

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Merili Reck
TOOMAS VINDI MAALIKEEL
Bakalaureusetöö

Juhendaja Silvi Salupere

Tartu 2014

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Merili Reck

.....

2.06.2014

Sisukord

| | |
|--|----|
| Sissejuhatus..... | 4 |
| 1. Mängiv kunstnik | 6 |
| 2. Analüüsi teoreetilised lähtekohad..... | 11 |
| 2.1. Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni visuaalanalüüs..... | 11 |
| 2.2. Visuaalkommunikatsiooni vahendid | 14 |
| 2.2.1. Ümbritsev tekst..... | 15 |
| 2.2.2. Interaktiivne tähendus..... | 15 |
| 2.2.3. Kompositsiooniline tähendus..... | 20 |
| 2.3. Kunst ja kummastus..... | 25 |
| 3. Toomas Vindi maalikeele analüüs..... | 28 |
| 3.1. Visuaalkommunikatsiooni vahendid | 33 |
| 3.1.1. Ümbritsev tekst..... | 33 |
| 3.1.2. Interaktiivne tähendus..... | 35 |
| 3.1.3. Kompositsiooniline tähendus..... | 38 |
| 3.2. Kummastav Vint..... | 46 |
| Kokkuvõte..... | 52 |
| Kasutatud kirjandus..... | 54 |
| Summary..... | 58 |
| Lisad..... | 60 |

Sissejuhatus

Antud töö uurib Toomas Vindi maalikeelt. Töö koosneb kolmest suuremast peatükist, milleks on „Mängiv kunstnik“, „Analüüsi teoreetilised lähtekohad“ ja „Toomas Vindi maalikeele analüüs“. Ülesehituslikult on töö jaotatud teooriaks ja analüüsiks. Töö kaks esimest peatükki moodustavad uurimuse teoreetilise põhja ning viimane peatükk tegeleb Toomas Vindi maalikeele analüüsimisega lähtuvalt teoorias esitatud seisukohtadest.

Teooria esimene sissejuhatav peatükk „Mängiv kunstnik“ annab ülevaate Juri Lotmani käsitlusest kunstist kui sekundaarsest modelleerivast süsteemist ning kirjeldab Leonid Štolovitši definitsiooni esteetilisest mängust ning kunstniku *lüürilisest minast*. Peatüki eesmärk on tutvustada lugejale kontseptsiooni kunstist kui keelega võrreldavast organiseeritud süsteemist, mille tajumine ja loomine on samaaegselt nii reeglistatud kui ka mänguline.

Teooria teine peatükk „Analüüsi teoreetilised lähtekohad“ on mahult suurim ning on jaotatud kolmeks alapeatükiks, milleks on vastavalt „Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni visuaalanalüüs“, „Visuaalkommunikatsiooni vahendid“ ja „Kunst ja kummastus“

Teise peatüki esimese ja teise alapeatüki eesmärk on pakkuda töövahendid maalialalüüsi tarbeks. Lähtuvalt teooria eelmises peatükis tutvustatud kunsti kui keele definitsioonist, on metodoloogias toetunud visuaalsemiootikute Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni poolt sõnastatud mitmekülgsel visuaalanalüüsi meetodile, mis tugineb lingvistikast tuletatud mõisteparatuurile.

Teooria teise peatüki kolmandas alapeateatükis tutvustatakse lugejale esmalt vene vormikoolkonna esindaja Viktor Šklovski mõistet lugeja kummastamisest ning selgitatakse miks kummastamine kunstitekstis vajalik on. Et siduda algupäraselt kirjanduse kontekstis

kasutatud mõistet kujutava kunstiga, on pöördunud visuaalsemiootiku Michael O'Toole'i poole, kes on uurinud kummastusvõtte rakendumist René Magritte'i töödes.

Töö kolmanda peatüki „Toomas Vindi maalikeele analüüs“ sissejuhatavas osas uurib autor Vindi kunstilise mina avaldumisviise. Sissejuhatava osa eesmärk on anda lugejale ülevaade Vindi maalikeele puhul enim tarvitatud märksõnadest ning määratlustest. Toetutud on autori enese seminaritööle ning erinevate kunstiajaloolaste ja kunstikriitikute tekstidele.

Analüüsi esimene alapeaükk „Visuaalkommunikatsiooni vahendid“ on analüüsi mahukaim osa ning aitab mõista, kuidas Vindi maalide puhul tihti kasutatud märksõnad (nagu näiteks mäng, tehislooduslikkus, reaalne illusoorus jne) erinevate nüansside (Kressi ja van Leeuweni mõiste *visuaalsed vahendid*) kombineerimisel realiseeruvad. Uurimisobjektideks on valitud neli erinevatel kümnenditel valminud maali, alates Vindi loomingutee algusest kuni tänapäevani. Valitud uurimisobjektid on järgmised: „Väikese Liisi ja tema isa jalutuskäik linnalähedasse metsa“ (1971), „Torn“ (1987), „Lõppematu maastik“ (1996), „Diivan hommikul“ (2000). Maalide analüüsimisel on jäetud kõrvale Vinti ümbritseva kunstielu kontekst, keskendutud on maalisisesele tähendusloomele.

Analüüsi teine alapeatükk „Kummastav Vint“ tutvustab esmalt Michael O'Toole'i hinnangul Magritte'i töödes esinevaid kummastamise viise ning võrdleb neid siis Vindi maalikeelega. Autor lähtub kunstiteoreetikutest, kes on Vinti sageli Magritte'iga võrrelnud ning üritab eelnevas peatükis analüüsitud maalide eripäradest lähtuvalt defineerida vindiliku kummastamise põhimõtted.

1. Mängiv kunstnik

Toomas Vindi maalide kirjeldamisel on tihti kasutatud märksõna mäng. Objektitasandil on tegu mänguga loodusliku ja tehniliku vahel, üldisemas plaanis aga laveerimisega reaalse ja irrealse vahel. Vindi mängulisusest annab suurepärase ülevaate Maria Šaškina raamat „Toomas Vint“. Šaškina on öelnud, et Vint on kui laps, kes mängib pintsli ja värvidega ning tunneb rõõmu oskusest maalida kõike, mida hing ihaldab. Aga lapseliku rõõmu kõrval on Vindil ka elukogemus, väljakujunenud maailmavaated ning kindlad filosoofilised lähtepunktid ja seisukohad, mis lapsel puuduvad (Šaškina 1993)¹.

Mäng ja kunst suhestuvad omavahel mitmel erineval tasandil: nad on sarnased nii tajuprotsessi seisukohalt kui ka kunstispetsiifilisest vaatepunktist vaadelduna. Mängu ja kunsti seoseid on põhjalikult uurinud Juri Lotman raamatu „Kultuurisemiootika“ peatükis „Kunst modelleerivate süsteemide reas“ ning Leonid Stolovitš raamatus „Esteetika, kunst, mäng“. Nii Lotman kui ka Stolovitš on pakkunud mõiste mäng definitsioone ning arutlenud, kuidas mängulisus end kunstis ilmutab.

Et kunsti ja mängu seoseid paremini selgitada, on Lotman mõlemad eraldi defineerinud. Enne, kui asuda kunsti ja mängu kõrvutamise juurde, peab selgitama, mida mõistab Lotman mõiste *modelleeriv süsteem* all. Lotmani sõnul on semiootika uurimise objektiks kõik, mis suudab edastada tähendust, olgu selleks siis raidkiri, luuletus või muusikapala. Primaarsed modelleerivad süsteemid on lihtsamad struktuurid, nagu näiteks sümptomatoloogia ning signaalidega tegelevad uurimisalad, liiklusmärgid, zoosemiootika, parasemiootika ning ka kõik loomulikud elavad ning surnud keeled. Sekundaarsed modelleerivad süsteemid on keerulisemad struktuurid. Siia alla kuuluvad lühidalt kõik süsteemid, mis kätkevad endas mõistet kultuur. Sellised on näiteks kunstikeel, mütoloogiad ja usundid ning rituaalid.

¹ Raamatu leheküljed ei ole nummerdatud

(Lotman 1999: 3-4)

Kunst on Lotmani sõnul seega sekundaarne modelleeriv süsteem. Modelleerimine on inimtegevuslik mudeli loomine ning mudel on asja asendav aistitav analoog. Olemaks asjaga analoogne, peab mudel järgima alateadlikult või teadlikult seatud analoogiareegleid: kunst peab samaaegselt asjast abstraheruma ning sellele samas ka sarnanema. Modelleeriv süsteem on osiste ning nende sidumise reeglistlik, seetõttu võib modelleerivat süsteemi võrrelda keelega. Kunsti sisu on reaalsus, mis on esmalt tõlgitud primaarsesse modelleerivasse süsteemi ehk siis loomulikku keelde ning seejärel kantud edasi sekundaarsesse modelleerivasse süsteemi ehk antud kunstiliigi keelde. (Lotman 1990: 7-9)

Lotmani sõnul on kunst modelleeriva süsteemina eriline ning kunsti spetsiifika paremaks selgitamiseks tasub võrrelda seda muu modelleeriva tegevusega. Esimese näitena toob Lotman välja teaduslik-tunnetuslikud mudelid, millel on informatiivne väärtus. Näiteks matkaja tutvub enne matkale asumist kaardiga. Esimene käitumine on tinglik ja teine praktiline, seejuures on esimene vaid ettevalmistus teiseks. Tinglik annab teadmised, et jõuda praktilise tegevuse realiseerimiseni. Teaduslik-tunnetuslikke mudeleid tarvitava käitumise omapäraks on see, et tinglik tunnetus on praktilisest tunnetusest rangelt eraldatud. Maakaardi lugeja ei paikne kujuteldavalt ümber mingisse muusse ruumi. Kuid on olemas modelleerivaid tegevusi, kus selline eristatus puudub, nagu näiteks mäng. (Lotman 1990: 11)

Stolovitš on mängu mõiste defineerimisel pöördunud saksa filosoof Friedrich Schilleri poole. Schiller väidab, et mäng pole omane vaid inimesele, vaid ka looma- ja taimeriigile. Lopsakad õitsevad puud, mil pungasid rohkem kui paljunemise seisukohalt tarvilik, ja mängivad loomad tähistavad teatud jõu ülejääki, mida võib nimetada vabaduseks. Inimese mäng aga ei ole ainult füüsiline, vaid ka esteetiline. Talle on omane soov end iluga ümbritseda ning ilu kogeda. Loodusele omasest kaootilisest vabast mängust saab inimühiskonnas reeglistatud mäng, nagu seda võib näha näiteks muusikas, kus taktimõõt ja noodistik korrastab häältekoori harmooniaks. (Schiller Stolovitš 1992: 146-147 järgi)

Schilleri üldistus on näitestatud muusika ja luule varal, kuid kindel reeglistik on omane kõikidele kaunitele kunstidele, mis eespool mainitud Lotmani määratluse kohaselt kuuluvad sekundaarsete modelleerivate süsteemide alla. Loomulik keel ja ka kunstikeel ei ole oma reeglistatuses siiski kivisse raiutud või muutumatu, kuid reeglite muutumine on järkjärguline protsess. Näeb ju ka narrativistlik kunstiteooria ette, et uue kunstiteose sünniks on vajalik kas eelnevalt väljakujunenud konventsioone korrata, avardada või lõhkuda. Seega võib kunstikeele kombinatoorika puhul rääkida eelkõige piiride tunnetamisest ning nende järgimisest või neile vastandumisest, seejuures üks ei välista teist. Schilleri käsitlus kunsti reeglistatusest toetub universaalsetele kunstikeele reeglitele, kuid ei puuduta lähemalt mängu ning kunsti spetsiifilisi seaduspärasusi. Samuti hälbib Schiller mõistega *esteetiline mäng* mõnevõrra Lotmani käsitlusest, sest Lotman ei tõmba loodusliku mängu ja kunstilise mängu vahele otsest paralleeli. Selleks, et antud probleemi paremini mõista, peab selgitama, mida mõtleb Lotman täpsemalt mängu ning mida kunsti all.

Lotmani sõnul on mäng inimteadvuse üks olulisemaid vajadusi. Mäng on reaalsuse spetsiifiline mudel, mis taasloob selle teatud külgi ning asetab need oma reeglite keelde. Mängule on omane mänguline käitumine, mis erineb nii praktilisest kui ka tunnetuslikust käitumisest selle poolest, et kätkeb endas nende kahe samaaegset teostumist. Mängija peab olema teadlik tinglikus situatsioonis viibimisest, kuid samaaegselt ka selle unustama. (Lotman 1990: 12-13)

Lotmani sõnul on kunst mänguliste mudelitega sarnane. Kunstiteose aistmine nõuab kunstilist käitumist, millel on ühiseid jooni mängulise käitumisega. Ka kunstiline käitumine on praktilise ja tingliku süntees: indiviid elab läbi tundeid, mida kutsuks esile sarnane reaalne olukord ja samas teadvustab endale, et olukorrale vastav käitumine ei ole vajalik. Lotman näitab kunstilist käitumist näidendi abil, kus publik elab tegevusele kaasa, kuid ei torma lavale tegelasi abistama. Lotmani sõnul avaldub siin suurepäraselt kunstilise käitumise kahesus. Teadmine väljamõeldisest peaks välistama pisarad või siis pisarad peaksid välistama

teadmise väljamõeldisest. Ometigi esinevad mõlemad käitumisviisid koos ning üks võimendab teist. Siin avaldub kunstilise mudeli spetsiifika: iga mudeli osis ja mudel ise on samaaegselt lülitatud mitmesse käitumissüsteemi ning omab igas süsteemis unikaalset tähendust. (samas: 21-22)

Lotman kõrvutab mängulist ja kunstilist käitumist seeläbi, et mõlemad kätkevad endas tingliku ning praktilise tunnetuse ühendamist. Samas väidab Lotman, et kunst ei ole mäng. Mäng on oskuste omandamine tinglikkus olukorras, kunst on maailma modelleerimine tinglikus olukorras. Mängides järgitakse reegleid, kunst on tinglike reeglite keeles öeldud tõde. Lotman on eelneva tabavalt kokku võtnud: „Mäng on „just nagu tegevus“, kunst aga „just nagu elu“.“ (Lotman 1990: 26)

Lotman asetab kunsti ja mängu kõrvutamisel põhilise rõhu praktilise ja tingliku tajuprotsessi kombineerumisele. Ka Stolovitši seisukohad toetavad Lotmani poolt seatud teese kunsti võimest reaalne ning tinglik omavahel sünteesida. Stolovitš on öelnud, et loomise protsessi mängulised alged jäädvustuvad töösse endasse ning taaselustuvad selle tajumise käigus. Kunstiteos ise ongi mäng, kus ühinevad teineteist välistavad vastandid, nagu reaalne ja fiktiivne maailm, tingimuslik ja tingimatu, loominguline vabadus ja piirangud. Sünergia erinevate objektide vahel hakkab toimima siis, kui esemed moodustavad mingi ootamatu seose, millest sünnivad ootamatud tähendussuhted. (Stolovitš 1992: 178-180)

Eelnev aitab mõista, kuidas kunsti loomine ise on mingil määral mänguline ning mil määral kunst võimaldab unikaalse tajuprotsessi tekkimist. Lotmani mäng ei ole aga sama, mis peatüki alguses sõnastatud Vindi mäng. Vindi mäng on see, mis toimub maali enese sees. Siinkohal tuleb mängu kunstniku isiklik käekiri ning reaalse maailmaga suhestumine.

Stolovitš on autori kunstilise isiksuse kirjeldamiseks kasutanud mõistet *lüüriline kangelane*, mida tuleks mõista eraldiseisvana autori isiksusest. Lüüriline kangelane on autori kunstiline kuju, mingisuguse kindla hoiaku esteetiline avaldus, kus autori isiksuse teatud aspektid on kas

eksponeeritud või varjatud. Reaalsuse esteetiline tõlgendamise viis väljendab kunstniku ideelist, meelelist ja emotsionaalset kinnistumist maailmas. Esteetilisel tajul on võime loodus elama panna, seda inimesestada. (Stolovitš 1992: 177)

Stolovitš vastandab omavahel loova inimese *päris-mina* ja *kunstnik-mina*, kus viimane on esimese modifitseeritud projektsioon, mis realiseerub kujutise siseses maailmas. Nagu eespool mainitud, ei ole Vint oma reaalsuse käsitusel maksimaalsel määral naturalistlik, sest armastab mängida loodusliku ja tehniliku vahekorraga ning luua ootamatuid ning unikaalseid suhteid. Šaškina sõnul suhtub Vint metsikusse maastikusse kui tänapäevane linlane, kes on loodusest veidi võõrandunud, kuid selle võludesse samas ka kiindunud (Šaškina 1993). Selline eripärane tajumisviis on Vindi mängleva maalikeele nurgakivi: kunstniku maalimaastik on samaaegse võõristuse ning imetluse materialiseeritud vorm.

