

Avangardi aabits
1960.-1970 aastate eesti kunst
Margus Punabi kogust

Kondase keskus
19.04 – 05.06 2014

Eessõna

„Avangardi aabits” on Kondase keskuse 2014. aasta olulisim näitus – läbi esimese korruse laiuvale väljapanekule eksponeeritakse üle 60 teose rühmituste ANK’64, Visarid ja SOUP’69 kunstnikelt ning mitmetelt teistelt sel ajal te gutsenud keskselt loojalt.

1960. aastate lõpp ja 1970. aastate algus on üks põnevamaid ja kaasakiskuvamaid perioode eesti kunstiloos, mil lühikese aja jooksul pigistasid kunstnikud viimase välja nii ennesõjaaegsetest modernistlikest kunstisuundumustest (abstraksionism, sürrealism), kuid samas siseneti uhiuude kunstimaailma, mille märgilisimaks väljendusvormiks kujunes popkunst.

Samas ei olnud toona – ega ole tänini – piirid erinevate stiilide, eeskujude (siit- ja sealtpoolt „raudset eesriiet”) ja mängureeglite (ametlik vs mitteametlik) vahel sugugi selged. Tegemist on mitmetahulise ajajärguga, millest kõnelemisel pädevad konkreetsete stampide asemel mitmed õiged vastused. Näiteks on toonasest mitteametlikust kunstist kõnelemisel olnud üheks kulunud võtteks avangardi mõiste liigne usaldamine.

Sestap kannabki Kondase keskuse näitus kahemõttelist pealkirja „Avangardi aabits”, viidates ühelt poolt sellele, et tänasel publikul ja kunstiteadlastel seisab nõukogudeaegse avangardi erinevate „kukeaabitate” kirjutamine (saati lugema õppimine) alles ees. Teisalt kõnetab pealkiri toonast lapsekingades avangardkunsti ennast – näituse fookuses on kunstnike nooruspõlvetoöd, kohati päris esimesed katsetused, mis üsnagi naivistlikult mõjuvad. Käesolevas kataloogis tutvustame ja mõtestame selle perioodi avangardi läbi kaheteistkümne „aabitsatõe”, kus erilist tähelepanu

päivib just naivism. Sest tõepoolest – nii mõnigi näitusel eksponeeritud toes võib vaatajas esile kutsuda mälu pilte eelnevatest Kondase keskuse autsaiderkunsti näitustest.

Osalevad kunstnikud: Jüri Arrak, Ülevi Eljand, Valve Janov-Moss, Kristiina Kaasik, Jüri Kask, Tõnis Laanemaa, Leonhard Lapin, Malle Leis, Lembit Lepp, Peeter Lukats, Volodymyr Makar, Ilmar Malin, Olav Maran, Valdur Ohakas, Jaak Olep, Tiiu Pallo-Vaik, Jüri Palm, Enn Põldroos, Kaljo Põllu, Sirje (Lapin) Runge, Lembit Sarapuu, Rein Tammik, Enn Tegova, Andres Tolts, Albert Trapeez, Peeter Urbla, Helle Vahersalu, Mare Vint, Toomas Vint, Tõnis Vint.

1966 – Tegemist on murrangulise aastaga Eesti kunsti loos, sest just siis lõppes tänu neljale avangardset kunsti esitlevale näitusele peaaegu veerand sajandit valitsenud sotsialistliku realismi doktriini valitsusaeg. Ametlikele näitustele jõudsid sootuks teistlaadi kunstiteosed.

Esimeseks nendest väljapanekutest oli Tartu Kunstnike kevadnäitus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis. Kevadnäituse tavapärase formaat nägi ette, et igaüks võis enne näituse avamist galeriisse tuua oma teosed, millest žürii (sel korral August Anni, Lagle Israel, Elmar Kits, Alfred Kongo, Ilmar Malin, Juhan Paberit, Vaike Tiik, Endel Valk-Falk, Aleksander Vardi) oma valiku tegi. Tänu sellele liberaalsele näitusekomisjonile jõudsid näitusele teiste seas nii Elmar Kitse sürrealistlikud joonistused, Ilmar Malini biomorfseid olendeid kujutavad maalid kui ka Kaljo Põllu op-kunsti katsetused. Kuna näitus toimus „perifeerses” Tartus, ei häirinud see Tallinnas tegutsevaid kunstielu reguleerivaid funktsionääre. Näituse kohta ilmus Evi Pihlaku soosiv arvustus ajalehes „Sirp ja Vasar”, kus kriitik kiitis Ilmar Malini omapärast teaduse ja kunsti sünteesimist ning tunnustas Elmar Kitse kompositsioone.

Kõige olulisemalt paradigmat muutnud näituseks kujunes Tallinna Kunstihoone noortenäitus sama aasta sügisel. See ehmatavalt radikaalne väljapanek sai võimalikuks tänu „tõlkes kaduma läinud” kirjavahetusele Moskvaga. Nimelt saabus 1966. aasta alguses ENSV Kunstnike Liitu kiri Nõukogude Liidu Kunstnike Liidult, kus teatati, et seoses läheneva Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevaga korraldatakse Moskvast üleliiduline noorte kunstnike näitus. Nagu tavaks oli, eelnesid üleliidulisele vabariiklikule näitusele. Instruktsioonid vabariikliku näituse korraldamiseks olid

minimaalsed, nähes ette, et kunstnikud peaksid olema alla 35-aastased (erialaliitu kuulumine ei mänginud rolli), tööd pidid olema valminud viimase kolme aasta jooksul ning žanritest olid lubatud nii maal, skulptuur, graafika, plakat kui teatrikunst. Nõuti veel seda, et ENSV Kunstnike Liit paneks kokku komisjoni, mis otsib või valib näitusele sobivad tööd. Küllap pidasid moskvalased iseenesestmõistetavaks, et kõige avangardsemaid kunstiteosed näitusele ei valita.

Kunstnike Liidu juhatuse määratud 14-liikmelisest näitusekomisjonist võttis näituse organiseerimise enda peale Kunstnike Liidu noortekoondise liige Olav Maran, kes oli toonaste noorte kunstnike seas tuntud kui sütitav abstraksionismi ja sürrealismi viljeleja. Maran veenis nii Tallinna kui Tartu noori kunstnikke näitusest osa võtma ja juhendus sealjuures ideest, et kuna näitusel mingeid kunstilisi eeskirju polnud, siis võiks eksponeerida just avangardistlikke teoseid. Osalejate nimekiri sai igati esinduslik: Jüri Arrak, Henno Arrak, Herald Eelma, Nikolai Guli, Concordia Klar, Heldur Laretei, Malle Leis, Olav Maran, Enno Ootsing, Jüri Palm, Enn Põldroos, Lembit Sarapuu, Olev Subbi, Peeter Ulas, Tõnis Vint, Edgar Voss jt. Näitusel oli väljas nii sürrealismist, abstraksionismist kui ka popkunstist mõjutatud teoseid. Näitusekülastajaid üllatas ka äärmine värviküllus, sest juba mõnda aega oli eesti kunstis domineerinud nn karm stiil oma hallide toonidega.

Paralleelselt selle näitusega toimus sealsamas, Kunstihoone alumisel korrusel Tallinna Kunstisalongis, Ilmar Malini personaalnäitus, mis oli seni enamasti põranda all küpsenud Tartu avangardismi esimene avalik ja ametlik esitlemine Tallinnas. Esindatud olid otseselt sürrealistlikud tööd, nende seas ka mõned kollaažid.

1966. aasta neljandaks tähenduslikuks abstraksionisminäituseks oli Elmar Kitse isikunäitus Tartu Kunstnike Majas oktoobrist detsembrini, kus olid eksponeeritud kunstniku avangardistlikud tööd aastatest 1963-66, mida iseloomustasid ekspressiivne vormikäsitlus, tugevasti deformeeritud inimkujutised, sünged toonid ja sümbolistlikud pealkirjad nagu „Häving”, „Surmaratsanikud”, „Don Quijote”, „Hosta mälestused” jt. Respekteeritud vanameistri näitusele järgnesid positiivsed arvutused nii „Sirbis ja Vasaras” (Ilmar Malinilt), „Edasis” (Voldemar Ermilt) kui „Noorte Hääles” (Ain Raitviirilt). Sama näitust korrati mõni aeg hiljem Tallinna Kunstihoones, kuid see suleti enneaegselt.

Erinevalt Tartuga seotud näitustest ei pääsenud Kunstihoone noortenäitus avalikust kriitikast. Ajakirjanduses arvustasid seda teravalt Boris Bernstein (süüdistades noori odava populaarsuse otsimises ning lääne kunstisituatsiooni kui kodanliku humanismi kõige viimase ja traagilise vaatusga kaasamängimises: „eksperiment nonfiguratiivse kunsti vallas pole õnnestunud”), veidi leebemalt Leo Gens (pidades Malle Leisi, Tõnis Vindi ja Kaljo Põllu abstraktseid teoseid puhtalt dekoratiivseteks). Sõna võtsid ka Ilmar Kimm ja toonane Kunstnike Liidu juhatuse esimees Jaan Jensen, kes ühelt poolt kiitsid neid, kes polevat kaasa läinud abstraksionismimoega, teisalt kritiseerisid neid, kes seni olid avangardismi lahmivalt käsitlenud, sest just see tekitavatki „keelatud vilja” efekti.

