

Eessõna

“Avangardi aabits” on Kondase keskuse 2014. aasta olulisim näitus – 14. esimese korruse laiulaval väljapanekul eksponeeritakse üle 60 teose rühmituste ANK’64, Visarid ja SOUP’69 kunstnikelt ning mitmetelt teistelt sel ajal tegutsenud 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 ennesjäägsetest modernistlikest kunstisuundmustest (abstraktsionism, sürrealism), kuid samas siseneti uhiuude kunstimaailma, mille määrilisimaks väljendusvormiks kujunes popkunst.

Samas ei olnud toona – ega ole tänini – piirid erinevate stiilide, eeskujude (siit- ja sealtpoolt “raudset eesriiet”) ja määrigureeglite (ametlik vs mitteametlik) vahel sugugi selged. Tegemist on mitmetahulise ajamääriga, millest känelemisel pödevad konkreetsete stampide asemel mitmed xiged vastused. Näiteks on toonasest mitteametlikust kunstist känelemisel olnud üheks kulunud vxtteks avangardi mxisite liigne usaldamine.

Sestap kannabki Kondase keskuse näitus kaheksatelist pealkirja “Avangardi aabits”, viidates ühelt poolt sellele, et tänasel publikul ja kunstiteadlastel seisab nüü-kogudeaegse avangardi erinevate “kukeaabitstate” kirjutamine (saati lugema xppimine) alles ees. Teisalt känetab pealkiri toonast lapsekingades avangardkunsti ennast – näituse fookuses on kunstnike nooruspölvetsüü, kohati pöris esimesed katsetused, mis üsnagi naivistlikult mxisjuvad. Kädesolevas kataloogis tutvustame ja mxisestame selle perioodi avangardi 14. kaheteistküümne “aabitsatxe”, kus

erilist t dhelepanu p dvib just naivism. Sest txepoolest – nii mxnigi nditusel eksponeeritud toes vxib vaatajas esile kutsuda m dlupilte eelnevatest K ndase keskuse autsai-derkunsti nditustest.

Osalevad kunstnikud: J ri Arrak, Blevi Eljand, Valve Janov-Moss, Kristiina Kaasik, J ri Kask, Txnis Laanemaa, Leonhard Lapin, Malle Leis, Lembit Lepp, Peeter Lukats, Volodymyr Makar, Ilmar Malin, Olav Maran, Valdur Ohakas, Jaak Olep, Tiiu Pallo-Vaik, J ri Palm, Enn P ldroos, Kaljo P llu, Sirje (Lapin) Runge, Lembit Sarapuu, Rein Tammik, Enn Tegova, Andres Tolts, Albert Trapee , Peeter Urbla, Helle Vahersalu, Mare Vint, Toomas Vint, Txnis Vint.

1966 – Tegemist on murrangulise aastaga Eesti kunstiloos, sest just siis lüppes tõnu 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 kevadenäitus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis. Kevadenäituse tavapärase formaat nägi ette, et igaüks vxis enne näituse avamist galeriisse tuua oma teosed, millest ührii (sel korral August Anni, Lagle Israel, Elmar Kits, Alfred Kongo, Ilmar Malin, Juhan Paberit, Vaike Tiik, Endel Valk-Falk, Aleksander Vardi) oma valiku tegi. Tõnu sellele liberaalsele näitusekomisjonile jõudsid näitusele teiste seas nii Elmar Kitse sürrealistlikud joonistused, Ilmar Malini biomorfseid olendeid kujutavad maalid kui ka Kaljo Põllu õp-kunsti katsetused. Kuna näitus toimus “perifeerses” Tartus, ei hõirunud see Tallinnas tegutsevaid kunstielu reguleerivaid funktsionõdre. Näituse kohta ilmus Evi Pihlaku soosiv arvustus ajalehes “Sirp ja Vasar”, kus kriitik kiitis Ilmar Malini omapõrast 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 vxiimalikuks tõnu “tõlkes kaduma lõinud” kirjavahetusele Moskvaga. Nimelt saabus 1966. aasta alguses ENSV Kunstnike Liitu kiri Nõukogude Liidu Kunstnike Liidult, kus teatati, et seoses lõheneva Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevaga korraldatakse Moskvas õleliiduline noorte kunstnike näitus. Nagu tavaks oli, eelnesid õleliidulisele vabariiklikud

nditused. Instruksioonid vabariikliku ndituse korraldamiseks olid minimaalsed, ndhes ette, et kunstnikud peaksid olema alla 35-aastased (erialaliitu kuulumine ei mdnginud rolli), tцud pidid olema valminud viimase kolme aasta jooksul ning □anritest olid lubatud nii maal, skulptuur, graafika, plakat kui teatrikunst. Nxuti veel seda, et ENSV Kunstnike Liit paneks kokku komisjoni, mis otsib vxi valib nditusele sobivad tцud. Кылар pidasid moskvalased isenesestmxistetavaks, et kxige avangardsemaid kunstiteosed nditusele ei valita.

Kunstnike Liidu juhatuse mдрatud 14-liikmelisest nditusekomisjonist vxttis ndituse organiseerimise enda peale Kunstnike Liidu noortekoondise liige Olav Maran, kes oli toonaste noorte kunstnike seas tuntud kui sьtitav abstraktsionismi ja sьrrealismi viljeleja. Maran veenis nii Tallinna kui Tartu noori kunstnikke nditusest osa vxtma ja juhendus sealjuures ideest, et kuna nditusel mingeid kunstilisi eeskirju polnud, siis vxiks eksponeerida just avangardistlikke teoseid. Osalejate nimekiri sai igati esinduslik: Ыри Arrak, Henno Arrak, Herald Eelma, Nikolai Guli, Concordia Клар, Heldur Laretei, Malle Leis, Olav Maran, Enno Ootsing, Ыри Palm, Enn Pхldroos, Lembit Sarapuu, Olev Subbi, Peeter Ulas, Txnis Vint, Edgar Voss jt. Nditusel oli vdljas nii sьrrealismist, abstraktsionismist kui ka popkunstist mxjutatud teoseid. Ndituseкыlastajaid ыllatas ka ддрmine vдрvikыllus, sest juba mxnda aega oli eesti kunstis domineerinud nn karm stiil oma hallide toonidega.

Paralleelselt selle nditusega toimus sealsamas, Kunstihoone alumisel korrusel Tallinna Kunstisalongis, Ilmar Malini personaalnditus, mis oli seni enamasti pхranda all кьpsenud Tartu avangardismi esimene avalik ja ametlik

esitlemine Tallinnas. Esindatud olid otseselt s rrealistlikud t ud, nende seas ka m ned kollaa id.

1966. aasta neljandaks t henduslikuks abstraktsionismindituseks oli Elmar Kitse isikunditus Tartu Kunstnike Majas oktoobrist detsembrini, kus olid eksponeeritud kunstniku avangardistlikud t ud aastatest 1963-66, mida iseloomustasid ekspressiivne vormik sitlus, tugevasti deformeeritud inimkujutised, s nged toonid ja s mbolistlikud pealkirjad nagu “H ving”, “Surmaratsanikud”, “Don Quijote”, “Hosta m lestused” jt. Respekteeritud vanameistri nditusele j rgnesid positiivsed arvutused nii “Sirbis ja Vasaras” (Ilmar Malinilt), “Edasis” (Voldemar Ermilt) kui “Noorte H dles” (Ain Raitviirilt). Sama nditust korrati m ni aeg hiljem Tallinna Kunstihoones, kuid see suleti enneaegselt.

Erinevalt Tartuga seotud nditustest ei p dsenud Kunstihoone noortenditus avalikust kriitikast. Ajakirjanduses arvustasid seda teravalt Boris Bernstein (s bdistades noori odava populaarsuse otsimises ning l dne kunstisituatsiooni kui kodanliku humanismi k ige viimase ja traagilise vaatusega kaasam ngimises: “eksperiment nonfiguratiivse kunsti vallas pole xnnestunud”), veidi leebemalt Leo Gens (pidades Malle Leisi, T nis Vindi ja Kaljo P llu abstraktseid teoseid puhtalt dekoratiivseteks). Sxna vxtsid ka Ilmar Kimm ja toonane Kunstnike Liidu juhatuse esimees Jaan Jensen, kes  helt poolt kiitsid neid, kes polevat kaasa l dinud abstraktsionismimoega, teisalt kritiseerisid neid, kes seni olid avangardismi lahmivalt k sitlenud, sest just see tekitavatki “keelatud vilja” efekti.