Kunst on mänguline tegevus mitmel erineval tasandil. Vastavalt Lotmanile on kunsti tajumine sarnane mängulise situatsiooniga, kus kohtuvad tinglik ning praktiline maailmatunnetus. Nagu eespool mainitud, on kunst Lotmani sõnul sekundaarne modelleeriv süsteem. Kuna iga modelleeriv süsteem on definitsiooni kohaselt korrastav reeglistik, siis võib kunsti võrrelda ka keelega. Stolovitši lisab Lotmani määratlusele kunsti üldisest reeglistatusest ka kunstilise mängulisuse isikliku aspekti, mida kirjeldab mõiste *lühiriline kanglane* abil. Viimane seostub kunstniku isikliku stiiliga, mis on implitsiitne väljendus kunstniku emotsionaalsest suhestumisest teda ümbritseva maailmaga. Ka Stolovitši käsitusel võib kunsti käsitleda kui reeglistatud süsteemi ning seetõttu samastada keelega.

Seades eelduseks, et kunst on reeglistatud struktuur, mis sarnaneb keelele, peitub Vindi irreaalse reaalsuse mõistmise võti kompositsiooni lahtilammutamises. Vindi isikliku käe kirja kirjeldamisel toetub autor erinevate Vinti uurinud kunstiajaloolaste tekstidele ning seminaritöös püstitatud väidetele. Maalide osiste eristamise lähtepunktiks on järgnevas peatükis esitatud Theo van Leeuweni ja Gunther Kressi visuaalsemiootilise analüüsi meetod.

2. Analüüsi teoreetilised lähtekohad

Lähtudes Lotmanist ja Stolovitsist, kätkeb esteetiline mäng endas nii reeglistatust kui ka loomingulist vabadust, mida võib võrrelda ka keele ja kõnelemise vahekorraga.

Uurimistöö analüüsi eesmärgiks on kirjeldada nelja erinevatest loomeperioodidest pärineva maali (vt Lisa 1, Lisa 2, Lisa 3, Lisa 4) põhjal Toomas Vindi maalikeelt ning seetõttu on metodoloogias pöördutud Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni poole. Kress ja van Leeuwen on visuaalsemiootilises analüüsis lähtunud keeleteooriatest ning rakendanud lingvistilise tähendusloome mõisteid visuaalkommunikatsiooni kontekstis.

Pildikeelelises loomes mängivad Kressi ja van Leeuweni sõnul suurt rolli visuaalsed vahendid, mille analüüsimisel on võimalik rääkida kujutise suhestumisest/mittesuhetumisest vaatlejaga, kujutisesiseste elementide rütmist ning kujutise pretensioonist natuuri realistlikule edasiandmisele. Eelnevate aspektide realiseerumise uurimine Vindi loomingus aitab autori hinnangul sõnastada Vindi irreaalse reaalsuse eripärasid.

2.1. Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni visuaalanalüüs

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen eristavad raamatus „Kujutiste lugemine: visuaaldisaini grammatika“ visuaalkommunikatsiooni semiootilise uurimise kolme võimalikku suunda. Esimene on 1930. ja 1940. aastatel tegutsenud Praha koolkond, mis arendas Vene vormikoolkonna teooriaid lingvistika kontekstis. Teine on 1960. ja 1970. aastatel tegutsenud Pariisi koolkond, kelle põhiliseks ideoloogiks olid Ferdinand de Saussure ja teised lingvistid,

kelle ideid rakendati maalikunsti, fotograafia, moe, kino, muusika, koomiksite jm uurimisel. Pariisi koolkonna teooriaid ning meetodeid on ka määratletud semioloogiana. Viimane ning hetkel veel arenev suund lähtub samuti lingvistikast ning on ideid ammutanud Michael Halliday raamatust „Kriitiline lingvistika“. Kress ja van Leeuwen nimetavad end viimasena mainitud lingvistikast lähtuva visuaalsemiotika suuna järgijateks. (Kress ja van Leeuwen 2006: 6)

Kressi ja van Leeuweni meetodi põhimõtteid on täpsustanud Carey Jewitt ja Rumiko Oyama teoses „Visuaalanalüüsi käsiraamat“. Autorid väidavad, et Kressi ja van Leeuweni eesmärk ei ole end teistest eespool mainitud visuaalsemiotilistest lähenemistest distantseerida, vaid laiendada juba teiste semiootikute poolt visuaalanalüüsis rakendatud meetodeid. Kressi ja van Leeuweni visuaalsemiotika erineb Pariisi strukturalistliku koolkonna omast eelkõige selle poolest, et on laiendanud koodi mõistet. Strukturalistid mõistavad kommunikatsiooni läbi koodi: kui kaks või rohkem inimest on mingi koodi omandanud, on neil võimalik omavahel suhelda. Kress ja van Leeuwen kasutavad aga visuaalanalüüsis mõistet visuaalkommunikatsiooni vahend. Põhjuseks on erinevate visuaalkommunikatsiooni mudelite varieeruvad ning erinevad tõlgendamisevõimalused. Kõiki süsteeme ei ole võimalik tõlgendada ainult koodi põhjal. Näiteks liiklusmärkide puhul ei ole tõlgendamisel mängimisruumi, tegu on klassikalise koodiga. Märk ning selle tähendus on liikluseaduses ette antud ning eeldab täpset järgimist. Nii nagu liiklusmärgid, kasutavad ka teised visuaalkommunikatsiooni vormid kultuurisiseselt väljakujunenud ning omaks võetud visuaalseid valemehid, kuid on sealjuures oma olemuselt keerukamad. Näiteks moodsa kunsti puhul tuleb reeglite kõrval mängu veel loomingulise tegevuse iseloomust tulenev tähenduse arbitraarsus, väljakujunenud konventsioonide järgimine ja mõjutused teistelt kunstnikelt või kujutistelt. Sellest tulenevalt on ka tähendusväli laiem ning tõlgendamisevõimalusi rohkem. (Jewitt ja Oyama 2001: 135)

Siinkohal tulebki appi Kressist ja van Leeuwenist lähtuv visuaalanalüüs, mis aitab kujutise grammatikat detailsemalt kirjeldada. Visuaalkommunikatsiooni vahendite alla kuuluvad näiteks värv, perspektiiv ning kompositsiooni joondus (Kress ja van Leeuwen 2006: 6). Tänu

visuaalkommunikatsiooni vahenditele on kujutistega võimalik midagi öelda ning vahendite uurimine aitab tõlgendada autori kavatsusi (Jewitt ja Oyama 2001: 134). Visuaalkommunikatsiooni vahendid on sarnased Roland Barthes'i *konnotaatoritele* ehk konnotatiivse tasandi tähistajatele.

Van Leeuweni sõnul tegeleb Barthesi visuaalsemiootika üldistatult „inimeste, paikade ja asjadega“, keelelises kontekstis saab seda nimetada ka leksikaks või sõnavaraks. Barthes'i meetodist lähtuval visuaalanalüüsil on kaks tasandit: denotatsioon ja konnotatsioon. Denotatsioonitasand tegeleb esmaste kultuuriteadmiste põhjal loetavate tähendustega ning konnotatsioonitasand uurib, milliseid tähendusi loob kompositsiooni elementide kombineerimine erinevatel viisidel. (Jewitt ja Oyama 2001: 94)

Denotatsioonitasand on Barthes'i visuaalanalüüsis väheproblemaatiline. Kujutise mõistmiseks ei ole vajalik koodi dešifreerimine. Üldistatult, me mõistame seda, mida oskame ära tunda. Esmane tasand on seega kirjeldav ja otsene ning mitte sümboolne. (Barthes 1977: 51)

Uurimuses jääb denotatiivne tasand analüüs tagaplaanile, sest selle mõistmine on maalil toimuva kirjeldamise implitsiitne eeldus. Töö põhiline eesmärk on uurida maalikunstile spetsiifilisi võtteid, mis suunavad visuaalteksti lugemist ning peaksid aitama lahata Vindi maalikeele mängu iseärasusi. Viimases on abiks maali osadeks võtmine ning kirjeldamine läbi erinevate Kress ja van Leeuweni poolt sõnastatud visuaalkommunikatsiooni parameetrite, mida saab võrrelda ka Barthes'i konnotatiivse tasandi tähistajatega.

Konnotatiivne tähistamine ühendab endas tähistajat ja tähistatavat ning konnotatiivseid tähistajaid nimetab Barthes konnotaatoriteks (Barthes 1986: 91). Konnotaatoreid seostab Barthes visuaalsemiootikas kujutise või kunstiteose stiiliga, mida nimetab fotogeeniaks. Fotograafia tasandil samastab Barthes seda näiteks kaadri raamiga, kaugusega, valgustuse, fookuse ja särikiirusega. (Barthes 1977: 23)

Barthes' konnotaatorid on seega kujutamiseviisiga seotud tehnikad, mis määravad selle, mil viisil pildil toimuvat on vaatlejale esitatud. Samas ei ole Barthes'il palju öelda visuaalse süntaksi kohta. Kuigi meetod loetleb inimeste, objektide ja paikade tähendusi ning uurib, kuidas tähendused moodustavad koherentseid seoseid, ei tegele see tähendusloome spetsiifiliste mustrite ja meetodite analüüsimisega. Siin tasubki otsida tuge Kressi ja van Leeuweni uurimiseviisidest. Moodsa kunsti lugemisel on rohkem mängimisruumi kui propagandaplakati või reklaami analüüsimisel. Kunstniku tegevus ei ole ideoloogiliselt eesmärgistatud ning pakub visuaalteksti lugemisel rohkem variatsioone, mis ei realiseeru mingisuguse ideoloogilise laetuse tasandil, vaid kunstniku stiililistes valikutes reaalsuse esitamisel.

Van Leeuwen on ka märkinud, et Barthes'i meetodit ning Kressi ja van Leeuweni visuaalsetel vahenditel põhinevat uurimismeetodit on võimalik suurepäraselt kombineerida Panofsky kolmetasandilise analüüsiga. Põhjuseks on van Leeuweni poolt sõnastatud seisukoht, et Barthes tegeleb tähendustega kujutises eneses, kuid Panofsky asetab rõhku ka kunstnikut ümbritsevale kultuurikontekstile. (Van Leeuwen 2001: 92)

Panofsky meetod on kindlasti visuaalanalüüsis üldiselt tarbekas ning autor on seda ka seminaritöös kasutanud, kuid antud töö analüüs puudutab peamiselt tekstisiseseid tähendusi ning keskendub seetõttu konnotatiivsetele tähendustele, mis realiseeruvad kujutise-siseselt.

2.2.Visuaalkommunikatsiooni vahendid

Visuaalkommunikatsiooni vahendite alla kuuluvad järgmised tähendusloome vahendid: ümbritsev tekst, interaktiivne tähendus (distant, kontakt, vaatepunkt) ja kompositsiooniline tähendus (informatiivne väärtus, väljapaistvus, raamistus, modaalsus). (Van Leeuwen 2001: 95-96; Kress ja van Leeuwen 2006: 118-120, 188, 201, 203, 156)

2.2.1 Ümbritsev tekst

Tiitrid võivad kujutisel olevaid inimesi nimepidi nimetada või neid kindlasse tüpaaži määrates stereotüpiseerida. Huvitav on ka see, et kujutis ja tekst võivad teineteisega vastuollu astuda. Näiteks võib tekst kasutada pärisnimesid, et illustreerida mingit väga üldist ideoloogilist mõtet. Nii on talitatud näiteks 1930. aastate Briti dokumentaalfilmides, kus on laias kaadris filmitud ühtset ning identiteeditut tööliste massi, kuid peale loetavas tekstis on nimetatud tööliste nimesid. (Van Leeuwen 2001: 95-96)

Antud kontekstis on ilmselt tegu teatud ideoloogilise seisukoha õigsuse kinnitamisega läbi suure grupi kujutamise, kus grupi üksikliikmete nimetamine pärisnimedega paneb vaatlejat mingil määral kujutatavaga samastuma.

Sarnast võtet on maalikunstis modifitseeritult kasutanud näiteks sürrealist René Magritte oma tõenäoliselt kuulsaimas töös „See ei ole piip“ (Lisa 5). Kujutise ülesehitus on lihtne: maalil on piip ning selle all eelmainitud tekst, mis tekitab visuaalteksti lugemisel loogilise dissonantsi. Magritte'i puhul on kujutatav vaatlusel identifitseeritav, kuid maalipealkiri kustutab kujutatava identiteedi. Ka Vindi puhul on täheldatav teatud lahknevus maalikeeles ja seda ümbritsevas tekstis. Vint ei ole maalidel kasutanud kirjateksti, kuid Vindi maalide tiitriteks võib lugeda maalipealkirju, mis on kohati vastuolus maalil toimuvaga.

2.2.2. Interaktiivne tähendus

Üks tähendusväli, mis kujutise lugemisel avaneb, on interaktiivne tähendus. Autorite sõnul panevad kujutised publiku pildisisesse maailmaga mingil kindlal viisil suhestuma. Interaktiivse tähenduse kehtestumise kolm olulisemat moodust on distants, kontakt ja vaatepunkt. (Kress ja van Leeuwen 2006: 119-120)

Kujutise kaugus või lähedus suhtes vaatlejaga määrab tema individuaalsuse taseme. Mida lähemal asub kujutatav indiviid vaatlejale, seda suurem on tema individuaalsus ning seda

rohkem suudab vaatleja temaga suhestuda. Autorid on kasutanud näitena filmikeelt, kuid nagu eespool mainitud, toimib igasuguse reaalse maailmale viitava figuraalse kujutise vastuvõtt üsna sarnastel põhimõtetel. Suhestumine kujutatavate indiviididega põhineb reaalse elu sotsiaalsetel konventsioonidel ja ka etiketil. Autorid on filmikunsti põhjal eristanud kolme võimalikku lähedusastet: lähivõte, keskmine võte ja kaugvõte. Lähivõte raamib tavaliselt inimese nägu ning ei lähe õlgadest kaugemale. Vaatleja on asetatud kujutatava inimese isiklikku ruumi ning seetõttu on ka eelmainitute intiiimsem. Keskmine võte asetab raami kuskile vöökohta ja jalgade vahelisse piirkonda ning tähistab vaatleja ja kujutatava isiku vahelises seoses klassikalist sotsiaalset situatsiooni, kus on loodud kontakt, kuid samas säilib ka teatav distants. Kaugvõte näitab figuuri kogu tema pikkuses kas napilt raami mahutatuna või siis kauguses seismas. Kaugvõte tähistab sotsiaalses plaanis impersonaalset suhet, kus vaatleja ja kujutatava vahel puudub side. (Kress ja van Leeuwen 2006: 124)

Vint kujutab inimfiguure enamasti täisplaanis. See tähendab, et kogu figuuri keha on nähtav. Selline kujutamiseviis on võimalikest impersonaalseim. Võrdlusena võib paralleeli tõmmata reaalse elu sotsiaalse ruumiga, kus kaugel asetsevad täisfiguurid on inimese isiklikust ja sotsiaalsest ruumist väljas ning on tavaliselt võõrad.

Kontakt on representeeritava suhestumine vaatlejaga pilgu abil. Kujutatav indiid võib vaatlejale silma vaadata või siis pilgu vaatlejast eemale keerata, esimene on vastavalt Kressile ja van Leeuwenile nõudlik kujutis ning teine on esitav kujutis. On ka oluline märkida, et kujutusviisi valik sõltub enamasti kontekstist. Näiteks televisioonis ning ajakirjades on eelistatud nõudlikud kujutised, kus kujutataval isikul on vaatlejaga otsene kontakt. Seevastu on näiteks filmi, teleseriaalide ja teaduslike illustratsioonide puhul eelistatud esitav kujutis, kus vaatlejas tekitatakse illusioon, et kujutisel viibivad isikud ei ole vaatleja olemasolust teadlikud. Kress ja van Leeuwen on nõudliku ja esitava kujutise mõiste tuletanud lingvist Michael Halliday keeleteooriast, kus autor eristab kahte tüüpi kõneakti: küsimused ja käsklused ning väited ja pakkumised. Küsimuste ja käskluste eesmärk on informatsiooni jõuliselt kinnitada ning väidete ja pakkumiste eesmärk on informatsiooni pakkuda või esitada.

