäitus, kus 185 autorist oli ainult 24 vabagraafika ja litoga esinejat. Jüri Hain, „Graafika [1949–55]“, *Eesti kunsti ajalugu. 6, I osa, 1940–1991*, lk 193–194; Helme, *Eesti kunsti 100 aastat*, lk 52–57; Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, lk 128–130.

⁷⁷ Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, lk 130–131; Helme, *Eesti kunsti 100 aastat.*, lk 57.

⁷⁸ Ott Kangilaski, „Seismajäämise oht“, *Sirp ja Vasar*, 12. aprill 1953, lk 5.

⁷⁹ Hain, „Graafika [1949–55]“, lk 195.

praegu Eesti Kunstiakadeemia, EKA), kuhu ta astus 1949. aastal, saades kohe esimesel katsel graafika osakonda.⁸⁰

Maret Olveti suureks innustajaks ja eeskujuks oli ka Kunstnike liidu esimees, Kunstifondi juhatuse liige, karikaturist ja illustraator onu Jaan Jensen, kes oli talle andnud eelnevalt samuti soovitusi instituuti astumiseks. Ta oli õpingute alguses soosiv, andes öömaja oma korteris Kunstihoones, enne kui Olvet sai tänu vahetusele Nõmmele korteri. Onu oli küll toetav, kuid ei teinud oma heast positsioonist hoolimata mingeid soodustusi ja kannustas alati oma isikupära otsima ja lähtudes enda karakterist ning võimetest leitud teadmisi sobivaks jahvatama.⁸¹

Olveti kursusekaaslasteks olid hilisem karikatuurimeister Hugo Hiibus, Endel Palmiste (kes arreterimise tagajärjel pidi õpingud pooleli jätma), Miia Savir ja Tiia Katkosild, hiljem liitus Ilmar Torn. Lisaks neile oli ka kaks vabakuulajat, kes, nagu hiljem selgus, olid saadetud KGB poolt õpilastel silma peal hoidma.⁸² Hugo Hiibuse mälestustest instituudiõpingute ajast selgub, et väga suurt rõhku pandi joonistamisele ja keskenduti seeläbi ka kompositsiooni ning vormiõpetuse näitamisele. Õpetamisel jälgiti sotsialistlikku realismi ja kõikidel tuli väga täpselt ette öeldud juhtnööre täita selleks, et vältida isetegevuslikke püüdeid.⁸³

Instituudi direktori Lehe juhtimisel kasutati esimesel kolmel kursusel joonistamiseks ainult grafiitpliatsit ja Tšistjakovi meetodit, mis tähendas võimalikult realistlikku käsitlust täpselt natuurist maha joonistamiseks, võttes kohati aega kümneid tunde.⁸⁴ Maret Olvet mäletab, kuidas uus direktor jälgis väga pingsalt, kui täpselt õpilased joonistasid – *algas realismi drill*.⁸⁵ Kuigi taoline õppemeetod oli väga piirav, siis teisalt oli igal õppejõul oma iseloomulik viis, kuidas juhtnööre rakendada, mis viis ka veidi mitmekesisema õpetuslaadi juurde.

Olveti kursusel oli joonistusõpetajaks Alex Kütt.⁸⁶ Tema kogemus erinevate graafikatehnikate valdamises aitas innukate ja praktiliste õpetussõnade saatel kaasa õpilaste arusaamale sellest, kuidas käib joonistusprotsess. Olvet krediteerib enda võimet näha suurt vormi ja üldpilti just Kütile, kes esimesel kursusel õpetas joonistusi planeerides hoomama suuremat vormi ja alles

⁸⁰ Sisseastumisel korraldas vestlust rektor Adamson-Eric, kes avaldas sügavat muljet. Kui 1. oktoobril algas õppetöö, siis Adamson-Ericut enam ei olnud. Olvet, „Maret Olveti mälestused“; Margit-Mariann Koppel, „Graafik Maret Olvet otsib välgu võimalusi“, *Kultuur ja Elu* (2002); intervjuu Maret Olvetiga.

⁸¹ Intervjuu Maret Olvetiga; Jaan Jensen, „Tulevikku suunatud pilguga“, *Kunst*, 3 (1962), lk 6.

⁸² Intervjuu Maret Olvetiga; Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

⁸³ Hugo Hiibus, *Hugo Hiibus: piibu ja pliatsiga* (Tallinn: Kadmirell, 2011), lk 16.

⁸⁴ Talvoja, „Läbimurre. Protsessid ERKI-s 1950. aastate lõpul“, lk 257.

⁸⁵ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

⁸⁶ Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 17; intervjuu Maret Olvetiga.

seejärel hakata paigutama väiksemaid detaile. See mõtteviis on tulevast kunstnikku aidanud jälgida oma töödes erinevate elementide kooskõla ja vahekordasid.⁸⁷

Joonistuskateedri juhataja Günther Reindorff õpetas Olvetile joonistamist neljandal ja viiendal kursusel. Kui esimestel kursustel said selgeks üldised põhitõed ning laiemas plaanis visandamine, siis nüüd süveneti just peenete detailide lisamise ning nägemisse. Reindorff oli väga hea looduse tundja ja õpetas nägema pisimaid nüansse ning neid visandama, luues omaenese maailma.⁸⁸ Temalt said õpilased ka väga hea kirjakunsti õpetuse, osundades kirja, ornamendi ja joonistuse vahelisele tugevale sidemele. Just ornamentikal oli Reindorffi jaoks kunstiprojekti plaanimisel kujunduse tervikuks loomisel oluline roll.⁸⁹ Olvet on maininud, kuidas professori peengraafika, vormide tunnetus ning väga detailne ja realistlik käsitlus olid talle suureks eeskujuks ning ka Reindorff märkas noore kunstniku detailide nägemise oskust.⁹⁰ Õppejõud oli tuntud väga heade joonistamis põhimõtte valdamise osas ja oskuslikus viisis kuidas ära kasutada erinevate pliiatsite ning töövahendite eripärasid.⁹¹ Õpilased mõistsid, kuidas peas valmis mõeldud kompositsioon sai Reindorffil paberile just talle omanäolisel intuiitiivsel viisil näidates, kuidas kõike ei saa teha ainult ette öeldud juhiste järgi või kuidas kunstniku nägemus ei lange alati täielikult reaalsusega ühte.⁹²

Tagantjärele on Maret Olvet ka väga hinnanud juba esimesest kursusest peale instituudis antud kompositsioonitreeninguid. Treeningud andsid olulisi teadmisi sellest, kuidas komponeerida nii geomeetrilisi kui ka värvilahendustega elementide kooslusi üheks tervikuks. Instituudis õpetatud kompositsiooni põhimõtted aitasid kunstnikku hiljem nii abstraktsete kui ka figuratiivsete tööde teostamisel. Olveti sõnul said need teadmised niivõrd kinnistatud, et edaspidi oli praktiliselt vaistlikult võimalik hinnata, missugune kooskõla ja kompositsioon peaks kunstiteostes valitsema.⁹³

⁸⁷ *Juba instituudis õpetas mulle Alex Kütt vaatama suurt vormi. Kui sa suurt vormi ei vaata ja ei planeeri õigesti paberilehele ja ei vaata suurt vormi, ei vaata seda kõige tähtsamat, vaid vaatad piasjasju, siis detailid ei lähe pärast enam kooskõlla. Kõigel on oma aeg ja joonistust peab ikkagi algama suurest vormist ja siis kui see on paigas, siis saab detaile paigutada. Eriti, kuna detailidega on siis lihtsam ümber käia. Samamoodi on kogu kunstis, ka graafikas ning olen seda põhimõtet ikka jälginud.* Intervjuu Maret Olvetiga.

⁸⁸ Intervjuu Maret Olvetiga; Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 19.

⁸⁹ Merle Talvik, „1930.aastate ajakirjandusgraafika autoreid“, *kunst.ee*, 1 (2007), lk 11.

⁹⁰ *G.Reindorff tuli minu juurde IV kursusel ja ütles: „Huvitav, huvitav, et ma pole varem märganud, kui hästi te detaile näete.“* Olvet, „Maret Olveti mälestused“; intervjuu Maret Olvetiga.

⁹¹ Boris Bernstein, „Günther Reindorff“, *Ringi sees & ringist väljas* (Tallinn: Kunst, 1979), lk 5–6; Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 19.

⁹² Reindorff on öelnud, et ta ei loo paigast täpset portreed, vaid loob maastikku just sellisena, nagu ta seda tegelikult sooviks näha, ainult et karaktersema ja harmoonilisemana. Seda võiks nimetada Bernsteini järgi „reindorffilikuks nägemisviisiks“. Bernstein, „Günther Reindorff“, lk 6, 11; Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 19–20.

⁹³ Intervjuu Maret Olvetiga.

Graafika tehnilist poolt õpetas graafika kateedri juhataja Paul Luhtein, kes oli olnud G. Reindorffi õpilane ja kutselise raamatugraafikuna oskas ka oma õpilasi sellel alal juhendada. Oma õpetajast Reindorffist mõjutatuna huvitas teda ornamendi terviklik lahendus, kaldudes *art déco* 'likku ning rangelt asjalikku kaunistuslaadi, milles esinesid *bauhaus* 'likud jooned.⁹⁴ Olveti kursusekaaslane Hiibus on nentunud, et kunstist rääkides oli tema jutt väga laialivalgus, kuid aitas õpilasi just kindlate joonistusülesannete täitmisel.⁹⁵ Õpilaste juhendamisel keskendus ta sellele, et alati töötataks läbi illustreeritava teose sisu ja olustik, kuna sellest sõltus paljuski kunstiline lähenemine ning enda sõnul soosis ta õpilaste individuaalsuse arendamist. Luhtein nõudis ühe inimese poolt otsast lõpuni teose kujundamist, illustreerimist ja konstrueerimist, sealhulgas ka teksti ning selle loetavusega arvestamist. Eriti oluline oli ka õpilaste teadmiste arendamine nii kunsti kui kunstiajaloo vallas.⁹⁶

Väga head joonistusmeistrid ja graafikatehnikate valdajad olid ka Evald Okas, andes litograafiat ja Esko Lepp, kes õpetas sügavtrükitehnikat ja puulõiget, maalitunde viis läbi Oskar Raunam.⁹⁷ Alo Hoidre keskendus õpetamisel samuti litole ja Olvetil on meeles peast joonistamise konkurss, kus õppejõud käskis paberile panna detaili majast, mille juures oldi käidud eelnevalt jalutuskäigul.⁹⁸ Arvestades, et sel ajal oli veel väga oluline otse naturist joonistada, siis sillutas taoline ülesanne ainult oma mälu pilti kasutada teed suuremale loovusele ja interpretatsioonile. Linool- ja puulõiget andnud õppejõud Leopold Ennossaar oli õppinud G. Reindorffi ja A. Vabbe käe all ning tegi õnnestunud puugravüüre Tallinna vaadetega. Temalt sai Olveti kursus kunstiteoreetilisi teadmisi ja õpetuse, et kunstnikuna on väga oluline arendada ka oma vaimset poolt.⁹⁹

Suvepraktikad toimusid enamasti Vääna-Jõesuus instituudi õppebaasis, III kursusel käidi ka Järvakandis praktikal, kus tuli maalida väga igavaid tööstusteemasid, tehaseid ja maastikke.¹⁰⁰ Tekkis võimalus käia ka Rõuges Harry Moora juhendamisel arheoloogilistel väljakaevamistel ja maastikku või lähedal asuvat Pihkvat joonistada. 1952. aastal sai Olvet esimese kogemuse

⁹⁴ Talvik, „1930.aastate ajakirjandusgraafika autoreid“, lk 12.

⁹⁵ Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 19.

⁹⁶ Rein Loodus, *Paul Luhtein ja tema looming*. (Tallinn: Eesti raamat, 1980), lk 8–9; Rein Loodus, „Mõned küsimused professor Paul Luhteinile“, *Kunst* 59, 1 (1982), lk 52.

⁹⁷ Olvet, „Maret Olveti mälestused“; intervjuu Maret Olvetiga; Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 18.

⁹⁸ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

⁹⁹ Hiibus, *Hugo Hiibus*, lk 18; Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

¹⁰⁰ Seda kursust pidas ta kõige tüütumaks, motivatsiooninappuse tõttu sai ta tööstustemaatilise praktika halva hinde, mille tõttu kaotas õppetipendiumi. Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

osaleda välismaal Vilniuse kunstiinstituudi teaduskonverentsil, kus talle avaldasid muljet rikas arhitektuuriline pärand ja akadeemiline õhkkond.¹⁰¹

Instituudilõpetajatelt oodati, et nad looks nõukogude inimese jaoks aktuaalse ja temaatilise kompositsiooni. Kohati hakkas juba hinnet mõjutama see, kui teos langes portree või maastikumaali žanrisse. Aastal 1955, mil Olvet instituuti hakkas lõpetama, võis diplomitööde seas leida ka sotsialistlikuks biidermeieriks nimetatud vähempoliitilist paatoslikku stiili.¹⁰²

Olvet lõpetas instituudi 1955. aastal raamatukujundajana, tema lõputööks oli kirjanik Aristarch Sinkeli ajaloolise romaani „Musta risti ikke all“ kunstiline kujundamine.¹⁰³ Viimasel kursusel sai instituudis spetsialiseeruda raamatukujundajaks, plakatitegijaks või vabagraafikuks ning kunstnik on kommenteerinud, et just raamatukujundajana oli võimalik end paremini ära toita ehk tellimusi saada.¹⁰⁴ Veel 1950ndate keskpaigas oli ainuüksi vabakutselise graafikuna peaaegu võimatu elatist teenida tänu vähestele riiklikele tellimustele ja ka Kunstnike liidu liikmeks saamine oli väga raskendatud protsess. Olukord leevenes teatud määral 1957. aastal, kui kunstnikke ühendavatele institutsioonidele anti õigus veidi rohkem ise oma tegevust majandada, kuid sellest hoolimata õnnestus vabakunstnikuna püsima jääda vähestel.¹⁰⁵

Kui läbi esteetika ajaloo on vaieldud, kuidas kujuneb kunstiline maitse ja kui palju sellest on kaasa sündinud ning kui palju õpitud, siis Maret Olveti puhul saab väita, et olgu see siis loomulik anne või miski muu, aga eelsoodumusi kunstiliseks arenguks oli olemas. Kindel on see, et ka õpitud teadmistel oli asendamatu roll, sest just kunstiinstituut andis Maret Olvetile mitmeid vajalikke oskusi ja eelkõige viisi, kuidas loomisprotsessile läheneda. Kunstnik on ka ise maininud, kuidas kunstilist tunnetust saab arendada ainult läbi teadmiste ja teooriate selgestegemise – just see õige ruumitunnetus eraldab võhiklikku kunstnikku professionaalsest.¹⁰⁶ Olveti õppetee ajal anti ametlike võimude poolt õppejõududele mitmeid ettekirjutusi, mis tegi õpilaste personaalse stiili arendamise raskendatuks. Sellest hoolimata kandsid iga õppejõu isikupärane nägemus ja õpetussõnad edasi hindamatut teadmist kunsti ning kunstniku rollist. Otsesemaid mõjusid nii Reindorffi kui ka Luhteina käe all õppides võib näha selles, kuidas kunstnik peale lõpetamist terviklike raamatukujunduste lahendusi teostas.

¹⁰¹ Samas.

¹⁰² Talvoja, „Läbimurre. Protsessid ERKI-s 1950. aastate lõpul“, lk 259.

¹⁰³ Helgi-Maret Olvet, „Raamatukujundus ja illustratsioonid – A.Sinkel ‘Musta risti ikke all’“, Eesti Kunstiakadeemia õppetööde digiteek 1914–1991, https://metfond.artun.ee/metfond/event_id-1197 (vaadatud 28.03.2022).

¹⁰⁴ Intervjuu Maret Olvetiga.

¹⁰⁵ Talvoja, „Läbimurre. Protsessid ERKI-s 1950. aastate lõpul“, lk 261.

¹⁰⁶ Intervjuu Maret Olvetiga.

Mõjusid võib täheldada ka hilisemas väikegraafikas, kus läbivaks olid rahvuslikud peengraafilised sümbolid, ehkki lõpuks arenes tema käekiri pigem suurvormi suunas. Ka suurvormiliste teoste loomisel on Maret Olvet kasutanud instituudi õppejõududelt saadud teadmisi, mille läbi arenes kunstnikupilk. Sellel ajal saadud teadmised on teda jäänud saatma läbi elu erinevatel kunstiperioodidel ja andnud kindlustunde graafiliste tehnikate kasutamiseks.

1.2. Loomingu ülevaade ja näitused

1.2.1. 1955–1969 ehk esimesed sammud kunstimaastikul

1955. aastat võib pidada eesti kultuuri järkjärgulise liberaliseerimise alguseks, selle tõukeks sai stalinistlikke arhitektuuriliiduse maha laitmine ning liiguti odavama ja efektiivsema massiehituse suunas. Sellega alanud sulaaeg mõjutas kõiki valdkondi, kuid kujutavas kunstis toimusid muutused aeglasemalt, otsustavaks sai 1957. aasta NSV Liidu Kunstnike Liidu I kongress. Kunstikorraldust puudutavad vastandlikud sõnavõttud kritiseerisid ühelt poolt formalistlikku ehk abstraktset käsitlust, samas tauniti liigset šabloonlikku illustratiivset jäljendamist ja didaktikat.¹⁰⁷ Nii Sirje Helme kui ka Jaak Kangilaski on rõhutanud, et selle tagajärjel hakkasid hägustuma kanoonilise kujutusviisi piirid ja muutus võimalikuks kunstnike ratsionaalne argumentatsioon, luues aluse kunsti olemuse esteetilisele autonoomiale. Samuti andis see võimaluse rõhutada senisest enam kunstnike isikupärasust.¹⁰⁸

Ühelt poolt avanesid mõned võimalused lääne kultuuriga tutvuda läbi näituste ja festivalide, mis olid siiski vasakpoolse meelestatusega. Lääne kunstiteooriatega puudus side täielikult, ainult Moskvast ja Peterburis toimusid mõningad näitused, kus eksponeeriti lisaks muudele ka Pablo Picasso, Paul Cézanne'i või Mehhiko muralistide töid.¹⁰⁹ Maret Olvet mäletab, kuidas 1960ndatel avaldas talle muljet Puškini muuseumis eksponeeritud Euroopa kunst, nt Giacometti skulptuurid ja Edvard Munchi graafika näitus.¹¹⁰ Kunstniku jaoks toimus üks esimesi kokkupuuteid Euroopa kultuuriga 1957. aastal Moskvast, kus korraldati Ülemaailmne Noorsoofestival ja toimusid töötoad Gorki pargis. Näidati ka erinevas stiilis teatrit¹¹¹ ja mitmete

¹⁰⁷ Sirje Helme, „Erinevad modernismid: impressionistlik realism, modernistlik realism, hübriidne realism, ilus (poetiline)realism“, *Eesti kunsti ajalugu. 6, I osa, 1940–1991*, lk 233–234.

¹⁰⁸ Samas, lk 234; Jaak Kangilaski, „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine“, *Kunstis, Eestist ja eesti kunstist*, lk 233–234.

¹⁰⁹ Helme, „Erinevad modernismid“, lk 235.

¹¹⁰ Olvet, „Maret Olveti mälestused“; intervjuu Maret Olvetiga; Maret Olvet, „Väike, kuid sisukas näitus“, *Sirp ja Vasar*, 17. november 1967.

¹¹¹ Eriti jäid meelde inglise ja pr Marcel Marco miimiteater, avardades seni suhteliselt kitsast maailmapilti.

välismaa kunstnike väljapanekuid, sealhulgas leidus Aafrika ja India kultuuride esindajate teoseid.¹¹²

Kuigi üksikutel juhtudel võis ametlik kord läänelikku kultuuri näidata, siis teisalt saadi aru, et vabanemist pole nii pea loota ja tuli kitsastes piirides proovida oma kultuuri praktiseerida. Mingil määral oli siis võimalus vaikset vastupanu näidata, kuigi see avaldus kunstnikel pigem sissepoole vaatava tendentsina, keskendudes oma loomingu vormikeele ja väljenduse arendamisele.¹¹³ Eriti nähtus see lahkkelis, et loominguga tegelemiseks oli vaja kuuluda ENSV Kunstnike Liitu, kuid samas pärssis see ametlikus plaanis oma esteetiliste väljavaadete avaldamist.¹¹⁴

Eesti graafikas on räägitud juba sõja eel tuntust kogunud eeskäijate põlvkonnast, kes kujundasid viiekümne date keskpaigast kuni kuuekümnendateni graafikapilti läbi meisterliku tehnikate arendamise ja valdamise. Graafilistest tehnikatest otsiti just endale sobivaid tahkusid ja pandi need proovile ning katsetati ka kompositsioonireegleid ümber mängides.¹¹⁵ Ka Mai Levin on kinnitanud, et kuuekümnendatel oli graafikas suur vajadus kasutada ära tehnikate väljendusvõimalusi, mis olid kujundikeelega tihedalt seotud.¹¹⁶

Samas n-ö läbimurdjate põlvkonnaks peetakse neid kunstnikke, kes asusid kunstiellu viiekümne date lõpul ja tõid uusi võtteid ning teemasid. 1960ndatel panid just need loojad aluse Nõukogude modernistlikule või karmiks stiiliks kutsutud loomesuunale. Suurt osa mängis kollektiivne loomistung, moodustus mitmeid grupeeringuid ning eriline roll oli intellektuaalsetel mõttevahetustel ja sünergial, tingides paratamatult ka mitmete motiivide või võtete kordumise üksteise töödes.¹¹⁷

Alustava noore kunstnikuna võiks Maret Olvet olla osa nn vaikivast eeskäijate põlvkonnast, kes ei taotlenud oma kunstiga poliitilist mässu ja kelle professionaalset arenemist oli piiranud stalinistliku realismi kord. Maret Olvet on ka ise öelnud, et realism sobis vastavasse valitsevasse ühiskonda ja näitas selle reaalsust.¹¹⁸ Samas laveeris kunstnik mõned aastad hiljem instituudi lõpetanud läbimurdjate põlvkonna vahel, kelle graafikas valitsesid üldistus, sümbolid

¹¹² Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

¹¹³ Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, 136–137.

¹¹⁴ Helme, „Erinevad modernismid“, lk 236.

¹¹⁵ Sirje Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, *Eesti kunsti ajalugu. 6, 1 osa, 1940–1991*, lk 314–321.

¹¹⁶ Mai Levin ja Vappu Thurlow, *Concordia Klar*, toim Emilie Aaremäe et al. (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2006), 7.

¹¹⁷ Tamara Luuk, „Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960. aastate graafikas“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 7 (1994), 209–30; Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, 322.

¹¹⁸ Intervjuu Maret Olvetiga.

ja metafoorid ning suurvorm. See uus põlvkond arendas uut kujundikeelt, millele omistati 1960ndate kunstikirjutuses sümbolistlik, nägemuslik, assotsiatiivne või ekspressiivne tundejoon.¹¹⁹

Tallinna Graafika Eksperimentaalateljee oli kahtlemata suur mõjutaja ja kultuurikeskus, kust algasid mitmed trendid ja tehti palju koosloomet. Ateljee tegutses juba 1947. aastast alates, kuid suurt edu saavutas ta alates Ado Vabbe juhtimisajast 1953. aastal, mil kasvas trükitehnikate arv. Jüri Haini¹²⁰ sõnul võis kaks aastat hiljem juba täheldada plahvatuslikku tõusu graafiliste teoste loomisel. Eriti olulist rolli mängis graafikameister Voldemar Kann, kes kõiki kunstnikke tehnilise teostuse juures väga suurel määral abistas. Just viiekümnendate lõpul said ateljeest suure loomingu tõe mitmed noored kunstnikud ja koos töötati toetavas keskkonnas, kus peeti mitmeid kokkusaamisi ning see oli ka rahvusvaheliselt tuntud kunsti keskus.¹²¹ Jüri Hain on 1989. aasta artiklis tabavalt nentunud, et estambi olemus on väga käsitöölik ja kõige olulisem uue põlvkonna jaoks on töökogemuste edasiandmine, milles just Eksperimentaalateljeel oli suur roll.¹²² Estampgraafika on Haini sõnul mõjutanud tegelikult tervet Eesti kunsti ja teisi kunstiliike, luues uue tänapäevase kunstikeele, mis kannab ja hoiab endas siinse kultuuri väärtusi.¹²³

Maret Olveti jaoks oli esimene kokkupuude kunstiateljega 1959. aastal, kus sel ajal tegutses Ado Vabbe ja seejärel käis trükkimine pikalt Voldemar Kanni juhendamisel:

Võtsin julguse kokku ja läksin Kunstnike liidu graafika ateljeesse, kus koputamisel avas ukse Ado Vabbe ja küsis, kes ma ikka olen ja mida tahan. Selle peale käis peast läbi mõte, et mida ma siis sealt tahan. Tegelikuses oli hea meel, et endale kindlaks jäin ja uksest sisse sain, sest hiljem sattusin ateljeesse korduvalt ja siiani kestab aastatepikkune koostöö meistritega.¹²⁴

Kunstiateljee oli oluline kokkupuute koht teiste kunstnikega ja oma stiili ning tehnikate arendamisel. Sellest, kui tihedalt oli ta ateljega juba noore kunstnikuna seotud, annab tunnistust tema nime ära märkimine 35 alatise aktiivi seas (lisaks temale Evi Tihemets, Vive

¹¹⁹ Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, lk 313.

¹²⁰ Jüri Hain, „Graafikaateljee algaastatest“, *Kunst*, 57 (2) (1980), lk 10.

¹²¹ Samas, lk 10–11; Jüri Hain, „40 aastat graafikaateljeed“, *Kunst*, 73, (1) (1989), lk 56–57. Hain mainib, et just Tallinna Graafikatriennaalide korraldamise idee sai alguse Eksperimentaalateljeest ja ka Soomes teati graafikaateljeed kui Tallinna kunsti loovat keskust.

¹²² Hain, „40 aastat graafikaateljeed“.

¹²³ Samas, lk 57.

¹²⁴ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

Tolli, Alo Hoidre, Esko Lepp jt) 1963. aasta graafikute ülevaate artiklis.¹²⁵ Välja toodud nimekirja põhjal tolle aja viljakate eri põlvkondadest pärit graafikute järgi nähtub, kui mitmetahuline ja värvikirev oli ateljees valitsev õhkkond. Ehkki iga kunstnik tegeles süvenenult koos meistriga oma tööde teostamisega,¹²⁶ levisid õpetused ja uued ideed, rääkimata mitmetest ühisüritustest ja pidudest.

1958. aasta vahetusel taotles Olvet Kunstnike Liidu liikmeks astumist, milleks pidi esitama kümme erialast tööd ja olema osalenud kahel näitusel. Selleks esitas ta Moskva kirjastusele tehtud raamatukujunduste eskiise ja näitas ette osalemise Moskvast graafika näitusel ning Torontos lasteraamatute kujundusalasel näitusel. See tagas 1959. aastal kunstnikule koha Kunstnike Liidus.¹²⁷ Nii sai ta juba vabagraafikuna luua oma teoseid, mida osteti enamasti Kunstifondi või Kunstnike liidu poolt ja väga suuri piiranguid polnud. Ei tolereeritud äärmuslikke teoste stiililahendusi, kuid kõik vähegi normile lähenev läks hinnaks. Näiteks Evi Tihemets on selle ajastu kohta kommenteerinud, kuidas teoseid osteti isegi paremini kui praegusel ajal, sest kehtis kindel süsteem ja organ, kes oste teostas.¹²⁸

Varasemad Maret Olveti teosed pärinevad 1950ndate lõpust, kus noor kunstnik tegi vaikelu ja Tartu ning Tallinna linnavaateid kujutavaid monotüüpiid. Monotüüpia kuulub lametrüki tehnikate alla, olles graafika ja maali piirimail, mis avaldub just plaadile õlivärvidega maalitud ja seejärel paberile vajutatud tulemusel juhulikkuses ning ainukordsuses.¹²⁹ See suhteliselt lihtne teostus, kuid ainulaadne pallaslik tulemus oli noorele kunstnikule heaks hüppelauaks graafikatehnikate laialdasse maailma.

¹²⁵ *Alatisse aktiivi kuuluvad kaugeltki ebatäielikus loetelus Aino Liimand-Bach, Vive Tolli, Evi Tihemets, Asta Vender, Berta Mäger, Maret Olvet, Leopold Ennosaar, Hugo Hiibus, Alo Hoidre, Richard Kaljo, Ernst Kollom, Alleks Kütt, Esko Lepp, Aleksander Mildeberg, Hugo Mitt, Evald Okas, Ilmar Torn, Väino Tõnisson, Edgar Valter ja mitmed teised.* Ressi Kaera, „Graafikute töömait“, *Sirp ja Vasar*, 14. juuni 1963, 24 väljaanne, lk 4.

¹²⁶ Intervjuu Evi Tihemetsaga.

¹²⁷ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

¹²⁸ Intervjuu Evi Tihemetsaga.

¹²⁹ Helgi Pajo, „Näitus „Monotüüpia Eesti kunstis““, *Punane Täht*, 18. juuni 1983, lk 3.



Teos 1. Natüürmort. 1960. Monotüüpia. Erakogu

Ühe osa 1960ndate kunstniku loomingust moodustavad ka edaspidi Tallinna vanalinna vaated, katsetades ajastule omast nii linoollõiget (näiteks „Vaade toomkirikule“ või „Kiek in de Kök“ 1962. aastast) kui ka litograafia tehnikat (näiteks mitmevärviline „Vaade Toompeale“ 1964. aastast). Litograafia tehnika sobis Mai Levini arvates kunstniku üldistatud sümbolkujundite ja dekoratiivse iseloomuga tööde puhul eriti tabavalt.¹³²



Teos 2. Vaade Toompeale. 1964. Litograafia. Erakogu

¹³⁰ Eesti NSV Kunstnike Liit, Eesti NSV Kunstifond, *Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmete teoste žüriivaba kunstinäituse kataloog Tallinn, juuni 1958* (Tallinn: Trükikoda Kommunist, 1958).

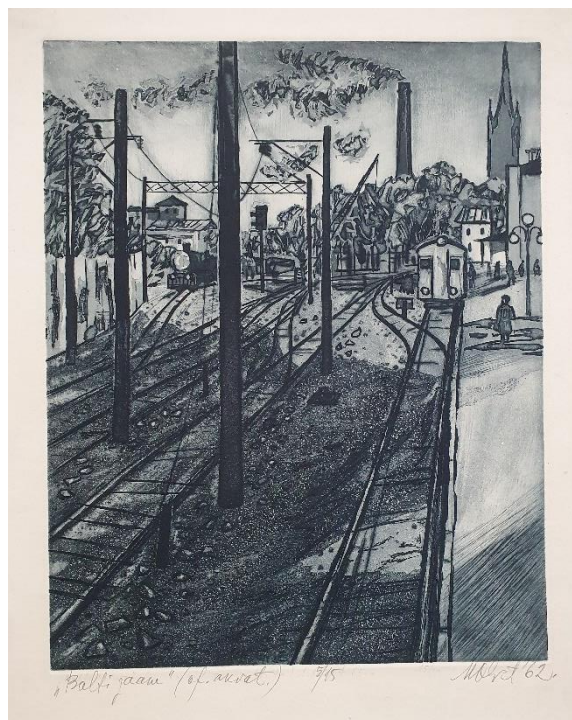
¹³¹ Lisaks monotüüpias teostele esitles kunstnik koos oma abikaasa Lev Vassiljeviga tehtud viie raamatukaane ja tolmukaante kujundusi ning illustatsioone.

¹³² Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

Head perspektiivimängu ning linna- ja tööstusteemat edasi andev teos „Balti jaam“ (1963) reservaaž-akvatinta tehnikas oli samal aastal väljas Estampgraafika ja skulptuuri näitusel Tallinnas. See oli ühtlasi esimene töö, mis näituselt kunstniku käest osteti.¹³³

Kuuekümnendatel noorte graafikutena alustanute põhiline suunitlus oli leida isikupärasus, mida instituudis oli olnud pealesurutud normide tõttu üpris keeruline defineerida.¹³⁴ Loomingut iseloomustas detailidest loobumine, ekspressiivne suur kujund, üldistav kujutusviis, sümbolistlik seoste üles ehitatud kujundlikkus ja karakterisusele rõhumine. Laveeriti pidevalt dekoratiivsuse ja metafoorilise tähenduslikkuse piirimail, soovides siiski edastada mingit sügavamat ideaali.¹³⁵

Maret Olveti värvilised litograafilised suure üldistusvõimuga lehed „Müür ja katused“ (1965) ja „Vanad majad“ (1964) on heaks näiteks tema modernismikatsetuste teekonnal, eirates perspektiivi ja tõmmates ühendusjooni geomeetrilise ning arhitektuurilise konstrueerimispüüdega.

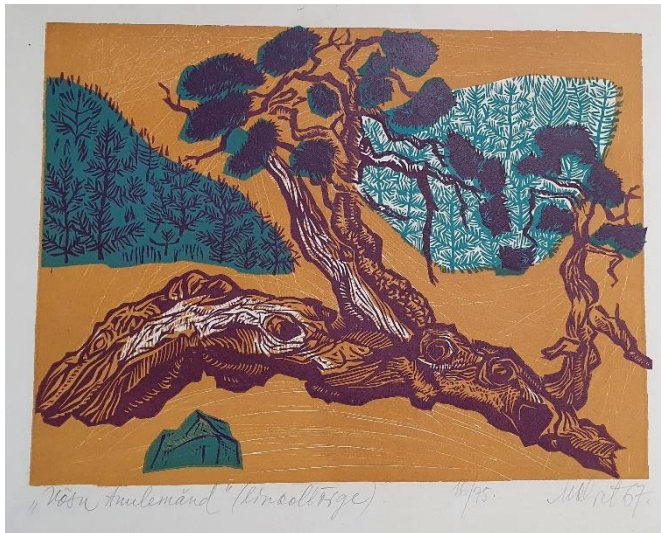


Teos 3. Balti jaam. 1962. Linoollõige. Erakogu

¹³³ Olvet, „Maret Olveti mälestused“; intervjuu Maret Olvetiga.

¹³⁴ Levin ja Thurlow, *Concordia Klar*, lk 41.

¹³⁵ Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, lk 322.

