

Tartu Ülikool
Filosoofia teaduskond
Ajaloo õppekava
Kunstiajaloo õppetool

Elo Hermann

RENÉ MAGRITTE JA TEMA MÕJUD TOOMAS VINDI LOOMINGUS

Bakalaureusetöö

Juhendajad: Tõnis Tatar

Eik Hermann

Tartu 2014

Sisukord

1. Sissejuhatus.....	3
2. René Magritte.....	5
3. Toomas Vint ja tema looming.....	13
3.1 Elulugu.....	13
3.2 Looming.....	14
4. Analüüs	20
5. Kokkuvõte.....	27
6. Kasutatud kirjandus	29
7. Summary	30
Lisa 1. Valik René Magritte'i maale.....	32
Lisa 2 - Valik Toomas Vindi maale	44
Lisa 3 - Valik ühetaolisi võtteid Rene Magritte'i ja Toomas Vindi maalides	51
Lihthitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks.....	63

1. Sissejuhatus

Belgiast pärit maalikunstniku René Magritte'i nimi on eesti kunstiringkondades ja väljaspool sedagi hästi tuntud, tema loomingut on imetletud ja ta on mõjutanud ning inspireerinud nii mõndagi eesti kunstnikku, kuid sellegipoolest ei ole tema elust ega loomingust ilmunud eestikeelseid ülevaateid. Rohkesti leidub monograafiaid aga prantsuse- ja ingliskeelseina. Et Magritte'i looming toetus sürrealistlikele ideedele ja seda inspireerisid pidevalt paradoksid, dialektilisus ning ootamatud vastuolud, kõik see, mis mulle endale kunstis korda läheb, siis tekkis mul mõte otsida magritilikku mõttelist ühendust eesti kunstnike loominguga. Magritte'i üllatusliku ja intellektuaalse stiili mõjusid on tunda selliste eesti või eesti päritolu kunstnike töedes nagu Navitrolla, Ülo Sooster, Mark Kostabi või Marge Nelk. Toomas Vindi stiili on aga kunstiajaloolased nimetanudki magritilikuks sürrealismiks. Kas see on ka põhjendatud, kas Toomas Vint on lasknud end Magritte'ist teadlikult mõjutada, kuidas need mõjud ilmnevad, mida kunstnik kriitikute sellisest stiilide võrdlusest ise arvab, neile küsimustele püüan selles uurimuses vastused leida.

Esimeses ja teises peatükis keskendun kummagi kunstniku taustaloole. Magritte'i elulooline pool vajab põhjalikumalt lahtikirjutamist, kuna ma ei käsitle üksnes tema maalide mõju Toomas Vindi loomingule, vaid püüan vaadelda ka tema kui tervikliku indiviidi mõju kunstnikule. Magritte'i looming ei ole lõplikult ühegi kunstivoolu alla liigitatav ja on tihti mõjutatud mõne kirjaniku teosest või mälestustest, mida ta parajasti luges, kunstnikest, kelle loomingust ta vaimustatud oli või kellega tihedamalt läbi käis ning psühholoogilistest ja ajaloolistest oludest, mis tema ümber valitsesid. Seega pean Magritte'i avavat peatükki oluliseks uurimuse terviklikkuse huvides. Magritte'i taustalugu olen täiendanud valiku tekstis mainitud maalidega lisa 1.

Toomas Vindi elu olen käsitlenud veidi lühemalt, kuigi Magritte'ilt pärinevaid mõjutusi otsinud põhjalikumalt, nii et analüütilises osas keskendun peasjalikult tema loomingulisele poolele. Allikatest olen toetunud perioodikas ilmunule, Toomas Vindi koduleheküljel olevale lühikesele autobiograafilisele osale ja Maria Šaškina koostatud albumile tema töödest. Olen Toomas Vindiga ka isiklikult kohtunud ja siinse teemapüstituse

üle arutlenud, seega on oluliseks allikaks olnud ka intervjuu Toomas Vindiga 2012. aasta oktoobris ja vestlused aastal 2013. Peatükki olen täiendanud näidetega loomingust lisas 2.

René Magritte'i elu ja tausta käsitlevas osas olen toetunud eelkõige Suzi Gabliku monograafiale. Magritte'i on uuritud palju, kuid erinevad monograafiad sisaldavad lahknevaid andmeid tema elust. S.Gablik koostas oma uurimust ligi 10 aastat, kogudes materjale ja intervjuuerides inimesi, kes Magritte'iga kokku puutusid ning muuseas elas ta aastail 1959-60 kaheksa kuud ka Brüsselis Magritte'ide endi juures.

S.Gabliku töö meeldiv külg on ka see, et ta ei püüa Margritte'i maale meelevaldselt tõlgendada, vaid kirjeldab neid pigem neutraalselt. Marcel Paquet' monograafia seevastu kubiseb kummalistest tõlgendustest, näiteks maalist „Hingesugulus“ kirjutab ta, et Magritte demonstreerib seal inimeste julmust, teiste üle domineerimist. Magritte ise aga ütleb, et maali aluseks oli öösel ärgates nähtud unesegane nägemus laual asetsevast puurist, kus ei olnud mitte lind, vaid hoopis muna ja nii see maal sündis. Üleüldse pidas Magritte oma piltidest tähenduse otsimist tulutuks ja tavatses oma interpreteerijatele vastata samamoodi nagu Stéphane Mallarmé neile, kes arvasid, et on tema poemidest mõtte leidnud: „Te olete edukamad kui mina.“

Kolmandas peatükis asun kahte kunstnikku võrdlema ning vaatlema, milliseid sarnaseid jooni „eraldiseisjaiks“ tituleeritud kunstnike loomingus leida võib. Kuna õige tihti toetub nende maalikeele sarnasus välisele, vormilisele ja mitte sisemisele, ideele, siis sealt tulevad välja ka erinevused. Analüüsiva peatüki lõpuosas jõuan järeldusele, et kuigi kahes kunstnikus on üllatavalt palju sarnasusi, leidub ometi nende loomingus paradoksaalne ja läbiv erinevus, mistõttu magritilikuks sürrealismiks võiks Toomas Vindi loomingut nimetada üksnes 2-3 aastat kestnud perioodis, mil Vint Magritte'i oma töödes teadlikult tsiteeris.

2. René Magritte

René Françoise Ghislain Magritte sündis 21. novembril 1889 Hainaut' provintsis Lessinnes'is, Belgia prantsuse keelt kõnelevas regioonis.

12-aastaselt alustas Magritte Chatelet's kunstiõpinguid, kuid kuna tema isa äri oli harva heal järjel, oli perekond sunnitud pidevalt ühest kohast teise kolima.

Koolivaheajad veetis Magritte Soignies' linnas koos oma tädi ja vanaemaga. Seal, mängides kord mahajäetud surnuaial koos ühe väikese tüdrukuga, kohtasid nad üht võõrast, kelle tõttu sai ta esmakordselt teadlikuks maalimisest kui erilisest ja mõnevõrra müstilisest tegevusest: „Me tavatsesime raudväravad üles tõsta ja maa-alustesse hauakambritesse minna. Ühel päeval tagasi valguse kätte tulles leidsin keset katkiseid kivisambaid ja lehekuhje kunstniku, kes oli linnast sinna maalima tulnud. Sellest päevast alates tundus maalimine mulle maagiline tegevus“ (Gablik 1992: 183).

Teine Magritte'i lapseõlve otsustava tähtsusega sündmus oli tema ema enesetapp aastal 1912. End Sambre'i jõkke uputanud ema nägu oli jõest välja tuues mässitud öösärki ja kui see paljastati, oli sel ilus rahulik ilme. See kujund jäi Magritte'i alateadvusesse püsima ja on ilmselt uuesti pinnale ilmunud tema maalides, milles kaetud või varjatud nägu mängib tähtsaimat rolli („Armastajad“¹).

Magritte'il oli kaks nooremat venda. Noorim Raymond oli hiljem praktilise meelega arukas äriees, kelle jaoks kunst ja luule ei tähendanud õieti midagi. Temaga ei saanud Magritte hästi läbi ja nad tülitsevad tihti. Seevastu olid nad lähedased teise venna Pauliga, kes kirjutas populaarseid laulukeid. Pauliga ühendasid nad lastena tihti jõud Raymondiga vastu, olid mõlemad äärmiselt huvitatud oma isa armuafääridest ja jagasid piiratud armastust kino vastu, eriti Fantoomi seeriaga vastu, mis vändati aastail 1913-14. Fantoomi kuju jäi Magritte'i jaoks alati oluliseks ja mängis tema hilisemates maalides tähtsat rolli.

Aastal 1916 asus René õppima Brüsseli Kaunite Kunstide Akadeemiasse. Seal tutvus ta nii traditsioonilise kui moodsa kunstiga. Tema varajased tööd on kubistlikus („Kolm

¹ Lisas 1.

naist²), hiljem ka futuristlikus stiilis. Viimasest on kahjuks vähe näiteid säilinud, kuid on teada, et tolleaegsetel töödel olid tugevalt erootilised alatoonid ja need olid seotud tema lapsepõlvemälestusega väikesest tüdrukust ja surnuaiast (Gablik 1992: 21).

1922. aastal abiellus Magritte Georgette Bergeriga, kellega oli esmakordselt kohtunud juba 15-aastaselt. Georgette'iga jäid nad kokku tema elupäevade lõpuni ja abikaasa oli ka tema põhiliseks modelliks. Leiba teenis Magritte tollal tapeeditehases joonistajana, samuti disainis plakateid ja reklaame.

Umbes aastal 1925 nägi Magritte Giorgio de Chirico metafüüsilise maali stiilis teost „Armastuse laul“³, mille tagajärjel otsustas, et tahab maalida just selliseid maale. Mitmed de Chirico „maagilised objektid“ leidsid tee Magritte'i loomingusse (pall, kipskäsi, kehast eemaldatud liikmed, antiikne marmorpea, rong) ja aastal 1926 maalis Magritte oma esimese otseselt de Chirico'st mõjutatud teose „Eksinud ratsanik“⁴. Maalil on kujutatud ratsutavat džokit metsas, kus puude tüved meenutavad hiiglaslikke stiliseeritud malenuppe⁵ ja see oli oluliseks pöördepunktiks Magritte'i loomingus – ta oli lõpuks leidnud „oma stiili“, millele, kui välja arvata mõni erand⁶, jäi truuks elu lõpuni.

Aasta 1926 oli Magritte'i jaoks erakordselt viljakas - ta lausa pakatas ideedest ja peaaegu iga päev sündis üks maal. Selle tulemusena toimus 1927. aastal tema esimene personaalnäitus Brüsseli galeriis Le Centaure. Näitus ei pälvinud küll suurt tähelepanu, kuid kuna teda rahaliselt toetas nüüd galerii omanik P.G. van Hecke, võimaldas see tal täielikult maalimisele pühenduda.

Samal aastal tutvus Magritte teiste Belgia sürrealistidega nagu Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte ja Louis Scutenaire. 1927. aasta augustis kolis ta Pariisi lähedale Perreux-sur-Marne'i ja asus tihedalt läbi käima Prantsuse sürrealistidega, eriti André Bretoni ja Paul Eluardiga.

Pariisi perioodil mõjutas Magritte'i töid enim teiste sürrealistide lähedus - tema töödes on näha mõjutusi näiteks Max Ernsti varastest 1920ndate figuratiivsetest maalidest ning

² Lisas 1.

³ Lisas 1.

⁴ Lisas 1.

⁵ Max Ernst andis kujundile nimeks *bilboquet* ja see kujund kordub tema töödes pidevalt. Teised kaks korduvat kujundit on suurendatud jõulukellad ja filigraan-stiilis lõigatud paber. Kõik kolm elementi esinevad koos maalil „Teadaanne“ (lisas 1).

⁶ Sürrealistlik periood 1927-30, impressionistlik stiil 1940ndail aastail ja paarikuuline „karikatuurse fovismi“ periood 1947. aastal.