(Kress ja van Leeuwen 2006: 118, 120)

Nõudlikul kujutisel on vaatlejale mingid pretensioonid. See, mida kujutis vaatlejalt nõuab, avaldub näoilmetes ning žestides. Otsevaates esitatud intensiivne pilk nõuab lugupidamist, alt üles vaatav silmapaar võib äratada kaastunnet, silmkontakt koos naeratusega taotleb vaatleja soosingut ning läbitungiv pilk võib vaatlejasse õudu sisendada. Kui kujutisel asuva figuuri pilk on pööratud kaugusesse, suhtub ka vaatleja kujutatavasse teisiti. Suhestumise asemel jälgib vaatleja kujutatavat teatavalt emotsionaalselt ning sotsiaalselt distantsilt. Esitav kujutis vastab funktsioonilt Halliday väidete ja pakkumiste tüüpi kõneaktile. (Kress ja van Leeuwen 2006: 118)

Seega võib öelda, et nõudliku ja esitava kujutise näol on tegemist aktiivne/passiivne vastandusega. Nõudlik kujutis on laialdast rakendust leidnud reklaamis ning teistes ideoloogiliselt laetud meediumites. Kuid ka maalikunstis on pilkkontakti kasutamine tähenduslik. Pilkkontakti abil on võimalik eristada olulisemaid figuure ebaolulistest ning luua kujutatava inimese ning vaatleja vahel side. Samuti on pilkkontakti rakendatud tihti autoportreede puhul, kus kunstniku implitsiitne eesmärk on kujutatava karakterit edasi anda ning vaatajad temaga suhestuma panna. Vint kaldub autori hinnangul pigem passiivse kujutamise poole. Maalil „Mäng“ ei tunne figuurid huvi meie maailma vastu, sest Vindi reaalsus ei ole samaväärne vaatleja reaalsusega. Vindi maailma ja vaatleja maailma vahel on enamasti kindel piir. Kujutamiseviis on filmilik, kunstnik ei lõhu neljandat seina vaatleja ja kujutatava vahel.

Viimane vaataja ja kujutise suhestamise meetod on vaatepunkt. Vaatepunkt on positsioon, kuhu kujutise autor vaatleja asetanud on. Kressi ja van Leeuweni sõnul ei ole erinevate vaatepunktide tähendust võimalik üksüheselt määratleda. Autorid näitestavad väidet tsentraalperspektiivi kasutamise. Ühelt poolt paneb kunstnik tsentraalperspektiivi kasutades vaataja kindlasse unikaalsesse positsiooni, mis rõhutab individuaalsust. Teisalt aga mõjub tsentraalperspektiiv ise objektiivselt, sest on natuuritruu kujutamise seisukohast realistlikem.

(Kress ja van Leeuwen 2006: 135).

Vaatepunkti kasutamisel saab üldises plaanis eraldada kahte ajastut: renessansieelsed ning renessansijärgsed kunstivormid. Enne renessanssi puudus freskodel ning kirikumosaikidel tsentraalperspektiiv ning kunst oli ümbritseva ruumi pikendus. See tähendas, et kujutis pidi suhestuma ümbritseva arhitektuuri ja interjöörikuundusega ning mitte otseselt vaatlejaga. Alates renessansist on kujutamisel kasutusele võetud tsentraalperspektiiv, kus vaatleja on asetatud ühte kindlasse punkti. Raamitud kujutis sai ümbritsevast vabaks, seda sai liigutada, see ei täitnud enam ühte kindlat eesmärki ega olnud määratud kindlalt piiritletud publikule. Just renessansiajal hakati ka väga kindla eesmärgiga raamimist kasutama. Raami eesmärgiks oli kujutist ümbritsevast maailmast kindlapiirilisel eraldada, kujutis oli n-ö aken maailma. See muutis jällegi kujutise ja vaatleja suhte olulisemaks, sest kujutis oli otseses seoses vaatajaga ning võis vaatlejat asetada erinevatesse positsioonidesse. Seega võib alates renessansist lääne kultuuriruumis eraldada objektiivseid ja subjektiivseid kujutisi. Objektiivsel kujutisel puudub tsentraalperspektiiv ning subjektiivsel kujutisel on vaatleja asetatud ühte piiratud vaatepunkti. (Kress ja van Leeuwen 2006: 136-137)

Tsentraalperspektiiviga kujutis loob sümboolse suhte kujutise autori ja vaatleja ning kujutatava vahel ning mõjub sealjuures objektiivsena, sest kasutab inimpilguga kõige sarnasemat visuaalset esitamiskiisi. Tsentraalperspektiivse kujutise tähendused realiseerivad nii vertikaalsel kui ka horisontaalsel teljel.

Vertikaalsel teljel on potentsiaal võimuhete loomisel. Kui vaatleja asub vertikaalsel telje suhtes ülal, siis ta vaatab kujutatavale ülevalt alla ning sümboolselt tähendab see võimupositsiooni. Millelegi alt üles vaadates on aga kujutisel vaatleja üle sümboolne võim. Kui kujutatav ja vaatleja asuvad enam-vähem samal tasandil, valitseb nende vahel sümboolne võrdsus. Vertikaalse telje tähendus sõltub ka kujutise loomise kontekstist. Näiteks ei pruugi võimupositsioon kanda alati allutamise konnotatsiooni. Hariduslikes joonistes kujutatakse situatsiooni tihtipeale ülalt, et vaatlejal oleks täielik ülevaade toimuvast. Sellisel juhul seisneb

vaatleja võim selles, et vastupidiselt kujutatavatele on tal suurem teadmine. (Kress ja van Leeuwen 2006: 140)

Vint on enamasti kasutanud otsevaadet, mis paneb publiku maalireaalsusega tõtt vaatama ning tekitab vaatlejas ka mingil määral tunde, et Vindi reaalsus on vaatleja reaalsuse loomulik jätk. Nagu aga edasises analüüsis selgub, on see tunne suuresti illusoorne.

Horisontaalne telg määrab seotuse astme vaatleja ja kujutatava vahel. Kujutisel frontaalpoosis paiknevad objektid ja figuurid on vaatlejaga kõige suuremal määral seotud, sest vaatleja asetseb kujutatavaga n-ö silmitsi. Kui figuur või objekt asetseb vaatleja suhtes küljega, siis ei suhestu vaatleja kujutatavaga enam nii otseselt ning kontakti määr on väiksem. Lihtsustatult öeldes on eristus järgmine: frontaalpositsioonis objekt või figuur on osa 'meie' maailmast, küljelt kujutatud objekt või figuur kuulub vaatlejale kättesaamatusse „nende“ maailma. (Kress ja van Leeuwen 2006: 136)

Horisontaalteljel realiseeruv eraldatus või seotus ei pruugi toimida ühetasandiliselt. Figuuri keha ja nägu võivad asetseda erinevalt – sellisel juhul on figuuril topelttäendus. Kress ja van Leeuwen kirjeldavad juhtumit, kus figuuri keha on kujutatud küljelt, kuid nägu on pööratud vaatleja poole. Antud juhul on figuur ikkagi võõras maailmas, kuid loob oma võõrast maailmast vaatlejaga kontakti. Samamoodi on väga ambivalentne ka tagantvaade. Ühelt poolt tähistab see äärmist impersonaalsust, teiselt poolt aga figuuri täielikku haavatavust vaatleja ees. (Kress ja van Leeuwen 2006: 138)

Frontaalpoosi kasutamine maalikunstis paneb vaatleja maksimaalselt kujutatavaga suhestuma ning võib ka vaatlejas teatavat aukartust tekitada. Näiteks on frontaalpoos laialdast kasutust leidnud autoportreede ning paraadportreede puhul, kus suhestumise määra suurendab ka figuuri kujutamine lähivaates. Kõrvaltvaates on kujutatud figuure enamasti siis, kui nad on kompositsioonil vähemtähtsad või kui autori eesmärk ei ole publiku ja kujutatava vahel sidet tekitada. Vint on figuure vaataja suhtes erinevatesse poosidesse paigutunud, kuid autori

hinnangul domineerib kunstnikul jällegi teatud passiivsus vaatleja suhtes.

2.2.3. Kompositsiooniline tähendus

Kressi ja van Leeuweni kompositsioonilise tähenduse alla kuuluvaid visuaalseid vahendeid on neli: informatiivne väärtus, väljapaistvus, raamistus ja modaalsus (Kress ja van Leeuwen vastavalt 177, 201, 203, 156).

Informatiivne väärtus on objektide paiknemine kujutise pinnal. Igal kompositsiooni tsoonil (parem/vasak, ülal/all, keskel/ääres) on spetsiifiline informatiivne väärtus. Objektide paiknemist kujutisel määratakse vaatleja seisukohast. Kujutise lugemine on sarnane kirjaliku teksti lugemisega, see tähendab horisontaalsel teljel vasakult paremale. Seega on visuaalse teksti kombineerimise ja lugemise põhimõtted kultuuriti erinevad, olenevalt kirjakeele reeglitest ning muudest kultuurilistest erinevustest. (Kress ja van Leeuwen 2006: 177)

Töö autori hinnangul on Vindi kompositsioonid üsna selgepiirilised ning see annab alust tsooniliste tähendussuhete uurimiseks.

Objekti paiknemine kompositsiooni tsoonis vasak/parem määrab vastavalt selle uudsuse määra. Kujutise vasakul poolel esitatud objektid on seega vaatlejale tuttavad ning juba omaks võetud ja nende põhjalt toimub kujutise edasine lugemine, paremal pool on autor esitanud objekte, millega vaatleja veel tuttav ei pruugi olla. Maalikunsti puhul on Kress ja van Leeuwen välja toonud kaks näidet. Esimene on 14. sajandist pärinev kirikureljeef, mis kujutab Eeva loomist. Jumal asub kompositsioonil vasakul ning Eeva paremal. Jumal on antud kompositsioonil olulisimal positsioonil, kõige lõpp ja algus. Eeva asetus aga viitab tema alamlusele ja patususele ning ka uudsusele piibliteksti ajalises läbilõikes. Teine näide on Michelangelo fresko „Aadama loomine“, kus Adam asetseb vasakul ja Jumal paremal. Siinkohal tuleb mängu renessansiaegne humanistlik vaim, kelle jaoks küsimus Jumalani jõudmisest osutus teaduse saavutuste taustal problemaatiliseks ning pakkus mõtlemisainet nii

kirikutegelastele kui ka filosoofidele. Aadam sirutab end Jumala poole, kuid ei jõua puudutuses jumalikkuseni. (Kress ja van Leeuwen 2006: 183)

Ülal/all paiknemine märgib Kressi ja van Leeuweni määratluses ideaalne/reaalne vastandust. Seda ei tohiks mõista ülemise telje tähtsustamisena alumise telje suhtes, vaid pigem abstraktse ja praktilise suhestamise läbi. Paralleele saab ka tõmmata eespool mainitud uudne/antud vastandusega, kus pildi all osas kujutatav on antud ning ülaosas kujutatud uudne. (Kress ja van Leeuwen 2006: 186-187)

Keskel/ääres eristus võimaldab samuti informatsiooni tähtsuse järgi kategoriseerida. Kress ja van Leeuwen eraldavad keskseid ja marginaalseid elemente. Keskne element asub kompositsiooni keskpunktis ning marginaalsed elemendid kas keskse elemendi või kompositsiooni kujuteldava keskpunkti ümber. Keskne element on kompositsioonil domineeriv ning allutab enda alla marginaalsed elemendid. (Kress ja van Leeuwen 2006: 196)

Teine kompositsioonilise tähenduse eristus on väljapaistvus. Väljapaistvus võib, kuid ei pruugi sõltuda otseselt objekti paiknemisest kompositsioonil. Väljapaistev objekt võib paikneda ükskõik millises kompositsiooni tsoonis, kuid selle väljapaistvust aitavad rõhutada näiteks selle suurus, fookuse asetus või värvikontrastid. Samuti on teiste hulgas väljapaistvamad inimfiguurid ja kultuurilised sümbolid. Kress ja van Leeuwen on jällegi toonud paralleeli kõnega, kus väljapaistvuse määravad erinevad auditoorsed faktorid, nagu näiteks rõhuasetused ning hääldus, mis lõpuks moodustavad rütmistatud terviku. Kompositsiooni puhul hindab vaatleja väljapaistvust visuaalse komponendi abil. Kress ja van Leeuwen nimetavad taolist tegevust pilguga kaalumiseks: mida väljapaistvam element on, seda kaalukam ta on. (Kress ja van Leeuwen 2006: 201)

Kolmas kompositsioonilise tähenduse võtmeelement on raamistus. Raamistus on osa kompositsiooni rütmist, see on paus. Kujutise raamistus tingib selle, kui suurel määral on elemendid omavahel seotud või eraldatud. Eraldatuse rõhutamiseks võib olla kasutatud

mitmeid võtteid, nagu näiteks figuuride vahele tühja ruumi tekitamine, värvikontrastid või vektoriaalsed katkestused. Seotust on võimalik saavutada vastupidiste võtetega, nagu värvitoonide sümmeetria, tühja ruumi minimaliseerimine objektide või figuuride vahel ning figuuride või objektide ühendamine vektorite abil. (Kress ja van Leeuwen 2006: 203-204) Raamistus ning väljapaistvus on seega omavahel seotud ning loovad kompositsiooni takti. Vindi puhul saab kindlasti rääkida kompositsiooni kindlast värsistatusest, sest kunstnik on kasutanud tugevaid kontraste ning mänginud detailirohkusega esi- ning tagaplaanil.

Viimane kompositsioonilise tähenduse tasand on modaalsus. Modaalsuse mõiste tuleneb lingvistikast ning tähistab seal mingite kindlate väidete tõeväärtust. Lausete formuleerimise põhimõtted määravad ka lausete modaalsuse. Näiteks mõjub kaudse kõne, tingiva kõneviisi ja minevikuvormi kasutamine subjektiivsemana kui autori enese otsesed väited olevikuvormis. Seega ei tulene kindla väite modaalsus mitte idee enese tõeväärtusest, vaid interpersonaalsest viisist, kuidas seda väljendatud on. Modaalsus põhineb kujuteldaval 'meiel', mida teksti autor loob suhtes enese ja publiku ning kirjeldatava idee vahel. (Kress ja van Leeuwen 2006: 156)

Kommunikatiivse funktsiooniga kujutiste puhul tähendab modaalsus kujutise usaldusväärsuse määra. Osadele kujutistele ning kommunikatsiooni allikatele on omane suurem implitsiitne tõeväärtus. Näiteks peetakse ajakirjanduslikke allikaid usaldusväärseks, sest fotokujutusel on suurem sisemine tõeväärtus kui muul visuaalkommunikatsiooni vormil ning reportaaž on tõesem kui fiktiivne jutustus. Seejuures on näivad visuaalsed meediumid teiste meediumitega võrreldes tõesemad, sest silmaga nähtav on usutavam kui näiteks kõrvaga kuuldu. Siiski ei ole ükski visuaalne meedium täielikult usaldusväärne, sest erinevate vahenditega on võimalik kujutise reaalsuse määra mõjutada. (Kress ja van Leeuwen 2006: 155)

See, mida nimetame reaalsuseks sõltub meie otsesest kontaktist ümbritsevaga. Et kujutis tunduks võimalikult naturilähedane, peab ta olema võimalikult sarnane objektiga, mida kujutab. Traditsioonilises mõttes tähendab see toonide, detailide ja sügavuse vahekorda. See, mis tundub silmale kõige naturalistlikum, sõltub suuresti tänapäevasest tehnoloogiast. Kress

ja van Leeuwen toovad välja, et tänapäevase inimese jaoks on tõenäoliselt kõrgeima naturalismi määraga 35mm värvifoto, mille värviküllastus on võimalikult reaalilähedane. Kui värvid on liiga küllastunud, mõjub kujutis hüperrealistlikuna ning kui küllastuse määr on väike, siis mõjub kujutis väherealistlikuna. Sama võib öelda ka detailirohkuse, fookuse ja kujutise sügavuse kohta. (Kress ja van Leeuwen 2006: 158-159)

Taolisi kujutise realistlikkuse määra mõjutavaid faktoreid nimetavad Kress ja van Leeuwen modaalsuse markeriteks. Kressi ja van Leeuweni kohaselt on modaalsuse markereid kaheksa: värvide tonaalsus must-valgest värviliseni, värvide rohkus, värvimodulatsioon, kontekstualiseerimine, esitlikkus, sügavus, valguse ja varju kasutus ning eredus (Kress ja van Leeuwen 2006: 160-163).