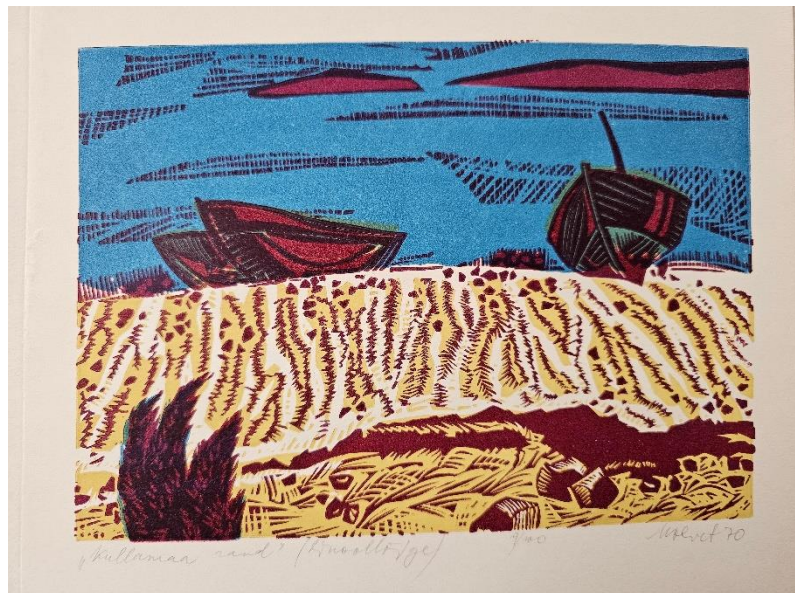


Teos 4. Võsu tuulemäänd. 1967. Linoollõige. Erakogu

linoollõikes kui ka litograafia tehnikas loodusvaadetel, milles puudub helge esteetilisusele püüdlev joon, vaid mis annavad edasi looduse suurust ja mahajäetuse tunnet („Luhal“ 1963, linoollõige või „Paganamaa“ 1966, linoollõige). Endiselt mängib suurt rolli tugevalt joonistuv kujund, laveerides jõulise ja jõuetu energia piirimail („Pankrannik“ I–II, värviline lito, 1966 või „Järved“, ka signeeritud „Lõuna-Eesti maastik“, 1968, litograafia). Suurt ekspressiivsust ja fragmenteerimist võib näha linoollõikes „Võsu tuulemäänd“ (1967) või „Kullaamaa rand“ (1970) töö puhul, milles kahte põhivärvi kasutades on saadud karakterne tulemus. Kuuekümnendate kesksaigast võis Vappu Thurlowi sõnul tähendada kunstnike töödes rohkem esteetilisust ja väljenduslikkust rõhutavaid jooni,¹³⁷ mis avaldub Maret Olveti puhul tema mitmetes maastikku kujutavates töödes (nt 1961. aastast süsi-

Teine suhteliselt neutraalne teema oli viiekümnendatel maastikumaal, kus kunstnikel oli võimalik natuke rohkem kunstiliselt eksperimenteerida ja oli osa vaikivast vastupanust ning oma roll Sirje Helme poolt lansseeritud nn kaitsemehhanismide loomisel. Eelkõige andis maastikuaines võimaluse luua oma reaalsuskauge poeetiline ruum või omaruumi laiendada.¹³⁶

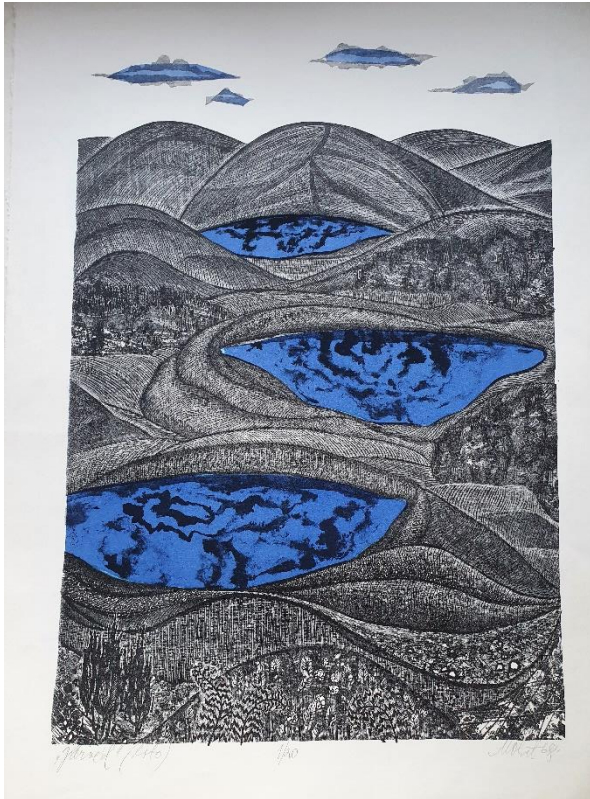
Suur osa on kunstniku loomingus nii



Teos 5. Kullamaa rand. 1970. Linoollõige. Erakogu

¹³⁶ Helme, „Erinevad modernismid“, lk 291; Ants Juske, *Kaksipidi pildid* (Tallinn: Kunst, 2002), lk 30–36.

¹³⁷ Levin ja Thurlow, *Concordia Klar*, lk 41.



Teos 7. Järved. 1968. Litograafia.
Erakogu



Teos 6. Balti Soojuselektrijaam. 1968.
Autolitograafia. Erakogu

Nagu enamiku 1960ndatel töötanud kunstnike loomingust, võib ka Maret Olveti puhul leida kaluri- ja tööstustemaatikat valdavalt litograafia ja linoollõike tehnikas teostes. Nende robustsed piirjooned ja üldistusväli sobituvad hästi trööstitut reaalsust näitava karmi stiili alla, mis oli Helme sõnul vastupanuks sotsialistlikus realismis levivatele lootusriikkaile arusaamadele.¹³⁸ Realism oli kunstniku enda arvates isegi sel elu ja ajahetkel õige stiil, mis sobis kajastama trööstitut ühiskonda:

*Kuigi see ei pruukinud olla päris südamelähedane, oli see kõik seotud ühiskonnaga. Raske oleks olnud elada teistmoodi sellest, kuidas elab ühiskond – see oli selline aeg.*¹³⁹

Tööstustemaatikat käsitlev on teos „Tuhamäed“ (1965, litograafia), kus suurte taevani ulatuvate tuhamägede taustal on kujutatud ranges geomeetrias tehasetorusid, mille kõrval paistavad inimfiguurid väikeste ja tundmatutena. Ka töös „Balti soojuselektrijaam“ (autolitograafia, 1968) võib näha esiplaanil uhket tehast täisvõimsusel tööd tegemas, kus ülipikad korstnad loobivad kõrgustesse oma tuld. „Tselluloosikombinaat“ (litograafia, 1963), mis oli väljas samal aastal estampgraafika näitusel, on samuti tööstusrealismi karakterne näide. Nendest töödest

¹³⁸ Helme, „Erinevad modernismid“.

¹³⁹ Intervjuu Maret Olvetiga.

võib välja lugeda ühelt poolt tollasele sotsrealistlikule omast ühiskonna võidukäikude propageerimist, suhet inimese ja tehnilise keskkonna vahel, aga ka karmile stiilile omast suurlinna võlu ja valu ning ilu inetusest otsimist.¹⁴⁰

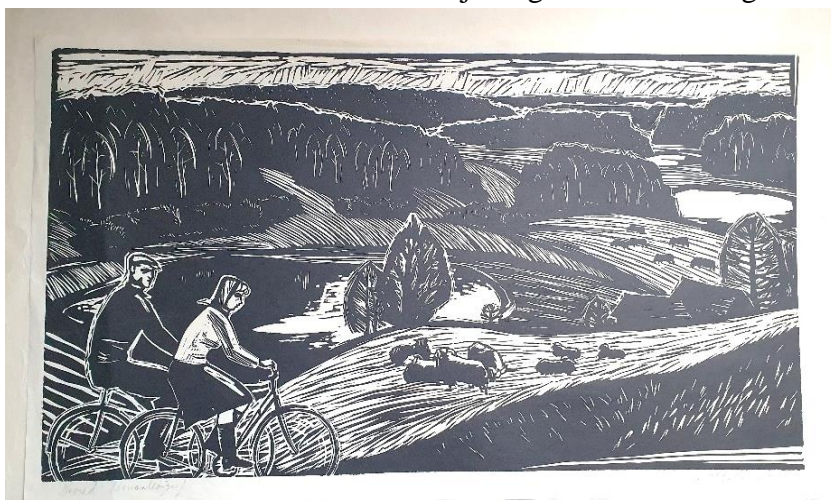


Teos 8. Neeme sadam. 1966. Autolitograafia. Erakogu

tajumaailma.¹⁴¹ Sama teema jookseb läbi ka linoollõikes tööst „Kosmonaut“ (1963), kus lisaks on taustal olnud kosmose võidujooks.

Soositud teemana kasutas kunstnik maastikku ja igapäeva kangelase kujutamist ambivalentse nimega töös „Noored“ (1962, linoollõige). Selles töös kujutatud inimfiguurid paistavad justkui idüllilise maastiku taustal, kuid lähemal vaatamisel võib välja lugeda kinnist ängistust.

Kunstilist teostust iseloomustaski sel perioodil tugev ekspressiivsus, tugevad kontuurjooned, suured pinnad ja teatud romantiline järelkaja. Selline käsitusviis aitas kunstnikel eemale liikuda väga kitsastest ideoloogilistest piiridest.¹⁴²



Teos 9. Noored. 1962. Linoollõige. Erakogu

¹⁴⁰ Helme, „Erinevad modernismid“, lk 273. Sirje Helme on toonud välja, et karm stiil kunstis oli vaste teadus- ja tehnikarevolutsioonile, mis propageeris uusi utopiaid, progressiust ja objektiivsete alustalade fikseerimist.

¹⁴¹ Samas.

¹⁴² Samas.

1960ndad olid väga tormilised uute stiilide ja hoiakute valguses, kogu aeg oli pilk tulevikku, et uutest radikaalsematest ideedest mitte maha jääda. Helme peab seda aga suhteliselt lootusetuks olukorraks, sest siinpool eesriiet ei oleks isegi suure tahtmise juures olnud võimalik neid uudseid läänes levivaid teooriad praktiseerida.¹⁴³

Kuuekümnendatel võibki graafikas näha ühest küljest rahvuslikele teemadele, mütoloogiale, loodusele ja kirjandusele keskenduvaid teoseid, mille edu kindlustas just publikule istuv rahvuslike motiivide interpretatsioon. Graafika oli ideaalne nende teemadega tegelemiseks just oma erinevate tehnikate peenekoelisuse tõttu ning näitamaks ajastu sotsiaalset ja aktiivset mõtteviisi.¹⁴⁴ Ka kunstiteadlane Juta Kivimäe on Maret Olveti kuuekümnendate aastate loomingut iseloomustanud figuraalse laadina, mis omas suurt üldistusjõudu, aga rõhutas ka detaile.¹⁴⁵

Nagu eelnevalt mainitud, võiski sellel perioodil täheldada kas vaikset vastupanu läbi oma loomingu ainese või vormide, aga ka hoopis endasse sulgumist, tunnetades õhus levivat lootusetuse tunnet. Nii tuli Maret Olveti loomingusse abstraktsem sürrealistlik liin just 1960.



Teos 10. Unistus. 1968. Litograafia. Erakogu

aastate teises pooles, moodustades allegooriliste alatoonidega litograafias loodud tööde grupi. Nelja litograafias tööga („Unistus“, „Ennetus“, „Mälestus“ ja „Nägemus“) esines Maret Olvet 1968. aasta näitusel „Kaasaegne ja graafiline vorm“, mis oli ühtlasi Tallinna I Graafikatriennaal.

Kuigi iga töö on eraldiseisev tervik, ühendab kõik kunstiteoseid ühest küljest lüüriline dekoratiivsus ja detailirohkus, samas aga ka omamaailma narratiivsus.

¹⁴³ Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, 326.

¹⁴⁴ Samas, 314, 319.

¹⁴⁵ Juta Kivimäe, Kuraatori tekst näituseks: *Helgi-Maret Olvet. Abstraktne kujund kui sümbol. Vabaduse galerii 26.06–16.07.2008.*, Vabaduse galerii, 2008.

Eriti hästi avaldub see töös „Kompositsioon“ (1966), kus läbi eriilmeliste sümbolite ja tihti korduvate fragmentide on kokku pandud kultuurilooline jutustus.

Seoses 1968. aasta näitusega Kunstisalongis tähistab Rein Loodus neid allegoorilisi töid kunstniku loomes ülemineku nähtusena (ka tööd „Suur kala“ ja „Muinasjutt“).

Võrreldes eelnevate ekspressiivsete „Müür ja katused“ ja „Vanad majad“

loodud lehtedega on nüüd vajadus hüljata illusoorne väljenduslaad ja liikuda rohkem tähenduslikuma kunsti suunas ning seeläbi leida uus hingamine.¹⁴⁶ „Variatsioon 1–4“ (litograafia, 1969) on omamoodi seeria neljast lehest, mis loob reaalsuskauget omamaailma, tuues sisse abstraktselt geomeetrilisi kumeraid ja nõgusaid vorme.



Teos 11. Kompositsioon. 1966. Litograafia. Erakogu



Teos 12. Variatsioon N 1 ja 2. 1969. Litograafia ja linoollõige. Erakogu

¹⁴⁶ Loodus, „Graafikat kunstisalongis“.

Mütoloogia ja allegooria on kunstniku jaoks tähtsal kohal oma juurte ja eestluse rõhutamiseks. 1960ndate teises pooles kerkis esile abstraktne stiil, kuigi Levin konstateerib, et põhiliselt levis figuraalne suund, millel oli nägemus-sümboolseid, mõttelis-emotsionaalseid tunnusjooni.¹⁴⁷ Lisaks neile kohati abstraktsetele kirjeldustele võis Sirje Helme sõnade kohaselt sellel ajastul kohata juttu ka allegooriast ja uuest kujundikeelest, millele ta omistab seose kirjanduse poeetilise õhkkonnaga.¹⁴⁸ Üha rohkem keskenduti endale südamelähedastele teemadele, et mitte täielikult kaduda poliitilise võimu peale surutud vormi.



Teos 13. Maa. 1968. Autolitograafia. Erakogu

Erinevail viisidel jookseb see teema läbi kogu kunstniku loomingus, seda kas siis otsese ainestiku või sümbolkujundite kaudu. Eeposliku teemaga tegelevad näiteks litod „Maa“ või „Muistend“ 1968. aastast (autolitograafia), kus jutustatakse lugu maailma algusaegadest ja osundatakse väga selgelt ka loodustunnetusele. Muret keskkonna pärast võib täheldada ainuüksi Maa aukus silmadest ja kõhetust näost. Siinkohal saab viidata sisekaemuslikule tendentsile, mis näitab kunstniku nõrdimust ja vaevatud meelt, otsides oma olemust sügavamast allegooriast, mis oli tol ajastul iseloomulik nii mõnelegi kunstnikule. Nende teoste puhul võib täheldada mõjutusi Ülo Soosteri loomingust, sest Moskvas elades oli

kunstnikul võimalus tema ateljeed külastada, kuhu kogunes ka teisi kunstnike ja poeete.¹⁴⁹

Kui kasutada kuuekümnendate sõnavara, siis poeetilis-nägemuslik on ka litograafias töö „Ülemiste järv“ (ka nimega „Legend Ülemiste järvest“ 1969. aastast), mille narratiiv räägib tuntud lugu Ülemiste Vanakesest ja linnast, mis kunagi valmis ei saa, sidudes seda oleviku massehitustega.

¹⁴⁷ Mai Levin, „Tallinna 3. graafikatriennaal“, *Kunst*, 48 (2) (1975), lk 12.

¹⁴⁸ Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, lk 313.

¹⁴⁹ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

Litograafias töö „Perekond“ (1966) kohta konstateerib kunstiteadlane Mai Levin, et tehnika sobib hästi taolise üldistatud sümbolkujundi edasi andmiseks.¹⁵⁰ Suuri stiliseeritud figuure näitav töö „Mere ääres“ (ka „Kuum liiv“ 1968, litograafia), mis sai 1968. aastal Sofia graafikabiennaalil hinnatud diplomiga. Suhteliselt omanäolised on linoollõikes kunstniku enda autoportreed, mida ta on erinevatel aastatel (1961, 1964 jne) teinud mitmetes värvitoonides. Need tööd on otsekui oma ajast ees, andes edasi väga tugevaid popkunsti võnkeid läbi värvide kasutuse ja animeeritusse (vt siin töös ptk 2.1.).

Jaak Kangilaski on 1960ndate II poolt iseloomustanud eelkõige märksõnaga pluralism ja viidanud võimumeelse kunsti langusele.¹⁵¹ See kumab läbi ka Maret Olveti teostest ja üha julgemast katsetusvaimust, seda eelkõige temaatilises aineses.



Teos 14. Kuum liiv. 1968. Autolitograafia. Erakogu

¹⁵⁰ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

¹⁵¹ Kangilaski, „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine“, lk 234.

1.2.2. 1970–1989 ehk vormiliste katsetuste aeg

Jaak Kangilaski on jaganud okupeeritud Eestis kunsti diskursusi üldjoontes kolmeks, kus võimumeelne kunst oli sotsialistlik realism ja pidi näitama õitsvat kultuurielu. Samas rahvus-konservatiivne kultuuripoliitika esindas 1930ndate eestlaste identsuse säilitamist ja kodanlikke väärtusi. Seega oli neil kahel diskursusel suured lahkkelid, kuid paratamatult tuli üksteisele mööndusi teha. Samal ajal rõhutas poolavalik avangardne kunst kunstiteose individualistlikku, antikodanlikku ja mitterahvuslikku laadi.¹⁵²

Kangilaski on siia kõrvale toonud ka veel sisekaemusliku suuna, millega paljud kunstnikud edasi läksid, otsides endale olulisi konnotatsioone.¹⁵³ See on kohati seotud ka 1960ndate aastate lõpus toimunud paradigma muutustega, kus pettuti lääne vasakpoolsetes ideaalides, mis olid siinsele kunstnikkonnale oma aktivismiga liiga sõjakad ja vastu igasugusele estitsismile, autonoomiale ning rahvuslusele.¹⁵⁴

Kangilaski on tolle aja ENSV Kunstnike Liidu ülevaatenäitusi kirjeldanud kui väikseid laulupidusid, kus alguses olid mõned ideoloogiliselt õige teemaga teosed (nt Lenini portreed) ja tagasaalides leitud norme eiravaid töid. Siiski koosnes enamik näitusest mõõdukatest, lääne kunstikriitika mõistes, kodanlikest teostest, sest põhiasjalikult paiknes keskel n-ö soo, mille osi diskursused enda kasuks tõlgendasid.¹⁵⁵

1970ndatel oli ametliku võimu silmis kõige suuremaks okkaks ikkagi avangardne kunst, samas lubati rohkem mööndusi ja lepiti isegi mõnede abstraktsete kujundite ning vormiotsingutega. Ostupoliitika vaatas enamasti otsa ka publikule ja finantseeris lisaks ametlikule sotsialistlikule realismile ka seda, mis oli populaarne ehk realismist kõrvale kalduv kunst.¹⁵⁶ 1970ndate II pool on aeg, kui eesti graafikat välismaa suurnäitustele saata sai vaid üksikjuhtudel ja keelustatud oli tööde posti teel saatmine.¹⁵⁷ Seega avaldub tendents, kus ühest küljest Eesti graafika oli juba küps paisumaks oma lokaalsetest vormidest väljaspoole, mida aga takistas ametlik võim. Samas, tänu riiklikele tellimustele ja kunstifondile, osteti suhteliselt eriilmelisi töid, mis lubas

¹⁵² Kangilaski, „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstis“, *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*, lk 222–224.

¹⁵³ Samas, lk 226; vt. ka Tõnis Tatar, *Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel*. Doktoritöö (Tartu: Tartu Ülikool, 2015).

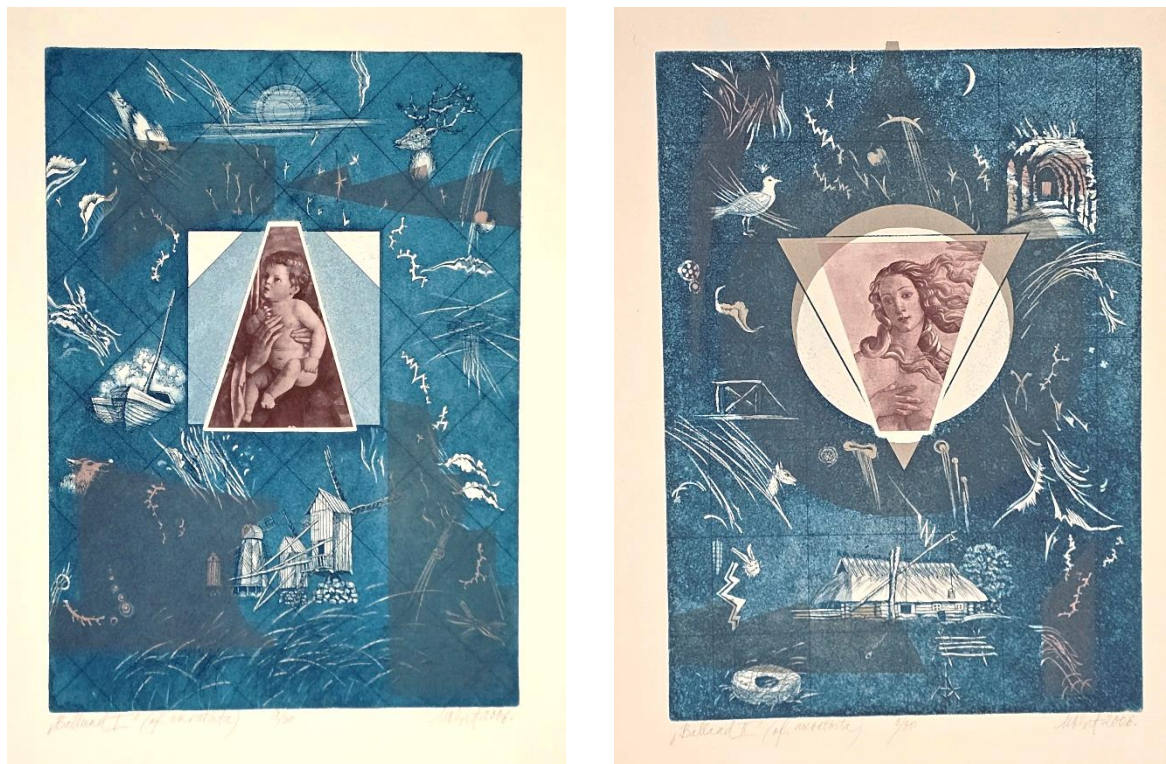
¹⁵⁴ Kangilaski, „Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstis“, lk 225.

¹⁵⁵ Samas, lk 224. Kangilaski toob välja, kuidas võimumeelne diskursus rääkis kultuurist, mis on õitsev tänu nõukogude võimule, samas kui rahvuslik-konservatiivne väitis, et kultuur on rikkalik võimu kiuste.

¹⁵⁶ Jaak Kangilaski ja Heinz Valk, „Kunstielu“, *Eesti kunsti ajalugu. 6, II osa, 1940–1991*, lk 15–16.

¹⁵⁷ Hain, Jüri. Eesti graafika esiletõus 1970.aastal, *Rujaline roostevaba maailm* (Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998), lk 17.

loojatel kunstimaastikul figureerida ja mingil määral piire trotsida. Kunstnikud otsisid võimalusi iseendaks jääda, laveerides sealjuures avangardse kunsti lävel.¹⁵⁸



Teos 15. Ballaad I–II. 2006. Ofort, akvatinta. Erakogu

Vaadates otsa Maret Olveti 1970ndate ja 1980ndate loomingule, võib samuti täheldada, et tema otsingud viisid ametlikke tellimusi tehes võimumeelse kunsti juurest (näiteks „Parvetamine“, 1979 või „Ööl ja päeval“, 1980, *vernismou*, akvatinta) nostalgilise laadiga oma juuri otsiva loominguni. Sellest saab heaks näiteks tuua 1983. aastast „Ballaad“ I–II (ofort, akvatinta, hilisem uustrükk 2006), kus Eesti arhailised kultuurimärgid on segunenud euroopaliku kõrgkultuuriliste kunstisümbolitega. Samas katsetas ta avangardi võtetega talle sobivates raamides, kuid mitte täielikult neid omaks võttes. See paradoksaalsus tähistab ühest küljest veenvalt Heinz Valgu remarki, et tollase ühiskonna vahetõrget ei ole võimalik mustvalgelt võtta.¹⁵⁹ Teisalt näitab ostupoliitika ja ka kunstinädalate soodustamine ilmekalt postkolonialistlikku teooriat kolonisaatorist, kes oma osavõtuga soodustab või loob ühtset transkultuurilist vormi kontaktsoonis.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Tiiu Talvistu, Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, *Rujaline roostevaba maailm* (Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998), lk 16

¹⁵⁹ Valk, Heinz. „Kunstielu partei kontrolli ja iseolemise vahel 1970-ndatel aastatel“, *Rujaline roostevaba maailm* (Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998), lk 20.

¹⁶⁰ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London ; New York: Routledge, 2000), lk 105; Tiit Hennoste, „Postkolonialism ja Eesti: väga väike leksikon“, *Vikerkaar* (2003), lk 89.

1960ndate lõpp ja järgmise kümnendi algus oli Eestis graafikakunsti kõrgaeg, kus seda nähti kui prestiižset kunstiala, mis oli võimeline kiiresti uusi ideid kandma ja publikuni viima.¹⁶¹ Seda tähelepanekut kinnistasid eelkõige aina suuremat tuntust kogunud graafikatriennaalid Tallinnas. Tallinna I Graafikatriennaali toimumise ajal (1968) oli veel segane, kas see üritus päriselt triennaalina käima läheb. Sellele järgnenud vastukaja põhjal, mis äratas tähelepanu ka väljaspool tollaseid Balti liiduvabariike, oli aga selge, et suurejooneline graafikat eksponeeriv väljapanek peab edasi toimuma.¹⁶²

Laialdasemat kõlapinda otsiva kunstnikuna osales ka Maret Olvet oma graafiliste lehtede ja plakatitega pea kõigil algusaastail toimuvatel triennaalidel (I–II ja IV–VI)¹⁶³. Näitustele pääsemine oli väga tihedas konkurentsisis,¹⁶⁴ seega annab tema osalus tunnistust heast kunstilisest tasemest. Kahtlemata olid triennaalid kunstniku jaoks olulisteks kohtadeks, kus oma loominguga konkureerida ja seda rahvusvahelisemas plaanis lahti mõtestada. Samas on tema panus graafikatriennaalidesse aidanud kinnistada väidet Eestist kui tugevast graafikamaast.¹⁶⁵



Teos 16. Habitat. 1976. Klišee, sügavtrükk. Erakogu

¹⁶¹ Talvistu, „Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunsti“, lk 16; Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, lk 313.

¹⁶² Jüri Hain, „Tallinna II Graafikatriennaali eel“, *Kunst*, 39 (1) (1971), lk 5.

¹⁶³ Mai Levin, „50 aastat Tallinna Graafikatriennaali“, *Tallinna Graafikatriennaali jälgedes = In the footprints of the Tallinn Print Triennial*, koost Elnara Taidre, toim Eva Näripea (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2018), lk 166.

¹⁶⁴ Talvistu, „Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunsti“, lk 16.

¹⁶⁵ *Tallinna Graafikatriennaali jälgedes*, lk 166; Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, lk 202.



Teos 17. Allegooria. 1970. Litograafia. Erakogu

1970ndate alguses jätkas Maret Olvet veel litograafia tehnikas teoste loomist, millest teos „Allegooria“ (1970) on omamoodi jätkeelmisel kümnendil tehtud sürrealistlik-narratiivsetele lehtedele. Ehkki need kaldusid oma teostuselt juba avangardi piirimaile, peab Mai Levin siiski just „Allegooria“ tööd selleks, mis juhatas kunstniku abstraktse kunsti lävele.¹⁶⁶

Paralleelselt mängib looja tööde ainekust ikka olulist rolli linnavaateline aines, eriti Tallinna vanalinn. Sealkohal leiab töid nii linoollõikes („Vana turu kael“, 1970) või hoopis ofordi tehnikas („Tallinna katused“, 1975).

Ofordi tehnikas on veel ka heledatoonilised inimese ja looduse tasakaalust jutustavad „Küllus“ (1973), „Vaikne hommik“ (1974, 1976), „Keskpäev“ (1975) või „Eleegia“ (1974, väljas ka samal aastal Tallinna kunstnike kevadnäitusel) – seda perioodi peab Ene Asu-Õunas kunstniku kõige lüürilisemaks perioodiks.¹⁶⁷

Poetilisnägemuslik kujundlikkus ja õrn naiselikkus avaldub sarjades „Unenägu“ (1971) ja „Uni“ (1971–1972), kus kunstnik kasutab segatehnikat, liites ofordi, kõrgtrüki ja *vernismou* (pehmelakk) tehnikaid, andes teostele huvitava reljeefsuse. Eklektiliste sugemetega on Rein Looduse kirjelduse kohaselt töö „Unenägu“, mis osales ka Tallinna II graafikatriennaalil.¹⁶⁸ Taoline poetiline kujundlikkus üheskoos sügavtrükitehnikate kasutusega oli levinud ja omane tendents 70ndate graafikapildis.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

¹⁶⁷ Õunas, *Maret Olveti isikunäitus*.

¹⁶⁸ Rein Loodus, „Loomingut mitme vennasvabariigi graafikameistritelt. Mõtteid II graafikatriennaalilt.“, *Rahva Häääl*, 11. september 1971.

¹⁶⁹ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

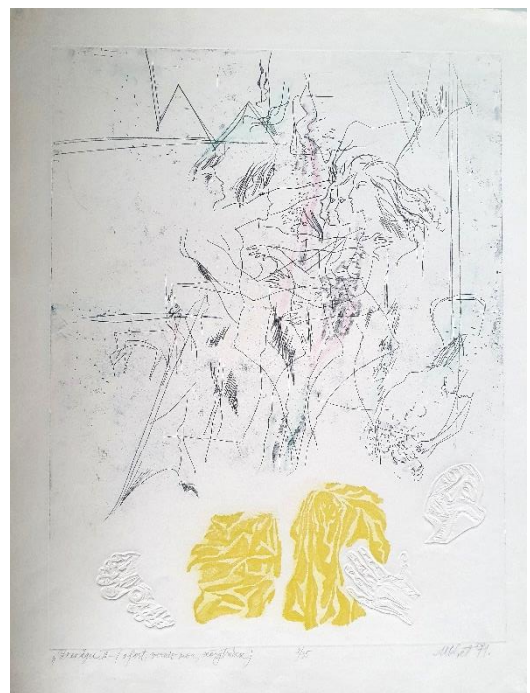


Teos 18. Eleegia. 1974. Ofort, litograafia. Erakogu

Samuti levis sel perioodil uusrealistlik detailinaturalism, millest ehk kõige läbianalüüsitum on hüperrealism, mis avaldas mõju ka graafikale.¹⁷² Tegelikult võiks Tartu Kunstimuuseumis 1970ndate kunsti käsitletud näitusest kirjutanud Rait Toompere sõnul selle asetada keskele. Ühele poole hüperrealismist jäävad vanema põlvkonna kunstnikud klassikalise kunstiharidusega ja teisele poole noored kunstnikud, kes lähtuvad üksnes fotost.¹⁷³ Siinkohal kuulub Maret Olvet esimeste sekka, kes kasutas realistlikke tendentse ja fotosid vaid ühe osana teiste segatehnikate kõrval.

Helme konstateerib, et ofort ei olnud puhtalt tehnika, vaid kujunes esteetilise meelsuse vormiloojaks tuues üha rohkem esile pehmet sümbolismi, laskmata sel siiski pealiskaudsusesse laskuda.¹⁷⁰

1970ndad on kunstniku jaoks erinevate sügavtrükitehnikatega katsetamise aeg, luues sealjuures omale sobivaid lahendusi lisades väljendusvahendeid foto- kui ka popkunstist. Seeläbi sai ta algselt kuivale graafikatehnikale lisada talle omapärast ekspressiivsust ja sära.¹⁷¹



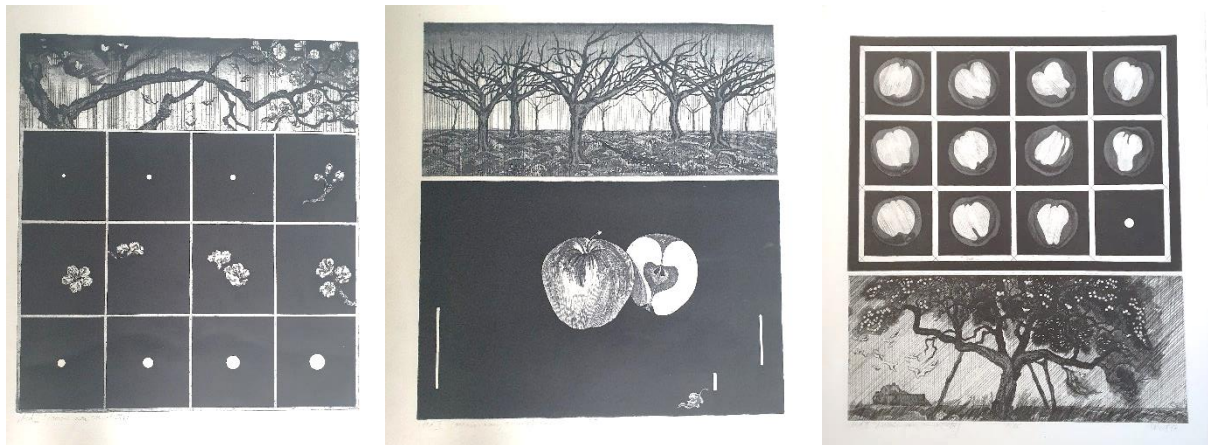
Teos 19. Unenägu II. 1971. ofort, vernismou, kõrgrükk. Erakogu

¹⁷⁰ Helme, „Muutuv graafikapilt 1960. aastatel“, lk 329–330.

¹⁷¹ Asu-Õunas, *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates*.

¹⁷² Talvistu, „Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunsti“, lk 14.

¹⁷³ Rait Toompere, „Uusrealistlik avangard, kunst“, *Postimees*, 5. aprill 1997.



Teos 20. Aed I–III. 1977. Akvatinta. Erakogu

Karakterseim näide ajastust, mil kunstis liigub keskele kohale detail ja vorm muutub geomeetriliseks,¹⁷⁴ on sari „Aed I–III“, kus on tervikkujunditele fragmentide lisamist ja pehmelakk-akvatinta segatehnikate kasutust.¹⁷⁵ Ave Randviir on sarja võrrelnud pehmetl tönisvindiliku ning ruumi struktureeriva ja geomeetrilisi rituaale täitva laadiga.¹⁷⁶ 1981. aastal olid tööd „Aed I“ ja „Aed II“ (1977, akvatinta) väljas Moskvas Üleliidulisel estambi näitusel ja lisaks osales kunstnik sama kolmest tööst koosneva sarjaga Tallinna IV Graafikatriennaalil 1977. aastal.

1970ndate teises pooles muutuvad Maret Olveti teoste teemad märksa sotsiaalkriitilisemaks, tuues sisse industriaalmaastiku oma tehnilisuse ja dünaamikaga.¹⁷⁷ Just siin avaldub mainitud fotorealism, mis graafikat suuresti mõjutas,¹⁷⁸ sest kunstnik kasutab üha rohkem fotoklišeetrükki, näiteks tehiskeskonna ja looduse lahkkelide ning hävituslike tagajärgede näitamisel („Habitat“. 1976; „Tallinn ehitab“. 1976). Vappu Thurlow on markeerinud, kuidas Maret Olveti looming on alati olnud tihedalt seotud ühiskonnas toimuvaga ja seeläbi ennetanud postmodernistlikku euroopalikku vaimsust.¹⁷⁹

Aastatel 1976–1986 oli Maret Olvet ka joonistuskateedri vanemõpetaja, mis andis talle võimaluse koolitada ning olla kaitsekomisjonis teadlastel nagu Saima Priks, Heiti Polli jt. Töö oli suhteliselt killustatud, kuna tunde pidi andma erinevatele osakondadele, mis olid Tallinna

¹⁷⁴ Evi Pihlak, „Piiirjooni Eesti nooremast maalist“, *Kunst*, 51 (1) (1978). 1970ndate realismitendentsist kirjutab Pihlak: *Terviku kõrval nihkub keskele kohale detail. Kui vormi üldistatakse, siis tähendab see täielikult geometriseerunud kujundite kasutamist.*

¹⁷⁵ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

¹⁷⁶ Randviir, „Kunst kraapis end suvel kapi tagant välja. Olveti ajaretked“.

