

Sirje Helme

**Sõjajärgse
modernismi ja
avangardi
probleeme
eesti
kunstis**

Problems of Post-War
Modernism and
Avant-Garde
in Estonian Art



EESTI
KUNSTIAKADEEMIA

Dissertationes Academiae Artium Estoniae

Dissertationes
Academiae
Artium
Estoniae

12

Sirje Helme

Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis

Problems of Post-War
Modernism and Avant-Garde
in Estonian Art

Doktoritöö / Doctoral thesis



EESTI
KUNSTIAKADEEMIA

Kunstikultuuri teaduskond
Kunstiteaduse Instituut
2013

Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis
Problems of Post-War Modernism and Avant-Garde in Estonian Art

Doktoritöö / Doctoral thesis

Juhendaja / Supervisor:

Jaak Kangilaski, prof. em.

Eelretsensendid / External reviewers:

Lolita Jablonskienė, PhD, Mari Laanemets, PhD

Oponent / Opponent:

Lolita Jablonskienė, PhD

Avalik kaitsmine / Public defence:

23.01.2013

Keeletoimetajad / Copy editors:

Maiga Varik, Ester Kangur

Tõlge inglise keelde / English translation:

Tiina Randviir

Kujundus / Design:

Andres Tali

Kaanel / Cover:

Leonhard Lapin. Lugev inimene. 1973. Hävinud

Illustratsioonid:

Eesti Kunstimuseum

Väljaandmist on toetanud / With support of:



© Sirje Helme, 2013

Väljaandja: Eesti Kunstiakadeemia

ISBN 978-9949-467-35-8

ISSN 1736-2261

Trükikoda: Alfapress

Sisukord

I Sissejuhatus 7

1. Eessõna 7
2. Väitekirjaks esitatud tekstidest 11
3. Sissejuhatus 19
 - 3.1. Modernism ja eesti sõjajärgne kunst 19
 - 3.1.1. Euroopa kultuuriruum kui mentaalne mudel eesti kultuuris osaleja teadvuses. Soov olla päris-eurooplane 19
 - 3.1.2. Modernismi kui kultuuriruumi uurimisest Eestis 25
 - 3.2. Erinevad modernismid 30
 - 3.3. Mitteametlik kunst kui avangard 38

II Introduction 45

1. Preface 45
2. Texts presented for the thesis 49
3. Introduction 57
 - 3.1. Modernism and Estonian post-war art 57
 - 3.1.1. European cultural space as a mental model in the consciousness of Estonian culture user. A wish to be a real European 57
 - 3.1.2. Research of modernism as cultural space in Estonia 63
 - 3.2. Different modernisms 69
 - 3.3. Unofficial art as the avant-garde 77

III Artiklid. *Summaries of the articles* 85

- Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis 85
Unofficial art. Ways of resistance in Estonian post-war art. Summary 100
- Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalis 105
Modernist realism in the Estonian painting of the 1960s. Summary 133
- Erinevad modernismid, erinevad avangardid 137
Different modernisms, different avant-gardes. Summary 159
- Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel 163
Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s. Summary 187
- Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel 193
Popkunst Forever. Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s. Summary 247

Kokkuvõte 261

Summing up 266

Kirjandus/Literature 271

Sissejuhatus

1. Eessõna

Käesoleva väitekirja moodustavad neli artiklit, eraldi raamatuna ilmunud tekst eesti popkunstist¹ ning sissejuhatus, mis on selgituseks ja laienduseks artiklites esitatud teemadele.

Nimetatud tekstid käsitlevad otsesemalt või kaudsemalt kahte teemat eesti sõjajärgses kunstis, mis minu meelest kuuluvad selle perioodi olulisimate hulka. Esiteks modernismi olemus ja avaldumine eesti sõjajärgses kunstis: modernismi mõiste erinevus Lääne (*resp.* Pariisi) mudelist ja teisenemine sõjajärgses nõukogude kultuuris (nn erinevad modernismid), ning teiseks avangardi olemus ja koos sellega paradigma muutus 1960.–1970. aastate kunstis. Need on suured teemad, tänaseks on nendega tegelnud mitmed eesti kunstiajaloolased üle kümnekonna aasta ning loodetavasti toovad lähiaastad informatsiooni ning uusi seisukohti lisaks.

Minu tekstid on välja kasvanud eeldusest, et eesti sõjajärgset kunsti on tulemuslik analüüsida suuremate, nii esteetiliste kui ka poliitiliste süsteemide taustal, mis meid on mõjutanud ja mille tulemusena moodustusid keerulised ja vastuolulised lokaalsed arengud. Kümnnendivahetuse 1960/1970 kunstile eelnes sõjajärgsest modernismist mõjutatud aeg, eesti kunstis ilmses see nii sõjaeelse modernismi kui ka Lääne sõjajärgse modernismi ja nõukogude modernismi segunemisena. Selle segunemise, kohanemise ja erisuse analüüsi pinnalt kasvasid välja ka väitekirjaks esitatud artiklite teemad: mitteametliku/alternatiivkunsti esteetilised ja ideoloogilised probleemid; realism eesti kunstis ning termini **modernistlik realism** kasutuselevõtt; termini **erinevad modernismid** kasutuselevõtt kui üks võimalik metodoloogiline alus selle perioodi uurimiseks; sõjajärgse avangardi määratlemine kultuuripoliitilise ja ideoloogilise vastasseisu kaudu ning popkunst avangardi kontekstis – kui 1960/70. aastate vahetusel toimunud paradigmapuutuse teostaja kunstis.

Neile artiklitele on lisatud sissejuhatus, millel on kaks eesmärki. Esiteks ei moodusta esitatud artiklid ühte laiemat seotud tervikut, kuigi on ühe terviku/kogupildi vajalikud osad. Paratamatult fokuseerutakse artiklites ühele või teisele küsimusele, nagu artikli formaat ette näeb. Seetõttu on neile vaja luua ühendav kontekst, lisada selgitusi, avardada teemasid. Teiseks on artiklid kirjutatud suhteliselt pika aja jooksul, ning kuigi autori põhimõttelised hoiakud ei ole muutunud, on selle aja sees lisandunud palju uut materjali, samateemalisi uurimusi ka teistest

¹ 2009. aastal ilmunud raamatus “Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel” on ka Kiwa essee “Avant-pop 1975–2010”, see ei ole enesestmõistetavalt väitekirja osa.

Ida-Kesk-Euroopa² maadest. Artikleid tagantjärele täiendada pole võimalik, kuid olen märkinud lisandused või vanemate artiklite puhul tänapäevaks lisandunud olulised täiendused peatükis “Väitekirjaks esitatud tekstidest”.

Materjaliga tegelemisel on lisandunud täiesti uusi teemasid, mida minu artiklites veel käsitletud pole ja mida ma siinses väitekirjas paraku arenada ei saa hakata, kuid pean vajalikuks need sissejuhatuses esile tuua. Nendest olulisemad on:

1. Sõjajärgse modernismi tihedam sidumine sõjaeelse kunstiga
2. Küsimus neoavangardi mõiste kasutamisest eesti mitteametliku kunsti puhul

Kuna tegemist on äärmiselt laia temaga, mida väitekirja raames pole võimalik ammendada ka täpsustamise ja uute seisukohtade lisamisega, on sissejuhatuses osutatud mitmele perspektiivsele uurimissuunale, mis praegusel hetkel vajaksid juba uusi käsitlusi.

Artiklites täpsemalt sõnastamata, kuid üha aimatav on ka küsimus meie kultuuri kuulumisest Euroopasse (*resp.* Lääne-Euroopa arusaamade järgi) ning võimekus ja võimalus seda kuuluvust kinnitada. See on olnud ennastuuristav probleem ning tihti muutunud klišeeks, mis piirab uue vaatepunkti sissetoomist.

Sissejuhatus koosneb seega kolmest alapeatükist, esimene ja teine neist kujutavad endast ühe teema kaht külge:

1. Modernism ja eesti sõjajärgne kunst
2. Erinevad modernismid
3. Mitteametlik kunst kui avangard

Olen oma tekstis kasutanud mõistet **sõjajärgne kunst**. Sellel mõistel on käesolevas väitekirjas ajalised piirid. Nimelt ei tähenda see kogu nõukogude perioodi kunsti, mis lõppes aastal 1991, vaid ajavahemikku umbes 1955. aastast kuni 1970. aastate keskpaigani. Väitekirja kontekstis jääb sõjajärgse kunsti mõistest välja stalinlik realism kui kunstiajaloo ülepolitiseeritud peatükk. Samuti ei puuduta termin **sõjajärgne kunst** perioodi 1970. aastate keskpaigast kuni Eesti Vabariigi taaskehtestamiseni. Võime lugeda popkunsti loodud paradigmamuutust nii **sõjajärgse kunsti** kui ühtlasi ka **sõjajärgse modernismi** lõpuajaks.

Samuti ei ole võimalik viieteistkümneaastast perioodi enne üheksakümnendaid analüüsida samade vahenditega nagu kuuekümnendaid. See periood kui kohanduva kultuuri küpsemisaeg on üks raskemini analüüsitavaid aegu eesti kunstis, mis ühtlasi ajalisel kattub mõistega **postmodernism**. Sellekohane analüüs käesolevasse töösse ei mahu, sest ka vastavaid artikleid pole väitekirjaks esitatud. Seetõttu jääb küsimus, millal me võime eesti kunstis

² Ida-Kesk-Euroopa on geograafiline määratlus, mida olen kolleegide eeskujul aeg-ajalt kasutanud kui kõige selgemini poliitilist geograafiat tähistavat terminit.

modernismi diskursuse täiesti lõppenuks lugeda, siinses töös analüüsima. Modernism esteetiliselt hoiakuna kestis individuaalselt mitmete kunstnike loomingus 1980. aastate lõpuni, kaotades (ja ka siis mitte absoluutselt) oma positsioonid alles 1990. aastatel, mis aga ei tähenda, et modernismi esteetika oleks kunstiarengu olulisi suundi ja probleeme sel perioodil enam märgatavalt mõjutanud.

Samas said nii modernism kui ka avangard kunstiajaloolise/teoreetilise probleemina Eestis arutlusele tulla alles 1990. aastatel – see algas repliikidest kunstikriitilistes tekstides.

1990. aastate alguses toimunud suur muutus kajastus eeskätt kunstikriitikas. Uut perioodi iseloomustas intensiivne huvi sõjajärgse mitteametliku/alternatiivkunsti vastu. Üksteise järel toimusid mitteametliku/alternatiivkunsti retrospektiivnäitused, nende peamiseks eesmärgiks oli esiteks meenutada ja teiseks kinnitada oma positsiooni – Lääne kunsti arenguga on hoitud kontakti ning nõukogude retoorikaga pole mindud kaasa. Ants Juske kirjutas rehabiliteerivast kunstist, leides sellele paralleeli Lääne-Euroopas 1980. aastate lõpus vallandunud neo-liikumistega.³ Üksteise järel avati näitusi: 1988. aasta noortenäitusel “Ma pole kunagi käinud NewYorgis” oli avatud koguni kaks retrospektiivi: 1966. aasta noortenäituse rekonstruktsioon (kuraator Jüri Hain) Tallinna Kunstihoones, seejärel kunstirühmitus Visarid (kuraator Harry Liivrand). 1990. aastal korraldati Kunstihoones näitus “SOUP ’69–’89”, järgnesid “Avangardi jälgedes” galeriis Luum (praegu Tallinna Kunstihoone hallatav Linnagalerii) 1992. aastal (kuraator Ants Juske), Kaljo Põllu retrospektiiv Kunstihoones 1994. aastal, ANK ’64 retrospektiiv Kunstihoones 1995. aastal, näitus 1960. aastate kunstist (“Fenomeni rekonstruktsioon”) Eesti Kunstimuuseumi Rüütelkonna hoones (kuraatorid Eha Komissarov, Mai Levin), kunstirühmituse Visarid retrospektiiv Tallinna Kunstihoones 1997. aastal jm. Näituste saatesõnades ja ajakirjanduses hakati kirglikult koguma asjaosaliste mälestusi, millest on tänaseks saanud oluline kunstiajalooline materjal.

Kuid eriti kolm näitust – 1994. aastal Eesti Kunstimuuseumis korraldatud kollaažinäitus (kuraator Eha Komissarov), 1996. aastal Varsavis Zachęta kaasaegse kunsti galeriis (The Zachęta Gallery of Contemporary Art) korraldatud Eesti, Läti ja Leedu ühisnäitus “Personal Time” (peakuraator Anda Rottenberg) ja samal aastal Tallinna Kunstihoones avatud näitus “Tallinn–Moskva 1956–1985” (kontseptsioon Anu Liivak, Leonhard Lapin) – osutasid senise kunstiajaloo kontseptsiooni põhjalikuma ümberkirjutuse vajalikkusele. Selleks ajaks oli kogunenud piisavalt empiirilist materjali,

³ A. Juske, Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 16–17.

et hakata vastama küsimusele, kuhu nõukogude perioodi kunst asetada ja kuidas materjali analüüsida.

Vajadus süstemaatilisema uurimise järele tähendas ka terminoloogia täpsustamist. Kasutusel oli korraga mitmeid ja erinevaid mõisteid ning tuli leida mingi kokkulepe kirjutajate ja nende poolt kasutatavate terminite vahel. Kogupildi loomise katse ei pruugi tähendada staatilist mõistekasutust, vaid võib olla pidevalt muutuv ja diskuteeritav, tuues rohkem esile kord ühe, kord teise aspekti. Olgu näiteks avangardi mõiste kasutamine, mis praeguselgi ajal uusi ja nähtust avardavaid kontseptsioone toodab.⁴

Minu jaoks kinnitas lõplikult vajadust diskuteerida nõukogude perioodi kunsti nn uue ajaloo kontseptualiseerimise üle töö tekstiga “Lühike eesti kunsti ajalugu”⁵. Algas põhjalikum nõukogude perioodi, eeskätt sõjajärgse kunsti uurimine eesmärgiga süsteemsemalt käsitleda erinevaid kunstilisi kontseptsioone ja sündmuste ahelaid.

4 Nt: M. Laanemets, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20 (1–2). Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 51–91.

5 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1999.

2. Väitekirjaks esitatud tekstidest

Kõige varasem artikkel “**Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis**” ilmus aastal 2000. Artikli sisuks oli katse korrastada seda terminite hulka, millega kirjeldati nõukogudeaegset mitteametlikku/alternatiivset kunsti. Nagu eespool öeldud, toimus 1990. aastate keskel ja teisel poolel mitmeid näitusi kunstinähtustest, mis nõukogude perioodil enamasti ametlikesse kunstisaalidesse ei mahtunud. Kriitika retseptioon oli üldjuhul emotsionaalselt positiivne, materjal suuresti esmaesitatud. Küsimus oli aga selles, et terminid, nagu avangard, alternatiivsus, dissidentlus jne, mida ülevaadetes kasutati, olid sisuliselt arusaadavad vaid siseringile. Ent isegi kitsamas ringis võis jääda ebaselgeks, mille alusel või millise põhjusega üht või teist terminit kasutati. Rahvusvahelises kontekstis oli aga konkreetsete tööde kirjelduse puhul väga raske opereerida sõnadega, nagu avangard või dissidentlik.

Mõisted, nagu dissidentlik, pörandaalune, nonkonformistlik, mitteametlik, alternatiivne kunst, olid ühte sulanud, tähistades n-ö pealiinist kõrvale jäävat kunsti, kuid samal ajal oli ka pealiini mõiste lihtsalt empiiriline, tähistades näitusesaalides näidatavat kunsti. Alustasin selle artikliga teemat kohaliku modernismi ja avangardi erinevustest, võrreldes n-ö “õige modernismiga”, mille all on mõistetud 20. sajandi kunstiajaloo esitamist kui Lääne-Euroopas vaheldunud stiile, ja mis peaaegu kõigutamatu klišeena on sõja-järgses kirjanduses kuni 1990. aastateni kunstiajaloo retoorikat valitsenud.

Omaaegne terminoloogiline segadus on tänaseks korrastunud ning üha enam on käibele võetud mõiste “mitteametlik kunst”⁶, mis kõige täpsemini viitab vastandumisteljele: ametlik–mitteametlik. Ka mõiste “alternatiivne” kohandub selle teljega ja on kasutuses paralleelselt.⁷

Samas artiklis olen kasutusele võtnud väljendi **eesti kunsti kaitsemehhanism**, tähistades sellega mentaalseid hoiakuid ning kunstilisi võtteid, mille abil üritati luua selline kuvand kohalikust kunstist, mis erineks Nõukogude Liidu omast. Seda teemat pole ma edasi arendanud, tegu on keeruliste sotsiaalsete ja psühholoogiliste protsessidega, mis vajavad laiemaid uuringuid.

Viimatinimetatud teemal on siiski ilmunud juba olulisi tekste kogumike “Kohandumise märgid” ja “Kohanevad tekstid”⁸. Mõiste **kohandu-**

6 Vt nt: A. Kurg, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 20/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 27; M. Laanemets, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 20/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 61.

7 E. Komissarov, Modernistlik Eesti. 1950.–1960. aastate kunstiaarendus. – Kumu – kunst elab siin. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2010, lk 105.

8 Kohandumise märgid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002; Kohanevad tekstid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folklooristika keskus, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool, 2005.

mine⁹ toetab ja katab osaliselt kunsti kaitsemehhanismi mõistet. Kogumike koostajate avatud laiem kultuuripind (kirjandus, kujutav kunst, teater) on igati vajalik kunstiajaloo uuringutes.

Läti ja Leedu materjalidega täiendatud ja pisut ümbertöötatud artikkel on avaldatud pealkirja all “Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under the Soviets” ka kogumikus “Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets”.¹⁰

Artikkel “**Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil**” (2003) uurib, kuidas käsitleda 1960. aastate realistlikku maalikunsti. Alates 1990. aastatest on meie kunsti uurimise peahuvi suunatud kuuekümnendatele kui alternatiivkunsti tootnud kümnendile, avangardi alternatiivsus ja selle tähenduse esiletõstmine sugenes kunstikirjutusse juba 1980-ndatel.¹¹ Selle varju on jäänud peavool ehk realistlik kunst oma sellises vormis, nagu seda mõistis tollane kultuuripoliitika. Seetõttu – ja ka alternatiivkunsti paremaks positioneerimiseks ning analüüsiks – on vajalik kõigepealt kirjeldada kunsti, millele vastandudes alternatiivkunst tekkis, seega realistlikku kunsti. Küsimus on kuuekümnendate realismi hindamises. Kuidas suhtuda aega 1950. aastate teisest poolest kuni 1960. aastate lõpuni ehk popkunsti jõudmiseni eesti kunsti? On võimalik väita, et sõjajärgne modernism avaldus kõige jõulisemalt ja selgemalt just selle perioodi figuraalkompositsioonides, mis on ühtaegu kõige selgemalt seostatavad eeskätt tellimuskunstiga. Teema arendamine andis põhjust süveneda kuuekümnendate realismi erinevatesse allikatesse, mis määrasid kohaliku realistliku kunsti olemuse. Kuuekümnendate realismi aluseks võib pidada kahte allikat – nimelt sõjajärgset modernismi ning TTR-i ajastu modernismi (olen pakkunud **karmi stiili** kõrvale terminiks ka **sotsialistlikku modernismi** kui mahukamat ja ka ideoloogiat rõhutavat terminit). Samuti on artiklis välja pakutud termin **modernistlik realism**, et kirjeldada eesti kunstis tekkinud spetsiifilist laadi. Muutunud vormikäsitlust toetas Nõukogude Liidu nn kaasaegse kunsti retoorika, mida omakorda kasutati nii sõjajärgse kunstkultuuri taastamisel kui ka uutes, tõsi küll, üsna ettevaatlikes eksperimentides. Seepärast pole ka artiklis kasutatud iseloomustav mõiste **dekoratiivsus** selles kontekstis negatiivse tähendusega, vaid pigem kirjeldava iseloomuga.¹²

⁹ Saateks. – Kohandumise märgid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 8.