Järgneval kahel aastal toimusid ENSV Kunstnike Liidu parteiorganisatsioonis 1966. aasta kahtlaseid näituseid lahkavad arutlused, kus ideoloogilise kasvatustöö üle diskuteerides heideti kive nii liiga pehmete kunstikriitikute, aukartuseta kunstitudengite kui ka selgrootu Kunstifondi

ostupoliitika kapsaaeda. Lõpuks otsustati siiski, et noortele kunstnikele tuleb anda võimalus eksperimenteerimiseks. Nii teatas Ilmar Torn 1968. aasta 16. novembri parteikoosolekul: „Muidu läheb noor kunst põranda alla nagu Moskvas. Minu arvates on Moskva kunstipoliitika selles suhtes väär, kui noored surutakse põranda alla.” Selline suund eesti kunstipoliitikas ka võeti. Iroonilisel kombel kasutas ENSV Kunstnike Liidu parteiorganisatsioon pingete maandamiseks ühe „relvana” seda, et vähegi problemaatilised teosed soovitati kähku Kunstifondi hoidlatesse osta. Moskva ja Leningradiga võrreldes hoopis suurem liberaalsus kunstielus ei andnud noortele tööpoolest põhjust põranda alla minna ja nii ei tekkinud Eestis edaspidi varjatud, mitteametlikku kunsti, mis mujal NSVL-is tavapärane oli.

Siiski suurenes 1970. aastatel surve ka siinsetele kunstnikele, mil mitmeid kunstnikke hakati kutsuma ülekuulamistele ning hirmuseisundis oldi sunnitud hävitama oma senist kunstiloomingut.

Abstraksionism – 1950. aastate lõppu tähistab eesti kunstis sõjaeelse esteetika ja tehnikate ettevaatlik tagasitoomine loomungusse. Siin oli keskne roll kanda kunstnikel, kes olid õppinud või õpetanud toonases „Pallases” (Aleksander Vardi, Ado Vabbe, Elmar Kits) ning kelle jaoks tähistas abstraktse maalini jõudmine kadunud traditsiooni taasleidmist. Nii maalis Vardi abstraktseid teoseid aastatel 1958-1971, esinedes nende töödega näitustel aastatel 1967-1971. Kits maalis poolabstraktsetes laadis läbi terve kümnendi, esinedes sajakonna tööga 1966. aasta isikunäitusel Tartu Kunstnike Majas. Seega ei valminud eesti kunstnike 1960. aastate abstraktsetes laadis tööd lihtsalt toonase Lääne kunsti uudishimuliku jäljendamise vaimus, vaid tegu oli rajaga, mis oli sisse tallatud Pariisist vaimustunud sõjaeelses Tartus. Seega tähendas abstraksionism esialgu silla taastamist euroopalike allikatega.

Siiski mängis selle aja eesti kunstis oma rolli ka Lääne kunstis domineerinud abstraktne ekspresionism: sulaaaja tingimustes toimus Moskvas ja Leningradis mitmeid välisnäitusi, kus võis klassikute kõrval näha ka mitmete kaasaegsete Lääne kunstnike teoseid. Üheks ennekuulmatuks sündmuseks Nõukogude Liidus oli 1957. aastal Moskvas toimunud VI rahvusvaheline noorsoo- ja üliõpilasfestival, kus nõukogude noortel oli esimene kord võimalus tutvuda „raudse eesriide,, taguse moodsa kultuuriga. Muu seas eksponeeriti seal ka abstraktset ekspresionismi, kusjuures ameeriklane Harry Colman viis läbi *action painting*’u töötoa. Eesti kunstnikest avaldas nähtu sügavat mõju 1950. aastate alguses (s.o kõige süngemal sotsialistliku realismi tõekspidamiste ajal) kunstiinstituudis õppinud Lola Liivatile, kes edaspidi peamiselt nonfiguraatiivse kunstiga tegeles (tema töid vabariiklikele

kunstinäitustele loomulikult ei võetud). Kui 1950. aastatel tähistas Lääne kunstnikele nonfiguratiivne kunst vabadust ning loodust jälgendav kunst seevastu stagnatsiooni, siis võib öelda, et sarnase „äratundmiseni” jõuti ka 1960. aastate eesti kunstis.

Selle tendentsi esimeseks jõuliseks kehastuseks oli nn Tartu sõpruskond. Lembit Saarts, Lüüdia Vallimäe-Mark, Silvia Jõgever, Valve Janov, Kaja Kärner ja Heldur Viires olid kõik 1920. aastatel sündinud maalijad, kes tänu Ülo Soosteri energilisele ja kosmopoliitsele suunamisele ühendasid oma loomingus abstraktsionismi, primitivismi ja sürrealismi elemente. 1960. aastal avasid nad üheskoos Tartu 8. Keskkooli fuajees mitteametliku näituse, kus esitleti maale, mis erinesid totaalselt seni avalikkuse ette jõudnud teostest. Peagi näitus suleti ning kunstnikud said ägeda kriitika osaliseks.

Sellises olukorras omandasid modernistlikud voolud (primitivism, sürrealism ja abstraktne kunst) ja eksperimendid (kollaaž) nii psühholoogilise kui poliitilise protestivaimu märgi. Eriti ilmekalt tuleb Lääne modernismi „atribuutika” ülevoolav segunemine ja teadlik sünteesimine esile ANK-i kunstnike varases loomingus.

Kuni 1964. aastani pälvis abstraktne kunst Nõukogude Eestis ägedat kriitikat kui ohtlik formalismilming. Läbilööks saab 1966. aastal, kui toimusid neli olulist abstraktse kunsti näitust: Tartu kunstnike kevadnäitus, Ilmar Malini näitus Tallinna Kunstisalongis, noorte kunstnike näitus Tallinna Kunstihoones ning Elmar Kitse personaalnäitus Tartu Kunstimajas. Nende näituste järel kujunes ENVS-s välja muust NSVL-ist erinev olukord, kus modernistlike mõjutustega kunst pälvis ametliku tunnustatuse.

Albert Trapeez – Albert Trapeez on 1960. aastate lõpust eesti kunstis ja kirjanduses (teda peetakse üheks siinseks esimeseks punkluuletajaks) esinev müstifitseeritud tegelane, kelle nime all on avaldatud mitme autori tekste. Suurem osa tekstidest pärineb Leonhard Lapinilt.

Trapeez oli nõukogude ajal Tallinna kunstnike seas alataasa kõneaineks ja tema tavatuist tegudest levitati ohtralt kuuldusi. Tema sündi ja edu võib põhjendada 1960. aastatel oluliseks muutunud absurditunnetusega. Neil aastatel tõlgiti eesti keelde nii Albert Camus', Jean-Paul Sartre'i ja Franz Kafka teoseid, natuke hiljem ka Samuel Becketti, Eugene Ionesco jt absurdinäidendeid. Absurdi oluliseks väljenduseks olid nii kunstiinstituudi pidude pärisosaks kujunenud Heino Mikiveri absurдитеatri etendused kui ka lugematud linnaruumis aset leidnud *happeningid*. Raudse eesriide taga apoliitilisena tajutud absurd (aga ka eksistent-sialism ja huvi alateadvuse vastu) kandis Eestis poliitilise vastuhaku pitsert, selles väljendus võimalus kujutada igapäevaelu nõutust ja frustratsiooni.

Albert Trapeezi puhul võib absurdi kõrval viidata veel sellele, et Lääne kunstiloos on pseudonüüm leidnud tihti kasutamist siis, kui autoril on vaja peategevuse (antud juhul visuaalne kunst) kõrval tegeleda ka selle sõnastamisega, olgu siis arvustuste, kirjanduse või kuulujuttude näol

Albert Trapeezi kui oma ajastu märgilist kujundit on oma romaanis „Suur isane kala akvaariumis” (Eesti Raamat, 1985) kirjeldanud oskuslikult isehakanud maalikunstnik ja kirjanik Toomas Vint. Muuhulgas tuleb järgnevas lõigus kummastavalt välja paradigmaatiline nihe kunstis, millele rühmituste ANK'64, Visarid ja SOUP'69 kunstnikud aluse olid pannud: modernistlikust tahvelmaalikeskest

kunstimaailmast astutakse ühtäkki postmodernistlikku ulma, kus kunstiteos võib sündida vaataja peas.

„Ah, vähe tuult on täna,” ütleb Albert ja lükkab tüdinud või pettunud liigutusega hoovad üles. „Lähme parem rükist vaatama,” kutsub ta, tõuseb korvtoolist ja hakkab ees minema.

Leopold ei oska midagi arvata, otsustab, et kuulis valesti, aga tal ei jää muud üle kui Albertile järgneda, kas rükist (?) või siis midagi muud vaatama. Nad lähevad majast mööda, mööda autost, mis eelmisel õhtul oli Leopoldisse tobedat hirmu sisendanud, ja korraga on heki taga nende silmade ees ergas roheline põld. Põld pole siiski paras väljend, sest tegemist on viljapuuaiaga, mis algul paneb imestama, kui suur see on, ja siis juba lummab aed puude alla külvatud rukkiorase ühtlase rohelusega.