Arp'i, Tanguy ja Miró abstraktsetest konfiguratsioonidest. Selle perioodi töid iseloomustab biomorfsete või orgaaniliste kujundite ilmumine, metamorfoosid ja kummaline kujundite paigutamine mingisse ainesse, mis on mõnikord pehme ja voogav ja mis mõjub nagu Arp'i maalitud puitreljeefid.

Tollal oli sürrealism levinud paljudesse loominguvaldkondadesse ja muutunud omaette ajastuvooluks või -liikumiseks, õigupoolest kattus Magritte'i loominguline eneseleidmine sürrealismi hiilgeajaga. Selle liikumise teoreetilise baasi ühtsus tagas loomingumeetodi ühtsuse erinevates kunstiliikides ja nii segunes kujutatav kunst tihti luulega – Miró deklareeris koguni, et ei tee maali ja poeesia vahel mingit vahet. Luuletekstid maaliti sageli otse lõuendile ja eriline tähtsus oli pildiallkirjal, mis kohati lähenes miniatuursele luuletusele.

Magritte on kirjutanud: „Ma arvan, et parim pildiallkiri on poeetiline. Teiste sõnadega: allkiri, mis on kokkusobiv emotsiooniga, mida me pilti vaadates vähem või rohkem kogeme“ (Dopagne 1979: 8). Seejuures ei mõtle ta üksnes pildilist kogemust, vaid emotsioon asetseb kusagil maali ja selle allkirja vahepeal, visualiseerimise ja nägemise vahel. Pealkirjade valimisel oma maalidele lähtus ta järgmistest seisukohtadest:

- objekt ei ole oma nimesse sedavõrd kinnitatud, et me ei leiaks midagi, mis ei sobiks talle paremini
- on objekte, mis toimivad väga hästi ka nimeta
- mõnikord osutab sõna üksnes iseendale
- mõnikord võtab objekti nimetus endale objekti visuaalse rolli
- sõna võib reaalses maailmas objekti ennast asendada
- objekt vihjab, et tema taga võib olla ka teisi objekte
- kõik viitab asjaolule, et objekti ja selle vahel, mida ta esindab, on seos
- kahetähenduslikud sõnad ei näita, mis eristab neid kahte objekti, millele sõna osutab
- pildil on sõnad tehtud samast aineist, mis objektid

Need mõningad mõtted ei kata Magritte'i maailma, kuid juhatavad sinna teed. Need näitavad, kui võlutud oli Magritte kahest oma suurimast hobist – filosoofiast ja lingvistikast oma metodoloogia väljatöötamisel.

Pariisi-perioodil tekkisid Magritte'i maalidesse väljakirjutatud sõnad. Objekti, selle nimetuse ja representatsiooni vahelisi suhteid käsitles Magritte samal ajal ühes illustreeritud tekstis, mille ta avaldas ajakirjas *La Révolution Surréaliste*. Üks Magritte'i hinnatumaid ja

huvitavamaid töid on „Sõnade salakavalus“⁷, mis kujutab piipu, mille alla on kirjutatud „see ei ole piip“. See ilmne paradoks mängib meie tavaloojika ning reaalsustajuga. Kunstiteos ei ole tõepoolest piip – see on vaid piibu kujutis.

Perioodi 1925-1930 kutsus Magritte ise „koopataoliseks“ (pr. k. *cavernous*). Ta maalis melodramaatilisi, veidrad, kuid erootilise alatooniga stseene, mis nii värvilt kui meeleolult olid sünged, pikitud musta huumoriga ja mõjutatud detektiivinovellidest ja tummfilmidest.

Prantsusmaal elas Magritte kolm aastat. Gablik väidab, et lahkumise põhjuseks oli tüli, mis puhkes tema ja prantsuse sürrealisti André Bretoni vahel seoses usuküsimustega⁸. Teised allikad aga kinnitavad, et tüli lahenes ning see lahkumise põhjuseks ei olnud (Paquet 2000: 25).

Igal juhul naasis Magritte 1930 Brüsselisse, kus asus taas tegelema reklaamitööga. Järgneva kuue aasta jooksul vähenes Magritte'i maalide toodang märgatavalt. Alles 1937. aasta paiku, mil kollektsionäärid hakkasid tema tööde vastu üha suuremat huvi üles näitama, paranes Magritte'i rahaline olukord piisavalt ja ta sai enamvähem täielikult maalimise juurde naasta.

Nüüdset perioodi iseloomustavad peamiselt otsingud, kuidas vaatajaid oma teostega hämmingusse viia. Üheks võtteks, mida ta tollal tihedalt kasutas, oli sümbolist Isidore Ducasse'i (tuntud kui krahv de Lautréamont) teostest inspireeritud kahe omavahel võõra reaalsuse „juhuslik kokkupuude“, mida sürrealistid tavaliselt kirjeldasid Lautréamonti tsiteerides: „nii ilus nagu õmblusmasina ja vihmavarju juhuslik kohtumine lahangualal“. Niisiis tekitas Magritte hämmingusse viiva efekti objekti eemaldamisega tema tavapärasest ümbrusest ja selle paigutamise täiesti ootamatusse konteksti.

Samuti kujutas ta sel perioodil oma maalidel varjatud seoseid objektide vahel – jalgade suhestatust kingadega („Punane modell“⁹), maastiku suhestatust maaliga („Inimlik olemus“¹⁰), naise näo suhestatust naise kehaga („Vägistus“¹¹). Objektide säärase küsimärgi alla seadmine oli rohkem tahtlik ja ettekatsetatud taotlus kui automaatne või juhuslik teguviis.

⁷ Lisas 1.

⁸ Kord ühel kohtumisel teiste sürrealistidega kandis Magritte'i naine Georgette kaelas kullast risti, mis oli pärandus tema vanaemalt. Fanaatiline antikatoliiklane Breton tegi otseselt küll Georgette'ile vihjamata märkuse, et religioossete embleemide kandmine on halva maitse väljendus. Magritte vihastas, pomises midagi Bretonile vihaselt vastu ja viis Georgette'i ruumist välja.

⁹ Lisas 1.

¹⁰ Lisas 1.

¹¹ Lisas 1.

Viimast võtet kasutasid paljud teised sürrealistid. Peaaegu kõik tööd põhinesid hegellikul vasturääkivuse dialektikal, mille järgi reaalsuse põhiline tõukejõud on vastandite ühtsus. Kasutatava meetodi tulemusena saavutas Magritte tõhusama, teadlikuma ja kontrollituma šoki või üllatusmomendi kui de Chirico oma töödega.

Wittgenstein on kirjutanud (kuid selle oleks vabalt võinud kirja panna ka Magritte), et „asjade välimus, mis on meie jaoks kõige olulisem, on varjatud tänu selle lihtsusele ja tuttavlikkusele (Gablik 1992: 125)“. Järelikult asjade välimus on meie jaoks tihti niivõrd elementaarne ja enesestmõistetav, et me neid asju enam ei märkagi. Et kõige lihtsamad asjad jälle oluliseks muuta, need tagasi meie teadvusse tuua ja neile seeläbi algne tähendus anda, kasutab Magritte Dopagne'i järgi järgnevaid tähelepanu juhtivaid võtteid:

- isolatsioon – objekt on eemaldatud oma tavapärasest keskkonnast ja asetatud uude, ootamatusse seosesse või keskkonda, kus ta kaotab oma tavapärase mõtte¹²
- teisendamine – mõned objekti osad on teisendatud millekski, mis ei ole objektiga tavapäraselt seotud (inimene, kes on poolest kehast saadik muundunud kalaks¹³) või mõned objektile tavapäraselt omased tunnused on eemaldatud (kivi gravitatsioon¹⁴)
- hübriidatsioon ehk ristamine – kaks tavalist ehk hästituntud objekti ühendatakse või ristatakse omavahel ja neist aretatakse välja täiesti uus, hämningusse viiv objekt¹⁵
- objekti suuruse, asendi või aine muutmine muudab selle objekti reaalsuses kohatuks, ebaproportsionaalseks, sobimatuks (õun, mis täidab kogu ruumi; kivist ruumielemendid¹⁶)
- juhuslike kohtumiste provotseerimine (kivi ja pilv kohtuvad taevas¹⁷);
- topelt-tähendusega kujutis kui visuaalne mõttemäng (linnukujuline kalju või merelainetest moodustunud laev¹⁸)
- paradoks – intellektuaalsed vastuolud nagu klaasi ja vihmavarju delikaatselt tasakaalustatud vasturääkivus¹⁹

¹² „Ähvaradav ilm“ (1928) lisas 1.

¹³ „Ühine avastus“ (1953) lisas 1.

¹⁴ „Argonne'i lahing“ (1959) lisas 1.

¹⁵ „Punane modell“ (1937) lisas 1.

¹⁶ „Mälestus reisist“ (1955) lisas 3.

¹⁷ „Argonne'i lahing“ (1959) lisas 1.

¹⁸ „Võrgutaja“ (1953) lisas 1.

¹⁹ „Hegeli puhkus“ (1958) lisas 1 – maal ühendab endas kaks vastuolulist püüdlust: ei taha vett (lükab selle eemale) ning tahab vett (püüab seda).

- skemaatiline bipolaarsus – kujutiste interpreteerimine viisil, kus kaks situatsiooni (loodusmaastik ja vaas lilledega) on ühendatud, moodustades aeg-ruumilise nihke
- sõnade kasutamine objektide asemel²⁰

1942. aastal, kui Belgia oli sakslaste poolt okupeeritud, hakkas Magritte eksperimenteerima impressionistlike võtetega ja värviprobleem tõrjus välja esemeprobleemi. Ta ise kutsus seda ajajärku oma „päikeseliseks“ perioodiks. Kunstiajaloolased on nimetatud seda veel ka Renoir-perioodiks²¹. Impressionistlik stiil oli mõeldud vastukaaluks sõjaaja hirmudele ja ahistusele, okupatsioonile, vägivallale ja ebanormaalsele oludele, seda vastukaalu väljendas Magritte päikesepaiste, lopsakuse, viljakuse ja külluse näol.

Magritte'i tollane stiilimuutus kinnitas ka tema pikaajalist veendumust, et luule ja kunsti abil on võimalik muuta maailma, helged toonid nii kunstis kui luules ei lase unustusse vajuda parematel aegadel ja tasakaalustavad süngeid meeleolusid reaalsuses. Tema varasemad tööd ju väljendasid ängistust ning rusutust, mis tekkis vastukaaluks kodanluse ohtratele liialdustele elustiilis, maneerides ja kommetes, nende tööde tume koloriit väljendas valitseva võltsoptimismi ja ülespuhutuse suhtes meeleheidet.

Päikeselist perioodi iseloomustavad geilikult toretsevad värvid ja paksud keerduvad pintslitõmbed. Kujutised maalidel on tihtipeale sensuaalsed ja erootilised, näiteks paljas naine eri värvi jäsemetega, mis meenutavad papagoi kirevat sulestikku („Lõikusaeg“) ja üks vähestest Magritte'i mees-aktimaalidest, millel erekteerunud peenis kujutab naise figuuri („Ookean“²²).

Aastal 1947 valmis Magritte'il kahe nädala jooksul hulgaliselt maale, milles ta stiililiselt püüdis parodeerida fovismi ja millel kujutatud oli tihtipeale agressiivselt erootiline („Munakivi“²³). Magritte kutsus neid maale prantsuse sõnaga *vache*, mis otsetõlkes tähendab lehma, kuid on mõeldud pigem kui „vastik“. Ta soovis, et need tööd pahandaksid pariislasi, kes näisid talle tollal liigselt rahulolevatena oma kunstlikult ülespuhutud maitsete ja tavadega. 15 õli- ja 10 guaššmaali oli selle perioodi viljaks ja neid esitleti 1948. aastal Pariisi galeriis du Faubourg.

²⁰ „Sõnade kasutus“ (1927) lisas 1.

²¹ Nt Jacques Meuris ja Marcel Paquet oma Magritte'i biograafiates.

²² Lisas 1.

²³ Lisas 1.