¹⁰ S. Helme, Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia and Lithuania under the Soviets. – Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2002, lk 6–17.

¹¹ T. Luuk, Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekte. Hommage à Tõnis Vint. Uued põlvkonnad 2. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor, 1987, lk 70–81.

¹² Vt nt: V. Raam, Lepo Mikko looming. – Kunst, 40/2. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1971, lk 21; E. Pihlak, Kolme maa maalijad. – Kunst, 43/3. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1972, lk 9.

Artiklis on vaid põgusalt puudutatud modernismi ideoloogilist ja sotsiaalset tähendust kohalikus kultuuris, see teema lisandub nn erineva modernismi juurde jõudmisel. Siinjuures oleks oluline rahvuslikkuse ja identiteedi eraldi analüüs kohaliku modernismi diskursuse sees – artikkel “Modernistlik realism ...” seda ei käsitle, vaid ainult viitab analüüsi vajalikkusele ja tänaseks on see teema endiselt põhjalikuma analüüsita. Artiklis on piirdutud viitega (religioonist tulenevatele) eetilistele kaalutlustele Kormašovi töödes. Eetika on teema, mille tõi kunstikriitikasse Boris Bernstein aastaid hiljem¹³ – ta arendas oma mõttekäike ka rühmituse ANK ’64 tegevust analüüsides, samuti nagu Jüri Arraku loomingul puhul.¹⁴

Artikli “Modernistlik realism ...” kontekstis kinnitas modernismi olemasolu arusaamist kunstist kui kõrgkultuuri osast. See hoiak hakkas minu veendumust mööda muutuma alles 1980. aastate lõpus.

Oma artiklites olen pidanud oluliseks võimalike paralleelide otsimist teiste Nõukogude Liidu mõjuvõimu alla kuulunud maade kunstist, kuigi Nõukogude Liidu ning Kesk- ja Ida-Euroopa maade kultuurisituatsioonid olid kohati väga erinevad.

Artiklis “**Erinevad modernismid, erinevad avangardid**” (2006) olen lähtunud seisukohast, et poliitiliselt jagunenud sõjajärgses Euroopas kehtivad tingimused löid aluse kunstile, mis kuulub küll modernistlikku diskursusesse, kuid on jõuliselt mõjutatud regioonis valitsevatest poliitilistest eripäradest. Artikli sisuks on ülevaade sellest, kuidas Ida-Kesk-Euroopas, st endistes sotsialismi- maades on käsitletud alternatiivkunsti toimimist. Võrdluseks valitud maad on Serbia, Horvaatia, Poola ja Ungari, samuti Läti ja Leedu ning Venemaa eeskätt ingliskeelsete publikatsioonide kättesaadavuse tõttu. Artikli peaküsimuseks on, kas samalaadse ajaloolise kogemusega riikidel on ka samalaadne või väga lähedane mitteametliku/alternatiivkunsti lugu ja selle käsitlemise meetodid ning kas eesti kunsti uurimisel on neid võimalik kasutada, eeskujuks või võrdluseks võtta. Arvestades tõsiasja, et 1990. aastatel algas kõikides postsotsialistlikes riikides senise ajaloo ümberkirjutamine, oli mõistlik uurida teiste Ida-Kesk-Euroopa riikide analüüsimisviise ning neist tekkivaid järeldusi.

Kogunenud materjali põhjal oli võimalik väita, et Ida-Kesk-Euroopa sotsialistlikes riikides ei olnud mitteametlikul kunstil ühesuguseid mudeleid, kuid olid samalaadsed toimimise mehhanismid. Artikli metodoloogiliseks aluseks on USA kunstiajaloolase Steven Mansbachi kasutatud mõiste

¹³ B. Bernstein, Nikolai Kormašov. – B. Bernstein, Ringi sees & ringist väljas. Tallinn: Kunst, 1979, lk 61.

¹⁴ B. Bernstein, ANK kui eetiline fenomen. – ANK ’64. Näituse kataloog. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995, lk numereerimata; B. Bernstein, Epigraphes. – Jüri Arrak. Näituse kataloog, Randers Kunstmuseum. Tallinn: 1998.

erinevad modernismid, mis on jäänud minu edasiste uurimuste üheks nurkakiviks. Mansbach heidab senise retoorika kujundajatele ette soovimatust näha modernismi Ida-Euroopas ning tunnistada selle piirkonna olulisemat iseloomujoont – võimet liikuda universaalse ja erilise, lokaalse ja transnatsionaalse vahel. Mansbachi üks olulisemaid väiteid on, et erinevalt Lääne modernismist on Ida avangard seotud rahvusliku identiteediga. Need ja mitmed teised Mansbachi ideed pakkusid kogu postkommunistlikule piirkonnale massiivset uurimisteemat, kuigi tema enda põhihuviks oli sõjajärgne modernism.

Paljudes maades ja kultuurikontekstides Teise maailmasõja järel kujunenud modernismide erinevuse aktsepteerimine võrdluses “tõelise” modernismiga, nende nägemine võrdse, mitte teisejärgulise modernismina on avanud täiesti uue perspektiivi eesti sõjajärgse kunsti uurimises. Erinevate modernismide tunnistamine võimaldab esile tuua ja rõhutada ideologiseeritud ja kontrollitud kultuuripoliitikaga maade mitteametliku kunsti täiesti teistsugust positsiooni ja ka kultuurilist rolli võrreldes Lääne sõjajärgsest kunstist tuttava kunstikäsitlusega. Eestis on erineva modernismi mõiste oluline ka puhtemotsionaalsest seisukohast, sest aitab kuigivõrd muuta retoorikat eesti kunsti pidevast mahajäämusest, hilinemisest ja kopeerimisest.

Artiklis on ka veel kord rõhutatud eesti sõjajärgse avangardi minu meelest peamist n-ö mõõtkava – Nõukogude võimu ja ideoloogilist survet. Eeskätt poliitilised, kuid ka kunstielu institutsionaalsed raamid määrasid radikaalsuse piirid tegelikkuses ning nende piiride ületamine tekitas omakorda situatsiooni, mis lubab meie mitteametlikku kunsti määratleda avangardina.

Pärast 2006. aastat on lisaks artiklis kasutatud tekstidele ilmunud mitmed olulised publikatsioonid ning teema edasiarendused, mis lubavad üha enam süveneda Ida-Kesk-Euroopa ja Lääne sõjajärgse kunsti erinevustesse modernismi kui katusmõiste sees.¹⁵ Ühtlasi on nendes käsitlustes seotud omavahel sõjajärgse sotsialistliku perioodi ja nn Berliini müüri järgse maailma iseseisvate riikide kultuurinähtusi, ka globaalselt. Eesti kunstiteaduses on samuti liikvel uusi, seni vaid mainitud teemasid, näiteks Jaak Kangilaski kontseptsioonile kolmest diskursusest ja nende põimumistest¹⁶ on lisandunud Tõnis

¹⁵ Vt nt: P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009; P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012; *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*. Toim. J. Anderson. Carlton, Victoria: Melbourne University Publishing, 2009; ka B. Groys, *Art Power*. Cambridge, MA, 2008; J. Elkins, *Is Art History Global*. New York, London: Routledge, 2007; *Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuseumi toimetised 4*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Kumu kunstimuseum, 2009; jt.

¹⁶ J. Kangilaski. *Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine*. – *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*, Tallinn: Ilmamaa, 2000, lk 228–235.

Tatari uurimus radikaalse/mitteametliku kunsti vaigest sulandumisest peavoolu ning selle kohandumise põhjustest.¹⁷ Anu Allas on viidanud eksistent-sialismi mõjudele mitteametliku kunsti loos.¹⁸ Uue teemana on lisandunud ka postkolonialismi teooria kasutamise võimalused sõjajärgse kunsti uurimises.¹⁹

Väitekirjas esitatud artikkel oli aluseks kahele järgnevale publikatsioonile ja nendes käsitletud probleemidele – avangardkunst Eestis ning popkunst kui paradigmuuutus meie kunstis.

Artikkel “Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja pop-kunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel” (2009) uurib eelmises artiklis esitatud probleemi kahe konkreetse küsimuse kaudu.

Esiteks, missuguse põhjendusega on võimalik avangardina määratleda abstraktset kunsti ja popkunsti Eestis? Avangardi olemuse määratlemisel on erinevaid ja ka vastuolulisi seisukohti.²⁰ Näiteks Clement Greenberg, üritades säilitada eliitkunsti tähendust kultuuris, pidas abstraktset kunsti avangardiks veel 1960. aastate alguses. Peter Bürgeri järgi oli avangardi peaülesanne vastupidine – see tähendas pigem piiride ületamist kunsti ja elu vaheliste, aga ka mässi institutsioonide vastu. Eesti 1960. aastate mitteametliku kunsti puhul tuleb lähtuda kohalikust ühiskondlikust eripärast, poliitilisest situatsioonist, mis määras tegevuse loogika ja piirid. Erinevuste väljatoomiseks on vajalik kasutada erinevate modernismide kontseptsiooni, mis on pikemalt lahti seletatud ka käesoleva väitekirja sissejuhatuses.

17 T. Tatar, Esteetiline autonoomia ja ideoloogiline opositsioon 1960. ja 1970. aastate Eesti kunstis, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe. Ettekanne Kumu sügiskonverentsil “Kunst ja reaalpoliitika” 26.–27.10.2012 Kumu kunstimuuseumis. Videolindistus Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

18 A. Allas, Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistent-sialismi taustal. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd 19/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2010, lk 41–71.

19 J. Kangilaski, Lisandusi postkolonialismi diskussioonile. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 7–25.

20 Olenevalt sellest, kas avangardi käsitleti kui sotsiaalset või kunstilist nähtust, on avangardi teooriad erinevad. Klassikalised on R. Poggioli, C. Greenbergi, P. Bürgeri käsitlused, J.-F. Lyotardi ja W. Benjamini tekstid; Th. Adorno ja G. Lukácsi seisukohad avangardi tähendusest kultuuris on kardinaalselt erinevad. Nende tekstide juures tuleb arvestada, et nad on kirjutatud eri aegadel ja samuti oli nende levik rahvusvaheliselt erinev. Vt nt: C. Greenberg, Avant-garde and Kitsch, avaldati esmakordselt 1939 (C. Greenberg, Avant-Garde and Kitsch. – Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas. Toim. Ch. Harrison & P. Wood. Oxford: Blackwell, 2003, lk 539–549); R. Poggioli “Teoria dell’arte avant-guardia” 1962. aastal itaaliakeelsena (tõlge inglise keelde: R. Poggioli, The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, MA; London: Belknap Press of Harvard University Press, 1968) ja P. Bürgeri “Theorie der Avant-garde” 1974. aastal saksakeelsena (tõlge inglise keelde: P. Bürger, Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Neoavangardi mõjukaimateks kriitikuteks kujunes USA koolkond esotsas B. Buchloh, H. Fosteri, R. Kraussiga, vt nt: H. Foster, Postmodernism: A Preface. – The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Toim. H. Foster. Washington: Bay Press, 1983, lk iX–Xvi; B. H. D. Buchloh, Neo-Avant-garde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2000.

Teiseks oli oluline kirjeldada neid erinevusi ning kontseptualiseerida järeldused, et luua ühise metodoloogilise alusega ülevaatlilik pilt mitteametliku/alternatiivkunsti umbes 15 aasta jooksul toimunud arengutest.

Kohalike kriitikute kirjutistes pole käsitletud avangardi ühtselt määratletud mõistena, selle piirid on laialivalguvad, eriti nõukogude perioodil, kus avangard tähistas kõike, mis oli enam-vähem keelatud. Alates 1990. aastast omandas avangard kunstilise vastuhaku tähenduse.²¹

Abstraktse kunsti ja popkunsti võrdlemine avangardkunsti kontekstis annab huvitavaid tulemusi, kuid viib järeldusele, et kuigi abstraktne kunst oli üldises kunstikontekstis 1950. aastate lõpus radikaalsem kui popkunst 1960. aastate lõpus, suutis popkunst järgnevaid arenguid rohkem mõjutada mitte ainult kujutavas kunstis, vaid ka ruumikujunduses, moes, filmis jm. Tehes lõpparve modernismi esteetikaga, distantseeris ta ennast ühtlasi poliitilisest minevikust ning asus tegutsema kaasaegses keskkonnas. See üleminek tekitas esiteks ühe vägagi keerulise suhte viiekümnendate ja kuuekümnendate lõpu põlvkondade vahel, sest paratamatult rünnati ka mentaalseid, millele oli üles ehitatud eesti kunsti identiteet nõukogude kultuuri sees. Teiseks aga loodi eeldused sulandumiseks peavoolu kunsti.²²

Artikli järeldustes on märgitud, et avangard Eestis pole üheaegne kollektiivne kogemus ja ideoloogia, vaid tegu on üksikute sündmustega, ehk nagu artiklis öeldud, **juhtumusväljadega**. Avangard pole kollektiivne mudel, vaid üksikute eraldiseisvate sündmuste kogum, taandudes pigem personaalsele tegutsemisele. Kollektiivse mudeli puudumise all on silmas peetud, et seisukohad avangardkunsti sees olid samuti erinevad ega moodustanud ühiseid arusaamu ei esteetiliselt ega sotsiaalselt platvormilt. See tuleb abstraktse kunsti ja popkunsti võrdluses esile. Suurim erinevus 1950. aastate lõpu abstraktse kunsti ja 1960. aastate alguse popkunsti vahel oligi viimase võime sulanduda erinevatesse visuaalkultuuri sfääridesse ja mõjutada neid. Popkunst ründas senist paradigmat ja muutis oluliselt kogu põlvkonna kunsti.

Artiklis on veel pikemalt käsitlemata mitmed olulised aspektid, näiteks nn kõrge ja madala teema, kommertsialiseerumine nõukogude tingimustes, samuti avangardi kui utoopilise maailmavaate probleem ja selle seostamine sõjaeelse avangardiga Eesti kunstis. Nimetatud teemadega tuleks edaspidi tõsiselt tegelda.

Selle artikli loogiliseks järjeks oligi uurimus eesti popkunstist, mida oli võimalik siduda konkreetse materjali esitamisega ehk näitusega Kumu kunstimuuseumis (27.11.2009–11.04.2010).

21 Nt: A. Juske, 1960. aastate kunsti hõbepulm. – Eesti Päevaleht, 11.12.1996; R. Varblane, Kollaaž kui alternatiiv. – Rahva Hää, 20.10.1993; M. Levin, Kollaaž kui alternatiivkunst. – Õhtuleht, 27.10.1993; jt.

22 T. Tatar, Esteetiline autonoomia ja ideoloogiline opositsioon 1960. ja 1970. aastate Eesti kunstis, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe. Ettekanne Kumu sügiskonverentsil "Kunst ja reaalspoliitika" 26.–27.10.2012 Kumu kunstimuuseumis. Videolindistus Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

Teos “**Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel**” (2010) on uurimus popkunsti mõjudest Eestis. Lähtepunktiks on kohaliku kunstikultuuri erinevus anglo-ameerika popkunsti sünnimaadest. Sotsiaalse keskkonna, poliitilise kontrolli ning suletud ühiskonna tõttu on eesti popkunsti piirid ebamäärasamad, neid määrab kohalik eripära. Eesti popkunst oli mõjutatud nii USA kui briti popist, samas ei saa eesti noori kunstnikke süüdistada plagiaadis, vaid tegu on ühe fenomeni toomisega kohalikku kunsti, n-ö grammatika loomisega, mida võime jälgida ka mitmete teiste kunstiarengute puhul.

Popkunsti ajalised piirid jäävad rühmituse ANK '64 tegevuse ja 1970. aastate alguse vahele, viimaseks n-ö üliõpilasaegade ideede realiseerimiseks võib pidada animafilme seitsmekümnendate keskel. Kohaliku popkunsti eripära põhjuseks tuleb lugeda eeskätt kontekstide erinevust ja sellest tulenevalt olulist erinevust kujundikasutuse loogikas ja semantikas. Meie popkunsti olulisim väärtus on sõnumi sidumine kohalike olude, materjalide ja võimalustega, mis lubab arutleda teemadel, nagu ironia, kriitilisus ja ka utopia, mis samuti kuulusid noorte loomingu juurde. Tähelepanuväärne on mõnede ühel ja samal ajal (tänu mõningasele informatsioonivoolu suurenemisele) huvi pakkunud kunstiideede omaksvõtt, alates abstraktsest kunstist ja sürrealismist De Stijli ja vene avangardini välja. Kui ANK rühmituse liikmed kasutasid abstraktse kunsti ja sürrealismi elemente koos popkunsti võtetega (suurepäraseks paralleeliks on näiteks Rauchenbergi töödes ühendatud abstraktne ekspressionism ja valmisobjekt (Robert Rauschenberg, “Voodi”, 1955)), siis Visarite rühmituse liikmetel eesotsas Kaljo Põlluga oli oluline opkunsti, assamblaaži ja kollaaži kasutamine. Popkunsti läbimurret ideede tasandil, st uue kunstivormi käsitlemist kui lahtiütlemist eelmisest esteetilisest diskursusest, on seotud näitusega “SOUP '69” ja selle liikmete tegutsemisega.

Uurides selleaegset kunstikriitilist retseptsiooni ajakirjanduses, on oluline silmas pidada poliitilise situatsiooni kiiret muutumist ning ideoloogilise kontrolli tugevnemist pärast 1968. aastat, eriti mõjutas see trükisõna.

Kahjuks pole mitmed tööd säilinud, tolleaegne fotodokumentatsioon on juhuslik. Hulk informatsiooni on vestluste ja mälestuste kujul, mida pole alati võimalik kontrollida. Siit-sealt kuuldud-nähtud infokillud ei pruugi olla ka kunstnike endi salvestatud kui teadlikud eeskujud või valikud.