¹⁷⁷ Õunas, *Maret Olveti isikunäitus*.

¹⁷⁸ Talvistu, „Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunsti“, lk 14.

¹⁷⁹ Thurlow (Vabar), *Maret Olvet. Graafika*.

eri otstes.¹⁸⁰ Seetõttu tegi ta tööd poole kohaga ja see andis talle ka suurema võimaluse keskenduda südamelähedasele vabagraafikale.

1986. aastal osaleb kunstnik mitmel näitusel, sealhulgas Tallinna kunstnike Kevadnäitusel endiselt ka mitme tööstustemaatilise tööga näiteks ofort-akvatinta tehnikas sari „Ehitus“ (1986, tööd „Konstruktsioon“, „Montaaž“ ja „Karkass“). Samas leidub taaskord fotost mõjutatud ja rattaspordile pühendatud „Jalgratturid I–II“ (1979) kliše ja sügavtrüki tehnikas. Siiski on ka endiselt aktuaalne geomeetiline vorm, mis oli ilmselt mõjutatud tehnilise keskkonna ja urbanismi apologetikast.¹⁸¹ Seeviisi saab öelda, et n-ö 1970ndate vaikiva ajastu kunst oli ootamatult kõnekas.¹⁸²



Teos 21. Academia Gustaviana. 1982.
Sügavtrükk. Erakogu

1982) ja „Vana Narva“ (ofort, akvatinta, 1987). Need teosed olid väljas ka 1988. aasta isikunäitusel Tartu Riikliku ülikooli teadusraamatukogus, mis oli kunstniku sõnul pühendatud Tartu Riikliku Ülikooli 355. aastapäevale.¹⁸⁴ 1983. aastal oli Olvet väljas VI Graafikatriennaalil samal aastal pehmelakk-akvatinta tehnikas loodud teostega „Seisundid I–II“, mis järgisid eelnevate tööde käekirja mustade vormipindade ja väikeste stseenidega omarealsusest.

1980. aasta markerib kunstniku 50. juubelit, mida ta tähistas näitusega Draakoni galeriis ja kunstnike ning sõpradega Dominikaani kloostris ja 1981. aastal võttis tema senise loomingu kokku näitus Tartu Kunstimuseumis. Sellega seoses märgib Ene Asu-Õunas ära, kuidas Maret Olveti looming peegeldab suurepäraselt 1960ndate ja 70ndate estambi vönkeid, jäädes alatises otsinguvaimus ikkagi iseendaks.¹⁸³

Ruumi fragmenteeriv lahendus on 1980. aastal tellimustööna loodud teostel, mille keskkohal asetseb portree („V. Klementi portree“ ja „A. Tisleri portree“, pehmelakk, akvatinta). 1980ndatel avaldub kultuurilooline kontekst aga töödes nagu „Academia Gustaviana“ (sügavtrükk,

¹⁸⁰ Intervjuu Maret Olvetiga; Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

¹⁸¹ Helme ja Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*, lk 209.

¹⁸² Toompere, „Uusrealistlik avangard, kunst“.

¹⁸³ Õunas, *Maret Olveti isikunäitus*.

¹⁸⁴ Maret Olvet, *Maret Olvet graafika* (Tartu: EK „Bit“, 1988).

Eelnevad teosed on heaks näiteks Kangilaski poolt kirjeldatud rahvuslik-konservatiivse suuna tugevnemisest 1970ndate lõpust kuni järgmise kümnendini Eesti kunstimaastikul.¹⁸⁵

1970–80ndate lõpp oli kunstis uus tõusulaine ja suurem võimalus areenile astuda. Ühiskonnas toimus palju muutusi, mis omakorda muutsid ka kunsti- ning graafikapilti ning avanesid suuremad võimalused välisnäitusi külastada või neil osaleda.¹⁸⁶ Ka Olvet sai Soomes pidada oma esmakordset Nõukogude Liidu välist isikunäitust. Sirje Helme on 1980ndaid tabavalt ristinud ühest küljest avanemise ajaks, mis tegelikkuses manifesteerus endasse sulguva ja iseenda illusioonidest elava ajastuna. See võis olla vastureaktsioon kümnendi lõpul levivale rahutule, otsivale ja ärevale seisundile kultuuris ja ühiskonnas.¹⁸⁷ Juba Maret Olveti teostest paistab välja teatud introvertne ja melanhoolne noot, elades oma natuke fantastilises maailmas. Kui üldiselt oli kunstniku käekirjas alati hea toonus ekspressiivsust, siis nüüd oli see pigem surutud rangemasse kompositsiooni, mis oli omane nii mõnelegi teisele tema kaasaegsele graafikule.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Kangilaski, „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine“, lk 235.

¹⁸⁶ Jüri Hain, *Eesti graafika 1982–1989* (Tallinn: Kunst, 1992), lk 6; Talvistu, „Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunsti“, lk 18.

¹⁸⁷ Helme ja Trossek, *Kadunud kaheksakümnendad*, lk 10–11; Helme, *Eesti kunsti 100 aastat*, lk 151–152.

¹⁸⁸ Helme ja Trossek, *Kadunud kaheksakümnendad*, lk 82. Vappu Thurlow kirjeldab: *Kunstnikud, keda tõmbas võib-olla mõnevõrra diinaamilisema ja ekspressiivsema väljenduslaadi poole, surusid teinekord ka päris realistliku motiivi rangesse kompositsiooni, mis tagasi vaadates tundub mõnikord kohatult jääk. Näiteks Herald Eelma, Sirje Eelma, Maret Olvet, Concordia Klar, Malle Leis.*

1.2.3. 1990–2020 ehk vabaduse märke otsides

1990ndad olid uue ja vaba hinguse aeg nii Eesti ajaloos kui ka Maret Olveti loomingus. Eesti oli just äsja saavutanud vabaduse, kuid ajad olid keerulised ja segased, sest kehtisid veel vanad mustrid, mõtted aga olid teravad ja lootused valged, nagu nentis Vappu Thurlow kunstniku 2015. aasta kataloogi eessõnas.¹⁸⁹ Kunstnik ise peab just seda perioodi oma edasise aina abstraktsemaks mineva loomingu pöördepunktiks, kus ta sai näidata ajakohast uue elu võrsumist.¹⁹⁰ Ka Mai Levin on markeerinud, kuidas uute ühiskonnakorraldustega võeti üle uued mõisted, väärtushinnangud ning prioriteedid ja kunstnikud, sealjuures ka Maret Olvet, proovisid läbi oma loominguga neid teemasid lahti mõtestada.¹⁹¹

Vabaduse lainega tuli ühiskonda kahjuks mitmeid valulikke arusaamu asjadest, mida ennist idealiseeriti – purunes läänelik müüt ja selle reaalne võimalikkus siinmail. Peale pikka okupatsiooni perioodi ei olnud füüsiliselt võimalik esiteks nii kiiresti järele jõuda sarnastele süsteemidele ja teisalt saadi aru, et läänelik heaoluühiskond ei viidanud automaatselt heaolule, kuulsusele ja toetusele.¹⁹² Vappu Thurlow on sealjuures näinud lääneliku müüdi edasikandumist 21. sajandi eesti kunstikultuuri, kus vägisi proovitakse defineerida rahvuslikku „märki“ läänelike võtetega.¹⁹³

Nii Ene Asu-Õunas¹⁹⁴, Mai Levin¹⁹⁵ kui ka Vappu Thurlow¹⁹⁶ peavad kunstniku parimaks ja küpsemaks perioodiks aega peale Eesti taasiseseisvumist ja sealt alates, kus tema looming abstraherus ja omistas suure sisemise pinge ning puhastus kõigest ebavajalikkust. Ekspressiivse abstraktsuse suunas sirgub tema nii ofort-akvatinta kui ka *chine collé*¹⁹⁷ tehnikas lehtede seeria „Võrsed“ (1989–1995), viidates põhivariandis sini-must-valge koloriidiga Eesti taasõitsemisele. Olveti töö „Võrsed V“ osutus hinnatuks ka välismaal, sest see valiti 5500

¹⁸⁹ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*.

¹⁹⁰ Intervjuu Maret Olvetiga.

¹⁹¹ Mai Levin, *Maret Olvet. Valiku Vabadus* (Haus galerii, 2008).

¹⁹² Helme, *Eesti kunsti 100 aastat*, lk 166.

¹⁹³ Anne Lõugas, Vappu Thurlow ja Jüri Hain, *Eesti graafika XX*, toim Loit Jõekalda (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2001).

¹⁹⁴ Asu-Õunas, *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates*.

¹⁹⁵ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

¹⁹⁶ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*; Vappu Thurlowi kõne Maret Olveti näituseavamisel „Muutumised ajas“ Eesti Rahvusraamatukogus aastal 2015. *Maret Olvet 85. Jubilee exhibition opening (video)*. Vaadatud 23. jaanuar 2020 (<https://youtu.be/99ENb2s8oFg>)

¹⁹⁷ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*. Mai Levin toob välja, et *chine-collé* tehnika – õhulisest käsitsi tehtud paberist detailide kollaažilik lisamine paelus mitmeid selle aja naisgraafikuid oma uudsuse poolest.

esitatud töö seast 1. Rahvusvahelisele Graafikabiennaalile Maastrichtis Hollandis, kus see sai ka äramärgimise osaliseks.¹⁹⁸



Foto 1. Maret Olvet 1999. aastal Eesti Rahvusraamatukogus näitusel „Dal Segno ehk märgist alates“. Foto: erakogu

Sealkohal näitused „Dal segno ehk märgist alates“ 1997. aastal Kivisilla Pildigaleriis Tartus ja Rahvusraamatukogus ning 1999. aastal Tartus Sebra galeriis ja Pärnu Uue Kunsti Muuseumis olid Maret Olveti jaoks märgilise tähendusega minimalismi ja abstraktse stiili kasuks. Näitustel eksponeeriti lisaks „Võrsetele“ ka üsna purifitseeriva ja lakoonilise vormimänguga kõrgtrükis abstraktseid teoseid¹⁹⁹ nagu geomeetiline „Kolm kolmnurka“ (1998) või ekspressiivsemate kujunditega „Suur pilv“ (1997, 2002) või traagilisele laevahukule viitav „Logiraamat“ (1997).

Näitusel võis märgata tendentsi selge idee ja lihtsa üldistuse suunas, meenutades justkui luulet, mis on puhastunud ebaolulisest ja alles on vaid jäänud motiivi kandev visuaalne sümbol ning sellest sündinud emotsioon.²⁰⁰ Kunstiteadlane Ene Asu-Õunas on markeerinud, et eksponeeritud teosed on omamoodi loogiline jätk „Võrsete“ seeriale ja lähevad katkematult üle järgnevatele, kus läbi kõrgtrüki on kunstnik edukalt saavutanud siiditrüki efekti.²⁰¹

Koos nende teostega stardibki kunstniku tööde grupp nimega „Teel minimalismile“, kuhu kuulub 80 teost, millest igäihte saaks vaadata kui tervikut. Lisaks eelnevaile kuuluvad sellesse sarja ka tööd nagu olulistest arhitektuurisaavutustest inspireeritud „Muuseum“, „Kiasma“ või rohkem ajatute teemadega tegelevad „Edu“, „Igavikuline“ jne, mida eksponeeriti näitusel „Oculus Passim“ 2000. a Tallinna Raatuse galeriis (70. juubelit tähistav näitus).²⁰² Mai Levin on välja toonud, et neil teostel võib täheldada 1970. aastate alguse sümbolismi järelkaja ja

¹⁹⁸ Tõnu Seero, „Kunstiellamusi Beneluxi maadest“, *Rahva Häääl*, 31. juuli 1993. Teiste eestlaste seas märgiti veel ära ka Andres Tali töö.

¹⁹⁹ Raisma, „Märgist alates, kunst“.

²⁰⁰ Asu-Õunas, *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates.*; Raisma, „Märgist alates, kunst“.

²⁰¹ Asu-Õunas, *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates.*

²⁰² Annika Koppel, „Teekond romantikast minimalismini“, *Postimees*, 12. november 2000. Näitusel eksponeeriti kunstniku kahe viimase aasta teoseid sarjast „Teel minimalismile“.

vormikõne tujukust, kus kontrastina staatilistele pindadele on sisse toodud eriilmelisi, küll kõveraid, voolavaid kui ka dünaamilisi ja äkilisi vorme.²⁰³

Olles elu jooksul tehnikate meistrina katsetanud paljude erinevate teostustega, jäi Maret Olvet



Teos 22. Muuseum. 2000. Kõrgtrükk. Erakogu

põhiasjalikult pidama kõrgtrüki ja siiditrükitehnikal, elu viimastel kümnenditel just kõrgtrükki viljeledes. Need tehnikad paelusid kunstnikku eriti oma mitmekülguse poolest, võimaldades saavutada teatud värvide kuma ja mängida heledusega.²⁰⁴ Siiditrükk ehk serigraafia tehnika on olemuselt väga erinev teistest graafikatehnikatest – lito kivile või trükiplaadile vastab siin raamile tõmmatud võrk kangas. See on eelkõige värvitehnika ja soosib just mitmevärvilisi lahendusi, sest ainult mustale värvile või peenetele joontele baseeruv teos ei tule siinkohal piisavalt rahuldava kvaliteediga esile.²⁰⁵

2000. aasta algul alustas kunstnik siiditrükis sarja „Sammud siidi teel“. Need teosed olid väljas rahvusvahelisel tasandil Dublinis graafikanäitusel 2002. aastal ning mitmed tööd said valitud kuuele Rahvusvahelisele Tokyo serigraafia biennaalile Jaapanis (NBC Tokyo International Screen Print Biennale), millest esimene toimus 2007. aastal.²⁰⁶ Samuti on neid geomeetrilisi abstraktsioone esitletud Soomes 2016. aastal Galleria 68-s (isikunäitus „Pienet abstraktiot“). Selles sarjas, kuhu kuuluvad väiksemad kompositsioonid, on ta saavutanud läbi eriilmeliste kujundite geomeetrilise abstraktsuse, säilitades siiski läbi kirkaste värvide teatud pingestatuse. See sisemine ekspressiivne pinge on õigupoolest omane ja läbiv terves kunstniku pikas loometees, jutustades tema emotsionaalsest sisemaailmast.²⁰⁷

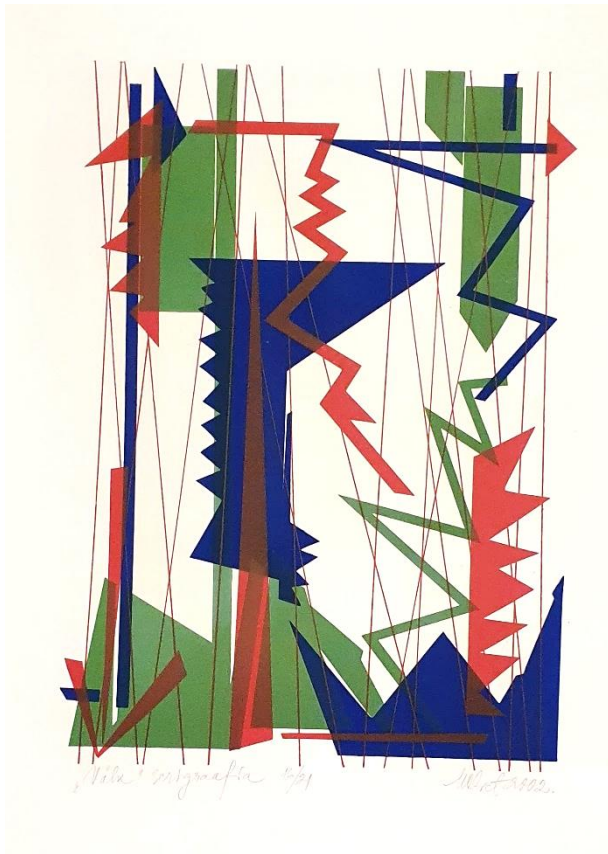
²⁰³ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

²⁰⁴ Intervjuu Maret Olvetiga.

²⁰⁵ Raimo Kanerva ja Matti Koskela, *Silkkipaino serigrafia* (Jyväskylä: Luova Grafiikka ry, 1979).

²⁰⁶ Ta osales biennaalil aastatel 2007, 2011, 2013, 2015, 2017 ja 2019 töödega nagu „Õun“ (2002), „Valitud“ (2001), „Hommik“ (2001), „Eksperiment“ (2002).

²⁰⁷ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*.



Teos 23. Välk. Sarjast „Välgu võimalused“. 2002. Serigraafia. Erakogu

Vappu Thurlow on sõnanud, et Maret Olveti puhul saab täheldada ajaloolise ja traagilise omapärasest tunnetamist ning ajaloosündmuste edasi kandmist talle tuttavasse kujundikeelde.

2017. aasta näitusega seoses iseloomustas Maret Olvet oma loomingut „Minimalistlikku graafikat“ Galleria 68-s Helsingis:

*Tänapäeva mürarikas, ebastabiilses ja infoküllases maailmas on mul tekkinud vajadus lihtsuse, selguse, vaikuse ja puhtuse järele.*²¹¹

2003. aastal esitles Olvet Hobusepea galeriis peetud näitusel serigraafia tehnikas töid seeriast „Välgu võimalused“, kus läbi äkiliste siksakiliste vormide oli väljenduslik agressiivsus saavutanud kulminatsiooni.²⁰⁸

Oma ümbritsevat tugevalt tajunud kunstnik põhjendas töid kokku võtvat nimetust sellega, kuidas ühiskonda oleks justkui välg sisse löönud, viidates suurele egokesksusele.²⁰⁹

2005. aastal, mil graafikatriennaali teemaks oli eksiil, dokumenteeris kunstnik oma ohvitserist isa traagilist saatust läbi 1970ndate fotokliše ühendamise graafikatehnikatega seerias „Minu isa lugu“ (I–III).²¹⁰



Teos 24. Õun. Sarjast „Sammud siidi teel“. 2002. Serigraafia. Erakogu

²⁰⁸ Olvet, Levin, ja Lepp, *Maret Olvet*.

²⁰⁹ Koppel, „Graafik Maret Olvet otsib välgu võimalusi“.

²¹⁰ Seeria oli väljas näitustel „Minu isa majake“, 2005. aastal G-galeriis Tallinnas ja samanimeline 2006. aastal Pärnu Linnamuuseumis; „Jensenite lugu“ 2010. aastal Pärnu Uue kunsti muuseumis. Vt täpsemalt siin II ptk.

²¹¹ Salonen, „Maret Olveti näitus “Minimalistlikku graafikat” Galleria 68s“.

See näitab ühtlasi kunstniku ajatud püüdu ikka pürgida minimalistliku ja selge vormi ning märgi suunas. Sellest hoolimata ei kao tema teostest kunagi kirgas värv, mis kunstniku ekspressiivset loojanatuuri esile tõstab.



Teos 26. Kevad. 2008. Kõrgtrükk. Erakogu



Teos 25. Kannatuslill. 2009. Kõrgtrükk. Erakogu

Veidi isepäraseid võrreldes muu loominguga on 2009. aastal loodud vähem abstraktsed suuri lilli ja aastaaegasid kujutavad tööd, mida kevadise värskuse ja lihtsa värvimängu tõttu on Vano Allsalu võrrelnud Henry Matisse'i küpse ea käärilõigetega.²¹² Tööd olid väljas 80. juubeli eelsel näitusel Rahvusraamatukogus, aga lisaks ka Hispaania Ourense estambibiennaalil. Rahvusraamatukogu näitus oli teine retrospektiivne näitus, kus lisaks vabagraafilistele teostele eksponeeris kunstnik ka tema loodud plakateid 1970ndatest.

Kunstniku range, kuid positiivne ja lootusrikas natuur avaldub selgete ja täpsete geomeetriliste kujundite asetamises ettevaatlikult kureeritud kompositsiooni. Just neid puhtaid kompositsioone, kus värvid on sama

jõulis-karged nagu vormidki, peab Vappu Thurlow 2015. aasta juubelinäituse kataloogi eessõnas kunstniku absoluutseks paremikuks.²¹³ Siia kuuluvad kõrgtrükkis teosed nagu ajatud „Aeg“ (I–IV, 2012), literatuurset tähtsust markeerivad „Avatud raamat“ ja „Ipso facto“ (2013) või plakatilikult mõjuv geomeetiline „Creation“ (2006), aga ka maleviitsilike joontega „Spetsialist“ (2012). Kunstniku 85. juubelile pühendatud näituse toimus nii Draakoni galeriis kui ka Rahvusraamatukogus, kus ta esitles viimase 15 aasta jooksul tehtud teoseid, sealhulgas

²¹² Allsalu, „Maret Olveti e-näitus „Via Una““.

²¹³ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*.

katalooge, raamatukujundusi ja fotosid oma elust. Näituse pealkiri „Maret Olvet. Muutumised ajas“ peegeldas kunstniku enda sõnul muutumisi nii tehnikates, teemades kui ka stiilides.²¹⁴



Teos 28. Aeg II. 2012. Kõrgtrükk. Erakogu



Teos 27. Avatud raamat. 2013. Kõrgtrükk. Erakogu

Oluliseks ja südamelähedaseks kujunes aastatel 2014–2018 loodud rahvuslikes värvides seeria „Eesti asi“ (ka „Eesti 100“) ja veel mõned sinakates toonides teosed seal kõrval („Sinine“, „Torn“). See Eesti 100. juubelile pühendatud seeria võtab laiemalt käsile Eesti rahvuslikke väärtusi kujutades metsade, rahvusvärvide ja -sümbolite ning ehitiste olemust läbi ornamentaalsete kujundite.

Ühe osa kunstniku teostest moodustavad kultuurilistel teemadel loodud teosed, viidates, kui oluline oli tema jaoks pidevalt kultuuri sees viibida ja kindlasti ka mõjud raamatukujundajana töötades. Siinkohal võib näiteks tuua „Meister ja Margarita“ teosest inspireeritud punastes värvides igavikuliste teemadega kõrgtrükis „Kolgata“ ja „Meister ja Pilatus“ (2015), mille ta lõi 2015. aasta Pärnu kunstisuve „Meister ja Margarita“ nimelise näituse jaoks. Samuti kaks konstruktivistlikku tööd sarjast „Alice“ (2018, kõrgtrükk), mis kõik olid väljas ka draamateatris

²¹⁴ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*.



Teos 29. Sofia Oksanen. 2008. Kõrgtrükk. Erakogu

toimunud näitusel, olid hea näide, kuidas koht, kus teosed eksponeeritakse ja tööde ainestik võivad üksteist suurepäraselt täiustada. Kunstniku austusavaldus kirjanik Sofia Oksaneni vastu kajastub Soome literaadi ekstsentrilist olemust näitavas kõrgtrüki portrees (2008, tiraaž 2, üks tõmmis ka kirjanikul).

2015. aastal pärjas Vabagraafikute Ühendus (liige alates 1991. a) teda Aasta graafiku tiitliga, mis annab tunnistust, kuidas pidevalt otsiv kunstnik on saanud väärilist tunnistust oma väljakujunenud geomeetrilise abstraktse stiili eest.

Vappu Thurlow on õigustatult leidnud Maret Olveti loomingut analüüsid, et pidevalt on olnud aktuaalne küsimus, kust algab ning kus lõpeb motiiv ja seda inspireerinud abstraktne kujund.²¹⁵ Nagu mitmete eelnevate seeriade puhul, on ka kunstniku viimaseks seeriaks saanud teoste grupp omamoodi välja kasvanud samast „Eesti asi“ seeria tuumast, kuid teemakäsitluses aina kitsamaks ja teravamaks minnes.

Tema viimaseks kaheksast tööst koosnevaks graafiliseks seeriaks sai „Metsamüüt“ (2018–2020, kõrgtrükk), kus avaldub tugevalt kunstniku mure Eesti metsade pärast ning kriitika liigse lageraie suunas.²¹⁶ Teosed sellest seeriast olid väljas EKL Kevadnäitusel ja moodustasid tuumiku kunstniku viimasel Vabaduse galerii näitusel „Metsamüüt ja müstiline sõõr“. 90. juubelit tähistama pidanud näituse idee sai veel kunstnik kaasa rääkida, kuid omapoolse teostuse sai kuraatorina vaid anda siinse töö kirjutaja. Lisaks „Metsamüüdi“ seeriale olid näitusel esindatud seeria „Eesti asi“ (2014–2018) ja „Meister ja Margarita“ kirjandusteosest

²¹⁵ Vappu Thurlowi kõne Maret Olveti näituseavamisel „Muutumised ajas“ Eesti Rahvusraamatukogus aastal 2015.

²¹⁶ Intervjuu Maret Olvetiga.

inspireeritud punases koloriidis „Kolgata“ ning „Meister ja Pilatus“, luues oma teemadega sõõri kui igavikulise kunstniku eluringi.²¹⁷

Maret Olvet on osalenud järjepidevalt Kunstnike Liidu Kevadnäitustel ja ka Pärnus alati grupinäitustel kaasa löönud (Pärnu Kunstisuvet linnagaleriis). Tema teoseid on Eesti Kunstimuuseumi ja Tartu Kunstimuuseumi kogudes, Eesti Rahvusraamatukogus, Pärnu ja Tartu Linnamuuseumis, Okupatsioonimuuseumis, Tretjakovi galeriis Moskvas, Atheneumi Muuseumis Helsingis ja Göteborgi Kunstimuuseumis Rootsis, aga ka Jaapanis, Brüsselis, Vilniuses ja Hispaanias.

Kunstniku loomingut on eelkõige soojalt vastu võtnud just rahvusvaheline publik ning ka kunstnik ise peab enda suurimaks saavutuseks just erinevatel välismaa biennaalidel osalemist²¹⁸ näiteks Hispaanias (Caixanova graafikabiennaal), Tokios (Screen Print), Dublinis, Jerevanis ja Helsingis.



Teos 31. Kolgata. 2015. Kõrgtrükk. Erakogu



Teos 30. Meister ja Pilatus. 2015. Kõrgtrükk. Erakogu

²¹⁷ Ragne Kangro, „RAGNE KANGRO: Kuidas valmib üks isikunäitus?“, *Tartu Ülikooli kunstiajaloolaste blogi* (blog), 7. veebruar 2021, <https://arthistartu.wordpress.com/2021/02/07/ragne-kangro-kuidas-valmib-uks-isikunaitus%e2%80%8c/> (vaadatud 15.05.2023); vt. ka Mari-Liis Vanem, „Galeriikäik – Düstopia ja suletud ruumid“, *Sirp*, 15. jaanuar 2021, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/galeriikaik-dustopia-ja-suletud-ruumid/> (vaadatud 15.05.2023).

²¹⁸ *Isiksus Maret Olvet ja kunstikeskus.ee 12 küsimust.*

1.3. Kujunduskunstnikuna Tallinnas ja Moskvas

1.3.1. Raamatute kujundused ja illustratsioonid

Maret Olvet alustas oma kunstnikuteed eelkõige raamatukunstiga elatist teenides, milleks andis talle võimaluse raamatuillustraatori diplom instituudist. Nagu eelpool märgitud, tegi kunstnik lõputööna Aristarch Sinkeli ajaloolise romaani „Musta risti ikke all“ kaanekujunduse ja



illustratsioonid.²¹⁹ Süngel meeleolu ja talupoja kannatusi on edasi antud läbi tuši-, söepliatsi- ja akvarellijoonistuste. Kunstniku enda sõnul valis ta oma eksami kaitsekõnes²²⁰ vähetuntud autori teose selleks, et leida ise uus kunstiline ja loominguline lahendus ja ei jälginud „orjalikult“ teksti. Ta kirjeldab mitme illustratsiooni puhul kangelase või ausa põllumehe kujutamist läbi eepilise käsitluse, mis annab tunnistust 1955. aastate sügavast nõukogude paatosest, milleta oleks olnud pea võimatu komisjonidest läbi pääseda.

Teos 32. Illustratsioon „Musta risti ikke all“. 1955. Akvarell, söepliats, paber. EKA õppetööde digiteek

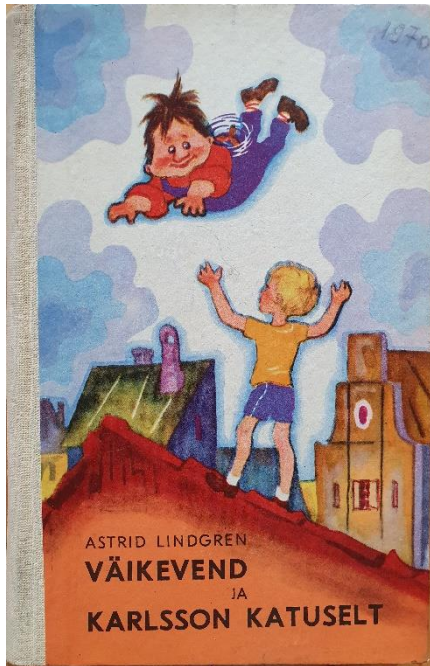


Teos 33. Raamatu „Musta risti ikke all“ kaanekujundus. 1955. Akvarell, guašš, paber. EKA õppetööde digiteek

²¹⁹ Kunstnikul oli võimalik ka autoriga kohtuda, et kujunduse jaoks veel sisendit saada. Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

²²⁰ Maret Olvet, „Kõne eksamikomisjonile diplomitöö kaitsmisel“ (ENSV Riiklik Kunstiinstituut, 30. juuni 1955). Kirjalik. Käsikiri Ragne Kangro valduses.

1960ndatel iseloomustas üldist raamatuillustratsioonide olukorda võimu poolt ette seatud teemade ringi käsitus, kuid piiratud võimaluste piires sai siiski sotsialistlikku kaanoni alt lahti murda ja tuua rohkem esile isikupärasust ning loovust. Samuti hakati nüüd kasutama rohkem estampgraafilisi tehnikaid, mis küll panid suuremaid nõudmisi tüpograafilisele väljaandmisele, kuid seevastu suurenes kvaliteet.²²¹

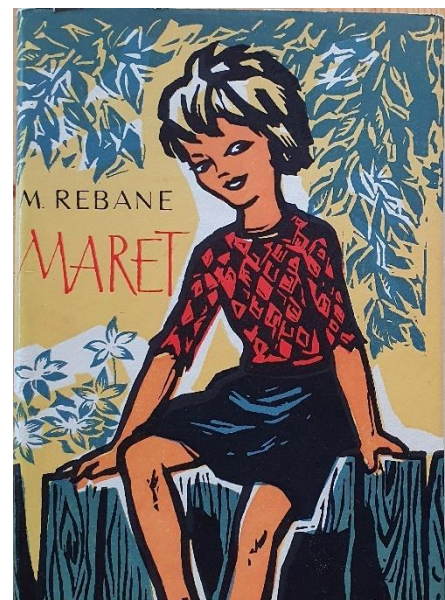


Teos 35. Raamatu „Väikevend ja Karlsson katuselt“ kaanekujundus. 1970. Foto: Ragne Kangro

kus muuhulgas oli väljas ka valik raamatuillustratsioone ja kaanekujundusi autoritelt nagu Aimée Beekman, Silvia Truu, Väino Ilus jt. Jüri Hain on näitusebukletis kirjutanud, et selleks ajaks on kunstnik töötanud raamatugraafika alal juba kakskümmend aastat.²²³ Just eelpool mainitud kaanekujundused on küllaltki sürrealistlik-popilike joontega, andes tunda juba teemade vabamat käsitlust. Eriti Aimée Beekmani „Keeluala“ kaanekujunduse (1971) puhul on märgata joone voolavust ja sisekaemuslikku sürrealismi

Põhiliselt tegi Maret Olvet kodumaal kujundustellimusi kirjastusele „Eesti Raamat“ nii lasteraamatutele kui ka muudele žanritele. Neist õnnestunud on Astrid Lindgreni „Väikevend ja Karlsson katuselt“ kaanekujundus (1970), F. Tuglase „Kuldsele rõngale“ päisliistud või raamat „Maret“ (1965) karmile stiilile omaste robustsete joontega kujundus ja illustratsioonid.²²² Samuti tegi ta tellimusi Tallinna kirjastuse Kunst jaoks. Huvitavaks näiteks ja perekondlikuks ühistööks on 1987. aastal välja antud tõlkeramat Jean Renoir'ilt „Renoir“, mille kujundaja on Maret Olvet, kuid prantsuse keelest on tõlkinud tema filoloogist õde Tiiu Vilimaa.

1976. aastal oli kunstnikul seni tehtud kujundusgraafika näitus,



Teos 34. Raamatu „Maret“ kaanekujundus. 1965. Foto: Ragne Kangro.

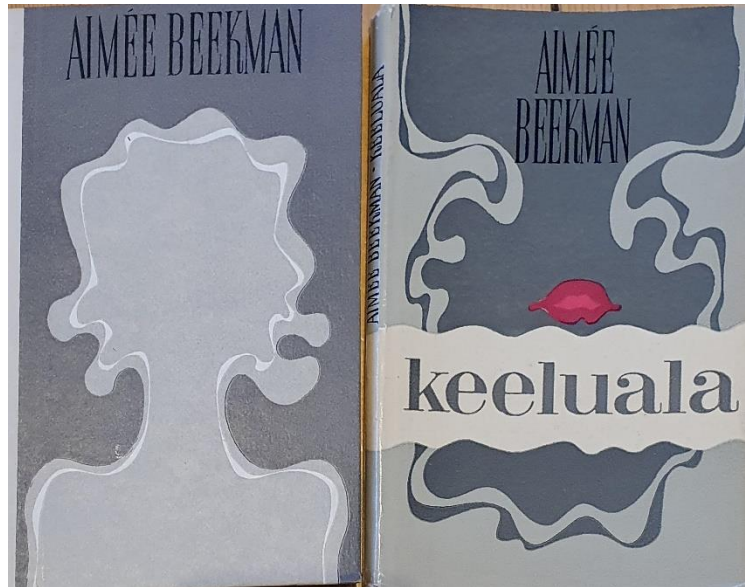
²²¹ Jüri Hain, „Raamatuillustratsioon“, *Eesti kunsti ajalugu*. 6, 1 osa, 1940–1991, lk 338, 340.

²²² See raamat võitis 1963. aastal lastekirjanduse võistlusel 3. koha.

²²³ Hain, *Maret Olvet. Kujundusgraafika*.

ning sama võib öelda Felix Kotta kaanekujunduse kohta (1971). Radi Pogodini „Süüdake põhjavalgus“ kaanekujundus ja illustratsioonid annavad edasi ilmekat narratiivsust ja salapära.