1950ndail aastail, mil tema töid esitleti terves maailmas ning ta saavutas rahvusvahelise tunnustuse, pöördus Magritte tagasi oma algse, sümboleid ja illusioone täis maalimisstiili juurde.

Nüüd lõi ta kujutisi, mis olid täielikult iseseisvad, vabad kõikidest ideedest, millised mingid objektid realselt on. Hegeli väljendit kasutades: nad olid ise „kõikehõlmavad reaalsused“. Magritte asus maalima paradokse ja oli reaalsuse suhtes ambivalentne – näiteks sai üks asi olla ka kaks asja („Võrgutaja“²⁴) – purjelaeva kujutis on ühtaegu laev ja meri, sest laeva näeme moodustisena lainetest. Aga ka vastupidi, kus kaks asja on üks asi, näiteks päevane taevas öisel maastikul („Valguse impeerium“²⁵). Kivid, mis meie teadvuses seostuvad millegi raske ja liikumatuga, võisid tema loodud reaalsustes hõljuda taeva all („Argonne'i võitlus“²⁶).

1953. aastal lõpetas Magritte Brüsselis suurejoonelise sisekujunduse Knokk-le Zoute' kasiinos, mis kujutab endast hiiglaslikku seinafriisi koos tsitaatidega tema varasematest maalidest. Seda võib võtta kui tema maalikunsti kontsentreeritud kokkuvõtet, lõppakordi otsingutele, mille poole ta üle kolmekümne aasta oli püüelnud ja lõpuks saavutanud teadmise ning kindluse.

1950ndate aastate lõpus ja 1960ndatel aastatel oli Magritte haaratud oma varasematele töödele variatsioonide maalimisest. Näiteks maalile „Golconde“²⁷ (1953) kombineeris ta meisterlikult erinevaid sümboleid ja motiive, mida kasutas oma eelneva karjääri jooksul: sellel kukuvad sinisest taevast alla väikesed mantlites ja kõvakübarates mehed nagu vihmapiisad. Maalides oma maale üha uuesti ja uuesti, tekitas Magritte neis mitmetähenduslikkust järjest juurde.

1960. aastatel suurenes avalikkuse huvi Magritte' kunsti vastu plahvatuslikult ja tema töödest koostati 1965. aastal New Yorgi moodsa kunsti muuseumis suur retrospektiivne näitus. Hoolimata kõigist omavahelistest erimeelsustest minevikus avas André Breton näituse järgmiste sõnadega: "Kõik, mida Magritte on teinud, esindab Apollinaire'i kirjeldatud „tõeliselt terve mõistuse“ haripunkti - see on midagi, mis on omane üksnes suurtele poeetidele“ (Paquet 2000: 47).

²⁴ Lisas 1.

²⁵ Lisas 1.

²⁶ Lisas 1.

²⁷ Lisas 1.

Magritte suri vähki 1967. aasta 15.augustil Brüsselis, olles 69-aastane.

3. Toomas Vint ja tema looming

3.1 Elulugu

Toomas Vint on sündinud 5. märtsil 1944. aastal Tallinnas. Vaid mõned päevad hiljem algas märtsipommitamine ja üks pommikild kukkus sünnituspalatisse. Ema vedas Toomase koos madratsiga keldrisse, kuid rikkus sellega oma tervise.

Toomase isa oli professor Endel Vint – majandusteadlane, kes töötas ENSV Teaduste Akadeemias põllumajanduse sektori juhatajana, mis oli ka karjääri võimalik tipp, sest ta ei astunud parteisse. Ema Tamara Vint (Kaarsoo) jäi pärast Toomase sündi koduseks, kirjutas populaarteaduslikke kuuldemänge, juhatas koolides näiteringe ja kirjutas sahtlisse luuletusi.

Toomasel on vend – kunstnik Tõnis Vint, kes oli kuuekümnendatel aastatel kunsti uuendusliikumise eestvedaja ja rühmituse ANK-64 vaimne juht – ning õde kunstnik Maara Vint, kes on avaldanud mitmeid muinasjuturaamatuid (tekste koos piltidega).

Lapsepõlv möödus Tallinnas Nõmmel suure aia sees, sõna otseses mõttes lillede keskel, sest ema kireks oli aiandus. Lugema õppis Toomas juba 4-aastaselt, kodus oli suur eestiaegne raamatukogu ja lugemine oligi tema lapsepõlve sisu. Teiste lastega teda mängima ei lubatud, kuna kardeti halbu mõjusid.

Koolis käis Toomas Tallinna 10.keskkoolis, tegeldes samal ajal tõsiselt vehklemisega – käis trennides, treeninglaagrites, võistlustel, pürgis Nõukogude Liidu noortekoondisesse.

1962. aastal astus Toomas Vint Tartu Ülikooli bioloogia teaduskonda. Esialgu võttis ta oma bioloogiaõpinguid tõsiselt, varsti aga sukeldus Tartu boheemlikku seltsiellu, kus päevad möödusid Ülikooli kohvikus ja õhtud restoranis “Volga”. Ülikooli teisel kursusel astus ta sõjaväkke, kus kaugel polaarjoone taguses Severomorski spordiroodus aega teenides hakkas igatsusest Eesti suve järele rohelust täis pildikesi joonistama ning luuletusi ja jutte kirjutama. Pärast sõjaväge naasis ülikooli, kus aga vahepeal oli taastatud kohustuslik sõjaväeline väljaõpe, mis tundus Toomase jaoks olevat mõjuv põhjus ülikoolist lahkumiseks.

1967. aastal töötas Toomas Vint ETV-s režissööri abi ja assistendina ning abiellus äsja ERKI lõpetanud kunstniku Aili Sarvega (praegu Aili Vint).

1990ndate aastate keskpaigas sekkus Vint aktiivselt kunstiellu, esitades näitusele „Biotoopia” (1995) kaasaegset kunsti parodeeriva installatsiooni „Vaikelu”, misjärel jätkas

ajakirjanduses eesti kunstipoliitika kirglikku arvustamist. Pärast aastal 2000 kureeritud näitust „Déjà vu” tõmbus Vint kunstiväitlustest tagasi ning tänaseks on Toomas Vint juba ligi viisteist aastat seltskonnaelust eemal olnud, tema elu sisuks on peamiselt maalimine ja kirjutamine. Toimunud on üle kahekümne suurema personaalnäituse nii kodu- kui välismaal, ta on avaldanud 10 novellikogu ja 13 romaani. Kirjutamine on talle „hobi“, nauding, elu sisu ja elulaad täpselt samamoodi kui maaliminegi. Suved mööduvad Vindil Pärnumaal Kirsiringi talus, kus ta harrastab kalapüüki ja hooldab talu ümbruses paiknevat kaunist loodust.

3.2 Looming

Toomas Vindi loomingu algusperiood 1960ndate aastate teisel poolel on üsna tihedalt seotud nii venna Tõnise kui abikaasa Aili omaaegsete tööde ja katsetustega, eriti tuleks rõhutada Aili Vindi guaššmaale 1960ndate aastate lõpust ja 1970ndate algusest. Kunstihoone kuraator Eero Epner on kirjeldanud Vindi tolleaegseid töid²⁸ kui „hipiromantikast kantud kaleidoskoopilis-dekoratiivseid mängu pehmete värvide ja vormidega, mis andsid vahetult edasi ajastu meeleolusid. Abstraktse koega tööd on ilmselt ühed vahedamad näited „biitlite esteetikast“ eesti kunstis, tempides ühtlasi erootilisi motiive esimeste vihjetega loodusele ning – tagantjärele vaadates – mütologiseerides hallutsinogeenset õnnetunnet (Epner 2004a).“ Ta ise on nimetanud selle perioodi töid psühheedeelseks abstraksionismiks (Vint 2013). Samas jõudis Toomas Vint üsna kiiresti omaenda mõtteviisi ja laadi äratundmisele ning nagu ta ise on öelnud intervjuus E. Zingerile, oli juba 1970. aastal maalitud „Sinu liblikas lendab sinu aasale“²⁹ läbimurde tekitanud tööks, mida võib nimetada ta oma programmi jõudmiseks (Helme 2000: 229). Sellest edasi algab Vint, keda me tänapäeval kõige paremini teame. Vint, kelle loomingu hõlmab ühtmoodi kauneid, igatsuslikke maastikke, õhtuvalguses hõõguvaid toone ning „kuhugi teisele poole“ kutsuvaid horisondijooni. Vint, kes varieerib maalist maali analoogilisi võtteid – inimitühjad parkmaastikud üksikute objektidega (hooned, tornid), hoolikalt välja maalitud rohulible, tema „firmamärgina“ tuttav kollase-punasetriibuline toru keset ergast rohelist, kompositsiooni lõikuvad teerajad ning kummastav valgus, mille allika asukohta või üldse selle olemasolu me peaaegu kunagi määrata ei suuda. Vint, kelle loomingu hõlmab selliseid teemadegruppe nagu mängivad lapsed, Aili ja majad, loodusvormide arhitektuurne käsitlus, kummalise valgusega pargiteed, pingestatud tühiväljad rabades, teede,

²⁸ Näited lisas 1.

²⁹ Lisas 1.

ehitiste ning diivanite tungimine eskapistlikku loodussfääri, hommage´id maalikunstnik Rene Magritte´i loomingule ning hommage´id valgusele, sekka üks autoportree ja üks natüürmort, näota figuur ning halli tungimine rohelse asemele (Epner 2004a).

Vindi esimene personaalnäitus toimus 1969. aastal kohvikus "Pegasus" ja pärast seda, ligi veerandsajandilise maalijakarjääri jooksul Vindi pildiilm ega ka interpreteeringud tema töödele oluliselt ei muutunud. 1977. aastal nägi kunstikriitik Evi Pihlak Vindi kunstliku valgusega ideaalmaastikes „petlikku ahvatlust“ ning 1992. aastal kirjeldas Harry Liivrand „ärevakstegevat salapära“ (Liivrand 2000), need väljendid viitavad ikka üht ja sama maalivale Vindile.

1992. aasta novembris avas Vint galeriis Sammas oma isikunäituse. Eelmisest kodumaisest näitusest oli selleks ajaks möödas seitse aastat. Avamise puhul tehtud intervjuus Kalev Keskkülale (Keskküla 1992) avaldas Vint esimesi kordi oma mõtteid eesti kunsti hetkeseisust. Ta rääkis, et igal kunstnikul peaks olema kindlalt väljakujunenud pildimaailm, mis teeb ta erakordseks ja äravahetamatuks, pidades silmas sealjuures pildi vaimsust ja mitte tehnilist teostust. Kaasaja kunstnike kontseptsioonid olid Vindi arvates sageli kõlavamad kui nende looming. „Modernne kunst on vahel destrukttiivne, väljakutsuvalt kole. Need teosed töötavad vaid kontseptsiooni piirides ja on tegelikult tühikäigul. Kriitikud on aga moodsa kunsti üles kiitnud, taganud selle kommertsedu ja nii on modernne kunst muutunud tegelikult salongikunstiks. Praegune kunstiruru kriis näitab, et see turg on hakanud ennast puhastama. Kõledas, trööstitus ühiskonnas, mis järjest enam minetab sajandite vältel inimesse kodeeritud väärtusi, vajatakse jälle ilu,“ rääkis Vint ja ennustas tahvelmaali renessanssi.

Vastuseks Samba galeriis toimunud näitusele avaldas Ants Juske oma artiklis arvamust, et „tehes Samba galeriis näituse, pani Vint kõvasti mööda.“ Ning seda just seetõttu, et „aja halastamatus kulus“ on Vindi maalid oma aktuaalsuse kaotanud, kuna Vint maalib põhimõtteliselt kogu aeg „sama asja“. Kuna oli saanud aeg, mil võis teha igasugust kunsti, jäi Juskele arusaamatuks, miks Vint selle võimaluse kasutamata jätab (Juske 1990).