Popkunst oma radikaalsuses oli lühiajaline nähtus ning osa sellest sulandus juba seitsmekümnendatel mitut viisi peavoolu. Selline sulandumine pole eesti popkunsti eripära, nii toimus see ka mujal, võiks öelda, et see on osa popkultuuri olemusest.²³

23 Vt nt: S. H. Madoff, *Wham! Blam! How Pop Art Stormed the High-Art Citadel and What the Critics Said.* – Pop Art. A Critical History. Toim. S. H. Madoff. Berkeley, California, London: University of California Press, 1997, lk xiii–1.; M. Kozloff, *American Painting during the Cold War.* – Pop Art. A Critical History. Toim. S. H. Madoff. Berkeley, California, London: University of California Press, 1997, lk 354–369.

Arvestades kohaliku popi arengut ning erinevusi ja eripära võrdluses USA või briti popkunstiga, nähtuse teadvustamist kunstidiskursuse muutusena ning sellele järgneva arenguid 1970. aastatel, on oluline popkunsti tähenduse analüüs ja positsioneerimine kohalikus kunstielus. Kas seda nähtust on võimalik kirjeldada avangardismi kontekstis, oli ta osa kontrakultuurist, omamoodi kohalik subkultuur? Tuleb arvestada, et ka mõisted, nagu **kontrakultuur** ja **subkultuur** on tekkinud hoopis teistsugustes kultuurikeskkondades. Nad tähistavad noorteliikumisi ja ühiskonna kihistusi viisil, mis meie ühiskonnas puudusid ja polnud kunagi jõudnud välja kujuneda. Siiski kasutatakse tänapäeval mõlemat mõistet (eriti **subkultuuri**) palju laiemalt, muuhulgas kultuuri pealiini (sh visuaalkultuuri, teatri, kino) vastuliikumise tähistamiseks. Kohalik pop, mis polnud ühtne stiilinähtus, rääkimata ühiste teoreetiliste seisukohtade formuleerimisest, annab piisavalt võimalusi käsitleda nähtust eespool nimetatud eri kontekstides.

Niisiis on kokkuvõttes võimalik järeldada, et 1960. ja 1970. aastate vahetuse popkunst, mida võib kirjeldada esteetilise mässu, avangardi, kontrakultuuri, subkultuurina, oli eesti kunstis lühiajaline, kuid otsustav muutja. Eesti popkunstiga algas paradigma muutus eesti kunstis.

Eesti popkunst vajab kindlasti edasist analüüsi – näiteks kontsentreerumine kunstiideedele, mis toimisid samade kunstnike loomingus paralleelselt popkunstiga (Leonhard Lapini looming), erinevate ideede segunemine ja üksteise toetamine. Selline segunemine ja n-ö sünergia tekitamine on eesti popile iseloomulik. Samuti vajab edasiarendamist tees popkunstist kui avangardist, üks võimalusi on paradigma muutuse sidumine neoavangardi mõistega. Süvendada saab ka popkunsti kui kunstnike teadvustatud modernismi paradigma hüljaja analüüsi, kuigi kunstnike isiklikul tasandil osa modernismi väärtushinnangutest säilis. Seegi kuulub kohaliku popkunsti eripära juurde, millest kirjeldus lähtub, kuid võimalusi teema edasiarendamiseks on veel mitmeid.

Popist kui subkultuurilisest nähtusest on tänaseks ilmunud ka artikkel “Tõnis Vint ja tema 1970. aastate ringkond kui subkultuuri nähtus”.²⁴ Nimetatud artikkel käesolevas töös ei sisaldu.

²⁴ S. Helme, Korter nr 22 – üks Tõnis Vindi esteetilise universumi planeetidest. – Tõnis Vint ja tema esteetiline universum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum 2012, lk 41–48.

3. Sissejuhatus

3.1. Modernism ja eesti sõjajärgne kunst

3.1.1. Euroopa kultuuriruum kui mentaalne mudel eesti kultuuris osaleja teadvuses. Soov olla päris-eurooplane

Soov kuuluda Euroopa kultuuriruumi selle orgaanilise osana on saatnud eesti professionaalset kultuuri ligi 150 aastat. Ajaloost teame, et kõige selgemini on see vormistatud Noor-Eesti deklaratiivses seisukohas “Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks!”²⁵.

“Eesti moodsa kultuuri ideaalid asetab paigale Noor-Eesti. Nende kultuuri normaalparadigma on uusromantika ja psühholoogiline realism ning ideoloogiline paradigma on sotsialistlik individualism,” täpsustab Tiit Hennoste. See hinnang kehtib ka visuaalkultuuri kohta.²⁶ Siiski pole jälgi, et sõjaeelsel perioodil oleks kujunenud tõsisem diskussioon Lääne-Euroopa ja eesti kunsti vahekorra spetsiifilisusest. Et see siiski õhus oli, näitab poleemika 1920. aastate keskel ajakirjas *Looming*, mis aga kontsentreerus pigem kunstniku võimalustele ja oludele Eestis.²⁷ On ka süüdistusi provintsluses, kuid seegi on pigem kohaliku siseringi omavaheline vaidlus.²⁸

Euroopast ja euroopalikkusest kirjutas ehk kõige rohkem A. H. Tammsaare 1930. aastatel, ja tuleb silmas pida, et enamasti olid need kirjutised kriitilised ning pidasid silmas euroopalikkuse ülevõtmist. “Peaaegu üleöö oleme kasvanud nii-ütelda Euroopasse – oleme ostnud sealt võimalikult kõik tsivilisatsiooni voorused ja pahed. Nimelt ostnud, sest õieti vähe on seda, mida oleme suutnud paarikümne aastaga ise luua,” kirjutab Tammsaare.²⁹

Arvata võib siiski, et teema ei aktualiseerunud mitte ainult meie kunstiteaduse huvipuudusest nende küsimuste vastu, vaid eeskätt tundus seotus Euroopaga pigem enesestmõistetava nähtusena. “Pääsemine” Euroopasse ei olnud üldse omaette probleem. Sidususe küsimus tekib alles nõukogude perioodil ning esimesed selleteemalised kirjutised publitseeritakse pärast aastat 1991.

Kokkuvõttes – enne Teist maailmasõda ei olnud kuulumine Euroopa kultuurisfääri probleemiks. Diskussioon rahvuslikkusest, rahvakunsti traditsioonidest ja vanavarast, mis eriti 1930. aastate keskepaigast peale esile kerkis,³⁰

25 Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta. – Noor Eesti I. Toim. G. Suits. Tartu: “Kirjanduse Sõprade” kirjastus, 1905, lk 17.

26 T. Hennoste, *Modernism ja meie: kolm pinget*. – Eurooplasteks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 47.

27 Naata Nael [Johannes Semper], *Muljed Tallinna kunstielust*. – *Looming*, nr 6, 1923, lk 473–478.

28 Nt: A. Gailit, *Kunstnikkude ülevaatlik paraad (Eesti kunstinäitus Tallinnas, 25.VII 1919)*. – Klounid ja faunid. Tartu: H. Laakmanni trükikoda, 1919, lk 114–136.

29 A. H. Tammsaare, *Emadepäeva puhul*. – *Armastusest ja lapselikkusest*. Tartu: Ilmamaa, 2011, lk 163.

30 Teemat rahvuslikust omapärast vedas eeskätt Kristjan Raud, kes aga samal ajal kritiseeris pseudorahvuslikkust, mis moodustab vaid välise külje, etnograafilise lisandi. Vt: L. Viiraja, *Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused*. Tallinn: Kunst, 1981, lk 118–120.

toimus kultuurisfääri sees, ja kuigi selles diskussioonis oli ka skeptilisust euroopalikkuse suhtes, kuulumist Euroopasse kahtluse alla ei seatud.

Pärast Teise maailmasõja lõppu muutus olukord Euroopas radikaalselt, poliitiline ümberjaotus tähendas ka olulisi kultuurilisi muutusi ning ideoloogilist polariseerumist. Seega tekib õigustatud küsimus – millisest modernismist me kõneleme, kui kõneleme kultuurilisest seotusest Euroopaga sõjajärgsel perioodil, kui kõneleme soovist olla n-ö päris eurooplane? Kogu idablokis tekkinud kultuuri eripära modernismi küsimuses on esitatud sissejuhatuse alapeatükis **“Erinevad modernismid”**, seepärast siinkohal sel teemal eraldi ei peatuta. Mõningane olukorra kaardistamine on siiski vajalik, et selgitada, milliste probleemidega puutume kokku, alustades Eesti sõjajärgse kunsti ajalukku kuuluva põhiküsimuse – sõjajärgse modernismi käsitlust. Üks võimalus on välja tuua kaks vaatenurka – geograafiline ja kultuuriline –, mis on omavahel seotud.

Pärast Teise maailmasõja lõppu senine geograafiline jaotus politiseeriti ning ideologiseeriti. Tekkisid uued vastandlikud mõisted – Lääne-Euroopa ja Ida-Euroopa –, mis ei tähistanud mitte ainult geograafilist piirkonda, vaid Nõukogude Liidu poolt okupeeritud või kontrollitud territooriumi. Lisaks hakati kasutama Kesk-Euroopa mõistet, mis osutus seguks geograafilisest asendist ja riigikorrast (nt Austria, Tšehhoslovakkia jne)³¹, samuti Ida-Kesk-Euroopa mõistet. “Ida-Kesk-Euroopa pole vana Kesk-Euroopa, kuigi viimane mahub osaliselt selle piiridesse. [...] Üldistades võib öelda, et mõiste “Ida-Kesk-Euroopa” kirjeldab territooriumi, mis 1940. aastate keskpaigast kuni 1989. aastani langes rohkem või vähem Nõukogude Liidu range kontrolli alla vastavalt Jalta kokkulepetele,”³² võtab teema kokku Piotr Piotrowski. Mitmetes tekstides on omakorda lahku viidud Ida-Euroopa ja Nõukogude Liit, mis geograafiliselt vähemasti osaliselt kuulus Ida-Euroopasse.³³ Kuna Ida-Euroopa ei tähistanud uues kontekstis ei geograafilist, ajaloolist ega kultuurilist ruumi, vaid Nõukogude Liidu mõju all olevate sotsialistlike riikide blokki, on selline eristamine mõistetav. Kahjuks puudub üldjuhul Nõukogude Liidu kunstikäsitlustes Balti riikide, sh Eesti kunsti puudutatav peatükk, selle eripära on olnud suure ajalookirjutuse sees liiga marginaalne.

Kui külma sõja perioodil olid vahekorrad nii poliitilises kui ka ideoloogilises konfrontatsioonis väga selged ning Euroopa uue geopoliitilise kaardi kasutamine kultuuriajaloo igati õigustatud, siis pärast Berliini müüri

31 L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and Way of Life. – Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999*. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, lk 9–42.

32 P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, lk 8.

33 L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art. – Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999, lk 41.

langemist on mõiste “Ida-Kesk-Euroopa” kasutamist kritiseeritud, sest see rõhutab üha Euroopa kunsti bipolaarsust.³⁴ Kuigi see ajaperiood jääb väitekirja teemadest välja, on need diskussioonid tagasivaate seisukohalt olulised. Diskussioonid Lääne kui keskuse positsioonist on endiselt aktuaalsed, sest endiste sotsialismibloki riikide iseseisvumine ei ole kaotanud Euroopa kultuurilist jaotamist Idaks ja Lääneks.³⁵ Ka globaliseerunud kultuurivõrgustikes on säilinud n-õ mitte-Lääne riikide kunsti kasutamine nn **teise** tähenduses, Lääne kui keskuse positsiooni säilitamine. Lääne kunsti kui universaalse n-õ algmustri positsiooni on ka teravalt kritiseeritud.³⁶ Lääne kui keskuse teema on kahtlemata laiem kui üksnes domineerimine Euroopa sees, sellest on kujunenud üks globaalse kunstiajaloo olulisemaid küsimusi.³⁷ Käesolevas väitekirjas ei ole siiski võimalik sellesse teemasse sügavuti minna.

Niipea kui Ida-Kesk-Euroopa politiseeriti kui termin, lisandusid sellele väärtushinnangulised otsustused. “Termin “Ida-Euroopa kunst” tähistas omaette väärtushinnangut, kuigi me ei viita kunagi itaalia, prantsuse, hollandi ja hispaania maalile kui ühtsele “Lääne-Euroopa” kunstile hoolimata nende kvantitatiivsest ja kvalitatiivsest erinevusest,”³⁸ kirjutab Éva Forgács, arutades teemal, kui problemaatiline on Ida-Euroopa modernismi integreerimine Euroopa kunsti peavoolu.

Külma sõja ajal polnud Läänel keeruline esitada oma kultuuri kui universaalset, kui “päris” kunsti. Läänemaailma kunstiajalugu aktsepteeris mudelit, mis baseerus peamiselt prantsuse (*resp.* Pariisi) 20. sajandi kunsti ajalool, kujundades n-õ pärismodernismi algmustri. Sel viisil kinnistunud hoiakute kriitika algas

³⁴ P. Piotrowski, *From Geography to Topography. – Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012, lk 55.

³⁵ Üheks parimaks näiteks jõujoonte muutmise, Ida ja Lääne vahekorrad selgitamise kohta diskussioonides kaasaegse kunsti üle on “Interpoli” juhtum. Tegu oli kaasaegse kunsti näitusega Stockholmi uues näitustepaigas Färgfabrikenis, mis avati 2.02.1996. Näitus pidi esindama uut koostööd laialt rahvusvahelisel tasemel, kuid näituse käigus arenes konflikt, mille ekstreemsemaks osaks olid vene kunstnike Aleksandr Breneri ja Oleg Kuliku projektid. Konflikt eskaleerus “Avatud kirjaga kunstimaailmale”, kus vene kunstnike käitumist teravalt kritiseeriti, seda peeti skandaalseks ja šokeerivaks, hoiatati institutsionaalset kunstimaailma suhtluse eest nii venepoolse kuraatori Viktor Misiano kui ka tema kunstnikega. Konflikt laienes diskussiooniks Ida-Lääne kunstisuhete üle. Vt: Interpol. *The Art Exhibition Which Divided East and West*. Toim. E. Čufer, V. Misiano. Ljubljana, Moscow: IRWIN, Moscow Art Magazine, 2000.

³⁶ Vt nt: I. Zabel, “We” and “the Others”. – Interpol. *The Art Exhibition Which Divided East and West*. Toim. E. Čufer, V. Misiano. Ljubljana, Moscow: IRWIN, Moscow Art Magazine, 2000, lk 130.

³⁷ Vt nt: 2008. aastal Melbourne’is toimunud 32. rahvusvahelise kunstiajaloo kongressi materjale. Kongressi eesmärk oli tegeleda migratsiooni ja konvergensti teemadega visuaalkultuuris ja kunstideede vahetusega eri kultuuride vahel ajaloos. Ettekanded on avaldatud: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009.

³⁸ É. Forgács, *Whose Narrative Is It? – Local Strategies, International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968. Papers from International Conference, Prague, 11–14 June, 2003*. Praha: Artefactum, 2006, lk 42.

1990. aastatel, ja nagu on mainitud ka käesolevas väitekirjas esitatud artiklis “Erinevad modernismid, erinevad avangardid”, olid algatajateks eeskätt kaasaegse kunsti näitused, seega kriitikud ja kuraatorid. Koos kriitilise hoiakuga võeti kasutusele nn **teise** mõiste, millele anti märgiline sisu Lääne ja Ida suhetes.³⁹ **Teise** mõiste ulatub kaugele ajalukku, ning pole samuti ühene. Eesti kunst ei pruukinud ajalooliselt olla samasugune lähedane **teine**, nagu olid näiteks sloveenia või tšehhi kunst, vaid oli hoopis **tegelik teine**, nagu Venemaa või Poola oma.⁴⁰

Igal juhul tuleb silmas pidada, et need väärtushinnagud ja suhted kehtestati kahepoolselt.

Piotr Piotrowski kirjeldab oma Ida-Kesk-Euroopa riikidest pärit kolleegide sügavat soovi mitte olla teistsugune, sest “teistsugune” tähendas nendele, et nad ei ole “just päris nii head”. “Nad lihtsalt soovisid olla “normaalsed” eurooplased,” kirjutab Piotrowski.⁴¹ Samastumise soov läbib ju ka meie kultuuri, nagu eespool märgitud.

Küsimus pole ainult provintslikkuses, mahajäämuse tajumises, mille oli peale sundinud eraldatus keskustest. Oluline on mõista, millises ulatuses kasutasid Ida-Kesk-Euroopa kunstnikud Lääne kunsti mudeelit vastandumiseks kohalikele võimudele kas poliitilistel või rahvusliku identiteedi kindlustamise eesmärkidel. See on teema, mis puudutab oluliselt eesti sõjajärgse modernismi uuringuid. Kultuuri teadlik kohandamine Lääne ideedega kinnitas kuulumist nn Lääne perekonda, ja teiseks võimaldas rõhutada eraldusjoont nõukogude ideoloogilise surve suhtes.⁴² Selline hoiak võis viia ekstreemsuseni, kus kunst ei olnud kunstnikule enam mitte professionaalne tegevus, vaid eluvajadus.⁴³ Hans Belting, kes aktsepteerib täiesti Ida-Euroopa arengu eritingimusi, eriti olukorda Nõukogude Liidus, on juhtinud tähelepanu veel ühele teemale Lääne kunsti positsioneerimisel, kirjutades “süütuse seisundist”.⁴⁴ Beltingi järgi polnud Ida-Euroopa riikidel võimalik suhestuda modernismi kriisiga ja selle permanentse kriitikaga Lääne-Euroopas, kuna selleks puudusid nii tingimused kui ka põhjused. Jäädi “süütuse seisundisse”. Belting peab

39 I. Zabel, “We” and “the Others”, lk 130–138.

40 P. Piotrowski, 1989: *The Spatial Turn. – Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012, lk 29.

41 P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, lk 12.

42 P. Piotrowski, 1989: *The Spatial Turn*, lk 22.

43 H. Belting, *Europe: East and West at the Watershed of Art History*. – H. Belting, *Art History after Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003, lk 57. Äärmisel juhul võis see areneda täiesti väljapoole igasuguse esteetilise väärtuse raame ning samastuda eluviisiga. Selles suhtes on huvitav lugeda ka Boris Groysi dialooge Ilja Kabakoviga, kes kirjeldab Moskva mitteametlike kunstnike tüpaaže ning vahekorda riigivõimuga (И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги. Москва: Ad Marginem, 1999).

44 H. Belting, *Europe: East and West at the Watershed of Art History*, lk 58.

ilmselt silmas seda, et Ida-Euroopa riikides puudus kriitiline suhe Lääne modernismi, vastupidi, viiteid Lääne kunstile kasutati vastupanuks riikliku kultuuripoliitikale. Oma uurimuses Aasia kaasaegsest kunstist toob John Clark sama teema reljeefsemalt esile, Lääne kunstistiilide kasutamist kohalikus kontekstis näeb ta kui kultuurilise kolonialismi vastu suunatud tegevust.⁴⁵

Nii Beltingi kui ka Clarki seisukohtadega sarnanevaid ideid olen arendanud oma käsitlustes Eesti sõjajärgsest modernismist (vt avangardi analüüs vastuhaku kontekstis, käesolevas väitekirjas esitatud artikkel “Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel”). “Süütuse seisundina” saab väga hästi kirjeldada eesti kunsti sulaajast vähemalt 1970. aastate alguseni, kui muutused kunstis lähtusid sõjaeelse situatsiooni, st klassikalise modernismi taastamisest.