„See on talirukis,” selgitab Albert asjalikult. „Sügisel kündsin maa üles muide hobusega ja oli alles tegemist, et seda saada, seejärel äestasin ära ja muud ei jäänud üle kui käsitsi külvata. Õppinud meest pole ju tänapäeval kuskilt enam võtta, aga küllap mul on parasjagu põllumeheannet,” lisab ta varjamatu uhkusega.

„Imeväärselt ühtlane külv,” kiidab Leopold, ta ei tea põllupidamisest midagi, aga taipab, et just sellist hinnangut temalt oodatakse.

„On ju!” otse hõiskab Albert. „Aga kujuta ette, kuidas see kõik suvel välja näeb, neiuga rukkisse tormata, ah? Ja augustis lõikame sirpidega vilja maha, seome hakkidesse, kõrred torgivad paljaid jalataldu, vili sahiseb. Aga kui tulevad jaanieelsed külmad, siis peab põllu öösel köitega läbi käima, et viljapead liiguksid ja külm neid ära ei võtaks...”

Leopold vaatab Alberti unistavasse näkku ja talle tundub, et sel hetkel ta näeb samu pilte, mis teinegi, aga mõistus manitseb seda vaimustust summutama – ta aimab, et külalise viimine põlluveerde on tegelikult sama, kui peremees näitab oma värskeltremonditud tube, uut televiisorit, autot või äsjasündinud last, et põld pole midagi muud kui tava-pärane objekt kiitlemiseks, eneseupitamiseks... järsku ta tajub, et siin on hoopis midagi ühist sellega, kuidas ta ise näitab Heldurile oma viimati maalitud pilte, ja teda üllatab säärane tunnete sarnasus.

„Nii et nüüd jääb ainult vilja valmimist oodata,” sõnab Leopold.

„Kui sul parajasti aega on, siis tule talgule, ma usun, et sirbiga kõrt lõigata on kätele magus tunne,” kutsub Albert, pöörab põllule selja, ja kui ta teeb ettepaneku minna tuppa teed jooma, on ta häälest kadunud kogu see erakordne vaimustusepinge, mis oli teda viljast rääkides nagu kuskile hoopis mujale viinud.

Nad lähevad verandauksest sisse, värvilised aknad moondavad väikese, pikliku, üleni valgeks värvitud veranda kaleidoskoobiks. Mingit sisustust ei ole, ainult värvilistest laikudest koosnev lagi, seinad, põrand. Seejärel juhib Albert ta läbi raamaturiulitega maast laeni kaetud koridori ja nad jõuavad avarasse ruumi. Albert palub tal istuda ja läheb ise teed keetma.

Ruumi seintel on mitmeid raamitud lõuendeid (kui täpselt see väljend siin kõlab!), mille valgele krunditud pinnale pole tõmmatud ainsatki kriipsu ega värvilaiku – lihtsalt tühjad pinnad uhkeldavad oivaliste profiilidega raamides; seinte ääres on hulgaliselt alusraame, pildiraame, nurgas molbert, riiulitel arvukalt õlivärve, ent tuubid on värvist

prisked, vaasides pintsleid, mille otsad lausa säravad puh-
tusest. Kõik näeb välja nii, nagu keegi oleks endale sisus-
tanud ateljee, selle maalimiseks valmis seadnud ja seejärel
hüljanud. Seda ateljeed täidab üksnes (kõhedusttekitav?)
süütus.

Leopold püüab saadud muljet endasse ära mahutada,
aga miski tõrgub seda vastu võtmast. Talle tuleb meelde
eilne naljatlev vestlus Albert Trapeežist, ta oletab, et ma-
japeremees võibki olla too veider Trapeež, ta peaks nüüd
kindlasti teada saama, kas Albert on Trapeež, aga suub,
et ei söanda seda otsekoheselt küsida. Ta ei tea, mispärast
näivad mõnikord tähtsatena asjad, millel tegelikult vahest
puudubki tähtsus. /.../

Nüüd Albert astubki tupp, aga kandikut tal siiski käes
ei ole, on teekann ja suhkrutoos, tassid toob ta hiljem. Oma
roosa ülakeha on ta katnud valge särgiga, mille rinnaesisel
on kiri: „Mida teha, kui on keha.” Ta ei näe enam põrmugi
suure põrsa moodi välja, pigem tuletab meelde sportlast,
ja temas on midagi üleannetut, millega ta silmad satuvad
imelikku vastuollu, sest need on tal veidi nukrad, sinised
poeedisilmad. Tee hautab tassides, Albert silmitseb uuri-
valt oma külalist ja Leopold viib pilgu mööda ateljeed ringi
hulkuma, ta tunneb ebamugavust, kui teda vahitakse, ta
peaks kohe jutuotsa seadma, rääkima lõbustuskohast, aga
ta ei tee suudki lahti, sest temas on kinnistunud lootuse-
tus või võider veendumus, et Albert juhib tema külaskäiku
mingi ainult talle teada oleva stsenaariumi järgi ja tema
vahaesegamine oleks täiesti asjatu.

„Küllap paned neid tühje lõuendeid imeks,” ütleb Al-
bert vimaks. „Kutse tööle” võiks sellise seadeldise nimeks
olla, kui muutuda labaseks. Tegelikult olen ma viimasel ajal

lakanud teostele nimetusi andmast, „G-7” või „H-101” aja-
vad asja palju täpsemalt ära. Igasugune pealkiri on liigne
müra, mis võtab kunstiteoselt puhtuse, viitab ebaasjalikult
millelegi, seab sedamaid piirid, annab suuna ja jõhkralt kä-
perdab vaataja süütust.”

See on siis kunstiteos! Mõte, mis veel mõned minutid
tagasi oleks Leopoldit skeptiliselt muigama ajanud, saavu-
tab äkki tunnetusliku jõu. Ta elab uuesti üle oma esimest
muljet, aga nüüd on kõik teravdatud, ja ateljee ongi muutu-
nud kunstiteoseks. See vapustab teda. Ent siis tõstab pead
protestiuss ja ta ei saa midu, kui peab ütleva: „Aga selle
ajani, kui te ei öelnud, et see on kunstiteos, ma vaatasin
seda ruumi kui l i h t s a l t ateljeed, kus kõik on maalimi-
seks valmis seatud.” /.../

„See oli sul väga õige tähelepanek, ja mingil moel just
selles ongi peidus kogu kunsti põhiloomus. Senikaua kui
objekt pole saanud endale kunstiteose silti, jääb ta üks-
nes meid ümbritsevaks reaalsuseks. Minu meelest on see
kurb müstika, aga parata pole midagi. Prügikast rannali-
val, lagunenu lapsevanker, mille tormilained kaldavette
kandnud, tavaline valge teetulp õhtuvalguses – need kõik
kujutavad endast suurepäraseid teoseid, ometi me vaatame
neid – kui üldse vaatame – ja aju registreerib: huvitav, hu-
vitav. See on nii: me näeme ja samal ajal ei näe, sest pole
tekkinud kindlalt piiritletud suhet subjekti ja objekti vahel.
Ent juhul, kui samad objektid esitada kunstitöödena, on
suhe juba paratamatu. Tuleb maagiline tunnetusmoment.
Teiselt poolt vaadatuna, objekt sünnib uuesti, muutub
kunstiteoseks.”

„See tähendab, et meid ümbritsevad puha ainult kuns-
titeosed”, sõnab Leopold väikese irooniaga.

„Täpselt, ja põhimõtteliselt on oma ajaloolises arengus tahvelmaal täiesti identne prügikastiga liivarannal, mille on kohale tassitud heakorratöötaja.”

„Aga kuhu jääb siis kunstnikuisiksus?”

„Sellele võib vastata küsimusega: mis siis üldse see kunstnikuisiksus on? Teenäitaja või lihtsalt isik, kes oskab ümbritsevast midagi välja noppida, et mittenägijaid saaksid nägijateks? Mittenägijad on loomulikult asja üles kruvinud, neile meeldivad jumalad ja ebajumalad, aga lõppkokkuvõttes on see üksnes pelk kultuse jama. Nad seostavad nägemist loomisega. Tõstavad käsitöölise looja ausse.”

Leopold hakkab ägedalt vastu: „Aga värv ja vorm – Kandinsky, Mondrian, Miro... või ütleme kas või Victor Vasarely!”

„Aga võib-olla see ei olegi kunst? Võimalik, et on tege- mist tsirkusega, mida kunsti pähe välja pakutakse. Tsirkus on muidugi veidi jõhkralt öeldud, aga kuidas siis võib nime- tada nähtust, mis niivõrd erineb sajandeid eksisteerinud maalikunsti põhialustest? Võimalik, et seda peaks käsitama hoopis teise nimega, looma mingi uuesisulise mõiste. See- vastu minu viljapõld vastab täiesti kunsti ajaloolistele nõue- tele – see on dünaamiline teos, mis kätkeb endas tuhandeid eri loodusmeeleolusid ja mis lõpptulemuse saavutab mõne korralikult üksteise peale laotatud jahukoti kujul, mis on valmis leivaks muutuma.” Ta hakkab äkki lõbusalt naerma: „Ma, loll, mõtlesin kogu aeg, et jahukotid on viljapõllu täius- lik teostus, aga ei lõplik variant on sittuv inimene, mees, kes on kõhu leiba täis õginud ja istub peldikupotil!”

Leopold naeratab leebelt, ta on aru saanud, et mitte Kandinsky pole tsirkus, vaid tsirkus on Alberti sõnavõtt, tema veider teooria, millesse ta vaevalt et isegi usub.