J rgneval kahel aastal toimusid ENSV Kunstnike Liidu parteiorganisatsioonis 1966. aasta kahtlaseid

ndituseid lahkavad arutlused, kus ideoloogilise kasvatus-
tц yle diskuteerides heideti kive nii liiga pehmete kunst-
tikriitikute, aukartuseta kunstitudengite kui ka selgrootu
Kunstifondi ostupoliitika kapsaaeda. Lxpuks otsustati
siiski, et noortele kunstnikele tuleb anda vximalus eks-
perimenteerimiseks. Nii teatas Ilmar Torn 1968. aasta
16. novembri parteikoosolekul: “Muidu ldheb noor kunst
pxranda alla nagu Moskvas. Minu arvates on Moskva
kunstipoliitika selles suhtes vдрr, kui noored surutakse
pxranda alla.” Selline suund eesti kunstipoliitikas ka
vxeti. Iroonilisel kombel kasutas ENSV Kunstnike Liidu
parteiorganisatsioon pingete maandamiseks ьhe “relvana”
seda, et vдhegi problemaatilised teosed soovitati kdьku
Kunstifondi hoidlatesse osta. Moskva ja Leningradiga
vxrreldes hoopis suurem liberaalsus kunstielus ei andnud
noortele txepoolest pxhjust pxranda alla minna ja nii ei
tekkinud Eestis edaspidi varjatud, mitteametlikku kunsti,
mis mujal NSVL-is tavapдрane oli.

Siiski suurenes 1970. aastatel surve ka siinsetele
kunstnikele, mil mitmeid kunstnikke hakati kutsuma ьle-
kuulamistele ning hirmuseisundis oldi sunnitud hdvutama
oma senist kunstiloomingut.

Abstraktsionism – 1950. aastate lxppu tдhistab eesti
kunstis sxjaeelse esteetika ja tehnikate ettevaatlik taga-
sitoomine loomingusse. Siin oli keskne roll kanda kunst-
nikel, kes olid xppinud vxi xpetanud toonases rPallases“
(Aleksander Vardi, Ado Vabbe, Elmar Kits) ning kelle
jaoks tдhistas abstraktse maalini jxudmine kadunud tra-
ditsiooni taasleidmist. Nii maalis Vardi abstraktseid teo-
seid aastatel 1958-1971, esinedes nende tццdega nditustel

aastatel 1967-1971. Kits maalis poolabstraktses laadis lübi terve kümnendi, esinedes sajakonna tüuga 1966. aasta isikunditusel Tartu Kunstnike Majas. Seega ei valminud eesti kunstnike 1960. aastate abstraktses laadis tüud lihtsalt toonase Ldne kunsti uudishimuliku jdljendamise vaimus, vaid tegu oli rajaga, mis oli sisse tallatud Pariisist vaimustunud sxjaeelses Tartus. Seega tðhendas abstraksionism esialgu silla taastamist euroopalike allikatega.

Siiski mðngis selle aja eesti kunstis oma rolli ka Ldne kunstis domineerinud abstraktne ekspressionism: sulaaja tingimustes toimus Moskvas ja Leningradis mitmeid vdlisndituseid, kus vxis klassikute kxrval ndha ka mitmete kaasaegsete Ldne kunstnike teoseid. Æheks ennekuulmatuks sðndmuseks Nxukogude Liidus oli 1957. aastal Moskvas toimunud VI rahvusvaheline noorsoo- ja ÿlixpilasfestival, kus nxukogude noortel oli esimene kord vximalus tutvuda rraudse eesriide“ taguse moodsa kultuuriga. Muu seas eksponeeriti seal ka abstraktset ekspressionismi, kusjuures ameeriklane Harry Colman viis lübi *action painting*’u tüctoa. Eesti kunstnikest avaldas ndhtu sðgavat mxju 1950. aastate alguses (s.o kxige sðngemal sotsialistliku realismi tðekspidamiste ajal) kunstiinstituudis xppinud Lola Liivatile, kes edaspidi peamiselt nonfiguratiivse kunstiga tegeles (tema tüid vabariiklikele kunstinditustele loomulikult ei vxetud). Kui 1950. aastatel tðhistas Ldne kunstnikele nonfiguratiivne kunst vabadust ning loodust jdljendav kunst seevastu stagnatsiooni, siis vxib celda, et sarnase “dratundmiseni” jxuti ka 1960. aastate eesti kunstis.

Selle tendentsi esimeseks jxuliseks kehastuseks oli nn Tartu sxpruskond. Lembit Saarts, Lÿdia Vallimde-Mark,

Silvia Jxgever, Valve Janov, Kaja Kdrner ja Heldur Vi-ires olid kxik 1920. aastatel sьndinud maalijad, kes tьnu Blo Soosteri energilisele ja kosmopoliitsele suunamisele ьhendasid oma loomingus abstraktsionismi, primitivismi ja sьrrealismi elemente. 1960. aastal avasid nad ьheskoos Tartu 8. Keskkooli fuajees mitteametliku ndituse, kus esitleti maale, mis erinesid totaalselt seni avalikkuse ette jxudnud teostest. Peagi nditus suleti ning kunstnikud said dgeda kriitika osaliseks.

Sellises olukorras omandasid modernistlikud voolud (primitivism, sьrrealism ja abstraktne kunst) ja eksperimendid (kollaa□) nii psьhholoogilise kui poliitilise protestivaimu mdrgi. Eriti ilmekalt tuleb Ldдне modernismi “atribuutika” ьlevoolav segunemine ja teadlik sьnteesimine esile ANK-i kunstnike varases loomingus.

Kuni 1964. aastani pьlvis abstraktne kunst Nxukogude Eestis dgedat kriitikat kui ohtlik formalismilming. Ldbilццк saabus 1966. aastal, kui toimusid neli olulist abstraktse kunsti nditust: Tartu kunstnike kevadnditus, Ilmar Malini nditus Tallinna Kunstisalongis, noorte kunstnike nditus Tallinna Kunstihoones ning Elmar Kitse personaalnditus Tartu Kunstimajas. Nende ndituste jdreel kujunes ENVS-s vьlja muust NSVL-ist erinev olukord, kus modernistlike mьxjutustega kunst pьlvis ametliku tunnustatuse.

Albert Trapeež – Albert Trapee□ on 1960. aastate lxpust eesti kunstis ja kirjanduses (teda peetakse ьheks siinseks esimeseks punkluuletajaks) esinev mьstifitseeritud tegelane, kelle nime all on avaldatud mitme autori tekste. Suurem osa tekstidest pьrineb Leonhard Lapinilt.

Trapee□ oli nxukogude ajal Tallinna kunstnike seas alatasa kxneaineks ja tema tavatuist tegudest levitati oht-ralt kuuldusi. Tema sϋndi ja edu vxib pxhjendada 1960. aastatel oluliseks muutunud absurditunnetusega. Neil aastatel txlgiti eesti keelde nii Albert Camus', Jean-Paul Sartre'i ja Franz Kafka teoseid, natuke hiljem ka Samuel Becketti, Eugene Ionesco jt absurdiindideid. Absurdi oluliseks vdljenduseks olid nii kunstiinstituudi pidude pdrisosaks kujunenud Heino Mikiveri absurдитеatri eten-dused kui ka lugematud linnaruumis aset leidnud *happe-ningid*. Raudse eesriide taga apoliitilisena tajutud absurd (aga ka eksistentsialism ja huvi alateadvuse vastu) kandis Eestis poliitilise vastuhaku pitserit, selles vdljendus vxi-malus kujutada igardevaelu nxutust ja frustratsiooni.

Albert Trapee□i puhul vxib absurdi kxrval viidata veel sellele, et Лдне kunstiloos on pseudоньм leidnud tihti kasutamist siis, kui autoril on vaja peategevuse (antud juhul visuaalne kunst) kxrval tegeleda ka selle sxnastami-sega, olgu siis arvustuste, kirjanduse vxi kuulujuttude ndol

Albert Trapee□i kui oma ajastu mdrgilist kujundit on oma romaanis "Suur isane kala akvaariumis" (Eesti Raamat, 1985) kirjeldanud oskuslikult isehakanud maali-kunstnik ja kirjanik Toomas Vint. Muuhulgas tuleb jdrgnevas lxigus kummastavalt vdlja paradigmaatiline nihe kunstis, millele rϋhmituste ANK'64, Visarid ja SOUP'69 kunstnikud aluse olid pannud: modernistlikust tahvelmaa-likesksest kunstimaailmast astutakse ъhtdkki postmoder-nistlikku ulma, kus kunstiteos vxib sϋndida vaataja peas.

"Ah, vdhhe tuult on тдна," ъtleb Albert ja lϋkkab тьdi-nud vxi pettunud liigutusega hoovad ъles. "Лдhme parem

rukist vaatama,” kutsub ta, txuseb korvtoolist ja hakkab ees minema.

Leopold ei oska midagi arvata, otsustab, et kuulis valesti, aga tal ei jдд muud ьle kui Albertile jдrgneda, kas rukist (?) vxi siis midagi muud vaatama. Nad ldhevad majast mццda, mццda autost, mis eelmisel xhtul oli Leopoldisse tobedat hirmu sisendanud, ja korraga on heki taga nende silmade ees ergas roheline pxld. Pxld pole siiski paras vdljend, sest tegemist on viljapuuaiaga, mis algul paneb imestama, kui suur see on, ja siis juba lummas aed puude alla kьlvatud rukkiorase ьhtlase rohelusega.