Lääne hegemoonia teemat on Piotrowski arendanud nn vertikaalse kunstiajaloo raames.⁴⁶ Vertikaalne ajalugu tähistab hierarhilist kunstiajalugu, kus modernismi süda asub Lääne metropolides – Pariisis, New Yorgis, Berliinis –, sest seal kehtestati peamised moodsa kunsti paradigmad. Väljaspool keskust asuvad perifeeriad pidid üle ja omaks võtma ning endaga sobitama keskses kehtestatud mudelid. Isegi kui perifeerias oli väljapaistvaid kunstnikke, sõltus nende aktsepteerimine ikkagi keskusest.⁴⁷

Tõenäoliselt ei nõustu tänapäeval ükski Ida-Kesk-Euroopa kunstiajaloolane enam vertikaalse kunstiajaloo skeemiga. Meie jaoks on agaküsimus selles, millise diskursuse valime oma lokaalse kunstiajaloo käsitlemiseks. Üks tulemuslikumaid lähenemisviise on valikute ja kohanemise küsimus. Keskus pole homogeenne ja ka Ida-Kesk-Euroopa pole homogeenne. Lihtsaim näide Eestist on popkunsti ideede levik 1960. aastate lõpus. Kui Lääs käsitles poppi antikunstina, siis siin ei võetud antikunsti ideed täielikult omaks, pigem seoti popkunsti radikaalsed ideed järjepideva arengumudeliga.⁴⁸

45 P. Piotrowski, 1989: *The Spatial Turn*, lk 28.

46 P. Piotrowski, 1989: *The Spatial Turn*, lk 15–52; P. Piotrowski, *Towards Horizontal Art History. – Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Toim. J. Anderson. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, lk 82–86.

47 Näitena võib tuua Ülo Soosteri saatuse kunstiajaloo, mille teeb tähelepanuväärsemaks veel see, et ta kuulub n-ö perifeeria (Nõukogude Liit) perifeeriasse (Eesti). Soosteri olulist rolli Moskva mitteametlikus kunstis on rõhutanud tema tollaegsed mõttekaaslased Juri Sobolev (J. Sobolev, *Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985*. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 10–61) ja Ilja Kabakov (I. Kabakov, *Ülo Soosteri piltidest*. Tallinn: Kunst, 1996), kuid vene mitteametlikku kunsti rahvusvaheliselt tutvustavatesse käsitlustesse Soosteri nimi pole jõudnud. Olulise erandina on hiljuti publitseeritud Natalja Sinelnikova põhjalik ja rikkalikult illustreeritud käsitlus Moskva nonkonformistidest (nagu autor kunstnikke nimetab). (Н. Синельникова, *Нонконформисты*. Москва: Virtual Gallery & Publishing, 2009.) Paradoksaalsel kombel oli Moskva nonkonformistidele Eestist kujunenud kaasaegse kunsti keskus, mida sugugi ei käsitletud perifeeriana.

48 Vt nt: intervjuu Ando Keskkülaga: Ando. Rež. P. Brambat, toim. K. Reinmann. ETV kultuurisaated, 1996.

Vajadust asendada vertikaalne kunstiajalugu nn horisontaalse kunstiajaloo näitavad mitmed diskussioonid.⁴⁹ Horisontaalset kunstiajalugu mõistetakse kui vertikaalse kunstiajaloo dekonstrueerimist, st Lääne kunstiajaloo kui universaalse kaanoni mittetunnustamist. Piotrowski on toonud lisaks mõiste **transnatsionaalne**, mis ei kattu **internatsionaalsega**. Transnatsionaalsuse ideed saaks kasutada horisontaalse kunstiajaloo arendamiseks, mis on polüfooniline, multidimensiooniline ja vaba geograafilistest hierarhiast.⁵⁰ See ei peaks olema keeruline, sest universalismi utopia on saanud kannatada globaalsete konfliktide tõttu, ja niisugune olukord võimaldab aktsepteerida märke polüfoonilistest identiteetidest. Piotrowski arvamust mööda käsitleb horisontaalne kunstiajalugu Läänt koos selle geograafilise spetsiifika, väärtussüsteemi ja traditsioonidega, aga teistega võrdselt kui maailmakultuuri üht regiooni.⁵¹

Transnatsionaalsuse ideele on lähedane Hans Beltingi esitatud idee **“kahest häälest”** kunstiajaloo, mis esindab ootusi ühise integreeritud ja harmoonilise kunstiajaloo suhtes. “Euroopa on olnud õigustatult uhke oma rahvuslike identiteetide üle, nagu need peegeldusid inglise, prantsuse jne kunstis. Uue sajandi algul on vaja leida Euroopa profiil, mis kunstiajaloo puhul tähendab väga erinevate ja vahel vastuoluliste narratiivide koosseksistentsi.”⁵²

Vajadus nii horisontaalse kunstiajaloo kui ka “kahe hääle” järele on oluline eesti sõjajärgse modernismi positsioneerimisel ja talle hinnangu andmisel. Käsitluse protsessis endas on aga olulisem juba eespool mainitud omaksvõtmisprotsess, mille teine pool on küsimus **muutuste dünaamikast**. Mis oli siis kohaliku kultuuri jaoks “päris kunst”, kas ja kuidas see muutus ajas?

Võrreldes Ida-Kesk-Euroopaga, oli Eesti kultuurile küsimus “päris kunstist” veelgi fundamentaalsem, sest see oli seotud okupatsiooni, tahtvastase paigutamise teise kultuuriruumi ning sellest tuleneva sooviga hoida sidet “päris Euroopaga”. See side oli nõukogude perioodil kultuurile eluvajalik, sest see ei esindanud mitte ainult traditsiooni, vaid eeskätt vabadust. See ei olnud ainult põlvkondlik (Pallase koolkonna järeelmõju), vaid laiem küsimus. Heaks näiteks on kunstirühmituse Visarid 1971. aastal kirjutatud manifest⁵³, mille üks peamisi mõtteid on kohalike ja rahvusvaheliste ideede süntees. Manifest algab sõnadega: “Meie teoreetiliste seisukohtade lätted peituvad nii kohalike kui ülemaailmsete probleemide sünteesis.” Ja edasi: “Elame ida ja lääne kultuuri kokkupuute piirimail, ja kui isoleeritud positsiooni me ka ei võtaks, ikkagi on tegemist nähtamatute mõjutustega.” Kaljo Põllult

49 P. Piotrowski, *Towards Horizontal Art History*, lk 82–86.

50 Samas, lk 84.

51 P. Piotrowski, 1989: *The Spatial Turn*, lk 52.

52 H. Belting, *Europe: East and West at the Watershed of Art History*, lk 61.

53 Kaljo Põllu signeeritud koopia autori valduses.

pärineb ka tähelepanuväärne ütlus: “Me võisime olla Pariisi ja New Yorgi kunstisündmustest maas vahest paar tundi.”⁵⁴ Need paar tsitaati kaardistavad hästi eespool esitatud küsimuste teemad: esiteks vaidlustamatu veendumus kuulumises Lääne kultuuriruumi ja soov olla “nagu päris”, ja teiseks kohaliku kultuuri võime siiski teha iseseisvaid valikuid, kujundada omaksvõtmisprotsessi vastavalt kultuurilistele traditsioonidele, oludele ja ka ootustele. “Pärismodernism” pole ka meie kunstis olnud homogeenne mõiste.

3.1.2. Modernismi kui kultuuriruumi uurimisest Eestis

Modernismi kui mõiste kasutamine ja uurimine eesti kunstis langeb kahte erinevasse ajajärku: nõukogude perioodi ja taasiseseisvunud Eesti aega, ning võrrelda nende ajajärkude tekste oleks väga raske, kui mitte ülekohtune. Nõukogudeaegne probleemne kunstiajalookirjutus kui niisugune on tänapäeval iseseisev uurimisteema.⁵⁵

Nõukogude perioodi kunstiteadus ei võimaldanud teatavasti adekvaatset analüüsi Lääne suunal, eriti veel eesti kunsti sidumist Euroopa modernismiga. Siiski ilmus mitmeid märkimisväärseid monograafiaid sõjaeelse perioodi olulistest kunstnikest⁵⁶, ja neisse oli sidusus Euroopa kultuuriruumiga sisse kirjutatud. Seda oli siiski kirjeldatud üksikjuhtumina, eluloo paratamatu kaasaandena, mitte kui süstemaatilise platvormi loomist kultuuri uurimises. Loomulikult ei saa selles süüdistada autoreid, sest nõukogude korra ajal polnud võimalik analüüsida või isegi kirjeldada eesti kunsti modernismi kontekstis. Nagu kunstiajaloo, nii välistati ka kriitikas taustaküsimus. Parim võimalus oli teha nägu, “et meil peaaegu ei olegi nõukogude võimu olnud.”⁵⁷

Kuid 1970. aastate kunstikriitikast ja ajalookirjutusest alates on rohkem tunda, et hoolimata erinevatest kohanemis- (kohandumis-)strateegiatest, oli kunstnike ideemaastike eesmärgiks Nõukogude Liidu poolt okupeeritud Eestis siiski olla ja jääda seotuks rahvusvahelise kunstiga. Nagu kunstis, muutus ka kunstikriitikas/ajaloo Lääne kui geograafilise mõiste ja keskuse tähendus, ja seitsmekümnendatest alates ei tähista Lääs enam mitte Lääne-Euroopat, vaid ühtlasi ka USA-d selle visuaalkultuuri kõige laiemas tähenduses.

⁵⁴ T. Tammet, Visarid ja nende aeg. – Kultuurileht, 20.09.1996.

⁵⁵ V. Sarapik, Juhised ja hübriidsus: Nõukogude poliitika lokaalsed teisenemised Eesti kuuekümnendate kunstikriitikas. – Ettekanne Kumu sügiskonverentsil “Kunst ja reaalspoliitika” 26.–27. oktoobril 2012 Kumu kunstimuuseumis. Salvestatud ettekanne Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

⁵⁶ Nt: E. Pihlak, Konrad Mägi. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1979; E. Pihlak, Nikolai Triik 1884–1940. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1969; L. Viiroja, Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1981.

⁵⁷ S. Helme, Sõjajärgse kunsti uurimisest ja uurimustest. – Eesti kunstitelu ja -kriitika 20. sajandil. Eesti Kunstiakadeemia toimetised, nr 9, 2002. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, lk 136.

1970. aastatel avanes rohkem võimalusi saada kirjandust Lääne kunsti kohta ja kasutada saadud teadmisi ka kunstikriitilistes tekstides, kuid samal ajal tekkis uus probleem tsensuuri tõttu. Kümnendi lõpu poole hakkas ideoloogiline kontroll tekstide ning nende sõnavara ja terminoloogia üle võrreldes kümnendi algusega uuesti tugevnema – see sõltus mõneti ka inimfaktorist, eriti ajakirjanduse toimetajatest ja peatoimetajatest. Just sel ajal tulevad kasutusele eufemismid, et pääseda mööda tsensuurist. Mõned neist muutusid n-ö siseterminoloogiaks, näiteks slaidimaal. Polnud mõeldav, et sel ajal oleks tekkinud mingi riikliku ideoloogia silmis ainsast legaalsest meetodist – sotsialistlikust realismist – erinev metodoloogiline alus kunsti-situatsiooni käsitlemiseks. Olukord oli ühesugune kogu kultuurivaldkonnas. “Seal tuli modernismi avalikult eitada, et mitte tuua autorile kaela süüdistusi ning avaldamiskeeldu (näiteks sobivad mitmed 1960. aastate vaidlused ja eufemismid),” kirjeldas olukorda kirjanduskriitikas Tiit Hennoste.⁵⁸

Modernismi (*resp.* Lääne kunsti) probleem meie kultuuriruumis aktuaalseerus alles 1990. aastate kirjutistes. Seetõttu on kõik olulisemad jõujooned ja valikud paika pandud tagantjärele.

See väide ei puuduta ainult nõukogude perioodi uurimist, vaid ka sõjaeelset kunsti. Arvestades, kui võrd suur oli vähemalt 1970. aastateni Euroopa sõjaeelse kunsti mõju kohalikele ideedele, on sõjajärgse kunsti seisukohalt väga oluline uurida sõjaeelse Lääne ja kohaliku modernismi omavahelisi suhteid. ““Pallase” lõpetanutest moodustunud koolkond kujundas kogu Eesti 1930. aastate kunsti ilme ja lõi romantilise realismi traditsiooni, mille järelmõju kestis aastakümneid,” kirjutab Ene Lamp.⁵⁹

Meelsasti kasutaksin just selle järelmõju puhul eespool viidatud Beltingi käibesse toodud väljendit “süütuse seisund”, kuna tegu oli ühe valitud osaga Lääne modernismist, mille aktuaalsus Läänes endas oli kadunud. Põhjused, nagu samuti on eespool märgitud, ei olnud mitte ainult kunstilised, vaid suures osas poliitilisest olukorrast tingitud.

Lisaks poliitilistele põhjustele – sõjaeelse modernismi printsiipide edasikestmise emotsionaalsele ja kohaliku kultuuri identiteeti hoidvale tähendusele – on uurimist väärt teema ka mentaliteet ja esteetilised valikud. Valikuid, millist modernismi järgida ja väärtustada, ei tehtud ju ainult sõjajärgsel perioodil, vaid otsustavad olid sõjaeelset perioodil tehtud valikud, mille mõju taastus viiekümnendate lõpust alates. Paradoksaalselt segunes sõjaeelne traditsioon ka näiteks 1960. aastate alguses Nõukogude Liidus

⁵⁸ T. Hennoste, *Modernism ja meie: kolm pinget*. – Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003, lk 40.

⁵⁹ E. Lamp, *Kunstikultuur*. – Eesti kunsti ajalugu 1900–1940. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 29.

kultuuriuenduste käigus lansseeritud ideega nõukogude kaasaegsest kunstist, mida ka karmiks stiiliks kutsuti.⁶⁰

Sõjaeelse modernismi mõju 1950.–1960. aastatel pole iseenestest mingi avastus, sest Pallase eeskujundvat rolli pole ükski eesti kunstiajaloolane eitanud. Tahan aga siinkohal rõhutada, et sõjaeelse modernismi kogemus meie sõjajärgse kunsti ajaloos on veelgi olulisem, kui seni näidanud oleme. Võib väita, et hoiakud, mis kujunesid eelmise sajandi alguses, mõjutasid olulisel määral hoiakuid pool sajandit hiljem. Siinkohal olekski veel üks perspektiivseid uurimissuundi **muutuste ja dünaamika** teema – kuidas tajuti eri perioodidel keskuste (prantsuse, saksa) kunsti ning missuguse positsiooni see omandas kohalikus kultuuris.

Muidugi ei ole eespool nimetatud teema täiesti katmata, Euroopa ja kohaliku kunsti ajalisest sidususest ei ole sõjaeelse kunsti uurijad mööda pääsenud. Ene Lamp kirjeldab uue kultuurisituatsiooni tekkimist 1920. aastate keskpaigani, kui siia jõudsid ekspressionism, kubofuturism, futurism, kubism, konstruktivism: “Euroopa peaharud jõudsid kohale vaid väikese ajalise nihkega. [...] Uusasjalikkusest peale, kui modernismi puhang oli raugenud, osutus eesti kunsti pealiin Euroopaga sünkroonis olevaks.”⁶¹ Enesestmõistetavalt kirjutab Heie Treier oma monograafias Pärsimäest kui modernistlikust maalijast.⁶²

Ajaline sidusus, mis võiks olla osa laiemast kohanemiste ja dünaamika teemast, osutus 1960.–1980. aastatel ilmunud kunstiajaloolistes tekstides oluliseks kui üks väheseid võimalusi käsitleda eesti kunsti euroopalikus kontekstis. Küsimusel on ka laiem pool – keskuse ja ääremaade vahelised suhted, mida on põgusalt puudutatud eespool ja mis ilmselt moodustavad olemusliku osa enamikus Ida- ja Kesk-Euroopa 20. sajandi kunsti käsitlevates uurimustes.⁶³

Eesti sõjaeelse modernismi uurimise praegust seisu näitab kõige adekvaatsemalt “Eesti kunsti ajaloo” 5. köide, mille autorite hulka kuuluvad kõik meie olulised selle perioodi uurijad.⁶⁴

Modernismi uurimine, mille paradigma kehtis Euroopas 1960. aastateni (Eestis umbes 1970. aastate keskpaigani), on Eestis paremal järjel kirjandus-

⁶⁰ S. Helme, Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd 12 (1–2). Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2003, lk 29–55, artikkel on lisatud käesolevasse töösesse.

⁶¹ E. Lamp, Ekspressionism. Ekspressionim Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 21. E. Lamp kasutab mõistet “modernism” selles tekstis ka avanardi tähenduses.

⁶² H. Treier, Pärsimägi. Võrumaa–Tartu–Pariis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2002, lk 9.

⁶³ Vt nt: T. Benson, Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. Cambridge, MA; London, England: The MIT Press, 2002.

⁶⁴ Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Koost. ja toim. M. Kalm. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht ja Eesti Kunstiakadeemia, 2010.

teaduses. Eeskätt viitan siinkohal Tiit Hennoste artiklitele, esimesed neist on avaldatud ajakirjas Vikerkaar juba aastal 1993.⁶⁵ Ka Hennoste alustab klassikalise modernismi perioodist.

Tiit Hennoste leiab, et modernism ja eriti modernism Eestis on põhimõttelise tähtsusega kogu meie 20. sajandi kultuuriloos. Hennoste tekstid on muidugi keskendunud kirjandusloole, kuid on olulised ka kunstiajaloo kontekstis. Artiklis “Modernism ja meie: kolm pinget”⁶⁶ esitab autor seisukohti, mis katuvad mõnegi kunstiajaloolise küsimusega. Hennoste kirjeldab oma meetodit modernismi määratlemisel järgmiselt: “Ma võtsin eri allikatest modernismile omistatud tunnused, ühendasin eri nimede all käibivad, kuid sisuliselt samad tunnused ja koondasin need suurematesse rühmadesse vastavalt kultuurisituatsiooni kesksetele komponentidele. Kultuurisituatsioon on mentaalne mudel kultuuris osaleja teadvuses mingi kultuurinähtuse kohta.”⁶⁷ Pean oluliseks, kuigi ka diskuteeritavaks Hennoste seisukohta, et eesti sõjaeelses kultuuris ei toimunud paradigmapöört ning et modernism ei saanud keskseks mõõdupuuks kultuuris⁶⁸ ning et tegelikult jäime paigale, uusromantika ja psühholoogilise realismi juurde.⁶⁹ Selle seisukoha järgi kohtab modernismile iseloomulikku, kunstiteose puhast, iseennast reflekteerivat laadi sõjaeelses kunstis vähe. Teine oluline rõhuasetus Hennoste tekstides (kuigi laiemalt aktsepteeritud ja teada) on realismi ja modernismi vastandus mitte vormi, vaid ideoloogia pinnalt: rõhuasetus modernismi võitlusele totalitaristliku ideoloogiaga.