1995. aastal võttis Vint ette ühe pingsat tähelepanu nõudva ja provokatsioonilise aktsiooni, et väljendada oma rahulolematust eesti kunstieluga. Ta astus üles Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse (SKKE) III aastanäitusel ning avaldas samaaegselt ajakirjanduses kaks artiklit. Näitusele esitatu ja esseed olid lahutamatuult seotud.

Esimene essee ilmus 24.novembri Kultuurimaas (Vint 1995). Selles kirjeldas Vint, kuidas ta teel Hollandisse nägi järjest teede äärde ilmuvaid aiapäkapikkude välimüüke. Ja kuna neid aina sagedamini ilmuma hakkas, nõudis Vint lõpuks peatust ning soetas endalegi ühe neist päkapikkudest, valides erinevatest eksemplaridest välja „kuuehõlmu lahti hoidva, palja nokuga vördja“. Eestisse tagasi jõudes otsustas Vint liputajapäkapiku SKKE kolmandale aastanäitusele viia, kuna kaasaegse kunsti suundumusi arvestades sobiks päkapikk antud näituse konteksti suurepäraselt. Vint oma tahvelmaalidega jääks aga halastamatult ukse taha. Ta arutleb: „Et näitusel osaleda, peab olema natuke analüüsivõimet ja tahtmine: võtad valmis esemed ja paned jutu juurde, kusjuures jutt võib olla tühine mõte, mida eraldi võetult keegi ei trükiks ja seadeldis säärane juhkerdis (põkerdis, peperdus, sinendus), mida keegi näitusesaali välja ei paneks. Neid üheskoos aga küll, sest see on juba kunstiteos.“

Näitusele esitatud „juhkerdis“ koosnes arvutist, mida oma genitaaliga torkis päkapikk ning printerist väljusid lehed Vindi sõnumiga: „Manipulatsioon inimestega tungib kõikidesse eluvaldkondadesse, inimene ise loobub vabatahtlikult elu põhiväärtustest. Seekord manipuleeritav kunstnik Toomas Vint esitab konjunktuurse teose „Vaikelu“, hülgab oma väljakujunenud eetilised ja esteetilised tõekspidamised ning saab võimaluse osaleda kõrgkultuuris.“ Vint võtab kogu ettevõtmise kokku järgnevalt: „Kui stagneerunud maalikunstnik Toomas Vint esitaks suurepärase maali, siis pole võimalik seda paljudel põhjustel eksponeerida. Ent kui ta pakub välja mingi juhkerdise, millel on kaasaegse kunsti näilisi tunnuseid, muutub juhkerdis kohe kunstiteoseks.“ (Vint 1995)

1997. aastal osales Toomas Vint koos Peeter Ulase, Uno Roosvalti ja Peeter Linnapiga näitusel „Lõpetamata maastik“. Kunstihoone intendandi Anu Liivaku sõnul oli kunstnike tagamaadeks erinev geograafia, erinevad soovid ja erinev kontseptsioon. Peale selle, et seltskonda ühendas vaid soov teha näitust – Kunstihoone on nõutud koht – sai ühisnimetajaks ka maastik. (Juske 1997) Näitus osutus omapäraseks sündmuseks, sest väljapanek koosnes lisaks piltidele ka Toomas Vindi äsjailmunud romaanist "Lõppematu maastik" ning septembri Loomingus ilmunud esseest.

„See raamat sisaldab novelli ja näitust, näitus sisaldab raamatut ja novelli ning novell omakorda sisaldab seda raamatut,“ kommenteeris Vint ise ja lisas, et seda võiks nimetada interdistsiplinaarseks projektiks, aga ta ei kannata selliseid naljakaid keeleväänamisi ja seetõttu kutsub seda ettevõtmiseks. Ka romaan olevat uuele raamatule pigem tinglik nimetus, tegelikult on see tekst.

Näitusel eksponeeritavate maalide kaudu jätkas Vint oma aastatepikkust võitlust, olles vaid vahetanud kultuurilist koodi või keelt, milles ta räägib. Vint ütleb, et pikka aega oli ta tegelenud maalikunstiga selleks, et ennast väljendada, viimasel ajal aga on hakanud oma maalide kaudu väljendama mingeid kindlaid ideid. (Selberg 1999)

Raugetesse ideaalmaastikesse on siginenud grafitid - „fuck you - do it“ (vihjates Kunstihoones toimunud näitusele „Do it!“) ja „underword“ (baassõna, mõiste Richard Bonnaire'i³⁰ leksikast).

Heie Treier kirjeldab Vindi uut ideoloogiat järgmiselt: „Toomas Vint väidab end olevat vahetanud kultuurilist koodi või keelt, milles ta meiega räägib. See tähendab, et õlimaalide puhul ei pea enam nautima peent koloriiti ega pintslitehnikat, vaid neis tuleb jälitada kõikvõimalikke tsitaate teiste kunstnike töödest. Mõni pildiallkiri on paljuütlev: "René Magritte'i kollaste väävlitega tikud maalilt "Isiklikud väärtused" on nagu telefonipostid toomasvindilikus maastikus".“ (Treier 1997) Lisaks iseloomustavad tema loomingut nüüd märksõnadena tähenduste mehhanismide ülekandmine, mängumaailma tihenemine ja looduseadustega täielikku vastuollu minevad maagilised maastikud.

Vint ise on öelnud, et otseselt Magritte'ist mõjutatud ongi tema loomingus aastatel 1996-97 loodud maalid ja peab end üldiselt rohkem de Chiricost kui Magritte'ist mõjutatuks, püüdes oma maastikes saavutada valguse ja varju mängude abil teatavat salapära. Ta kirjutab: „Selleks, et kunstist kõnelda, peab sõnades väljendamatut vägivaldselt sõnadesse panema. Et vaatajad-kunstisõbrad saaksid aimu. Mulle päris meeldib, kui kuulutatakse, et Toomas Vindi maalid on metafüüsilised. Sõna „metafüüsika“ on üsna silmanähtavalt metafüüsiline. Kui mõnikord maalikunstist räägitakse, siis metafüüsika puhul tuletatakse hoobilt varast de Chiricot meelde. Ma loodan, et ka minu maalides on seda sõnulseletamatut, mida de Chirico esitab, kui on krunditud lõuendi pintsililöökidega tähenduslikuks muutnud.“ (Epner 2004b)

Pärast näituse „Déjà vu“ (2000) kureerimist tõmbus Toomas Vint kunstikõnelustest kõrvale. Tagantjärele on ta öelnud, et ei oska endale seletada, mis sundis teda 90ndate keskpaigas ühtäkki vastuvoolu ujuma ja endale vaenlasi koguma – nõukogude ajal ega vabaduse tulekul ei ilmutanud ta ju erilist aktiivsust, vaid tegeles pelgalt oma loominguga ning elas üsna boheemlikku elu. Võimalik, et 1994. aastal toimunud järsk muutus elukommetes³¹ ja seltskondlikust elust tagasitõmbumine tekitas tühiku, mida tuli täita.

³⁰ Toomas Vindi väljamõeldud kunstikriitik, kellele ta oma kirjutistes toetub või vastu vaidleb.

³¹ Vint loobus sel aastal alkoholist.

„Kindlasti võlus mind mäng – sest igat vastuhakku saab huvipakkuva mänguna võtta – ja võib-olla oli kogu minu tegevus ainuüksi mängust tiivustatud. (Vint 2011)“

Vindi loomingut on mõjutanud romantikud, naivistid, popkunsti sürreaalsem pool ning metafüüsiline kunst. 70ndate ratsionaalsus ja fotorealism ning 80ndate transavangardism puudutasid teda vaid riivamisi. Esteetiliste sihtide leidmisel on oluline osa olnud ka maagilisel realismil ja ameerika lürismil. Kunstipõhimõtelt kuulub Vint rühmitusse ANK-64, kus peetakse tähtsaks ilu klassikalises tähenduses .

Eesti sõjajärgset kunsti uurides on räägitud Readi-Greenbergi kunstimudelist (A.Juske, J.Kangilaski), nende „kõrge kunsti mudelist“ ning selle mõõdukast, „kodanlikustunud“ variandist, mis valitses Eesti kunstis 1960ndate aastate lõpust nõukogude aja lõpuni. Seda, et eesti kunst on esteetilisust alati oma põhiparadigmaks pidanud, on rõhutatud enamikus kirjutistes sõjajärgsest kunstist, samas viidates ka esteetilisuse erinevatele funktsioonidele tolelaegses ühiskonnas. (Helme: 229) Toomas Vindi looming mahub sellesse kaanonisse täpselt sisse, ta on oma olemuselt lausa hüperesteetiline. Esteetilisus on raamistik kogu Toomas Vindi loomingule, ükskõik millise kümnendiga meil tegu on või milliseid tähenduste mehhanisme ta kasutab. On võimalik üsna lihtsalt leida nõ ilu grammatikat, mis erinevas kombinatoorikas vaatajat mõjutab. Esteetiline tajus on kahtlemata keerulisem kui vaid teatud vormivõtted kujutises ning ka Toomas Vint ei piirdu üksnes oma vormilise grammatikaga, vaid ühendab sellega mälu omapära, mis eelistab siduda nostalgilisusega eeskätt positiivseid emotsioone. Vindi pildiruumi täidab väikese erandiga suvi, see on aeg, millel on põhjamaalase jaoks eriline tähendus. Just selle kesksuve ja suvelõpu keskkonna tõttu mõjuvad Vindi maalid kui variatsioonid ühest teemast. Kuid olgugi, et Vindi maalide probleemistik tundub kogu aeg olevat sama või lähedane, millega Vint on tegelenud juba ammu, ei teki tahtmist öelda „ah, seda olen juba ammu näinud!“ (Põldroos: 2000) Selle maastiku müstilisem dominant on valgus – me ei suuda peaaegu kunagi määrata valgusallika asukohta või üldse selle olemasolu, mitmes maalil eeldab varjude loogika, tumedate-heledate pindade vahetamine mitme valgusallika eksisteerimist. Sellesama valguse abil müstifitseerib ta oma üksikuid objekte maastikus, andes neile erilisi tähendusi. (Helme 2000) Ja sellesama müstilise valguse olemasolu tõttu on teda püütud siduda ka metafüüsilise kunsti esindajatega.

Vint ise võtab tabavalt oma loomingut ise- ja meeleloomu kokku järgnevalt: „Mulle meeldivad vaated, kus põetud roheline avarus lõpeb puudemüüri ja iga puu on iseseisev kujund nagu mu maalidel. Istun õhtusel ajal oma murutraktoril ja teen ringe. Koos valguse

muutusega muutub iga uue ringiga kogu maastik. Roheluski teiseneb. Mõnikord uitab tuul puudelatvades – väga vinge tunne, see on, nagu loodus musitseeriks!“ (Vool 2011)

4. Analüüs

Taustaloole toetudes tunduvad René Magritte ja Toomas Vint olevat küllaltki erinevad nii isiksustena kui oma loomingus. Üks sündis aastal 1897 Belgias, teine 1944 Eestis – sellel on suur vahe nii ajas, hõlmates ligi kaht põlvkonda, kui ruumis. Üks on akadeemilise haridusega, õppinud kunstnik, kelle looming läbis nii kubistliku kui futuristliku perioodi enne kui de Chirico metafüüsilise maali mõjudel nõ oma stiili leidis. Teine on täielik autodidakt, iseõppija, kelle stiiliotsingutel mängisid rolli igatsus eesti suvede järele kaugel Venemaal ning teda ümbritsevate kunstnikest lähedaste eeskujud, nende loomingulised vaated ja katsetused.

Ometi leidsid mõlemad kunstnikud oma stiili suhteliselt varakult – Magritte'i esimene nõ programmiline teos „Eksinud ratsanik“ sündis aastal 1926, seega 27-aastaselt, Toomas Vindi „Sinu liblikas lendab sinu aasale“ aastal 1970, 26-aastaselt.