Veel märgivad autorid, et kujutisele on omane üheaegselt nii madal kui ka kõrge modaalsuse määr. See tähendab, et kujutise teatud elemente on rõhutatud ning teised jällegi tagaplaanile jäetud. Iga kujutise eripära sõltub sellest, kuidas selle autor reaalsusega suhestub ning kuidas soovib seda publikule edasi anda. Iga maali homogeenne reaalsus on tegelikult keerukas harmoonia, kus mängivad rolli mitmed erinevad hääled. Modaalsuse markerite määrade abil on võimalik konstrueerida n-ö modaalsuse muster ning selle mustri abil võimalik uurida maali reaalsuse ja tõelisuse vahekorda. (Kress ja van Leeuwen 2006: 171-172)

Värvide tonaalsuse puhul toovad Kress ja van Leeuwen välja, et mida suurem on värvikasutuse abstraktsus, seda väiksem on selle modaalsus. Nagu enne mainitud, asub kõrgeim modaalsus skaala keskpunktis. Näiteks värvide tonaalsuse puhul (must-valgest kuni kõrge kontrastsuseni) on madala modaalsusega nii must-valge fotokujutis kui ka väga suurte värvikontrastidega pilt. Veel on oluline värvide rohkus. Kõrgeima modaalsusega on kogu värvipaleti kasutamine võimalikult naturalistliku kujutise saavutamiseks. Kui värvide rohkuse modaalsus on madal, siis on kunstniku värvikasutus monokroomne. Näiteks 18. sajandi maastikumaalis oli kombeks esiplaanil kasutada pruuni erinevaid varjundeid ning taustal sini-hõbedasi toone.

Värvimodulatsioon sarnaneb veidi eelnevalt mainitud modaalsuse markeriga, kuid seda analüüsitakse ainult ühe värvitooni piires. Kõrge värvimodulatsiooni modaalsus tähendab, et on kasutatud ühe värvi mitmeid varjundeid, madala modaalsuse puhul on värv puhas ning varjundideta. (Kress ja van Leeuwen 2006: 159-161)

Kontekstualiseerimine on tausta visandatusaste. Kui kujutisel puudub taustruum, siis on selle modaalsuse määr peaaegu olematu ning figuuridest saavad tüpaažid või üldistatud näited. Kõrge modaalsusega kujutistel on taust väljajoonistatud ning ere, kuid siiski detailidevaesem kui esiplaan. Madala kontekstualiseerituse modaalsuse määraga kujutisi on kahte tüüpi. Esimene asub skaalal olematu modaalsuse ja kõrge modaalsuse vahel ning sellel on taust tume ning detailidevaene. Teine on ületanud skaalal kõrge modaalsuse määra. Selline kujutis tundub hüperreaalne, sest esiplaan ja tagaplaan on võrdselt detailsed. (Kress ja van Leeuwen 2006: 161)

Esitlislikkus on figuuride ja objektide kujutamise detailsus ning see varieerub realistlikkust esitamisviisist abstraktseni. Kõrge modaalsusega on originaaltruud ning piisavalt detailselt kujutatud objektid ja figuurid. Madala esitlisliku modaalsusega on kriipsujukusarnased kujutised või siis hüperrealistlikud maalid, kus on näha kujutatava poorid ning kortsud. (Kress ja van Leeuwen 2006: 162)

Sügavuse modaalsus sõltub perspektiivi olemasolust. Kõrgeima modaalsusega on tsentraalperspektiiv, sellele järgnevad langevas joones nurgelis-isomeetriline perspektiiv, frontaalne isomeetriline perspektiiv ja sügavuse tekitamine objekte ükstseise ette või taha asetades. Hüperrealistlikkus mõõtmis madala sügavuse modaalsusega kujutisel on kalasilma perspektiiv (Kress ja van Leeuwen 2006: 162).

Valguse ja varju naturalistlik kõrgeima modaalsusega kujutamine eeldab kindla valgusallika olemasolu. Madala modaalsusega kujutised võivad kasutada varjutamist, et näidata objektide

mahtu, sealjuures varju kasutamata. (Kress ja van Leeuwen 2006: 162)

Eredus on kujutise kontrastsus. Eredal kujutisel tekib tugev kontrast tumeda musta ja lumivalge vahel, väiksema ereduse määraga kujutisel on piirid udused. Mõlemad eelmainitud variandid on madala modaalsuse määraga. Väga huvitavad on antud perspektiivist ka omal ajal üheks meisterlikumaks naturalistiks tituleeritud Rembrandti tööd. Kunstnik kasutas maalidel n-ö keldriluugivalgust. See tähendab, et kompositsioonil on üks väga ere valgusallikas ning ülejäänud kompositsioon oli väga tume. Kunstnik kombineeris madala modaalsusega suure kontrastsuse kõrge modaalsusega peene valguse ja varju käsitlemisega ning jõudis äärmiselt naturalistliku kujutamisiisini. (Kress ja van Leeuwen 2006: 162)

Kõik eespool mainitud modaalsuse markerid aitavad töö autori hinnangul lõplikult analüüsida reaalsuse dissonantsi Vindi töödes. See, kuidas kunstnik on värvikasutuse, detailide ja kontrastide abil reaalsust painutanud, moodustab Vindi modaalsuse mustri ehk maalisisese reaalsuse koe.

2.3. Kunst ja kummastus

Avamaks vene kirjanduskriitiku ja -teoreetiku Viktor Šklovski kummastusvõtte olemust ja võimalikke rakendusi kunstitekstis, tuleb põgusalt tagasi pöörduda Stolovitši mängiva kunstniku kontseptsiooni juurde.

Stolovitši sõnul on esteetilisel tajul võime loodus elama panna, seda inimesestada. Äärmiselt huvitav on ka tõsiasi, et Stolovitš on looduse ja loomade kujutamise puhul maininud ümberkehastumist ning toonud näiteks Lev Tolstoi jutu „Holstomer“, kus antakse tegevust edasi läbi looma silmade. (Stolovitš 1992: 177)

Stolovitš näitab jutu „Holstomer“ abil inimese emotsionaalset kinnistumist reaalsuses, kus mitte-inimlik omandab inimlikud jooned. Ka Šklovski on Tolstoi novellide ning lühijuttude põhjal rääkinud autoripoolsest lugeja kummastamisest. Kummastusvõtte rakendamise eesmärk on publiku tajuautomatismist lahtiraputamine tavapärase reaalsuste mõistmismustrite lõhkumise abil.

Šklovski polemiseeris tekstis „Kunst kui võte“ ukraina keeleteadlase Alekandr Potebnja väitega, et kunst on kujunditega mõtlemine. Potebnja ja tema järgijate koolkonna jaoks on luuletekst kujunditega kõnelemine ning kujundite eesmärk on erinevate objektide ja tegevuste rühmitamine ja mõistetava abil mõistetamatu seletamine. Šklovski sõnul on aga antud lähenemine problemaatiline, sest see eeldaks, et luulekunsti areng toimuks kujundite ümbermängimisel. Šklovski aga väidab, et „...luules on märksa rohkem kujundite meenutamist kui kujunditega mõtlemist.“ Šklovski sõnul ei ole paljud ajastuspetsiifilised luulekujundid tegelikult mitte luuletajate loodud sümbolismid, vaid ajastuspetsiifilise keelekasutuse sünнитised. (Šklovski 1993: 55-56)

Šklovski sõnul on antud juhul probleemiks see, et Potebnja ning teised sarnastel arusaamadatel olevad teoreetikud ei ole eristanud proosakujundit luulekujundist. Proosakujundiga kantakse mingi eseme tunnus üle teisele esemele, tegu on metonüümiaga. Proosakeel järgib energia kokkuhoiu seadust ning praktilisust. Luulekujundi puhul on aga tegemist metafooriga ning seesõttu ei saa proosakeele seaduspärasusi luulekeelele üle kanda. (Šklovski 1993: 56-57)

Proosakeele seadustesse on sisse kirjutatud kõne automatiseerumine, kus lausete ja sõnade lõpud on alla neelatud. Šklovski toob paralleeli algebraga, kus asju asendavad sümbolid ning neid haaratakse hulgakaupa, tundes neid ära puhtalt kontuure kombates. Kui tajumus tuhmub,

„[...] kaob elu käest, muutudes eimillekski. [...] Kui terve keeruline elu möödub ebateadlikult, nagu paljudel, siis poleks seda elu nagu olnudki. Ja selleks, et eluaistingut tagasi saada, asju tunnetada, tunda, et kivi on kivine, ongi olemas see, mida nimetatakse

kunstiks. Kunsti eesmärk on muuta asi aistitavaks kui nägemus, aga mitte asja ära tunda; kunsti võtted on asjade „kummastamine“ ja raskepärane vorm, mis raskendab ja pikendab tajumist, sest tajumisprotsess on kunstis omaette eesmärk ja teda tuleb pikendada; kunst on viis läbi elada asjade teokstegemist, kuid valmistehtu pole kunstis oluline.“ (Šklovski 1993: 57-58)

Üks võimalik viis reaalsuse kujutamises stampidest vabaneda on Šklovski sõnul ümbritseva kirjeldamine esmakordse kogemusena, nagu seda teeb paljudes oma tekstides Lev Tolstoi. Näiteks jutustuses „Häbi“ on autor äärmiselt detailselt, kuid samas teatavalt distantsilt kirjeldanud inimese karistamist peksuga. Jutustuses „Holstomer“ on inimreaalsuse iseärasusi edasi antud läbi hobuse silmade. Hobune arutleb inimeste sõnade ja tegude üle ning tõdeb, et inimene suhestub ümbritsevaga ainult nimetamise abil. Inimene võib nimetada hobust enda omaks isegi siis, kui ta tegelikult suksuga ei sõida või tema eest kuidagi ei hoolitse. (Šklovski 1993: 58-59)

Selline vaatepunkt kummastab lugejat, sest kirjeldab võõristavana seda, mida lugeja peab inimreaalsuses loomulikuks. Šklovski märgib veel, et kummastamine ei ole vaid Tolstoile omane võtte, vaid seda võib leida igalt poolt, kus esineb kujund, mis kutsub esile nägemuse objektist, kuid mitte tema äratundmise (Šklovski 1993: 61). Kummastamise mõistet on kasutatud ka maalikunstist rääkides. Enim on mõiste silma hakanud just sürrealismi kalduvate kunstnike, näiteks René Magritte'i, puhul.

Austraalia Murdoch'i Ülikooli emeriitprofessor Michael O'Toole on uurinud visuaalkujundeid lähtuvalt Michael Halliday süsteemfunktsionaalsest teooriast, mille kohaselt keel tingib väljendusvõimaluste süsteemi. Artiklis „Pilguga mõtlemine: Magritte ja loogiline metafunktsioon“ on autor muuhulgas rääkinud sellest, kuidas Magritte'i maalide puhul saab rääkida n-ö objekti kriisist. Kunstnik on publikut kummastanud paradokside, hübridiseerimise, suurustega mängimise, isolatsiooni jm abil. (O'Toole 2008: 63)

Ka Toomas Vindi trikitamises ning lõpplahenduseta jäävas mängus on magritilikke sugemeid, kunstnikku on isegi nimetatud Eesti Magritte'iks (Juske 2013a: 218). Sirje Helme sõnul on võimalik tuua paralleele Vindi looduskäsitluse ja sürrealistlikku kunsti viljeleva Magritte'i kunstiliste võtete vahel. Vindi tardunud looduse alge järele küsides võib pöörata pilgu sürrealistliku kunstivoolu maailmakäsitluse poole, kus ei vaimustutud looduse täpsest mahajoonistamisest: tegelikkus on see, mis on juba läbinud inimese mõistuse sõela ning sündinud uuesti kujutelmade sfääris. (Helme 2000: 230)

Vindi töödes esinev sürrealistlik element annab võimaluse rääkida publiku kummastamisest reaalse ja irreaalse kombineerimise abil. Samuti võib tuua paralleele O'Toole'i käsitlusega Magritte'ist. Tasub meeles pidada, et kuigi Vint paistab Magritte'iga ühte sammu käivat, on siiski tegu iseseisva ning täiesti erinevates oludes välja kujunenud loomeisiksusega. Seega on võimalik teatud paralleele visandada, kuid Vindi maalikeel kuulub siiski ainult kunstnikule endale. Viimase täpsemaks sõnastamiseks on esmalt vaja Vindi töid analüüsida lähtuvalt eelnevas peatükis sõnastatud Kressi ja van Leeuweni visuaalsetest vahenditest ning seejärel sõnastada kas ja kuidas Vint oma maalikeeles reaalsusest irdub ning seega vaatleja ootusi petab.

3. Toomas Vindi maalikeele analüüs

Sissejuhatavas peatükis tutvustasin Stolovitši mõistet lüürilisest kangelasest, mis on tekstis end avav autori kunstiline kuju. Eriilmeliste minade avaldumine ei pruugi aga toimida vaid kaheplaaniiselt. Erinevates kunstitekstides võib end ilmutada täiesti unikaalne lüüriline kangelane.

Toomas Vint on tuntud nii maalikunstniku kui kirjanikuna. Ometi ei ole võimalik Vindi kunstilise ja kirjandusliku loomingu vahele paralleele tõmmata. Kunstiajaloolane ja -kriitik Sirje Helme on kogumiku „Eesti kunstnikud“ II osas märkinud, et nõustub Mati Undiga, kes näeb Vindi maalides unenäolist loodust ning novellides seevastu tänapäevast kompleksides ning painatud neurootilist inimest (Helme 2000: 229). Ka Vint ise on väitnud, et ei mõista, miks tänapäeva maalikunst tegeleb narratiivsete kirjeldustega, kui see on pelgalt kirjanduse pärusmaa (Epner 2004c). Vindi sõnul on vormi ja värviga võimalik edasi anda just seda kirjasõnaga ütlematut, mis oma lummusega inimeses hingeliigutust tekitab (Urmet 2004).

Seetõttu ei ole kunstniku maalikeele kombinatoorika avamisel mõtet otsida vastuseid tema novellidest. Vindi lüürilised kangelased elavad erinevates maailmades, mis võivad küll eksisteerida paralleelselt, kuid omavahel kuidagi ei kattu. Seega on Vindi maalikeele mängu kaardistades oluline ainult see, mida on rõhutanud ja mida varjanud kunstnik-Vint.

Märksõnad, mis Vindi loomingut lahkavates tekstides ikka ja jälle esile kerkivad, on püsivus ja suletus välismaailma mõjude ees. Ei saa öelda, et Vint oleks täielikult mõjutustest vaba. Pigem on kunstnik tehnilisi ning vormilisi kujundeid oma maalidesse üle võtnud omapoolsete mõõndustega, vältimaks järske hüppeid juba välja kujunenud visuaalkeeles. Seetõttu on ka keeruline Vindi loomingut žanriline määratlemine – raske on eraldada välismõjusid ning ainult

Vindile omaseid loomingulisi impulsse.

Väga tabavalt võtab Vindi kunstilise taotluse kokku kunstnik ja kirjanik Enn Põldroos, kes väidab, et Vint jätab mulje nagu miski tema loomingus ei muutuks. Põldroosi sõnul aga muutub Vindi maalidel midagi pidevalt, kuid see toimub ilma rabelemiseta, peaaegu märkamatu rõhunihestuse muutumise kaudu. Põldroos võrdleb maale homöopaatilise ravimiga, mille toime avaldub koostisosade õhkõrnade koguste abil. Vindi jäävus ei ole takerdumine juba välja kujunenud väljendusviisi, vaid filosoofiline printsip, millega kunstnik seisab vastu jaburale ning arutule vooluga kaasa jooksmisele. Vindi loodud maailm on Põldroosi sõnul ennekõike kaunis ning kunstnik hoidub kiivalt selle arutust laastamisest. (Põldroos 2004)

Antud seisukohta kinnitab ka Vint ise seminaritöö jaoks antud intervjuus.² Kunstnik on üheks suurimaks mõjutataks nimetanud oma venda Tõnist, kes oli uue põlvkonna sirgumise ajal nii tegev kunstnik kui ka rühmituse ANK '64 põhiline ideoloog. Olulisim, mille Toomas Vint venna õpetustest oma loomingusse kätkes, on esteetiline hoiak. Ajastu mõjutused jäävad Vindi puhul tagaplaanile, sest kunstniku tööd on ennekõike kaunid ning esteetiliselt nauditavad. Venna Tõnise kõrval võlgneb Toomas Vint paljuski ka oma abikaasale Ailile. Vinte (Toomas Vint, Tõnis Vint, Aili Vint, Mare Vint) on Okaste kõrval nimetatud eesti maastikul väljapaistvaimaks kunstnike dünastiaks (Ants Juske 2007).