Modernismi mõistet kunstiajaloolise enam-vähem määratletud mõistena kasutas ühena esimestest Ants Juske 1993. aastal oma artiklis postmodernismist – samal ajal, kui Hennoste alustas oma artiklisarjadega.⁷⁰ Juske mainib siiski modernismi vaid postmodernismi-termini taustana. Juske aktsepteerib modernismi kui voolude (realism, impressionism, kubism, futurism jne) rida, juhib tähelepanu Ihab Hassani tekstidele ning avaldab artiklis Hassani tabeli, milles on võrreldud modernismi ja postmodernismi. Juske jääb n-ö Lääne modernismi seisukohtadele ning võimendab omakorda Hassani postmodernismile iseloomulikku modernismi olemuse interpretatsiooni. Paratamatult võimendatakse artiklis seeläbi ka ettekujutust modernismist kui millestki selgest ja kindlast. Autor esitab vertikaalse kunstiajaloo tüüpilise versiooni, aga oleks ka ülekohtune oodata

65 T. Hennoste, Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 1. loeng. – Vikerkaar 1993, nr 10, lk 41–50; vt lisaks: T. Hennoste, Hüpped modernismi poole. 17. loeng: Kodueesti modernism I. Hoojooks 60-ndatel. – Vikerkaar 1995, nr 11, lk 87–94.

66 T. Hennoste, Modernism ja meie: kolm pinget, lk 40.

67 Samas, lk 41.

68 Samas, lk 44–45.

69 Samas, lk 47.

70 A. Juske, Postmodernism. – Vikerkaar nr 8, 1993, lk 69–74.

1993. aastal Lääne kunsti kriitikat sellest aspektist. Nõukogude ajal peaaegu puudus teooria-keskne kirjandus, valdavalt võeti omaks seisukohad, mis olid mingil moel kättesaadavad.⁷¹ Huvitav on siinkohal märkida, et 1997. aastal arenes Ants Juske ja Jaak Kangilaski vahel väike diskussioon **readlik-greenberglikust** kunstimudelitest eesti kunstis. Kangilaski kirjutab: “A. Juskega tuleb aga nõustuda selles, et readlik-greenbergliku “mudeli” mõju oli tugev ENSV-s alates 1960. aastatest peaaegu nõukogude aja lõpuni”.⁷² Teatavasti viis Clement Greenberg oma 1961. aastal peetud ettekandes modernistliku maali tunnused äärmuseni, väärtustades vaid abstraktset kunsti.⁷³ Sellest hoolimata, et Eestis 1960. aastatel polnud Greenbergi seisukohad kunstiringkondades laiemalt teada, andis diskussiooniks põhjust meie kunsti tolaeagne äärmiselt tugev maalikesksus.

Lisaks kirjanduse väga lünklikule kättesaadavusele tuleb silmas pida Lääne uue, 1960. aastatel alguse saanud kunstikriitika võõrust siinses kontekstis. Soolisi, etnilisi ja kultuurilisi erinevusi käsitletavates tekstides ilmnev paradigma-muutus, mida toetasid 1960. aastate uusvasakpoolsusest mõjutatud sotsiaalsed teooriad,⁷⁴ oli raskesti või polnud üldse kohaldatav siinses totalitarismi poolt ideologiseeritud kultuurikeskkonnas. Ka analüüsid, kas uued teooriad võisid mõjutada siinset keskkonda, ilmusid alles tagantjärele, eeskätt Jaak Kangilaski artiklites. Kangilaski rõhutas uute teooriate ilmselget vasakpoolsust, mis kohalikus kultuuris oli mõistetamatu. “Paljud eesti kunstnikud aga, pettudes Lääne avangardi arengus, n-ö tõmbusid endasse, jätkates kord loodud vormisüsteemi viimistlemist, või siirdusid ideoloogilistel põhjustel avangardist täiesti sõltumatutele radadele (näiteks 1960. aastate radikaalsemad uuendajad O. Maran ja K. Põllu),” kirjutab Jaak Kangilaski.⁷⁵ Tänapäevaks on tekkinud nõukogude perioodiga tegelevate noorte uurijate arvestatav järeldus, kellele modernism kui ideoloogiate kompleks ja ajalooline periood pole läbiuurimata uudismaterjal, vaid iseenesestmõistetav keskkond. Moderniseerumise protsesse hakati uurima eeskätt seoses arhitektuuri ja muutunud kodukäsitlusega,⁷⁶ pikka-

71 Eeskätt Herberti Readi modernismi kontseptsioon: H. Read, *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson, 1964, mida oli liikvel siinsetes antikvariaatides.

72 J. Kangilaski, *Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus*. – *Sirp*, 1997, nr 19. Tsit. teosest: *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tartu: Ilmamaa, lk 220.

73 C. Greenberg, *Modernist Painting*. – *Art in Modern Culture*. Toim. F. Frascina ja J. Harris. London: Phaidon Press Limited, 1992, lk 308–314.

74 Vt nt: N. Chomsky, *Politics and the Intelligentsia*. – *Art in Modern Culture*. Toim. F. Frascina ja J. Harris. London: Phaidon Press Limited, 1992, lk 132–135, või Griselda Pollocki, Lucy R. Lippardi, Hal Fosteri jt kirjutisi.

75 J. Kangilaski, *Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus*. – *Sirp*, 1997, nr 20. Tsit. teosest: *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tartu: Ilmamaa, lk 226.

76 Nt: T. Ojari, *Elamispind. Modernistlik elamuehitusideoloogia ja Mustamäe*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2004, kd 13 (2), lk 42–70; M. Kalm, *Ons linnaelu maal hea? Majandi keskasula Eesti NSV-s*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2008, kd 17 (4), lk 61–87.

mööda läks sellega kaasa ka kujutav kunst.⁷⁷ Oluliseks lisanduseks teemale on kaks doktoritööd: Eva Näripea 2011. aastal kaitstud doktoritöö “Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)”⁷⁸ ja Mari Laanemetsa “Zwischen westlicher Moderne und Sowjetische Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland”.⁷⁹

Konverentside puhul ja laiemapõhjaliste kogumikena on teemaga seoses olulised “Kohandumise märgid,”⁸⁰ “Kohanevad tekstid”⁸¹ ja “Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda”.⁸²

Siiski peab tunnistama, et erinevus kirjandusteadusest on selles, et modernismi olemus omaette uurimisteedena, 20. sajandi eesti kultuuriloo olulisima kultuuridiskursuse probleemina on jäänud kunstiteaduses vähekaasitud.

3.2. Erinevad modernismid

Eelmises peatükis esitatud lühike probleemiasetus Lääne kunstimudeli domineerimisest ja selle üle peetavast diskussioonist näitab vajadust fookuseeruda küsimusele, mida erinev modernism eesti sõjajärgses kunstis tähendas. Mõiste **erinevad modernismid** tähistab siinkohal (nii sõjaeelse kui ka sõjajärgse) modernismi baasil sõjajärgses Ida-Kesk-Euroopas arenenud kunstinähtusi, mis mitmetel põhjustel, aga eelkõige poliitilise võimu surve tõttu paratamatult erinesid Lääne modernismi domineerivast käsitlusest, mida on nimetatud vertikaalseks. Ülevaade sellest, et Ida-Kesk-Euroopa piirkond polnud ühtne ei poliitiliselt ega kultuuriliselt ning et regiooni sees oli modernismi, sealhulgas sõjajärgse modernismi käsitlus erinev, sisaldub väitekirjas esitatud artiklis “Erinevad modernismid, erinevad avangardid”.

77 Vt nt: E. Taidre, Kosmoseteema käsitlusi Nõukogude Eesti graafikas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd 19 (1–2), lk 72–102; A. Allas, Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd 19 (1–2), lk 41–71; A. Kurg, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20 (1–2), lk 26–58; jt.

78 E. Näripea, Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond). Doctoral thesis. – Eesti Kunstiakadeemia, kunstikultuuri teaduskond, Kunstiteaduse Instituut, 2011.

79 M. Laanemets, Zwischen westlicher Moderne und Sowjetische Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland. Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte XIV. Herausgegeben vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011.

80 Kohandumise märgid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002.

81 Kohanevad tekstid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool, 2005.

82 Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2009.

Eesti kui kahekordse **teise** (Ida-Euroopa ja ka teise rahvuse poolt okupeeritud Ida-Euroopa) võimalused ja valmisolekud omaks võtta Lääne sõjajärgses modernismis ja seejärel 1960. aastatel toimunud pöördelisi muutusi olid oluliselt teistsugused kui Kesk-Euroopa riikides. Samas kuulub meie sõjajärgne kunst vähemalt 1990. aastateni hoolimata oma duubeldatud teiselisusest – sellesama Ida-Kesk-Euroopa regiooni sisse, samad on ka poliitilisest režiimist tingitud probleemid. Me ei saa vaadelda ennast sellest lahus. Seetõttu on edasine tekst jagatud kahte ossa:

- Ida-Kesk-Euroopa sõjajärgse kunstiajaloo uue diskursuse teke
- Eesti kunsti võimalikkus ja võimekus selles kontekstis.

Ida-Kesk-Euroopa sõjajärgse kunsti püüd ühineda Lääne diskursusega ja samas tugev erinevus sellest tulid oluliste teemadena esile kohe pärast Berliini müüri langemist.⁸³ Nagu on märgitud artiklis “Erinevad modernismid, erinevad avangardid”, algas see teistsuguse vaatenurga esitamine 1990. aastatel toimunud suurtest rahvusvahelistest näitustest, sest just need suured üleeuroopalised näitused olid muutuvate diskursuste tekitajad ja uute hoiakute konstrueerijad. Tollal alanud uue diskursuse loomise aega võib jagada kaheks perioodiks.

Esimene periood algas Berliini müüri langemisega ja kestis vähemalt üheksakümnendate lõpuni. See periood oli tugevalt mõjutatud poliitilistest ja sotsiaalsetest protsessidest, mis ei domineerinud mitte üksi Kesk- ja Ida-Euroopas, vaid ka Lääne-Euroopas 1990. aastate alguses.

Esimest perioodi iseloomustab suundumus mõõta Kesk- ja Ida-Euroopa sõjajärgset kunsti läänelike kaanonite alusel. Kesk- ja Ida-Euroopa kunsti elu 1990. aastatel oli suuresti toetatud ja finantseeritud ning seega ka mõjutatud Lääne institutsioonide poolt.⁸⁴

Artiklis “Erinevad modernismid, erinevad avangardid” kirjeldatud 1994. aastal Bonnis avatud näitus “Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa”⁸⁵ lõi, hoolimata soovist korvata **teise** kunstiajaloo puudumist kanoniseeritud kunstiajalugudes, ühekülgse raamistiku mitte ainult suhtumisele **teise** Euroopa esitamisse, vaid ka diskussioonidele regiooni kunstikaanonite vastandamise üle Euroopa kunstiajaloo. “Selle asemel, et dekonstrueerida ühe kunstiajaloo universalism, võttis [näitus] osa selle edasisest mütologiseerimisest,” väidab Piotrowski.⁸⁶ Sama

83 Olulisemad 1990. aastate autorid olid Piotr Piotrowski, László Beke, Lóránd Hegyi, Katalin Keserü, Krisztina Passuth, Marijan Susowski, Igor Zabel, Vojtěch Lahoda, Bojana Pejić, Branislav Dimitrijević jt. Uue teemaga haakusid ka mitmed Lääne uurijad, nagu Susan E. Reid, David Crowley, Henry Meyric Hughes, Timothy O. Benson, S. A. Mansbach jt.

84 Tuntuimaks näiteks Eestis on George Sorosi loodud ja finantseeritud kaasaegse kunsti keskuste võrgustik.

85 Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Bonn 1994.

86 P. Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, lk 19; vt ka minu väide artiklis “Erinevad modernismid, erinevad avangardid” lk 10.

seisukohta toetas Henry Meyric Hughes: “1994. aastal toimus Bonnis ulatuslik ja väga huvitav näitus “Europa Europa”, mis sisaldas töid kunstnikelt, kes puudusid Lääne kaanonist, kuid ei teinud mingit katset selles kaanonis kahelda, kuna selle määras enamalt jaolt turg.”⁸⁷

Vana kaanonit, vertikaalset kunstiajalugu toetasid sel ajal ka postkommunistlike maade kuraatorid ja ajaloolased ise. Sõjajärgse kunsti uurimise esimest etappi iseloomustab soov käsitleda oma kunsti Lääne kunsti kaanoni sees, liitumine universalismi ideoloogiaga. Tuleb tunnistada, et sellest soovist polnud vaba ka näitus “Personal Time”, mis esitas kolme Balti riigi kunsti esmakordselt uues kontekstis näitusel Varssavis 1995. aastal. Kui gi oli rõhutatud erinevust Lääne avangardi mudelist⁸⁸, oli kõigi sõjajärgse kunsti kuraatorite tekstides rõhutatud ka Läänest saabuva informatsiooni olulisust ning vajalikkust sellega kursis olla.⁸⁹

Eespool öeldu näitab, et eesmärk tutvustada seni vaba maailma eest suletud regiooni kunsti võis kaasa tuua tagajärgi, mille kaudu senine bipolaarsus sai senisest rohkem rõhutatud. Piotr Piotrowski nimetab veel ühe näitena Peter Schjeldahli artiklit Mirosław Bałka kataloogis, milles Schjeldahl esitab hiljem (eessõna ilmus 1993) väga levinud seisukoha: Läänes on oodatud midagi “ uut”, mis peaks seoses Euroopa avanemisega tulema endisest Nõukogude Liidust ning Lääne senist kunsti värskendama. See saab aga toimida ja mõju avaldada ainult siis, kui Ida-Euroopast pärit kunstnikud õpivad ära Lääne kunstikeele, sest alles siis suudaksid nad anda midagi “ uut” Lääne mõistes.⁹⁰ Samasugune lähenemine ilmneb ka Schjeldahli varasemates tekstides. Schjeldahl, kes suhtus positiivse ootuse ja huviga Berliini müüri järgsesse kunstisituatsiooni, kirjutas juba 1989. aasta detsembris entusiastlikult Erik Bulatovist kui vene kunstnikust, kes läänestab vene kultuuri.⁹¹ Niiviisi võimendati just sel kümnendil kultuurilist vahet Lääne ja Ida vahel ning Lääne domineerimist. See ei toimunud sugugi ühepoolselt, Lääne autorite kirjutistes, vaid sedasama tegid ka Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiajaloolased ja kriitikud. “Enamik Ida-Kesk-Euroopa kunstikriitikuid ja ajaloolasi nägid peamise probleemina küsimust, kuidas

87 H. M. Hughes, Nihkuvad vaated ja strateegilised ümberjoendumised: Värske pilk 1945. aasta järgsele Euroopa kunstile. – Erinevad modernismid, erinenad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda, lk 19.

88 S. Helme, Personal Time. – Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 20.

89 R. Jurėnaitė, Between Compromise and Innovation, lk 16–23; H. Demakova, The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995: Between Personal and Ideological Time. – Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996, lk 16–23 ja lk 10–20.

90 P. Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, lk 13.

91 P. Schjeldahl, Erik Bulatov. – The 7 Days Art Columns 1988–1990. Massachusetts: The Figures, 1990, lk 177.

integreerida piirkonna kunstipraktikaid universaalsesse kunstikaanonisse, ehk, täpsemalt öeldes, Lääne kunstiajalukku. Nad ei soovinud vaidlustada selliste konstruktsioonide eeldusi ega tegelda selliste perspektiivide rajamisega, mis omakorda rõhutaksid kontinendi selle osa “teistsugusust”. Igatsus normaalsuse järele, nagu seda on kirjeldanud Bojana Pejić, jättis varju teadmise piirkonna idiosünkraatilisest, ja seetõttu ka mingil määral ebanormaalsest staatusest,” kirjutab Piotrowski.⁹²

Teise lülitamine ja tõlkimine Lääne kaanonisse ja keelde ei olnud ühtselt tõlgendatav protsess, selle viisid olid regiooniti erinevad ning seetõttu ei saanud ootused täielikult kattuda. Kunstiteoste “keele” kohandamisel ja tõlkimisel tekkis nii palju probleeme, et juba 1990. aastate keskel hakkasid mitmed kriitikud sellele eraldi tähelepanu pöörama. Niisugused olulised näitused nagu “After the Wall” Stockholmis Moderna Museetis 1999. aastal ja “Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999” Viinis (ka Budapestis, Barcelonas, Southamptonis ja Prahast) 2000. aastal fikseerisid täiesti uue suuna regiooni kunsti käsitlemises. Mõlemad näitused võtsid rõhutatult kasutusele uue retoorika kahe kunsti olemasolust, aidates sellega oluliselt kaasa muutustele akadeemilises lähenemises. 1999. aastal küsis Bojana Pejić: “Kui ma kirjutan kunstnikest, kes võtavad osa näitusest “After the Wall”, kas ma kõnelen siis teistest või teistele?”⁹³ Pejići küsimus viitab sellele, kuivõrd oluline oli üheksakümnendate alguses Ida-Kesk-Euroopa kunstnike soov positsioneerida ennast Lääne kunsti diskursuse sisse ja mitte olla **teine**. Näituse üks ideoloogiaid oligi vastupidine, oma diskursuse loomine. Pejić juhtis seejuures tähelepanu keelekasutusele kui kõige silmatorkavamale eristamisele. “Mitmed kolleegid soovitasid eristada erinevaid geograafilisi gruppe, näiteks “Kesk- ja Ida-Euroopa maad” (CEE). See väljend ei kata muidugi Baltimaad, mis ei asu ei Kesk- ega Ida-Euroopas, vaid hoopis põhjas. Sama on juhtunud Saksa vana terminiga, mida on kasutatud sel sajandil kogu varasema aja ja mis nüüd on muutunud Kesk-Ida-Euroopaks (Mittelosteuropa, MOE). Kuid tundub, et teised alternatiivid võitis, ja just oma lihtsuse tõttu, külma sõja retoorikat iseloomustav dualistlik mõtteviis. Jäime selle juurde: Lääs ja ülejäanud”.⁹⁴

Eespool nimetatud näitused olid omamoodi kokkuvõtte kümnendi jooksul kuhjunud probleemidest nii kaasaegse kunstis (“After the Wall”) kui ka ajalooliselt (“Aspects/Positions”) – ning teise perioodi alguseks.

92 P. Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, lk 12.

93 B. Pejić, The Dialectics of Normality. – After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe. Stockholm: Moderna Museet, 1999, lk 016.