1960ndate alguses täitis Maret Olvet (tihti koos abikaasaga) paralleelselt tellimusi ka Moskvas erinevate kirjastuste jaoks (*Sovetski pisatel, Detskaja literatura, Hudožestvennaja literatura*).



Teos 36. Raamatu „Keeluala“ kaanekujundus. 1971. Foto: Ragne Kangro

elati suhteliselt kitsastes tingimustes, kuid see-eest oli neil võimalus osa saada Moskvas elava Ülo Soosteri ateljeed külastades seal toimunud melust ja kultuurilisest õhkkonnast. Raamatuillustratsioone ja kaanekujundusi, mida koos tehti, võis näha juba 1959. aastast, mil osa neist oli väljas Moskvas kunstinäitusel. Mitmed selle aja kujundused on tugevalt mõjutatud sotsialistlikust dogmast läbi värvikasutuse ja sümbolite. Näiteks saab tuua 1969. aasta Vladimir Beekmani, Paul Kuusbergi raamatute või Aimée Beekmani lugude kogumiku kaanekujundused ja illustratsioonid. Eriti viimase raamatu puhul nähtub seos ka kunstniku vabagraafiliste nõukogude igapäevast kangelast kujutavate lehtedega.



Teos 37. Illustratsioonid raamatule „Kass Toši seiklused“. 1958. Foto: Ragne Kangro

1960. aastal osales kunstnik esmakordselt välismaisel näitusel Kanadas Torontos lasteraamatute kujunduse näitusel Moskva lastekirjastusele tehtud raamatutega ja sai ka diplomi, mis oli talle ühtlasi esimene autasu selles vallas. Lisaks on ta saanud 1961. ja 1968. aastal illustreerimise eest Moskvas preemiaid/medaleid (nt raamatu „Aura poki“, 1961,

²²⁴ Teostas tellimusi Balti Laevastiku ajalehes „Na Valite“ illustraatorina.

kaanekujundus).²²⁵ Lastekirjastusele on tehtud ka ilmekad joonistused raamatus „Kass Toši seiklused“ (1958).

Tasub märkida ka kaanekujundus ja illustratsioonid A. H. Tammsaare „Põrgupõhja uus Vanapagan“ venekeelsele väljaandele (1977) koos Lev Vassiljeviga, mille tušijoonistustest tuleb esile rõhutatud detailidele ja meisterlik rahvusliku narratiivsuse edasi andmine.

Kuigi raamatute illustreerimine oli tema meelisalaks mitmeid aastaid ja hea viis kunstnikuna raha teenida, ei



Teos 38. Kaanekujundus ja illustratsioonid venekeelsele raamatule „Põrgupõhja uus Vanapagan“. 1977. Foto: Ragne Kangro

olnud Olveti arvates 1960. aastate raamatute trükitehniline kvaliteet rahuldav. Seda fakti on täheldanud ka kunstniku hea sõber graafik Evi Tihemets oma kogemuste varal.²²⁶ Nii tekkiski tahe oma võimalusi avardada, liikudes hoopis vabagraafika suunas, eelkõige leida oma tee graafikatehnikate maailmas.²²⁷

1.3.2. Eksliibrised

Peamisel 1970–80ndatel aastatel teostas Maret Olvet hulganisti eksliibriseid, elu ajal kokku üle 350-ne. Eksliibris (ka raamatumärk, raamatuviit) on Eesti Keele Seletava Sõnaraamatu järgi omanikku märkiv, harilikult raamatu sisekaanele kleebitav väike graafiline leheke, raamatuviit. Samas Raamatukogusõnastiku järgi on see raamatusse kleebitav graafiliselt kujundatud omaniku nimemärk. Nendest seletustest tulebki välja eksliibrise olemus: esiteks kuuluvuse aspekt omanikumärgina, kus selle tegumood ja kujundus viitab eelkõige omanikule ja teiseks on see esteetiliselt väärtust omav graafiliselt kujundatud leht. Nii defineeriti ka näiteks FISAE²²⁸ 34. kongressil eksliibrist kui märki, mis võib, aga ei pruugi omada kunstilisi tunnuseid ja mille

²²⁵ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

²²⁶ Kaarin Kivirähk ja Maarika Agu, „Naistekuu 2019. Evi Tihemets: Mulle öeldi, et ERKIsse on nii raske saada, et ärgu ma üldse proovigu!“, *KKEKi veebiajakiri*, 3. aprill 2019, <https://cca.ee/ajakiri/evi-tihemets-mulle-oeldi-et-erkisse-on-nii-raske-saada-et-argu-ma-uldse-proovigu> (vaadatud 15.05.2023).

²²⁷ Ragna Malm, „Kunstisuvi Saaremaal võtab üha suuremaid tuure - Romantiline ja abstraktne Maret Olvet“, *Oma Saar*, 29. juuni 1995.

²²⁸ FISAE – The International Federation of Ex-libris Societies

eesmärk on eelkõige toimida kellelegi kuuluvana, olenemata laiemast sotsiaalsest, kunstilisest, kirjanduslikust, ajaloolisest või muust rollist, mida see võib väljendada.²²⁹

Samas oleks vale väita, et nende teostus ei paku kunstnikele mingit naudingut, sest nagu iga teose loomisel, on ka siinkohal piiratud raamides kompositsioonireeglid ja täpne teostus isegi olulisemad kui graafikas. Iga kunstniku käekiri on omanäoline ja näitab suurepäraselt ka ajastu stiili- ja vormitrende, kuigi peab märkima, et kõige tähtsamad (nagu graafikas) ei ole tehnikad, vaid ikka tellija. Eksliibrise kogujaid on üle maailma ja siiani pole otsustatud, mis on õige eksliibris, näiteks täheldatakse, et osa eksliibriseid nagu polekski mõeldud raamatusse, vaid juba eos tehtud vahetuseks või kogujatele presenteerimise eesmärgina – minigraafika, mis on kui omaette kunstiteos.²³⁰



Teos 40. Jüri Hain. 1977. Kliše. Erakogu

näitamine.²³³ See avaldub ka Olveti raamatuviitadest juba instituudist kaasa saadud heas joonistusoskuses ja detailide nägemises.

Maret Olveti ühe osa varastest eksliibristest moodustavad Tallinna motiive ja raidkirjasid kujutavad viidad, mis on

Eksliibris on väga personaalne ja näitab intiimset suhet kunstniku ja tellija vahel, sest lõpuni teavad ainult nemad, mida on kujutatud. Jüri Haini sõnul on Maret Olvet suutnud läbi oma eksliibrise edukalt saavutada silla raamatu ja inimese vahel.²³¹ Kunstnik on öelnud, kuidas ta teeb ikka igat raamatumarki oma stiilis, proovides arvestada tellija soove.²³² Martti Soosaar kirjutab „Eesti eksliibris 100“ pidustustega seotud kataloogis, kuidas Eesti eksliibrisekunsti üks trumpidest on selle nüansipeensus ja erinevate tehnikate



Teos 39. Maret Olvet. 1977. Kliše. Erakogu

²²⁹ Walter Ernest Butler, *Mikä on exlibris? Mietelmiä FISAE:n määritelmästä* (Suomi: Exlibris Aboensis, 2013). Tihti on kogujate seas aina õhku kerkiv küsimus, mis on eksliibris ja eelkõige usub autor, et siin aitab juurte ja omandite uurimine. Selle kaudu saab näiteks jälile jõuda, kellele kuuluvad terved raamatukogud või leida kadunud raamatutel tee õigete omanikeni.

²³⁰ Samas. Butler toob välja, et põhimõtteliselt ollakse nõus, et eksliibrist ei saa teha väljamõeldud inimesele või asjale, kes ei saa raamatuid omada.

²³¹ Hain, *Ex-Libris. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris*.

²³² Lehtiranta, „Taidegraafikko Maret Olvetille Tallinna on merkityksellinen kuvaamisen kohde“.

²³³ *Eesti Ex Libris*, toim Martti Soosaar (Helsinki: Estonian Institute in Finland, 2001).

põhiliselt tehtud kas endale või lähedastele. Need (ühistöö Lev Vassiljeviga) on lisatud ka 1980. aasta „Tallinn eksliibristel“ kogumikku just 16. sajandist pärit vanalinna raidkivireljeefidest innustust saanud raamatumärkidega. Selle albumi eessõnas leiab Jüri Hain, et eksliibrise ehk raamatumärkide õnnestumine ei olene ainult tehnilise teostuse peensusest, vaid ka kunstniku



Teos 41. Kalevala. 1983. Kliše. Erakogu

haaratuse astmest ja autoripoolsest emotsionaalsest laengust.²³⁴ Veel on kunstnik sidunud omanikku (eelkõige soome tellijad) mütoloogilise ainesega näiteks „Kalevalast“ või Tallinna vanalinna motiividega (väljendades ilmselt soomlaste huvi ja Eesti-Soome sõprussidemeid). Teise osa moodustavad nimemängud kujutatuga ehk näiteks suur tamm Niina Tammele, aga ka suur hulk omaniku harrastuste ja ametitega seotud raamatumärke (näiteks eriarstidele vastava kehaosa kujutamise).²³⁵ Omaette on veel tänu eksliibriseid näiteks arstile, kes päästis tütre elu, või tänutäheks

vastuvõttude eest välismaal.

Üks grupp moodustub ka sündmuseviitadest, mis on pühendatud suurtele sündmustele või aastapäevadele mälestusviitadena nagu 350. Tartu Ülikooli (*Academia Gustaviana, Universitas Tartuensis*) juubel või Karl Ernst von Baeri 200. sünniaastapäev, aga ka eksliibriseklubide ja muude ühingute suuremad kokkutulekud („Suomen Exlibrisyhdistys 40“) ning asutustele (raamatuühingud, ülikoolid).²³⁶

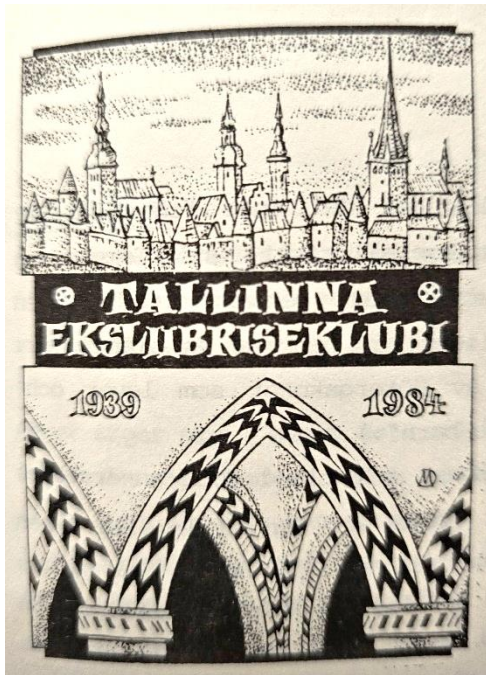


Teos 42. Academia Gustaviana 350, Tartu Riiklik Ülikool. 1982. Kliše. Erakogu

²³⁴ Jüri Hain, *Tallinn eksliibristel* (Tallinn: Kunst, 1980), lk 5.

²³⁵ Olvet ja Olvet, *Maret Olvet. Väikegraafika*.

²³⁶ Õunas, *12 x 16 eksliibriseid naistelt*; Olvet, *Maret Olvet. Väikegraafika*.



Teos 43. Tallinna Eksliibriseklubi 1939–1984. Kliše. Erakogu

1992. aastal kirjutab ekslibristist Reino Ryymin, kuidas Maret Olvet on vast üks kõige suuremate soome sidemetega kunstnik Eestis. Samuti toob ta välja, kuidas lisaks Tallinna motiividele on eksliibristel näha ka palju loodusest inspireeritud. Kunstnik Ryyminiga vesteldes öelnud: *Loodus on mulle väga tähtis. Oma tööde kaudu tahan väljendada sõnumit loodushoiust ja vajalikkust säilitada olulisi maastikke ning vanu maju.*²³⁷

Sidemed Soomega olid Maret Olvetil tõepoolest tihedad, esmakordselt külastas ta „puhast Soomet“ 1968. aastal, tutvus sealsete graafikutega ja oli minimalistlikust disainist vaimustuses. 1978. aastal toimus Eestis Kuku klubis Soome eksliibriseklubi

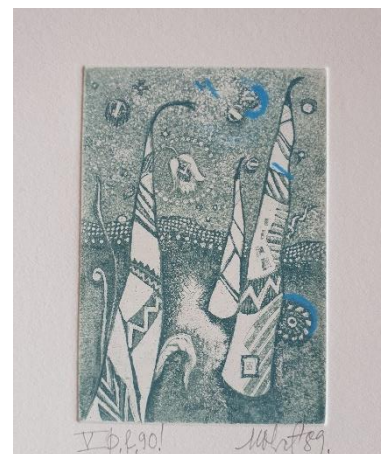
tutvumisõhtu ja edaspidigi käidi nii Eestis kui ka Soomes kohtumas (kapitalistlikesse maadesse sai küll iga kolme aasta tagant).²³⁸ Viljaka eksliibrise loojana teadsid teda paljud kogujad ning ta oli Soome Exlibris Aboensis’ e ühingu auliige (al 1993) ja Eesti eksliibriseklubi liige 1970. aastast. Tema eksliibrised olid väljas Soomes Ateneumi muuseumis „Eesti eksliibris 100“ näitusel ja tema töid on ka sinna kogudesse jäänud.²³⁹



Teos 45. X p.f. 1989. Ofort-akvatinta. Mart Lepa erakogu

Koguja Mart Lepa kunstikogus on suur väärtuslik osa Maret Olveti eksliibrise loomingust. 2009. aastal esitles kunstnik koos kogujaga valitud eksliibriseid „A Fonte Puro Pura“-nimelises kogumikus.²⁴⁰ Samuti on 2013.

aastal välja antud „Maret Olveti minigraafika. Mart Lepa kunstikogu“²⁴¹ mapp P.f. (pr. k lühendi tõlge: palju õnne)



Teos 44. V p.f. 90!. 1989. Ofort-akvatinta. Mart Lepa erakogu

²³⁷ Ryymin, Maret Olvet.

²³⁸ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

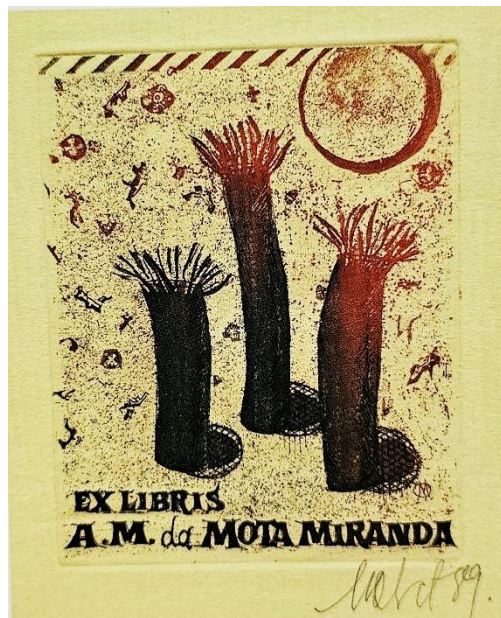
²³⁹ Lehtiranta, „Taidegraafikko Maret Olvetille Tallinna on merkityksellinen kuvaamisen kohde“.

²⁴⁰ Maret Olvet. *Ex libris: a fonte puro pura*, toim Mart Lepp ja Maret Olvet (Tallinn: Folger Art, 2009).

²⁴¹ Lepp, Maret Olvet minigraafika. *Mart Lepa kunstikogu*.

originaaltõmmistega, kus iga ofort-akvatinta tehnikas loodud eksliibris on unikaalne tänu värvinüansside lisamisele algsele teosele. Mapis tasuksid ära märkimist näiteks kunstniku monogramm (1989) ja kaks võrsekujundiga eksliibriseid (1988 ja 1989), osundades sellele, kust kunstniku abstraktsusele suunanud vabagraafiline seeria „Võrsed“ oma alge sai. Hanno Lepik on 2006. aastal kokku võtnud Maret Olveti eksliibriseid 2005. aastani, nimetades, kuidas need on tihedalt seotud tema vabagraafikaga.²⁴²

Raamatuviitadega on ta osalenud näitusel Riias (1982), mitmel korral Minskis nii nõukogulike punaste tähtpäevade kui ka kohaliku eksliibriseklubi väljapanekutel (1978, 1982). Samuti Kielis Tallinna päevade raames (1981), Saksamaal Berliini eksliibrise näitusel (1985), „Interexlibris '88“ Taanis (1988) ja eksliibrisevõistlusel Hispaanias (Barcelona '92). Väga visalt osales ta ka rahvusvahelisel Vilniuse eksliibrise biennaalil neljal korral (1977, 1987, 1989, 1983). Tunnistust kunstniku heast kunstilisest tasemest annab sissekanne Portugali da Mota Miranda koostatud eksliibrise entsüklopeediasse 1987. aastal.



Teos 46. A. M. da Mota Miranda. 1989. Akvatinta. Erakogu

1.3.3. Plakatikunst

Kui eelnevalt oli juttu eksliibriseid, mis on ajatud ja loodud kestma läbi ajaloo, kuniks on raamatuid ja nende omanikke, siis plakat on oma olemuselt just vastupidise funktsiooniga. Plakat kui selline on küll enamasti tehtud tellija soovil, kuid väga lühiajaline, oma olevikus esinev nähtus kindla eesmärgi teenimiseks. Sirje Helme²⁴³ on toonud välja, kuidas plakat peab võrreldes graafika või maaliga olema palju mobiilsem, mõjutatavam, pindlikum ja pinnapealsem, rõhutades eriti viimast omadust kunstniku seisukohast raha teenimiseks. Samuti rõhutab ta, et plakati peamine funktsioon on reklaam, mis edastab infot, pannes uskuma selle hädavajalikkusse (isegi kui kõik, mida tõe pähe pakutakse, ei pruugi olla tõsi). Samas aga võib

²⁴² Lepik, *Maret Olveti eksliibriseid*.

²⁴³ Sirje Helme, „Plakatist ja plakatitriennaalist“, *Kunst*, 66 (1) (1985), lk 16–22.

plakat toimida ka sisekujundusliku elemendina või kanda endas kunsti kujundikeelt, mida hetkesähvatusena kõigile massidesse viia saab.

Maret Olveti loomingusse tuli plakat ootamatult tänu esimesele välisreisile 1971. aastal Poola, kus Varssavis toimus graafikabiennaal ja Krakovis plakatibiennaal. See reis ja biennaalidel



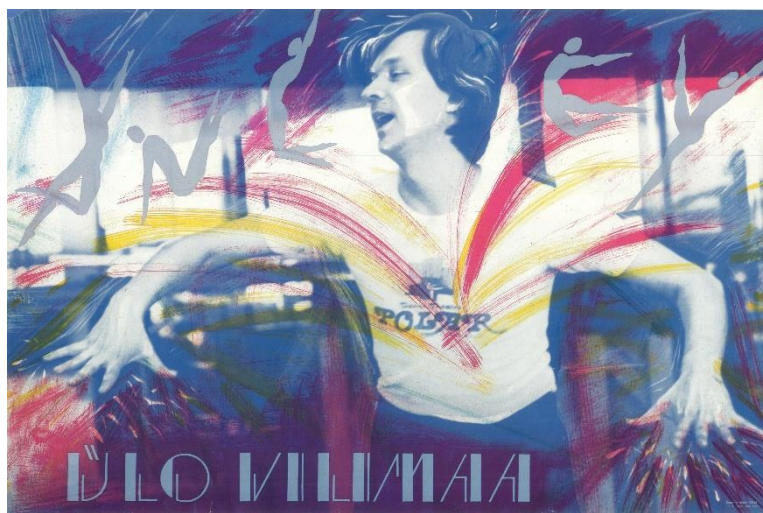
Teos 48. Maret Olvet, Lev Vassiljev. 35 me liidu rahvaste ja riikide seas. 1975. DIGAR

käsitledes erinevaid teemasid.

Nõutud teemana leidub tema loomingus poliitilist plakatit, mis on pühendatud propagandalikele nn punastele tähtpäevadele („ENSV 45“, 1984 või „Elagu Nõukogude Eesti!“, 1985), aga ka noomiva sisuga alkoholitarbimist ja roolis

nähtud suurvorm avaldas kunstnikule niivõrd muljet, et 1975. aastal kohalikul plakatikonkursil proovis ka tema plakati tegemises kätt: *Keegi minu käekirja ei tundnud, keegi ei teadnud, kes see autor on ja täiesti ausalt sain I preemia. See innustas ja hakkasin plakateid tegema.*²⁴⁴

Järgnevail aastail (1975–77) tulid mitmed preemiad teostatud plakatite eest, mida ta tegi tihti ka koos oma abikaasa Lev Vassiljeviga. Näiteks võitis 1975. aastal nende plakat „Eesti NSV 35. aastapäev“ Vabariiklikul Kirjastuskomitee ja Kunstnike Liidu poolt korraldatud võistlusel esikoha.²⁴⁵ Edaspidi jätkas kunstnik plakatite tegemist kirjastusele „Eesti Raamat“ ja osales mitmetel Balti plakati näitustel²⁴⁶ ja kohalikul Autoriplakati näitustel,



Teos 47. Maret Olvet. Ülo Vilimaa. 1987. DIGAR

²⁴⁴ Koppel, „Graafik Maret Olvet otsib välgu võimalusi“.

²⁴⁵ Hain, *Maret Olvet. Kujundusgraafika*.

²⁴⁶ Balti plakat 81–82 Vilnius: Dekoreerime kodu. 1979. Originaal. 90x60; Eesti plakat. 1979. Serigraafia. 90x60; V Tallinna Graafikatrienaal. 1980. Serigraafia. 90x60; „M. Olveti personaalnäitus 1980“, 90x60; M. Olveti personaalnäitus Tartus. 1981. Originaal. 90x60. Balti plakat 84: Olvet, Maret; Vassiljev, Lev (1929); ENSV 45. 1984. Guašš. 90x60; Balti plakat. 1984. 90x60. Balti plakat 87 Riias: Maret Olveti graafikanäitus 1985. Ofset. 56,5x85,5; Elagu nõukogude Eesti! 1985. Ofset. 57,5x89,5.

olemist käsitlev popilik plakat 1978. aastast koos Lev Vassiljeviga. Viimane oli väljas ka Rahvusraamatukogu näitusel „Ole inimene! Plakateid Nõukogude Eesti eluolust“ 2021. aastal ja Ivar Sakk mainib näituse retseptioonis, kuidas see tajub hästi ajastu pulssi,²⁴⁷ viidates ilmselt popilainele kunstis. 1980ndatel läks kunstnik kaasa ka fotoplakati lainega, luues selgete värvide ja kontuuridega 8. märtsi plakateid (1983 ja 1985), aga ka fotolavastusliku kultuuriplakati lavastajast Ülo Vilimaast (1987).



Teos 49. Tallinna IV Graafikatriennaal. 1977. Eesti Kunstimuuseum



Teos 50. Tallinna V Graafikatriennaal. 1980. Eesti Kunstimuuseum

Märkimisväärsed on autoriplakatid, mis on tehtud IV ja V Tallinna Graafikatriennaali (1977 ja 1980) auks, keskendudes šriftimängudele või minnes geomeetrisse vormilahendusse. Suurim osa plakateid on kunstnikul seotud just ennekõike oma näitustega, kasutades kas autoportreed või mõnda enda kunstiteost keskse objektina. Autoriplakatina toimib siinkohal kunstnikule omase käekirjaga 1986. aasta näituseks Kohtla-Järvel tehtud poster autoportreega ja rahvuslikku mustrit meenutavate elementidega.

²⁴⁷ Ivar Sakk, „Kuidas kasvatati nõukogude inimest“, *Sirp*, 7. mai 2021.

Kunstnik on koos abikaasa Leviga teinud ka karmi stiili ja oskusliku narratiiviga teatriplakati Vanemuise teatrilale Ülo Vilimaa lavastatud balleti „Kalevipoeg“ tarbeks (1987). Maret Olveti plakatite puhul võib tunda Sirje Helme poolt kirjeldatud plakatikunsti dünaamilisust ja energiat, mis nähtus ka televisiooni muusikaklippides.²⁴⁸ Selle võimalik seos ja mõjud on kunstniku tegevusväljaga televisioonis ja kaubanduspalatis reklaamiosakonnas töötades. Kokkuvõtvalt saab öelda, et plakatikunstil oli kunstniku loometeel mängida oma oluline roll ja ka kunstnik ise on avaldanud arvamust, et see suurvorm on väga tugevalt mõjutanud tema vabagraafikat.²⁴⁹



Teos 51. Ülo Vilimaa ballett Eugen Kapi muusikale „Kalevipoeg“. 1987. Erakogu

²⁴⁸ Hain, „Raamatuillustratsioon“, lk 165.

²⁴⁹ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

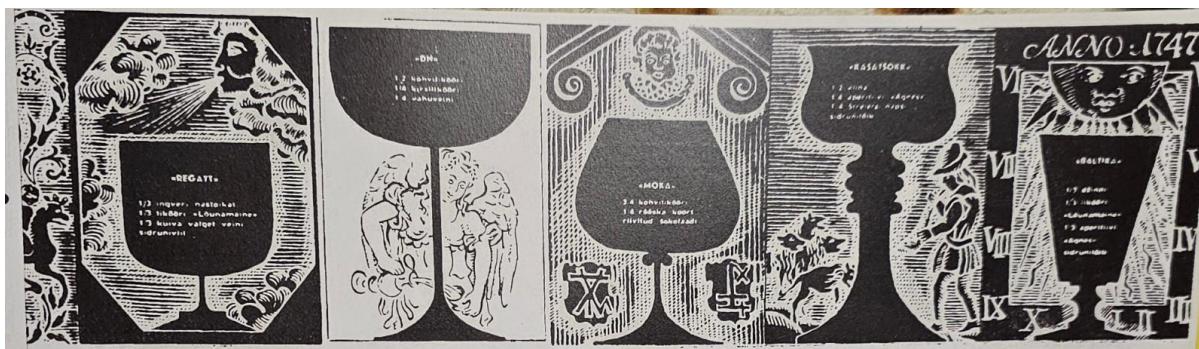
1.3.4. Tarbe- ja kujundusgraafika



Teos 53. Heliplaadiümbris. 1970ndad. Erakogu

1970ndate esimeses pooles proovis kunstnik kätt heliplaadiümbriste kujundamisel, mida tellis graafikute käest²⁵⁰ suure vinüülplaadi tootja „Melodija“ filiaalina tegutsenud Tallinna Heliplaadistuudio.²⁵¹ Nendest tasub ära mainida näiteks Debora Vaarandi või Anna Haava luulet esitlevad ümbrised, mida ilmestab tema taimemotiividega graafika. Nendes piltides tunneb ära 1970ndate alguse pehmet poeetilisust, mis kahtlemata sobitus kujutatava luuleteemaga, kuid näitas ka graafikas tihti just ofordi tehnika kaudu valitsevat lüürilist meeleolu. Märkimisväärne on ka sarja „Eesti

orelid“ kujundus, millest 1978. aasta Buxtehude orelimuusikat illustreerib kunstniku mustvalge orelid kujutis mustal taustal, olles väga iseloomulik tolle ajastu fragmenteeritud üksikdetailide kujutamisele graafikas kümnendi teisel poolel. 1979. aastast leiab ka Emil Laansoo kitarrile seatud estraadipalade ümbrisekujunduse, mis viitab popkunstlikele võtetele läbi elemendi kordamise ja kontrastsete värvide. Rahvusraamatukogu poolt välja antud vinüülplaatide diskograafias on mainitud 17 Olveti kujundatud plaadiümbrist.²⁵²



Teos 52. Tööstuskombinaat „Liviko“ reklaambuklett. 1977. Erakogu

²⁵⁰ Intervjuu Maret Olvetiga; Olvet, „Maret Olveti mälestused“

²⁵¹ Maile Tali, „Eesti vinüülplaadiümbrised 1970.–1980. aastatest“, *kunst.ee*, 3–4 (2020). Tallinna Heliplaadistuudios töötanud Ülle Väli kirjeldab, kuid kujundused käisid kunstilise taseme hindamiseks läbi kohaliku kunstinõukogu, seejärel saadeti Moskva kunstinõukokku ning siis läks Lätis tootmisesse. Vaadati ka, et ei oleks sinimustvalget ja lausvihjeid välismaale.

²⁵² Riisalu et al., *Eesti vinüülplaatide diskograafia 1954–2010*.

1970ndate alguses (1971–1972) töötas Maret Olvet Eesti Riiklikus Kaubanduspalatis reklaamiosakonna juhina ja hiljem ka Kohaliku Tööstuse Ministeeriumi konstrueerimisbüroo peakunstnikuna (1976–1978), mis andis talle suurema võimaluse katsetada erinevate asjade kujundamist. Näiteks kujundas ta tööstuskombinaat „Liviko“ jaoks reklaambukleti,²⁵³ kus erinevate kokteiliretseptide ümber on visandatud viiteid kas mütoloogilistele, antiigist või keskajast pärit elementidele, moodustades kokku narratiivi narratiivis. Kohati tajub hästi ka ekliibrise kunstist tulevaid mõjutusi, nagu näiteks raidkivi kunsti imiteerimine jne. Tööstuse ministeeriumi majas oli tal ka näitus, kus ta suurendas efekti saavutamiseks „Liviko“ reklaambukletid 2 meetri pikkustele stendidele.²⁵⁴



Teos 54. Tööstuskombinaat „Norma“ suveniirmärgid. Metall. 1979. Erakogu

Samuti valiti tema tehtud rinnamärgi kavandid Tööstuskombinaadi Norma metallmärkide aluseks, mis olid mõeldud välja laskmiseks Tallinna olümpiapurjeregatiks.²⁵⁵ Need kogujate seas hinnas olevad märgid kujutasid erinevat tüüpi liikumisvahendid nagu vanad paadid, kuumaõhupall, vanad autod jms. Norma kombinaadi jaoks kujundas ta ka mitmeid tarbeesemeid nagu

kandikud, alused jm. Samuti sai ta oma töökoha kaudu esitada kavandeid Tartu Valu- ja Mehaanika Katsetehase dekalkomaania märkide ja firmamärkide jaoks, mis olid väljas ka kujundusgraafikat käsitleval kunstniku näitusel 1976. aastal. Kunstnik asus Ilmar Torni kutsel tööle Eesti Televisiooni peakunstniku assistendina (1974–1976), kus kujundas mitmeid märke, buklette ja saatekavasid ning korrastas ja jälgis subtiitrite korda.

Vanemuise teater tellis graafikult 150. juubeli puhul margi kujunduse ja see anti välja 1995. aastal esimese päeva ümbrikuga. Ta on kujundanud ka Karl Ernst von Baeri kujutava margi. Lisaks on kujunduste seas mõned postkaardid, mis jälgisid üldiselt graafikas valitsevat stiili (nt 1980ndatel fotokunstist inspireeritud õnnitluskaardid).

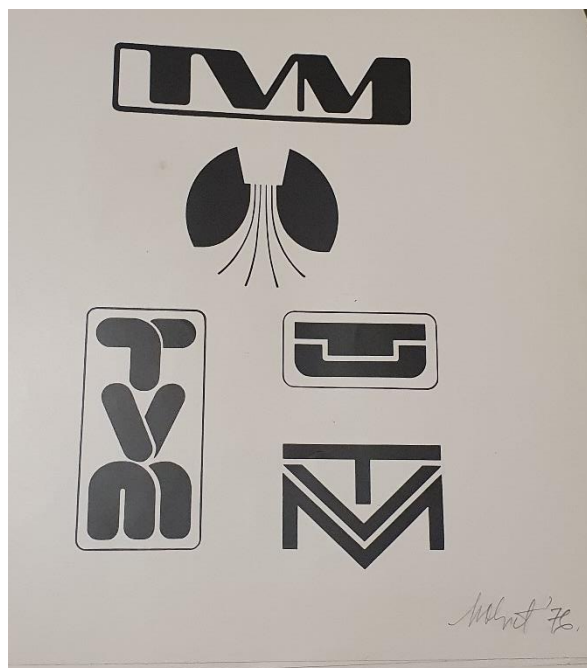
²⁵³ Hain, *Maret Olvet. Kujundusgraafika.*

²⁵⁴ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

²⁵⁵ Intervjuu Maret Olvetiga.



Teos 56. Teater „Vanemuine“ 125 mark ja esimese päeva ümbrikud. 1995. Erakogu



Teos 55. Tartu Valu- ja Mehaanika Katsetehase firmamärgi kavandid. 1976. Erakogu

2. MARET OLVETI LOOMING AUTOBIOGRAAFILISES VÕTMES

2.1. Perekondlikud portreed

Autoportreede mõtestamisel saab kehtestada eneseteadlikkuse teooriat, kus inimese tähelepanu suundub kas endale või keskkonnale ta ümber ja paneb kunstniku endale otsa vaatama. Taoline tegevus võib kaasa tuua nihestatuse inimese maailmapildis, kus tegelikkus ja ootused ei pruugi vastavuses olla. Selline nihestatus või mõned muud emotsioonid, mis võisid enesejälgimise käigus esile tulla, avalduvad tihti ka kunstniku teostatud autoportrees.²⁵⁶ Samas tuleb nentida, et kunstnik saab enda portree kujutamist mõjutada, andes sellega edasi temale olulist meelestatust. Teataval määral mängivad siin rolli ka teostuse tehnikad ja stiil. Näiteks nii meeleolu kui seisundit saab väljendada just tehnika ja eriti värvide ning vormide kaudu. Autoportree teostamisel võib olla mitmeid põhjuseid alates kindla stiili järgimisest, tellimustööst kuni teatud sõnumi edastamiseni, kuid antud teoste puhul avaldub eelkõige enesenäitamise (enda kohta tõe avaldamise) ja ka kunstilise katsetamise soov.²⁵⁷

1950ndatel eeldati kunstis, et portreede motiivistik vastab nõukogulikule mentaliteedile ja tõsirealistlikule Nõukogude Liidu juhtide kujutamisele – valitses tugev isikukultus. 1953. aastaga tuli kunstiellu teatav leevenemine, näiteks nüüd sai (eriti 1960ndatel) kujutada laiemaid teemasid igapäeva tööliskangelase teema raamistikus. Sellega mindi teatud mõttes tagasi eelnevatesse sajanditesse, kus portreed ja ka autoportreed näitasid läbi asendite eelkõige staatust ja rolli.

Maret Olvet on teinud mõned autoportreed loomingu algusaegadel, esimene („Portree“) on tehtud 1958. aastal linoollõikes. Selles paksude kontuurjoontega valdavalt musta pinda rõhutava teose taga võib peituda kunstniku äng keeruliste elutingimuste osas. Sealjuures mõjutas kunstniku ilmselt ajastu tendents karmi stiili suunas, mis tõi loomingusse tumedaid pindasid.

Alates instituudi lõpetamisest käidi koos mehega Moskva vahet, kus elati väga kitsastes tingimustes mehe vanemate juures viie inimesega ühes toas.

²⁵⁶ W. Ray Crozier ja Paul Greenhalgh, „Self-Portraits as Presentations of Self“, *Leonardo* 21, nr 1 (1988): lk 29–33.

²⁵⁷ Samas, lk 30.