„See tähendab, et tahvelmaali pole vaja, et tegelikult võib kunstiks nimetada kõike seda, mis meie ümber on,” ütleb Leopold ja vaatab veidi pilkavalt Albertile otsa.

„Jah,” sõnab Albert tõsiselt ja mõtlikult. „Aga see ei tä- henda veel, et ma oleksin tahvelmaali hüljanud, ma olen päris kindel, et ühel päeval pigistan tuubist värvi välja, võtan pintsli ja hakkam tühja lõuendit maalima, aga enne pean ma iseendale oma maailma looma, sellesse sisse elama, ja ma ei tea, kui kaua see aega võtab, et saavutan täiuslikkuse maalide e t t e k u j u t a m i s e s. Seejärel on labane käsitöö muidugi paratamatus.”

Toomas Vint „Suur isane kala akvaariumis”
(Eesti Raamat, 1985)

ANK'64 – ANK'64 oli aastatel 1964-1969 Tallinnas te-
gutsenud kunstirühmitus, kuhu kuulusid ERKI mitme-
suguste erialade kirkamad üliõpilased: Malle Leis, Jüri
Arrak, Vello Vinn, Marju Mutsu, Kristiina Kaasik, Tiit
Pallo-Vaik, Enno Ootsing, Tõnis Laanemaa, Aili Vint ning
selle vaimne liider Tõnis Vint.

ANK-i sünd on seotud Eesti kunstielu fookuse nihku-
misega Tartust Tallinnasse. 1950. aastal oli suletud sealne
„Pallas” ja kuigi linnas tegutsesid veel mitmed Eesti ajal
kunstiõpetust saanud kunstnikud (Elmar Kits, Alfred
Kongo, Aleksander Vardi) ja nooremad tegijad (Kaja Kär-
ner, Efraim Allsalu, Aleksander Suuman, Ilmar Malin), siis
olukorras, kus noortekunsti enam jooksvalt peale ei tulnud
(Visarid olid siinkohal erandiks), loovutas ta positsiooni
pragmaatilisele Tallinnale.

Enamik rühmituse tulevastest liikmeist olid kunsti-
instituuti astunud 1961. aastal, 1962. aastal ühinesid nen-
dega Aili Vint, Tõnis Vint ja Marju Mutsu. 1964. aastal, mil
rühmitus moodustus, olid enamus seega kõrgkooliõpingute
keskpaigas. Arrak, Laanemaa ja Ootsing lõpetasid kunsti-
instituudi 1966. aastal, enamik rühmituse liikmeist 1967.
aastal ning Mutsu 1969. aastal. Viimast peetakse tingli-
kult rühmituse lõppu tähistavaks aastaks, mil grupimen-
taliteedil liikmetele enam endist tähendust polnud: ühised
õpingud olid möödas ning välja olid kujunenud nii isiksused
kui originaalsed väljenduslaadid.

ANK-i liikmed ei viljelenud mingit ühtset ühtset
kunstistiili, rühmitus sündis eneseharimise sunnil ja ku-
jutava kunsti uute suundumuste propageerimise nimel:
see oli vastuhakk ametlikule kunstiharidusele, mille järgi
kunstiajaloo käsitlemine lõpetati 20. sajandi algusega.

Koondudes Üliõpilaste Teadusliku Ühingu alla, korraldati
ettekande- ja kohtumisõhtuid, peeti teoreetilisi konverentse
moodsast kunstist, tehti ühiseid väljasõite (kunstiajalukku
on läinud 1968. aasta Krakowi rahvusvahelise graafika-
biennaali külastus). Anklased ei piirdunud ateljeepõhiste
eksperimentidega, vaid otsisid aktiivselt kontakti oma pub-
likuga, kellele näituste näol valminut tutvustati.

Pea kõik ANK-i liikmed tegid kunstiinstituudi õpingute
ajal automatistlikke joonistusi ning visionaarseid abstrakt-
seid teoseid, samuti huvitas neid sürrealism, mille järgija oli
Moskva avangardi liider Ülo Sooster, kellega anklased suhtle-
sid. Lisaks Soosterile ja Moskva *underground*ile, olid noorte
kunstnike jaoks olulised Poola, Saksa DV ja Tšehhoslovakkia
kunsti uuemad suundumused, millele elati kaasa nii sealsete
kunstiajakirjade lugemise kui ka mõningate õnnelike välisre-
iside näol. Nii tekkisid ka esimesed kontaktid Lääne kunstiga

Võrreldes eelneva perioodi eesti kunstnikega, seisnes
anklaste erinevus selles, et nende jaoks ei kandnud mo-
dernistlike eksperimentidega tegelemine vastandumise
pitserit. Anklaste suureks võimaluseks – ja kohustuseks –
kujunes avangardi ideede fundamentaalne läbi tunnetamine
ja siinse kunsti pärisosaks kujundamine. Nii võib öelda, et
1960. aastate lõpus pulseeris eesti kunst erandlikul kombel
täiesti paralleelselt muu maailma kunstiga – tehes seda
suuresti anklaste käe all. Modernism oli nende reaalsus.
Anklastele kujunes elutähtsaks maailma kunstikogemuse
põhjalikult isiklik, originaalne ja eetilisel väljendatud stiil.

1970. aastatest alates – teadvustades oma osadust
maailmakunsti avangardiga – oli anklaste jaoks poliitil-
iselt muutunud olukorras kunstitegemise jätkamisel ainu-
võimalikuks teeks enese silmade sulgemine (nõukogude)

reaalsuse ees. Anklased järgisid edaspidi aja- ja kohaväliseid humanismi- ja loominguideale, mis personaalsetes vormisüsteemides täiuslikkuseni arendati (olgu näiteks Tõnis Vindi, Malle Leisi, Kristiina Kaasiku või Jüri Arraku nn esteetilised universumid). Hämmastaval kombel pööras niiviisi terve grupeering (või lausa põlvkond) ära ümbritseva maailma kujutamisest, seades oma loomingu aluseks isiklikud vaimsed kogemused – asetates seeläbi kunsti ja tema ideaalid nn elevandiluu torni.

Sealsest tornist vaadelduna omandavad teistsuguse tähenduse ka Toomas Vindi, Malle Leisi, Kristiina Kaasiku ja Jüri Arraku naivismiga dialoogis olevad maalid. Diletantism, infantiilsus, primitivism (nagu ka nende kvaliteetide põhjal kujunenud distsiplineeritus) ja muu väljaspool kooliõpetust omandatu, pakkusid anklastele võimaluse iseseisva esteetilise vormikultuuri loomiseks.

Avangard – Mitmed kunstiteoreetikud on Ida-Euroopa kunsti puhul kõnelenud n-ö erinevatest avangardidest ja omamütoloogiatest. Kui Lääne kunsti puhul on avangard ennekõike radikaalne kollektiivne fenomen, siis Nõukogude Liidus ja selle mõju alla jäänud riikides polnud iseseisev kollektiivne organiseerumine võimalik (rühmitused ANK'64, Visarid ja SOUP'69 kasutasid ühise platvormi loomisel ära olemasolevaid ametlikke organisatsioone). Seetõttu võib sel perioodil tegutsenud eesti kunstnike suhet radikaalsusega pidada personaalseks: sinne avangardism väljendus üksikindiviidi suhtes kunsti, tema personaalses sidemes ajaga ning sellest tulenevates ostustes.

Avangardi ideed ei saanud levida avalikult ja silmapaistvalt, mistõttu toimusid need privaatsuse ja suletuse kaudu, sest süsteem välistas kunstnike autonoomia aktsepteerimise. Avangardkunst jäi seega avaliku territooriumi asemel ateljeedesse ning korteritesse, mis toimusid kitsa ringi näitusepaikadena. Kuigi 1960. aastate lõpus oli kontroll näitusegevuse üle leebem, jõudis ametlikesse näitusesaalidesse siiski avangardsete ideede n-ö jäemäetipp.

Ateljeedes segunesid galeriide ning kirjanduslike salongide funktsioonid: seal leidsid aset kunstialased diskussioonid, mis ei saanud toimuda avalikes institutsioonides. Poliitilisest olukorrast tingitud individualism ajendas ateljeesid välja arendama teatava privaatmütoloogia ning erilise pseudoreligioosse kunstniku kultuse, milles looja oli ohvri ja prohveti rollis. Sel ekskluusivsel ja müstilisel ateljee aural oli nii loovaid kui pärssivaid tagajärgi, sest toimus see ju ennekõike suletud ning teiste suhtes umbusaldava kommuuni sees. Eesti kultuurikontekstis – mis soosib rahvuslikku konservatiivsust ja sellel põhinevat dissidentlust – võttis „elevandiluu tornide” rajamine

iseäranis hästi juured alla: transtsendentne liin on jälgitav nii Tõnis Vindi, Leonhard Lapini, Raul Meeli, Kaljo Põllu, Raoul Kurvitza, Siim-Tanel Annuse kui Jaan Toomiku loomingu.