“See on talirukis,” selgitab Albert asjalikult. “Sьgisel kьndsин maa ьles muide hobusega ja oli alles tegemist, et seda saada, seejдрel destasin дра ja muud ei jддnud ьle kui kдsitsi kьlvata. Xppinud meest pole ju тднардевал kuskilt enam vxtta, aga kьllap mul on parasjagu pxllumeheannet,” lisab ta varjamatu uhkusega.

“Imevддрselt ьhtlane kьlv,” kiidab Leopold, ta ei tea pxllupidamisest midagi, aga taipab, et just sellist hinnangu tэмalt oodatakse.

“On ju!” otse hxiskab Albert. “Aga kujuta ette, kuidas see kxik suvel vdlja ндеб, neiuga rukkisse tormata, ah? Ja augustis lxikame sirpidega vilja maha, seome hakkidesse, kxrred torgivad paljaid jalataldu, vili sahiseb. Aga kui tulevad jaanieelsed kьlmad, siis peab pxllu ццsel kццitega лдби кдима, et viljapead liiguksid ja kьlm neid дра ei vxtaks...” Leopold vaatab Alberti unistavasse ндкку ja talle tundub, et sel hetkel ta ндеб samu pilte, mis teinegi, aga mxistus manitseb seda vaimustust summutama – ta aimab, et kьlalise viimine pxlluveerde on tegelikult sama, kui peremees ндитab oma vдрskeltremonditud tube, uut televiisorit, autot

vxi dsjasъndinud last, et pхld pole midagi muud kui tava-
рdrane objekt kiitlemiseks, eneseupitamiseks... jdrsku ta
tajub, et siin on hoopis midagi ъhist sellega, kuidas ta ise
ндитab Heldurile oma viimati maalitud pilte, ja teda ъllatab
сдрane tunnete sarnasus.

“Nii et ньъд јддб ainult vilja valmimist oodata,” sxnab
Leopold.

“Kui sul parajasti aega on, siis tule talgule, ma usun,
et sirbiga kхrt lxigata on кдtele magus tunne,” kutsub Al-
bert, рццrab pхllule selja, ja kui ta teeb ettepaneku minna
tuppa teed jooma, on ta һддlest kadunud kogu see era-
kordne vaimustusepinge, mis oli teda viljast рддкides nagu
kuskile hoopis mujale viinud.

Nad лдhevad verandauksest sisse, vдрvilised aknad
moondavad вдikese, pikliku, ъleni valgeks vдрvitud veranda
kaleidoskoobiks. Mingit sisustust ei ole, ainult vдрvilistest
laikudest koosnev lagi, seinad, pхrand. Seeјдрel juhib Al-
bert ta лдби raamaturiiulitega maast laeni kaetud koridori
ja nad јхuavad avarasse ruumi. Albert palub tal istuda ja
лдheb ise teed keetma.

Ruumi seintel on mitmeid raamitud lхuendeid (kui
тдрpselt see вдлјend siin kхlab!), mille valgele krunditud
pinnale pole txmmatud ainsatki kriipsu ega vдрvilaiku –
lihtsalt тђјjad pinnad uhkeldavad oivaliste profiilidega raa-
mides; seinte ддрes on hulgaliselt alusraame, pildiraame,
nurgas molbert, riitulitel arvukalt xlivдрve, ent tuubid on
vдрvist prisked, vaasides pintsleid, mille otsad lausa сдра-
vad puhtusest. Кхik ндеб вдлја nii, nagu keegi oleks endale
sisustanud ateljee, selle maalimiseks valmis seadnud ja
seeјдрel һђјjanud. Seda ateljeed тдидаб ъksnes (kхhedust-
tekitav?) сђътus.

Leopold pььab saadud muljet endasse dra mahutada, aga miski txrgub seda vastu vxtmast. Talle tuleb meelde eilne naljatlev vestlus Albert Trapee□ist, ta oletab, et majaperemees vxibki olla too veider Trapee□, ta peaks нььд kindlasti teada saama, kas Albert on Trapee□, aga suub, et ei sцanda seda otsekoheselt kьsida. Ta ei tea, misрдрast ндивад mxnikord тдhtsatena asjad, millel tegelikult vahest puudubki тдhtsus. /.../

Нььд Albert astubki tuppa, aga kandikut tal siiski кдес ei ole, on teekann ja suhkrutoos, tassid toob ta hiljem. Oma roosa ьlakeha on ta katnud valge сдргига, mille rinnaesisel on kiri: “Mida teha, kui on keha.” Ta ei нде enam pxrmugi suure pxrsa moodi вдлја, pigem tuletab meelde sportlast, ja temas on midagi ьleannetut, millega ta silmad satuvad imelikku vastuollu, sest need on tal veidi nukrad, sinised poedisilmad. Tee hautab tassides, Albert silmitseb uurivalt oma кьlalist ja Leopold viib pilgu мццда ateljeed ringi hulkuma, ta tunneb ebamugavust, kui teda vahitakse, ta peaks kohe jutuotsa seadma, рддкима lxbustuskohast, aga ta ei tee suudki lahti, sest temas on kinnistunud lootusetus vxi vxider veendumus, et Albert juhib tema кьlasкдiku mingi ainult talle teada oleva stsenaariumi јдрги ja tema vahelesegamine oleks тдиести asjatu.

“Кьllar paned neid тьhje lхuendeid imeks,” ьtleb Albert vimaks. “”Kutse тццле” vxiks sellise seadeldise nimeks olla, kui muutuda labaseks. Tegelikult olen ma viimasel ajal lakanud teostele nimetusi andmast, “G-7” vxi “H-101” ajavad asja palju тдрsemalt дра. Igasugune pealkiri on liigne тьра, mis vxtab kunstiteoselt puhtuse, viitab ebaasjalikult millelegi, seab sedamaid piirid, annab suuna ja јхhkralt кдрperdab vaataja сььtust.”

See on siis kunstiteos! Mxte, mis veel mxned minutid tagasi oleks Leopoldit skeptiliselt muigama ajanud, saavutab дkki tunnetusliku jxu. Ta elab uuesti ьle oma esimest muljet, aga ньд on kxik teravdatud, ja ateljee ongi muutunud kunstiteoseks. See vapustab teda. Ent siis txstab pead protestiuss ja ta ei saa muidu, kui peab ьtlema: “Aga selle ajani, kui te ei цelnud, et see on kunstiteos, ma vaatasin seda ruumi kui l i h t s a l t ateljeed, kus kxik on maalimiseks valmis seatud.” /.../

“See oli sul вдга xige тdhelepanek, ja mingil moel just selles ongi peidus kogu kunsti рхiloomus. Senikaua kui objekt pole saanud endale kunstiteose silti, јддб ta ьksnes meid ьmbritsevaks reaalsuseks. Minu meelest on see kurb тьstika, aga parata pole midagi. Ррьгikast ranna-liival, lagunened lapsevanker, mille tormilained kaldavette kandnud, tavaline valge teetulp xhtuvalguses – need kxik kujutavad endast suureрдргaseid teoseid, ometi me vaatame neid – kui ьldse vaatame – ja аju registreerib: huvitav, huvitav. See on nii: me ндеме ja samal ajal ei нде, sest pole tekkinud kindlalt piiritletud suhet subjekti ja objekti vahel. Ent juhul, kui samad objektid esitada kunstитцдена, on suhe juba paratamatu. Tuleb maagiline tunnetusmoment. Teiselt poolt vaadatuna, objekt сьnnib uuesti, muutub kunstiteoseks.”

“See тдhendab, et meid ьmbritsevad puha ainult kunstiteosed”, sxnab Leopold вдikese irooniaga.

“Тдрсelt, ja рхhimxtteliselt on oma ajaloolises arengus tahvelmaal тдиesti identne ррьгikastiga liivarannal, mille on kohale tassinud heakorratццтaja.”

“Aga kuhu јддб siis kunstnikuisiksus?”

“Sellele vxib vastata кьsimusega: mis siis ьldse

see kunstnikuisiksus on? Teeniditaja vxi lihtsalt isik, kes oskab ьmbritsevast midagi vdlja noppida, et mittendgijaid saaksid ndgijateks? Mittendgijad on loomulikult asja ьles kruvinud, neile meeldivad jumalad ja ebajumalad, aga lxxppkokkuvxttes on see ьksnes pelk kultuse jama. Nad seostavad ndgemist loomisega. Txstavad kdstitudlise looja ausse.”

Leopold hakkab dgedalt vastu: “Aga vdrv ja vorm – Kandinsky, Mondrian, Miro... vxi ьtleme kas vxi Victor Vasarely!”