Teos 57. Maret Olvet. Portree. 1958. Linoollõige. Erakogu

Samas oli ka Tallinnas elamine ainult väikses ühiselamu korteris ühisköögiga (alles 1960ndatel oli võimalus suuremasse korterisse kolida). Kunstnik ise on kinnitanud, kuidas see aeg oli *pikk ja ebahuvitav*, mis annab tunnistust sellest, kuidas tagasi vaadates on tal eelkõige meeles see raske tunne ja fragmendid keerulisest eluperioodist.²⁵⁸

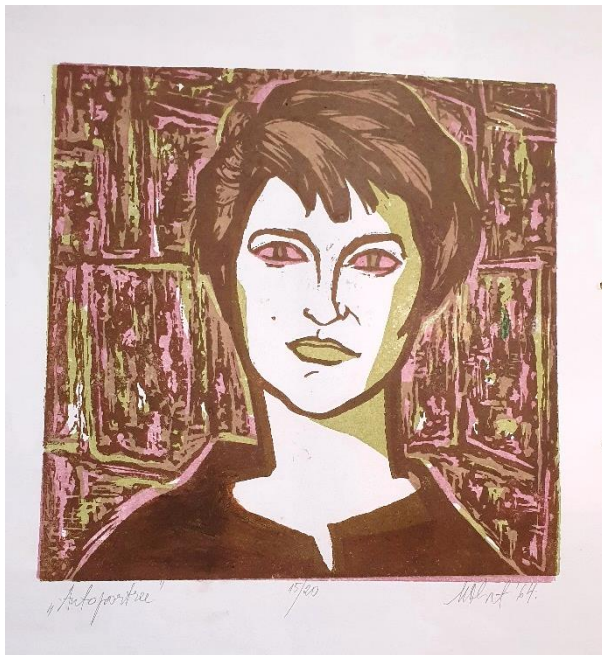
Taoline pidev nomaadilik rändamine ja otsimine raskendas kindlasti loomingulise tegevuse teostamist ja pani noort kunstnikku tuleviku peale mõtlema. See kõik avaldub karmi stiili näitavas teoses kujutatud näol eriti rõhutatud murejoontes ja mõtlikus poosis, kus üks näo pool on varjus ja silmad tumedusse peidetud.

Ameerika psühholoog ja mälu uurija Daniel L. Schacter on öelnud, et mälestused on kogetud sündmuste salvestused, mitte sündmuste koopiad ning autobiograafia koosneb aja jooksul muutuvatest mälu fragmentidest.²⁵⁹ See näitabki, kuidas pole kunagi võimalik mineviku sündmusi uuesti läbi elada täpselt selliselt, nagu nad olid, mällu salvestuvad vaid markerid mingist konkreetsest toimumisest.

²⁵⁸ Intervjuu Maret Olvetiga.; Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

²⁵⁹ Daniel L. Schacter, *Searching For Memory: The Brain, The Mind, And The Past* (Hachette UK, 2008).

Märksa teistsuguses stiilis on mitmes erinevas värvivariatsioonis linoollõikes „**Autoportree**“ 1961. aastast (see oli väljas samal aastal Tallinna kunstnike teoste näitusel) ja rohekas-roosas värvivariatsioonis 1964. aastast. Nendes on tunda popkunstilikku olemust, kus ebaloomulikes värvides rõhutatakse kesksel kohal olevas näos huuli ja silmi tekitades teatava dissonantsi reaalsusega. Samas on kujutatud näojooned väga konkreetseid, mida näeb näiteks teravast kulmukaarest. Portree on pigem passiivne, üks jäädvustatud stiliseeritud hetk omas maailmas. Siinkohal ei saa lugeda välja mingeid kindlaid poose, mis kuidagi viitaksid kunstniku elusündmustele. Küll aga saab autoportreed lugeda tõestusena eneseväljenduse püüdest, mis on sotsiaalsete suhete ja ühiskonnas funktsioneerimise oluline osa. Uus-Meremaa psühholoog Rom Harré ütleb, kuidas inimese elu ja tegevuste aluseks on eelkõige mingit laadi maine loomine teiste silmis.²⁶⁰ Selle värve täis autoportreega võis kunstnik samuti proovida näidata endast teistsugust külge ja uuendusmeelset katsetusvaimu.



Teos 58. Maret Olvet. Autoportree. 1964 ja 1961. Linoollõige. Erakogu

Läbi autoportreede ja ka portreede loob kunstnik ennast justkui uuesti ehk tekib teine Mina, mis on väga iseloomulik autobiograafilisele narratiivile.²⁶¹ Autoportreede kaudu saab kunstnik kujutada kas enda isiksuse erinevaid tahke või portreerida endast soovitud mina-pildi. Selles temporaalses konstruktsioonis saavad sõna või avalduvad mitmed isiksused erinevates rollides – nii puhtalt teose looja, tema mina minevikus, aga ka mina olevikus teose loomise ajal kõikide oma selleks hetkeks saadud kogemuste ja teadmistega. Portreed viitavad enamasti intiimsemale

²⁶⁰ Rom Harré, *Social Being* (Oxford: Blackwell Pub, 1979).

²⁶¹ Norman K. Denzin, *Interpretive Biography*, lk 73.

seosele kunstniku ja kujutatud isiksuse vahel. Perekondlikud suhted on alati osa ühe inimese elu loost ja üks osa elementidest, mis moodustavad Mina ehk siin avalduvad veel uued rollid ning suhestused.



Teos 59. Tiiu. 1959. Akvatinta. Erakogu

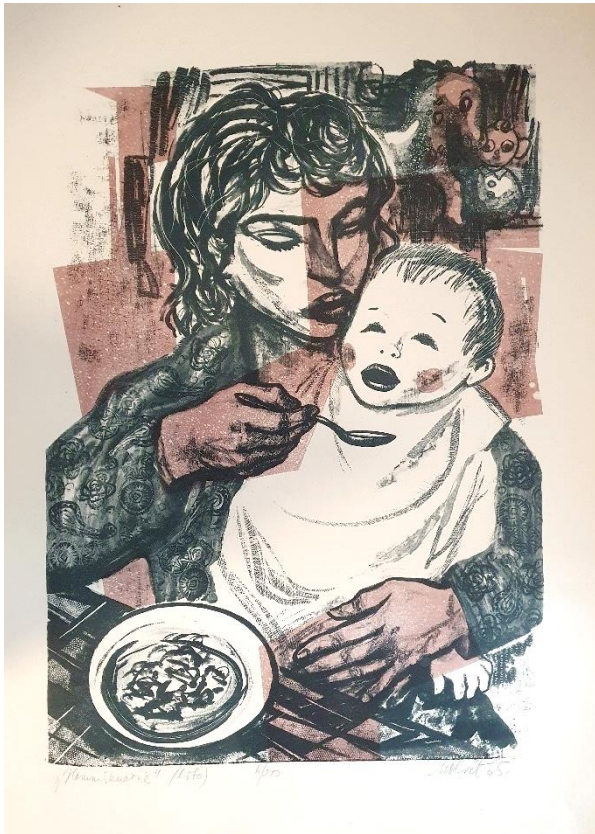
1959. aastal on kunstnik teinud akvatinta tehnikas portree „Tiiu“ oma nooremast õest Tiiust. Sellel töö on kunstnik kujutanud istuvat figuuri graatsiliste näojoontega. Samuti on ta tekitanud palju reljeefsust ja tekstuursust läbi akvatinta tehnika, luues sedasi figuuri riietuse ja taustaelemendid. Proportsionaalselt näib, nagu oleks nägu ja üks nähtav käsi kuidagi suuremad kui figuur ja siinkohal on keeruline öelda, kas see oli tahtlik või esialgse töö katsetused. Suhted õega olid pigem keerulised, kus ilmselt palju mängis rolli kaheksa-aastane vanusevahe ja erinevad iseloomud. Sellest tulenevalt olid välja

kujunenud ka teatud suhte vahekorrad, kus paratamatult üks osapool oli rohkem domineerivam.²⁶² See avaldub mõneti ka portreel nähtavast figuurist, kes istub küll avatud enesekindlas hoiakus, toetades oma keha ühele käele, kuid üleüldine poos on veidi kramplik. Poolvidukil silmad ja naeratuseta või erilise grimassita suu annavad edasi mõtlikku tundelaadi, oma tulevikule mõtlemist.

Siia taustale võib tuua ka kogu pere mõjutanud seiga sellest, kuidas tööga samal aastal saadi teada küüditatud isa tegeliku saatuse kohta. Kuigi teati, et isa ellu ei jäänud, olid siiani täpsemad andmed saladuses hoitud.²⁶³ Selle valusa trauma uuesti läbi elamine võis kindlasti kogu perele keeruliselt mõjuda ning panna mõtlema ka oma ebakindlale olukorrale võõra võimu all.

²⁶² Intervjuu Tiiu Vilimaaga.

²⁶³ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.



Teos 60. Homnikusöök. 1968. Litograafia. Erakogu

mured elatise teenimisega ja sellest, kellele langes perekonna toitja roll.²⁶⁴

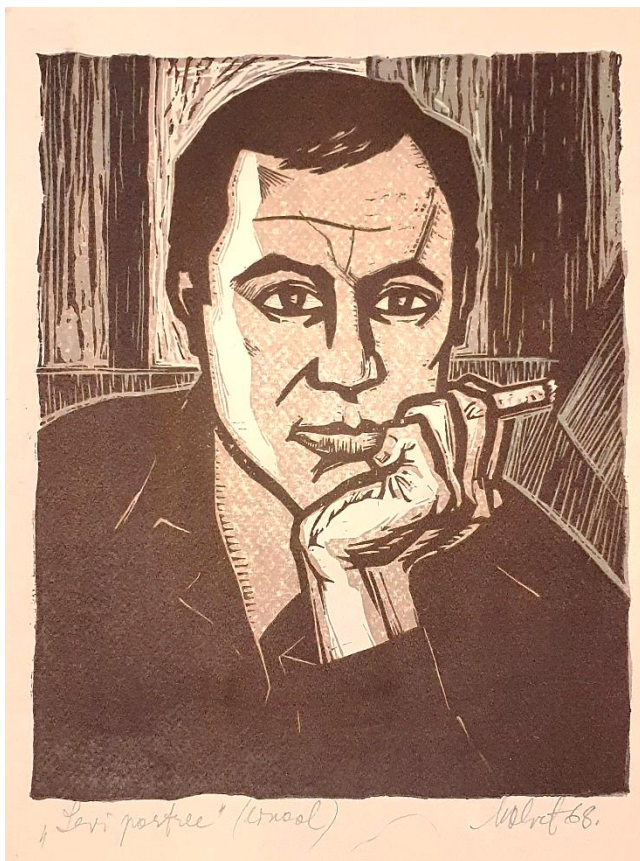
Oluline on ka joonistus magavast väikelapsest, millel pole küll pealkirja, kuid valmimise daatumite järgi (1965) on selgelt tuvastatav skitseering Maret Olveti vastsündinud tütrest Merikesest. 1965. aasta jaanuarikuud on kunstnik oma märkmetes kirjeldanud tütre sünni tõttu pöördepunktina,²⁶⁵ mistõttu pole imestada, et ta soovis läbi kiire pliiatsijoonistuse jäädvustada ühe olulise hetke või fragmendi oma elust.



Teos 61. Pealkirjata. 1965. Süsi. Erakogu

²⁶⁴ Tänu Maret Olveti raamatugraafiku diplomile õnnestus nii temal kui ka abikaasal teha tellimusi erinevatele kirjastustele. Abikaasa skulptori diplomiga ei olnud eriti mingit tööd. Õnneks sai 1968. aastal abikaasa Lev Vassiljev pakkumise minna Moskva Kunstiinstituuti joonistusõpetajaks.

²⁶⁵ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.



Teos 62. Levi portree. 1968. Linoollõige. Erakogu

vastupanu vorm samal ajal levinud helgele sotsialistliku kunstile, siis selle töö puhul võib sellest tõestust leida.²⁶⁶ Eelkõige aga avaldub läbi otsmikule tekkinud kortsude ja üldise poosi natuke melanhoolne ning sissepoole vaatava kunstniku portree.

Robustsete joontega käsi on näo kõrval kõige enam rõhutatud element, mida saab põhjendada Lev Vassiljevi elukutsega. Ta oli Venemaal Tuulas sündinud (1929) ja Tallinnasse õppima tulnud kunstitudeng, kellega Maret Olvet kohtuski oma instituudi õpingute ajal, üsna pea abielluti (1956), asuti koos elama. Kunstnikepaar tegi elu jooksul mitmeid ühistöid just raamatukujunduse alal, ühisnäitusi oli ka vabaloomingus. Ta aga lõpetas instituudi skulptori diplomiga ja alles hiljem hakkas tegelema maalimisega, mille stiil võrreldes tema abikaasaga oli palju pehmemate joontega, käsitledes enamasti mütoloogilisi ja loodusteemasid. Graafilise lehe valmimisaastal õnnestus Levil tööd saada Moskva Kunstiinstituudis joonistusõpetajana. Siit avaldubki seos, miks kujutas Maret Olvet kätt rõhutatuna ja välja paistvamana, viidates abikaasa ametile, aga võis olla sümbolne seos perekondliku turvatunde pakkumisega. Pole

1968. aastal kujutas Maret Olvet oma abikaasat Lev Vassiljevit („Levi portree“, linoollõige), mis on võrreldes eelnevate portreedega palju dünaamilisem ja ilmekam, kus kunstnik on proovinud tabada oma abikaasa olemust. Teosel on kujutatud figuur, kes toetab lõuga oma sigaretti hoidvale käele ja taaskord ei ole taustal näha midagi äratuntavat, toimides lihtsalt foonina. Läbi tekstuuride ja mustrite on kunstnik saavutanud erinevaid heleduse ning tumeduse astmeid, tekitades näole osaliselt varju. Kõik kontuurjooned on teosel maskuliinselt kogukad ja tugevad, tuues esile karmile stiilile omaseid võtteid. Kui Sirje Helme

konstateeris, et karm stiil on omamoodi

²⁶⁶ Helme, „Erinevad modernismid“, lk 273.

selge, kas see oli teadlik otsus või tuli alateadlikult, eriti kuna on diskuteeritud, et aju suurendab või rõhutab detaile, mis on sellele olulised ja seostatud.²⁶⁷

Kõigis neis portreedes võtab kunstnik uue rolli (ema, abikaasa, õde) oma kunstniku rolli kõrvale, mis täiendab, aga ka taasloob tema isiksust. Iga autoportree ja portree markeerib kas mingit olulist versteposti kunstniku elus (abielu, tütre sünd) või tähistab intiimset sfääri ja olulist osa.

2.2. Sari „Minu isa lugu“

Autobiograafia on oma olemuselt alati mitmes ajalisel sfääris eksisteeriv vorm, mis kehtib ka elulooliste sündmuste kajastamisel fotos või kunstis. Parimat tunnistust annab sellest Maret Olveti puhul seeria „Minu isa lugu“ (2004–2005), kus kunstnik on läbi isa eluloo ja saatuse kujutamise töötanud läbi teda valusalt puudutanud mineviku sündmust. See on aga sümbiootiline protsess, kus läbi mineviku on käsitletud ka olevikku ja tulevikku.²⁶⁸ Eriti arvestades, et minevikku vaatamine või selle üle reflekteerimine on osa eluloost ja teisalt läbi mäletamise luuakse tähenduslik möödanik tänapäeva prisma kaudu.

Siinkohal mängib suurt rolli autobiograafiline mälu, millega on tihedalt seotud välkmälestused (*flashbulb memories*), mida iseloomustab lühikeste episoodide meenutamine nagu oleks mineviku sündmused juhtunud just äsja. Nendes võivad peituda elumuutvad hetked ja tunduvad ka inimestele enamasti palju tähenduslikumana kui igavad igapäeva kogemused. Kui taolisi välkmälestusi on ühel ajahetkel palju, tekib kollektiivne mälu, mis on tavaliselt seotud mingi suure sündmusega ühiskonnas. Kuigi iga inimene meenutab asju omal viisil, siis tänu ühtsel moel kogetud elu etappidele (lapsepõlv, kooliaeg jne), saab mälestusi fikseerida ja paigutada ennast seeläbi kollektiivsesse ajalukku.²⁶⁹ Ka antropoloog Marianne Gullestad on öelnud: *elulugu on ühelt poolt unikaalne, teiselt poolt aga sotsiaalsete ja kultuuriliste ideaalide ja konventsioonide edastaja.*²⁷⁰

²⁶⁷ Vilayanur S. Ramachandran ja William Hirstein, „The science of art: A neurological theory of aesthetic experience“, *Journal of Consciousness Studies* 6, nr 6–7 (1999): lk 15–41.

²⁶⁸ Triin Mulla, „‘Minu õnnelik-rahutu lapsepõlv’: 1940. aastad eestlaste lapsepõlvemälestustes“, *Mälu kui kultuuritegur: etnoloogilisi perspektiive = Ethnological perspectives on memory*, Ene Kõresaar, toim Terje Anepaio, *Studia ethnologica Tartuensia* 6 (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003), lk 122.

²⁶⁹ Mulla, lk 109–110.

²⁷⁰ Marianne Gullestad, *Everyday Life Philosophers: Modernity, Morality and Autobiography in Norway* (Oslo: Scandinavian University Press, 1996), lk 14.

Möödaniku üles kirjutamisel saab kaasata ka teiste mälestusi, mis koos moodustab kollektiivse mälu. Tihti ei ole mälu seotud ainult minevikuga, vaid ka sellega, kelle jaoks mäletatakse.²⁷¹ Nii ei ole elu ainult sündmuste kulgemine, vaid lahutamatult seotud teiste inimeste ajaga.²⁷² Siinkohal kaasas ka Maret Olvet oma teose loomisel kirja vormis saadud mälestusi oma isaga samas vangilaagris veetnud mehelt. See indiviidi võime siduda isiklike mälestusi ja lugusid kollektiivselt on strateegiline teadmine ja sotsiaalse identiteedi aluseks, nagu toob välja Ene Kõresaar sotsiaalteadlase Peter Alheiti järgi.²⁷³

Seeria „Minu isa lugu“ koosneb kolmest ühe mehe saatust jutustavast graafilisest lehest, kus on kasutatud fotomontaaži ja serigraafia tehnika kombineerimist. Kuigi seerias on vaid kolm tööd, saab nõustuda Vappu Thurlowiga, kes on märkinud, kuidas Maret Olveti tugev külg avaldub narratiivide kokku surumisel kõnekaisse kujunditesse.²⁷⁴



Teos 63. Maret Olvet. Minu isa lugu I. Minu isa majakene. 2005. Serigraafia, fotomontaaž. Erakogu

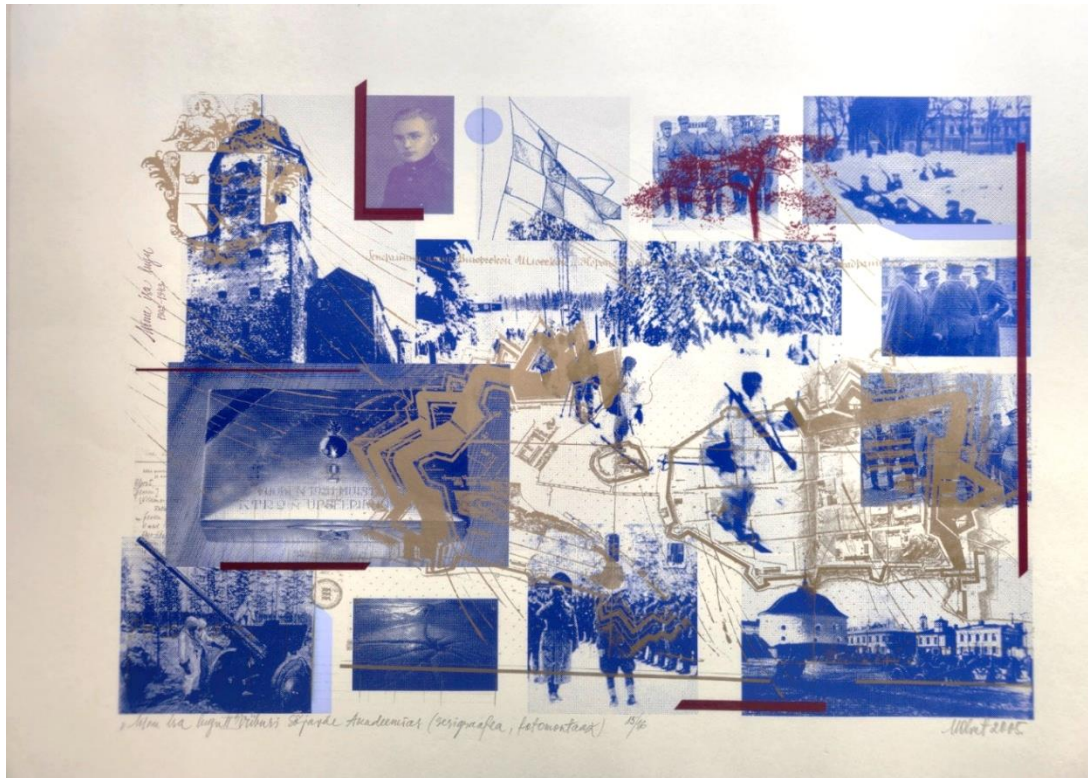
²⁷¹ Sidonie Smith ja Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), lk 20–21.

²⁷² Stefan Bohman, *The People's Story: On the Collection and Analysis of Autobiographical Materials*, Methodological Questions 3 (Stockholm: Nordiska Museet, 1986), lk 6.

²⁷³ Kõresaar, „Mälu, aeg, kogemus ja eluloo uurija pilk“, lk 14.

²⁷⁴ Thurlow, „Minu isa lugu“.

Esimene leht kannab pealkirja „Minu isa majake“, kus on kujutatud isa Voldemar Jenseni (1936. aastast Vallo Olvet) leeri ja suguvõsa pilte ning sünnikodu Vana-Vändras. Võib tajuda teatud meelestatust, kus lisaks fotodele on kujutatud ka looduse elemente nagu puud, liblikad ja lilled, andes edasi „enne“ aega, isa lapsepõlve ja lootuse tunnet. Lehe tonaalsus on soe, kujutades suguvõsa pilte ja mäluhohti läbi seeptakarva nostalgia vine.



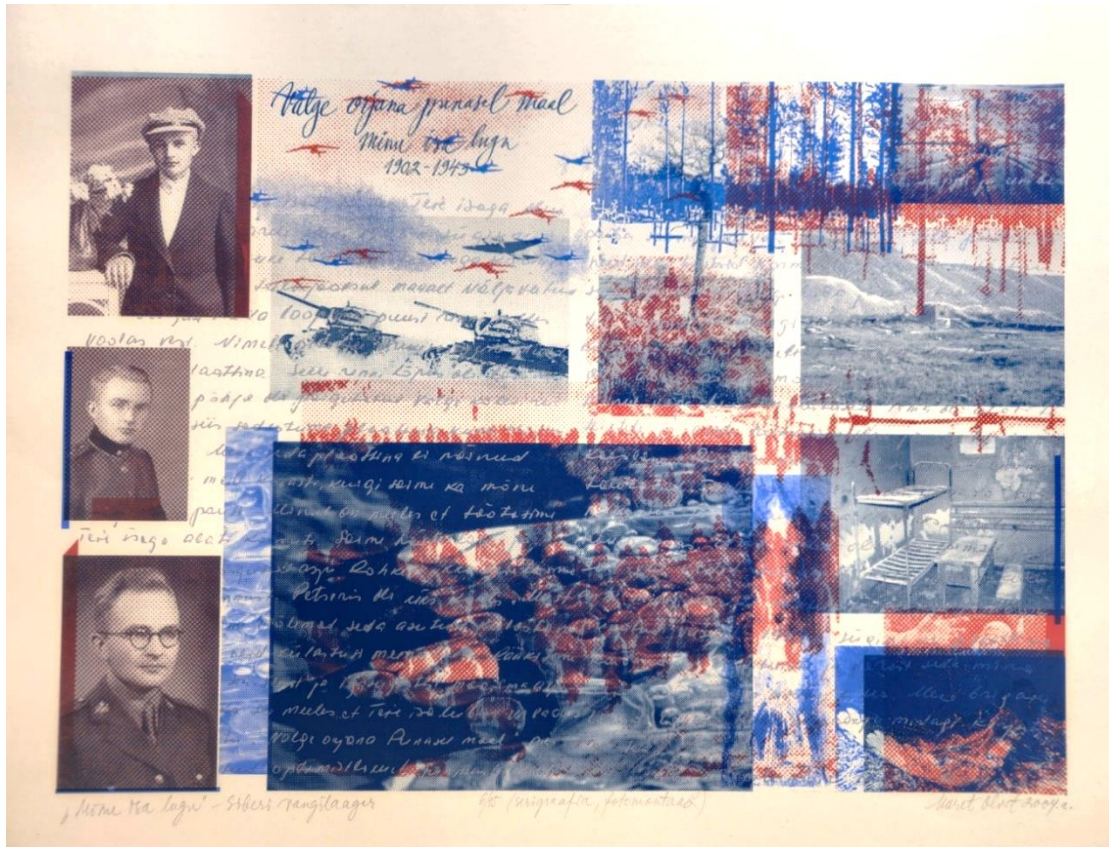
Teos 64. Maret Olvet. Minu isa lugu II. Viiburi Sõjaväe Akadeemias. 2005. Serigraafia, fotomontaaž. Erakogu

Teine leht „Viiburi sõjaväeakadeemias“ räägib loo isa karjäärist sõjaväes Viiburi sõjaväe akadeemias ja siin on tonaalsus liikunud sinise ja kuldse poole, tema juba tõsisem. Siiski on tunda uhkusenooti, mida seletab kunstniku antud seletus, et peale Tallinnas sõjakooli lõpetamist Viiburisse akadeemiasse saamine oli auväärne asi, mis kõigil leitnantide pürgivatele eestlastel ei õnnestunud.²⁷⁵ Lehel on kunstnik kujutanud Viiburi linna tuntud ja kõnekaid objekte, koos linna põhiplaani, näidates linnamaastiku mõjusid just isa pilgust vaadatuna. See oli tema sõjaväeakadeemias olemise aeg ja kahtlemata seostus ka linn tema jaoks eelkõige militaarsete teemadega. Sellel lehel on kujutatud ka nooremleitnandile lõpetamise puhul antud hõbedast sigarikarpi graveeringuga, mida kunstnik esitles 2010. aastal ülevaatenäitusel.²⁷⁶

²⁷⁵ Leila Lehtiranta, „Taiteilijana isäni komennus Viipurin elää taideteoksessa“, *Karjala*, 27. oktoober 2005.

²⁷⁶ Lisaks anti isale ka mõõk, mis ei ole säilinud.

Viimane leht „Valge orjana punasel maal. Siberi vangilaager“ valmis ajalisel kõige esimesena 2004. aastal. Kunstnik tegi teose ühest küljest seoses XIII Tallinna Graafikatriennaali teemaga „Maapagu/in Exile“, mil see eksponeeriti triennaali raames Eesti Vabagraafikute Ühenduse näitusel Estonia Kontserdisaali galeriis. Teisalt tõukas seda lehte ja ka järgnevaid narratiivseid teoseid looma 1984. aastal saadud kiri Tiit Meelt, kes oli olnud koos Vallo Olvetiga asumisel



Teos 65. Marek Olvet. Minu isa lugu III. Siberi vangilaager. 2004. Serigraafia, fotomontaaž. Erakogu

Norilski vangilaagris platinakaevanduses ja oskas eluolust jutustada. Sellest kirjast selgub ka lehe pealkirja põhjus: isa lubas Eestisse naasmisel kirjutada raamatu pealkirjaga „Valge orjana punasel maal“. Seda kirja on kunstnik kasutanud ka antud töös, mille kalligraafiline tekst kumab hõbedaselt muude fotode taustal. Siin võikski seostada seda isa teostamata jäänud mõttega kirjutada raamat, mille nüüd Marek Olvet oma kunstilise keele kaudu lahti rääkis.

See leht on katastroofist ja traumast läbi imunud, kus punased nired jooksevad mööda tööd, millest osad muunduvad okastraadiks ja punasteks vangide kolonniks. Fotodena on kunstnik kasutanud vaateid isa vangikongist ja platinakaevandusest, kus ta töötas ning ristidega maastikku (Schmidti mägi), sümboliseerides ilmselt isa kurba saatust. All paremas nurgas on

kujutatud tuvi murtud tiiba, mis võis sümboliseerida lühikeseks jäänud eluteed.²⁷⁷ Nimelt 1943. aastal saadeti isa Zajarskisse, kus ta surmati ja millest pere sai teada alles 1959. aastal avaldatud toimikute kaudu. Valge värv ja linnumotiiv on tugeva sümboltähendusega, mis on esile tõusnud ka nõukogulikust kunstikeeles. Näiteks graafik Märt Laarmani loomingus esinevad sageli just linnud ja valged laevad, milledes on nähtud vabaduse ning lootuse sümboleid.²⁷⁸

Kogu seeria oli kunstnikul väljas „Minu isa majake“ nimelisel näitusel 2005. aastal G-galeriis Tallinnas. Lisaks sellele kontseptuaalsele isa elu dokumenteerimisele olid väljas ka kunstniku abstraktse laadiga geomeetrised teosed, näiteks „Via Purgativa“ (serigraafia, 2005), mis vihjab inimese hingelis-vaimse täiustamise astmestikule ja selle tee keerulisusele.²⁷⁹ Samanimeline näitus toimus ka 2006. aastal Pärnu muuseumis ja autobiograafilise kokkuvõtva näitusena toimus 2010. aastal 80. juubeli puhul tehtud „Jensenite lugu“ väljapanek Pärnu Uue kunsti muuseumis. Sellel näitusel käsitles kunstnik fotode kaudu oma ajalugu ja juuri neljas osas, kus esimene näitas isapoolseid vanavanemaid Vändrast Rõusast, teises emapoolseid vanavanemaid ja nende järeltulijad, kolmandas „Minu isa lugu“ seeriat oma isast ja viimases oli läbi kümne stendi kujutatud kunstniku elulugu ning loomingut. Kunstniku enda elu kujutanud osa oligi omamoodi autobiograafiline teos läbi kunstikeele, kus leidis fotosid lapsepõlvest, instituudiajast, näitustest ja temaga seotud olnud isikutest ning mõjutajatest. Lisaks eksponeeriti nii sellel kui ka 2006. aasta näitusel isa Viiburist saadud hõbekarpi ja onu Jaan Jenseni loomingut (kunstnik ja šaržimeister).²⁸⁰

Etnoloog Triin Mulla toob 1940. aastate lapsepõlvemälestusi uurinud artiklis välja, kuidas emasid kujutati äärmiselt tööcate ja osavatena, samas kui isad olid alati aatelised ja vaimsed. Ta näitab ära, kuidas seda põlvkonda iseloomustab isade puudumine – lapsi kasvasid kõike jõudvad emad ja ime-vanaemad.²⁸¹ Selles osas ei erine palju ka Maret Olveti lapsepõlv, mida ta on kujutanud idüllilise ja helgena, kuni isale järgi tuldi ja ära viidi. Siis oldi vanaema juures talus linnast eemal ja ema läks jala, ja mis iganes transpordivahenditega tal õnnestus, Tallinna poole perele Inglismaale viivale laevale kohta kinnistama (mis ei õnnestunud). Ilmselt läbi traumaatilise kogemuse on kunstnik oma isast kirjutanud üpriski idealiseerivalt, tundes uhkust tema positsiooni üle sõjaväes suurtükiväe kaptenina. Sellest saab välja lugeda ka omamoodi kultuurimälu avaldumist ja trotsi repressiooni suhtes.

²⁷⁷ Tea Kurvits, „Maapagu / in Exile“: valge orjana punasel maal“, *Kultuur ja Elu*, 3 (2004).

²⁷⁸ Mai Levin, *Märt Laarman* (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1996), lk 17.

²⁷⁹ Marju Liigand, „Maret Olveti näitus „Minu isa majake““, pressiteade, 2. oktoober 2005.

²⁸⁰ Silja Joon, „Eakas naiskunstnik jätkab loomismängu“, *Pärnu Postimees*, 21. september 2010.

²⁸¹ Mulla, „Minu õnnelik-rahutu lapsepõlv“: 1940. aastad eestlaste lapsepõlvemälestustes“, lk 106.

Ühelt poolt oli repressiooni kirjeldamine rahvusliku ühtsustunde kinnistamine, olles osake kollektiivsest mälestusest ja rahvusliku narratiivi põhimotiiv.²⁸² See on toimiv sotsiaalse genealoogia, kus liidetakse kokku sugupõlvelt sugupõlve kantud mälestused ja toimib omamoodi misjonitööna.²⁸³ Ajakirjas Kultuur ja Elu avaldatud „Minu isa loo“ seeriast rääkiva artikli lõpusõnas soovib autor, et ehk *leiavad ka teised haavatud hinged pilti vaadates rahu*²⁸⁴, mis näitab kultuurimälu protsessi kinnistamist. Kindlasti toimus see seeria kunstniku jaoks kui fotolavastuslik meetod, mille kaudu mõtestada lahti pikalt hinges olnud teemat ja kogu lapsepõlve aega ning selle mõjusid.

2.3. Linnaruum kui kunstniku kodukoht

Maret Olvet on oma elu jooksul elanud mitmes eri Eesti linnas, kuid kõige rohkem on teda mõjutanud Tallinn ja Tartu, mis paistab silma ainuüksi tema 1950ndatest kuni 1980ndateni kujutatud linnamaastikel. Maastiku või keskkonna mõiste on tihedalt seotud inimtegevusega ja fenomenoloogilises käsitluses eksisteerib kohataju, identiteedi ja väärtushinnangute hoidjana.²⁸⁵ Maastik on oma olemuselt suur tegevusväli, kus toimuvad protsessid, mis on seotud mälu, identiteedi ja sotsiaalsete süsteemidega. Täpsemalt võib rääkida veel mentaalsetest maastikest, mis kannavad erineva iseloomuga sõnumeid ja jutustavad mõttelist ajalugu ning võivad kajastada erinevates maastikuobjektides.²⁸⁶

Keskkonnaestetik ja fenomenoloog Arnold Berleant räägib esteetilisest hõivatuses, mis saavutatakse läbi osaleva hindamise ehk mälu, teadmiste, kehaliste harjumuste ja toimingute kaudu on loodud tajule oma aura. Nii postuleerib ta, et taju on tegevuslik ja keskkonna kogemine väga isiklik, olles mõjutatud lisaks veel kultuurilistest ja ajaloolistest aspektidest.²⁸⁷ Siin saab näha seoseid ka sellega, et nägemine on aktiivne protsess, samuti saab kindlalt väita, kuidas inimese psüühika ja keskkond on omavahel tihedalt seotud. Keskkonnaga suhestumiseks on oluline tunnetamine ehk seoste leidmine oma psühholoogilise keskkonnaga

²⁸² Airi-Alina Allaste ja Kadi Annuk, „Kultuurisotsioloogia“, *Kuidas uurida kultuuri? Kultuuriteaduste metodoloogia*, koost Marek Tamm (Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016), lk 327.

²⁸³ Pirjo Korhikangas, *Muistoista rakentuva lapsuus: agraarinen perintö lapsuuden työnaton ja leikkien muistelussa* = *The childhood of memory: the agrarian ethos in the recollection of childhood work and play*, Kansatieteellinen arkisto 42 (Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1996), lk 29.