Samas ei kujunenud siinsete kunstnike ateljeed põhimõttelisteks põrandaalusteks alternatiivse kunsti keskusteks, vaid pigem vaimseteks oasideks, kust võeti ette ekskursse ametlike kunstiinstituutide juurde: paljud avangardkunstnikud balansseerisid nn kaitstud (kuulmine ENSV Kunstnike Liitu, tööde müümine Kunstifondi jms) ja kaitsmata (sanktsioneerimata näitused jmt) territooriumide vahele. Nii on mitmed toonased kunstnikud, teise seas ka Lapin, väljendanud arvamust, et arvestades eesti rahva väiksust ja õhukest kultuurikihti, oleks siinse kunsti radikaalne lõhenemine ametlikuks ja põrandaaluseks, kujunenud rahvuslikuks katastroofiks. Uuendusmeelseid katsetusi õnnestus piiratud ulatuses eksponeerida tänu ametlike ja mitteametlike jõudude koostoisele.

Kui enne 1968. aasta Tšehhoslovakkia sündmusi olid eesti kunsti eksperimendid ja uuendused seotud ennekõike modernistlike kunstivormide eluõiguse nõudmisega, siis pärast Praha sündmusi lisandus siinsele avangardile poliitiline sõnum: SOUP'69 kunstnike aktsioonid ning Visarite Tartu Riikliku Ülikooli kohvikus korraldatud näitus ei tegelenud mitte üksnes vormi, vaid ka sotsiaalsete suhestumistega.

Kollaaž – Lääne kunstiajaloo on abstraktsel kunstil tihe seos kollaaži ja sürrealismiga. Seejuures moodustas kollaaž – kus loova tehnilise meediumi funktsioon omistati kääridele – olulise osa nii kubistide (Georges Braque, Pablo Picasso, Kurt Schwitters) kui sürrealistide (Max Ernst, Man Ray kui Francis Picabia) kunstirevolutsioonist.

1960. aastate eesti kunstis esines kollaaž tehnilise võttena ühel pulgal teiste avangardistlike uuendustega (abstraktne maal, sürrealism, primitivism) – olles mõnetigi teineteisest lahutamatud. Avangardistliku võttena ignoreeris kollaaž ametliku kunsti naaiivset literatuursust ning aitas kaasa hierarhiilistest kujutusviisidest lahtiütlemisele. Nii kujunes kollaaž mitmete kunstnike (Jaak Olep) abstraktsete kompositsioonide lahutamatuks võtteks, esinedes hiljem laialdaselt popkunsti mängulises pildikeeles (Andres Tolts).

Eesti kunsti jõudis kollaaž Heldur Viirese kaudu Ülo Soosteri loomingu. Tartu sõpruskonna kunstnike jaoks andis kollaaži kasutamine võimaluse lisada maalile teravust ja räigustki. Kollaaži kasutamine andis noortele kunstnikele otsustavust ja radikaalsust, mida võib pidada teadlikuks kontaktiks Teise maailmasõja järgsete uute abstraktsete kunstivooludega.

Pole juhuslik, et kollaažitehnika on üks populaarsemaid tehnikaid nii Kondase keskuses toimivate erinevate näituste kui muuseumi visuaalse identiteedi juures. Kõikidest 20. sajandi tehnilistest kunstiuuendustest on see olnud üks põhilisi „kanaleid”, mille abil on kas teadlikult või vähem teadlikult sassi aetud suhe professionaalse ning isetegevusliku kunsti vahel: kollaaž on lihtsaim viis enese kunstilise (või käsitöölise?) kogenematuse varjamiseks. „Avangardi aabitsa” näitusel on sellekohaseks märgiliseks näiteks

ajaloolase haridusega Jaak Olepi kollaaž „Sõduri surm” (1968). Märksa teistsugust, kriitilist lähenemist kollaažile (ja popkunsti seriaalsusele) esindab Jüri Arraku vaimukas „Poogen” 1969. aastast.

Kõrvalsammujad – Terminiga „kõrvalsammujad” on kunstiteadlane Mart Kalm tähistanud Eesti kunstiajaloo viiendas köites (mis käsitleb perioodi 1900-1940) neid kunstikultuuri vorme, mis jäävad pahatihti kunsti kolme suure – maali, graafika ja skulptuuri – kõrval erinevatest käsitlustest välja, kuid on tegelikult üliolulised mistahes kultuurikonteksti mõistmisel (arhitektuur, tarbekunst, disain, plakatikunst jt).

Käesoleva näituse raames rühmituvad selle nimetaja alla kunstnikud, kes ei kuulunud rühmitustesse ANK'64, Visarid ega SOUP'69, millest on 1960. aastatest kõnelevas kunstiajaloo kujunenud omamoodi fundamentaalne triaad. Nendeks loojateks on „Avangardi aabitsa” raames Valve Janov-Moss, Jüri Kask, Lembit Lepp, Ilmar Malin, Olav Maran, Valdur Ohakas, Jüri Palm, Lembit Sarapuu, Helle Vahersalu ning Ukrainast pärit kunstnik Volodõmõr Makarenko (tuntud ka kui Makar). Mõned nimetatutest olid kolme rühmituse kunstnikest küll põlvkonna jagu vanemad – olles järeltulijatele eeskujuks ja mõjuriks – kuid kunstnikena üheaegselt tegutsedes juhtus ka seda, et nooremad said vanematele inspiratsiooniallikaks.

Näituse varaseim teos, Enn Põldroosi 1958. aasta robustne monotüüpia (?) „Äge eit” mõjub eriliselt jutukana teadmise kõrval, et samal aastal lõpetas ta kunstiinstituudi kolme sotsrealistlikus laadis portreega Voldemar Pansost, Leo Soonpääst ja Valerian Loigust, mille vaistlikult tajutatav impressionistlikkus ajas tagajalgadele õppeasutuse toonase professori. Nagu näha, tegeles kunstnik väljaspool koolitunde sootuks millegi muuga, mille õppejõud võimalusel vististi pornograafiaks oleksid tembeldanud. Siinkohal väärrib meenutamist lugu sellest, kuidas Põldroos ühe Boris

Bernsteini tunni raames ettekande Eduard Wiiraltist tegi. Õppejõud pidi selleks eelnevalt vastava „loa” hankima, sest Wiiralt ei väärinud emigrandi ning formalistina ametlikus kõnepruugis mitte ainult kriitikat, vaid teda polnud õieti olemaski. Ettekande koostamiseks sõitis Põldroos Tartusse, kus teda võttis vastu kunstikolleksionäär Alfred Rõude, kelle vapustavalt mõjunud vabariigiaegses elamises varjusid lugematute teiste kunstnike teoste kõrval ka tuhanded Wiiralti tööd. Võib ette kujutada, mil määral võis selline kunstilaeng erutada mässuvaimu täis kunstnikku, kel oli kange tahtmine teha midagi, mis erineks läilaks läinud akadeemilisest drillist. Nagu kunstnik ise meenutanud on, polnud ei temal ega ta kaaslastel siis veel õiget ettekujutust, milline see uus peaks olema: „Mis tookord tehtud sai, võis olla parasjagu naljakas.”

Teiste kõrvalsammujate Jüri Palmi „Lüüriliselt juhtumilt” (1967, õli lõuendil) ja Lembit Sarapuu teolest „Kevade asi” (1960. aastate lõpp, õli pabil) võib ära tunda feminiinse suguelundi, esindades antud teostega sürrealismihõngulist maalikunsti. Ajastule omasest seksuaalse, noorusliku ja psühhedeelse energia vabanemisest kõneleb ka Helle Vahersalu õlimaal „Kevadised pajud” (1969). Sama teema leiab hoopis ekspressiivsema vormistuse Jüri Kase kollaažis „Areen” (1969). Seevastu kõnealuse perioodi naivistlik joon avaldub Jüri Kase maalis „Kaks figuuri mere ääres” (1970, õli pabil), Lembit Lepa „Ikonostaasel autoportreel” (1969, õli pabil) ning Makarenko 1974. aasta anonüümses portrees. Makar on Ukrainas sündinud kunstnik, kes võttis õpingute järel Leningradis osa sealse dissidentliku kunstirühmituse, nn Leningradi grupi tegevusest ning oli seetõttu sunnitud linnast lahkuma. 1973. aastal kolis ta Tallinnasse,

kus suhtles aktiivselt kohalike kunstnikega ning osales mitmetel näitustel. 1981. aastal emigreerus Makarenko Pariisi.

Naivism – Kahe maailmasõja vahelisel perioodil oli Euroopa maalikunsti üheks iseloomulikumaks etapiks avangardismi, eriti kubismi vormiotsingute eitamine. Sellel tendentsil oli mitmeid põhjuseid (nagu näiteks Esimese maailmasõja koledustele vastandumine) ja avaldumisvorme, millest üks tähelepanuväärsemad oli naivistide esiletõus – seejuures olid viimaste „avastajateks” paradoksaalsel kombel suuresti just kubistid ise.

Naivismi ja rahvapärase kunsti esilekerkimise taustaks on sajandi alguses plahvatuslik psühholoogia areng. Sigmund Freudi, Carl Gustav Jungi jt psühhoanalüütikute tegevusest juhitud avangardsed kunstnikud vaimustusid kõigest, mis puudutas irratsionaalsust: oli siis selleks hullumeelsete või laste looming, igal juhul pidi see kandma spontaansuse, siiruse ja euroopalikule ratsionalismile vastanduva metsikuse pitserit. Eksootikast vaimustunud kultuurililjõös („metsiku mõtlemise” kaardistamisega tegelesid psühhoanalüütikute ja kunstnike kõrval ka antropoloogid, ajaloolased, sotsioloogid, folkloristid jt) mõjus kubistidele raputava uudisena teadasaamine, et ka nende keskel – keset nii igavat Prantsusmaad! – tegutsevad sõltumatud kunstnikud, kes on oma geeniusel niisama vähe teadlikud, kui seda olid musta mandri maskide autorid või keskaegse Euroopa rändavad ehitusmeistrid.