“Aga vxib-olla see ei olegi kunst? Vximalik, et on tegemist tsirkusega, mida kunsti pdhe vdlja pakutakse. Tsirkus on muidugi veidi jxhkralt ьeldud, aga kuidas siis vxib nimetada ndhtust, mis niivxrd erineb sajandeid eksisteerinud maalikunsti pxhialustest? Vximalik, et seda peaks kdstitama hoopis teise nimega, looma mingi uuesisulise mxiste. Seevastu minu viljapxld vastab tdiesti kunsti ajaloolistele nxuetele – see on dьnaamiline teos, mis kdtkes endas tuhandeid eri loodusmeeleolusid ja mis lxxpptomuse saavutab mxne korralikult ьksteise peale laotatud jahukoti kujul, mis on valmis leivaks muutuma.” Ta hakkab dkki lxxbusalt naerma: “Ma, loll, mxitlesin kogu aeg, et jahukotid on viljapxllu tdiuslik teostus, aga ei lxxplik variant on situv inimene, mees, kes on kxhu leiba tdis xginud ja istub peldikupotil!”

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

“See tdhendab, et tahvelmaali pole vaja, et tegelikult vxib kunstiks nimetada kxike seda, mis meie ьmber on,” ьtleb Leopold ja vaatab veidi pilkavalt Albertile otsa.

“Jah,” sxnab Albert txsiselt ja mxtlikult. “Aga see ei tđhenda veel, et ma oleksin tahvelmaali hyljanud, ma olen pdris kindel, et ьhel pdeval pigistan tuubist vdrvi vdlja, vxtan pintslit ja hakkab tьhja lxxuendit maalima, aga enne pean ma iseendale oma maailma looma, sellesse sisse elama, ja ma ei tea, kui kaua see aega vxtab, et saavutan tđiuslikkuse maalide e t t e k u j u t a m i s e s. Seejdrrel on labane kđsitц muidugi paratamatus.”

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

ANK'64 – ANK'64 oli aastatel 1964-1969 Tallinnas tegutsenud kunstirьhmitus, kuhu kuulusid ERKI mitmesuguste erialade kirkamad ьlixpilased: Malle Leis, Jьri Arrak, Vello Vinn, Marju Mutsu, Kristiina Kaasik, Tiiu Pallo-Vaik, Enno Ootsing, Txnis Laanemaa, Aili Vint ning selle vaimne liider Txnis Vint.

ANK-i sьnd on seotud Eesti kunsti elu fookuse nihkumisega Tartust Tallinnasse. 1950. aastal oli suletud sealne “Pallas” ja kuigi linnas tegutsesid veel mitmed Eesti ajal kunstixpetust saanud kunstnikud (Elmar Kits, Alfred Kongo, Aleksander Vardi) ja nooremad tegijad (Kaja Kdrner, 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 rьhmituse tulevastest liikmeist olid kunstiinstituuti astunud 1961. aastal, 1962. aastal ьhinesid nendega Aili Vint, Txnis Vint ja Marju Mutsu. 1964. aastal, mil rьhmitus moodustus, olid enamus seega kxrgkoolixpingute

keskpaigas. Arrak, Laanemaa ja Ootsing lõpetasid kunstiinstituudi 1966. aastal, enamik rühmituse liikmeid 1967. aastal ning Mutsu 1969. aastal. Viimast peetakse tinglikult rühmituse lõppu tähistavaks aastaks, mil grupimentaliteedil liikmetele enam endist tähendust polnud: ühised õpingud olid muutunud ning vältja olid kujunenud nii isiksused kui originaalsed väljenduslaadid.

ANK-i liikmed ei viljelenud mingit ühtset ühtset kunstistiili, rühmitus sündis eneseharimise sunnil ja kujutava kunsti uute suundumuste propageerimise nimel: see oli vastuhakk ametlikule kunstiharidusele, mille järgi kunstiajaloo kordsitlemine lõpetati 20. sajandi algusega. Koondues Üliõpilaste Teadusliku Ühingu alla, korraldati ettekande- ja kohtumiskõrteid, peeti teoreetilisi konverentse moodust kunstist, tehti ühiseid väljasõite (kunstiajalukku on läinud 1968. aasta Krakowi rahvusvahelise graafika biennaali külastus). Anklased ei piirdunud ateljeepõhiste eksperimentidega, vaid otsisid aktiivselt kontakti oma publikuga, kellele nõutuste nõol valminut tutvustati.

Pea kõik ANK-i liikmed tegid kunstiinstituudi õpingute ajal automatistlikke joonistusi ning visionaarseid abstraktseid teoseid, samuti huvitas neid sürrealism, mille järgija oli Moskva avangardi liider Blo Sooster, kellega anklased suhtlesid. Lisaks Soosterile ja Moskva *undergroundile*, olid noorte kunstnike jaoks olulised Poola, Saksa DV ja Tšehhoslovakkia kunsti uuemad suundumused, millele elati kaasa nii sealsete kunstiajakirjade lugemise kui ka mõningate õnnelike välisreiside nõol. Nii tekkisid ka esimesed kontaktid Lääne kunstiga

Võrreldes eelneva perioodi eesti kunstnikega, seisnes anklaste erinevus selles, et nende jaoks ei kandnud

modernistlike eksperimentidega tegelemine vastandumise pitselit. Anklaste suureks vimaluseks – ja kohustuseks – kujunes avangardi ideede fundamentaalne ldi tunnetamine ja siinse kunsti pdrisosaks kujundamine. Nii vxib uelda, et 1960. aastate lopus pulseeris eesti kunst erandlikul kombel tdiesti paralleelselt muu maailma kunstiga – tehes seda suuresti anklaste kde all. Modernism oli nende reaalsus. Anklastele kujunes elutdhtsaks maailma kunstikogemuse pxhjalikult isiklik, originaalne ja eetiliseltdljendatud stiil.

1970. aastatest alates – teadvustades oma osadust maailmakunsti avangardiga – oli anklaste jaoks poliitiliselt muutunud olukorras kunstitegemise jdkamisel ainuvimalikuks teeks enese silmade sulgemine (nxukogude) reaalsuse ees. Anklased jdrgisid edaspidi aja- ja kohavdliiseid humanismi- ja loominguideaale, mis personaalsetes vormisbsteemides tdiuslikkuseni arendati (olgu nditeks Txnis Vindi, Malle Leisi, Kristiina Kaasiku vxi Jbri Arraku nn esteetilised universumid). Hdmmastaval kombel pccras niiviisi terve grupeering (vxi lausa pxlvkond) dra bmbritseva maailma kujutamisest, seades oma loomingualuseks isiklikud vaimsed kogemused – asetates seelddi kunsti ja tema ideaalid nn elevandiluust torni.

Sealsest tornist vaadelduna omandavad teistsuguse tdhenduse ka Toomas Vindi, Malle Leisi, Kristiina Kaasiku ja Jbri Arraku naivismiga dialoogis olevad maalid. Dilettantism, infantiilsus, primitivism (nagu ka nende kvaliteetide pxhjal kujunenud distsiplineeritus) ja muu vdljaspool koolixpetust omandatu, pakkusid anklastele vimaluse iseseisva esteetilise vormikultuuri loomiseks.

Avangard – Mitmed kunstiteoreetikud on Ida-Euroopa kunsti puhul kxnelenud n-ц erinevatest avangardidest ja omamьtoloogiatest. Kui Ldдне kunsti puhul on avangard enneksike radikaalne kollektiivne fenomen, siis Nxukogude Liidus ja selle mxju alla jддnud riikides polnud iseseisev kollektiivne organiseerumine vximalik (rьhmitused ANK'64, Visarid ja SOUP'69 kasutasid ьhise platvormi loomisel dra olemasolevaid ametlikke organisatsioone). Seetxttu vxib sel perioodil tegutsenud eesti kunstnike suhet radikaalsusega pidada personaalseks: siinne avangardism vдljendus ьksikindiidi suhtes kunsti, tema personaalses sidemes ajaga ning sellest tulenevates ostustes.

Avangardi ideed ei saanud levida avalikult ja silmapaistvalt, mistxttu toimisid need privaatsuse ja suletuse kaudu, sest sьsteem vдlistas kunstnike autonoomia aktsepteerimise. Avangardkunst jди seega avaliku territooriumi asemel ateljeedesse ning korteritesse, mis toimisid kitsa ringi nditusepaikadena. Kuigi 1960. aastate lxpus oli kontroll nditusetgevuse ьle leebem, jxudis ametlikesse nditusesaalistesse siiski avangardsete ideede n-ц jдемдетipp.

Ateljeedes segunesid galeriide ning kirjanduslike salongide funktsioonid: seal leidsid aset kunstialased diskussioonid, mis ei saanud toimuda avalikes institutsioonides. Poliitilisest olukorrast tingitud individualism ajendas ateljeesid vдlja arendama teatava privaatmьtoloogia ning erilise pseudoreligioosse kunstniku kultuse, milles looja oli ohvri ja prohveti rollis. Sel ekskusiivsel ja mьstilisel ateljee aural oli nii loovaid kui pдрssivaid tagajдрgi, sest toimis see ju enneksike suletud ning teiste suhtes umbusaldava kommuuni sees. Eesti kultuurikontekstis – mis soosib rahvuslikku konservatiivsust ja sellel pxhinevat dissidentlust – vxttis

“elevandiluutornide” rajamine isedranis hđsti juured alla: transtsendentne liin on jđlgitav nii Txnis Vindi, Leonhard Lapini, Raul Meeli, Kaljo Pxlly, Raoul Kurvitz, Siim-Tanel Annuse kui Jaan Toomiku loomingus.