²⁸⁴ Kurvits, „Maapagu / in Exile“: valge orjana punasel maal“.

²⁸⁵ Palang ja Kaur, „Kultuurimaastik: mõiste, analüüs ja tõlgendamine“.

²⁸⁶ Knapp ja Ashmore, *Archaeological Landscapes*, lk 10.

²⁸⁷ Berleant, *Art And Engagement*; Berleant, *Living in the Landscape*.

läbi isiklike kogemuste.²⁸⁸ Kunstnik on kahtlemata aktiivne osaleja oma kunsti loomisel, aga ka läbi oma tajumaailma „olnud kohal“ ja aktiivselt kuulunud sellesse stseeni või hetke, mida ta kunstiliselt väljendab. Ta on olnud esteetiliselt hõivatud oma elu kogemustest ja keskkonnast, kui kasutada Berleant'i sõnu.

Antropoloog Tim Ingold näeb maastikku samuti mitte passiivse, vaid elava representatsioonina ehk tegevustikuna (*taskscape*), mis on läbi inimese tegevuste ja nende kaudu pidevas muutumises ning omab ajalist mõõdet. Keskkond on seega üks suur seal elavate organismide erinevatest tegudest koosnev vaip, mis saavutatakse mitmete ajaliste (temporaalsete) lõimelõngadega kudumise teel. Ühildades ajalisi lõngu nagu evolutsioon, kasvamine, kõdunemine ja taassünd tekib ühtne võrgustik.²⁸⁹

Ka geograaf Hannes Palang lansseerib, kuidas maastik, inimene ja tema suhtumine muutuvad ajas ning seeläbi kohtuvad olevik, minevik ja tulevik. Samas saavad just maastikul kokku inimene, inimlik tunnetus ja loodus. Maastiku mõistmisel peab ta parimaks holistilist käsitlust, kus iga väike element teenib tervikut.²⁹⁰ See oli viis, kuidas fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty nägi keskkonda, mis pole subjektiivne kujutelm, vaid fenomenaalne kord, objektiivse korra alus – inimese keskkonna kogemus on universaalne, aga samas ainulaadne ja isiklik.²⁹¹

Kui analüüsida linnamaastikku, siis seal on alati mingid dominandid või objektid, *mis loovad enda ümber tugeva atmosfääri, kujundavad miljööd*.²⁹² Teisalt kannavad need endas ka koha identiteeti, on selle sümbolid ja saavutavad tähenduse läbi legendide ning narratiivide.²⁹³ See tähendus sünnibki eelkõige kujutlusvõime, mõtete, mälu ja meelte ühenduses, moodustades igapäevse jaoks oma viisi, kuidas linna tajuda.²⁹⁴ Seega saab nii Lilian Hansari kui ka linna hindamiskriteeriume uurinud Soome arhitekti Marianne Rautiaineni arvates linna vaadates alati arvestada nähtamatute asjadega, näiteks aja väärtused, meeleolu, igapäeva tegevused, koha

²⁸⁸ Aaro Toomela, „Kultuurisühholoogia“, *Kuidas uurida kultuuri? Kultuuriteaduste metodoloogia*, lk 213–214.

²⁸⁹ Ingold, *The Perception of the Environment*, lk 516–520; Gruppuso ja Whitehouse, „Exploring Taskscapes“.

²⁹⁰ Palang, „Maastikest siin raamatus.“, lk 9.

²⁹¹ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968), lk 113–114; Kaia Lehari, „Loodus, keskkonnad või maastik?“, *Maastik: loodus ja kultuur: maastikukäsitlusi Eestis* (Tartu Ülikool, 2001), lk 72. Nii ületas Merleau-Ponty dualismi, nüüd korduv ja kordumatu annavad fenomenaalsele korrale dünaamilisi vormi.

²⁹² Hansar, „Nähtav ja nähtamatu linnas“, lk 97.

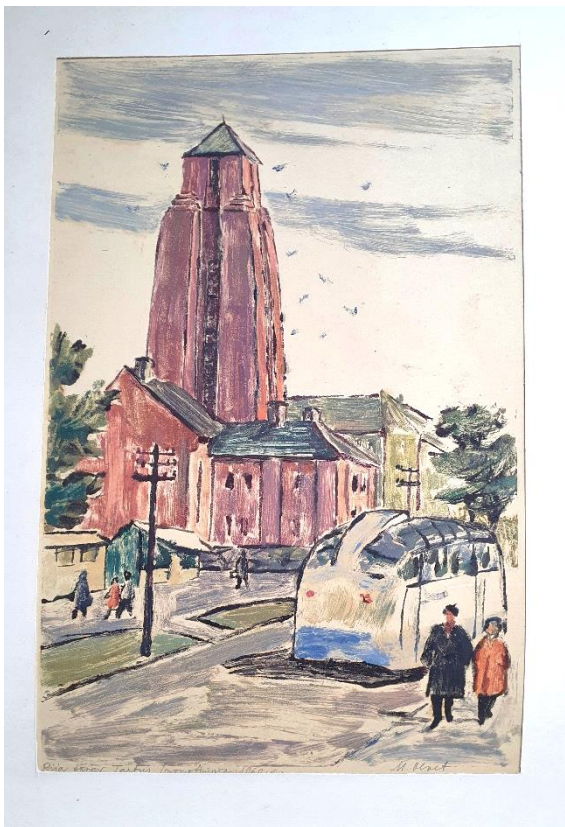
²⁹³ Samas; Lotman, *Semiosfäärist*. Juri Lotman ütleb, kuidas sümbol on kultuuri olulisim mälumehhanism.

²⁹⁴ Hansar, „Nähtav ja nähtamatu linnas“, lk 108.

hing.²⁹⁵ Linna nähtamatut olemust võtab Rautiainen hästi kokku järgnevalt: *Linn on midagi rohkemat kui paistab. See on tervik, alati elav mikrokosmos. Linn on tegevuste lava, aistingute ja ettekujutuste ergutaja ja allikas. Seda ei saa lahutada loodusest ja kasutajatest, inimestest.*²⁹⁶

Seega sarnaselt autobiograafilisele käsitlesele on ka maastik alati lõpetamata ja ei saa kunagi valmis ning seda luuakse aina uuesti. Veel enamgi, linnaruumi tajumine on subjektiivne ning sõltub selle kogeja isiklikust meeleseisundist. Samuti on olulised väiksed fragmendid või dominandid, olgu need siis narratiivis või maastikul, aga ainult läbi nende saab luua ühtset käsitlust.

Maret Olveti sünnilinn oli Tartu ja läbi varajaste monotüüpias tööde on ta kujutanud märke, mis talle olulised olid. Nendel sumedate pastelsete värvidega pildidel on selgelt võimalik täheldada pallaslikke sõjaeelseid mõjusid.



Teos 66. Riia tänav Tartus. 1960. Monotüüpia. Erakogu



Teos 67. Kevad Emajõel. 1960. Monotüüpia. Erakogu

²⁹⁵ Hansar, „Nähtav ja nähtamatu linnas“, lk 108; Rautiainen, *Kaupunkikuvan arvioiminen*. Tema Helsingi linna uurimusest selguvad hea linnapildi omadused: terviklikkus, elamuslikkus, proportsionaalsus, individuaalsus, ajalooline jätkuvus, kestvus, looduslikkus, inimlik mõõtkava, jalakäijasõbralikkus, toimivus, selgus, puhtus ja sotsiaalsus.

²⁹⁶ Rautiainen, *Kaupunkikuvan arvioiminen*, lk 5.

Pallase traditsiooni tõid endaga kaasa mitmed Maret Olveti õppejõud instituudis (Reindorff, Alex Kütt jne) ja ka n-ö eelkäijate põlvkonna kunstnikud nagu Aino Bach, Evald Okas või Richard Kaljo. Alles instituudi lõpetanud, vaatas ta kahtlemata esimesena kuldse traditsiooni poole, mis oli Eesti kunsti tugevalt mõjutanud.

Töös „Riia tänav Tartus“ (1960) märkab kujutatud linnapildi ajatut mõõdet, kus tõepoolest kohtuvad nii olevik (ajastule omase moestiili ja sõidukite kaudu), minevik (taustal terendav Pauluse kirik ja Riia tn ajalooline väärtus) kui ka tulevik (dünaamika läbi inimeste ja bussi, mis liigub järgmise sihi poole). Pauluse kirik ja Riia tänav on Tartu linnas olulised dominandid ning kannavad ajaloolist tähtsust, aga ka inimeste jaoks tähenduslikke narratiive. See dünaamiline pilt näitab objektide kõrval hästi ka aja väärtusi ja meeleolu, sest väga selgelt on aru saada, et teos on oma ajastu laps. Sama saab öelda ka teose „Kevad Emajõel“ (1960) kohta, kus kunstnik on läbi värvide suutnud edasi anda kevadist meeleolu. Emajõgi on oluline sümbol, mis on aastasadu elanud erinevates legendides ja lahutamatu osa linnast, eksisteerides nii mentaalsetel maastikel kui ka suure pidevalt voolava tegevusväljana. Kujutades oma esimese kodulinna objekte, sai kunstnik võimaluse luua enda maastikud, et seeläbi põimida end ühest küljest kollektiivsesse mälusse ja teisalt kinnistada seosed ümbritseva keskkonnaga.



Teos 68. Tartu Kivisild. 1979. Ofort-akvatinta. Erakogu

Tartu linna kujutati veel 20. sajandi alguseni koos tema uhke kivisillaga, mis on siiani põimitud rahvuslikku ja kultuurilisesse identiteeti. Maret Olvet on Tartu Kivisilda kujutanud mitmel korral just väikegraafilistel teostel, lisades juurde rahvuslikke sümboleid. Kogemus selle linna objektiga oli tal isiklik ja traumaatiline, sest oma mälestustes on ta kirjeldanud, kuidas nad 1941. aastal õega Tartust ära viiva rongi pealt nägid kesklinna suunas suuri plahvatusi (mil

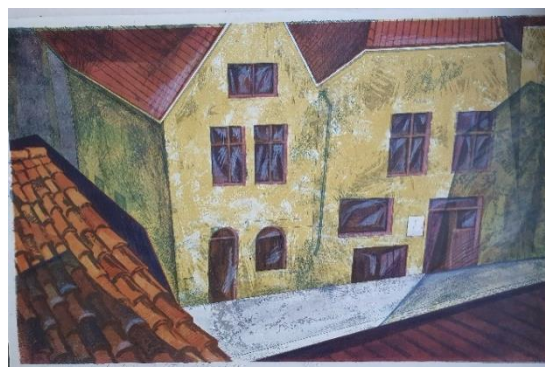
silla ühe osa õhkasid taganevad Nõukogude väed). Samuti märkis ta, kuidas peale pommitamisi jõuti kodulinna tagasi ja kõige rohkem jäi silma õnnetu silla saatus.²⁹⁷ Seega Tartu kivisilla

²⁹⁷ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

kujutamine oma teisel andis kunstnikule võimaluse läbi elada üht oma eluloo traumaatilist markerit, eelkõige sümboliseeris sild vabadust ja rahulikku „enne“ aega.



Teos 69. Müür ja katused. 1964. Autolitograafia.
Erakogu



Teos 70. Vanad majad. 1965. Litograafia.
Erakogu

Marek Olvet on hulganisti kujutanud ka Tallinna linna vaateid ja elemente, sest see oli tema teine kodulinn alates 1961. aastast ja jäi selleks elu lõpuni. Nii leidub ekspressiivseid, perspektiivi eiravaid ja suurt kujundit rõhutavaid töid „Müür ja katused“ (1964) ja „Vanad majad“ (1965) või siis rohkem loomutruud litograafia tehnikas linnavaateid („Toompeal“ 1961, „Vanalinna motiiv“ 1960). Instituudis õppejõudude poolt kiidetud Olveti head joonistusoskust võib edukalt märgatagi litograafia tehnika puhul, mis võimaldab kiviplaadile suhteliselt täpselt soovitud tulemus joonistada. Siin võib näha ka seoseid ja mõjusid raamatukujunduslikust žanrist, millega kunstnik põhiasjalikult elatist teenis.



Teos 71. Ülemiste järv. 1969.
Autolitograafia. Erakogu

Enamjaolt on kunstnik olnud inspireeritud just Tallinna vanalinnast, mis on populaarne ainek linnavaadete kujutamisel. See on aga täiesti loomulik, kui võtta arvesse, kui palju ajalugu, kultuuri ja mälu on vanalinnaga seotud – see on üks suur tegevusväli, kus aeg ei ole lineaarne ja esineb segunenud temporaalsus. See on seotud paljude meile kõigile teada legendide ja lugudega ning vanalinn on igas maailma linnas just seetõttu selle sümbol ja tähistaja. Vanalinnas on iga hoonestuse detail omavahel seotud ja moodustab ühtse miljööväärtusliku ansambli. Igal fassaadil paikneval elemendil on oma koht ja eesmärk ning Marek Olvet on seda püüdnud läbi oma teoste esile tuua, saades sel viisil osaks ühest suurest keskkonda loovast tähenduste võrgustikust.

Seekohal on heaks ühenduslüliks keskkonna ja kunsti esteetika puhul Marek Olveti sürrealistlike joontega sinistes toonides „Ülemiste järv“ (1969, litograafia). Selles võib näha Helme mainitud kaitsemehhanismi ehk pilk on suunatud oma juurte ja mütoloogiliste algete suunas. Teisalt avaldub uue ja vana kahetine loomus läbi tagasipeegeldava mineviku, oleviku ja tuleviku: keskaegsed majad paistavad veesammastena kõrguvate moodsate tornmajade taustal. Sel ajal valmisid just massiehituse teel uued linnaosad ja ka moderne Viru hotelli hoone ning kahtlemata mõtiskles ka kunstnik, kas innovaatilise tuleviku tulekul jääb ruumi ka ajaloolistele hoonetele. Kaudselt on viidatud ka kuulsale Ülemiste Vanakese legendile, kust avaldub temporaalsuse kontseptsioon sellest, kuidas üks maastik (linn) ei saa kunagi päriselt valmis ja on pidevas muutumises. Sarnast uue ja vana ning tänapäeva ja tuleviku vastandumist leiab ka töös „Tallinn ehitab“ (ofort-akvatinta, 1975), kus vanalinna tornide taustal kõrguvad pilvede poole suured modernsed kuubik-tornid. Sama teema on teoses „Habitat“ (klišee,

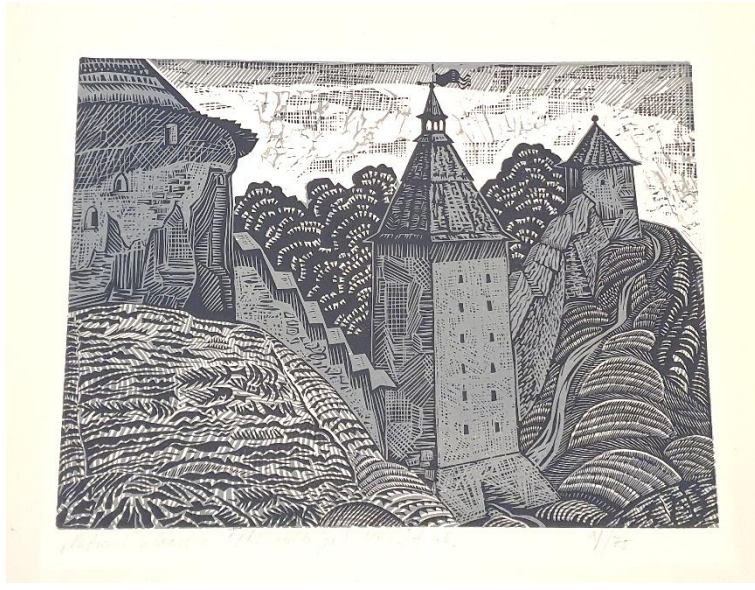
kõrgtrükk, 1977), kus lisaks näitab kunstnik kõrvuti looduse, inimese ja kahjulikku inimtegevuse (tossavad tehasekorstnad) tagajärgi.



Teos 72. Vaade Viru väljakule. 1969. Ofort-akvatinta. Erakogu

Olulise autobiograafilise killuna saab veel välja tuua Viru väljaku jäädvustamise läbi mustvalge töö „Vaade Viru väljakule“ (1969, ofort-akvatinta), mis on nüüdseks saanud osaks ajaloost. Tänapäevane maastikupilt on Viru keskuse ehituse tõttu täiesti muutunud ja endiselt pidevas muutmises ja see toimus ka kunstnik elu ajal, mil 1973. aastal kerkis modernne Viru hotell. Tööl nähtav vaade avanes kunstniku toa aknast – 1961. aastal sai ta koos perega ühe toa 3-toalises korteris Lomonossovi (praegune Gonsiori) tänavale.²⁹⁸ Sellega alustas ta peale tihedat ringi sõitmise perioodi oma juurte kasvatamist, sest lõpuks saadi terve korter omale ja suurenes oma ruum. Nii on teos sissevaade kohast, kus kunstnik elas ja kuidas ta oma linnamaastikku nägi.

²⁹⁸ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.



Teos 73. Petseri klooster. 1968. Linoollõige. Erakogu

1968. aastal tehtud „Petseri klooster“ linoollõikes (1968) on seotud väga olulise markeriga tema varasest elust. Nimelt alates 1935. aastast kuni 1941. aastani elas ta isa sõjaväe tööpositsiooni tõttu Petseris ja käis seal algkoolis. Kuna ei ole märgat, kas ta 1968. aastal ka Petserit külastas, siis saab järeldada, et ta tegi töö oma mälupildi/fotode järgi.

Klooster on Petseri dominant, tähenduslikkust omav sümbol. Siiski kunstniku jaoks ei ole tegemist niivõrd objekti endaga, vaid linnaga, kus see asub ja mis mälestused sellega seostusid. Tema mälestusest saab välja lugeda kirjeldusi õnnelikust lapsepõlvest ja hästi meeles püsinud mälupaikadest. Samas aasta enne Petserist lahkumist seoses venelaste tulekuga muutus kodune maastik ja tekkis terav vastandumine oma ja võõra vahel ning õhus oli tunda pinevust.²⁹⁹

Kunstnik viis näidata või esile tuua asju nähtavate taga annab hea võimaluse luua tähendustest kantud miljöö. Sel viisil saab minna lähemale fenomenoloogilisele ideaalile ühendatusest ja ühtsusest. Esteetiline kogemus ja kunstniku tajuväli on aga isiklik ja ainulaadne.

²⁹⁹ Olvet, „Maret Olveti mälestused”.

3. MARET OLVETI LOOMING KUNSTISOTSIOLOOGILISES VÕTMES

3.1. Sari „Metsamüüt“

Kui eelnevas peatükis oli toodud seoseid Maret Olvetile isiklike motiivide ja inimeste ning nendest tõukunud loomingu vahele, siis siin avaneb laiem pilt teda teoseid looma kutsunud mõjukeskkonnast. Sealjuures on endiselt läbiv autobiograafiline käsitlusviis, lähtudes teemadest, mida kunstnik on ise oluliseks pidanud, tuues mõnes kohas kõrvale ka fenomenoloogilise keskkonnaesthetika. Eelkõige vaatab käesolev peatükk kunstniku töid, mis osundavad mingitele tema jaoks kindlatel eluhetkedel olulistele ühiskondlikele või ökoloogilistele probleemidele, aga ka ajaloolis-kultuurilistele sündmustele. Analüüsist jäävad välja sotsialistliku realismi mõjudega teosed, sest enamasti olid need kunstniku käest tellitud kindlate nõudmistega tööd. Antud analüüsi kontekstis ei anna nende tööde käsitlus piisavalt edasi kunstniku reaalseid huvisid, mis lähtuvad isiklikust autobiograafiast.

Siinkohal saab õigustatult appi võtta mõned kunstisotsioloogilised teesid, sest kunstiteos on lahutamatu teda ümbritsevast keskkonnast, rääkides alati otsesemalt või kaudsemalt sotsiokultuurilisest kontekstist, nagu on konstateerinud kunstiteadlane Marc Jimenez.³⁰⁰

Kunstisotsioloog Pierre Bourdieu³⁰¹ näeb, et kunstiteose ja kunsti alge peitub kunsti tootvas mõjuväljas, mis koosneb haabitusest (loojat loonud sotsiaalsetest tingimustest) ja sotsiaalsest ruumist (keskkonnast), kus ta asetseb.³⁰² Nii selgub, et indiviidi elu ja kogemused on juba ette määratud kindlas struktureeritud ruumis (nt kunstniku kui ameti positsioon), aga ka kultuuri- ja väärtussüsteemides.³⁰³

Sotsiaalkriitilisemate tööde puhul aitab nende teemasid ja mõju analüüsida objektikeskse kunstiajaloo kõrval probleemikeskne sotsioloogia.³⁰⁴ Oluliseks märksõnaks on siin kunstiteose osundamisvõime – ehkki kunst ei saa otseselt meie igapäevast tegelikkust muuta, omab see suurt potentsiaali sekkuda läbi kriitika ühiskonna mentaliteetidesse.³⁰⁵ Etnoloog Ene Kõresaar

³⁰⁰ Marc Jimenez, *Mis on esteetika?*, tõlk Mirjam Lepikult, Gigantum Humeris (Tallinn: TLÜ kirjastus, 2016), 359–62.

³⁰¹ Professor Pierre Bourdieu, *Sociology in Question* (Sage Publications (CA), 1993), lk 138–48.

³⁰² Bourdieu, *Sociology in Question*.

³⁰³ Umberto Eco, „Introduction to a semiotics of iconic signs“, *Versus* 2 (1972), lk 1–15; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1984), lk 109.

³⁰⁴ Tanner, „The Sociology of the Artist“, lk 29.

³⁰⁵ Jimenez peab kunstniku rolliks *meie nägemise ja mõtlemise harjumuste kõigutamist*. Jimenez, *Mis on esteetika?*, 368, 370.

on näinud autobiograafiliste narratiivide loojat kui sotsiaalse reaalsuse kujundajat³⁰⁶ ja kahtlemata saab seda väita ka kunstniku kohta, kes oma teost loob.

Ungari sotsioloog Karl Mannheimi järgi on mineviku teadmised ja looming võimeline end uuesti manifesteerima uue loomingu kaudu. Just see on protsess, mille kaudu saadakse kollektiivse protsessi osaks ja mis avaldub struktuurides ja objektides luues spirituaalse reaalsuse. Ta postuleerib, et inimene on seotud erinevate sotsiaalsete sfääridega, aga ka mineviku süsteemidega, mis voolavad temast läbi ja jõuavad tagasi kollektiivsusesse, sest kõik kogemused on seotud maailma teadmusega.³⁰⁷

Seoses kollektiivse mälu saab käsitleda ka kultuuritrauma mõistet, mis organiseerib mälu ja toimib hoiatusloona. Sotsioloog Aili Aarelaid-Tart on siinkohal toonud välja, kui paradoksaalne nähtus on see, et inimesed tahavad kontrollida elu ja selle aega, mis aga oma olemuselt on ettearvamatud ja pidevas muutumises. Sellest kontrollimisvajadusest tulenevalt võetakse ka kõige traumaatilised sündmused omaks ja nähakse neid osana oma minevikust.³⁰⁸ Omamoodi on seda tahtnud teha ka Maret Olvet läbi oma teoste, talletades traumaatilisi sündmusi graafilistesse lehtedesse ja proovides neid talle sobival viisil hallata.



Teos 74. Metsamüüt I–II. 2018. Kõrgtrükk. Erakogu

³⁰⁶ Kõresaar, „Mälu, aeg, kogemus ja elulooourija pilk“, lk 25.

³⁰⁷ Mannheim, *Structures of Thinking*.

³⁰⁸ Aarelaid-Tart, *Cultural Trauma and Life Stories*, lk 19–20.

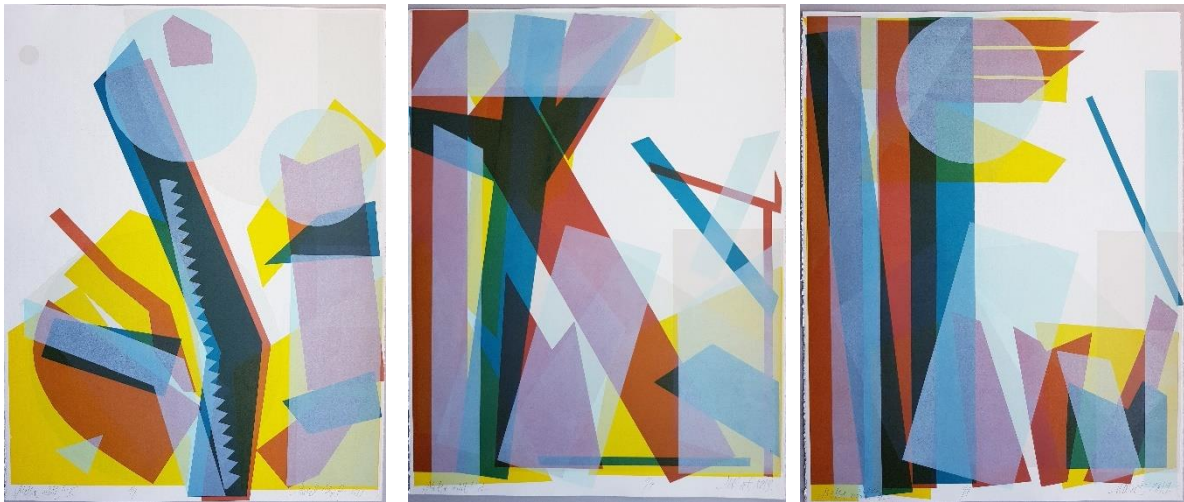
Abstraktses stiilis seeria nimega „Metsamüüt“ valmis aastatel 2018–2020 ja jäi Maret Olveti jaoks viimaseks loominguliseks tööks tema eluajal. See kümnest teosest koosnev kõrgrükkis seeria on edasiarendus ja kulminatsioon tema varasemast loomingust, tuues esile üha teravamaid teemasid läbi abstraktsete vormide ja värvide. Töödega astus ka kahekõnesse ühiskonnaga ja soovis koputada inimeste südametunnistusele.



Teos 75. Metsamüüt III–IV. 2018. Kõrgrükk. Erakogu

See narratiivne seeria jutustab loo Eesti metsadest läbi ilmeka koloriidi ja kujundikeele, milles eri aastatel teostatud graafilised lehed jagunevad kolme etapi vahel, mis nähtub kõige enam kasutatud värvidest ja mingil määral kujundikeelest. 2018. aastal tehtud teostel (I–IV) esinevad erksad sinise, punase ja kollakasrohelise tooniga valdavalt vertikaalsed kujundid, kus esimesel tööil võib tajuda veel taamal paistavaid metsi ja nende liigirikkust. Dünaamilisust ja hävituslikku joont annab kõige enam edasi teine töö, kus risti ja rästi paiknevad erineva paksusega puud kannavad mingit korrapäratuse joont, samas kui kontrastiks on mõlemal pool sünged endas risti sümbolit peitvad sambad. Ristiga sammaste kujutamine jätkub ka järgmisel kahel tööil, viidates kaudselt mingile usule parema tuleviku osas ja inimlikkusele. Kunstnik on ka ise öelnud, kuidas risti sümbol on tema jaoks kujundvormidest ehk kõige märgilisem, tähistades ajatut ja üllast ideaali ning ligimesearmu.³⁰⁹

³⁰⁹ Intervjuu Maret Olvetiga.



Teos 76. Metsamüüt V–VII. 2019. Kõrgtrükk. Erakogu

Järgmisel aastal loodud tööd (V–VII) säilitavad veel küll erksaid kollaseid ja õhulisi pastelseid sinakaid toone, kuid suure lahkkelina on tekkinud siksakiliste piirjoontega kujundid ja massiivsed sambad. Need sümboliseerivad raielanke ja saage, mis läbi põlislante oma hävitavat tööd teevad ja metsavaipa üles kisuvad, mida kunstnik valusalt läbi elas. Kõik see avaldub kujundite paigutuses, mis on otsekui teosele laiali paisatud ja mõnigi neist katkestatud, mõjudes ebaloomulikult ja kaosena.



Teos 77. Metsamüüt VIII. 2020. Kõrgtrükk. Erakogu

Narratsioon meie metsade hävimisest saavutab kulminatsiooni viimases kolmes (VIII–X) teoses, kus erinevad tuhmistunud pruunikasbeežid ja tumelillad värvid näitavad ainult murtud kujundeid, mis on kaotanud oma sümmeetria ja kooskõla. Selle nn seeria seerias keskseks tööks on „Metsamüüt VIII“, kus esiplaanil paikneb massiivne veel püsti puutüvi koos tugevate juurtega laiوليوlevate kujundite taustal. Puutüvel võib näha taaskord risti sümboleid, tuues lisaks eelnevale juurde ka ristipuude kui pühapaikade konnotatsiooni. Ristipuud on osa eestlaste kultuuripärandist ja ajaloo, mis asetsevad Kagu-Eesti metsades, mis olid ka Maret Olveti lapsepõlve metsad ning talle isiklikult väga püha tähendusega. Lisaks sellele oli tal võimalus maareformi käigus



Teos 78. Metsamüüt IX (ülal) ja X (all).
2020. Kõrgtrükk. Erakogu



representatsioonide ja ajalooliste kogemuste kujundatakse sotsiaalseid liikumisi, kus ruumid

saada metsa, mis oli kuulunud tema suguvõsale Vana-Vändras Rõusas, Ta ise on kinnitanud, et hiiekohtade ja surnuaedade metsade maha võtmine on talle valus teema.

Marju Kõivupuu³¹⁰ on kirjeldanud, kuidas ristipuud on seotud matusekombestikuga, kus lahkunu viimsel teekonnal kodust surnuaeda tuli puusse rist teha. See ürgvana toiming on tema sõnul seotud uskumusega, et igas puus pesitseb oma hing ja nimetab neid ka seetõttu elu- või hingepuudeks, minnes personifitseerimisega isegi nii kaugele, et puu valiti vastavalt surnu soole või vanusele.³¹¹ See komme on kinnistunud sügavale kultuurimällu ja säilinud siiani mitmes Võrumaa metsas. Maret Olveti looming annab tunnistust, et ta jälgis metsade käekäiku aktiivselt.³¹² Sellele viitab ka see, kui vastumeelne oli kunstnik RailBalticu trassi ehitusele, kuuludes mitmesse oponeerivasse gruppi ja andes allkirju selle tõkestamiseks.

Sellises sotsiaalses ruumis tundis kunstnik suurt vajadust luua omapoolne kommentaar talle tuttavas kujundikeeles, saades sel viisil osaks kollektiivsest ja sotsiaalsest mälust. Samal ajal just tänu kollektiivsele mälu sai võimalikuks nende sotsiaalkriitiliste tööde loomine, pookides külge eelnevate põlvkondade kogemuse ja ka tema enda autobiograafilise mälu. Läbi personaalsete

³¹⁰ Marju Torp-Kõivupuu ja Liis Keerberg, „Kagu-Eesti ristipuud.Näitus “Kagu-Eesti ristipuud”“, Rápina Koduloo- ja Aiandusmuuseum, 6. november 2015, <https://muuseum.rapina.ee/kagu-estri-ristipuud/> (vaadatud 15.05.2023).

³¹¹ Näiteks vanemaealisele sobis jämedama tüvega puu, meessoost lahkunu jaoks sobis okaspuu ja naisele lehtpuu.

³¹² 2020. aastast võeti küll kaitse alla mõned ristipuudega metsad, kuid siiski ei kuulu kõik ristimetsad kaitse alla ja veel hävituslikum oli olukord Maret Olveti elu ajal.

on sotsiaalsed produktid ning alati koondunud inimtegevuse ümber. Samuti on ruumi kogemine ajaline ja subjektiivne.³¹³

Mere- ja metsamaastik on tähtis osa Eesti kultuurist, mis põhjustab lõputuid vaidlusi, kuigi kohati võetakse seda liiga iseenesest mõistetavana. Siiski moodustavad just need maastikud olulise komponendi meie rahvuse ühises mälus.³¹⁴ Sellest annab kinnitust eespool mainitud ristipuude komme, aga ka kui palju pärimust ja pühakohti leiab just metsast. Siinkohal on tähenduslik, kuidas kunstiteadlane Mari-Liis Vanem võrdles Maret Olveti viimast „Metsamüüdi“ seeriat eksponeerinud näitust otsekui mälestushiiena.³¹⁵

Antud seeriat saab edukalt näha antropoloog Ingoldi elava tegevustiku või tegevusväljana, kus läbi erinevate ajaliste ja muunduvate etappide, objektide ning olendite moodustub terviklik võrgustik. Siinkohal näeb, miks võis kunstniku jaoks metsamaastiku rikkumine tekitada hingevalu – lõhutakse toimivat rikkalikku võrgustikku ja keskkonda, mis on inimestel aastatuhandeid aidanud elus püsida. Maastik, mida ajal peaks olema meeldiv vaadata evolutsiooniliselt olulise kohastumise tõttu küttide ja korilaste ajast, on seotud elukoha otsimise ja ellujäämise instinktidega.³¹⁶ Seega saab maastiku hävitamine negatiivse konnotatsiooni ja mõjub häirivalt.

Vappu Thurlow³¹⁷ on küsinud Maret Olveti loomingu puhul, kust algab abstraktne kujund ja kus lõpeb seda inspireerinud motiiv, osundades ilmekalt seosele, kuidas mitmed tema graafilised lehed kasvavad välja eelnevatest. See näitab, et nii nagu elu on pidevas loomises, nii ka kunstniku looming on dünaamiline, eriti ajalises sfääris, igas teoses on killuke möödanikku ja samal ajal praegust tähendusvälja ning tulevikku kandvat mõtet. Ene Asu-Õunas on kunstniku loomingut võrrelnud luulega, mis on läbi puhastumise saavutanud täiuse ja täpsuse, kuid millesse on jäänud motiivi või mõtet kandev visuaalne sümbol. *Nii sünnibki vaistlikult kunstniku ja vaataja jaoks mõnd looduspilti, mälestust või kauget sündmuse kaja meenutav elamus.*³¹⁸

³¹³ Christopher Y. Tilley, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments*, Explorations in Anthropology (Oxford, U.K.: Berg, 1994), lk 10–11; George Marcus, „Past, Present and Emergent Identities: Requirements for Ethnographies of Late Twentieth-Century Modernity Worldwide.“, *Modernity and Identity*, toim S. Lash ja J. Friedman (Oxford, UK & Cambridge: Blackwell, 1992), lk 316–17.

³¹⁴ Tiina Peil, „Maastike keskel.“, *Maastik: loodus ja kultuur : maastikukäsitlusi Eestis* (Tartu: Tartu Ülikool, 2001).

³¹⁵ Vanem, „Galeriikäik – Düstoopia ja suletud ruumid“.

³¹⁶ Jon O. Luring, toim, *An Introduction to Neuroaesthetics: The Neuroscientific Approach to Aesthetic Experience, Artistic Creativity, and Arts Appreciation* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2014), lk 88.

³¹⁷ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*.

³¹⁸ Asu-Õunas, *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates*.