Olles oma käekirja leidnud, kasutasid kunstnikud siiski esmapilgul erinevat võttestikku. Magritte'i arvates ei ole kunsti ülesanne elu jäljendada, vaid näidata seda uutest varjundites. Sellega ta ka kogu oma elu tegeles – kõige tavalisemast objektist lõi ta mõtlemapaneva, vastuolulise ning filosoofilise kunstiteose. Tema loomingu põhivõteteks on figuride ja esemete vastandamine ootamatutes seostes, esemete ja olendite endi põimimine, kombineerimine ning metamorfooside loomine. Kogu ainestiku võib jagada järgmistesse kategooriatesse: visuaalsed paradoksid – tegelikkus ja selle põhjal loodud maal ühel pildil, sisemise-välimise, lähemal-kaugemal asuva ruumi ühendamine; semantilised mängud sõnade ja kujutiste vastandamisega; metamorfoosid ja deformatsioonid, elusa ja elutu ühendamisid.

Ka Vint ei tegele otseselt elu jäljendamisega. Kuigi ta on mitmedki oma maalid slaidide järgi joonistanud, et saavutada maastiku detailsus ja täpsus, võiks öelda, et tema naivistlik maalikeel ei taotle jälgendamist. Ta ise on öelnud, et kuna ta ei oska niikuinii teha samamoodi, kui slaidil on, teeb ta nii, nagu välja tuleb. Teda on nimetatud fotorealismiajastu romantikuks (Šaškina 1993), kelle töödes on näha primitivistlikke jooni ja popkunsti võttestikku³². Tema tööde paatost on otsitud romantilisest nostalgiast ökoloogilise kriitikani, 19.sajandi romantismile viitavast naivismist rafineeritud intellektualismini. (Helme 2000: 229) Ta ise nimetab oma töid kontseptuaalseteks maastikeks.

³² Triibulised märgid looduses, tehnilised ja agressiivsed värvikombinatsioonid.

Mõlemat kunstnikku on pärast nende oma stiili leidmist nimetatud eraldiseisjaks, kelle loomingut ei saa liigitada lõpuni ühegi kunstistiili alla. Kunstikriitik Sirje Helme on kirjutanud nii: „Toomas Vinti on alati nimetatud eraldiseisjaks eesti kunstis [...] Temast ilmus [...] palju kirjutisi üleliidulistes kunstiajakirjades, kuid samas ei saa teda kuidagi siduda ühegi ametliku liiniga. [...] Vint ei ole kunstnik, keda saaks kergesti analüüsida kunsti kiirelt vahelduvaid suundumusi järgides. Kui tema töödelt aastaarvud ära võtta, siis võiks vaatajal, kes tema loomingut lähemalt ei tunne, olla raskusi nende paigutamise ja õigetes aastakümnetesse. Tema maalidel puuduvad otsesed viited nii ajale kui kohale, kõik on allutatud fiktsioonile. Nii võiks jätkata, tõestades, et Vindi töödes polegi aja märke, nad on apoliitilised, enesekesksed luksusobjektid, mis pakuvad esteetilist naudingut.“ (Helme 2000: 229) Eero Epner kinnitab sama, kirjutades: „Eesti kunstiloos ei imendu Vindi looming õigupoolest kenasti kokku ühtegi koolkonda, stiili, suunda, gruppi. Maastikumaali traditsioon, kuhu teda võiks esmapilgul kõigepealt sobitada, ei ole nende tööde jaoks piisavalt ükskõikne looduse vahetu tõlkimise suhtes. Eesti ja Vene avangard, millega kunstnik oli isiklike sidemete kaudu tihedalt seotud, jääb samuti kaugeks, tegeledes Vindi jaoks võõraste märksõnadega. Ainus koht, kus nahk on piisavalt õhuke, et süstal läbi tungiks, ongi Vindi loomingu omamaailm.“ (Epner 2004a) Ja sama tõdeb omalt poolt Maria Šaškina: „Toomas Vint on ikka hetkel kunstis valitsevate suundumuste ja otsingute käeulatuses, kuid alati siiski veidi eemal, epitsentrist kaugemal seisev.“ (Šaškina 1993) Aga sama lause võiks kehtida ka Magritte'i puhul.

Magritte'i on kunstiajaloolased käsitlenud kõige enam kui sürrealisti – tema maalidele on omane teatud unenäoline hingestatus, kus esemed on küll reaalsed, kuid ebaloogilistes seostes. Magritte'i töödest on alatasa otsitud sürrealismile omast freudistlikku sümboolikat, kuid see asjaolu kurvastas teda ennast väga. Inimestele, kes küsisid, mida ta ühe või teise pildiga öelda on tahtnud, tavatses ta vastata: „Ei midagi rohkemat, kui te ise näete!“ (Dopagne 1979: 18) Samuti: „Otsides minu maalidest tähendust, tähendab nende tõelise olemuse ignoreerimist.“ Magritte'i arvates otsivad inimesed tähendusi, sest tahavad millelegi toetuda – nad tahavad midagi kindlat, millest kinni haarata, et nad end mugavamalt tunneksid. Nad tahavad, et kõik oleks arusaadav ja lihtne. „Inimesed, kes otsivad maalidest sümboleid, tähendusi, ei suuda aru saada maalide sisemisest poeesiast ja kujutiste müstilisusest. Ei ole mingisugust kahtlust, et nad tajuvad seda müstikat, aga nad soovivad sellest vabaneda. Nad kardavad.“ Magritte väitis, et inimene vaatab asju kas silmade või mõistusega. Mõistus püüab välja uurida, mida mingi asi tähendab ja nii ei näe inimene enam asja ennast, vaid keskendub

üksnes tõstatatud küsimusele. Magritte'i jaoks ei omanud maalid tähendust, nad ise olid tähendus ja nii neid tulekski vaadata. (Gablik 1992: 11-12)

Sarnaselt Magritte'ile ei pea ka Vint maalidest liigset tähenduste otsimist vajalikuks, vaid peab oluliseks, et maal annaks tugeva emotsiooni. Et maal ei peletaks inimest galerii uksest välja, et vaatajal tekiks hoopis tahtmine mõnda maali uuesti ja uuesti vaadata. Küsimusele, mida tähendavad need kunstniku firmamärgiks tembeldatud maalist maali korduvad puna-kollased tulbad, vastab Vint, et „punane ja kollane lihtsalt sobivad rohelisega nii fantastiliselt hästi – punane tekitab rohelisega konflikti, kollane püüab jällegi seda konflikti lahendada“ (Vint 2013). Ja nii on paljude tema piltidega – näiteks kasvavad rohelisel maastikul valged seemed lihtsalt seepärast, et nad sobivad sinna, lihtsalt seepärast, et kunstnikule tundus, et pildile on vaja midagi valget.

Kahes kunstnikus leidub veel palju sarnasusi. Kui hakata kunstnike töid omavahel kõrvutama, ilmnevad selgelt mõlema loomingut läbivad sarnased sümbolid, teatud ühisosa, sarnane maalikeel. Ühe põhjusena võib ilmselt käsitleda ka ühiseid eeskujusid – mõlemad on muuhulgas tugevalt mõjutatud de Chirico'st ja metafüüsilisest maalist. Nii võib mõlema loomingus näha suletud ruumi, „pildid pildis“ võtet, valguse ja varjudega mängimist ja juhuslikku liialdatud perspektiivi, mis kõik aitavad luua de Chirico metafüüsiliste interjööride mõistatuslikku lavakujunduse efekti, kus valitses pahaendeline vaikus.

Magritte maalib harva portreesid, tema meelest oli neid maailmas niigi liiga palju (Gablik 1992: 137), Vindile omakorda ei meeldi figureid maalida, ilmselt seepärast, et ei oska neid kujutada nii nagu tahaks (Vint 2013). Nii on nende maalides figuurid sageli seljaga vaataja poole, tihti peale maali servaga vöökohast ära „lõigatud“, tekitades topeldatud efekti – me vaatame, kuidas keegi vaatab. Selline äraminekomotiiv, kompositsiooni suunatus maali sügavusse, on iseenesest omane ka romantismile ning Vindi ühe eeskuju – Saksa romantismi suurkuju Caspar David Friedrichi loomingule.

Mõlemad kunstnikud on topeldatust maalinud ka teise võtte abil, kujutades pilti pildis. Tulemuseks on illusionistlikud pildid, kus maalil olev lõuend või pildiraam imiteerib maali maastikust, kus ta asub – objektiks ei ole mitte niivõrd primaarne reaalsus, kuivõrd teise reaalsuse loomise protsess. Magritte on läinud siit veelgi edasi, topeldades oma maalidel kujutisi, kuni kogu tema maal on tihedalt täis ühesuguseid tillukesi kõvakübarat kandvaid

mehikesi nagu vihmapiisku³³. Võte on omakorda sarnane M.C.Escherile. Kõvakübaraid kandvaid mehi aga kohtab ka Vindi loomingus³⁴.

Vint on öelnud, et Magritte on tema arvates liialt plakatlik ja kunstnik peaks asju rohkem välja maalima. Seetõttu meeldib talle kõige enam Magritte'i impressionistlik periood, kus kunstniku maalikeel on kõige detailsem. Samasugust detailsust harrastab Toomas Vint äärmiselt efektselt oma loomingus ise, maalides välja iga üksikku rohulible. Tema maalidel on rohukõrred ja puulehed erilise naiivsuse ja tõetruudusega välja joonistatud, mistõttu need enam ei mõjugi nagu „päris“. Neis on midagi tehislisku, nad on nagu tänapäevased kunstlilled, mis on mõnes mõttes palju ehtsamad kui pärislilled ise.

Samasugust tehislikkust märkame mõlema kunstnike töödes figuuride maalimisel. Kunstnike ühed vähesed autobiograafilised maalid – Toomas Vindil „Hetk“ aastast 1972 ja René Magritte'il „Selgeltnägemine“ aastast 1936³⁵, mõjuvad, hoolimata pildiruumide väga erinevast iseloomust (Vint kujutab end roheluses laua taga istuvana, suitsetavana ja trükimasinal trükkivana, Magritte seevastu siseruumis lõuendile maalivana), hämmastavalt sarnastena – Magritte'i plakatlik stiil ja Vindi loodus- vs tehismaailm mõjuvad inimnägudel ühtviisi mulaažidena, „robotlikult“. Ilmed on ühtmoodi passiivsed ja tühjad.

Väga oluline roll nii elus kui loomingus on mõlemal kunstnikul nende abikaasadel. Samamoodi kui Magritte'il kordub maalist maali Georgette'i, kordub Vindil Aili figuur. Kunstnikud on neid kujutanud nii riides kui aktidena, nii elusuuruses kui „tükikestena“. Toomas Vindi seljaga meie poole seisvad inimesed kujutavad tihtipeale Aili Vinti.

Üheks sürrealismile omaseks võtteks, mida mõlemad kunstnikud kasutavad, on mingi objekti eemaldamine tema tavapärasest keskkonnast ja selle paigutamine harjumuspärasusse keskkonda. Magritte'i maalidel on muna sätitud puuri³⁶, kivid, kuljused ja inimkehad taevasse hõljuma³⁷, kaelkirjak hiigelsuure klaasi sisse, džoki auto katusele ratsutama. Toomas Vindi maalidel näeme kuljuseid põllul³⁸, muna metsas³⁹, diivaneid pargimaastikel⁴⁰, paljast figuuri

³³ „Golconda“ (1953) lisas 1.

³⁴ „Vaade II“ lisas 2.

³⁵ „Mõlemad“ lisas 3.

³⁶ „Hingesugulus“ (1936) lisas 1.

³⁷ „Ähvardav ilm“ (1928) lisas 1, „Tuulte hää“ (1928) lisas 3.

³⁸ „Puuderida“ (2007) lisas 3.

³⁹ „Muna“ (2008) lisas 2.

⁴⁰ „Diivan“ (1998, 2000) lisas 2.

kohas, kus ta ehk olla ei tohiks⁴¹, pilve diivanil⁴². Vahel kasvab täiesti ootamatus kohas eksootiline taimestik⁴³.