Samas ei kujunenud siinsete kunstnike ateljeed pxhimxttelisteks pxrandaalusteks alternatiivse kunsti keskusteks, vaid pigem vaimseteks oaasideks, kust vxeti ette ekskursse ametlike kunstiinstitutsioonide juurde: paljud avangardkunstnikud balansseerisid nn kaitstud (kuulumine ENSV Kunstnike Liitu, tđdde mđmine Kunstifondi jms) ja kaitsmata (sanktsioneerimata nditused jmt) territooriumide vahele. Nii on mitmed toonased kunstnikud, teise seas ka Lapin, vđljendanud arvamust, et arvestades eesti rahva vđiksust ja xhukest kultuurikihti, oleks siinse kunsti radikaalne lxhenemine ametlikuks ja pxrandaaluseks, kujunenud rahvuslikuks katastroofiks. Uuendusmeelseid katsetusi xnnestus piiratud ulatuses eksponeerida tđnu ametlike ja mitteametlike jxudude koostoimele.

Kui enne 1968. aasta Tđehhoslovakkia sđndmusi olid eesti kunsti eksperimendid ja uuendused seotud enneixike modernistlike kunstivormide eluxiguse nxudmisega, siis pđrast Praha sđndmusi lisandus siinsele avangardile poliitiline sxnum: SOUP’69 kunstnike aktsioonid ning Visarite Tartu Riikliku Blikooli kohvikus korraldatud nditused ei tegelenud mitte ьksnes vormi, vaid ka sotsiaalsete suhestumistega.

Kollaa – Lđdne kunstiajaloo on abstraktsel kunstil tihe seos kollaa-i ja sđrrealismiga. Seejuures moodustas kollaa – kus loova tehnilise meediumi funktsioon omistati kdđridele – olulise osa nii kubistide (Georges Braque, Pablo

Picasso, Kurt Schwitters) kui sьrrealistide (Max Ernst, Man Ray kui Francis Picabia) kunstirevolutsioonist.

1960. aastate eesti kunstis esines kollaaži tehnilise vxttena ьhel pulgal teiste avangardistlike uuendustega (abstraktne maal, sьrrealism, primitivism) – olles mxnetigi teineteisest lahutamatud. Avangardistliku vxttena ignoreeris kollaaži ametliku kunsti naiivset literatuursust ning aitas kaasa hierarhilistest kujutusviisidest lahtiьtlemisele. Nii kujunes kollaaži mitmete kunstnike (Jaak Olep) abstraktsete kompositsioonide lahutamatuks vxtteks, esinedes hiljem laialdaselt popkunsti mьngulises pildikeeles (Andres Tolts).

Eesti kunsti jxudis kollaaži Helder Viirese kaudu Blo Soosteri loomingust. Tartu sxpruskonna kunstnike jaoks andis kollaaži kasutamine vximaluse lisada maalile teravust ja rьdigustki. Kollaaži kasutamine andis noortele kunstnikele otsustavust ja radikaalsust, mida vxib pidada teadlikuks kontaktiks Teise maailmasxja jьrgsete uute abstraktsete kunstivooludega.

Pole juhuslik, et kollaažitehnika on ьks populaarsemaid tehnikaid nii Kьndase keskuses toimuvate erinevate n^dituste kui muuseumi visuaalse identiteedi juures. Kxikidest 20. sajandi tehnilistest kunstiuuendustest on see olnud ьks pxhilisi “kanaleid”, mille abil on kas teadlikult vxi v^dhem teadlikult sassi aetud suhe professionaalse ning isetegevusliku kunsti vahel: kollaaži on lihtsaim viis enese kunstilise (vxi k^dsitццlise?) kogenematuse varjamiseks. “Avangardi aabitsa” n^ditusel on sellekohaseks m^drgiliseks n^diteks ajaloolase haridusega Jaak Olepi kollaaži “Sxduri surm” (1968). M^drksa teistsugust, kriitilist l^dhenemist kollaažiile (ja popkunsti seriaalsusele) esindab Jьri Arraku vaimukas “Poogen” 1969. aastast.

Kxrvalsammujad – Terminiga “kxrvalsammujad” on kunstiteadlane Mart Kalm tđhistanud Eesti kunstiajaloo viiendas kdites (mis kdstitleb perioodi 1900-1940) neid kunstikultuuri vorme, mis jddvad pahatihti kunsti kolme suure – maali, graafika ja skulptuuri – kxrval erinevatest kdstitlustest vdlja, kuid on tegelikult ьliolulised mistahes kultuurikonteksti mxistmisel (arhitektuur, tarbekunst, disain, plakatikunst jt).

Kdesoleva ndituse raames rьhmituvad selle nimetaja alla kunstnikud, kes ei kuulunud rьhmitustesse ANK’64, Visarid ega SOUP’69, millest on 1960. aastatest kxnelevas kunstiajaloo kujunenud omamoodi fundamentaalne triaad. Nendeks loojateks on “Avangardi aabitsa” raames Valve Janov-Moss, Jьri Kask, Lembit Lepp, Ilmar Malin, Olav Maran, Valdur Ohakas, Jьri Palm, Lembit Sarapuu, Helle Vahersalu ning Ukrainast pdrit kunstnik Volodxmьr Makarenko (tuntud ka kui Makar). Mxned nimetatutest olid kolme rьhmituse kunstnikest kьll pьlvkonna jagu vanemad – olles jdreituliijatele eeskujuks ja mxjuriks – kuid kunstnikena ьheaegselt tegutsedes juhtus ka seda, et nooremad said vanematele inspiratsiooniallikaks.

Ndituse varaseim teos, Enn Pьldroosi 1958. aasta robustne monotьpria (?) “Дге eit” mxjub eriliselt jutukana teadmise kxrval, et samal aastal lxpetas ta kunstiinstituudi kolme sotsrealistlikus laadis portreega Voldemar Pansost, Leo Soonpddst ja Valerian Loigust, mille vaistlikult tajutav impressionistlikkus ajas tagajalgadele xppeasutuse toonase professuuri. Nagu ndha, tegeles kunstnik vdljaspool koolitunde sootuks millegi muuga, mille xppejxud vximalusel vististi pornograafiaks oleksid tembeldanud. Siinkohal vddrib meenutamist lugu sellest, kuidas Pьldroos ьhe Boris

Bernsteini tunni raames ettekande Eduard Wiiraltist tegi. Xppejud pidi selleks eelnevalt vastava “loa” hankima, sest Wiiralt ei vdrinud emigrandi ning formalistina ametlikus kxnepruugis mitte ainult kriitikat, vaid teda polnud xieti olemaski. Ettekande koostamiseks xitis Pxdroos Tartusse, kus teda vxttis vastu kunstikollektsiondr Alfred Rxude, kelle vapustavalt mxjunud vabariigiaegses elamises varjusid lugematute teiste kunstnike teoste kxrval ka tuhanded Wiiralti txxd. Vxib ette kujutada, mil mdral vxis selline kunstilaeng erutada mdsuvaimu tdis kunstnikku, kel oli kange tahtmine teha midagi, mis erineks ldilaks ldinud akadeemilisest drillist. Nagu kunstnik ise meenutanud on, polnud ei temal ega ta kaaslastel siis veel xiget ettekujust, milline see uus peaks olema: “Mis tookord tehtud sai, vxis olla parasjagu naljakas.”

Teiste kxrvalsammujate Jьri Palmi “Lьriliselt juhtumilt” (1967, xli lxuendil) ja Lembit Sarapuu teolest “Kevade asi” (1960. aastate lxxp, xli papil) vxib dra tunda feminiinse suguelundi, esindades antud teostega sьrrealismihxngulist maalikunsti. Ajastule omasest seksuaalse, noorusliku ja psьhheedelse energia vabanemisest kxneleb ka Helle Vahersalu xlimaal “Kevadised pajud” (1969). Sama teema leiab hoopis ekspressiivsema vormistuse Jьri Kase kollaaґis “Areen” (1969). Seevastu kxnealuse perioodi naivistlik joon avaldub Jьri Kase maalis “Kaks figuuri mere дрes” (1970, xli papil), Lembit Lepa “Ikonostaa-sel autoportreel” (1969, xli papil) ning Makarenko 1974. aasta anopьmses portrees. Makar on Ukrainas sьndinud kunstnik, kes vxttis xpingute jdrrel Leningradis osa sealse dissidentliku kunstirьhmituse, nn Leningradi grupi tegevusest ning oli seetxttu 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 rahvapäraste kunsti esilekerkimise taustaks on sajandi alguses plahvatuslik psühholoogia areng. Sigmund Freudi, Carl Gustav Jungi jt psühhonaalüütikute tegevusest juhindunud avangardsed kunstnikud vaimustusid kõigest, mis puudutas irratsionaalsust: oli siis selleks hullumeelsete väike laste looming, igal juhul pidi see kandma spontaansuse, siiruse ja euroopalikule ratsionalismile vastanduvat metsikuse pitsi. Eksootikast vaimustunud kultuurimiljonid (“metsiku mõtlemise” kaardistamisega tegelesid psühhonaalüütikute ja kunstnike kõrval ka antropoloogid, ajaloolased, sotsioloogid, folkloristid jt) mõjusid kubistidele raputava uudisena teadasaamine, et ka nende keskel – keset nii igavat Prantsusmaad! – tegutsesid silmatuhtud kunstnikud, kes on oma geeniusel nii sama võrre teadlikud, kui seda olid musta mandri maskide autorid väike keskaegse Euroopa rändavad ehitusmeistrid.