„Metsamüüdi“ seeria tööd olid üleval Kunstnike liidu Kevadnäitusel nii 2019. kui ka 2020. aastal ning samuti oli kogu seeria väljas kunstniku viimaseks kujunenud näitusel „Metsamüüt ja müstiline sõõr“ 2020. aastal Vabaduse galeriis. Viimasel näitusel sai lisandiks sõõri sümbol, mis tähistas puudes peituvat ajaloolist mälu ja puuringide pikaajalisust, aga ka kunstniku elukaart.

3.2. Sari „Eesti asi“

Seeria „Eesti asi“ koosneb üheteistkümnest kõrgtrüki tehnikas tööst, millest kaks esimest on teostatud 2014. aastal ja järgnevad aastatel 2017–2018. See Eesti 100. juubelile pühendatud sari käsitleb läbi sini-must-valge koloriidi, ornamentaalsete ja abstraktsete kujundite Eesti rahvuslikke väärtusi ning sümboleid. Siinkohal on kunstnik värvivaliku puhul konstateerinud, kuidas *Eesti asja süstib ikka sinine ja on seal kohustuslik*,³¹⁹ näidates, kuidas teose idee seab oma teostusreeglid. Samas on Maret Olvet öelnud, et abstraktne stiil, mida ta viljeles, polnud kunagi juhuslik, vaid kõikidel värvidel ja elementidel olid kindlad organiseeritud omavahelised suhted.³²⁰ See ühendabki endas kontseptualismi ja minimalismi, rõhutades kunsti teose ideed, sarja printsiipi ja loobumist traditsioonilisest ruumi kujutamisest.³²¹

Semiootik Anti Randviir on öelnud, et iga indiviidi jaoks on olemas tema enda tegelikkus, luues teosele kontseptuaalse mõõtme, mille läbi kunstiteos loob veel omakorda eraldiseisva reaalsuse (oma reeglitega). Teisest küljest on abstraktsuse taotluseks peetud päris tegelikkuse paljastamist.³²² Tegelikkuse hoomamisega tegeles ka abstraktne kunstnik Vassili Kandinsky ja temast innustatuna postuleeris fenomenoloog Michel Henry: *Just kunst suudab paljastada nähtamatut reaalsust, asju reaalsuse taga*. Tema sõnul ei olnud abstraktsuse taotlus jõuda mingi kindla tulemini, vaid välja tuua nähtamatu ja nähtava seos selle vahel, mis eksisteeris enne maailma ja ei vajagi ilma, et olla.³²³

Sarja kaks esimest teost on üksteisega sarnased, ainult on mängitud teravate ja kumerate vormide ja värvimustritega. Kontseptuaalsus ja jutustavus avaldub teoste üldises kompositsioonis, kus eriilmelise vormiga kujundid moodustavad justkui katedraali, mis seisab siksakilisel välgupinnasel ja vilkuvate tähtede taustal.

³¹⁹ Intervjuu Maret Olvetiga.

³²⁰ Samas.

³²¹ *Eesti kunsti ajalugu: 6, II osa: 1940–1991*, lk 63–64.

³²² Anti Randviir, „Reaalsuse abstraktsus ja abstraktsionistlik realism“, *Sirp*, 31. mai 2002.

³²³ Michel Henry, *Seeing the Invisible: On Kandinsky* (London ; New York: Continuum, 2009), lk 16–20.



Teos 79. Eesti asi I–II. 2014. Kõrgtrükk. Erakogu

Lähemal vaatlusel avaldub tähtedes dekoratiivseid teose teemat kandvaid rahvuslikke kaheksakandi ja risti sümboleid, samas kui vertikaalsetes sinakates ja tumepunastes kujundites leidub äkilisi motiive. Ehk võib tegu olla metsahiiega, mille kõrval on sakilised saed, millega kunstnik viitab juba nüüd metsamajanduslikule poliitikale. Teisalt näeb siin huvitavat kooslust kristliku pühakoja ja rahvapäraste elementidega, andes tunnistust kultuurimälust, kus on segunenud mitmed uskumused ja väärtused.

Välguna lõikav joon on läbiv lisaks nendele töödele ka mitmele järgnevale sarjas esinevale graafilisele lehele, eriti näiteks kolmandas suure rõngasristi kujundiga teoses. Kui 2003. aastal „Välgu võimalused“ näitusega seoses mainis kunstnik, et tunnetab, nagu oleks ühiskond saanud välgutabamuse, siis 2018. aastal „Eesti asi“ seeriat esitlenud näitusel Tartu Kunstimajas kommenteeris kunstnik: *Mind huvitavad ühiskonna võnked ja pulseerimine. Näen praeguses ühiskonnas teatud tasakaalutust. Samas soovin anda sõnumi, et abstraktne kunst pole aegunud, vaid võtab aina uusi vorme.*³²⁴

³²⁴ Merit Maarits, „Tartu Kunstimajas avatakse Maret Olveti graafikanäitus“, *ERR.ee*, 28. juuni 2018, <https://kultuur.err.ee/842744/tartu-kunstimajas-avatakse-maret-olveti-graafikanaitus> (vaadatud 15.05.2023).



Teos 80. Eesti asi III. 2017. Kõrgtrükk. Erakogu

Täenduslik on seeria neljas töö, kus kesksel kohal on teenetemärgina toimiv Malta rist koos lindiga, mille ümber näeb lendamas inglifiguure. See sarnaneb kõige enam Malta risti tõttu Kotkaristi teenetemärgiga (ilma kotkata), mida hakati andma 1928. aastal ja mille kujundas Maret Olveti õppejõud Paul Luhtein. Kunstniku jaoks võisid siin olla seosed Eesti vabaduse eest võitlemisega ja autobiograafilisest aspektist tema leitnandist isaga, kellel taoline teenetemärk saamata jäi.

Sarja keskmised teosed on kunstnik lahendanud täiesti abstraktselt, kasutades geomeetrilisi kujundeid, andes sealjuures sära ja erksust juurde sinisele värvile. Siin näeb tõestust kunsti redutseerimise protsessist, mis viitab reaalse objekti

Kolmas töö on selles kontekstis teema poolest haakuv, sest sellest võib näha Vabaduse väljakule püstitatud vabadussamba versiooni (Vabadusristi teenetemärki matkiv), mille tegelik teostus kunstnikule vastukarva oli.³²⁵ Nii näitlikustab valgus motiiv palju poleemikat tekitanud ja Maret Olvetile nõrdimust valmistanud ebaprofessionaalset lähenemist. Kunstnik nõustus mõneti ka Vappu Thurlowiga, kes interpreteeris 2007. aasta töö „Monument“ kaudselt vabadussambaga seotuks olevana eelkõige värvide ja kujundite raskuse tõttu.³²⁶



Teos 81. Eesti asi IV. 2017. Kõrgtrükk. Erakogu

³²⁵ Intervjuu Maret Olvetiga.

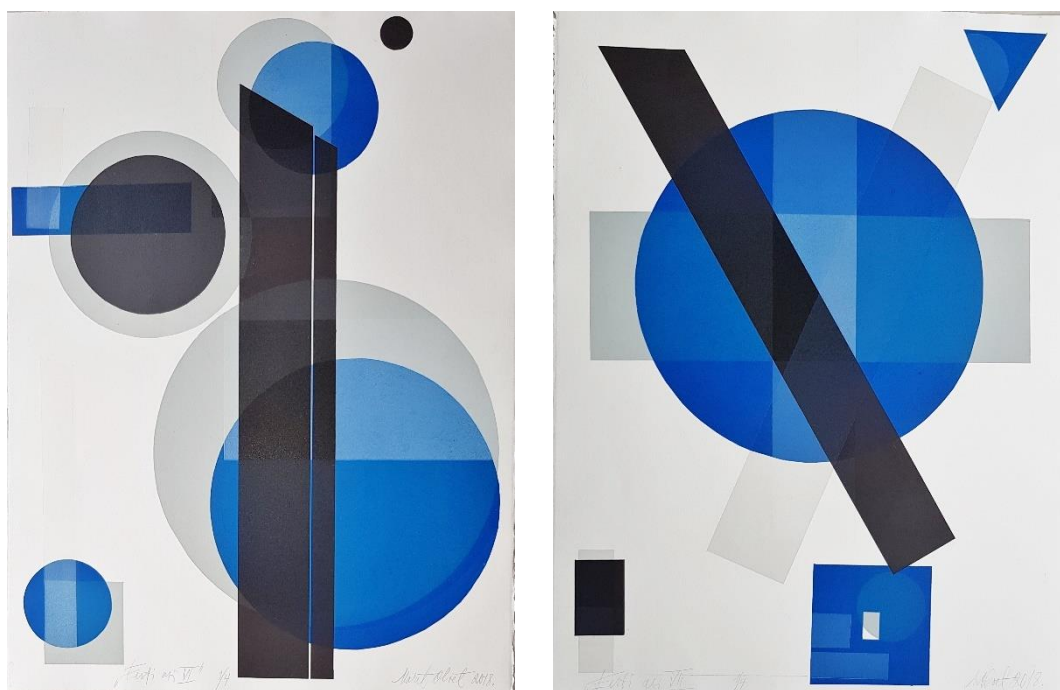
³²⁶ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*; Intervjuu Maret Olvetiga.



Teos 82. Eesti asi V. 2017. Kõrgtrükk. Erakogu

taandamise kujundile või sümbolile, andes edasi laiema mõtte.³²⁷ Sarnaselt on oma teoste loomist kirjeldanud Olvet – idee tuleb panna sümbolkujundi vormi ning jälgida, et see väljendaks algupärast mõtet.³²⁸

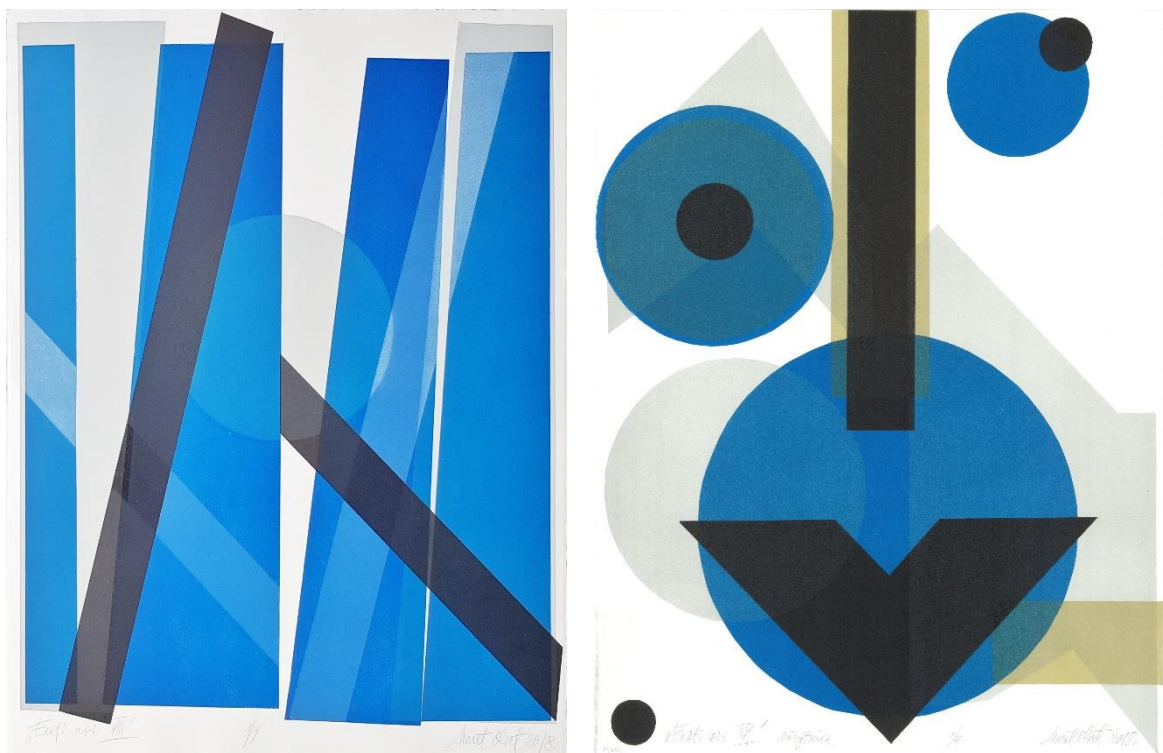
Liikudes seeria lõppu, muutuvad graafilised lehed üha rohkem metsa teema ja järgneva seeria („Metsamüüt“) nägu, toimides ühtse vaimse mõttekäiguna. Alguses näitavad sinised vertikaalsed blokid läbiseegi mustade kujunditega metsa motiivi, kahel viimasel tööl tuleb juba sisse rohekaid toone ja plakatlikult mõjuvaid vorme.



Teos 83. Eesti asi VI–VII. 2018. Kõrgtrükk. Erakogu

³²⁷ Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science*.

³²⁸ Intervjuu Maret Olvetiga.



Teos 84. Eesti asi VIII–IX. 2018. Kõrgtrükk. Erakogu



Teos 85. Eesti asi X–XI. 2018. Kõrgtrükk. Erakogu

Viimane teos võiks kuusepuu vormi järgi kuuluda juba täiesti järgmisesse seeriasse, toimides siinkohal vahelülina, säilitades kohati sinise tonaalsuse. Maret Olvet on oma loomeprotsessi iseloomustanud viisina, kus *üks töö kutsus esile teise ja üks teema kutsus esile järgmise teema ning kogu protsess toimus juba iseenesest.*³²⁹

2019. aastal toimus Wiiralti preemia nüüdisgraafika näitus, kus Maret Olvet oli väljas ühe sinimustvalgetes värvides tööga. Näituse kataloogis kommenteerib kunstiteadlane Elnara Taidre, et mõistukõne, mis on rajatud kunstnike isikupärastele visuaalsustele, on näitusel muutunud universaalseks väljendusviisiks, kõnetades nii ajaüleseid kui ka rahvuslikke teemasid.³³⁰ See on kahtlemata tõene ka Maret Olveti loomingus, eriti kui sirvida antud kataloogi, kust avaldub, et tema pildikeel on kindlasti kõige geomeetrisem ja värvidest kirkam kui teistel ja sealjuures talle üdini omane. Seeriast osales rahvussümbolites töö „Eesti asi IV“ „Eesti 100“ näitusel Mark Rothko kunstikeskuses Daugavpilsis Lätimaal.

Kunstisotsioloogilisest tõlgenduspunktist saab väita, et see seeria oli osa ühiskonnast, kus terve Eesti mõtles 100. juubelil tagasi oma minevikule ja lõi läbi sotsiaalse ruumi ka tendentsi sellise seeria tegemiseks. Nii avaldub, kui oluline roll on välisel keskkonnal kunstiteoste sünni juures ja nende representeerimisel.³³¹ Seeria on heaks näiteks Mannheimi spirituaalsest reaalsusest, mille kaudu on indiviidi looming osa kollektiivsest praktikast ja samal ajal eelkäijate põlvkondadest kantud väärtussüsteemidest.³³² Sarja teosed on kui omamoodi konstandid ja sümbolid *Eesti asjadest*, mis autobiograafilisel tasemel seostusid kunstnikul oma maa ja selle väärtustega. Teisalt on need kollektiivsed tugipunktid jagatud kogemustest mälus, mis aitavad defineerida aega ja enda elu selles ajas.³³³

Sealjuures ei tohi unustada, et meie aju kõrvutab mineviku kogemusi ja sündmusi, lähtudes praeguse hetke vaatepunktist. Seetõttu on seeria eelkõige oma ajastu pitsner, peegeldades 100. juubelile eelnenud mentaliteete ja poleemikaid. Maret Olvet pidas kunsti ja humanitaaria rolli ühiskonnas väga oluliseks, kuuludes ka Eesti Kultuuri Koja nõukokku. See avaldub ka tema välja öeldud mõttekäigus: *ühiskond ilma kultuurita on täitsa ilma aluspõhjata ühiskond.*³³⁴

³²⁹ Intervjuu Maret Olvetiga.

³³⁰ *Wiiralti preemia 2019: Eesti nüüdisgraafika näitus*, toim Virge Loo, Ave Tõlpt, ja Gerli Randjärv (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2019).

³³¹ Arnold Hauser ja Jonathan Harris, *The Social History of Art, Vol. 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages* (London; New York: Routledge, 1951).

³³² Mannheim, *Structures of Thinking*, lk 230–37.

³³³ Pirjo Korkiakangas, „Individual, Collective, Time and History in Reminiscence“, *Ethnologia Fennica*, 25 (1997), lk 9.

³³⁴ Intervjuu Maret Olvetiga.

Antud seeria on väga tähenduslik esiteks kunstnikule endale autobiograafilise mälu poolest, aga ka kollektiivse kultuurimälu tõttu, kus kujundid ja eelkõige värv näitavad sügavale ajaloolistesse mälestustesse salvestunud ideaale ja mustreid. Sinine värv seostub Eesti lipuga, kuid nõukogude perioodil elanud kunstniku jaoks, kes rahvusvärvides ei tohtinud oma teoseid teostada, on sellel teatav vastupanu ja vabaduse maik. Seda vabaduse motiivi kandis endas nii mõnigi eestlane ja eriti võõra võimu all repressioneeritud põlvkonnad, luues seeläbi tugeva sotsiaalse praktika, mida kollektiivsesse mällu talletada. Seeriaga kirjutas või pigem kinnistas kunstnik oma koha Eesti ajaloos ja kultuurimälus.

3.3. Võrsumine ja kultuuritrauma osalus kunstiteostes

Oma loomingus on Maret Olvet eriti väärtustanud ofort-akvatinta ja *chine collé* tehnikas teostatud sini-must-valgetes toonides (ka punases värvi variatsioonis) seeriat „Võrsed“ (1989–1993). Seeria näitas esiteks püüdu helgema ja lootusriikka vabadusmeelsuse poole ning võrsumisi Eesti taasiseseisvumise koidikul. Teisalt markeerisid teosed kunstniku jaoks tema



Teos 84. Võrsed VI. 1991. Ofort-akvatinta. Erakogu

loome abstraheerumist, eriti geomeetrilise abstraktsuse tulekut, isegi kui algeid selleks võis leida juba varasemas loomes. Seeriat saab õigustatult käsitleda märkimisväärse tulemina ajaperioodist, mis toimus elumuutva markerina Maret Olveti biograafias.

*Paakunud-panetanud ajaloopinnases*³³⁵ kerkivaid võrseid on kunstnik kujutanud erinevates variatsioonides, kord kogukate, kord sujuvamate õrnemate vormidena. „Võrsete“ seeria kuuendalt töölt leiab tugevamalt abstraheerunud terava tipuga kolmnurkse vormiga võrse, mille kõrval on ka õie motiiv. Selles töös on jõulist dünaamilisust ja sööstu läbi tuttavate välgujoonte ning maapragude helgema tuleviku poole.

³³⁵ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*.



Teos 85. Vörsed IV. 1989. Ofort-akvatinta.
Erakogu



Teos 86. Vörsed V. 1991. Ofort-akvatinta.
Erakogu

Taassünni temaatikat kannavad ka tema erinevais variatsioonides graafilised lehed, nagu „Purse“ (1990, *chine collé*, ofort-akvatinta), „Glamour“ (1996) või „Hommage to Liberal Party“ (1991, 1997, ofort-akvatinta). Viimase kolmnurksest tipust purskab samuti uusi värskaid tunde- ja pinevusjooni.³³⁶ See töö viitab otseselt kunstniku autobiograafilisele teekonnale, sest ta oli üks Eesti Liberaalse partei asutajaid uues Eesti Vabariigis. See, et looja pühendas ühe teose selle kollektiivse kuuluvuse markeerimiseks näitab, kuidas ühiskondlik aktiivsus oli talle oluline. Ta on lisaks kuulunud ka Reformierakonda selle asutamisaajal, eelpool mainitud Eesti Kultuurikoja nõukokku ja seisnud külge külge kõrval rahvuskaaslastega Balti ketis.

Maret Olvet on kinnitanud, kuidas taasiseseisvumise perioodil loodud teostes peitus püüd valguse poole, mis oli tugevalt mõjutatud ühiskonna sätumustest.³³⁷ Nii avaldub, kuidas kunstnikku ümbritsenud keskkond ja valitsevad väärtushinnangud mängisid suurt rolli sotsiaalse ruumi loomisel. Tema looming oli sel perioodil kahtlemata osa suuremast kollektiivsest mõjuväljast ja selle tõttu loodud.

³³⁶ Olvet, Thurlow, ja Välli, *Maret Olvet. Muutumised Ajas*. Vappu Thurlow kirjutab: 1991. aastal tehtud teos „Hommage to Liberal Party“, millel krobelistest pinnast kasvavad välja kolmnurksed vormid, mis ei ole veel omandanud rohulehtede tiinset kumerust – ometi viitavad sellele vormide ümber õhus hõljuvad pinevusjooned.

³³⁷ Intervjuu Maret Olvetiga.



Teos 87. Purse. 1990. *Chine collé*, ofort-akvatinta. Erakogu



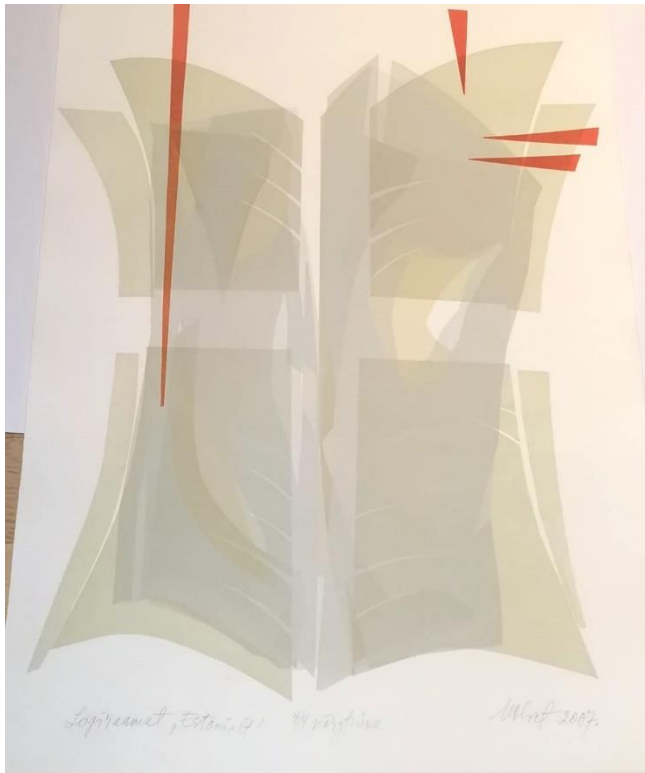
Teos 88. *Hommage to Liberal Party*. 1991. Ofort-akvatinta. Erakogu

Karl Mannheim on väitnud, kuidas iga looja kasvatab tegelikkuses juba vaimses pinnases ees leiduvat seemet selleks, et jõuda tagasi kollektiivsesse algpunkti.³³⁸ Nii võimendas ka Maret Olvet Eesti rahvuslikust ja ajaloolisest pinnasest võrsunud idusid uute ja puhastunud mõttemotiividena. Selle kaudu avaldub, kuidas loomes on esiteks segunenud nii keeruline minevik, olevik kui ka lootusrikas tulevik. Lisaks sellele peitub võrsetes taassünni motiiv nii kultuurilises kui ka ajaloolises tähenduses, kuid eelkõige taasloob selle kõige valguses end kunstnik. Seda tendentsi tajus ka kunstnik ise, kirjeldades oma loomisprotsessi filosoof Henri Bergsoni valguses kui iseenda lõpmatuseni loomist.³³⁹

1994. aasta „Estonia“ laevahukku märkis Maret Olvet ära kõrgtrükis tööga „Logiraamat „Estonialt““ (2007). Töö tonaalsus on vaatamata raskele temale heledalt läbikumav beežikas koloriidis, kus raamatut markeeriva kujundi peale on tõmmatud mõned hukule viitavad punased jooned. Vappu Thurlow on interpreteerinud ka tööd „Must rist“ (1997, segatehnika) laevahukuga seonduvana, kus musta risti ümbritsevad kuldsed ja punased üldistavad kujundid. Siin võib paralleele tuua Tallinnas Suure Rannavärava bastionile rajatud mälestusmärgiga

³³⁸ Mannheim, *Structures of Thinking*, lk 230–237.

³³⁹ Henri Bergson, *Creative Evolution*. (New York: Mineola, 1998), lk 7. Henri Bergson: *Olla, see tähendab muutuda; muutuda – see tähendab saada küpsemaks, ning küpsemaks saada tähendab – luua iseennast lõpmatuseni.*



Teos 89. Logiraamat "Estonialt". 2007.
Kõrgtrükk. Erakogu

„Katkenud liin“, mis rajati 1996. aastal ehk aasta enne kunstiteose valmimist. Nii näitas kunstnik kahel erineval ajal sügavale rahvuslikku mällu salvestunud teematikat läbi eriilmeliste tööde, kajastades sealjuures eelkõige kunstiteose valmimise ajastut.

Musta risti näidanud tööga sarnaneb teine süngem teemat käsitlev töö „In memoriam Eesti ohvitseridele, hukkunud Norilski vangilaagris“ (ofort-akvatinta, 1991), mille pealkiri määrab teose tähendusvälja. Tööd vaadates selgub, et kunstnik on kasutanud tuttavat musta risti. Eelnevas peatükis analüüsitud Maret Olveti isa elu ja saatus on siin leidnud käsitlemist läbi abstraktsete sümbolkujundite, olles kunstniku jaoks esimene teemat lahkav kommentaar enne „Minu isa lugu“ seeriat.

Kõigis nendes seeriates või graafilistes lehtedes avaldub Eestile ja eelkõige rahvale omaseid kultuuritrauma jooni. Kultuuritrauma on sotsiaalses diskursuses vahend, mille kaudu saab uurida sotsiaalseid muutusi ja nende tagajärgi inimesele. Samas on see ka viis, kuidas ühiskond proovib üheskoos taastada või ümber kujundada kollektiivset identiteeti ja seda ümbritsevat sotsiaalset kangast.³⁴⁰ See taastamise tahe avaldus tugevalt Eesti ühiskonnas 1990ndate algul, mil lagunesid vanad süsteemid ja piirangud.

³⁴⁰ Ron Eyeran, *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge Cultural Social Studies (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), lk 4.



Teos 90. *In memoriam* Eesti ohvitseridele, hukkunud Norilski vangilaagris. 1991. Ofortakvatinta. Erakogu



Teos 91. Must rist. 1997. Segatehnika. Erakogu

Koos lagunemisega tuli hakata ümber mõtestama minevikku selleks, et saaks hakata looma uut reaalsust, kammitsaist vaba kollektiivset identiteeti. See uus Eesti Vabariigi juhtnarratiiv toimus vastusena läbi elatud sotsiaalsele valule.³⁴¹

Selles tähendusloome protsessis osales ka Maret Olvet oma loominguga nagu võrseid kujutanud seeria või oma isaga seotud teosed. Kristi Jõesalu on öelnud, kuidas taasiseseisvunud Eestis kujunes nõukogude minevik negatiivse mälu kohana, omamoodi hoiatusloona, mis ei tohi kunagi korduda.³⁴² Lisaks eelmainitud teostele toimusid hoiatava kommentaarina „Estonia“ laevahukku markeerivad tööd, olles samal ajal ka visuaalsed mälestusmärgid hukkunutele. Nendes töödes sisalduvad sümbolid on kui koodid kollektiivsete representatsioonide süsteemides, mis tulenevad rahva mälus salvestunud rituaalidest või müütidest.³⁴³ „Estonia“ laev sai ühiskonnas omaette sümboliks ja juba enne seda on laev kui sümbol olnud tähenduslik lootuse (valge laev), pääsemise ja olulise transpordivahendi motiivina.

³⁴¹ Jeffrey C. Alexander, „Toward a Theory of Cultural Trauma“, *Cultural Trauma and Collective Identity*, toim Jeffrey Alexander (University of California Press, 2004), lk 10. J. Alexander ütleb, kuidas kultuuritrauma on eelkõige inimkollektiivi ühiselt loodud konstruktsioon vastusena sotsiaalsele valule.

³⁴² Kirsti Jõesalu, „Eesti Nõukogudejärgne Mälu töö: Nõukogude Minevik Presidentide Kõnedes.“, *ERMi Aastaraamat* 55, 1. jaanuar 2012, lk 55–56.

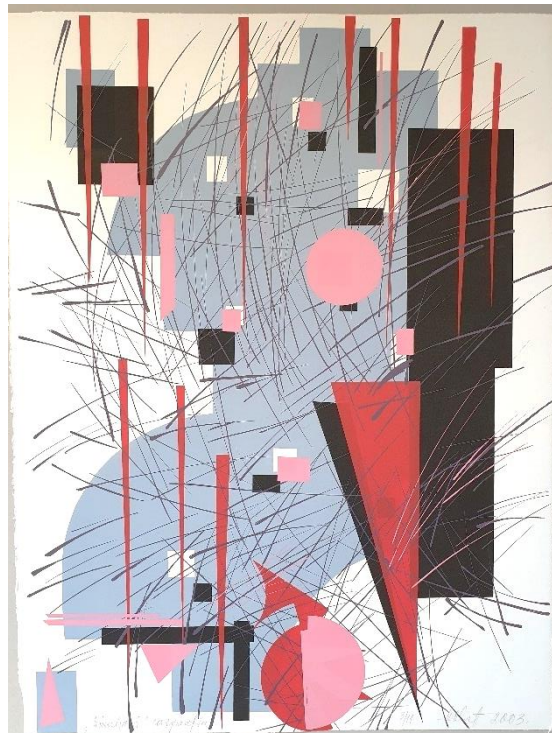
³⁴³ Allaste ja Annuk, „Kultuurisotsioloogia“, lk 315. Peatükis tuuakse välja J. Alexander'i põhjal kultuurilise etenduse elemente.

Teisalt on kultuuritrauma raamides just indiviid see, kes loob tõlgendusi talle väga isiklikust vaatepunktist, rakendades unikaalset omamaailma ja kohalolu kindlas ajalises raamis.³⁴⁴ See kumab kahtlemata läbi kunstniku loodud teostes, andes tunnistust sellest, mida ta pidas sel hetkel oluliseks ja muutmist vajavaks.

Üheks selliseks teemaks on veel 1990ndatel ühiskonnas palju probleeme tekitanud kohtuasjad seoses maareformiga, mis taotles 1940. aastale eelnenud omandiõigusliku korra taastamist. Sellega seoses tagastati ja erastati kinnistuid, kuid vahepeal oli olukord mitmeti muutunud. Selle protsessi käigus tekkis mitmeid lahkkelisid kinnistutele ligipääsetavuse ja piiri küsimustes, mis viis keeruliste kohtuprotsessideni, rääkimata ebaseaduslikest ärastamistest.³⁴⁵



Teos 92. Vallasasi. 2003. Serigraafia. Erakogu



Teos 93. Kinnisasi. 2003. Serigraafia. Erakogu

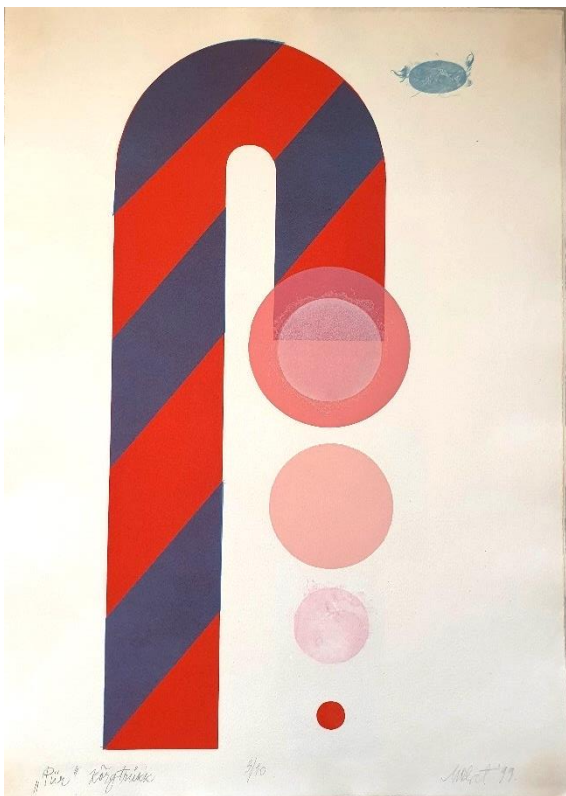
Sellele parasjagu kriitilisele teemale vastas Maret Olvet serigraafia tehnikas töödega „Vallasasi“ ja „Kinnisasi“ (2003). Viimane teos kujutab tuhmsinines, punases, roosas ja mustas erinevaid geomeetrilisi kujundeid ning ohtlikke punaseid triipe. Vormide peale joonistuvad üle töö justkui sulepea rutakad jooned. „Vallasasi“ teosel on need jooned moondunud põhiasjalikult punasteks triipudeks ja väikesteks kolmnurkadeks ning taustal on lootust markeeriv kollane päike, mis ulatab oma valgussõõri aina kaugemale. Selle peal paistavad onni

³⁴⁴ Overing, *Social and Cultural Anthropology*, lk 124.

³⁴⁵ Triinu Rennu, „20 aastat maareformi Eestis 1991–2011“ *Keskkonnaministeerium*, 31. oktoober 2011, <https://envir.ee/uudised/20-aastat-maareformi-eestis-1991-2011> (vaadatud 15.05.2023).

kui maja sümbolit näitavad kujundid, kuid kogu töö tähelepanu tõmbavad rämedad paksud mustad jooned, mis toimivad keelava ja konkreetseks. Mõlemad tööd on kantud väga suurest emotsioonilaengust ja ristirästi paistatud kujundid ning jooned viitavad ühiskonnas aset leidnud kaosele ning ebakõlale.

Maret Olveti jaoks seostus isiklikus sfääris antud teema esiteks vanaisa maa ja metsa saamisega (õega kahepeale), aga ka õigussüsteemis pettumisega. Nimelt sai kunstnik endale Sinimäe tänava majas ateljee 7. korrusele, kus aga käisid seitse korda vargad, keda selle aja jooksul ei suudetud tabada ega kohtusse saada.³⁴⁶



Teos 94. Piir. 1999. Kõrgrükk. Erakogu

1999. aastal teostas kunstnik kõrgrükkis töö „Piir“ näitamaks ühiskonnas aktuaalseid piiriküsimusi nii omandireformi kui ka Eesti piiriga seoses. Teosel on valgel taustal massiivne nn piiripost punastes ja sinistes värvides, markeerides ajaliselt just hetke, kus peeti läbirääkimisi Eesti-Vene piirilepingu osas.

Kõiki eelnevaid teoseid saab vaadata kui rahvusluse kinnitamist, muutudes osaks kollektiivses kultuuriloos. Samuti on just Eesti taasiseseisvumise kontekstis oluline kodu mõiste ja kuidas selle ohustamine on meie traumaatiliste kogemuste tõttu eriti teravalt tunnetatav. Kodu on sotsioloog Dace K. Bormane järgi samaaegselt ajas määratletud ja väljaspool aega olev teadvuse fenomen ning väärtus. Ta räägib kodupoeetikast

ehk ideaalist, mis on osa inimese vaimuelust, mille tähtsus avaldub kogemuse intensiivsuses. Kodu on see, mis aitab inimestel maailmas oma orientiir leida.³⁴⁷

Kodu ja ka kodumaa väärtustamine ning päästmine oli Maret Olveti jaoks oluline aspekt ning jookseb läbi mitmetest teostest. Autobiograafias on kunstnik tunnistanud suurt igatsust oma paiga järele, eriti peale pikki rändamise perioode alguses Petserisse, Tartusse ja Väandrasse ning

³⁴⁶ Olvet, „Maret Olveti mälestused“.