Sarnaselt Magritte'ile kasutab Vint võtet, mille puhul mõned objekti osad on teisendatud millekski, mis ei ole objektiga tavapäraselt seotud (Magritte'il näiteks inimene, kes on poolest kehast saadik muundunud kalaks⁴⁴) või mõned objektile tavapäraselt omased tunnused on eemaldatud (kivi gravitatsioon). Nii võib näha, kuidas Vindi diivaneist kasvavad välja puud⁴⁵ ja naise figuur kanarbikumaastikus on hakanud õitsema⁴⁶. Samad maalid võiksid olla ka Magritte'i hübriidisatsiooni ehk ristamise võtet kasutavaiks näiteks, mispuhul kaks tavalist ehk hästi tuntud objekti ühendatakse või ristatakse omavahel ja neist tekitatakse täiesti uus, häämingusse viiv objekt.

Ka objekti suuruse, asendi, aine või materjali muutmise võtte, mis muudab selle objekti reaalsusesse sobimatuks, ei ole Vindile võõras – tema 90ndate alguse „morumängud“ kolmikmaalis „Vaated“ ning 1997-99 maalitud teosed⁴⁷ on selle parimaiks näiteiks – maalidel katab ühtlane muruvaip nii torne, teid kui figuure. Ent sama temaatika alla liigitub ka maal „Pilved metsas“ aastast 2003⁴⁸, millel on kujutatud hiiglaslikku muna hõljumas taevas pilvede asemel, samas kui pilved ise on paigutatud metsa tasandile puude vahele.

Loodusvormide arhitektuurset käsitlust on Vint kasutanud näiteks maalides „Bukett“ (2006), „Vaade rohelisele“ ja „Kolm“ (1998), „Grupp ilupuid“ ja „Ilupuud“ (1997)⁴⁹ ning kolmikmaalil „Vaated“ (1991). Varjamatult ja selgelt on Vint Magritte'i tsiteerinud aastatel 1997-99 valminud maalides „Nagu kolmas võimalus“, „Maastik ruumimaastikus“ ja „Vaikelu“⁵⁰.

Magritte'i teemadega ühtivad Vindil veel maalist maali korduvad pilved, ümarad kuljused, muna motiiv. Ka võib paralleele tuua Magritte'i ümberpööratud lauajalgade või malekujundi deformatsioonist bilboquet'i ja Toomas Vindi tornide ja pargivärvavas seisvate postide kujundikeelega.

⁴¹ „Mereäärses metsas“ (1998) lisas 2.

⁴² Näide lisas 1.

⁴³ Nt küpressid maalil „Lõbustuskoht“ (1978).

⁴⁴ „Ühine avastus“ (1953) lisas 1.

⁴⁵ „Diivan“ (1998) lisas 2.

⁴⁶ „Õitsev naine kanarbikumaastikus“ (2014) lisas 2.

⁴⁷ Näited lisas 2.

⁴⁸ Lisas 1.

⁴⁹ Kõik lisades.

⁵⁰ Lisas 2.

On siiski ka erinevusi. Näiteks maalivad mõlemad kunstnikud oma teemasid üha uuesti ja uuesti. Samas on sellel uuesti maalimisel erinev iseloom – kui Vint varieerib maalist maali vormiliste vahenditega, täiustab oma tehnilisi oskusi, siis Magritte maalib oma töid uuesti, tekitades nendele järjest tähenduslikkust juurde. Siit tulebki ehk kõige paremini välja kunstnike erinevus – kui Magritte'i jaoks on esmatähtis maalis kajastuv idee või mõte, siis Vint kasutab harva tähenduslikkust. Kui Vint peab end rohkem de Chiricost mõjutatuks, siis mõtleb ta sellega just viimast. Nii Magritte kui de Chirico on tunnetuslikult sürrealistid, kuid meetodid on erinevad – metafüüsiline de Chirico annab maastikuga edasi midagi, mis on sügavam, kui see, mida me näeme, Magritte loob aga tähendusliku kujundi, mida saab üsnagi hästi interpreteerida (lugeda). Seega – kui Magritte'i jaoks on esmatähtis sisuline, siis Vindile esteetiline pool. Magritte on isegi öelnud, et ei pea ennast kellekski enamaks kui üksnes mõtlevaks meheks, kes väljendab oma ideid maalimise kaudu nagu teised teevad seda näiteks muusika või kirjutamise kaudu.

Niisiis – kui Magritte'i jaoks on metafüüsilise maali eeskujul maalimine eeskätt kui vahend mingi idee väljendamiseks ja mitte meeleliste värvide või tehnilise virtuoossuse demonstreerimiseks, siis Vindi teosed mõjuvad tihti vastupidi. Kogu tema looming on väga ilus, sõna otseses mõttes esteetiliselt kaunis. Kuid see ilu ei ole oma olemuselt realistlik, selles on teatud salapära ning ta on liialdatud detailsusega välja joonistatud, mõjudes seetõttu tehnilikuna. Kuna Magritte'i jaoks oli esmatähtis kontseptsioon, ei vaevu tema pea kunagi oma maalitehnikas detailideni laskuma. Seepärast ilmselt kirjeldab ka Vint Magritte'i stiili kui plakatlikku.

Siit tuleb omakorda välja järgmine erinevus kahe kunstniku vahel, mis kajab juba läbi ka Toomas Vindi 1990ndate aastate keskpaiga kunstialastest sõnavõttudest. Vint leiab nendes kõnelustes nimelt, et igal kunstnikul peab olema oma väljakujunenud pildimaailm, erakordsus pildi vaimses, teiselt poolt aga materdab ta modernset kunsti, mis töötab tänu kontseptsioonile. Tekib küsimus, et milles see vaimsus seisneb, kui mitte kontseptsioonis. Vint räägib oma kõnelustes kunstnike kombest võtta valmis ese ja panna jutt juurde ehk et „liita mingisugune juhkerdis ja tühine mõte“ ning moodustada seeläbi modernne kunstiteos, mida aktsepteerib sellisena ka kogu kunstiilm. Jutust jääb kõlama konservatiivsus, mida Magritte'il ilmselgelt ei ole. Just vaimuerksus ja kontseptsioon ning mitte tahvelmaal on Magritte'i prioriteet.

Magritte'i maale vaadates on esmaseks reaktsiooniks peaaegu alati üllatus, hämmeldus, sagedasti ebamugav rahutus. Mõne aja möödudes muutub aga segadus naudinguks, eksperiment meelelahutuseks. Sagedasti ajavad Magritte'i maalid lihtsalt naerma – nii ei olevat näiteks George Bataille suutnud kunagi tagasi hoida närvilist naeruturtsatust, kui nägi Magritte'i maali „Vägistus“ (Paquet 2000: 28). Toomas Vindi maalid ei aja aga kunagi naerma. Märksõnadeks on siinkohal Evi Pihlaku kirjeldatud „petlik ahvatlus“ ning Harry Liivranna „ärevakstegev salapära“. Kirjeldatud valguse- ja varjumängudega saavutatud salapära jääbki Vindi maalide puhul peamiseks tunnetuslikuks momendiks. Sageli lisandub sellele mingi äraolev mõtlikkus, staatilisus, hoolimata tuule käes paindunud rohulibledest ning dramaatiliste pilverüngastega taevast, vaikus, müstifikatsiooni tekitamine. Kõigel sellel aga puudub endiselt enamasti idee-tasand.

Kokkuvõtlikult võiks öelda, et see, millega nii Vint kui Magritte tegelevad, on mäng. See mäng on aga erineva iseloomuga. Kui Magritte'i puhul on mäng ja mängulisus väga ilmsed – nii oma loomingu maalilises pooles kui selle seotuses maalide allkirjalise poolega, ehk teisisõnu – kui Magritte'i jaoks on esmatähtsaks mõttemäng, siis Vint tegeleb mängudega vormi tasandil – vimkadega ehitiste rakursis, valguse-varju suhestatuses, lõppematu suve variatsioonides, vaiksetes pargimaastikes.

Sarnaselt on Maria Šaškina kirjeldanud Vindi loomingut kui „rafineeritud, lõpetamata jäetud mängu, mis ei allu kindlatele reeglitele“ ja Vint ise on öelnud: „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. Lihtsamalt öeldes, see oleks nägemuse muutmine reaalsuseks. Suhe tegelikkusega võiks (peaks) olema dramaatiline. See ei oleks mäng mängulusti pärast (kuigi ka see ei ole välistatud), vaid mäng, mis võimaldaks inimesel iseendale lähemale saada.“ (Epner 2004b)

5. Kokkuvõte

Käesolevas töös olen vaadelnud kahe erineval ajastul erinevas geograafilises ruumis sündinud kunstniku elulugu ja loomingut.

Sissejuhatavas osas toon välja, et kuigi belglasest René Magritte'i mõjusid on tunda väga erinevate eesti kunstnike loomingus, siis Toomas Vindi stiili on kunstiajaloolased nimetanudki magritilikuks sürrealismiks. Tõstatan küsimused, et kas selline võrdlus on põhjendatud ning kui jah, siis kas Toomas Vint on lasknud end Magritte'ist teadlikult mõjutada, kuidas need mõjud ilmnevad ja mida kunstnik kriitikute sellisest stiilide võrdlusest ise arvab.

Esimeses peatükis vaatlen lähemalt Belgia prantsuse keelt kõnelevas regioonis 1889. aastal sündinud René Magritte'i elu ja loomingut ning tõden, kui oluliseks oli Magritte'i jaoks kahe tema suurima hobi – filosoofia ja lingvistika – roll tema metodoloogia väljatöötamisel, kui tähtsaks oli tema jaoks oma maalides eelkõige ideeline tasand. Magritte pingestas oma maalide meeolelu, otsides eelkõige mõtet, mida maalidega edasi anda, tekitades neis erinevat probleemistikku.

Teise peatüki olen jaganud kaheks. Esimeses neist keskendun Eestis 1944. aastal sündinud kunstnik Toomas Vindi eluloole, järgmises aga vaatlen lähemalt tema loomingut. Loomingut, mis hõlmab ühtmoodi kauneid, inimtühje ja igatsuslikke suvemaastikke, tema „firmamärgina“ tuttavat kollase-punasetriibulist toru keset ergast rohelist, milles hoolikalt välja maalitud rohulibleid ning kummastavaid valguse-varju mängu, mis tekitavad tema maalides salapärase ja müstilise meeolelu.

Kolmandas peatükis asun kunstnikke omavahel võrdlema. Taustaloole toetudes tunduvad René Magritte ja Toomas Vint olevat küllaltki erinevad nii isiksustena kui oma loomingus. Üks on sündinud aastal 1897 Belgias, teine 1944 Eestis. Üks on akadeemilise haridusega, õppinud kunstnik, teine autodidakt, kelle stiiliotsingutel mängisid rolli igatsus eesti suvede vastu ning kunstnikest lähedaste eeskujud, nende loomingulised vaated ja katsetused.

Seejärel nendin, et on siiski terve rida ühiseid jooni – näiteks on mõlema kunstniku puhul oluliseks eeskujuks metafüüsilise maali esindaja Giorgio de Chirico roll ja esmalt keskendumine kahe kunstniku loomingus ilmnevate sarnasuste kirjeldamisele, millest

esimesena võiks mainida mõlema kunstniku de Chiricost mõjutatud lavakujunduslikke, suletud ruumi elemente, juhuslikku liialdatud perspektiivi, „pilt pildis“ võtet, millele lisandub salapära tekitav valguse-varju mäng. Viimane on esmajoones omane Toomas Vindi loomingule.

Sarnaselt Magritte'ile arvab Vint, et maalidest tähenduse otsimine ei ole vajalik, oluline on, et maal annaks emotsiooni. Mõningad emotsiooni tekitamise vahendid on kunstnikel sarnased. Näidetena võib tuua hübriidisatsiooni ehk ristamise, loodusvormide arhitektuurse käsitlemise, objekti suuruse, asendi, aine või materjali muutmise, objekti eemaldamise tema tavapärasest keskkonnast ja selle paigutamine harjumuspärasusse keskkonda. Mõnikord on kunstnike kujutatud objektide osad teisendatud millekski, mis ei ole objektiga tavapäraselt seotud või on mõned objektile tavapäraselt omased tunnused eemaldatud. Mõlemad maalidid harva portreesid, kuid kui neid maalidel siiski esineb, mõjuvad nad tehiskult. Enamasti on mõlema kunstniku loomingus figuurid seljaga vaataja poole. Kasutatud kujunditena ühtivad veel pilved, ümarad kuljused, muna motiiv. Paralleele võib tuua Magritte'i überpööratud lauajalgade või malekujundi deformatsioonist bilboquet'i ja Toomas Vindi tornide ja pargivärvavas seisvate postide kujundikeelega.