Kubiste erutas rahvapäraste loojate teoste analüüsimisel see, et hoolimata kardinaalselt erinevatest tüümetoditest, jõuti sarnaste tulemusteni: nad ei kujutanud seda,

mida meeled neil maalida kдskisid, vaid seda, mida kogemused ja teadmised neile xpetasid. Nimetades sellist kunsti tegemise viisi intellektuaalseks realismiks, vaimustusid kubistid naivistide kunstis eelkxige sellest, mida nad ise ei osanud ette kujutada.

20. sajandi alguse kunstiloos nimetatakse primitivistideks seega kunstnikke, kes nditasid vdlja huvi eurooplaste poolt primitiivseteks (s.t kvalitatiivselt vdhemarenenumateks) nimetatud ъhiskondade vm kultuuriliste avalduste vastu. “Primitivistid” rьndasid sellist seisukohta, kasutades primitivistlikku kunstikeelt selleks, et рццрата kaalu-kauss tagurpidi, nimetades hoopis mitmeid euroopa kultuurile omaseid aspekte primitiivseteks ning leides palju positiivset ja arenenumat metsikus mxtlemises – nii on Claude Levi-Strauss vastavat elutunnetust nimetanud.

Teise maailmasxja jдrgses Nxukogude Liidus ning sotsialismimaades lxi kunstis peaasjalikult lдbi rahvarдrane, aus ning siiras naivism, mille otsesteks eelkdjateks olid vastava kodukoha varasemad kдsitццmeisterid. Henri Rousseau, Seraphine de Senlis, Camille Bombois, Louis Vivin jt prantsuse sxdadevahelise perioodi kuulsad naivistid mдngisid siinkohal naivismi kui “рдрis kunsti” legitimeerijate rolli.

Sootuks teistsugune oli siinpool “raudset eesriiet” n-ц intellektuaalsete primitivistide – ja nende jдrgijate – positsioon, kes kasutasid naivismile omast abitut kujutamisviisi, perspektiivi, plastilise anatoomia ja kompositsiooninxuete eiramist relvana sotsialistliku сьsteemi 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” raamatul eksponeeritavate Andres Toltsi, Jüri Kase, Lembit Sarapuu ning Malle Leisi maalide puhul. Seejuures mäjuvad Toltsi esimese kursuse aegu iseseisvalt teostatud “Bioloogia” (1968, akvarell, guašš), “Naine” (1968, assamblaaž), “Vagun” (1968, xli) ja “Torn” (1969, akvarell, guašš) sedavõrd dilettantlikult, et meenutavad pigem mõne “puhta südamega” metslase loomingut kui oma tegevust topeltkodeeriva intellektuaali salasepitsusis.

Popkunst – 30. detsembril 1968 toimus Ando Keskköla kodus Nõmmel teadaolevalt eesti kunstiloo esimene pop-õhtu. See polnud üksnes vaimukas intellektuaalne atmosfäär, mis tol õhtul loodi, vaid kogu ruum oli kujundatud raamatukeskkonnana – vii 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 nauditiv Leonhard Lapin, kelle sõnum oli selge – kohal on uus esteetika, kohal on POPkunst! Lepalind kirjutab: “Maailma vallutanud esemete mass viib igapäevases eluskõige üllatavamate ja vastuolulisemate seosteni. Luues ebaharilikke redutseeritud pildimaailmu, esineb POP-kunstnik siin elu loomuliku kaasrahutusega, maailma esteetilise olemuse vahendajana.” Õhtust endast annab ettekujutuse järgmine tekstilõik: “Ka ei piirdunud õhtu ainult

vaatajate “paiskamisega” nditusesaali. Lxbusa tuju lxiid noorte lavakunstnike happening’id ja laulud-luuletused, kunstitegijate endi POP-luuletused ning absurdindidend “Saapapuhastamine”. Asjalikule arutelule andsid kaalu Txnis ja Mare Vindi ning Jaan Klx□eiko sxnavxtud.

Vxrreldes varasemate kunstiuuendustega, esitas popkunst tdiesti teistsuguse versiooni kunstiloomingust ning koos sellega txsise vdljakutse modernismi ideoloogiast lδhtuvatele diskursustele: etapiliselt loobuti kahedimensioonilise maali esteetikast (Ando Keskkyla, Andres Tolts), kasutati leidobjekte (Leonhard Lapin), kxrgkunsti mittekuuluvaid materjale (Tolts) ning mxtestati kriitiliselt ьmber kunstnikupositsioon.

Kuigi kunstnike eeskujuks oli Lддне popkunst, ei vxetud selle kujundisъsteeme ьle mehhaaniliselt: aluseks vxeti kohalikud vximalused. Ameerika popi kesksed banaalkujundid ja kultusstaarid – kokakoola pudelid, Marilyn Monroe vxi Mao – ei olnud kasutatavad siinses popis, kuna nende tδhendusvдli oli nxukogude ьhiskonnas kardinaalselt teistsugune, saati vastupidine, mдрgistades mitte massikultuuri subjekti vaid midagi enneolematut, uudset, kdttesaamatut ja seetxttu erilist, mille kasutamine oli popmentaliteedis vdlstatud. Eesti popi unikaalsus seisnes vahetegemisel – tδhtsaks ei saanud mitte samade ikoonide kasutamine ja kopeerimine, vaid samasuguse mxtteviisi levitamine ja sьnteesimine siinsete mдрkide abil. Selle kinnituseks oli nditeks rahvusliku mььdimotiivi sidumine Warholi seriaalsusprintsiibiga Kaljo Pxllu kartongtrьkkides.

Kohaliku popkunsti hipilikku poolt esindasid isexprija Toomas Vindi varased maalid aastatest 1968-1970.

Maalidega, kus segunesid nii “teerulliga pannkoogiks sxi-detud” plakatlikud pinnad (mis on t dheldatavad ka J ri Arraku loomigus) kui lillelapselik kujutlusv xime, esindab ta eesti popis Ldne kultuuris mdrgiliseks kujunenud ps hhedeelia teemat.

1970. aastate keskel vdljus pop kitsalt kunstivdljalt, lximudes graafilise disaini, animatsiooni ja plaadikuju-n-dusega, jxudes vaikselt, aga kindlalt vdgga erinevatesse visuaalkultuuri sfdrgridesse.

SOUP’69 – 1968. aasta s gisel asusid ERKI-sse t dustus-kunsti xppima Ando Keskkyla ja Andres Tolts, kelle inten-siivse tegevuse tulemusel toimus 1969. aasta detsembris Tallinnas kohvikus Pegasus, toleaegse noore intelligentsi kogunemiskohas, nditus “SOUP’69”. Ndituse plakatil ka-sutas Leonhard Lapin ameerika kunstniku Andy War-holi loomingust tuttavat Campbelli supipurki, mille eesti kunstnikud olid avanud. Olgu ueldud, et nditus s ndis vabameelsuse ja kriitilisuse kxrgajal, mil vximatuste  le-tamises ndhti pxhilist eesmdrki.

Nditusele esitatud kriiskavates objektides vdljendus  helt poolt lahti tlemine xigeaks peetud tahvelmaalikesk-sest kunstik dsitlusest, teisalt vxib seda aga nimetada esimeseks ndituseks, kus kunstnikud tegelesid esteeti-liste lahkhelide lahendamise kxrval ka pxhimxttelise (sot-siaalse) konflikti xhutamisega. Kuna nditus esitas too-nasele kultuurielule nxnda txsise vdljakutse, siis keelati see mxistagi dra. Ndituse jdrrel kxnelenud asjaosalised, et “Pallase” traditsiooni vxib n  d lxprenuks lugeda: nii osutati sellele, et kui pallasliku tava oli juhtinud erksa-hingelise maalikunstniku k de tundlikkus, siis edaspidi

jdtkati maalimist n-ц erapooletute segamata vdrvidega.

Нditusel osalesid Tolts, Keskkyla, Lapin, Rein Mets, Gustav Meier ja Blevi Eljand. SOUP'69 puhul ei saa kx-nelda ъhtsest rьhmitusest, kui seda oli ндитекс ANK'64 olnud. Pigem oli tegu pxlvkonnakaaslastest sxpruskon-naga, keda ъhendas vaimustus popist. Rьhmitusega olid veel seotud Sirje Lapin (Runge), Vilen Kьnnapu, Juhan Viiding, Ott Arder, Ludmilla Siim, ъksikutel Ёritustel osa-les veel enam kunstnikke.