Toomas Vint arutles intervjuus ka poliitilise ja ühiskondliku korralduse ning kunstniku loomingu puhtakoelisuse omavahelistest seoste üle Nõukogude Liidu ning taasiseseisvunud Eesti kontekstis. Kuigi Nõukogude režiim oli loomult repressiivne, andis see Vindi sõnul väga kitsaste piiride sees kunstnikule suurema vabaduse. Riiklikul tasemel valitsesid tsensuur ja keelud, kuid kunstielu korraldus soosis andekaid. Näituste tarbeks olid esitatud kindlad teemad, kuid lõplik valik lähtus eelkõige töö kvaliteedist. Vint vastandab seda tänapäevasele kunstipoliitikale, mida kutsub pilkavalt kunstiideoloogiaks. Näituste korraldamisel antakse ette väga kindel teema ning valituks osutuvad enamasti tööd, mis võimalikult täpselt teemaga

2 Suuline vestlus Toomas Vindiga toimus 2012. aasta 1. juunil Tallinnas Kuku kohvikus.

haakuvad. Tekib paradoksaalne olukord, kus kunst ei ole mitte suunanäitaja, vaid ühiskonna huvide teener.

Samuti rõhutab Vint intervjuus riigipoolsete toetuste olulisust. Kunstnike Liitu kuulujatel oli Nõukogude ajal olemas pidev ning arvestatav sissetulek, millest piisas, et ära elada. Kunstnik oli täisväärtuslik amet, mille pidaja sai endale lubada täielikku loomeprotsessile keskendumist, ilma et peaks loomise kõrval tegema päevatööd. Võrdlusena esitab Vint tänapäevase kuvandi viirelevast kunstnikust, kes ära elamiseks peab tegema tellimustöid. Riigi toetuse vajalikkust Vindi silmis kinnitab ka vastus kunstiajaloolase Tiiu Talvistu poolt püstitatud küsimusele kunstnike ootustest kultuuripoliitikale, kus Vindi seisukohaks jäi tema poolt sõnastatud fakt, et kultuuriametniku eesmärgiks on teenida kultuuri ja mitte vastupidi (Talvistu 2011).

Viimase valupunktina märgib Vint ära joonistusoskuse puudumise nooremate kunstnike hulgas. Pluralismis sirgunud põlvkond ei oma kontakti varemtehtuga ning on seetõttu oma loomingus kergesti mõjutatav. Traditsiooni katkemine kunstimaastikul välistab aga väärtuste kumuleerumise ning tekitab küsimuse rahvusliku kultuuri püsimise võimalikkusest. Toomas Vindi vastus sellele tema poolt sõnastatud allakäigu trendile on läbimõeldud valikute tegemine ning äärmiselt ettevaatlik sammumine oma loomingulisel teel. Ainukene erand muidu kõikumatus stiilipuhtuses on 1995. aastal Sorose kunstikeskuses toimunud näitusele „Biotoopia“ esitatud „Vaikelu“ nimeline installatsioon. Vindi sõnul on tegemist paroodiaga, mida ei peaks seostama tema ülejäänud loominguga.

Ajastu mõjude äärmiselt oskuslik sidumine enda loominguga ning visuaalkeelee äärmine püsivus teevad Vindi maalide žanrilise piiritlemise keeruliseks. Sirje Helme on öelnud, et Vindi loomingu lähteid on otsitud mitmetest vastanduvatest suundadest (Helme 2000: 229). Vinti on väga põhjalikult uurinud Maria Šaškina, kes väidab, et Vindi maalikeelee kirjeldamiseks sagedasti tarvitatud märksõnad nagu *naivism* või *intellektualism* ei ole täpsed. Vint on liialt rafineeritud, et teda naivistiks saaks nimetada. Samas aga eeldaks intellektualism

teatud iroonilist hoiakut, mis Vindil puudub (Šaškina 1993). Seetõttu olen Vindi stiili määratlenud maagilise realismina – kunstnik kujutab piinliku täpsusega reaalsust ning lisab sinna omalt poolt midagi müstilist.

Jättes hetkeks kõrvale Vindi taotluse esteetilisele harmooniale, võib kunstniku loomingulähteid leida ka loodusest. Toomas Vindil puudub erialane kunstiharidus, kunstnik õppis enne sõjaväkke minekut Tartu Ülikoolis bioloogiat. Vint on suure osa oma elust elanud koos abikaasa Ailiga Nõmme mändide vahel. Šaškina viitab, et sõbrad ja sugulased armastavad kunstnikupaari hellitavalt „metsvintideks“ hüüda. Põhjuseks on nii elukoht äärelinna roheluses kui ka looduse ilust inspiratsiooni ammutamine. (Šaškina 1993)

Stiililt on kaks kunstnikku aga erinevad. Aili Vint on tõenäoliselt hetkel Eestis tuntuim realistliku pintsililöögiga meremaalija. Toomas Vint seevastu laveerib kuskil realismi ja irrealismi piirimaal. Laadilt erinevad loojaid ühendab ühine loominguline impulss. Nii Aili kui Toomas Vinti köidab looduse müstilisus ja ime.

Äärmiselt põnevaks muudab Toomas Vindi visuaalkeele viis, kuidas kunstnik on loodust kujutanud, Stolovitši mõistes ka loodust inimlikustanud: Vindi maastik on peegeldus kunstniku enda suhestumisest loodusega, mida ühelt poolt kannustab imetus ja vaimustus, teisalt aga võõristus. Nagu eespool mainitud, ei ole Vint üdini realistlik. Šaškina sõnul suhtub Vint metsikusse maastikusse kui tänapäevane linlane, kes on loodusest veidi võõrandunud, kuid selle võludesse samas ka kiindunud (Šaškina 1993).

Nagu seminaritöös öeldud, on selline eripärane tajumisviis on Vindi mängleva maalikeele nurgakivi. Loodus esineb Vindi maalidel huvitaval kombel tardunud ja staatilise mitteloodusena. Vint pöörab suurt tähelepanu detailidele, iga rohukõrs on piinliku täpsusega välja maalitud. Samas jääb mulje, et see sama rohukõrs ei kasva mitte mullast, vaid on plastmassist mulaaž. (Reck 2012: 12-13)

Loodus, mis Vinti inspireerib, on seega allutatud Vindi maalikeelele ega eksisteeri väärtusena omaette. Vindi vigurdavat tehnikat on tabavalt kommenteerinud Rein Veidemann, kes nimetab Vinti kaksainsuslikuks autoriks. Veidemann viitab Vindi perenimele ning ütleb, et see võib tähendada nii tiivulist kui ka keeret. Vindi tegelikkuse ja näilisusega mänglevas kunstiloomingus jääb aga kõlama viimane, „... see on Vindi „vint“.“ (Veidemann 2012). Seminaritöös Vindi maali „Mäng“ Panofsky kolmetasandilisest meetodist lähtuvas analüüsis ilmnevad mõningad viisid, kuidas Vint publikut üle kavaldab. Kui süüvida pildil toimuvasse, siis ilmneb, et Vindi mäng on äärmiselt peen ja keerukas. See on mäng tehniliku looduse ja loodusliku tehnilikkuse vahel, mäng staatilisuse ja dünaamilisuse piiril. Vindi maaliuniversum on samaaegselt avatud ja suletud. Tardunud ning turvalisena tunduv maastik kutsub vaatlejat endasse süüvima, kuid ei ava end kunagi täielikult – publik on Vindi maailmas vaid pelk külaline (Reck 2012: 19-22).

3.1.Visuaalkommunikatsiooni vahendid

Sirje Helme sõnul on Toomas Vindi töödes küllaltki hõlbus leida nn ilu grammatikat, mis erinevates kombinatsioonides vaatajat võlub (Helme 2000: 229). Vindi maalikeele kombinatoorika eripära on publikuga vigurdamine ning vastandlike assotsiatsioonide kokkusulandamine. Üheaegselt esinevat realismi ja sürrealismi, tehnilikkust ja looduslikkust, kontaktust ja distantseeritust saab täpsemalt uurida tänu Kressi ja van Leeuweni poolt sõnastatud visuaalkujundi konstrueerimise põhimõtetele, mille abil on võimalik sõnastada nõ kompositsiooni grammatika.

3.1.1. Ümbritsev tekst

Olenevalt kujutise suunitlusest võib autor tiitreid kasutada kas sõnumi kinnistamiseks või hoopiski publiku desorienteerimiseks. Esimest on laialdaselt kasutatud propagandaplakatil ja reklaamis. Teist on rakendanud näiteks sürrealistlik kunstnik René Magritte, kes tiitritega

kujutatut eitas. Toomas Vindi tiitrid teistsugused ning ei lähtu kujutise-sisesest tekstist, vaid maalipealkirjadest. Maali pealkirjastamise eesmärk traditsionaalses mõttes on anda lühikirjeldus kujutisel toimuvast. Vindi kirjeldus ja kujutisel toimuv tundub aga olevat kerges nihkes.

Näiteks on ühe Vindi kuulsama töö „Väikese Liisi ja tema isa jalutuskäik linnalähedasse metsa“ (Lisa 1) pealkirjas kindlaks määratud figuuride vaheline suhe: meesfiguur on tüdruku isa. Lähedane sugulusside eeldaks ka kompositsioonil figuuride tavalisest suuremat omavahelise seotuse määra. Paradoksaalselt aga tundub, et laps- ja meesfiguur ei ole teineteise olemasolust üldsegi teadlikud ning on maastikule suvaliselt laiali pillutatud. Kressi ja van Leeuweni kohaselt annab figuuri nime nimetamine maali pealkirjas talle piiritletud karakteri ning loob figuuri ja vaatleja vahel ühenduse. Maalil „Väikese Liisi ..“ asuv lapsfiguur, keda autor on nimetanud Liisiks, mõjub aga paradoksaalselt anonüümsena, sest teda on kujutatud kaugvaates ning ärapööratud pilguga.

Tasub veel märkida, et oma loomingutee edenedes hakkab Vint aina vähem ja vähem inimfiguure kujutama (Juske 2013a: 219). Uuema aja maalides on kompositsiooni keskmes tehnilik objekt ning loodus või siis äärmuseni impersonaliseeritud inimfiguur, kes on vaatlejale selja pööranud ning pilgu maastiku enese sisse pööranud. Võib veel lisada, et inimese pöördumine on võimalik märk topeltmaastike ilmumisest Vindi loomingusse. Juske sõnul pole Vindi hilisemad maastikud enam ainult maastikud, vaid pigem vaated maastikule, kus loodust on antud edasi läbi kellegi teise silmade või siis topeltraamistuses (Juske 1998).

Vaataja ootuse lõhkumist võib märgata ka maalidel „Lõppematu maastik“ (Lisa 3) ja „Diivan hommikul“ (Lisa 4), kus kunstnik lõhub kujutise loogilist ühtsust. Maalil „Lõppematu maastik“ jookseb läbi muru autotee eraldusjoon. Maali pealkiri tekitab vaatajas kujutluse ühtsust looduslikust või linnalisest maastikust. Vint ongi kujutanud loodust, kuid on ühtsust tehisoonega lõhkunud ning seega vaatleja traditsiooniliste assotsiatsioonidega mänginud.

Maalil „Diivan hommikul“ on Vint küll kujutanud seda, mida pealkirjas publikule lubas, kuid teinud seda dekontekstualiseeritud viisil. Tehislik objekt on oma loomulikust keskkonnast välja rebitud ning asetatud looduslikule maastikule.

Vastupidiselt kolmele eelnevale maalile ei teki Maali „Torn“ (Lisa 2) puhul väga tugevat vastandust pealkirja ning kujutatava vahel. Vint näitab seda, mida on pealkirjas lubanud. Seejuures on pealkirjas märgitud objekt asetatud keskkonda, kus see ei tundu ümbritsevast oluliselt eristuvat ning mõjub loomulikuna.

3.1.2. Interaktiivne tähendus

Nagu eelnevalt mainitud, on interaktiivsel tähendusel kolm tasandit: distants, kontakt ja vaatepunkt. Antud tasandi tähendusloome sõltub kontaktist vaatleja ning kompositsioonil kujutatud inimfiguuride vahel. Seetõttu saab antud peatükis otseselt Kressist ja van Leeuwenist lähtudes analüüsida maali „Väikese Liisi ja tema isa jalutuskäik linnalähedasesse metsa“.

Distantsi määrasid Kress ja van Leeuwen kolmel erineval tasandil: lähivaade (kujutisel on figuuri nägu), keskmine vaade (kujutise piir lõikab figuuri põlvede lähedalt) ning kaugvaade (figuurid on kujutatud täisplaanis). Mida kaugemal on kujutatav figuur vaatajast, seda anonüümsem ta on. Maalil „Väikse Liisi jalutuskäik ..“ on nii laps- kui ka meesfiguur kujutisel kogu pikkuses nähtavad. Enam veel – figuurid ei täida kompositsiooni, vaid on pillutatud maastiku sügavusse, kus nad näivad iseäranis eemalolevatena.

Impersonaalsust rõhutab eespool uuritud tiitrite roll kujutise vastuvõtus. Maali pealkirjas on ära märgitud kujutatava lapsfiguuri nimi (Liisi). Taoline kunstnikupoolne võte toob figuuri mõtteliselt vaatajale lähemale, sest pärisnime nimetamine loob figuuriga tunduvalt isiklikuma sideme kui üldnimetusega (mees, naine, laps) viitamine ning pärisnime kasutamine osutab

figuurile teiste kompositsiooni elementide seas ka kõrgendatud tähelepanu. Maali pealkiri paneb vaatleja pilgu tükki otsima, kuid kunstnik üllatab kauguse loori taga seisva ebamäärase kujuga.

* * *

Teine tähendustasand on kontakt vaatajaga, mis realiseerub läbi pilgulise seotuse. Nagu eespool mainitud, eristavad Kress ja van Leeuwen vastavalt pilkkontakti olemasolule või puudumisele nõudlikku või esitavat kujutist. Siin saab kasutada ka aktiivne/passiivne vastandust. Maalil „Väikese Liisi ..“ on figuuride passiivsus viidud äärmuseni. Lapsfiguuri pilk on suunatud maalireaalsuse sisse ning ei otsi sidet publikuga. Seega on lapsfiguur vaatajale loetav passiivsel tasandil. Ka meesfiguuri on kujutatud viisil, mis tingib maksimaalse anonüümsuse. Nii figuuri nägu kui ka keha on vaataja poolt täielikult ära pööratud. Ühelt poolt võib muidugi öelda, et kunstniku poolt isaks tituleeritud mehe karakteristikute täielik varjatus tekitab ohutunnet ning ängi. Teisalt aga võib siin näha arengut Vindi loomingulisel teel, kus inimesed tasapisi vaatlejast eemale pöörduvad ning lõpuks üldse kompositsioonilt kaovad.

Maale „Torn“, „Lõppematu maastik“ ning „Diivan hommikul“ ei saa kontaktuse tasandilt uurida, sest kujutistelt puuduvad inimfiguurid.

* * *

Viimane interaktiivse tähenduse tasand on vaatepunkt. Nagu teoorias mainitud, on suurima tähendusloome potentsiaaliga tsentraalperspektiiv. Vint on oma maalidel kasutanud tugevaid kontraste ning ka valguse ja varju vahekord on kohati ebaloomulik. Seevastu on kunstniku vaatepunkti asetus üsna naturalistlik. Vindi maastikukujutistes on olemas esiplaan ning tagaplaan, mis taanduvad kujutise sügavusse ning järgivad tsentraalperspektiivse kujutamise põhimõtteid. Sellise kujutise tähenduspotentsiaal realiseerub kujutise horisontaalsel teljel ning

vertikaalsel teljel.

Vertikaalsel tasandil elustuvad võimusuhted. Kuna eelnev definitsioon kannab endas teatavat ideoloogilise kallutatuse konnotatsiooni (omane kujutistele, mille autor tahab enda seisukohti tugevalt kehtestada ning kinnitada), võib vertikaalse telje tähendussuhteid maalikunstis üldistada järgnevalt: ülalt alla kujutamine on loomult üldistav, otsevaates kujutamine võrdsustav ning alt üles kujutamine imetlust sisendav. Vint on kõigil neljaks uurimisobjektiks valitud maalidel kergete mööndustega kasutanud otsevaadet. Vaatleja positsioon on väga vähesel määral loomulikust otsevaatest lähtuvast vaatepunktist kõrgemal, kuid siiski maalisisese reaalsusega seostatav. Kunstnik ei riputa oma publikut n-ö õhku maalireaalsuse kohal, Vindi vaatepunkt asetab vaataja maalisisesele mõttelisele kõrgendikule.