Viimaks leian, et kuigi kahe kunstniku loomingus on palju sarnasusi, on nende teemades põhimõtteline erinevus. Mõlemad kunstnikud maalivad oma teemasid üha uuesti ja uuesti, kuid sellel tegevusel on erinev iseloom – kui Vint varieerib maalist maali vormiliste vahenditega, siis Magritte maalib oma töid uuesti, tekitades nendele järjest tähenduslikkust juurde. Seega – kui Magritte'i jaoks on esmatähtis maalis kajastuv idee või mõte, siis Vint kasutab harva tähenduslikkust. Kui ühele on olulisem sisuline, siis teisele esteetiline pool.

Nii võib tõdeda, et kuigi kahe „eraldiseisjaks“ tituleeritud kunstniku loomingus esineb rohkelt sarnaseid jooni ja kohati on väljend magritilik sürrealism Vindi loomingu iseloomustamiseks õigustatud, jääb see siiski napiks Vindi maalimaailma kui tervikut iseloomustaval tasandil. Kunstnike „mäng“ on oma olemuselt erinev – Magritte'i jaoks on esmatähtsaks mõttemäng, Vint tegeleb aga mängudega vormi tasandil.

6. Kasutatud kirjandus

Dopagne, Jaques 1979. Magritte. Paris

Epner, Eero 2004a. Arvustus Tallinna Kunstihoones toimunud juubelinäitusele „Mäng maastikus“ –

http://www.kunstihoone.ee/index.php?mode=pl_kunstihoone_yritused&yid=94&yritus=n2itus&asukohat=Kunstihoone&aeg=arhiiv&lang=est&club=1&page=4

Epner, Eero 2004b. Toomas Vint. – Sirp, 16.aprill 2004

Gablik, Suzi 1992. Magritte. Thames & Hudson, 1992

Helme, Sirje 2000. Eesti kunstnikud II, lk: 229-231. Toimetanud Johannes Saar. Tallinn

Juske, Ants 1997. Lõpetamata maastik. – Eesti Päevaleht, 3.okt.

Juske, Ants 1990. Toomas Vindi kunst kui nähtus. – Eesti Ekspress, 27.nov.

Keskküla, Kalev 1992. Kaunis naine. – Eesti Ekspress, 13.nov.

Liivrand, Harri 1992. Ilu piiril. – Postimees, 21.nov

Paquet, Marcel 2000. Magritte. Through rendered visible. Taschen

Põldroos, Enn 2000. Toomas Vindi vägitükid kunstis. 24.oktoober

Selberg, Berit 1999. Kunst on leiutamine. – Sirp, 23.apr

Šaškina, Maria 1993. Toomas Vint. Tallinn: Kunst

Torczyner, Harry 1979. Magritte: The True Art of Painting. New York 1979

Treier, Heie 1997. Taasavastatud maastik. – Eesti Ekspress, 12.nov.

Vint, Toomas 1995. (Kunsti)teose sündja (lühi)elu(lugu). – Kultuurimaa, 24.nov.

Vint, Toomas 2011. Kunstniku elu. Jutte ja mälestusi. Tallinn

Vint, Toomas 2013. Käesoleva uurimuse autori vestlused Toomas Vindiga 2013. aasta oktoobris ja 2014. aastal

Vool, Ene 2011. Toomas Vint üle vindi. – Eesti Naine, 30.okt.

7. Summary

René Magritte and his influence in the works of Toomas Vint

The influence of the Belgian artist René Magritte can be seen in the works of many Estonian artists, for example in the works of Navitrolla, Ülo Sooster, Mark Kostabi or Marge Nelk. But art historians have referred to Toomas Vint's style specifically as magrittean surrealism. Is this notion justified?

Considering the backgrounds of René Magritte and Toomas Vint, they seem to be quite different in both their personalities as well in their work. One was born in 1897 in Belgium, the other in 1944 in Estonia. One has had academic education in art, the other is an autodidact whose search for his style was greatly affected by the yearning for Estonian summers as well as his many artist friends and their views and experiments.

In Magritte's opinion the purpose of art is not to replicate life but to show it from new point of view. This was his life's work – trying to create something thought provoking, controversial and philosophical out of mundane objects. The main techniques he uses are visual paradoxes – contrasting figures and items in unexpected connections, the entwining and combining of them, and creating metaphors through contrasting semantic word plays with figures.

Vint's work concentrates on beautiful and romantic summer landscapes, the glowing tones of the light in the evening, and horizon lines that invite you to “somewhere on the other side”. He uses variations of the same analogical method – deserted idealistic summer landscapes with solitary objects (buildings, towers), carefully painted blades of grass, and uncanny light, which direction or even its existence we can't really ever pin down.

If we start comparing the works of the two artists, we can clearly see that there are symbols that run through both of their work, there's an intersection, a similar language. Both are strongly influenced by de Chirico and metaphysical painting, both paint portraits very rarely, and if they do, their portraits seem artificial. Figures in both artists' works are usually facing away from the audience; both use the technique of painting inside a painting; both use hybridization or crossing; both treat natural forms as architecture; both change the size, position, substance or material of the objects;

both remove objects from their usual surroundings and place them in unconventional environments. Sometimes parts of their objects are turned into something that usually bears no connection to it or sometimes they remove the common characteristics of the items. Painting clouds is another common topic for both.

Both artists keep repainting their common topics. But their methods doing this are different – Vint finds new ways through new forms, Magritte on the other hand, paints his work again to suggest even more different meanings. This is where the biggest difference of the artists shows – for Magritte the idea or thought behind the painting is the most essential, but for Vint this isn't that important. One is concerned with the content, the other with the aesthetics. So we can conclude that although there are similar points in both of their work and although calling Vint's work magrettean surrealism can be justified sometimes, it is mostly still too far fetched for describing the overall style of Vint's work. The way these artists play the game is essentially different – for Magritte it's all about the thought game, for Vint it is the game with forms.

Lisa 1. Valik René Magritte'i maale



„Kolm naist“ 1922
Kubistliku stiili näide



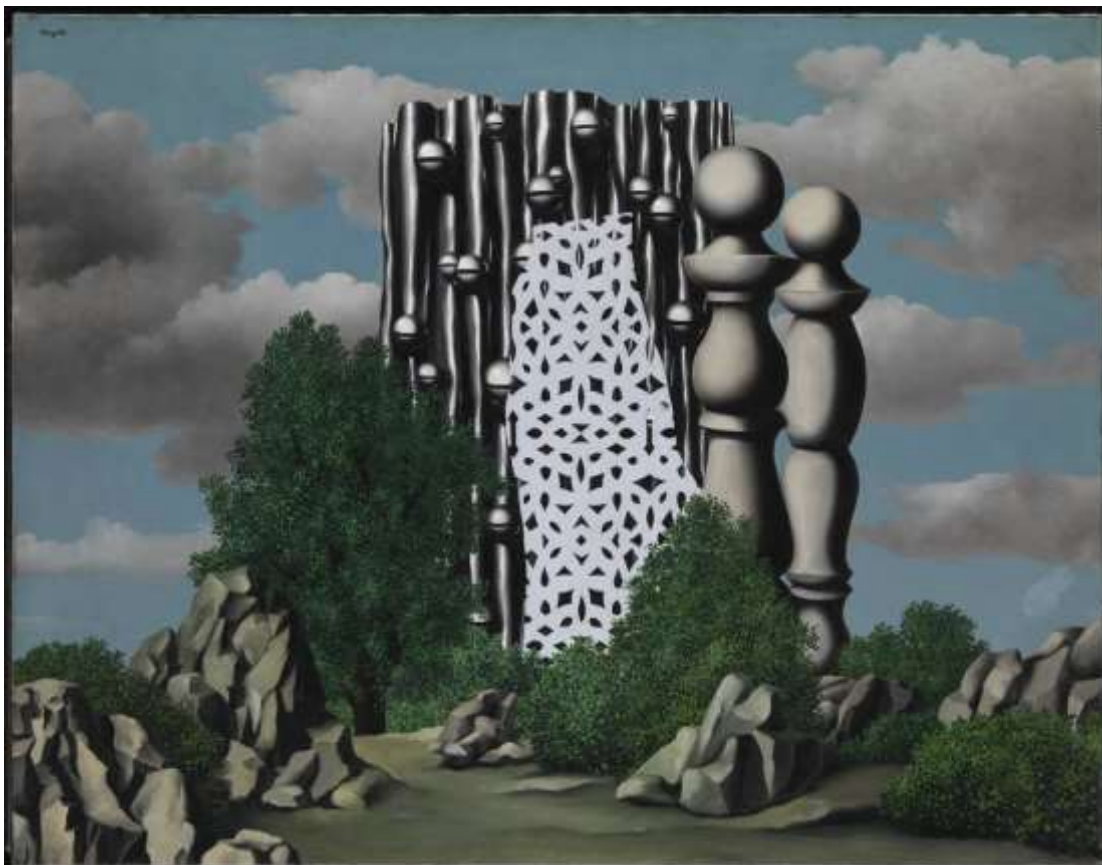
„Noorus“ 1922
Futuristliku stiili näide



Giorgio de Chirico „Armastuse laul“ 1914



„Eksinud ratsanik“ 1926
Magritte'i esimene sürrealistlik teos



„Teadaanne“ 1929



„Armastajad“ 1928

Arvatakse, et need linad nägudel on mõjutatud Magritte'i lapsepõlvetraumast, mil tema ema uputas end kohalikkusse järve. Kleidisaba olevat olnud ema näol, kui ta veest välja võeti ja Magritte nägi seda pealt. Siiski pole tegemist faktiga, sest teise teooria kohaselt väljendub siin selgelt "armastus on pime" kliše...