SOUP-i kunstnikud oli esimesed, kes txid jxuliselt eesti kunsti vdgivaldsust ja disharmooniat vdljendavad ku-jundid, protestides seeldbi ъhelt poolt valitseva romantilise kunstiideaali, teisalt aga nxukogude elu рдрisosaks saa-nud vdgivalla vastu. Seda esindavad ндитекс Blevi Eljandi siiditrьkis pildid, milles ъhtlasi vdljendub meisterlikult toonane “Kollase allveelaeva” мьtoloogiast kantud noor-tekultuuri minapilt. Puritaanlikus Nxukogude Liidus, kus ametlikul tasandil рььti txrjuda seksuaalse revolutsiooni ideed, ei olnud 1969. aastal vast ъhtegi noort inimest, kes poleks nakatunud seksuaalse vabaduse xpetusest. Eljandi otsekohene tu□ijoonistuste sari defineerib linna aga just nimelt lдbi мдngude, moe ja armastusest kantud hulkade. **Uus** – Kxige paslikumalt sobib kuuekьmnendate aastate uusi tuuli kirjeldama Leonhard Lapini tekst 1986. aasta ajakirja Kunst esimeses numbris.

“Kuuekьmnendate aastate teine pool oli meie kultuuri- ja kunstielus erakordselt kirev ning huvitav. Nende aastate uuenduslikkus vxib allakirjutanule muidugi txelisusest тdhelepanuvддрsemana tunduda, sest sxidutati ta ju 1965. a. verinoore kunstijьngrina Tallinnasse, “kunsti xppima”.

Seega oli kxik toimuv, ka tajutava ajalooga linn ise, uus ning pxnev. Ometigi vxib ka tagantjdrele, sdilinud kunstifaktide kainel analbbsimisel veenduda, et uue otsingu intensiivsus oli neil aegadel hilisemaist kbmnnendeist suurem, tuginedes bhisconnas endas toimunud sotsiaal-politilistele uuenemistele. Uus oli moes, nii vana kui noor taidur pidi uut looma!

Avardus ka sotsialistliku realismi mxistmine, mille bmbber vaieldi ja mida nii ja teisiti interpreteeriti. Noortele kunstnikele olid uued kontseptsioonid – kogu oma vaieldavuse juures – siiski aluseks mitte realismi hylgamisel, vaid tema piiride avardamisel, seni kunstis olulisemaks peetud “vdlise maailma” sbgavustesse tungimisel, materia struktuuriliste seaduspdrasuste ning vaimsete ldtete avastamisel. Selle ndivuse ja deklaratiivsuse paljastamise protsessis oli oma roll ka S. Freudi taasavastatud psbhhoanalbbytilisel teoorial, mis kohalike interpreetide (V. Vahing) vahendusel selgitas noortele bht-teist teo alateadvuslikest motiividest, ning C. Jungi kontseptsioonil meie sagedastest juhindumistest kxigile inimestele bldomastest printsiipidest, arhetbypidest. Vdhe tdhtis polnud ka eksistentzialistide vaba teo kontseptsioon, seletades nii mxndagi inimese elus ootamatult ja seletamatult toimuvat. Kogu see vaimne rosolje ei mxjunud oma kummalises koosluses nii kokkukuhjatuna, vastuolulise ja liialdatuna, nagu ta vxib-olla kdesolevas tekstis ndib. Paar lauset ei seleta kuigi tdpselt tollast informatsioonivoolu, mis kuuekbmnnendate aastate teisel poolel oli veel suhteliselt aeglane: kxik tuli kdttte ja teadvusse kuidagi rahulikult, ajapikku, mitte manifestide, vaid rahuliku jutluse vormis. Ometigi polnud see vool katkendlik, hetkeliste pursete ja pritsmetega nagu

halvasti tšütavast masinast; see oli pidev vool, meenutades kevadiselt suliseva oja rxxmsat jooksu, milles tdiesti erinevaist ldtteist tulnu sulas mdrkamatult tervikuks. Kxigel tundus olevat seos, ÿhine nimetaja. See aga oligi – uus. Alles praegu, kakskõmmend aastat hiljem, kus informatsiooni pealetungi pole enam vximalik vxrrelda romantilise voolavuse, pigem ajastule iseloomuliku radioaktiivse kiirgusega, vxib imestada tollaste noorte leidlikkust ÿhendada endas tuld ja vett – alkeemikute kombel. Vxrdleksin kuuekõmnendate noori just sel perioodil mÿõgile ilmunud suurte õvammidega, mis endasse kxike – verd, vett, xli, bensiini ja õampanjat imesid, oma poorides sagasid ning seejdrrel vdlja pigistasid – uue kunstina, uuenenud kultuurina. Alahinnata ei tohiks ka kuuekõmnendail aastail hoo- gustunud teaduslik-tehnilise revolutsiooni mxju kunstikultuurile, aktiivset mikro- ja makrokosmosesse tungimist, tuumade lxhustumist, laienenud leiutustegevust, raadio ja televisiooni arengut. Kxikvximalikud masinad jxudsid tehastest ja laboratoriumidest, bÿroodest ning farmidest inimeste kodudesse, saades koerte ja kasside kxrval, toataimede seltsis “uuteks pereliikmeteks”.

Leonhard Lapin 1986, 1 “Startitud kuuekõmnendatel”

Visarid – Rÿhmitus Visarid, mille tegutsemisaega vxib tinglikult piiritleda aastatega 1968-1972, sai alguse Tartu ÿlikooli kunstikabinetist, mida aastatel 1962-1975 juhtis Kaljo Põllu.

Kunstikabinet ise oli loodud 1957. aastal ÿlikooli pedagoogikakateedri juurde, selle esmaseks eesmdrgiks oli ajaloo-keeleteaduskonna tudengitele joonistamise

lisaeriala xpetamine. Kunstikabineti laiem eesmärk oli mistahes erialade vlixpilaste kunstimaitse suunamine ja arendamine. 1962. aastal vxttis selle juhtimise esimeselt juhatajalt Juhan Põttsepalt vle dsja ERKI-s klaasikunsti eriala lxpetanud Kaljo Põllu. Põllu eestvedamisel kujunes kunstikabinet mitmekõlgelt loomingulise xhkkonnaga vhisateljeeks, kus pead hakkas txstma rõhm noori loojaid, kelle jaoks loetud ateljeetunnid ja isetegevuslik vorm oli ebapiisav. 1967. aasta lxpõus otsustasid kunstikabineti tuumiku moodustanud Kaljo Põllu, Enn Tegova ja Peeter Lukats luua rõhmituse nimega Visarid.

Nimi valiti hoolikalt: Iisaku murrakust pdrinev sxna tðhendab “rahuolematut” – velt poolt vdljendati 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.

Ldhtuvalt kunstikabineti enese profiilist oli Visarite kamp kõllaltki mitmekesine, seda nii loojate vanuse kui tausta poolest: Kaljo Põllu oli klaasikunstnik, Peeter Lukats (s 1933) oli lxpetanud Tartu Kunstikooli (Pallase likvideerimise jðrel Tartus avatud kunsti kallakuga keskharidust pakkunud kutsekool, mis koolitas kunstixpetajaid ning valmistas ette kxrgkooliastujaid), Peeter Urbla (s 1945), Jaak Olep (s 1945) ja Lembit Karu (s 1948) xppisid vlikoolis ajalugu, Enn Tegova (s 1946) xppis EPA-s zootehnikat ning Rein Tammik (s 1947) xppis Tartu Kunstikoolis. Visarite hulka kuulusid ka arvustajad Asta Põldmde (s 1944), Kaur Alttoa (s 1947) ja Toomas Raudam (s 1947).

Aastatel 1968-1972 korraldati Visarite nime all seitse nditust, enamik neist vlikooli kohvikus (olgu mainitud, et

aastatel 1962-1972 toimus ьlikooli kohvikus Kaljo Pxlly organiseerimisel kokku pea viiskьmmend nditust). Tulenevalt liikmeskonna noorusest (rьhmituse asutamisel olid ьle kolmekьmne vaid Pxlly ja kunstikabineti laborant Lukats) ja vдhesest kunstialasest ettevalmistusest (peasььdlaseks ehk kunstikьrgkooli puudumine Tartus), polnud noormees-
tel pahatihti piisavalt oskusi enda kunstiideede vдljendamiseks. Olukorda ei muutnud lihtsamaks ka see, et rьhmitused liikmed pььdsid samaaegselt eksperimenteerida kьikvьximalikes valdkondades: olgu selleks siis avangardismi erinevad vдljendused visuaalses kunstis (kollaaж, opkunst, popkunst) katsetused kirjanduse vxi tьlketegevuse kui ka seltsielu (*happening*) vallas. Et juba sьna “eksperiment” peitis eneses vьximalust untsuminekuks, siis nii see ka mьnes mьxtes lдks. Mis aga Visaritel xnnestus, oli uudse vaimse atmosfьdri ning endast alternatiivkultuuri kandjate kuvandi loomine.