Sellega tekitab Vint töö autori hinnangul vaatlejas samaaegselt nii võrdsust kui ka võõristust. Publiku pärisreaalsust ning maalireaalsust on otsevaatega võrdustatud. Vindi maalid on traditsioonilises mõttes aken maailmasse, kuid Vindi maailm ei ole samane vaatleja maailmaga. Vaatlejal ei ole võimalik täielikult maaliuniversumisse siseneda, sest ta on kujutise objektidest ja figuuridest distantseeritud.

Horisontaalse telje juures on olulisim figuuri (või objekti) poosi potentsiaal vaatlejaga suhestumisel. Kõikidest võimalikest asetustest on väljapaistvaim frontaalpoos ning mida rohkem kujutatav sellest hälbib, seda distantseeritumaks ta muutub.

Inimfiguuri kujutamisel võib olla lähtunud eelmainitu kombineeritud variandist. Üldistava näitena väib tuua kaks vastanduvat poosilise asetsemise varianti: figuuri keha on frontaalpoosis, kuid pilk jälgib kompositsioonisisest maailma või figuuri keha on kujutatud küljelt, kuid pilk on pööratud vaataja suunas. Esimesena mainitud asetus viitab figuuri seotusele vaatleja maailmaga, kus kujutatud figuur on end reaalsusest taandanud. Viimasena mainitud poos väljendab figuuri eraldatust vaatleja maailmast, kuid pilgulise seotuse tasemel otsib kujutatav vaatleja reaalsusega siiski kontakti.

Maalil „Väikese Liisi ..“ on tütre ja isa figuure kujutatud erinevates poosides. Liisi isa on kujutatud tagantvaates ning samuti jääb kujutatava näoilme vaatlejale saladuseks. Seetõttu võib öelda, et isa figuuri kontakt vaatajaga on äärmuseni minimaliseeritud. Liisi keha asetseb vaataja suhtes frontaalpoosis, kuid pilk on rihitud publikust eemale. Liisi puhul avaldub juba paljude autorite poolt sõnastatud Vindi maalikeele eripära, mille kohaselt Vindi natuurikäsitus on samaaegselt kutsuv ning võõrastav. Liisi justkui oleks osa vaatleja maailmast, kuid samas on sellest taandunud. Isa figuur võib paradoksaalselt olla nii ähvardav kui ka haavatav. Esimese puhul pääseb mängima kujutatava inimese äärmine anonüümsus ning karakteristikute varjatus. Samas aga on figuur nii vaatleja kui ka Liisi poole seljaga, mis oma haavatavuses võib märkida ka usaldust vaatleja suhtes.

Hälbides mõnel määral Kressi ja van Leeuweni inimfiguuride pooside käsitlusest ning laiendades autorite ideid tehiseobjektidele, võib väita, et maalidel „Diivan hommikul“ ja „Torn“ on objekte kujutatud frontaalpoosis. Objektasandil on nii torni kui ka diivanit kujutatud eestvaates. Kujutisel on esitatud mainitud objektide otsevaade, mis annab edasi objektide kõige äratuntavaimaid jooni. Kressi ja van Leeuweni kohaselt on frontaalvaates kujutatud objektid või figuurid visuaalpildi lugemisel kõige väljapaistvamad. Siinkohal joonistub välja Vindi looduslike ja tehislike objektide kujutamise paradoks. Kuigi inimfiguurid on visuaalkujutiste lugemisel kõige silmatorkavamad, on nad Vindi maalidel vaatlejaga väheses kontaktis. Samas aga on tehislikud objektid esitatud vaatleja suhtes maksimaalselt kontaktsena.

3.1.3. Kompositsiooniline tähendus

Kompositsioonilises tähendusloomes mängivad rolli informatiivne väärtus, väljapaistvus, raamistus ja modaalsus. Informatiivse väärtuse määrab objektide või figuuride paiknemine kompositsiooni tsoonides parem/vasak, ülal/all ja keskel/ääres vaatleja seisukohalt.

Väljapaistvus on teatud objektide või figuure rõhutamine detailsuse, tooni, kontraste ja muu abil. Raamistus on väljapaistvaid figuure koherentseks tervikuks siduv vähem silmapaistev taust. Modaalus ning modaaluse markerid aitavad realiseeruda eelnevalt mainitud väljapaistvusel ja raamistusel ning määrata kujutise tõeväärtust.

Elementide paiknemine kompositsioonil vasakul või paremal tingib vastavalt nende tuttavlikkuse või uudsuse.

Seminaritöös analüüsitud maali „Mäng“ puhul tõi autor välja, et laste tihe kujutamine võib sümbolsest märgistada kunstiku loometee alguspunkti ning lapselike katsetusi ja vaimustust ümbritsevast (Reck 2012: 20). Samas on Vindi loometeel ajaliselt täheldatav liikumine lapsfiguuride kujutamisel täiskasvanute kujutamisele. Maalil „Väikese Liisi..“ asetseb lapsfiguur kujutise vasakpoolses tsoonis ning meesfiguur kujutise parempoolses tsoonis. Fakt, et antud kompositsioon on polariseeritud vastandusel parem/vasak, annab aimu kunstniku ambitsioonidest. Võibolla võib siin näha kunstniku püüdu oma loomeprotsessis areneda lapselikust vaimustusest küpsuse suunas. Lapsfiguur, mis paikneb vasakul, märgiks sel juhul kunstniku senist suhtumist ümbritsevasse ning meesfiguur tähistaks samaaegselt liikumist uute ideede suunas, kandes endas märki ka teatavast reaalsusest irdumisest.

Ka maalil „Lõppematu maastik“ on täheldatav liikumine tuttavlikult kujutusviisilt uudse poole. Teetähis liigub edasi kompositsiooni sügavuse suunas paremalt vasakule ning annab tunnistust kunstniku soovist oma maalisisest reaalsust laiendada.

Maalidel „Torn“ ja „Diivan hommikul“ on kunstnik oma rõhuasetust muutnud. Vastupidiselt „Väikese Liisi ..“ kompositsiooni ebakindlusele ning polariseeritusele, on kunstnik siin ankurdava elemendina kasutanud tehisojekte. Tasub märkida, et tehisojektide kujutamisel ei ole Vint väga paindlik. See tähendab, et juba sündinud visuaalsed objektid kerkivad kunstniku erinevatel maalidel üha uuesti ja uuesti esile.

Šaškina sõnul tähistavad teed ja tornid Vindi maalidel vastandlikke ideid: esimene viitab vabale liikumisele silmapiiri taha ning teine osutab seisatumisele ning kindlasse kõrgusse pürgimisele. Harva esinevad mõlemad ühel maalil koos, enamasti on neid kujutatud eraldiseisvatena, sest mõlemad kujundid on äärmiselt väljapaistvad ning mõttemahukad. (Šaškina 1993)

Tähendusloome ülal/all eristuses on oluline idee ning reaalse vahekord, mille puhul saab paralleele tõmmata eelneva kategooria uudse ja antud vastandusega. Kompositsiooni ülemises tsoonis on seega esitatud uudsed elemendid ning allpool tuttavad objektid.

Kuna ülal/all tähenduslik tasand seostub parem/vasak eristusega, siis saab ka siinkohal välja tuua, et maalil „Väikese Liisi ..“ on anonüümset meesfiguuri kujutatud kompositsiooni ülemises tsoonis. Seega on Vint vastandanud juba tuttavlikku lapselikkust ning uudse võõristust. Ka maalil „Lõppematu maastik“ liigub teetähis kompositsiooni ülemise tsooni suunal ning annab tunnistust autori maalimaailma reaalsuse irdumisest vaatleja reaalsusest.

Viimane informatiivse tähenduse alakategooria on objektide paiknemine kas kompositsiooni keskel või ääres. Kompositsiooni keskne element allutab marginaalsed elemendid, mis paikevad kompositsioonil eelmainitu ümber. Maalil „Väikese Liisi ..“ keskne element puudub. Ankurdava objekti või figuuri puudumist ei tasu mõista kompositsiooni keskpunkti puudumisena. Töö autori hinnangul võib antud maalil keskpunkti mitte-ankurdatus väärtus kunstniku jaoks seisneda eespool uuritud tuttavlikkuse ning uudse vahel laveerimisel.

Maali „Lõputu maastik“ puhul on mitmeid tõlgendamisvõimalusi. Ühelt poolt võib ankurdavaks elemendiks olla teetähis, mis allutab kogu loodusliku maastiku tehislikkusele. Teisalt aga paistab, et objektitasandil ankurdav element puudub. Kunstik on kombineeritud tehislise ning looduslike elementide kombineerimisvõimalusi ning kohtumispunkte, kus kord domineerib.

Maalil „Diivan hommikul“ asub kompositsiooni keskmes maali pealkirjas mainitud objekt. Eeldusel, et kompositsiooni keskne element allutab endale alla teised elemendid, võib väita, et antud kompositsioonil domineerib tehislikkus reaalsuse üle.

Maalil „Torn“ toimub sarnane tehisliku ning loodusliku sünergia. Torn objektina esineb Vindi maalides tihedalt. Šaškina sõnul on Vindi tornid enamasti asetatud taeva foonile ning neid võib võrrelda kõrbemaastikut troonivate üksildaste monumentidega, mis kannavad endas loodusega täielikult sulandunud inimtegevuse jälge (Šaškina 1993).

Eelnevalt mainisin, et Vint kasutab teatud objekte oma maalidel korduvalt ning objektid liiguvad ajaga maali erinevates tsoonides. Maal „Torn“ on valminud 1987. aastal ning maal „Diivan hommikul“ 2000. aastal. Kui kahe kujutise keskseid elemente uurida, siis võib täheldada, et torn objektina on liikunud kompositsiooni esiplaani keskselt kohalt aja jooksul marginaalsesse tsooni, kus see esineb taustelemendina.

* * *

Kompositsioonilise tähenduse teine ning kolmas alajaotus on väljapaistvus ning raamistus. Esimese kategooria alla kuuluvad objektid, mida kunstnik on üritanud rõhutada ning teise alla elemendid, mis on taustaks väljapaistvatele objektidele. Kombineerituna moodustavad väljapaistvus ja raamistus kompositsiooni rütmi. Ants Juske sõnul eksisteerib Vindi maalidel alati rõhutatud kontrapunkt (Juske 2013b). Ka Šaškina on Vindi maale just värvivaliku ja valguskäsitluse tõttu sümfooniatega võrrelnud: päikeselised kollased toonid vahelduvad sünkjate videvikutaeva poolt varjutatud rohekas-siniste varjunditega (Šaškina 1993). Kontrastide ja valguse kõrval on ka teisi võimalusi objektide silmapaistvaks muutmisel. Väljapaistvuse määrab veel objekti/figuuri paiknemine kujutisel, fookuse asetus, detailide väljavisandatus ja muu.

Selle põhjal võib öelda, et maalil „Väikese Liisi ..“ on riietuse erksuse ning võrreldes

meesfiguuriga suurema kontaktuse põhjal väljapaistvaim element lapsfiguur. Samuti on kunstnik figuuri esiplaanile tõstnud tiitritega, kus nimetab tütarlapse nime. Antud kompositsiooni ankuravad inimfiguurid, keda ümbritsev loodusmaastik raamib.

Maalil „Torn“ on töö autori hinnangul kaks keskset väljapaistvat elementi: torn ning selle kõrval asetsev puu. Maali pealkiri viitab tehiseobjekti dominantsusele, kuid kompositsioonilises plaanis toimub võitlus tehisliku ja loodusliku vahel, sest torni varjutab kergelt sellest eespool asuv puu.

Maalil „Diivan hommikul“ on kõige silmapaistvam element looduslikku keskkonda asetatud diivan, mis eristub ümbritsevast kontekstivälisuse ning toonilise kontrastsuse poolest. Kuna maali keskne element on tehiseobjekt, siis võib väita, et ka seda ümbritsevad teised tehiseobjektid on tähenduslikus määras loodusmaastikust olulisemad. Seega on antud maalil väljapaistvateks elementideks diivan ja tornitipud. Vastupidiselt maalil „Torn“ kujutatud ehitisele, ei ole maalil „Diivan hommikul“ kujutatud tornitipud loodusliku ja tehisliku vahelises heitluses nii suurele võimule pääsenud. Tornid paiknevad tagaplaanil ning ei ole vaatlejale kogu ulatuses nähtavad, sest neid varjutavad ettepoole asetatud puuladvad. Seega on tehiseobjekt antud kompositsioonil ka teatud määral looduslikule allutatud. Põldroos näeb siin tehiseobjekti ja looduse aina tihedamat põimumist, kus diivan kasvab loodusest välja ning puud ja põõsad on kunsttaimedena tardunud (Põldroos 2000).

Uuritavate maalide kontekstis võib maali „Diivan hommikul“ puhul rääkida ka teatud objektide rõhutamise määra vähenemist ajas edasi liikudes. 1987. aastal valminud maalil „Torn“ on kunstnik torni kujutanud maali kesktsoonis ning seda seega esile tõstnud. 2000. aastast pärit maalil „Diivan hommikul“ on aga tornid liikunud kujutise keskelt marginaalsesse tsooni.

Maalil „Lõppematu maastik“ on tehisliku ja loodusliku vahekord hoopiski eriskummaline.

Kui eespool mainitud maalide puhul sai rääkida vastandusest objekti tasandil (looduslik objekt vs tehiskunst objekt), siis antud maali puhul mängib kunstnik vormiga. On keeruline eristada väljapaistvaid elemente ning raamistust. Tekib küsimus, kas piirjoon raamistab maastikku või maastik piirjoont. Ühelt poolt jääb teetähis oma dekontekstualiseerituse tõttu domineerima, kuid maali pealkiri tõstab jällegi esile maastiku enese. Uurimuse sissejuhatavas osas on eristatud kunstnik-Vint ning kirjanik-Vint, keda lahutavad stiililised diferentsid. Üldiselt ongi need kaks alati lahus, kuid „Lõppematu maastik“ on siinjuhul väga huvitav erandjuht.

Virve Sarapiku sõnul on aga 1996. aastal valminud maal „Lõppematu maastik“ üks kunstniku ja kirjaniku harv puutumispunkt. Maali esitleti samal aastal näitusel „Lõppematu maastik“ ning sama nime kandis ka tol aastal ilmunud Vindi romaan. Virve Sarapiku sõnul on romaan ja maal ainulaadne autoekfraasi ehk autoritõlke vorm, kus kirjanik ise on oma maali kirjeldanud ning maal avaneb meile nõ maastikuna maastikus (Sarapik 1999: 296). Vint on maastiku läbi tegelase silmade lahti kirjutanud loogilise mõtte narritajana: „[...] kuppelmaastiku kohal ripub selge(s) taeva(s) üksik pilv, ent siis taipan, et pilv on roheline ja taevas on roheline ja kogu maastik on tardunud rohelus, mida läbib maali vasakust nurgast algav ja üle kungaste lõputusse viiv valgetest rohulibledest moodustuv katkendlik joon [...] Pilt lummas, pilt mõjub ja alles hulga aja pärast taipan, et mõju lahvatub esile ratsionaalse mõtlemise vastuolust – roheline, otsekui samblast pilv, roheline taevas ja isegi valge joon tunduvad olevat nii loomulikud, et just sedamoodi peakski maailma välja nägema.“ (Vint 1997: 37)

Kirjanik Vint pakub siin haruldase välgatuse kunstnik Vindi maalikeelde ning avab lugejale põgusalt oma maalikeele koemustrit. Ants Juske on sammaldunud pilvedes näinud viidet magritte'ilikule mimikrile, kus objekti füüsilised piirangud on kustutatud: sammaldunud objekt on oma maisest raskusest vabastatud ning pilvena taevasse hõljuma riputatud (Juske 2004).

* * *

Kompositsioonilise tähendusloome viimane alakategooria on modaalsus. Teoorias mainitud kaheksa modaalsuse markeri (värvide tonaalsus must-valgest värviliseni, värvide rohkus, värvimodulatsioon, kontekstualiseerimine, esitislikkus, sügavus, valguse ja varju kasutus ning eredus) realiseerumine kunstniku maalikeeles määrab tema pretensiooni kujutise realistlikkusele. Modaalsuse määra kaardistamine Vindi maalikeeles aitab irreaalsuse ja reaalsuse vahetada täpsemalt fikseerida. Madal modaalsus ei tähenda ainult lihtsustatud kujutamise viisi, vaid võib realiseeruda ka hüperrealismis. Kõrgeim modaalsuse määr asubki kuskil visandlikkuse ja hüperrealismi vahel.