„Vestluse kunst“ 1961



„Must maagia“ 1933-34



„Vägistus“ 1934



„Inimlik olemus“ 1933



„Ootamatu vastus“ 1933



„Hingesugulus“ 1936



„Sõnade salakavalus“ 1928-29

„See kuulus piip ...? Olen kuulnud selle kohta piisavalt etteheiteid! Ja siiski ... saate te seda täita? Ei, sest see on üksnes kujutis, eks ole. Oleksin ma kirjutanud oma pildi alla „See on piip“, oleksin valetanud!“ (Paquet 2000: 8)



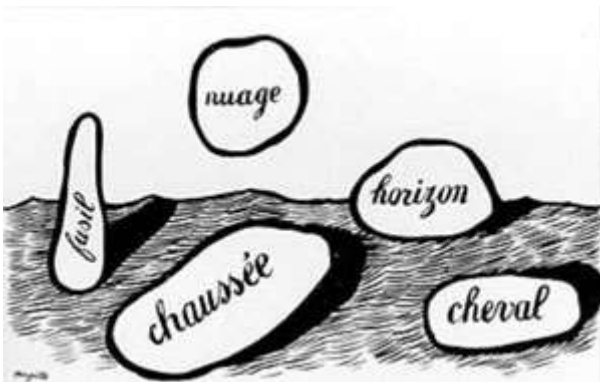
„Ähvardav ilm“ 1928



„Ühine avastus“ 1953



„Arnheimi valdus“ 1938



„Sõnade kasutus“ 1927



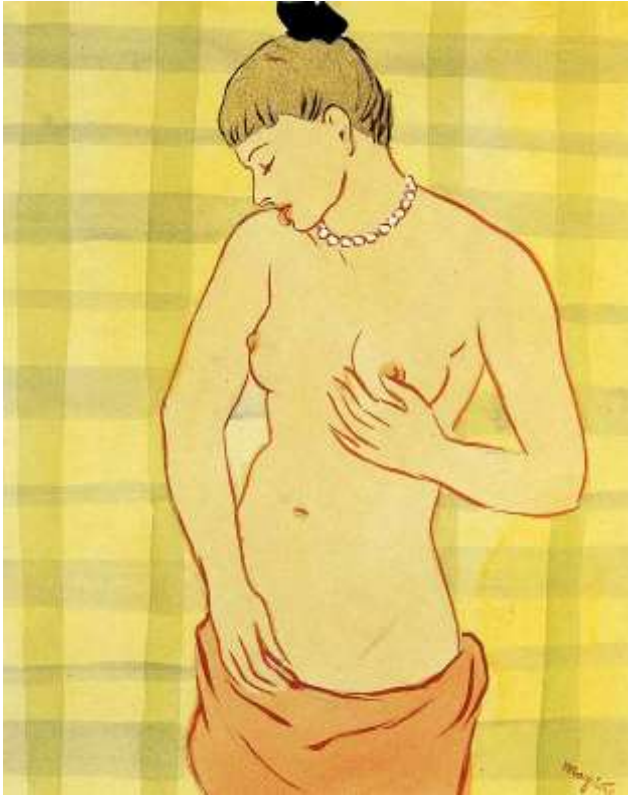
„Punane modell“ 1937

Kingade probleem näitab kui kergesti kõige hirmutavamad asjad saab mõttejõu abil täiesti kahjutuks muuta. Tänu „Punasele modellile“ mõistame me, et inimese jala ja kinga ühendus on tegelikult kohutav komme.“
One senses that the union of the human foot and shoe is in fact based upon a monstrous custom. (Magritte)
(Paquet 2000: 61)



„Ookean“ 1842

Impressionistliku stiili näide



„Munakivi“ 1948
Näide fovismi parodeerivast stiilist

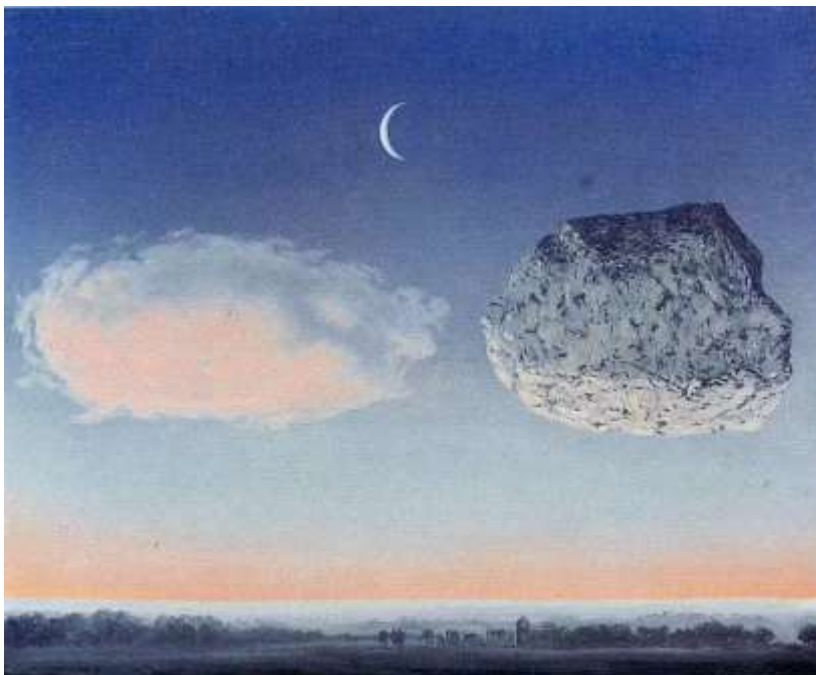


„Võrgutaja“ 1953



„Valguse impeerium“ 1954

Magritte on kommenteerinud maali järgnevalt: „Olen reprodutseerinud „Valguse impeeriumist“ erinevaid kontseptisooni, mis peamiselt kujutavad endast öist maastikku ning selle kohal sinist taevast, millist näeme vaid päevase ajal. Maastik paneb meid mõtlema ööle, taevast aga päevasele ajale. Selline päeva ja öö üheaegsus lummab meid ja tekitab imestust. Sellist jõudu kutsun ma luuleks.“ (Paquet 2000: 7)



„Argonne'i lahing“ 1959



„Carte Blanche“ 1965

Nähtavad asjad võivad olla nähtamatud. Kui ratsanik sõidab hobusega läbi metsa, siis vahepeal keegi näeb teda ja vahepeal ei näe, kuigi see keegi teab, et ratsanik on seal ka siis, kui ta teda parajasti ei näe. Maalil *Carte Blanche* peidab ratsanik end puude vahel ja puud peidavad teda. Kuid meie mõttejõud haarab nii nähtavat kui nähtamatut ja ma kasutan maali, et muuta meie mõtted nähtavaks. (René Magritte) (Paquet 2000: 45)



„Golconda“ 1953

Siin on palju mehi, erinevaid mehi. Kui te mõtlete inimmassile, siis te ei mõtle selles olevatele inimestele individuaalselt. Need mehed pildil on ühtemoodi lihtsalt riides, vihjates massile ... Golconda oli rikas India linn, nagu ime. Ma arvan, et ime oleks ka see, kui saaksin läbi taeva maa peale kõndida. Teisest küljest aga ei ole kõvakübaras midagi imepärasest ega üllatavat – kõvakübar on täiesti harilik peakate. Mees kõvakübaraga on Mr. Tavaline oma anonüümsuses. Ma ise kannan ka kõvakübarat ja mul ei ole mingit isu massist eristuda.“ (Magritte) (Paquet 2000: 84)



„Hegeli puhkus“ 1958

Mu viimase maali lähteküsimuseks sai: kuidas näidata klaasi vett maalil nii, et see ei jäta meid ükskõikseks? Seejuures veel niiviisi, et see ei oleks veider, meelevaldne või tähtsusetu, vaid geniaalne? (Jätkem volehäbi.) Asusin järjestikku klaase joonistama, igal sirgjoon. Kui olin joonistanud 100 või 150 klaasi, laienes see joon ja võttis viimaks vihmavarju kuju. Algselt seisis vihmavari klaasis püsti, kuid sattus viimaks klaasi alla. Nii leidsingi lahenduse küsimusele, kuidas maalida veeklaasi geniaalselt. Siis mõtlesin, et Hegel (ta on samuti geenius) oleks sellisest objektist väga huvitatud – ühendab ju minu kujund kaks vastuolulist püüdlust: ei taha vett (lükab selle eemale) ning tahab vett (püüab seda). Ma arvan, et see meeldiks talle või tunduks talle lõbus (näiteks puhkuse ajal) ja nii nimetasingi maali „Hegeli puhkuseks“.⁵¹



Knok-le Zoute' kasiino sisekujundus 1953

⁵¹ Kirjast Gablikule (Gablik 1992: 111)

Lisa 2 - Valik Toomas Vindi maale



„Kompositsioon 2“ 1968
Näide Vindi varasest loomingust



„Liblikad lendavad lainesse“ 1968
Näide Vindi varasest loomingust



„Voolav vesi“ 1969



„Sinu liblikas lendab sinu aasale“ 1970



„Õitsev naine kanarbikumaastikus“ 2014



„Diivan“ 1998



„Diivan“ 2000



„Muna“ 2008



„Taevast pudeneb pilvi“ 2013



„Pilved metsas“ 2003



„Bukett“ 2006



„Grupp ilupuid“ 1997



„Põetud ilupuud toomasvindilikus kanarbikumaastikus“ 1997



Kolmikmaal „Vaated“, „Vaade I“ 1991



Kolmikmaal „Vaated“, „Vaade III“ 1991



1998 „Mereäärses metsas“

Lisa 3 - Valik ühetaolisi võtteid Rene Magritte'i ja Toomas Vindi maalides



Toomas Vint 2009.aasta sügisel, 66-aastasena



René Magritte aastal 1965, 66-aastasena



„Vaade II“ 1991



„Mees ajalehte lugemas“ 1927-28



„Vaatlemas“ 1990



„Pandora laegas“ 1951



„Kohtumine majaga“ 1996



„Naudingu poole“ 1950



„Vaade vaatajale“ 1998



„Suur sajand“ 1954



„Vaade rohelisele“ 1998



„Valmistehtud bukett“ 1957



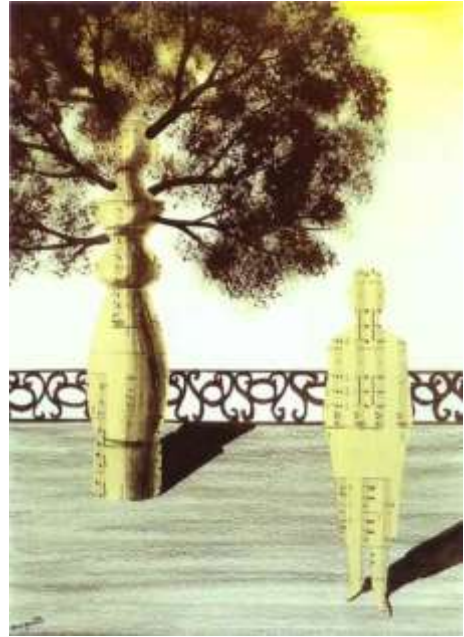
„Torso“ 1992



„Suurshullustus“ 1962



„Saabumine parki“ 1984



Nimetu 1925



„Park Abhasias“ 1989



„Teadaanne“ 1929



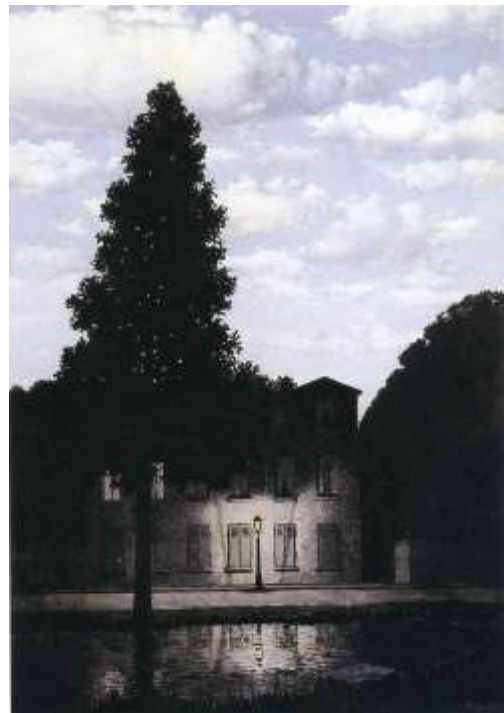
„Lõppematu maastik“ 1996



„Võit“ 1939



„Maja õhtuvalguses“ 1987



„Valguse impeerium“ 1954



„Vaikelu“ 1997



„Reisimäletus“ 1955



„Kolm“ 1998



„Kindlus Püreneedes“ 1959



„Maastik ruumimaastikus I“ 1999



„Suur laud“ 1965



„Maastik ruumimaastikus II“ 1999



„Inimlikud olud“ 1933



„Puuderida“ 2007



„Kuristiku lilled I“ 1928



„Üksik pilv“ 1977



„Ookeani üllatus“ 1927



„Maal maastikus“ 1998



„Juga“ 1961



„Hetk“ 1972



„Selgeltnägemine“ 1936



„Vaikne suvepäev“ 1972



„Sfinksi refrään“ 1964



„Väga vana kadakas“ 2003



„16. september“ 1956



„Nagu kolmas võimalus“ 1997



„Vestluskunst“ 1950



„Poolitatud kera“ 2003



„Tuulte hääl“ 1928

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

Autor: Elo Hermann

19.05.2014

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Elo Hermann (sünnikuupäev: 04.11.1979)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „René Magritte ja tema looming Toomas Vindi loomingus“, mille juhendajad on Tõnis Tatar ja Eik Hermann
 - 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 19.05.2014