Kubiste erutas rahvapäraste loojate teoste analüüsimisel see, et hoolimata kardinaalselt erinevatest töömeetoditest, jõuti sarnaste tulemusteni: nad ei kujutanud seda, mida meeled neil maalida käskisid, vaid seda, mida kogemused ja teadmised neile õpetasid. Nimetades sellist kunsti tegemise viisi intellektuaalseks realismiks, vaimustusid kubistid naivistide kunstis eelkõige sellest, mida nad ise ei osanud ette kujutada.

20. sajandi alguse kunstiloos nimetatakse primitivistideks seega kunstnikke, kes näitasid välja huvi eurooplaste poolt primitiivseteks (s.t kvalitatiivselt vähemarenenumateks) nimetatud ühiskondade vm kultuuriliste avalduste vastu. „Primitivistid” ründasid sellist seisukohta, kasutades primitivistlikku kunstikeelt selleks, et pöörata kaalukauss tagurpidi, nimetades hoopis mitmeid euroopa kultuurile omaseid aspekte primitiivseteks ning leides palju positiivset ja arenenumat metsikus mõtlemises – nii on Claude Lévi-Strauss vastavat elutunnetust nimetanud.

Teise maailmasõja järgses Nõukogude Liidus ning sotsialismimaades lõi kunstis peaaegjalikult läbi rahvapärane, aus ning siiras naivism, mille otsesteks eelkäijateks olid vastava kodukoha varasemad käsitöömeistrid. Henri Rousseau, Seraphine de Senlis, Camille Bombois, Louis Vivin jt prantsuse sõdadevahelise perioodi kuulsad naivistid mängisid siinkohal naivismi kui „päris kunsti” legitimeerijate rolli.

Sootuks teistsugune oli siinpool „raudset eesriiet” nõo intellektuaalsete primitivistide – ja nende järgijate – positsioon, kes kasutasid naivismile omast abitud kujutamiski, perspektiivi, plastilise anatoomia ja kompositsiooninõuete eiramist relvana sotsialistliku süsteemi ratsionalismi vastu. Eesti kunstnikest on primitivismi kui tahtlikku vahendit eelmise perioodi – nii sotsialistliku realismi kui karmi stiili – kunstiarusaamadest vabanemiseks kasutanud Ellinor Aiki, Enn Põldroos, Ilmar Malin kui Olav Maran. Nendele kunstnikele tähendas primitivismi keele kasutamine ühtlasi ka silla rajamist moodsa kunsti juurde.

Kubistidest primitivistide kombel strateegilise valikuna akadeemilisele kunstiharidusele vastandumist võib märgata

ka „Avangardi aabitsa” näitusel eksponeeritavate Andres Toltsi, Jüri Kase, Lembit Sarapuu ning Malle Leisi maalide puhul. Seejuures mõjuvad Toltsi esimese kursuse aegu iseisvalt teostatud „Bioloogia” (1968, akvarell, guašš), „Naine” (1968, assamblaaz), „Vagun” (1968, õli) ja „Torn” (1969, akvarell, guašš) sedavõrd diletantlikult, et meenutavad pigem mõne „puhta südamega” metslase loomingut kui oma tegevust topeltkodeeriva intellektuaali salasepitsusi.

Popkunst – 30. detsembril 1968 toimus Ando Keskküla kodus Nõmmel teadaolevalt eesti kunstiloo esimene pop-õhtu. See polnud üksnes vaimukas intellektuaalne atmosfäär, mis tol õhtul loodi, vaid kogu ruum oli kujundatud näitusekeskkonnana – või omaette teosena. Selle sündmuse kohta ilmus 1969. aasta 10. jaanuaril Tartu Riikliku Ülikooli ajalehe esilehel väike lugu Lepalinnu nime all. Teksti autor oli tegelikult pseudonüümide kasutamist nautiv Leonhard Lapin, kelle sõnum oli selge – kohal on uus esteetika, kohal on POPkunst! Lepalind kirjutab: „Maailma vallutanud esemete mass viib igapäevases eluski kõige üllatavamate ja vastuolulisemate seosteni. Luues ebaharilikke redutseeritud pildimaailmu, esineb POP-kunstnik siin elu loomuliku kaasnähtusena, maailma esteetilise olemuse vahendajana.” Õhtust endast annab ettekujutuse järgmine tekstilõik: „Ka ei piirdunud õhtu ainult vaatajate „paiskamisega” näitusesaali. Lõbusa tuju löid noorte lavakunstnike happening’id ja laulud-luuletused, kunstitegijate endi POP-luuletused ning absurdinäidend „Saapapuhastamine”. Asjalikule arutelule andsid kaalu Tõnis ja Mare Vindi ning Jaan Klõšeiko sõnavõttud.

Võrreldes varasemate kunstiuuendustega, esitas popkunst täiesti teistsuguse versiooni kunstiloomingust ning koos sellega tõsise väljakutse modernismi ideoloogiast lähtuvatele diskursustele: etapiliselt loobuti kahedimensioonilise maali esteetikast (Ando Keskküla, Andres Tolts), kasutati leidobjekte (Leonhard Lapin), kõrgkunsti mittekuuluvaid materjale (Tolts) ning mõtestati kriitiliselt ümber kunstnikupositsioon.

Kuigi kunstnike eeskujuks oli Lääne popkunst, ei võetud selle kujundisüsteeme üle mehhaaniliselt: aluseks võeti

kohalikud võimalused. Ameerika popi kesksed banaalkujudid ja kultusstaarid – kokakoola pudelid, Marilyn Monroe või Mao – ei olnud kasutatavad siinses popis, kuna nende tähendusväli oli nõukogude ühiskonnas kardinaalselt teistsugune, saati vastupidine, märgistades mitte massikultuuri subjekti vaid midagi enneolematut, uudset, kättesaamatut ja seetõttu erilist, mille kasutamine oli popmentaliteedis välistatud. Eesti popi unikaalsus seisnes vahetegemisel – tähtsaks ei saanud mitte samade ikoonide kasutamine ja kopeerimine, vaid samasuguse mõtteviisi levitamine ja sünteesimine siinsete märkide abil. Selle kinnituseks oli näiteks rahvusliku müüdimotiivi sidumine Warholi seriaalsprintsisibiga Kaljo Põllu kartongtrükkides.

Kohaliku popkunsti hipilikku poolt esindasid iseõppija Toomas Vindi varased maalid aastatest 1968-1970. Maalidega, kus segunesid nii „teerulliga pannkoogiks sõidetud” plakatlikud pinnad (mis on täheldatavad ka Jüri Arraku loomigus) kui lillelapselik kujutlusvõime, esindab ta eesti popis Lääne kultuuris märgiliseks kujunenud psühheedia teemat.

1970. aastate keskel väljus pop kitsalt kunstiväljalt, lõimudes graafilise disaini, animatsiooni ja plaadikujundusega, jõudes vaikselt, aga kindlalt väga erinevatesse viisuaalkultuuri sfääridesse.

SOUP'69 – 1968. aasta sügisel asusid ERKI-sse tööstuskunsti õppima Ando Keskküla ja Andres Tolts, kelle intensiivse tegevuse tulemusel toimus 1969. aasta detsembris Tallinnas kohvikus Pegasus, tolleaegse noore intelligentsi kogunemiskohas, näitus „SOUP'69”. Näituse plakatil kasutas Leonhard Lapin ameerika kunstniku Andy Warholi loomingust tuttavat Campbelli supipurki, mille eesti kunstnikud olid avanud. Olgu öeldud, et näitus sündis vabameelsuse ja kriitilisuse kõrgajal, mil võimatuste ületamises nähti põhilist eesmärki.

Näitusele esitatud kriiskavates objektides väljendus ühelt poolt lahtiütlemine õigeks peetud tahvelmaalikeskestest kunstikäsitlusest, teisalt võib seda aga nimetada esimeseks näituseks, kus kunstnikud tegelesid esteetiliste lahkkelide lahendamise kõrval ka põhimõttelise (sotsiaalse) konflikti õhutamisega. Kuna näitus esitas toonasele kultuurielule nõnda tõsise väljakutse, siis keelati see mõistagi ära. Näituse järel kõnelenud asjaosalised, et „Pallase” traditsiooni võib nüüd lõppenuks lugeda: nii osutati sellele, et kui paljasliku tava oli juhtinud erksahingelise maalikunstniku käe tundlikkus, siis edaspidi jätkati maalimist n-ö erapooletute segamata värvidega.

Näitusel osalesid Tolts, Keskküla, Lapin, Rein Mets, Gustav Meier ja Ülevi Eljand. SOUP'69 puhul ei saa kõnelda ühtsest rühmitusest, kui seda oli näiteks ANK'64 olnud. Pigem oli tegu põlvkonnakaaslastest sõpruskonnaga, keda ühendas vaimustus popist. Rühmitusega olid veel seotud Sirje Lapin (Runge), Vilen Künnapu, Juhan Viiding, Ott Arder, Ludmilla Siim, üksikutel üritustel osales veel enam kunstnikke.