Naivistlike katsetuste (целду ei kehti Kaljo Pxlly loomingu kohta) kunstilise lьpptulemuse ьletab mitmekordselt nende sьnumi olulisus eesti kunstiloos: rьhmituse tegevust iseloomustas tiheda nditusetegevuse ja enese jьxlise kehtestamise kьrval Tartu kunstielus aktiivne enesearendamine ning energiline lддне kunstiga tutvumine ja selle tutvustamine. Мдрgiliselt mьjub fakt, et kui Kaljo Pxlly 1962. aastal тцде asus, tellis ta Kunstikabinetile otsejoones kьik kataloogi alusel saada olevad sotsialismimaade kunstiajakirjad: Poola ajakirja “Projekt”, Tьehhoslovakkia ajakirjad “Tvar”, “Vэтvarнй Umьmi”, “Vэтvarнй Prьce” ja kodukujundusajakirja “Domov”, lisaks veel kunstiajakirjad Rumeeniast, Ungarist, Saksa Demokraatlikust Vabariigist, Hiinast ja Vietnamist.

Rõhmituse oluliseks vdljundiks sai moodsa kunsti ajalugu kdsitlevate raamatute ja artiklite txlkimine ja levitamine. Neil aastatel koostati neli kdsikirjalist txlkekogumikku (Prantsuse kaasaegsest kunstist, 1968; Soome kaasaegsest kunstist, 1968; uuemast USA kunstist, 1969; Skandinaaviamaade kaasaegsest kunstist, 1970). Eesti keelde vahendati mh ka jdrgmised teoreetilised kdsitlused: Tomikichiro Tokuriki “Jaapani puugravььr” (1971), Bernard Dorivali “Kahekьmnenda sajandi maalijad kubismist abstraktsionismini (1972) ning Lothar Gericke ja Klaus Schцne “Vdrvusndhtused” (1972). Txlked valmisid Visarite ning Ыlikoolilinna kunstiteadlaste Ыhistццна, need olid mxeldud xprevahenditena kunstikabineti liikmetele ja paljundati ainult 6 eksemplaris. Lisaks toimetati Ыlikooli lehes – mille Ыle valitses vdksem ideoloogiline kontroll vxrreldes EKP KK vdljaannetega - maailma kunsti viimaseid suundumusi tutvustavat sarja “Ars”.

Kui Pxllu luges 1971. aastal teistele Visaritele ette manifesti, oli rьhmitus oma tegemisi juba lxpetamas. Pхh-juseid oli mitu: sarnaselt ANK-i “lagunemisele” hakkasid ka Visarite liikmed Ыlikoolist ja ka Tartust lahkuma. Leiti ka isiklik kunstikeel, seejuures hakkas Pxllut ennast Ыha enam huvitama tulevikku liikumise asemel virtuaalne ajalooline ruum. Pxllu loomingu muutumises mдngis kindlasti oma rolli ka poliitilise re□iimi tugevnemine ning seoses 1968. aasta T□ehhoslovakkia sьndmustega ka petumine Lддне osavxtmatuses. Pxllu lahkumises Tallinna ning tema рццrdumises soomeugri мьtoloogiasse vdljendub 1960. aastate idealismi lхpp.

Teosed:

ANK'64

JЪRI ARRAK (1936)

Laudkond. 1970

Xli lxuendil

JЪRI ARRAK (1936)

Мере ддрес. 1966

Gua□□, kollaa□

JЪRI ARRAK (1936)

Мередрне. 1966

Gua□□, kollaa□

JЪRI ARRAK (1936)

Naine. 1966

Xli, masoniit, ese

JЪRI ARRAK (1936)

Valgre mdlestuseks. 1970

Xli lxuendil

JЪRI ARRAK (1936)

Abstraktne. 1966

Tu□□, vdrv

JЪRI ARRAK (1936)

Poogen. 1969

Segatehnika

TOOMAS VINT (1944)

Unendgu II. 1970

Xli lxuendil

TXNIS VINT (1942)

Lamav naine. 1973-4

Tu□□, gua□□

TXNIS VINT (1942)

Tuцstusmotiiv. 1964

Tu□ijoonistus

TXNIS VINT (1942)

Vaikus. 1969

Tu□□, gua□□

MARE VINT (1942)

Peegeldused II. 1966

Tu□□, akvarell, gua□□

MARE VINT (1942)

Peegeldused IV. 1966

Tu□□, akvarell, gua□□

KRISTIINA KAASIK (1943)

Rxxm. 1969

Xli lxuendil

KRISTIINA KAASIK (1943)

Sьgis. 1968

Xli lxuendil

TXNIS LAANEMAA (1937)
Aegruum III. 1969
Xli lxuendil

TXNIS LAANEMAA (1937)
Kompositsioon. 1969
Xli lxuendil

TXNIS LAANEMAA (1937)
Мднг. Биитlite ja hippide
aeg. 1973
Туџијоонистус

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

KÕRVALSAMMUJAD

JЪRI KASK (1949)
Kaks figuuri mere ддres.
1970
Xli papil

JЪRI KASK (1949)
Areen. 1969
Segatehnika, kollaaџ, paber

LEMBIT LEPP (1931
– 2002)
Ikonostaasne autoportree.
1969
Xli lxuendil

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

OLAV MARAN (1933)
Kaks pead. 1961
Xli paberil

VOLODYMYR MAKAR-
RENKO (MAKAR) (1943)
Nimeta. 1974

VALVE JANOV-MOSS
(1921 - 2003)

Paaris puud. 1972

Xli papil

VALDUR OHAKAS (1925
– 1998)

Kompositsioon (Kolm naist).

1969

Xli papil

JЪRI PALM (1937 – 2002)

ЛЪriline juhtum. 1967

Xli lхuendil

ENN PXLDRROOS (1933)

Дге eit. 1958

Монолъria

LEMBIT SARAPUU (1930)

Кevade asi. 1960. aastate

lхpp

Xli papil

LEMBIT SARAPUU (1930)

Naine punase rdtikuga.

1974

Xli

HELLE VAHERSALU

(1939)

Нommikused pajud. 1969

Xli papil

SOUP'69

ЪLEVI ELJAND (1947)

Emad ja tьtred. 1970

Tuъijoonistus

ЪLEVI ELJAND (1947)

Tartu maantee. 1968

Tuъijoonistus

ЪLEVI ELJAND (1947)

Riia. 1972/2002

Siiditrъkk 8/20

ЪLEVI ELJAND (1947)

Trammipark. 1972/2002

Siiditrъkk 7/20

ЪLEVI ELJAND (1947)

Tulnukad Tallinnas.

1972/2002

Siiditrъkk 6/20

ЪLEVI ELJAND (1947)

Vastuhakk. 1972/2002

Siiditrъkk 5/20

LEONHARD LAPIN (1947)

Hargnev puu. 1967

Litograafia

LEONHARD LAPIN (1947)
Jdnku suudlus. 1970
Vdrgviline litograafia

LEONHARD LAPIN (1947)
Lendavad silmad nr 17.
1972
Tu□□, gua□□

ALBERT TRAPEE□
Sex. 1972
Joonistus papil

SIRJE RUNGE (LAPIN)
(1950)
Mehe portree. 1973
Xli lxuendil

SIRJE RUNGE (LAPIN)
(1950)
Orgia. 1970
Монотърпия

ANDRES TOLTS (1949
– 2014)
Bioloogia. 1968
Akvarell, gua□□

ANDRES TOLTS (1949
– 2014)
Naine. 1968

Assamblaa□ (xli vineeril)

ANDRES TOLTS (1949
– 2014)

Torn. 1969
Akvarell, gua□□

ANDRES TOLTS (1949
– 2014)

Vagun. 1968
Xli

VISARID

PEETER LUKATS (1933)
Kxiksuse mxistmine. 1965
Xli papil

JAAK OLEP (1945 - 2000)
Sxduri surm. 1968
Akvarell, gua□□
REIN TAMMIK (1947)
Autoportree. 1971
Xli papil.

ENN TEGOVA (1946)
Ainu. 1967
Xli papil

ENN TEGOVA (1946)
Luitenaine. 1969

Xli papil

(1934 – 2010)

Omaette. 1969

PEETER URBLA (1945)

Xli

Nimeta. 1968

KALJO PXLLU

Xli lxuendil

(1934 – 2010)

KALJO PXLLU

Optilises pingevdljas.

(1934 – 2010)

1968

Iidne jxud. 1968

Tempera

Akvatinta, kli□eetrϑkk

KALJO PXLLU

KALJO PXLLU

(1934 – 2010)

(1934 – 2010)

Бks mxte. 1966

Kompositsioon (Hokusai
motiiv). 1969

Xli, vineer

Xli kartongil

KALJO PXLLU