Tonaalsuse poolest on kõik neli maali madala modaalsusega. Tonaalsuse madalal modaalsusel on kaks äärmust: must-valge kujutis ning suurte kontrastidega värviline kujutis. Uurimuse autori hinnangul kaldub Vint oma kujutamise viisis just viimase poole, ületades ülimalis värvikirevuses klassikaliselt mõistetud realistliku kujutamise viisi põhimõtteid.

Ka värvide rohkuse ning värvimodulatsiooni poolest on Vindi maalid madala modaalsusega. Vastupidiselt aga hüperrealistlikule madalale modaalsusele, kaldub Vint värvide rohkuse ning värvimodulatsiooni poolest visandliku kujutamise suunas. Vindi kompositsioonid paistavad küll silma värvikirevusega, kuid ei ole värvide rohkuse poolest väga rikkad. Esiplaani on enamasti kujutatud rohatoonides, seda katkestavad hetkeliselt värvikirevamad tehnilikud objektid ning tagaplaan kas jätkub klaustrofoobsema kompositsiooni puhul rohelisena või avatuma kompositsiooni puhul taevasinisena. Nagu mainitud, on ka värvimodulatsioon ehk ühe värvi toonide varieeruvus Vindi töödes madal: kunstnik on värve kasutanud põhitoonides ning minimaalsete varjunditega.

Kontekstualiseeritus on tausta väljajoonistatuse aste. Ka antud juhul on Vindi maastikud hüperrealistliku madala modaalsusega. Tausta madal modaalsus ei ole Vindil tingitud mitte detailide udususest, vaid hoopiski nende liigest rõhutamisest. Võimalikult naturalistlik tsentraalperspektiivne kujutamine eeldab seda, et esiplaanil olevad objektid on detailsemad

kui tagaplaanil asuv. Vint on aga terve kompositsiooni mahu võrdse detailsusega välja joonistanud, kujutis mõjub seetõttu ebaloomulikuna.

Kujutise esitlislikkuse määr on selle objektide ja figuuri natuuritruudus. Autori hinnangul on Vindi tööd siin aspektis kõige kõrgema modaalsuse määraga. Objektid ning figuurid on kompositsioonidel hõlpsasti äratuntavad ning detailselt välja joonistatud.

Ka kujutise sügavuse poolest on Vindi maalid kõrge modaalsusega. Suurima modaalsusega on tsentraalperspektiiv ning modaalsus väheneb koos ruumi abstraherumisega. Vindi tööd järgivad mõõndustega tsentraalperspektiivse kujutamise põhimõtteid, kui kõrvale jätta figuuride vähene varjutatus ning üldpildi liigne detailsus. Siin kaldub Vint küll kergelt hüperrealismi poole, kuid on üldpildis pigem siiski natuuritruu.

Valguse ja varju käsitlemisel on Vindi maalide modaalsus madal seetõttu, et kaldub ülevalgustatuse poole. Vint kasutab nii valgust kui ka varju, kuid loomulik valgusallikas puudub. Jääb mulje nagu maalisisese maailma peale paistaks tehislik valgus.

Eredus on heleduse ja tumeduse kontrastsus maalil, mida saab rõhutada näiteks valguse ja varju vahekorras ning millel on võime maalile sügavust lisada. Ereduse modaalsuse määr on Vindil samuti madal ning hüperrealismi kalduv. Kunstnik on objektidele ja figuuridele mahu andmiseks kasutanud tugevat varjutamist. Eriti ebaloomulikuna mõjub kontrast seetõttu, et puudub eelpool mainitud ühtne valgusallikas, mis nii tugevaid varje tekitada võiks.

Kokkuvõtlikult võib Vindi tööde modaalsuse kohta öelda järgmist: kunstnik on paari põhilise aspekti (esitlislikkus, sügavus) natuuritruuduse abil kujutatava reaalsesse maailma ankurdanud ning maalib realistlikule karkassile kohati hüperrealistliku ning teine kord jälle rõhutatult visandliku pintslilöögiga.

Vindi mängu defineerimise keerukus võibki peituda just objekti- ning ka vormipõhise

laveerimise mitmekihilisuses. Objektipõhiselt armastab Vint dekontekstualiseerida, vastandlikke objekte kõrvutada ning tekstuuriga mängida. Tehniliselt jätab kunstnik aga mulje nagu kuuluks maal vaatajale tuttavasse maailma, kuid samal ajal annavad teatud nüansid märku, et toimub reaalsusest irdumine, mida Enn Põldroos on kirjeldanud järgnevalt: „[...] mida tähelepanelikumalt Vint realiteeti – rohuliblesid, puulatvu ja valguseseisundeid – uurib, mida rohkem ta pildid on „nagu päris“, seda nähtavamalt ta väljub tavareaalsusest, jõudes mingisse raskesti defineeritavasse metamaailma (Põldroos 2000).

3.2. Kummastav Vint

Ma arvan, et olen (tõsi küll, ebateadlikult, aga mis vahet seal on) tegelenud kogu aeg sisulise mänguga - protsessiga, mille eesmärk on kehtestada oma eripäraste (struktureeritud) seaduspärasustega toimiv maailm, mis teadvustuks nagu tõeline. - Toomas Vint (Epner 2004b)

Eelnevas peatükis analüüsitud maalikeeeline pareerimine erinevate äärmuste vahel on tõenäoliselt põhjuseks, miks Toomas Vinti on raske kindlasse žanrisse paigutada: kunstnik võib ühes aspektis žanri mallidega sobituda ning teises jällegi neist täielikult hälbida. Vindi stiili määratledes peab nõustuma Eero Epneriga, kelle sõnul kunstnik on vaadeldav mitmes erinevas kontekstis, kuid ei sobitu ühessegi neist täiuslikult (Epner 2004a).

Näiteks Nõukogude ajal on Vinti püütud vägivaldselt fotorealismi piiridesse suruda. Fotorealism näeb ette reaalsuse väga täpset kujutamist, mida foto või slaidi järelemaalimine võimaldab. Maria Šaškina sõnul on kunstnik aga isegi otse slaidilt või naturist maalitud tööde puhul lisanud sinna omapoolse krutski, mis vihjab teatud teisitiolemisele ning kutsub seda avastama (Šaškina 1993).

Vint on tekitanud illusiooni realismist läbi selle, et on teatud aspektides kujutise reaalsusesse ankurdanud ning teistes aspektides jällegi kaldunud hüperrealismi või madala natuuritruudusega kujutamise viisi poole. Eespool on autor uurinud kujutise modaalsuse määra markereid, mille põhjal saab analüüsida kujutise pretensioone realismile. Nagu mainitud, on Vindi maalid vaid paaris aspektis (esitislikkus ja sügavus) realistlikud. Uurimuse autori hinnangul on aga esitislikkus ja sügavus teistest markeritest suurema kaaluga. Et seisukohta selgitada, võime proovida silme ette manada kujutist, mille esitislikkuse ja sügavuse modaalsuse määr on väga madal (mitte-figuraalne kahedimensionaalne kujutis) ning valguse ja varju modaalsuse määr kõrge. Ülesanne on keeruline, sest valguse ja varju modaalsus kui ka teised eespool mainitud modaalsuse markerid sõltuvad sellest, kas tegemist on abstraktse või figuraalse kujutisega (esitislikkus) ning kas kujutatav asub kolmedimensionaalses ruumis (sügavus). Seega on Vint kaalukamates aspektides pigem natuuritruu ning annab maalidele sürrealistliku maigu esmapilgul märkamatu värvingute abil, mis avanevad maaliuniversumi terasemal uurimisel.

Sirje Helme sõnul on 70. ja 80 aastate kunstikriitika püüdnud Vinti paigutada ka eesti maastikumaali paradigma konteksti, kus Vindi maastike puhul on räägitud nii ohutunde tekitamisest kui ka avangardistlikust uue maastikumaali diskursuse loomisest (Helme 2000: 231).

Ka siin on kriitikutel ühelt poolt õigus, kuid teisalt ei ole ka. Nagu esimeses peatükis mainitud, on Vindi kunstiline isiksus kindlasti loodusesse kiindunud, pöördudes sinna ühe uuesti ja uuesti tagasi. Selle poolest võib Vinti tõesti väga lihtsustatult nimetada maastike maalijaks. Samas ei esine loodus Vindil väärtusena iseeneses, vaid looduse ja tehiskuse vastuolus. Muidugi on ka klassikalisel maastikumaalil võimalik kujutada looduse kõrval inimtekkelisi objekte ning seeläbi žanri piiridega mitte üldse vastuollu astuda. Vindi tehisk/looduslik vastandus ei tähenda aga pelgalt inimtekkelise ja loodusliku kombineerimist ühel kompositsioonil. Vindi looduslik ise on tardunud tehiskusse (inimulaažid, kunstmuru, vatist pilved) ning tehisk on ärganud ellu looduse keskel (maastikuga

orgaaniliselt kokkusulavad diivanid, kõverikud maast välja kasvavad punatorud). Klassikalise maastikumaali paradigmas mõjubki Vint tõenäoliselt võõristust tekitavana, sest ta ei mahu selle piiridesse. Samas ei tasuks seda ka tõlgendada mässuna, vaid teisiti olemisega. Vint ise end avangardistiks ei nimeta. Vestluses Eero Epneriga on kunstnik öelnud, et ta ei ole mitte teerajaja, vaid teelt kõrvale hüppaja: ta soovib luua midagi unikaalset, mis ei sarnane peavoolule ega ka peavoolule vastandujatele (Epner 2004b).

Enn Põldroosi sõnul võimaldab Vindi maalikeele mitmekihilisus igäühel sealt enda jaoks midagi leida ning on Vindile eesti kunstimaastikul kindlustanud elava klassiku tiitli (Põldroos 2000). Vint ei figureeri ainult kunstieliidi perifeerias, vaid imponeerib märksa laiemale publikule. Sellest annab muuhulgas tunnistust fakt, et 2006. aastal toimunud mastapstel Haus Galerii oksjonil müüdi nüüdisaegse kunsti kategoorias kõige kallimalt just Vindi maal „Suvepäev“ (Randviir 2006). Võimalik, et Vindi edu pandiks ongi kunstniku loomingu lai haare kombineerituna omanäolisusega.

Autori hinnangul teeb Vindi eesti kunstimaastikul omanäoliseks eespool käsitletud väljakujunenud ning kindlapiirilise kujundikeel, millega kunstnik publikut kummastab. Kummastamist, nagu seda mõistis Viktor Šklovski, käsitleti teooria viimases peatükis. Kummastamise eesmärk on rebida vaatleja lahti tavapärasest tajusituatsioonist, kus taju on tuhmunud. Šklovski käsitles kummastust kirjanduse kontekstis ning näitetas seda Tolstoi jutustuse „Holstomer“ abil.

Seega on kummastamine algupäraselt kirjandusspetsiifiline mõiste, kuid seda on hiljem hakatud kasutama ka maalikunstist rääkides. Et mõista, mil viisil on reaalsuse kummastamine kujutavas kunstis võimalik, tuleb pöörduda Michael O'Toole'i lühiüürimuse „Pilguga mõtlemine: Magritte ja loogiline metafunktsioon“ poole. Autor selgitab analüüsi sissejuhatuses pealkirja valikut sellega, et soovib maalide analüüsimisel jätta kõrvale igasugused institutsionaalsest kunstiteadmisest lähtuvad tõlgendused ning keskenduda sellele, mida iga inimene on võimeline pilgu abil haarama. O'Toole'i sõnul kerkib Magritte'i töödes

esile n-õ objekti kriis, mida vene vormikoolkonna teoreetikud nimetasid kummastamiseks (O'Toole 2008: 63-64).

O'Toole'i sõnul on Magritte'i maalikeeles võimalikke kummastamise vahendeid mitmeid, autor on toonud välja järgmised võtted (2008: 82-83):

- 1) isoleerimine (objekt on eemaldatud tema tavapärasest rollist või funktsioonist)
- 2) modifitseerimine (muudetud on objektiga tavaolukorras seostuvad aspekti, näiteks selle tekstuuri)
- 3) hübriidiseerimine (kaks ühendatud objekti moodustavad kolmanda)
- 4) mõõtkavaga mängimine (objektid on esitatud tavapäratult suurte või väikestena)
- 5) seostamatute objektide sidumine
- 6) topeltkujutamine (näiteks merd on kujutatud laeva vormis)
- 7) intellektuaalsete paradokside tekitamine (näiteks öeldes pealkirjastades maalitud piipu nimega „See ei ole piip“)
- 8) konseptuaalne bipolariseerimine (nii-öelda maastik maastikus kontseptsioon, kus ühest punktist on kujutatud mitut vaadet ning vaatlejale jääb ebaselgeks, kumb neist tõeline on või on mõlemad võrdselt ebatõelised)

Kõik O'Toole'i poolt mainitud Magritte'i kummastusvahendid esinevad mingil modifitseeritud kujul Vindi töodes ning nende avaldumist on eespool Kressist ja van Leeuwenist lähtudes ka analüüsitud. Lühidalt võib O'Toole'i poolt välja toodud võtteid näha Vindi keele aspektides järgnevalt: isoleerimine (diivan looduses), tekstuuride modifitseerimine (samblased pilved), hübriidiseerimine (eraldusjoon ning kungas moodustavad koosluses horisondi taha viiva tee), mõõtkavadega mängimine (üleelusuurused tundmatud objektid, vt Lisa 7), seostamatute objektide sidumine (jällegi samblased pilved või eraldusjoonega künkad), topeltkujutamine (eespool mainitud Juske tõlgendus inimfiguuride seljaga vaataja poole asetsemisest, mis loob topeltmaastiku), intellektuaalsete paradokside tekitamine (ka Vint teeb seda tiitrite abil, analüüsitud maali „Lõputu maastik“ ning „Väikese Liisi ..“ puhul) ning konseptuaalne

bipolariseerimine (hetkel Tartu Kunstimuuseumi näitusel „Loodusmaagia – müstilised hetked Eesti kunstis“ üleval olev maal „Aili vaatab oma unenägu“, mis valmis Aili ja Toomas Vindi koostööna ning sulandab kokku kahele kunstniku meelismaastikud, vt Lisa 8).

O'Toole'i poolt mainitud maalispetsiifilised kummastamise võtteid on rakendatud nii Magritte'i kui ka Vindi töödes, kuid Vint ei ole kindlasti sürrealistliku kunsti raamidesse paigutatav (Põldroos 2000). Nii sürrealistlikku Magritte'i kui Vindi maalidel leidub teatud varjatud müstika, mida kunstnik on veel erilisel rõhutanud reaalse ja sürreaalse vahekorras. Töö autori hinnangul on aga Magritte'i ja Vindi müstika erinev: Magritte'i puhul võiks rääkida varjatusest või pettusest, Vindi puhul aga saladusest. Väite illustreerimiseks sobib autori hinnangul suurepäraselt Vindi maali „Väike Liisi ..“ ja Magritte'i maali „Armastajad II“ (Lisa 5) põgus võrdlus. Maalid on sarnased selle poolest, et tiitrid on vastuolus kujutatava situatsiooniga. Eespool on juba avatud vastuolu Vindi maalil, kus pealkirjas on ära märgitud tüdruku nimi ning osutatud faktile, et kujutatud neiu ja mees on isa ja tütar. Dissonants ehitub asjaolust, et figuurid on vastuolus tiitrite personaalsusega äärmiselt impersonaalsed ning ei oma kompositsioonil ka omavahelist sidet. Samas aga on üldpilt siiski meeldiv, värvid kirkad ning loodus kutsuv. Vindi maalil on säilinud suve mahedus ning looduse salapära.

Kõrvutades Vindi nostalgilise hõnguga maastikut Magritte'i maaliga „Armastajad II“ ilmneb selge erinevus kahe kunstniku maalikeeles. Magritte on tiitrites nimetanud armastajaid, kuid maalil asetseva kahe suudleva figuuri näod on sallidega kaetud. Intiimne moment kaotab siin oma positiivse konnotatsiooni. Näo ümber mässitud sallid on muutnud figuurid identifitseerimatuteks isikuteks ning lämmatavad armastajapaari. Magritte'i kummastus on tihti ängistav ning segadust tekitav peitusmäng. Vint aga ei kummasta selleks, et varjatuse varjatust rõhutada ja vaatlejat rusuda, vaid püüab pakkuda silmapilku unede või mälestuste looritatud maailmast. Vindi tööde puhul on küll räägitud ohutundest või urbanistlikust ängist ning tõenäoliselt antud aspekti rõhutava kriitika põhjendamisel pöörama pilgu Vindi groteski kalduva kirjandusloomingu ning kohati väga ühiskonnakriitiliste arvamused poole. Šaškina sõnul aga peegeldub Vindi maalimaastikelt kunstnikku valdav sügav armastus

ümbritseva vastu: siin langevad eest Vindi erinevad maskid ning vaataja ette astub kunstnik-Vindi kõrval ka Vint iseendana (Šaškina 1993). Sirje Helme sõnul ei ole Vindi keerulise esteetilise grammatika ülim eesmärk vaatlejat eksitada: objektide ning vormiga mängimine sünnitab nostalgilises videokuva valguses eelmängu kohe-kohe sündivale imele (Helme 2000: 229).