SOUP-i kunstnikud oli esimesed, kes töid jõuliselt eesti

kunsti vägivaldsust ja disharmooniat väljendavad kujundid, protestides seeläbi ühelt poolt valitseva romantilise kunstiideaali, teisalt aga nõukogude elu pärisosaks saanud vägivalda vastu. Seda esindavad näiteks Ülevi Eljandi siiditrukis pildid, milles ühtlasi väljendub meisterlikult toonane „Kollase allveelaeva” mütoloogiast kantud noortekultuuri minapilt. Puritaanlikus Nõukogude Liidus, kus ametlikul tasandil püüti tõrjuda seksuaalse revolutsiooni ideed, ei olnud 1969. aastal vast ühtegi noort inimest, kes poleks nakatunud seksuaalse vabaduse õpetusest. Eljandi otsekohene tušijoonistuste sari defineerib linna aga just nimelt läbi mängude, moe ja armastusest kantud hulkade.

Uus – Kõige paslikumalt sobib kuuekümnendate aastate uusi tuuli kirjeldama Leonhard Lapini tekst 1986. aasta ajakirja Kunst esimeses numbris.

„Kuuekümnendate aastate teine pool oli meie kultuuri- ja kunstielus erakordselt kirev ning huvitav. Nende aastate uuenduslikkus võib allakirjutatule muidugi tõelisusest tähelepanuväärsemana tunduda, sest sõidutati ta ju 1965. a. verinoore kunstijüngrina Tallinnasse, „kunsti õppima”. Seega oli kõik toimuv, ka tajutava ajalooga linn ise, uus ning põnev. Ometigi võib ka tagantjärele, säilinud kunstifaktide kainel analüüsimisel veenduda, et uue otsingu intensiivsus oli neil aegadel hilisemaist kümnendeist suurem, tuginedes ühiskonnas endas toimunud sotsiaal-poliitilistele uuenemistele. Uus oli moes, nii vana kui noor taidur pidi uut looma!

Avardus ka sotsialistliku realismi mõistmine, mille ümber vaieldi ja mida nii ja teisiti interpreteeriti. Noortele kunstnikele olid uued kontseptsioonid – kogu oma vaieldavuse juures – siiski aluseks mitte realismi hülgamisel, vaid tema piiride avardamisel, seni kunstis olulisemaks peetud „välise maailma” sügavustesse tungimisel, materia struktuuriliste seaduspärasuste ning vaimsete lätete avastamisel. Selle näivuse ja deklaratiivsuse paljastamise protsessis oli oma roll ka S. Freudi taasavastatud psühoanalüütilisel teoorial, mis kohalike interpretide (V. Vahing) vahendusel selgitas noortele üht-teist teo alateadvuslikest motiividest, ning C. Jungi kontseptsioonil meie sagedastest juhindumistest kõigile inimestele üldomastest printsiipidest, arhetüüpidest. Vähe tähtis polnud ka eksistentsialistide vaba teo kontseptsioon, seletades nii mõndagi inimese elus ootamatult ja seletamatult toimuvat. Kogu see vaimne rosolje ei mõjunud oma kummalises koosluses nii

kokkukuhjatuna, vastuolulise ja liialdatuna, nagu ta võib-olla käesolevas tekstis näib. Paar lauset ei seleta kuigi täpselt tollast informatsioonivoolu, mis kuuekümnendate aastate teisel poolel oli veel suhteliselt aeglane: kõik tuli kätte ja teadvusse kuidagi rahulikult, ajapikku, mitte manifestide, vaid rahuliku jutluse vormis. Ometigi polnud see vool katkendlik, hetkeliste pursete ja pritsmetega nagu halvasti töötavast masinast; see oli pidev vool, meenutades kevadiselt suliseva oja rõõmsat jooksu, milles täiesti erinevaist lähteist tulnu sulas märkamatuks tervikuks. Kõigel tundus olevat seos, ühine nimetaja. See aga oligi – uus. Alles praegu, kakskümmend aastat hiljem, kus informatsiooni pealetungi pole enam võimalik võrrelda romantilise voolavuse, pigem ajastule iseloomuliku radioaktiivse kiirgusega, võib imestada tollaste noorte leidlikkust ühendada endas tuld ja vett – alkeemikute kombel. Võrdleksin kuuekümnendate noori just sel perioodil müügile ilmunud suurte švammidega, mis endasse kõike – verd, vett, õli, bensiini ja šampanjat imesid, oma poorides sagasid ning seejärel välja pigistasid – uue kunstina, uuenenud kultuurina. Alahinnata ei tohiks ka kuuekümnendail aastail hoogustunud teaduslik-tehnilise revolutsiooni mõju kunstikultuurile, aktiivset mikro- ja makrokosmosesse tungimist, tuumade lõhustumist, laienenud leiutustegevust, raadio ja televisiooni arengut. Kõikvõimalikud masinad jõudsid tehastest ja laboratooriumidest, büroodest ning farmidest inimeste kodudesse, saades koerte ja kasside kõrval, toataimede seltis „uuteks pereleikmeteks”.

Leonhard Lapin 1986,
1 „Startinud kuuekümnendatel”

Visarid – Rühmitus Visarid, mille tegutsemisaega võib tinglikult piiritleda aastatega 1968-1972, sai alguse Tartu Ülikooli kunstikabinetist, mida aastatel 1962-1975 juhtis Kaljo Põllu.

Kunstikabinet ise oli loodud 1957. aastal ülikooli pedagoogikakateedri juurde, selle esmaseks eesmärgiks oli ajaloo-keeleteaduskonna tudengitele joonistamise lisaeriala õpetamine. Kunstikabeti laiem eesmärk oli mistahes erialade üliõpilaste kunstimaitse suunamine ja arendamine. 1962. aastal võttis selle juhtimise esimeselt juhatajalt Juhan Püttsepalt üle äsja ERKI-s klaasikunsti eriala lõpetanud Kaljo Põllu. Põllu eestvedamisel kujunes kunstikabinet mitmekülgsest loomingu- ja õhkkonnaga ühiskondlikeks, kus pead hakkas tõstma rühm noori loojaid, kelle jaoks loetud ateljeetunnid ja isetegevuslik vorm oli ebapiisav. 1967. aasta lõpus otsustasid kunstikabeti tuumiku moodustanud Kaljo Põllu, Enn Tegova ja Peeter Lukats luua rühmituse nimega Visarid.

Nimi valiti hoolikalt: Iisaku murrakust pärinev sõna tähendab „rahuolematut” – ühelt poolt väljendati sellega oma opositsioonilisust toonase kammerliku Tartu kunsti suhtes, milles ei kajastunud piisavalt kunsti uusi suundumusi, teisalt ei saa alahinnata kunstnike protestimeelsust toonase poliitilise korra suhtes.

Lähtuvalt kunstikabeti enese profiilist oli Visarite kamp küllaltki mitmekesine, seda nii loojate vanuse kui tausta poolest: Kaljo Põllu oli klaasikunstnik, Peeter Lukats (s 1933) oli lõpetanud Tartu Kunstikooli (Pallase likvideerimise järel Tartus avatud kunsti kallakuga keskharidust pakkunud kutsekool, mis koolitas kunstiõpetajaid ning valmistas ette kõrgkooliastujaid), Peeter Urbla (s 1945), Jaak

Olep (s 1945) ja Lembit Karu (s 1948) õppisid ülikoolis ajalugu, Enn Tegova (s 1946) õppis EPA-s zootehnikat ning Rein Tammik (s 1947) õppis Tartu Kunstikoolis. Visarite hulka kuulusid ka arvustajad Asta Põldmäe (s 1944), Kaur Altoa (s 1947) ja Toomas Raudam (s 1947).

Aastatel 1968-1972 korraldati Visarite nime all seitse näitust, enamik neist ülikooli kohvikus (olgu mainitud, et aastatel 1962-1972 toimus ülikooli kohvikus Kaljo Põllu organiseerimisel kokku pea viiskümmend näitust). Tulevalt liikmeskonna noorusest (rühmituse asutamisel olid üle kolmekümne vaid Põllu ja kunstikabineti laborant Lukats) ja vähesest kunstialasest ettevalmistusest (peasüüdlaseks ehk kunstikõrgkooli puudumine Tartus), polnud noormeestel pahatihti piisavalt oskusi enda kunstiideede väljendamiseks. Olukorda ei muutnud lihtsamaks ka see, et rühmitused liikmed püüdsid samaaegselt eksperimenteerida kõikvõimalikes valdkondades: olgu selleks siis avangardismi erinevad väljendused visuaalses kunstis (kollaaž, opkunst, popkunst) katsetused kirjanduse või tõlketegevuse kui ka seltsielu (*happening*) vallas. Et juba sõna „eksperiment” peitis eneses võimalust untsuminekuks, siis nii see ka mõnes mõttes läks. Mis aga Visaritel õnnestus, oli uudse vaimse atmosfääri ning endast alternatiivkultuuri kandjate kuvandi loomine.