94 B. Pejić, The Dialectics of Normality. – After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe, lk 016.

Teist perioodi iseloomustab lahtiütlemine katsetest uuesti kirjutada postkommunistlike maade kunstiajalugu, jälgides ja kasutades Lääne kunsti mustreid. Sajandivahetusel korraldati ridamisi konverentse, ümarlaudu ja seminare postkommunistlike riikide kunstiajaloo teemadel⁹⁵, nende hulka kuulub ka juba eespool nimetatud 2008. aastal Kumu kunstimuuseumis toimunud rahvusvaheline konverents “Erinevad modernismid, erinevad avantgardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda”. Seda etappi iseloomustab sõjajärgse kunstiajaloo kirjutamine piirkonniti.⁹⁶ Tähelepanuväärne on kunstnikegrupi IRWIN üleskutse kirjutada uus ja iseseisev Ida-Kesk-Euroopa kunstiajalugu. Aega nõudnud protsess on jälgitav alates 2001. aastast, mil realiseerus projekti “East Art Map” (EAM) esimene etapp ajakirja *New Moment* kujul. Kogu uurimistöö materjal ilmus aastal 2006.⁹⁷ Juhtides tähelepanu sellele, et kirjalikke materjale sellest piirkonnast on olnud vähe ja seega materjal fragmentaarne, andsid ürituse initsiaatorid endale hästi aru püstitatud ülesande keerukusest. “Fragmenteeritud süsteem on esile toonud mitmeid probleeme. Esiteks välistab see sotsialistliku perioodi kunsti kui terviku igasuguse tõsisema laiapõhjalise võrdluse. Teiseks loob ta tõsised takistused kunstnikele, kes on ilma jätud igasugusest olulisest toetusest oma tegevusele ja seeläbi sunnitud laveerima kohalike ja rahvusvahelise kunstisüsteemide vahel,” tõdevad koostajad.⁹⁸ Projekti ülesanne polnud aga luua suurt ühtset süsteemi, vaidlustamatut tõde, vaid loodeti “joonistada kaart ja see ühendada”.⁹⁹

Probleem – kättesaadavate ingliskeelsete tekstide puudumine, mida pidasid raskesti ületatavaks “EAM”-i koostajad – oli kahtlemata tõsine argument oma kuvandi maksmapanemisel. 2002. aastal MoMA koostatud kogumik *Kesk- ja Ida-Euroopa tekstidest alates 1950. aastatest* on selle iseloomulik näide.¹⁰⁰ Teos, igati vajalik ja palju tsiteeritud, seadis eesmärgiks publitseerida

95 Nt: *Local Strategies International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968. Papers from International Conference, Prague, 11–14 June, 2003.* Praha: Artefactum, Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2006. Konverentsi publikatsioon sisaldab artikleid, mis on üsna iseloomulikud esimese ja teise perioodi nn üleminekuajale.

96 Nt: *Experiment in Romanian Art since 1960.* Bukarest: Soros Center for Contemporary Art, 1997; *EXAT 51 1951–1956. New Tendencies 1961–1973.* Cascais: Centro Cultural de Cascais, 2001; *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991.* Toim. D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge, London: MIT Press, 2003. Need teosed lähtuvad oma käsitluses piirkondlikest eripärasusest.

97 *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe.* Toim. IRWIN. London: An Afterall Book, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts, London, 2006.

98 Samas, lk 11.

99 Samas, lk 12.

100 *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s.* Toim. L. Hoptman and T. Pospiszyl. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

alliktekste, mis aga tähendas fokuseerumist eeskätt Venemaale ja endistele Jugoslaavia riikidele, kust oli võtta piisavalt ingliskeelseid materjale ja mida esindasid sellised rahvusvaheliselt tuntud autorid nagu Boris Groys või Slavoj Žižek. Kuvandi sõltuvus tekstide avaldamise võimalustest on ilmselge.¹⁰¹

Hoolimata viimaste aastate edukatest diskussioonidest, mida on käsitletud peatükis “Euroopa kultuuriruum kui mentaalne mudel ...” pole horisontaalse kunstiajaloo printsiip jõudnud nn suurtesse kunstiajalugudesse.¹⁰² Üheks põhjuseks võivad olla globaliseerunud maailma postmodernistliku kunsti ideid arendanud USA kunstikriitikute, eeskätt Benjamin H. D. Buchloh’, Rosalind Kraussi jt teoreetilised seisukohad, mis on oluliselt mõjutanud 1980. ja 1990. aastate kunstikriitilist ideoloogiat. Vastupidi Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiajaloolastele, kellele on oluline provintsistamise lõpetamine ning keskuse ja teise kunsti väärtuse võrdsustamine, mitte universaliseerimine, kirjutab Buchloh nn postrahvuslikust kultuurist ja rõhutab riikidepõhise kunsti muutumist rahvusteüleseks. “See uus, “internatsionaalne stiil” on, vastupidi, suunatud (võib-olla algas see koos abstraktse ekspressionismiga) sellise kultuuritootmise mudeli poole, mis on järk-järgult arenenud globaalse korporatiivse kapitalismi majanduslikes struktuurides ja jätnud seljataha traditsioonilise identiteedi ajastu tingimused.”¹⁰³ Just sellise internatsionaalsuse vastu on argumenteerinud Piotr Piotrowski, pakkudes asemele transnatsionaalsuse ideed, mis võrdustab, mitte ei ühtlusta kunstiajalugu.¹⁰⁴

Ida-Kesk-Euroopa lähikunstiajaloo positsioneerimisel Euroopa ja ka globaalsesse konteksti ning kahe piirkonna omavaheliste kultuurilise suhtluse ning erisuste käsitlemisel on aluseks poliitiline bipolaarsus aastast 1945. See pole küll ainus (võime siia lisada näiteks geograafilisest asendist, eluviisist, majanduslikest, traditsioonidel põhinevatest kultuurilistest, sotsiaalsetest jm hoiakutest tingitud erinevusi), kuid peamine. Eestis lisandus okupeeritud rahvusena suure riigi koosseisu kuulumise tõttu rahvuslikkuse küsimus.¹⁰⁵

¹⁰¹ Eesti on esindatud Moskva kunstniku Juri Sobolevi poeetilise kirjeldusega 1960. aastate Eestist: J. Sobolev, *Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva*. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 10–61.

¹⁰² Üks viimaseid mahukamaid 20. sajandi kunsti kokkuvõtteid, nelja autori, Hal Fosteri, Rosalind Kraussi, Yve-Alain Boisi, Benjamin H. D. Buchloh’ 2004. aastal ilmunud ühis-teos “Art since 1900”, pole pidanud vajalikuks perioodi 1990–2003 kronoloogiasse lisada ühtki olulist sündmust, mis viitaks muutustele Euroopa kultuuripildis. Diskussiooni käigus Peter Bürgeri seisukohtade üle on siiski aktsepteeritud erinevusi eri maade avangardkunstis, kuid vaid viitega vene konstruktivismile ja nõukogude avangardile (lk 324). Vt: H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

¹⁰³ B. H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, London: The MIT Press, 2000, lk XXI.

¹⁰⁴ P. Piotrowski, *Towards Horizontal Art History*, lk 84.

¹⁰⁵ Rahvuslikkuse küsimuses pole Eesti unikaalne riik, mitte ainult oma naabrite Läti ja Leedu analoogilise olukorra tõttu, vaid äärmiselt keeruline oli ajalooliselt kujunenud

Poliitiline olukord määras radikaalsuse piirid (vt lähemalt ptk 3.3) ning võimalikkuse ja võimekuse piirid, kuidas ja kuhu kunstis liikuda, seda on eespool nimetatud kui adaptatsiooni/kohandumist¹⁰⁶ ja muutuste dünaamikat. Võimalikkuse all on silmas peetud, et käsiteldaval perioodil polnud poliitiline surve sugugi ühetaoline ja ideoloogiline kontroll kultuuri üle erines näiteks 1960. aastate alguses olukorrast 1970. aastate keskel. Sellest sõltus omakorda nii näituste pilt kui reflekteeriv kunstikriitika oma hoiakute ja terminoloogiaga. Sisepoliitilised muutused olid kõige olulisemad võimalikkuse määrajad. Teine aspekt oli informatsiooni kättesaadavus, mis liikus ideoloogilisele survele vastupidises suunas – lihtsustatult võiks öelda, et sulaajal oli äärmiselt suur puudus informatsioonist kaasaegse kunsti kohta, aga pisut rohkem vabadust sellega tegelemiseks, ja kui informatsiooni voog suurenes just 1970. aastateks, siis ideoloogiline kontroll karmistus. Võimekus tähistab siinkohal kunstnike personaalset, esteetilistest eelistustest lähtuvat suhet kunstitööga, mitte kunstilist kvaliteeti. Ühiskondlik ja personaalne mõõde kujundavad muutuste dünaamika ja eripära, mis moodustavadki erineva modernismi sisu. See, et Eestis kujunes välja oma, kohalik sõjajärgse modernismi variant, ei tähenda, et tegu oli iseenesest mitteametliku kunstiga. Muutuste sees oli ka riikliku ideoloogia lantsseeritud kultuur, nagu on näidatud artiklis “Modernistlik realism ...”. Just segunemine ja kohandumine moodustavad kohaliku modernismi aluspõhja.

Kohaliku sõjajärgse kunsti kujunemisel Läänega võrreldes oli kõige olulisem Lääne kunsti tähenduste muutumine, kontekstuaalse erinevuse kasutamine meie kultuuris. Missugune oli passiivse ülevõtmise ja iseseisva ümbertöötamise vahetamine, on omaette küsimus. Jään siiski seisukohale, mida olen esitanud ka tekstis “Popkunst Forever ...”, et isegi suhteliselt kergesti äratuntavad mõjutused kas abstraktses kunstis või popkunstis ei tähendanud plagieerimist, vaid nende tähendus oli teine – nad moodustasid uue kunsti grammatika, tõid kunstikeskkonda uue keele võimaluse. See, kas ja kuidas kasutati ja kontekstualiseeriti seda grammatikat, annab meile võimaluse iseseisva, erineva lokaalse kunstiajaloo kirjutamiseks.

Käsitleva perioodi sisse jääb eesti kunstis endas toimunud oluline, 1960/70. aastate vahetusel toimunud paradigma muutus – 1960. aastate teisel poolel noort kunsti mõjutama hakanud ja SOUP '69 näitustega kulmineerunud popkunst. Sulaajal, alates 1950. aastate lõpust domineeris eeskätt eesti sõjaeelse modernismi mõju, selle esteetika ja juba kujunema hakanud väärtushinnangud, mis sõjajärgsel perioodil tagantjärele traditsiooniks kanoniseeriti. Nagu eespool nimetatud, võime seda perioodi analüüsida ka kui **süütuse seisundit**. Uuest kümnendivahetusest alates on aga üha rohkem tegemist tähenduste ümberpaigu-

olukord ka Kesk-Euroopas, nt vrd Poola ja Ungari vahetunde.

¹⁰⁶ “Kohandumise” mõistet kasutan selles tähenduses, nagu on seda kasutatud kogumikus “Kohandumise märgid”. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002.

tamisega Lääne kaasaegse kunsti ja kohaliku uue kunsti vahel. Hea näide sellest on Leonhard Lapini kasutusele võetud **liit-popi** mõiste. Kuna poliitiline kontekst muutis märkimisväärselt tööde tähendusi (vrd nt popikoonide või Brillo Boxi tähendust Warholi loomingus ja Keskküla autoportree või Toltsi vene kunsti ikooniliste maalide reproduktsioonide kasutamist kollaažides), loodi iseseisev, kohalikust poliitilisest situatsioonist ja keskkonnast lähtuv kohalik popkunst.

Lääne vertikaalse, kunstiajaloo seisukohalt on see marginaalne kunst ja ei ole võimeline mõjutama peavoolu, mille kanoniseerimine toimus USA-s ja Inglismaal. Uute seisukohtade valguses¹⁰⁷ ei pruugi selline lähenemine aga puudutada kohaliku kunsti väärtuse iseloomu, sest konteksti muutes, muudeti ka kunsti tähendusvälju ning loodi uued hindamise kaanonid. Veel enam, Piotrowski on juhtinud tähelepanu sellele, et senisel **teisel** on eelseid keskuse ees. Keskuse modernism lähtus universalismist ega hoolinud paigast, **teine** on aga konteksti suhtes palju tundlikum ning ei kirjuta oma kunstiajalugu “eikusagil”, vaid spetsiifilises kontekstis.¹⁰⁸ Väljaspool keskusi asuvate kunstiajalugude, sh eesti kunstiajaloo rahvuslikku narratiivsust saaks sel juhul vaadelda Piotrowski pakutud transnatsionaalsuse kontekstis. Selles kontekstis saaks käsitleda ka identiteedi küsimust, mis Nõukogude Liidus oli väikerahvastele nii oluline ja oli ka kohaliku kunsti kujunemise koostisosa, mis mõjutas ka nn erinevuste iseloomu.

Kui rõhutada eesti kunsti spetsiifilisust sõjajärgse modernismi kontekstis, võib tekkida küsimus, miks pole analüüsitud vahekorda Nõukogude Liidu poliitilise ja ideoloogilise keskuse Moskva sel ajaperioodil. Põhjusi on mitu: esiteks oli Lääne modernism selleks hoovaks, mille abil sooviti eristuda ametlikust keskusest, niisiis ei saanud eeskuju, kohandumise mudelid tulla Moskvast (v.a ametlikud tellimustööd ja seda aspekti käesolev väitekirj ei vaatle); teiseks: nõukogude kunst sulaajal, nn nõukogude modernism, kasutas ise ära Lääne modernismi ideoloogiaid, ja nagu Boris Groys on märkinud, tõi just kommunism esimesena kasutusse rahvusjärgse ühiskonna kontseptsiooni.¹⁰⁹ Käesolevast väitekirjast on välja jäetud ka veel üks huvitav aspekt, kunstikeelte võrdlus NSV Liidu sees, ehk meie jaoks vahekorrad eeskätt Läti ja Leedu kunstiga. Millised on selles kolmnurgas – Eesti, naabrid Läti ja Leedu ning Moskva – vahekorrad keskuse ja perifeeria vahel? Kus on siin

¹⁰⁷ Hans Belting pakub välja idee kahest häälest kunstiajaloo, ta kirjutab: “Euroopa on olnud õigustatult uhke oma rahvuslike identiteetide üle, nagu need peegeldusid inglise, prantsuse jne kunstis: Uue sajandi alguses on vaja leida Euroopa profiil, mis kunstiajaloo puhul tähendab väga erinevate ja vahel vastuoluliste narratiivide koosseksistentsi”. Tsit: H. Belting, *Europe: East and West at the Watershed of Art History*, lk 61.

¹⁰⁸ P. Piotrowski, *Towards Horizontal Art History*, lk 83–84.

¹⁰⁹ B. Groys, *Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other*. – *Art Power*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2008, lk 161–162.

keskus ja ühtne narratiiv? Arvestades domineerivat kunstiajaloo-käsitlust, mida, nagu eespool nimetatud, aktsepteerisid Ida-Kesk-Euroopa ja ka Nõukogude regiooni kunstiajaloolased ja kriitikud, oli selles võrdluses mõõdupuuks igal juhul Lääne kunst. Tallinna tajuti vähemalt Moskvas 1960.–1970. aastatel kui Lääne kunsti eesliini¹¹⁰. Üheks sellise positsiooni põhjuseks oli võime mitte ainult omaks võtta Lääne kunsti, vaid võime seda muuta ning kontekstualiseerida, seega luua keskusest erinev iseseisev kunstipilt.

3.3. Mitteametlik kunst kui avangard

Olen oma kirjutistes eesti sõjajärgsest kunstist käsitlenud avangardi kui nähtust, mis ei ole ennast enamasti avalikult poliitilises mõttes vastasleeri paigutanud (st tegu pole dissidentlusega), kuid kuulub sinna paratamatult kui Nõukogude Liidus valitseva ideoloogiliseeritud ja reglementeeritud kunsti suhtes opositsiooniline, seega mitteametlik/alternatiivne kunst. Avangard pole olnud ühisest vastandumise (esteetilisest või poliitilisest) ideoloogiast lähtunud grupeeritus, vaid isiklik, pigem subkultuurile iseloomulikke hoiakuid võttev tegetsemine, mida iseloomustab kriitiline distantseerumine üldtunnustatud reeglitest ning pigem passiivne neile mitteallumine. Sellise mitteaktiivsuse kõrvale on pakutud ka avangardi kui aktiivset, osalusele pretendeerivat tegetsemist, eelkõige Leonhard Lapini tegevuse näitel.¹¹¹ Niisugune dialoog kinnitab, et diskussioonid pole lõppenud ning eesti alternatiivkunst on endiselt teema, mis tuleb pidevalt kõneks koos nõukogude perioodiga eesti kunstiajaloo.

Olen mitteametlikust/alternatiivsest kunstist kirjutades kasutanud terminit **avangard** või **sõjajärgne avangard** juhul, kui see on minu meelest olnud põhjendatud. Mitte igasugune mitteametlik kunst ei pruugi olla avangard. Samas on avangard kui mõiste eesti kunstikirjutuses väga avar¹¹² ning ka käesolevates tekstides on kasutatud avangardi mõistena, mis kõige laiemalt tähistab uuendust, *mainstream*'i-vastasust ja teisitimõtlemit ning millel on olulised ajaloolised, sotsiaalsed, psühholoogilised põhjused. Kõige selgemalt võiks määrata avangardi kunstis tema suhte kaudu kohalike ühiskondlike ja ideoloogiliste piiridega: mõiste **avangard** on kasutatav, kui kunst väljub turvalisuse raamidest (piiride seest) ja vastandub seeläbi kultuuris osalemise ettekirjutatud viisidele. Rõhutan veel kord ka seda, et riigi seisukohalt ei tähendanud piiridest väljumine nõukogudeaegse eesti

¹¹⁰ J. Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996.

¹¹¹ M. Laanemets, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni übermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20/1–2, Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 90.

¹¹² Väitekirjas esitatud artiklis “ Miks me kutsume seda avangardiks ...” olen juhtinud tähelepanu, kui erinevalt on kasutatud sõna “avangard” eesti kunstikriitikas.

kunsti puhul kahte erinevat rada – esteetilist ja poliitilist –, sest üks tingis teise, (tavaliselt esimene teise).

Olen hoidunud kasutamast mõistet **neoavangard**, mida Eestis kunsti-ajaloolaste tekstides kasutatakse.¹¹³ Põhjus, miks ma olen jäänud pigem **avangardi** kui üldisema mõiste juurde, on kohaliku kunstielu suur erinevus ühiskondlikest muustritest, millele **neoavangardi** mõiste tugineb.