Vindi imeline maastik on eriti mõjuv Lotmani poolt sõnastatud kunstilise tajumise omapärade tõttu. Me vaatame kunsti nagu me vaatame reaalsust, elades läbi kõik nii nagu see oleks päris. Vindi maalikeele ankurdatud realismi rõhutab päris-tundmist veelgi ning reaalse kõrval hakkab nii tunduma realistlik ka see, mis tegelikult enam meie maailma ei kuulu. Vindi lugematute kihistustega käegakatsutav irreaalsus kutsub endasse tänu mängule. Vappu Thurlow on öelnud, et Vindi maastikel moodustub värvidest, varjudest ning vormidest rütm, mis jätab mulje nagu kompositsioon hingaks sisse ning välja: vormid on üheaegselt kammitsetud ning vabad, teisllooduslikud objektid seisavad kindlal põhjal ja samal ajal pürgivad üles taeva poole (Thurlow 2008). Vindi maalid võluvad sünesteetilise tunnetuse esilekutsumisega, kus värvid ja valgus tuletavad meelde suviseid lõhnu ja helisid ning vormi kutsuvad end käega katsuma. Tõeline kummastus leiab aga aset siis, kui Vindi maaliuniversum murrab end harvadel hetkedel meie reaalsesse maailma. Varakevadises videovikis, kus pimedat maastikku kroonib hele taevas ning äsjatärganud muru tundub peaaegu et kunstlikuna, näeme peegeldust Vindi kummastuslikust reaalsusest. Kunstniku meisterlik pintslilööök pääseb silmapilguks maaliuniversumist välja ning muudab ümbritseva maailma maagiliseks.

Kokkuvõte

Toomas Vindi *lüüriline mina* (Stolovitši mõiste) on autori kunstialase loomingu kontekstis mänguline ning samas ka ettevaatlik looja. Kunstnik on oma stiilis äärmiselt püsiv ning äkilistest kõrvalhüpetest hoiduv. Vindi maalireaalsus on kinnitunud loodusesse, kuid maastik ei ole väärtus iseeneses, vaid mängulava erinevate vastandite kombineerimiseks. Lähtuvalt Juri Lotmani sekundaarsete modelleerivate süsteemide käsitlesest on võimalik uurida Vindi maalidel esinevat mängu kui organiseeritud ning süsteemset tervikut, mida võib nimetada keeleks. Kressi ja van Leeuweni visuaalsete vahendite kontseptsioonil rajanevas analüüsis ilmneb, et Vindi maalikeeles tõesti esinevad kindlad seaduspärad, mida võib käsitleda kunstniku maalikeelena.

Maali ümbritseva teksti (visuaalsete vahendite esimene alajaotus) seisukohast tekitab kunstnik tihti (kuid mitte alati) vastuolu maalipealkirjade ning maalil toimuva vahel. Vint nimetab pealkirjas mingit objekti või figuuri ning üllatab vaatajat sellega, et on nimetatut kujutanud oma tavapärasest ning oodatud kontekstist väljarebituna.

Interaktiivne tähendus (visuaalsete vahendite teine alajaotus) ehitub kolmele tasandile, milleks on kontakt, distants ja vaatepunkt. Interaktiivse tähenduse seisukohast on võimalik uurida maale, kus on kujutatud inimesi ning seetõttu kirjeldati antud alapeatükis põhjalikumalt ainult maali „Väikese Liisi.“. Ilmnes, et Vint armastab inimfiguure kujutada kaugvaates, mis distantseerib nad vaatajast ning muudab nad anonüümseks. Ka figuuride kontaktsuse seisukohalt on Vindi kujutamiskiis impersonaalne, sest figuurid on enamasti pilgu vaatleja poolt ära pööranud. Samuti selgub teiste kunstiteoreetikute hinnangutest, et Vindi figuurikäsitus möödub ajas aina impersonaalsemaks, sest ka figuuride kehad pöörduvad vaatlejast eemale ning Vindi hilisemates töödes kohtab enamasti figuure, mis on vaatlejast täielikult eemaldunud ning asetsevad meie poole seljaga.

Interaktiivse tähenduse tasandi kolmas alajaotus on vaatepunkt, mille abil on võimalik määrata kui suurel määral on kunstnik võimaldanud vaateleja suhestumise maalisese universumiga. Vindi piltidel on vaataja asetatud vertikaalsel teljel veidi kõrgemale loomulikust vaatepunktist, mis tähendab, et vaateleja asetseb siiski mõtteliselt maaliuniversumi sees, kuid on sellest ka veidikene distantseeritud. Horisontaalse telje analüüs kinnitab paljude kunstiteoreetikute poolt ära märgitud tendentsi Vindi maalikeeles, mille kohaselt kunstniku maalid on vaatajale samaaegselt avatud kui ka suletud. Avatust rõhutab lapsfiguuri keha asetamine frontaalpoosi ning suletuse tingib lapsfiguuri ärapööratud pilk ning meesfiguuri asetsemine seljaga vaataja poole. Mõningaste mööndustega on autor rakendanud vaatepunkti horisontaalse telje analüüsi ka elututel objektidel, mis on autori hinnangul vaataja pilgule tunduvalt avatumad kui elusfiguurid, sest asetsevad vaataja suhtes otsevaates.

Kompositsiooniline tähendus (visuaalsete vahendite kolmas alajaotus) moodustub informatiivsest väärtusest, väljapaistvusest ja raamistusest ning modaalsusest. Analüüsis selgub, et Vindi maalikeeles korduvalt kasutatud elemendid ilmuvad esmalt maalide keskses või parempoolses vööndis ning taanduvad ajapikku marginaalsesse tsooni.

Väljapaistvus ja raamistus moodustavad kompositsiooni rütmi. Vindi maalikeeles on märgatav loodusliku ja inimtekkelise vastuolu, mida kunstnik on realiseerinud mitmel erinevatel viisidel. Maalil „Väikese Liisi.“ on värvikontrastidega rõhutatud inimfiguure, kuid maali keskset ning kõige tähtsamat tsooni täidab jällegi loodusmaastik. Maalidel, kus inimfiguurid puuduvad, on aga loodus lükatud tagaplaanile ning loodusmaastikut troonib tehisobjekt.

Antud töö autori hinnangul saab ka Vindi puhul rääkida publiku kummastamisest, kuid Vindi kummastus erineb Magritte'i kummastusest selle poolest, et ei pretendeeri vaataja ängistamisele, vaid pigem võlumisele.

Kasutatud kirjandus

- Barthes, Roland. 1986. „Elements of Semiology“ Tõlkinud: Annette Lavers, Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1977. „Image, music, text“. Tõlkinud ja koostanud: Stephen Heath. London: Fontana.
- Epner, Eero. 2004a. „Eesti Kunstnike liidu aastaraamat“. Koostanud: Elin Kard. Tallinn: K-Print.
- Helme, Sirje. 2000. Peatükk „Toomas Vint“ teosest „Eesti kunstnikud 2“. Toimetanud: Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus.
- Juske, Ants. 2013a. Peatükk „Toomas Vint“ teosest „Eesti maal läbi aegade“. Tallinn: Pegasus.
- Kress, Gunther; van Leeuwen, Theo. 2006. „Reading images: The Grammar of Visual Design“. London: Routledge.
- Van Leeuwen, Theo; Jewitt, Carey. 2001. „Handbook of Visual Analysis“. London: SAGE.
- Lotman, Juri. 1990. Peatükk „Kunst modelleerivate süsteemide reas“ teosest „Kultuurisemiootika“. Tõlkinud: Pärt Lias, Inta Soms, Rein Veidemann. Tallinn: Olion.
- O' Toole, Michael. 2008. Artikkel „Thinking with Your Own Eyes: Magritte and the Logical Metafunction“ väljaandest Systemic Functional Linguistics in Use. Vol 29. Lk 63-84. Kättesaadav internetiaadressil http://static.sdu.dk/mediafiles/Files/Om_SDU/Institutter/ISK/Forskningspublikationer/OWPLC/Nr29/Michael%20O%20Toole.pdf

- Reck, Merili. 2012. Seminaritöö. „Toomas Vindi unenäoline maailm“. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskond.
- Sarapik, Virve. 1999. „Keel ja kunst“. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Stolovitš, Leonid. 1992. „Esteetika, kunst mäng“. Tallinn: Kunst.
- Vint, Toomas. 1997. „Lõppematu maastik“. Tallinn: Varrak.
- Šaškina, Maria 1993. „Toomas Vint“. Tallinn: Kunst.
- Šklovski, Viktor 1993. „Kunst kui võte“. Tõlkinud: Boris Kabur. Vikerkaar 1993, nr 8. Lk 55-64.

Artiklid meedias

- Epner, Eero. 2004b. „Toomas Vint“. Sirp. 16. aprill, 2004. Lk 7.
- Epner, Eero. 2004c. „Toomas Vint elab kunsti sees“. Postimees. 10. aprill, 2004. Lk 14-15.
- Juske, Ants. 1998. „Vaated vaatele lõppematule maastikule“. Eesti Päevaleht. 12. mai, 1998. Lk 7.
- Juske, Ants. 2004. „Toomas Vindi maastikumängud“. Postimees. 13. aprill, 2004. Lk 18.
- Juske, Ants. 2013b. „Kunstikevad jälle käes“. Sirp. 18. aprill, 2013. Lk 18.
- Juske, Ants. 2007. „JUSKE PILDIVEERG: Vintide dünastiast. Eesti Päevaleht 17. märts, 2007“. Lk 23.
- Pöldroos, Enn. 2000. „Toomas Vindi vägitükid kunstis“. Eesti Päevaleht. 24. oktoober,

2000. Lk 21B.

- Põldroos, Enn. 2004. „Tehislooduslik Toomas Vint“. Sirp. 16. aprill, 2004. Lk 7.
- Randviir, Ave. 2006. „Haus Galerii kevadine kunstioksjon päädis rekordilise müügieduga“. Eesti Päevaleht. 24. aprill, 2006. Lk 14.
- Talvistu, Tiiu. 2011. „PEALELEND: Mida ootate Eesti kultuuripoliitikalt pärast valimisi?“. Sirp. 11. märts, 2011. Lk 12.
- Urmet, Jaak. 2004. „Toomas Vint on leidnud meelerahu“. Eesti Päevaleht: Arkaadia. 5. märts, 2004. Lk 15.
- Thurlow, Vappu. 2008. „Hingamised“. Sirp 23. mai, 2008. Lk 10.
- Toomas Vindi kodulehekül. Kättesaadav aadressil <http://toomasvint.com/kunstnik-toomas-vint/>. Kasutatud 15.05.2014.
- Veidemann, Rein. 2012. Toomas Vindi vindid. Postimees. 18. veebruar, 2012. Lk 8.

Märkus: Kõik kasutatud artiklid on saadaval ka antud väljaannete kodulehel.

Lisad

- Lisa 1. Toomas Vint „Väikese Liisi ja tema isa jalutuskäik linnalähedasse metsa“ Foto ja info: Eesti Kunstimuuseumi digikogu internetiaadressil <http://digikogu.ekm.ee/>
- Lisa 2. Toomas Vint „Torn“. Foto ja info: Maria Šaškina „Toomas Vint“ 1993.
- Lisa 3. Toomas Vint „Lõppematu maastik“. Foto: Toomas Vindi kodulehekül <http://toomasvint.com/kunstnik-toomas-vint>. Info: maali autorilt.
- Lisa 4. Toomas Vint „Diivan hommikul“. Foto: Toomas Vindi kogu. Info: maali autorilt.
- Lisa 5. René Magritte „See ei ole piip“. Foto ja info: Los Angelese maakonna

kunstimuuseumi (Los Angeles County Museum of Art) digikogu

<http://www.lacma.org/>

- Lisa 6. René Magritte „Armastajad“. Foto ja info: New Yorgi moodsa kunsti muuseumi (MoMa) digikogu <http://www.moma.org/explore/collection/index>
- Lisa 7. Toomas Vint „Pilved ümber Nõmme koduaiast leitud kummalise objekti“. Foto ja info: Toomas Vindi kodulehekülg <http://toomasvint.com/kunstnik-toomas-vint>
- Lisa 8. Toomas Vint ja Aili Vint "Aili vaatab oma unenägu". Foto ja info: Aili Vindi kodulehekülg http://ailivint.com/?page_id=2

Summary

The Visual Vocabulary in the Works of Toomas Vint

The purpose of this thesis is to analyse the works of the Estonian painter Toomas Vint whose style has often been described as a peculiar combination of realist and surrealist motifs.

The basis for describing art as language is offered by Yuri Lotman who coined the concept of *primary modeling systems* and *secondary modeling systems*. In a nutshell, all ordinary languages are primary modeling systems and everything that requires specific cultural knowledge, such as art, is a secondary modeling system. Adding to Lotman's concept of art as language is Leonid Stolovich's notion of art as a structured form of playing in which the author's aesthetic experience of the world is revealed.

In order to better describe the recurring motifs in Vint's paintings, it is necessary to focus the analysis on specific images. The author has chosen four different paintings from different eras to be thoroughly analysed. The methodology for the analysis is provided by Gunther Kress and Theo van Leeuwen whose method of visual analysis borrows from the concepts of semiology and linguistics. In the book „Reading images: the Grammar of Visual Design“ the two aforementioned authors define the term *visual resources* which constitute the meaning potential of different elements depicted in an image. Analysing Vint's painting through the prism of Kress' and van Leeuwen's *visual resources* reveals the complex way in which the artist has combined antithetic entities in his works.

Lastly, the concept *defamiliarisation* or *making strange* is applied to the paintings of Toomas Vint. The notion was originally used by Viktor Shklovsky in relation to literary texts. The purpose of defamiliarising is to free the reader of the ordinary understanding of reality and offer a unique perspective on day-to-day situations. The concept has also been used in analysing works of art. Michael O'Toole has applied the term to the paintings of René Magritte whose unique style has often been cited as a source of inspiration for Vint. Magritte

and Vint are definitely similar style-wise and both use defamiliarisation in their works. However, the way in which the two different artists apply the concept is not comparable. Magritte's defamiliarisation often leaves the viewer in a state of angst, while Vint aspires to enchant the viewer with his magical landscapes.

Lisad

Lisa 1.



Toomas Vint. „Väikese Liisi ja tema isa jalutuskäik linnalähedasse metsa“ (1971).

Õli lõuendil. 100 x 100 cm.

Asub Eesti Kunstimuuseumis.

Lisa 2.



Toomas Vint „Torn“ (1987).

Õli lõuendil. 92 x 115 cm.

Asub kunstniku kogus.

Lisa 3.



Toomas Vint „Lõppematu maastik“ (1996).

Õli lõuendil. 100 x 125 cm.

Asub kunstniku kogus.

Lisa 4.



Toomas Vint „Diivan hommikul“ (2000)

Õli lõuendil. 92 x 105 cm.

Asub kunstniku kogus.

Lisa 5



René Magritte „See ei ole piip“ (1929)

Õli lõuendil. 60,3 x 80,1 cm.

Asub Los Angelese maakonna kunstimuuseumis.

Lisa 6



René Magritte „Armastajad II“ (1928)

Õli lõuendil. 54 x 73,4 cm.

Asub New Yorgi moodsa kunsti muuseumis.

Lisa 7



Toomas Vint „Pilved ümber Nõmme kodaiaia leitud kummalise objekti“ (1997)

Õli lõuendil. 70 x 90 cm.

Autori omand.

Lisa 8



Toomas Vint ja Aili Vint „Aili oma unenägu vaatamas“ (2011)

110 x 190,5 cm.

Kuni 8. 06.2014 Tartu Kunstimuseumis näitusel „Loodusmaagia – müstilised hetked Eesti kunstis“

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Merili Reck

(sünnikuupäev 11.12.1990)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Toomas Vindi maalikeel“, mille juhendaja on Silvi Salupere
 - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 02.06.2014.