³⁴⁷ Dace K. Bormane, „Kodu elu topograafias“, *Pärimuslik ajalugu*, toim Tiiu Jaago (Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2001), lk 114.

hiljem Moskva ja Tallinna vahel. 2004. aastal koduteemalisele näitusele kandideerides sõnas kunstnik, et minimalistlik abstraktne graafika oli ajendatud soovist puhastuda ja vabaneda halvast. See oli vastukaaluks elulaadile, mis ei olnud enne tema määrata.³⁴⁸ Sellest saab välja lugeda, et nüüd näeb ta reaalsel võimalust oma tingimustel leida orientiir, mis viib paikse kodukohani.

³⁴⁸ Intervjuu Maret Olvetiga.

KOKKUVÕTE

Käesoleva magistritöö eesmärk oli uurida graafik Maret Olveti (1930–2020) loometeed ja analüüsida loomingut, mille aluseks oli võetud tema elulugu ja mälestused. Analüüsi peamiseks meetodiks sai (auto)biograafiline lähenemine, mille põhitees on seotud inimelu tähenduslike ajahetkedega ja autobiograafilise mälu. Lisaks kasutati ka fenomenoloogilist keskkonnaestetiikat ja mõningaid kunstisotsioloogia mõisteid.

Töö esimene osa andis võimalikult laialdase ülevaate kunstniku elust ja loometeest ning teda ümbritsenud ajastust. Selle peatüki väärtus seisneb asjaolus, et siiani ei ole kunstnikust ilmunud terviklikku suuremat käsitlust ja annab head raamid edasisteks uurimusteks.

Teine peatükk analüüsis kunstniku personaalse ja perekondliku tasandi avaldumist läbi autoportreede ja pereliikmete portreede. Nende kaudu nähtub, mis rolle on kunstnik aegade jooksul võtnud ja mis on olnud olulised verstepostid (abielu, emaks olemine jne) isiklikus elus. Läbi nende on avaldunud kunstniku erinevad Mina-pildid nii olevikus, minevikus kui ka tulevikus.

Sotsiaalse genealoogia ja katarsise momendina toimis kunstniku jaoks peatükis analüüsitud seeria „Minu isa lugu“, mis käsitles kunstniku isa elu ja traagilist küüditamise saatust läbi esteetilise fotolavastusliku meetodi. See seeria markeeris kunstniku jaoks sügava jälje jätnud tähenduslikku sündmust autobiograafilises mälus, olles sel viisil üdini isiklik. Teisalt kinnistas Maret Olvet selle kunstisarjaga enda kohta rahvusliku ajaloo kollektiivses mälus.

Lisaks olid vaatluse all kunstnikku mõjutanud paigad ja nende avaldumine graafilistes teostes. Selleks oli kasutusel fenomenoloogiline keskkonnaestetiika, mis räägib inimese ja keskkonna vastastikmõjudest ja linnamaastiku tajumisest ehk sisse ning taha vaatamisest. Selle tulemusena selgus, et Maret Olveti maastikke käsitlevast loomingust joonistuvad välja elupaikadena toimivad linnamaastikud, mis jälgivad miljööväärtuslikku loogikat. Nimelt on enamasti kujutatud linnale olulisi dominante, mis kannavad endas mingit kultuurilist väärtust. Lisaks sellele saab esile tõsta teesi, et need kunstiteosed on oma ajastu lapsed, mis jäädvustavad kindlas ajas eksisteerivat hetke ja on seeläbi osa laiemast keskkonnast ning kollektiivsest mälestusest. See on ka kunsti suur väärtus, et kunstnik saab näidata või esile tuua asju nähtavate taga ja sellega luua miljööväärtuslik keskkond.

Magistritöö kolmas osa keskendus sotsiaalkriitiliste ja laiema kultuurilise ning ökoloogilise konnotatsiooniga teoste analüüsile, jälgides kunstniku eluloolisi markereid ja

kunstisotsioloogiat. Peatükk lähtus teesist, et kunstnik ja tema teosed on lahutamatud neid ümbritsevast keskkonnast ja sotsiokultuurilisest kontekstist. Eriti avaldub see faktis, et biograafiline ruum on oma olemuselt sotsiaalne, aga seotud ka mineviku sündmustega.

Kõige mõjukamateks teosteks ja seeriateks osutusid esiteks „Metsamüüdi“ seeria, mis jutustab loo Eesti metsade olukorrast, viidates lageraiete hävituslikele tagajärgedele. Seeria toimib suure tegevusvälja ja võrgustikuna, imiteerides päris metsasid ja nende mõju. Seostades metsa rahvusliku kultuuri ja ajatute ristsümbolitega, sai kunstnik osaks sotsiaalsest ja kollektiivsest mälust, ning tema teos hoiatuslooks.

Teiseks kunstnikku saatnud seeriaks osutus „Eesti asi“, mis kannab enda sinimustvalgetel teostel Eesti väärtusi ja ajalugu, aga ka kunstniku autobiograafiast tulenevaid hetki. Eelkõige näitab kunstnik läbi abstraktsete vormide konstante või tugipunkte, mis seovad teda eelnevate põlvkondadega ja defineerivad oma aega ning rolli.

Oma kohta Eesti ajaloos ja kollektiivses kultuurimälus kinnistas kunstnik ka seeriaga „Võrsed“ (ja mõned samaaegsed teosed), mis näitas läbi abstraktse stiili Eesti taasiseseisvumise lootuse ja vabaduse meeolusid. Sotsiaalsel taustal toimunud sündmus oli kunstniku jaoks oluline marker, millest annab tunnistust uue abstraktse stiili kasutuselevõtt ning vanade normide väljajähtmine. Läbi selle toimus ka kunstniku seesmine puhastumine ja taassünd, sest nii minevik, olevik kui ka tulevik kirjutati nüüd ümber. Lisaks neile seeriatele joonistusid välja ka tugevaid kultuurilisi ajahetki tähistavad teosed nagu „Logiraamat“ ja „Must rist“, mis olid mõeldud mälestusviidana „Estonia“ laevahuku markeerimiseks. Samuti leidis Maret Olveti loomingus 1990ndate maareformiga seotud erastamistele viitavaid teoseid („Vallasasi“, „Kinnisasi“).

Kõik need teosed olid kantud kollektiivsest kultuuritraumast, aidates kaasa püüdlusele ümber kujundada rahva uut identiteeti ja sotsiaalseid süsteeme. Kultuuritrauma on küll kollektiivses plaanis esinev nähtus, kuid sealjuures koosneb see just indiviidi unikaalsest omamaailmast. Kunstnik panustas sellesse läbi oma teoste, mis toimusid taas hoiatuslugudena järgnevatele põlvvedele, aga ka tema elu mõjutanud markeritena. Seega mõjutas sotsiaalne keskkond kunstnikku avaldama arvamust talle teadaolevas kujundikeeles ning seeläbi sai ka kollektiivne mälu täiendust, toimides omamoodi sümbioosina.

Antud töö on osutunud vajalikuks ettevalmistusprotsessiks ja loonud pinnase, mille pealt lähima paari aasta jooksul anda välja ülevaate monograafia kunstniku elust ja loomingust. Sellest tulenevalt saaks minna süviti kunstniku raamatukujunduste ja eksliibrisekunsti

uurimisega või käsitleda plakatikunsti, mida on antud töös on põgusalt välja toodud ülevaatliku pildi saamiseks.

Kokkuvõttes saab öelda, et eluloo ja loome kõrvutamisel avaldub Maret Olvet kui kunstnik, kui perekonna sfääris tegutsev indiviid ja samal ajal laiemas ringis ühiskonna liige. Tihti on need rollid omavahel põimunud ja algavad või lõppevad üksteisest. Tema elu liigendavad tähenduslikud ajahetked või märgid ja nendest ajendatuna on loodud ka mitmed teoste sarjad ning graafilised lehed. Kunstniku looming on dünaamiline ja igavikuline, eriti ajalises sfääris, kus igas teoses on killuke möödanimiku ja samal ajal praegust tähendusvälja ning tulevikku kandvat mõtet. Nii saab teha katse panna kokku ühtsust taotlev pilt kunstnik Maret Olvetist ja tema loometeest, mis aga kindlasti ei ole lõplik, vaid üks paljudest märkidest suures tähendusväljas.

ALLIKAD JA KASUTATUD KIRJANDUS

Raamatud, artiklikogumikud, näitusekataloogid:

- Aarelaid-Tart, Aili. *Cultural Trauma and Life Stories* (Vaajakoski: Gummerus Printing, 2006)
- Alexander, Jeffrey Charles „Toward a Theory of Cultural Trauma“, *Cultural Trauma and Collective Identity*, toim Jeffrey Alexander (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004)
- Allas, Anu, Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Anu Kannike, Juta Kivimäe, Krista Kodres, Andres Kurg, et al., toim. *Eesti kunsti ajalugu: 6, II osa: 1940–1991* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2016).
- Allsalu, Vano. *Maret Olveti e-näitus 'Via Una'* (24h-galerii, 2009)
- Anepaio, Terje, toim *Mälu kui kultuuritegur: etnoloogilisi perspektiive = Ethnological perspectives on memory*. *Studia ethnologica Tartuensia* 6 (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003)
- Annuk, Eve. *Ilmi Kolla ja tema aeg: biograafilise lähenemisviisi võimalusi nõukogude aja uurimise kontekstis* (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006)
- Asu-Õunas, Ene. *Maret Olvet. Dal Segno. Märgist alates* (Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1997)
- Becker, Howard Saul. „Art As Collective Action“, *American Sociological Review*, 39 (6) (1974)
- Bergson, Henri. *Creative Evolution* (New York: Mineola, 1998)
- Berleant, Arnold. *Art And Engagement* (Temple University Press, 1993)
- Berleant, Arnold. *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* (Lawrence: University Press of Kansas, 1997)
- Bernstein, Boris. „Günther Reindorff“, *Ringi sees & ringist väljas* (Tallinn: Kunst, 1979)
- Bhabha, Homi Kharshedji. *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 2000)
- Bohman, Stefan. *The People's Story: On the Collection and Analysis of Autobiographical Materials*. *Methodological Questions* 3 (Stockholm: Nordiska Museet, 1986)
- Bormane, Dace K. „Kodu elu topograafias“, *Pärimuslik ajalugu*, toim Tiiu Jaago (Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2001)

- Bourdieu, Pierre. „Biograafiline illusioon“, *Praktilised põhjused: teooriast* (Tallinn: Tänapäev, 2003)
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)
- Bourdieu, Pierre. *Sociology in Question* (California: Sage Publications, 1993)
- Butler, Walter Ernest. *Mikä on exlibris? Mietelmiä FISAE:n määritelmästä* (Exlibris Aboensis, 2013)
- Denzin, Norman Kent. *Interpretive Biography* (Sage Publications, 1989)
- Eesti NSV Kunstnike Liit, Eesti NSV Kunstifond. *Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmete teoste žüriivaba kunstinäituse kataloog Tallinn, juuni 1958* (Tallinn: Trükikoda Kommunist, 1958)
- Elbaz, Robert. *The changing nature of the self: a critical study of the autobiographic discourse* (London: Croom Helm, 1988)
- Eyerman, Ron. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge Cultural Social Studies (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)
- Freeman, Mark. „Autobiographical Understanding and Narrative Inquiry“, *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*, toim D. Clandinin (Sage Publications, 2007)
- Gruppuso, Paolo, ja Andrew Whitehouse. „Exploring Taskscapes: An Introduction“, *Social Anthropology*, 28 (3) (2020)
- Gullestad, Marianne. *Everyday Life Philosophers: Modernity, Morality and Autobiography in Norway* (Oslo: Scandinavian University Press, 1996)
- Gusdorf, George. „Conditions and limits of autobiography“. *Autobiography: Essays theoretical and critical*, toim J. Olney (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980)
- Hain, Jüri. *Ex-Libris. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris*, toim Artur Mario da Mota Miranda (Portugal: Artur Mario da Mota Miranda, 1987)
- Hain, Jüri. *Maret Olvet. Kujundusgraafika*, toim Maret Olvet (Tallinn: Kommunist, 1976)
- Hain, Jüri. *Eesti graafika 1982–1989* (Tallinn: Kunst, 1992)

- Hain, Jüri. *Tallinn eksliibristel* (Tallinn: Kunst, 1980)
- Hampl, Patricia. *I could tell you stories: Sojourns in the land of memory* (New York: W. W. Norton, 1999)
- Harré, Rom. *Social Being* (Oxford: Blackwell Pub, 1979)
- Hauser, Arnold, ja Jonathan Harris. *The Social History of Art, Vol. 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages* (London, New York: Routledge, 1951)
- Helme, Sirje. *Eesti kunsti 100 aastat* (Tallinn: Post Factum, 2018)
- Helme, Sirje, ja Jaak Kangilaski. *Lühike Eesti kunsti ajalugu* (Tallinn: Kunst, 1999)
- Helme, Sirje, ja Andreas Trossek. *Kadunud kaheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010)
- Hennion, Antoine, ja Line Grenier. „Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time“, *The International Handbook of Sociology* (Sage Publications, 2000)
- Hennoste, Tiit. „Postkolonialism ja Eesti: väga väike leksikon“, *Vikerkaar* (2003)
- Henry, Michel. *Seeing the Invisible: On Kandinsky* (London, New York: Continuum, 2009)
- Hiius, Hugo. *Hugo Hiius: piibu ja pliiatsiga* (Tallinn: Kadmirell, 2011)
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000)
- Jimenez, Marc. *Mis on esteetika?* (Tallinn: TLÜ kirjastus, 2016)
- Juske, Ants. *Kaksipidi pildid* (Tallinn: Kunst, 2002)
- Jõesalu, Kirsti. „Eesti Nõukogudejärgne Mälutöö: Nõukogude Minevik Presidentide Kõnedes“, *ERMi Aastaraamat 55*, 1. jaanuar 2012.
- Kandel, Eric. *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures* (New York: Columbia University Press, 2016)
- Kanerva, Raimo, ja Matti Koskela. *Silkkipaino serigrafia* (Jyväskylä: Luova Grafiikka ry, 1979)
- Kangilaski, Jaak. *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist* (Tartu: Ilmamaa, 2000)
- Kangilaski, Jaak, toim ja koost. *Eesti kunsti ajalugu. 6, I osa, 1940–1991* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013)

- Kivimäe, Juta. Kuraatori tekst näituseks: *Helgi-Maret Olvet. Abstraktne kujund kui sümbol. Vabaduse galerii 26.06–16.07.2008*. Vabaduse galerii, 2008.
- Knapp, Arthur, ja Wendy Ashmore. *Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualized, Ideational* (Malden: Blackwell, 1999)
- Korkiakangas, Pirjo. *Muistoista rakentuva lapsuus: agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa = The childhood of memory: the agrarian ethos in the recollection of childhood work and play*. Kansatieteellinen arkisto 42 (Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1996)
- Kuhn, Annette. *An Everyday Magic : Cinema and Cultural Memory* (London, New York: I. B. Tauris, 2002)
- Kurvits, Tea. „Maapagu / in Exile”: valge orjana punasel maal“, *Kultuur ja Elu*, 3 (2004)
- Kõlar, Anu. „Elulookirjutuse teoreetilistest lähtekohtadest koos vaatega tänapäevastele eesti muusikabiograafiatele“, *Res Musica*, 2 (2010).
- Lauring, Jon Odinkar., toim *An Introduction to Neuroaesthetics: The Neuroscientific Approach to Aesthetic Experience, Artistic Creativity, and Arts Appreciation* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2014)
- Lehari, Kaia. „Loodus, keskkonad või maastik?“, *Maastik: loodus ja kultuur : maastikukäsitlusi Eestis* (Tartu: Tartu Ülikool, 2001)
- Lehari, Kaia. *Ruum. Keskkond. Koht = Space. Place. Environment* (Tallinn: Virgela; Eesti Kunstiakadeemia, 1997)
- Leht, Friedrich. *Eesti NSV XI aastapäevale pühendatud üliõpilaste õppe- ja diplomitööde näituse kataloog* (Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, 1951)
- Lepik, Hanno, toim *Maret Olveti eksliibrised* (Tallinn: Hanno Lepik, 2006)
- Lepp, Mart. *Maret Olvet minigraafika. Mart Lepa kunstikogu* (Tallinn: Folger Art, 2013)
- Lepp, Mart ja Olvet, Maret, toim. *Maret Olvet. Ex libris: a fonte puro pura* (Tallinn: Folger Art, 2009)
- Levin, Mai. *Märt Laarman* (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1996)
- Levin, Mai. *Maret Olvet. Valiku Vabadus*. Pressitekst (Tallinn: Haus galerii, 2008)
- Levin, Mai ja Vappu Thurlow. *Concordia Klar* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2006)

- Liigand, Marju. *Maret Olveti näitus 'Minu isa majake'*. Presstieade, 2. oktoober 2005.
- Loo, Virge, Ave Tõlpt, ja Gerli Randjärv, toim. *Wiiralti preemia 2019: Eesti nüüdisgraafika näitus* (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2019)
- Loodus, Rein. *Paul Luhtein ja tema looming* (Tallinn: Eesti Raamat, 1980)
- Lotman, Juri. *Semiosfäär* (Tallinn: Vagabund, 1999)
- Lotman, Mihhail. *Struktuur ja vabadus I: Semiootika vaatevinklist: 1.1. Tartu–Moskva koolkond* (Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2012)
- Lõugas, Anne, Vappu Thurlow, ja Jüri Hain. *Eesti graafika XX* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2001)
- Mannheim, Karl. *Structures of Thinking* (London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982)
- Marcus, George. „Past, Present and Emergent Identities: Requirements for Ethnographies of Late Twentieth-Century Modernity Worldwide“, *Modernity and Identity*, toime S. Lash ja J. Friedman (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1992)
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968)
- Neal, Arthur G. *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century* (M.E. Sharpe, 1998)
- Olvet, Maret. *Maret Olvet graafika* (Tartu: EK „Bit“, 1988)
- Olvet, Maret, Mai Levin, ja Mart Lepp. *Maret Olvet: graafika* (Tallinn: Folger Art, 2010)
- Olvet, Maret, ja Merike Olvet. *Maret Olvet. Väikegraafika*, toim Hanno Lepik (Tallinn: Hanno Lepik, 2010)
- Olvet, Maret, Vappu Thurlow, ja Merike Välli. *Maret Olvet. Muutumised Ajas* (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2015)
- Overing, Nigel Rapport, Joanna. *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts* (London: Routledge, 2000)
- Palang, Hannes. „Maastikest siin raamatus.“ *Maastik: loodus ja kultuur: maastikukäsitlusi Eestis* (Tartu: Tartu Ülikool, 2001)
- Palang, Hannes, ja Egle Kaur. „Kultuurimaastik: mõiste, analüüs ja tõlgendamine.“ *Inimesed, ühiskonnad ja ruumid: Inimgeograafia Eestis*, toim Jussi Jauhiainen ja Hill Kulu.

- Publicationes Instituti Geographici Universitatis Tartuensis 87 (Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2000)
- Peil, Tiina. „Maastike keskel.“ *Maastik: loodus ja kultuur : maastikukäsitlusi Eestis* (Tartu: Tartu Ülikool, 2001)
- Quemin, Alain. „The Sociology of Art“. *The Cambridge Handbook of Sociology: Specialty and Interdisciplinary Studies*, toim Kathleen Odell Korgen (Cambridge: Cambridge University Press, 2017)
- Ramachandran, Vilayanur ja William Hirstein. „The science of art: A neurological theory of aesthetic experience“, *Journal of Consciousness Studies*, 6 (6–7) (1999)
- Rautiainen, Marianne. *Kaupunkikuvan arvioiminen: selvitys kaupunkikuvaindikaattoreista* (Helsinki: Ympäristöministeriö, 2001)
- Riisalu, Katre, toim. *Eesti viniüülplaatide diskograafia 1954–2010*. Eesti Rahvusraamatukogu varamu = *Treasures of the National Library of Estonia* (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2011)
- Rujaline roostevaba maailm: näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis 28.II – 27.IV 1997* (Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998)
- Ryymän, Reino. *Maret Olvet: uudistuva taiteentekijä ; exlibrisluettelo v. 1992* (Lappeenranta: Paino-Verho Ky, 1992)
- Schacter, Daniel L. *Searching For Memory: The Brain, The Mind, And The Past* (Hachette UK, 2008)
- Smith, Sidonie, ja Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000)
- Soosaar, Martti, toim. *Eesti Ex Libris* (Helsinki: Estonian Institute in Finland, 2001)
- Taidre, Elnara, koost. *Tallinna Graafikatriennaali jälgedes = In the footprints of the Tallinn Print Triennial* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2018)
- Talvoja, Kädi. „Läbimurre. Protsessid ERKI-s 1950. aastate lõpul“, *Kunsttööstuskoolist kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunsti haridust Tallinnas* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2014)

- Tamm, Marek. „Aeg, lugu ja ajalugu. Kuidas kasutavad ajaloolased aega? (*Time, Narrative and History: How Do Historians Use Time?*)“, *Ajalookirjutaja Aeg – Aetas Historicorum* (2008)
- Tamm, Marek, toim *Kuidas uurida kultuuri? Kultuuriteaduste metodoloogia* (Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016)
- Tanner, Jeremy, toim „The Sociology of the Artist“, *The Sociology of Art: A Reader* (Routledge, Taylor & Francis, 2004)
- Tatar, Tõnis. *Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel*. Doktoritöö (Tartu: Tartu Ülikool, 2015)
- Thurlow (Vabar), Vappu. *Maret Olvet. Graafika* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2000)
- Tilley, Christopher Y. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments* (Oxford: Berg, 1994)
- Tinkler, Penny. *Using photographs in social and historical research* (Los Angeles: Sage, 2013)
- Tulving, Endel. „Episodic Memory and Autonoesis: Uniquely Human?“, *The missing link in cognition: Origins of self-reflective consciousness* (New York: Oxford University Press, 2005)
- Õunas, Ene. *12x16 eksliibrüst naistelt* (Tartu: Eesti NSV Raamatuühing, 1983)
- Õunas, Ene. *Maret Olveti isikunäitus* (Tartu: Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu Osakond, 1981)

Artiklid perioodikaväljaannetes:

- Crozier, Ray, ja Paul Greenhalgh. „Self-Portraits as Presentations of Self“, *Leonardo*, 21 (1) (1988), 29–33.
- Eco, Umberto. „Introduction to a semiotics of iconic signs“, *Versus*, 2 (1972), 1–15
- Hain, Jüri. „40 aastat graafikaateljeed“, *Kunst*, 73 (1) (1989), 56–57
- Hain, Jüri. „Graafikaateljee algaastatest“, *Kunst*, 57 (2) (1980), 9–11
- Hain, Jüri. „Tallinna II Graafikatriennaali eel“, *Kunst*, 39 (1) (1971)
- Hansar, Lilian. „Nähtav ja nähtamatu linnas“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 14 (2–3)

(2005)

Helme, Sirje. „Plakatist ja plakatitriennaalist“, *Kunst*, 66 (1) (1985)

Jensen, Jaan. „Tulevikku suunatud pilguga“, *Kunst*, 3 (1962)

Joon, Silja. „Eakas naiskunstnik jätkab loomismängu“, *Pärnu Postimees*, 21. september 2010

Kaera, Ressi. „Graafikute töömailt“, *Sirp ja Vasar*, 14. juuni 1963

Kangilaski, Ott. „Seismajäämise oht“, *Sirp ja Vasar*, 12. aprill 1953

Koppel, Annika. „Teekond romantikast minimalismini“, *Postimees*, 12. november 2000

Koppel, Margit-Mariann. „Graafik Maret Olvet otsib välgu võimalusi“, *Kultuur ja Elu*, 2002

Korkiakangas, Pirjo. „Individual, Collective, Time and History in Reminiscence“, *Ethnologia Fennica*, 25 (1997)

Laessig, Simone. „Toward a Biographical Turn? Biography in Modern Historiography – Modern Historiography in Biography“, *Bulletin of the GHI Washington*, 35 (2004).

Lehtiranta, Leila. „Taidegraafikko Maret Olvetille Tallinna on merkityksellinen kuvaamisen kohde“, *Exlibris Aboensis*, 54 (2006), 6–8

Lehtiranta, Leila. „Taiteilijan isän komennus Viipuriin elää taideteoksessa“, *Karjala*, 27. oktoober 2005

Levin, Mai. „Tallinna 3.graafikatriennaal“, *Kunst*, 48 (2) (1975)

Loodus, Rein. „Graafikat kunstisalongis“, *Sirp ja Vasar*, 2. august 1968

Loodus, Rein. „Loomingut mitme vennasvabariigi graafikameistritelt. Mõtteid II graafikatriennaalilt“, *Rahva Hääl*, 11. september 1971

Loodus, Rein. „Mõned küsimused professor Paul Luhteinile“, *Kunst*, 59 (1) (1982)

Luuk, Tamara. „Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960. aastate graafikas“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 7 (1994)

Malm, Ragna. „Kunstisuvi Saaremaal võtab üha suuremaid tuure – romantiline ja abstraktne Maret Olvet“, *Oma Saar*, 29. juuni 1995.

Olvet, Maret. „Väike, kuid sisukas näitus“, *Sirp ja Vasar*, 17. november 1967

Pajo, Helgi. „Näitus „Monotüüpia Eesti kunstis“, *Punane Täht*, 18. juuni 1983

Pihlak, Evi. „Piiirjooni Eesti nooremast maalist“, *Kunst*, 51 (1) (1978)

- Raisma, Mariann. „Märgist alates, kunst“, *Postimees*, 11. november 1997
- Randviir, Anti. „Reaalsuse abstraktsus ja abstraktsionistlik realism“, *Sirp*, 31. mai 2002
- Randviir, Ave. „Kunst kraapis end suvel kapi tagant välja. Olveti ajaretked“, *Eesti Päevaleht*, 3. juuni 2006
- Sakk, Ivar. „Kuidas kasvatati nõukogude inimest“, *Sirp*, 7. mai 2021.
- Salonen, Reet. „Maret Olveti näitus “Minimalistlikku graafikat” Galleria 68s“, *Sirp*, 12. oktoober 2017
- Tali, Maile, „Eesti vinüülplaadiümbrised 1970.–1980. aastatest“, *kunst.ee*, 3–4 (2020)
- Talvik, Merle. „1930.aastate ajakirjandusgraafika autoreid“, *kunst.ee*, 1 (2007)
- Seero, Tõnu. „Kunstiellamusi Beneluxi maadest“, *Rahva Häääl*, 31. juuli 1993
- Thurlow, Vappu. „Minu isa lugu: valge orjana punasel maal“, *Sirp*, 4. november 2005
- Toompere, Rait. „Uusrealistlik avangard, kunst“, *Postimees*, 5. aprill 1997
- Vabar, Vappu. „Kunstniku eelis“, *Sirp*, 10. november 2000
- Vanem, Mari-Liis. „Galeriikäik – Düstopia ja suletud ruumid“, *Sirp*, 15. jaanuar 2021

Käsitirjalised materjalid:

- Olvet, Maret. „Maret Olveti mälestused“. Päevik (Tallinn, 2020). Ragne Kangro valduses
- Olvet, Maret. „Kõne eksamikomisjonile diplomitöö kaitsmisel“. Käsitiri (ENSV Riiklik Kunstiinstituut, 30. juuni 1955). Ragne Kangro valduses

Intervjuud ja suulised allikad:

- Intervjuu Maret Olvetiga. Intervjueerinud Ragne Kangro, veebruar 2020. Salvestus Ragne Kangro valduses
- Intervjuu Tiiu Vilimaaga. Intervjueerinud Ragne Kangro, 21. märts 2022. Salvestus Ragne Kangro valduses
- Intervjuu Evi Tihemetsaga. Intervjueerinud Ragne Kangro, 25. mai 2021. Salvestus Ragne Kangro valduses

Isiksus Maret Olvet ja kunstikeskus.ee 12 küsimust. Intervjueerinud Vano Allsalu, 1. aprill 2009. Käsikiri Vano Allsalu valduses.

Intervjuu Maret Olvetiga. Intervjueerinud Britta Benno, 12. aprill 2019. Salvestus Britta Benno valduses.

Internetiallikad:

Kangro, Ragne. „Kuidas valmib üks isikunäitus?“, *Tartu Ülikooli kunstiajaloolaste blogi*, 7. veebruar 2021, <https://arthistartu.wordpress.com/2021/02/07/ragne-kangro-kuidas-valmib-uks-isikunaitus%e2%80%8c/>

Kivirähk, Kaarin, ja Maarika Agu. „Naistekuu 2019. Evi Tihemets: Mulle öeldi, et ERKIsse on nii raske saada, et ärgu ma üldse proovigu!“, *KKEKi veebiajakiri*, 3. aprill 2019, <https://cca.ee/ajakiri/evi-tihemets-mulle-oeldi-et-erkisse-on-nii-raske-saada-et-argu-ma-uldse-proovigu>

Maarits, Merit. „Tartu Kunstimajas avatakse Maret Olveti graafikanäitus“, *ERR.ee*, 28. juuni 2018, <https://kultuur.err.ee/842744/tartu-kunstimajas-avatakse-maret-olveti-graafikanaitus>

Olvet, Helgi-Maret. „Raamatukujundus ja illustratsioonid – A.Sinkel ‘Musta risti ikke all’“, *Eesti Kunstiakadeemia õppetööde digiteek 1914–1991*, 28. märts 2022. https://metfond.artun.ee/metfond/event_id-1197

Rennu, Triinu. „20 aastat maareformi Eestis 1991–2011“, *Keskkonnaministeerium*, 31. oktoober 2011, <https://envir.ee/uudised/20-aastat-maareformi-eestis-1991-2011>

Thurlow, Vappu kõne Maret Olveti näituseavamisel „Muutumised ajas“ Eesti Rahvusraamatukogus aastal 2015, *Maret Olvet 85. Jubilee exhibition opening (video)*, 23. jaanuar 2020, <https://youtu.be/99ENb2s8oFg>

Torp-Kõivupuu, Marju, ja Liis Keerberg. „Kagu-Eesti ristipuud. Näitus “Kagu-Eesti ristipuud”“, *Räpina Koduloo- ja Aiandusmuuseum*, 6. november 2015, <https://muuseum.rapina.ee/kagu-eesti-ristipuud/>

SUMMARY

Starting From the Sign – Life and Artworks of artist Maret Olvet

The aim of this thesis has been to examine the creative career of graphic artist Maret Olvet (1930–2020) and analyse her work based on her biography and memories. The analysis relies primarily on an (auto)biographical approach that ties to autobiographic memory and important moments in Olvet's life. Terminology has also been borrowed from phenomenological environmental aesthetics and the sociology of art.

The first chapter of the thesis gives an overview of the artist's life and creative career, as well as the era she lived and worked in. As the first comprehensive examination of the artist's life, it provides an important framework for future research of her work.

The second chapter analyses how the artist's self-portraits and portraits of family members reveal her personal and family life. These expose the various roles Olvet took throughout her life, as well as important milestones (marriage, motherhood, etc.). Furthermore, they are a means of expressing the artist's various current, past, and future self-images.

The chapter looks at the collection *The Story of My Father (Minu isa lugu)*, which deals with the life of Olvet's father and his tragic deportation through an aesthetic staged photographic method and marks a cathartic moment for the artist. The series depicts a meaningful event in the artist's autobiographical memory and is, as such, deeply personal. On the other hand, Maret Olvet uses this series to take her place in the collective memory of the nation.

The places that affected the artist, as well as how they revealed themselves in her artworks, were also examined. This part of the thesis makes use of phenomenological environmental aesthetics, which explores the interactions of man and environment, as well as perceptions of the cityscape, or more particularly, looking in and backward. It became apparent that Olvet depicted cityscapes that function as habitats and carry historic value. In particular, she tends towards depicting culturally significant places. It may also be posited that the pieces capture a moment in time and are thus part of the broader environment and collective memory. The artist's ability to show what is normally hidden and thus create a historically relevant environment is of note here.

The third chapter of the thesis concentrates on analysing works with socially critical and broader cultural and ecological connotations by drawing on the important events in the artist's

life, as well as the sociology of art. The chapter is based on the presumption that the artist and her art are inseparable from the surrounding environment and sociocultural context. This is especially apparent in the fact that the biological space is in essence social and always connected to past events.

One of Olvet's most influential series is the *Forest Myth (Metsamüüt)* series, which tells the story of Estonian forests, hinting at the destruction caused by clearcutting. The series forms a vast network that imitates the impact of real forests. By drawing parallels between forests, national culture and timeless cross symbolism, the artist becomes a part of social and collective memory, and her work a cautionary tale.

The blue-black-white works that form the *Estonian Thing (Eesti asi)* series carry both Estonian values and history, as well as autobiographical elements, and form another pivotal series for Olvet. The artist uses abstract shapes to depict constants and focal points that connect her to prior generations and define her time and role.

Olvet solidified her place in Estonian history and collective cultural memory with her series *Shoots (Võrsed)* (and some other works from the same period), which form an abstract depiction of the hope and sense of freedom of the period when Estonia regained its independence. The event and its social ramifications are momentous for the artist – she forsakes old norms and adopts a new abstract style. Through it, the artist was reborn and purified, and the past, present and future rewritten.

In addition to the series, the works *Logbook from "Estonia" (Logiraamat "Estonialt")* and *Black Cross (Must rist)* that commemorate the sinking of MS *Estonia* stand out for their depiction of powerful cultural junctures. Olvet's oeuvre also includes works that relate to the land reform of the 1990s (*Movable or Vallaasi* and *Real Estate or Kinnisasi*).

All these works draw on collective cultural trauma and contribute towards reshaping the nation's identity and social systems. Although cultural trauma is a collective phenomenon, it consists of the individual's unique experience. Olvet makes her contribution via her works that form a cautionary tale for future generations but also mark important moments in her life. Thus, it may be said that the social setting motivated the artist to express herself in her art and contribute to the collective memory, forming a sort of symbiosis.

The writing of this thesis has been an invaluable preparatory process for publishing a monograph of Olvet's life and art in the coming years. It can also be used as a basis for

examining the artist's book designs and bookplates, or posters, which are only briefly touched upon in this thesis.

In conclusion, by juxtaposing Maret Olvet's life and art, one gets a glimpse of her as an artist, a family member, and a member of society. These roles are often intertwined or end or begin in one another. Her life is structured by meaningful moments in time that often provide inspiration for her works. An artist's oeuvre is dynamic and everlasting, especially in a temporal sense, as each work is a combination of elements of the past, current semantic fields and ideas of the future. This has been an attempt at piecing together a complete picture of Maret Olvet's art and creative career, which is by no means final but just one of many possible interpretations.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Ragne Kangro,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

Märgist alates – Maret Olveti elu ja looming, mille juhendaja on Kadri Asmer,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Ragne Kangro

24.05.2023