Neoavangardi mõiste tõi kunstikriitikasse Peter Bürger oma olulises teoses, mille esmatrükk ilmus 1974. aastal saksakeelsena.¹¹⁴ Neoavangard tähistas tema silmis kolmandat faasi ligi 150 aastases kunstipraktikas (modernism, avangard, neoavangard), mille jooksul Euroopa ja Ameerika sõjajärgne kultuur kordas sõjaeelsele avangardile iseloomulikku kriitilist diskursust, kusjuures viimase krititsism ja interventsioon jäid tühjaks žestiks. Bürgeri põhiteema oli avangard 1910. ja 1930. aastate vahel. Tema arvates ei toimunud radikaalne pööre kultuuris 19. sajandi keskpaiku, vaid hoopis olulisem oli 20. sajandi alguses toimunud pööre estetismitl ajaloolise avangardi juurde, mis sai teoks sajandi alguses.¹¹⁵ Bürger nimetab avangardi kunsti enesekriitiliseks refleksiooniks kodanlikus ühiskonnas ning peab Euroopa avangardi radikaalseimaks liikumiseks dadat.¹¹⁶ Tema ettekujutuses on avangard kunsti ja ühiskonna vahelise vastuolu ületaja rollis. Seetõttu on Bürgeri üheks peateemaks kunsti institutsionaalsus, mille avangard pidi hävitama. On väidetud, et selle tööga üritas Bürger ületada Theodor Adorno ja Georg Lukácsi vastuolu avangardi tähenduse mõistmisel ja soovis viia väitlused teaduslikule tasandile, kasutades metodoloogilise alusena Marxi teost “Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie”.¹¹⁷ Sidudes avangardi revolutsioonilisuse ajaloolise avangardiga, on Bürger oma raamatus äärmiselt kriitiline sõjajärgse kunstiuuenduse suhtes. Bürger leiab, et sõjajärgne avangard on institutsionaliseerunud ja et sellega neutraliseeritakse kriitiliste kunstiteoste poliitiline sisu. Neoavangard toimib kui tühi vormide ja ideede taaskasutus selle najal, mis leidis aset sajandialguse kahel esimesel kümnendil. “Hiliskapitalistlikus ühiskonnas realiseeriti ajaloolise avangardi eesmärgid, kuid tulemuseks on väärtusetus,” väidab Bürger.¹¹⁸

Bürgeri tekst ilmus ingliskeelsena aastal 1984, sellal kui oli äärmiselt mõjukas üks USA kriitikakoolkond, postmodernismi ideid ja ideoloogiaid

¹¹³ Neoavangardi mõistet on kasutanud näiteks Andres Kurg (M. Laanemets, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke uurimusi 2011, kd 20/1–2, lk 60); Kumu kunstimuseumi IV korruse saalides on seletavates tekstides kasutatud neoavangardi mõistet.

¹¹⁴ P. Bürger, *Theorie der Avant-Garde*, 1974. Tõlge inglise keelde: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.

¹¹⁵ P. Bürger, *The History of Aesthetic Categories*. – *Theory of the Avant-Garde*, lk 15–20.

¹¹⁶ P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, lk 21–22.

¹¹⁷ I. Hautamäki, *Avantgarden alkuperä*. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin. Helsinki: Gaudeamus, 2003, lk 57.

¹¹⁸ P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, lk 54.

propageerivad Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss jt. See 1960. aastate uusi kunstinähtusi entusiastlikult toetav seltskond ei saanud sugugi nõustuda Bürgeri seisukohtadega, kuigi neid peeti väga olulisteks. 1994. aastal kirjutas Hal Foster: “Nüüd, kahekümne aasta järel, raamistab see tekst [Theory of the Avant-Garde] endiselt arvukaid diskussioone ajaloolise avangardi ja neoavangardi üle (selle viimase tõi just Bürger terminina käibe), seega on veel tänagi äärmiselt vajalik töötada tema teesidega.”¹¹⁹ Diskussioonist tulenenud kriitika käigus täpsustati kontseptsiooni sõjajärgsest avangardist ehk neoavangardist. Diskuteerides Bürgeri väidetega, on Hal Foster esitanud omapoolsed argumendid neoavangardi kaitseks,¹²⁰ mis peaks omakorda toetama Bürgeri avangarditeooria dialektilist poolt.¹²¹ Diskussioon on edasi kestnud, jätkudes ka 2004. aastal välja antud olulises teoses “Art since 1900”.¹²²

Eesti kunsti kontekstis on oluline, et Buchloh näeb kahe avangardi suhteid oluliselt keerulisemana, kui seda esitatakse Bürgeri kontseptsioonis. “1951. aastast peale on dada ja konstruktivismi postkubistliku päranduse taasavastamise protsess esmakordselt nähtavale toonud keerulised suhted kahe avangardi-formatsiooni vahel, mis tähendab kunstiliste paradigmade ja nende kvalitatiivse transformatsiooni jäävuse ja korduse dialektikat. Sellest annavad tunnistust (ka pisut varem või hiljem) Lucio Fontana ja Robert Rauschenbergi, Ellsworth Kelly ja Yves Kleini, Jacques de la Villeglé’ ja Jasper Johnsi tööd ning 1913. aasta ajaloolise avangardi võtme paradigmade taasesinemine.”¹²³ Hal Foster leiab, et 1950. aastate lõpus – 1960. aastate alguses pakkusid vähemalt kaks ajaloolise avangardi nähtust (dada Duchampi võtmes ja vene konstruktivism) radikaliseerumise võimalust ja alternatiivi modernistlikule mudelile, mis sel hetkel domineeris, kuna nende mõlema lähenemised vaidlustasid autonoomuse printsiibi ning kunstniku subjektiivse eneseväljenduse tähtsuse.¹²⁴ Buchloh’ järgi oli kontseptualism rohkem kui ükski teine sõjajärgne kunstiliikumine see jõud, mis lõplikult lahutas sõjajärgse kunsti ajaloolise avangardi pärandist, luues radikaalselt erineva kriitilise interventsiooni baasi, mis oli selgelt eristuv Bürgeri kriitilisest mudelist.¹²⁵

119 H. Foster, What’s Neo about the Neo-Avant-Garde? – October, vol. 70, The Duchamp Effect. Autumn 1994, lk 10.

120 H. Foster, Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde? – H. Foster, The Return of the Real. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1996, lk 1–34. Kogumikus avaldatud artikkel on mõningate parandustega modifikatsioon 1994. aastal avaldatud artiklist “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”.

121 Samas, lk 29.

122 H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.

123 B. H. D. Buchloh, Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975. Massachusetts: The MIT Press 2000, lk XXiii.

124 H. Foster, What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?, lk 5–34.

125 B. H. D. Buchloh, Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975, lk XXIV.

See on äärmiselt oluline diskussioon, kuhu eesti nõukogude kunstil on aga raske ennast positsioneerida. Neoavangard Bürgeri mõistes kogu selle kriitilisuse, ideede ja ajaloolise avangardi rolli käsitlemisega jääb suurel määral välja meie praktikast.¹²⁶ Eesti kunsti praktika ei paku mingit võimalust samasuguse arengu järgimiseks, meil puudub esiteks võimalus võrrelda ajaloolise avangardi allakäiku neoavangardse loominguga, ja teiseks, meie kunstis peaaegu puudub kriitiline refleksioon, rääkimata dada või sürrealismi revolutsioonilisest rollist meie sõjaeelses kunstis. Meie kunstimaterjal lihtsalt ei paku seda võimalust. Peamine argument on aga, et Bürgeri kritiseeritud 1950. aastate lõpu, 1960. aastate alguse tehnikapõhine formalism ja New Yorgi koolkonna abstraktne maal (meie puhul järelimpressionism, pallaslikkus) asetusid kohalikus kontekstis opositsioonilisse rolli teise, valitseva kunstdiskursusega, nagu ka artiklis “Miks me kutsume seda avangardiks?” on näidatud.

Meil on äärmiselt raske algatada ka diskussiooni eesti ajaloolise avangardi ja sõjajärgse neoavangardi vahel. Sõjaeelse avangardina on eesti kunstiajalugu teadvustanud vaid Ado Vabbe varaseid töid ja ka Eesti Kunstnikkude Rühma loomingut. “Eesti kunsti ajaloo” 5. köide seostab Ado Vabbet avangardkunsti tulekuga eesti kunsti.¹²⁷ Samas rõhutab Eha Komissarov ka modernismikesksust ja orienteerumist ilule, “mis väga harva minetab Vabbe silmis tähtsuse”.¹²⁸ Artiklis “Eesti Kunstnikkude Rühm” ei paiguta Reet Mark seda liikumist ei avangardi ega modernismi tähenduste raami, kuid viitab Hanno Kompuse artiklile, kus Kompus Aleksander Krimsi kollaažitehnikas tööde puhul on lisanud, et “vaja oli Vabbest veel vasemale istuda”.¹²⁹ Sõjaeelset ehk ajaloolist avangardi eesti kunstis on võimalik käsitleda ainult esteetika ja vormiloome pinnalt, mis samuti ei vastaks Bürgeri mudelile. Olgu siin vaid üks näide teoreetiliste mudelite erinevusest: kui kasutada Read–Greenbergi kunstimudelit, on nii Vabbe kui ka EKR avangardkunst, kuid Bürgeri järgi nad seda ei ole.

Ent keerulisem kui aktsepteerida Bürgeri kriitilisust (mida nii või teisiti on meie kultuurile raske kohandada), on sobitada meie kultuuriga neoavangardi kriitilisust modernismile iseloomuliku universalismi ning autonoomia suhtes, mis oli üheks Buchloh’ teoste põhiteesiks. Võib väita lausa vastupidist: sõltumatus ja kunsti autonoomia olid sulaa ja olulisimad mõisted.

¹²⁶ Pidades silmas Bürgeri institutsionaalsuse kriitikat, võime ehk tuua vaid 1–2 näidet, mis mahuvad kriitilise diskursuse sisse, üks neist on kindlasti näitus “Harku ’75. Objektid, kontseptsioonid”, mis toimus väljaspool Kunstnike Liidu ametlikult sanktsioneeritud ruume ning oli esitatud kui noorte teadlaste ja kunstnike kohtumine.

¹²⁷ E. Komissarov, Avangardistlik narratiiv Ado Vabbe loomingus 1913–25. – Eesti kunsti ajalugu. Köide 5. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2010, lk 217.

¹²⁸ Samas, lk 219.

¹²⁹ R. Mark, Eesti Kunstnikkude Rühm. – Eesti kunsti ajalugu. Köide 5. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2010, lk 326.

Kunsti autonoomia ei tähistanud mitte ainult sõltumatust väärengutest kunstis (sotsialistliku realismi doktriin), vaid ka isiksuse ideoloogilist sõltumatust. Sõjajärgse modernismi hoiakud olid eeskujuks ja ideaaliks eesti sõjajärgsetele sulaja muutustele, selle kaudu toideti ideed oma identiteedist ja kuuluvusest Euroopa kultuurilukku.

Eesti ei olnud selles protsessis sugugi üksinda, Piotr Piotrowski viitab samasugustele hoiakutele kogu Kesk- ja Ida-Euroopas: “Kunsti autonoomia ideed, mida Läänes käsitleti kui takistust sotsiaalse ja poliitilise krititsismi teel, peeti kommunistlikes maades opositsiooni manifestiks kunsti survestatud politiseerimise vastu. Lisaks võeti mitmeid 1960. aastate neoavangardistliku diskursuse elemente, eriti viiteid Marxi tekstidele Ida-Kesk-Euroopa (v.a SDV) sõltumatutes kunstiringkondades vastu teatud kahtlusega.”¹³⁰ Põhimõtteliselt samu ideid on Jaak Kangilaski arendanud oma mitmetes artiklites. “Avangardismi uus paradigma seadis paljud eesti kunstnikud raske valiku ette. Lükanud marksismi kui okupatsiooni legitimatsioonikatse naeruväärsena tagasi, olid kunstnikele sama vastuvõetamatud ka ideed, mida levitas näiteks uue kunstiteooria juhtiv ajakiri, 1976. aastal USA-s asutatud *October*, mis pealegi oli võtnud nime Oktoobrirevolutsiooni auks,” kirjutab Kangilaski.¹³¹

Erinevate Ida-Kesk-Euroopa sõjajärgsete praktikate kirjeldamisel kasutab Piotrowski terminit **neoavangard**, põhjendades seda Ida-Kesk-Euroopa ja rahvusvahelise kunsti suundumuste sarnasusega (*happening*’id, kontseptualism, maalikunsti asendamine teksti ja kontekstiga jne) ning modernismi, täpsemalt maalikunsti kriitikaga, mis oli selle asendamisprotsessi eelduseks.¹³² Eriti oluliseks muutuvad selles protsessis diskussioonid kontseptualismi üle ning Ida-Kesk-Euroopa kontseptualismi erinevus ja samas olulisus rahvusvahelises kunstis.¹³³

Sõjajärgset perioodi analüüsivates Ida-Kesk-Euroopa kunstiajaloolaste tekstides on kasutatud termineid **avangard** ja **neoavangard** läbisegi, mis võib viidata ka sellele, et nii ajalooline kui ka neoavangard tuginesid ju põhimõtteliselt samadele – vastandumine, kriitika jm – printsiipidele, aga samuti **avangardi** kasutamisele üldmõistena. Mõned näited: Katalin Keserü viitab

¹³⁰ P. Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, lk 179.

¹³¹ J. Kangilaski, Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum 2009, lk 116.

¹³² P. Piotrowski, The Critique of Painting: Towards the neo-avant-garde. – In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, lk 179–240.

¹³³ Muutunud vaatepunkti kontseptualismile ning kunsti kontseptualistlikku tähendust erinevates regioonides vt: Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s. Project directors: L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss. New York: Queens Museum of Art, 1999. Kontseptualism Eestis väljendus peamiselt esteetilises vormis, mida võime ka paradoksaalseks nimetada.

oma raamatus Ungari popkunistist sellele, et 1960. aastaid käsitletakse Ungaris kui neoavangardi, oluliseks põhjenduseks on seejuures popkunsti positsioneerimine: avangardi funktsioone täitev popkunst kuulus Ungaris tegelikult postmodernismi ajastusse.¹³⁴ Erinevalt oma kolleegist ei kasuta silmapaistev ungari kunstiajaloolane ja teoreetik László Beke 1960. aastate Ida-Euroopa kunstit ja eriti kontseptuaalse kunsti tekkega seoses toimunud muutustest kirjutades terminit **neoavangard**. Ta seostab avangardiga kõik uued liikumised, mis liitusid (nende silmis) vanamoodsa abstraktse kunstiga, ning nimetab uue avangardi hulgas nii opkunsti, kineetilist kunsti kui ka uut geomeetriat. Meie kontekstiga võrreldes on huvitav Beke seisukoht, et koos *happening*'ide, Fluxuse projektide ja objektikunstiga aitas popkunst luua kontseptualismi arenguks soodsat konteksti.¹³⁵ Ka Éva Forgács peab sõjaeelse avangardi ja modernismi hoiakuid kunsti autonoomia seisukohalt iseloomulikeks sõjajärgse Kesk- ja Ida-Euroopa kunstile, kuna võitlus totalitaarsete reeglite vastu ja vaba individuaalse eneseväljenduse õiguse nimel tegi kunstnikust omamoodi romantilise kangelase võitluses rahvusliku sõltumatuse eest. “Samal ajal kui Läänes leidis avangard tee muuseumidesse ja turule, ja neoavangrad kõneles kommertsialiseerumise “reetlikkusest”, oli kunst Idas väga kaugel sellest, et muutuda kaubaks. Seal kehtisid ikka veel 1920. aastate avangardi algsed eesmärgid, ühendades klassikalist avangardi ja neoavangardi kuni ajani, mil kommunismi lõppmäng 1980. aastal alguse sai.”¹³⁶

Nii Buchloh' seisukoht sõjaeelse ja -järgse avangardi põimumisest kui ka eespool tsiteeritud autorite arusaamad näitavad sõjaeelse avangardi olulisust sõjajärgsele kunstile. Buchloh' jaoks muutub olukord radikaalselt 1960. aastatel. Kesk- ja Ida-Euroopas jääb avangard kuni süsteemi lagunemiseni täitma teistsugust rolli.

Eesti kunst, hoolimata vägagi erinevast olukorrast võrreldes nn sotsialismileeri maadega, kus kultuuri vabadus oli oluliselt suurem (eriti Poolas), järgib põhimõtteliselt sama mustrit.

Minu peaarvumendiks artiklis “Miks me kutsume ...” oli väide, et eesti abstraktne kunst ja popkunst on mõlemad avangard, arvestades nende tõsisest vastuseisu riigi kehtestatud kultuuripoliitikale, vastuseisu, mis ühtlasi laienes automaatselt vastuseisuks kogu poliitilisele olukorrale. Abstraktse kunsti ja kollaaži allikad pärinevad sõjaeelsest modernismist, esindades just neid väärtusi, mida kritiseerib Bürger. Eestis, vastupidi, olid just sõjaeelse modernismi hoiakud omandanud vastupanu tähenduse. Popkunst tõmbas

¹³⁴ K. Keserü, Variations on Pop Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990. Budapest: Foundation of Art Today, 1993, lk 11.

¹³⁵ L. Beke, Conceptual Tendencies in Eastern European Art. – Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s. New York: The Queens Museum of Art, 1999, lk 42.

¹³⁶ É. Forgács, Whose Narrative Is It? – Local Strategies. International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968. Praha: Artefactum, 2006, lk 41–42.

otsustava vahe nende kahe diskursuse, abstraktse kunsti ja popkunsti vahele. Seda muutust saab nimetada paradigma muutuseks. Samas tekkis meil huvitav olukord, kus ühelt poolt saame rääkida sõjajärgse (abstraktne kunst) ja sõjajärgse (popkunst) avangardi koosmõjust ja sünergiast. See toimus kas või rühmituse ANK '64 liikmete loomingu, ja veelgi enam, võib öelda, et abstraktne kunst valmistas ette pinda popkunsti tekkeks. See annabki võimaluse käsitleda perioodi abstraktset kunsti avangardina koos popkunsti ja teiste selleaegsete alternatiivsete kunstinähtustega (*happening*'id, Jüri Okase maakunstiobjektid ja filmid). Tegelikult esitas popkunst, eriti varane pop (pean selleks Ando Keskküla, Andres Toltsi, Leonhard Lapini töid kuni ERKI lõpetamiseni) kardinaalselt teistsuguse arusaama kunstiloomingust ning koos sellega tõsise väljakutse eeskätt modernismi ideoloogiast lähtuvatele diskursustele. Loobumine tahvelmaali esteetikast (Keskküla, Tolts), leidobjektide kasutamine (Lapin), kõrgkunsti mittekuuluvate materjalide kasutamine (Tolts), kunstnikupositsiooni kriitiline ümbermõtestamine jne, kuulusid 1960. aastate kunstiuuenduste ritta, tekitades situatsiooni, mida Buchloh käsitleb kui neoavangardi algust ja millest kirjutab ka Piotrowski. Veel ühe kihi niigi keerulisele tähenduste ja konnotatsioonide vahekorrale lisab tõik, et modernistliku esteetika väljalt lahkudes hakkas hilisem avangard kasutama mitmeid modernismi esteetikale omaseid võtteid, kusjuures teose sisu võis olla kardinaalselt lahutatud teose formaalsest esitusviisist (Jüri Okase fotode põhjal teostatud graafika, Andres Toltsi maalid).