Naivistlike katsetuste (öeldu ei kehti Kaljo Põllu loomingu kohta) kunstilise lõpptulemuse ületab mitmekordselt nende sõnumi olulisus eesti kunstiloos: rühmituse tegevust iseloomustas tiheda näitustegevuse ja enese jõulise kehtestamise kõrval Tartu kunstielus aktiivne enesearendamine ning energiline Lääne kunstiga tutvumine ja selle tutvustamine. Märkiliselt mõjub fakt, et kui Kaljo Põllu

1962. aastal tööle asus, tellis ta Kunstikabinetile otsejoones kõik kataloogi alusel saada olevad sotsialismimaade kunstiajakirjad: Poola ajakirja „Projekt”, Tšehhoslovakkia ajakirjad „Tvar”, „Výtvarné Umění”, „Výtvarné Práce” ja kodukujundusajakirja „Domov”, lisaks veel kunstiajakirjad Rumeeniast, Ungarist, Saksa Demokraatlikust Vabariigist, Hiinast ja Vietnamist.

Rühmituse oluliseks väljundiks sai moodsa kunsti ajalugu käsitlevate raamatute ja artiklite tõlkimine ja levitamine. Neil aastatel koostati neli käsikirjalist tõlkekoosmikut (Prantsuse kaasaegsest kunstist, 1968; Soome kaasaegsest kunstist, 1968; uuemast USA kunstist, 1969; Skandinaaviamaade kaasaegsest kunstist, 1970). Eesti keelde vahendati mh ka järgmised teoreetilised käsitlused: Tomikichiro Tokuriki „Jaapani puugravüür” (1971), Bernard Dorivali „Kahekümnenda sajandi maalijad kubismist abstraksionismini (1972) ning Lothar Gericke ja Klaus Schöne „Värvusnähtused” (1972). Tõlked valmisid Visarite ning ülikoolilinna kunstiteadlaste ühistööna, need olid mõeldud õppevahenditena kunstikabineti liikmetele ja paljundati ainult 6 eksemplaris. Lisaks toimetati ülikooli lehes – mille üle valitses väiksem ideoloogiline kontroll võrreldes EKP KK väljaannetega – maailma kunsti viimaseid suundumusi tutvustavat sarja „Ars”.

Kui Põllu luges 1971. aastal teistele Visaritele ette manifesti, oli rühmitus oma tegemisi juba lõpetamas. Põhjuseid oli mitu: sarnaselt ANK-i „lagunemisele” hakkasid ka Visarite liikmed ülikoolist ja ka Tartust lahkuma. Leiti ka isiklik kunstikeel, seejuures hakkas Põllut ennast üha enam huvitama tulevikku liikumise asemel virtuaalne ajalooline ruum. Põllu loomingu muutumises mängis kindlasti

oma rolli ka poliitilise režiimi tugevdamine ning seoses 1968. aasta Tšehhoslovakkia sündmustega ka pettumine Lääne osavõtmatuses. Põllu lahkumises Tallinna ning tema pöördumises soomeugri mütoloogiasse väljendub 1960. aastate idealismi lõpp.

Teosed:

ANK'64

JÜRI ARRAK (1936)

Laudkond. 1970

Õli lõuendil

JÜRI ARRAK (1936)

Mere ääres. 1966

Guašš, kollaaž

JÜRI ARRAK (1936)

Mereäärne. 1966

Guašš, kollaaž

JÜRI ARRAK (1936)

Naine. 1966

Õli, masoniit, ese

JÜRI ARRAK (1936)

Valgre mälestuseks. 1970

Õli lõuendil

JÜRI ARRAK (1936)

Abstraktne. 1966

Tušš, värv

JÜRI ARRAK (1936)

Poogen. 1969

Segatehnika

TOOMAS VINT (1944)

Unenägu II. 1970

Õli lõuendil

TÕNIS VINT (1942)

Lamav naine. 1973-4

Tušš, guašš

TÕNIS VINT (1942)

Tööstusmotiiv. 1964

Tušijoonistus

TÕNIS VINT (1942)

Vaikus. 1969

Tušš, guašš

MARE VINT (1942)

Peegeldused II. 1966

Tušš, akvarell, guašš

MARE VINT (1942)

Peegeldused IV. 1966

Tušš, akvarell, guašš

KRISTIINA KAASIK (1943)

Rõõm. 1969

Õli lõuendil

KRISTIINA KAASIK (1943)

Sügis. 1968

Õli lõuendil

TÕNIS LAANEMAA (1937) **KÕRVALSAMMUJAD**
 Aegruum III. 1969
 Õli lõuendil

TÕNIS LAANEMAA (1937)
 Kompositsioon. 1969
 Õli lõuendil

TÕNIS LAANEMAA (1937)
 Mäng. Biitlite ja hippide
 aeg. 1973
 Tušijoonistus

TIIU PALLO-VAIK (1941)
 Valgus. 1967
 Akvarell paberil

MALLE LEIS (1940)
 Aas. 1967
 Segatehnika

MALLE LEIS (1940)
 Bukett. 1966
 Akvarell

MALLE LEIS (1940)
 Vikerkaar. 1967
 Tempera, akvarell

JÜRI KASK (1949)
 Kaks figuuri mere ääres.
 1970
 Õli papil

JÜRI KASK (1949)
 Areen. 1969
 Segatehnika, kollaaž, paber

LEMBIT LEPP (1931 – 2002)
 Ikonostaasne autoportree.
 1969
 Õli lõuendil

ILMAR MALIN (1924 – 1994)
 Allikad V. 1973
 Õli papil

OLAV MARAN (1933)
 Kaks pead. 1961
 Õli paberil

VOLODYMYR
 MAKARENKO (MAKAR)
 (1943)
 Nimeta. 1974

VALVE JANOV-MOSS
 (1921 - 2003)

Paaris puud. 1972
 Õli papil

VALDUR OHAKAS
 (1925 – 1998)
 Kompositsioon
 (Kolm naist). 1969
 Õli papil

JÜRI PALM (1937 – 2002)
 Lüüriline juhtum. 1967
 Õli lõuendil

ENN PÕLDROOS (1933)
 Äge eit. 1958
 Monotüüpia

LEMBIT SARAPUU (1930)
 Kevade asi.
 1960. aastate lõpp
 Õli papil

LEMBIT SARAPUU (1930)
 Naine punase rätikuga.
 1974
 Õli

HELLE VAHERSALU
 (1939)
 Hommikused pajud. 1969
 Õli papil

SOUP'69

ÜLEVI ELJAND (1947)
 Emad ja tütreid. 1970
 Tušijoonistus

ÜLEVI ELJAND (1947)
 Tartu maantee. 1968
 Tušijoonistus

ÜLEVI ELJAND (1947)
 Riia. 1972/2002
 Siiditrükk 8/20

ÜLEVI ELJAND (1947)
 Trammipark. 1972/2002
 Siiditrükk 7/20

ÜLEVI ELJAND (1947)
 Tulnukad Tallinnas.
 1972/2002
 Siiditrükk 6/20

ÜLEVI ELJAND (1947)
 Vastuhakk. 1972/2002
 Siiditrükk 5/20

LEONHARD LAPIN (1947)
 Hargnev puu. 1967
 Litograafia

LEONHARD LAPIN (1947) ANDRES TOLTS
Jänku suudlus. 1970 (1949 – 2014)
Värviline litograafia Torn. 1969
Akvarell, guašš

LEONHARD LAPIN (1947) ANDRES TOLTS
Lendavad silmad nr 17. 1972 (1949 – 2014)
Tušš, guašš Vagun. 1968

ALBERT TRAPEEŽ
Sex. 1972 Õli
Joonistus papil

VISARID

SIRJE RUNGE (LAPIN) PEETER LUKATS (1933)
(1950) Kõiksuse mõistmine. 1965
Mehe portree. 1973 Õli papil

SIRJE RUNGE (LAPIN) JAAK OLEP (1945 – 2000)
(1950) Sõduri surm. 1968
Orgia. 1970 Akvarell, guašš
Monotüüpia

ANDRES TOLTS REIN TAMMIK (1947)
(1949 – 2014) Autoportree. 1971
Bioloogia. 1968 Õli papil.

ANDRES TOLTS ENN TEGOVA (1946)
(1949 – 2014) Ainu. 1967
Akvarell, guašš Õli papil

ANDRES TOLTS ENN TEGOVA (1946)
(1949 – 2014) Naine. 1968 Luitenaine. 1969
Assamblaaz (õli vineeril) Õli papil

PEETER URBLA (1945)
Nimeta. 1968
Õli lõuendil

KALJO PÕLLU
(1934 – 2010)
Iidne jõud. 1968
Akvatinta, klišeetrükk

KALJO PÕLLU
(1934 – 2010)
Kompositsioon (Hokusai
motiiv). 1969
Õli kartongil

KALJO PÕLLU
(1934 – 2010)
Omaette. 1969
Õli

KALJO PÕLLU
(1934 – 2010)
Optilises pingeväljas.
1968
Tempera

KALJO PÕLLU
(1934 – 2010)
Üks mõte. 1966
Õli, vineer

Käesolev kataloog kaasneb näitusega
Kondase keskuse näitusega „Avangardi aabits.
1960.-1970 aastate eesti kunst Margus Punabi kogust”

Kuraator Gregor Taul

Tekstide autor Gregor Taul

Toimetaja Mari Vallikivi

Näituse kujundaja Mare Hunt

Kataloogi kujundaja Katrin Kaev

Tiraaž 150

Väljaandja Kondase keskus ja Margus Punab

Reproduktioonid Malev Toom

Trükikoda X

ISBN

www.kondas.ee