Kokkuvõtteks: 1960. aastate kunstis on eri kihtidena koos erinevad kunstilised ideoloogiad, mis ometi on võimalised tekitama sünergeetilist keskkonda ning positsioneeruvad üheskoos vastasrindena, riikliku ideoloogia vastu suunatud mittekokkuleplusena. Klassikaline avangard, mis toitis sõjajärgset modernismi (ja Bürgeri järgi neoavangardi) ning 1960. aastate muutused töötavad siin käsikäes. Arvestades seda radikaalset muutust, mille pop-printsiiip tõi eesti kunsti senisesse ideoloogiasse (ma ei pea siin silmas sotsrealismi ametlikku ideoloogiat, vaid identiteeti kinnitavat modernismi ideoloogiat), ongi võimalik pop-printsiiibi tekkest alates kasutada uue alternatiivse kunsti tähistamiseks terminit **neoavangard**. See ei oleks vale. Samas on vähemalt käesolevas sissejuhatuses eelistuseks olnud mõiste **avangard**. Seda põhjusel, et neoavangard on seotud liiga paljude meie kohalikule kunstikultuurile võõraste vaidlustega kunsti võimupositsioonide üle ning lisaks muidugi ka tollal suhteliselt uute ja raskestitajutavate ideede ja liikumistega. Terminoloogia ülevõtt võib anda põhjust siduda tollast kunsti retoorikaga, mis tegelikult polnud meile omane.

Introduction

1. Preface

The current thesis consists of four articles, the text about Estonian pop art¹ that was published as a separate book, and an introduction explaining and expanding the topics tackled in the articles.

The texts examine, either directly or indirectly, two topics in post-war Estonian art, which in my opinion belong among the crucial questions of that period. Firstly, the essence of modernism and its expression in post-war Estonian art: the different meaning of the term modernism from the Western (*resp.* Paris) model and its transformation in the post-war Soviet culture (different modernisms); and secondly, the essence of the avant-garde and the relevant change of paradigm in the art of the 1960s–1970s. These are major topics that several Estonian art historians have tackled for over a decade, and hopefully the coming years will offer new information and new views.

My texts rely on the assumption that the Estonian post-war art should be analysed against the background of bigger systems, both aesthetical and political, which have influenced us, and which resulted in complicated and contradictory local developments. The art of the turn of 1960/1970 was preceded by a period influenced by post-war modernism, which in Estonian art became a form of pre-war modernism and a mixture of post-war western modernism and Soviet modernism. The analysis of this kind of blending, adapting and differences led to the topics presented in the thesis: aesthetic and ideological problems of unofficial/alternative art, realism in Estonian art, adopting the term **modernist realism**, adopting the term **different modernisms** as one possible methodological basis in researching this period, determining the post-war avant-garde through cultural-political and ideological opposition, and pop art in the context of the avant-garde and realiser of the paradigm change in art at the turn of the 1960s and 1970s.

The articles are preceded by an introduction with two aims. Firstly, the presented articles do not constitute one wider linked compact, although they are necessary parts of a compact/overall picture. These texts inevitably focus on one or another issue as the article format prescribes. They therefore need a common context and more explanations, and the topics had to be expanded. Besides, the articles were written over a long period of time and although the author's views have not essentially changed, a lot of new material has emerged similar researchers from other East-Central-Europe-

¹ The book published in 2009, *Popkunst Forever: Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s* also contains an essay by Kiwa, "Avant-pop 1975–2010", which naturally does not form part of the thesis.

an countries.² It is not possible to supplement the articles afterwards, but I have noted the additions, especially in older articles, in the chapter “Texts presented to the thesis”. In the meantime, many new art-related materials have appeared, which are not tackled in my articles and which I cannot unfortunately develop in the current thesis, but which need to be underlined in the introduction. The main topics are:

1. Linking the post-war modernism more closely with pre-war art.
2. Using the term neo-avant-garde in Estonian unofficial art.

As the topic is extremely wide, and it is not possible to exhaust it even with adding new views, the *Introduction* points out several essential areas of research that would need a new approach today.

Another issue, not more precisely formulated in the articles, although constantly present, is the question of our culture belonging in Europe (*resp.* according to West-European views) and our ability and possibility to confirm this belonging. This has been a self-devouring problem that has often turned into a cliché and prevented introducing any new viewpoints.

The introduction thus consists of three sub-chapters, where the first and the second constitute two sides of the same topic:

1. Modernism and post-war Estonian art
2. Different modernisms
3. Unofficial art as the avant-garde

In my texts I have used the term **post-war art**. In this thesis, the term has its temporal limits. It does not include art of the entire Soviet era that ended in 1991, but a period between 1955 until mid-1970s. In the context of the thesis, the post-war art excludes Stalinist realism as an over-politicised chapter in art history. Equally, the term post-war art does not tackle the period from the mid-1970s to the restoration of the Republic of Estonia. The end of this period can be associated with paradigm changes in Estonian art caused by pop art can be regarded as the end of both **post-war art** and **post-war modernism**.

It is also not possible to analyse a fifteen-year period, from mid 1970s to the 1990s with the same means as the 1960s. This period as a maturing era for an adapting culture is extremely complicated to analyse in Estonian art, which also coincides with the term of postmodernism. This analysis does not fit into the current thesis, as relevant articles have not been presented in the thesis. Thus the question of when we can actually consider the discourse of modernism in Estonian art to be over also remains without any lengthy reflection here. Modernism as a personal aesthetic attitude in the work of many artists lasted until the end of the 1980s, losing its positions (but not

² In several text the term East-Central-Europe has been used as it most clearly explains political geography.

completely) only in the 1990s. This does not however mean that the significant problems and trends in art development were then more influenced by the aesthetics of modernism.

Both modernism and the avant-garde as an art historical/theoretical problem could only arise in Estonia in the 1990s, starting with remarks in art criticism.

The radical change in the early 1990s was primarily reflected in art criticism. The new period was characterised by a keen interest in post-war alternative art. One retrospective exhibition of unofficial art followed the other, all aiming to revive and confirm their position as art that keeps in touch with developments in Western art and refuses to accept Soviet rhetoric. Ants Juske wrote about rehabilitating art, finding a parallel in neo-movements emerging in Western Europe in the late 1980s.³ More exhibitions followed: the youth exhibition *I Have Never Been to New York* in 1988 presented two retrospectives: reconstruction of the youth exhibition of 1966 (curator Jüri Hain) in the Tallinn Art Hall, and then the art group Visarid (curator Harry Liivrand); in 1990 the Tallinn Art Hall organised an exhibition *SOUP '69–'89*, after this in 1992 *In the Footsteps of the Avant-garde* in Gallery Luum (the current City Gallery administered by the Tallinn Art Hall) curated by Ants Juske; Kaljo Põllu's retrospective in the Tallinn Art Hall in 1994, ANK '64 retrospective in the Tallinn Art Hall in 1995, an exhibition of the art of the 1960s (*Reconstruction of a Phenomenon*) in the Knighthood House of the Art Museum of Estonia (curators Eha Komissarov and Mai Levin), retrospective of the art group Visarid in the Tallinn Art Hall in 1997, etc. The introductions to the exhibitions and the press threw themselves into gathering the participants' recollections, which today constitutes crucial art-historical material.

Three exhibitions especially strongly underlined the necessity of re-writing the existing concept of art history: collage exhibition in 1994 in the Art Museum of Estonia (curator Eha Komissarov), the joint exhibition of Estonia, Latvia and Lithuania *Personal Time* in 1996 in Zachęta Gallery of Contemporary Art (main curator Anda Rottenberg), and the exhibition *Tallinn–Moscow 1956–1985* (concept Anu Liivak, Leonhard Lapin) that opened the same year. By that time, enough empirical material had been gathered in order to raise the issue of a 'nest' where to place art of the Soviet period and how to analyse it.

The need for more systematic research also required more precise terminology. Various different terms were being used simultaneously, and an

³ A. Juske, "The Myths and the Realities of Post-Communist Art," *Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*. Eds. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001, pp. 11–22.

agreement had to be reached amongst those writing about art. An attempt to produce an overview picture does not necessarily mean static usage of terms, but can indeed be constantly changing and debatable, underlying one aspect or another. For example using the term avant-garde, which keeps producing new concepts even today.⁴

For me, the need to discuss the conceptualisation of the so-called new history of the Soviet era art was emphatically brought home when I was working with the text of *Brief History of Estonian Art*.⁵ I undertook a thorough investigation into Soviet art, especially the post-war art, aiming to more systematically analyse the different artistic concepts and chains of events.

4 E.g.: M. Laanemets, “Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel,” *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, vol. 20/1–2, pp. 51–91.

5 S. Helme, J. Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu*. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1999.

2. Texts presented for the thesis

The earliest article **Unofficial art: Ways of resistance in Estonian post-war art** was published in 2000. The article tried to regulate the terminology used to describe the Soviet-era unofficial/alternative art. As noted before, a number of exhibitions were organised in the middle and second half of the 1990s about art phenomena that were not allowed space in official Soviet art halls. Critical response was on the whole emotionally positive, and the material largely displayed for the first time. The problem, however, was that terms such as avant-garde, alternative, dissident, and others used in the reviews, were basically understood only for inner circles, although it could easily happen that even the narrower circles were unclear why one or another term was used. It was difficult to describe specific works of art with terms such as avant-garde and dissident in international contexts.

Terms such as dissident, underground, non-conformist, unofficial, alternative art had all merged into one, marking the art outside the mainstream, whereas the concept of the mainstream itself was simply empirical, meaning everything shown in exhibition halls. This article starts the topic about the differences of local modernism and avant-garde compared with the 'correct' modernism, i.e. art writing of the 20th century in Western Europe via changing styles and which dominated the art history rhetoric in international texts as an almost unswerving cliché in the post-war literature until the 1990s. The past terminological confusion has been sorted out today, and the preferred term is unofficial art⁶, which most precisely indicates the opposition axis: official – unofficial. The term alternative, too, is adapted to the axis and is used in parallel.⁷

The same article introduces the term **defence mechanism of Estonian art**, denoting mental attitudes and artistic methods, which were supposed to create an image of local art which differed from Soviet art. However, I have not developed the topic further, as it constitutes complicated social and psychological processes that require a broader research.

Some work has been done along these lines already, first of all articles published in collections *Signs of Adapting* and *Adapting Texts*.⁸ The term

6 See e.g.: A. Kurg, "Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s," *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, vol. 20/1–2, p. 27; M. Laanemets, "Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel," *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, vol. 20/1–2, p. 61.

7 E. Komissarov, "Modernistlik Eesti. 1950.–1960. aastate kunstiaarengud," *Kumu – kunst elab siin*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2010, p. 105.

8 *Kohandumise märgid*. Comp. and ed. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus 2002; *Kohanevad tekstid*. Comp. and ed. V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool, 2005.

adapting⁹ supports and partially covers the term of defence mechanism of art. The wider cultural field opened up by the compilers (literature, figurative art, theatre) comes in useful in art history studies.

The article titled “Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under the Soviets”, slightly reworked and supplemented with new Latvian and Lithuanian material, was published in the collection *Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets*.¹⁰

The article **Modernist realism in the Estonian painting of the 1960s** (2003) examines how to tackle the realist painting of the 1960s. Since the 1990s the main interest in our art research has been directed to the 1960s as a decade that produced alternative art, the alternative avant-garde and emphasising its meaning emerged in the art writing already in the 1980s.¹¹ This has overshadowed the mainstream or realist art in the form as the cultural policy of the time understood it. Therefore – and also in order to better position and analyse alternative art – we first need to describe the art in relation to which alternative art actually emerged, i.e. realist art. The question lies in the evaluation of realism of the 1960s. How to view art from the second half of the 1950s until the end of the 1960s when pop art arrived in Estonia? It is possible to claim that post-war modernism was most forcefully and clearly expressed in the figural compositions of that period, which can be most directly associated with commissioned art. The topic required going deeper into different sources of realism of the 1960s, which determined the nature of local art. The realism of that era rested on two sources: pre-war modernism and modernism of the era of science and technology (besides **rough style** I have suggested the term **socialist modernism** as it involved much more and emphasised ideology). The article suggested the term **modernist realism** to describe a specific manner in Estonian art. The changed treatment of form was supported by the rhetoric of the so-called Soviet contemporary art, used in restoring pre-war art culture and in new, albeit cautious experiments. Therefore the concept of decorativeness used in the article does not have a negative significance, but is rather of descriptive nature.¹²

9 “Saateks,” *Kohandumise märgid*. Comp. and ed. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus 2002, p. 8.

10 S. Helme, “Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia and Lithuania under the Soviets,” *Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2002, pp. 6–17.

11 T. Luuk, “Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekte. Hommage à Tõnis Vint,” *Uued põlvkonnad 2*. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut. Kunstiajaloo sektor, 1987, pp. 70–81.

12 E.g.: V. Raam, “Lepo Mikko looming,” – *Kunst*, 40/2. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1971, p. 21; E. Pihlak, “Kolme maa maalijad,” *Kunst*, 43/3. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1972, p. 9.

The article only briefly touches upon the ideological and social significance of modernism on local culture; this topic is added in the section of different modernisms. A separate analysis of nationalism and identity would be needed within the discourse of local modernism. The article “Modernist realism...” does not address this issue, only refers to the necessity of the analysis; today, the topic still lacks a more comprehensive analysis. The article only contains a reference to (religion-related) ethical considerations in Kormashov’s work; ethics as a theme was introduced into art criticism by Boris Bernstein years later¹³ who also developed his ideas in analysing the activity of group ANK ’64, as well as the work of Jüri Arrak.¹⁴ In the context of the article “Modernist realism...” the presence of modernism confirmed the understanding of art as part of high culture. In my opinion, this attitude began to change only in the late 1980s.

In my articles I have deemed important to seek possible parallels in the art of other countries under the power of the Soviet Union, although the cultural situations in the Soviet Union and Central and East-European countries were occasionally vastly different.

The article **Different modernisms, different avant-gardes** (2006) is based on the assumption that the conditions in the politically divided post-WW II Europe laid the foundation to art, which essentially belongs to modernist discourse, although it is strongly influenced by regional political peculiarities. The main issue here is how the former socialist countries, i.e. East-Central-Europe have tackled the functioning of alternative art. The countries selected for comparison are Serbia, Croatia, Poland and Hungary, also Latvia and Lithuania and Russia mainly because of the available English-language publications. The main issue is whether countries with similar experiences also have more or less similar history of unofficial/alternative art and its research methods, and whether it is possible to use this in studying and comparing Estonian art, take it as a role model? Considering the fact that all post-socialist countries started to re-write the existing history in the 1990s, it made sense to study the analyses and consequences in other East-Central-European countries.

The gathered material allows us to claim that in East-Central-European countries, alternative art had no identical models, but instead similar functioning mechanisms. The methodological foundation of the article is the term **different modernisms**, used by the American art historian Steven

¹³ B. Bernstein, “Nikolai Kormašov,” B. Bernstein, *Ringi sees & ringist väljas*. Tallinn: Kunst, 1979, p. 61.

¹⁴ B. Bernstein, “ANK kui eetilise fenomen,” *ANK ’64*. [Exhibition catalogue]. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995, pages unnumbered; B. Bernstein, “Epigraphes,” *Jüri Arrak*. [Exhibition catalogue]. Randers Kunstmuseum, Tallinn, 1998.

Mansbach. This term has remained one of the cornerstones of my subsequent research. Mansbach blames the shapers of the existing rhetoric for their unwillingness to see modernism in Eastern Europe and accept the significant feature in this area – its ability to move between the universal and the special, local and transnational. One of Mansbach's crucial claims is that unlike Western modernism, the Eastern avant-garde is connected with national identity. These and various other ideas of Mansbach constituted a huge research topic that faced the entire post-communist area, although his specific interest was pre-war modernism.

Accepting the difference between modernisms that emerged in many countries and cultural contexts after World War II in comparison with the “real” modernism as equal and not second-rate modernisms opens up a totally new perspective in the research of Estonian post-war art. Acknowledging different modernisms makes it possible to underline and emphasise a completely different position and cultural role of unofficial art in countries where the cultural policy was ideologised and controlled, compared to art treatments familiar from the Western post-war art. The term different modernism is significant in Estonia also from a purely emotional aspect, as it helps to alter the rhetoric about the constant backwardness, lateness and copying nature of Estonian art.

The article again emphasises the main ‘scale’ of Estonian post-war avant-garde – the Soviet power and ideological pressure. It is namely the political system, as well as the institutional frames of art life, which determine the boundaries of radicalism in reality and crossing these borders in turn produces a situation that allows us to define our unofficial art as avant-garde.

After 2006, besides texts used in the article, several significant publications and developments of the themes have appeared, which make it possible to go deeper into the differences between the post-war art in East-Central-Europe and in the West within the concept of modernism as an umbrella concept.¹⁵ These treatments also link the post-war socialist period and cultural phenomena of the post-Berlin wall independent states, also globally. New topics, so far only briefly mentioned, have been introduced into Estonian art history as well, e.g. Jaak Kangilaski's concept of three discourses and their intertwining¹⁶

¹⁵ See e.g.: P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009; P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012; *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*. Ed. J. Anderson. Carlton, Victoria: Melbourne University Publishing; ka B. Groys, *Art Power*. Cambridge, MA, 2008; J. Elkins, *Is Art History Global*. New York, London: Routledge, 2007; *Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*. Eesti Kunstimuseumi toimetised 4. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Kumu kunstimuseum, 2009; etc.

¹⁶ J. Kangilaski, “Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine,” *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tallinn: Ilmamaa, 2000, pp. 228–235.

has been supplemented by Tõnis Tatar's research about the quiet blending of radical/unofficial art with the mainstream, and the reasons of its conformation.¹⁷ Anu Allas has pointed out the impact of existentialism in the history of unofficial art.¹⁸ Another new topic discusses the possibilities of the theory of post-colonialism in researching post-war art.¹⁹

The current article formed the foundation for two subsequent publications and the issues raised there: avant-garde art in Estonia and pop art as a change of paradigm in our art.

The article **Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s** (2009) examines the issue raised in the previous article via two specific questions. First, on what grounds can we regard the post-war abstract and pop art in Estonia as avant-garde? There are different and even contradictory opinions in determining the essence of the avant-garde.²⁰ According to Clement Greenberg, for example, abstract art was still avant-garde in the early 1960s; Peter Bürger claimed that the main task of the avant-garde was the opposite, it meant overcoming the borders between art and life, and also a revolt against institutions. As far as the situation in Estonian alternative art in the 1960s was concerned, we have to rely on the local situation with a totally different kind of logic, the political situation that determined the logic and boundaries of activities. To point out the differences, it is necessary to use the term different modernisms, which

17 T. Tatar, *Aesthetic Autonomy and Ideological Opposition in Estonia in the 1960s and 1970s, or How the Avant-Garde Lost Its Political Edge*. Paper presented at the Kumu autumn conference *Art and Political Reality (PEALKIRI KURSIIIVIS)*, 26-27 October, Kumu Art Museum. Recording in the archive of the Art Museum of Estonia.

18 A. Allas, "Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal," *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2010, vol. 19/1–2, p. 41–71.

19 J. Kangilaski, "Lisandusi postkolonialismi diskussioonile," *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, vol. 20/1–2, pp. 7–25.

20 Depending on whether the avant-garde was regarded as a social or artistic phenomenon, the theories of the avant-garde differ. Classical theories are those of R. Poggioli, C. Greenberg, P. Bürger, texts by J.-F. Lyotard and W. Benjamin, radically diverse views of Th. Adorno and G. Lukacs on the significance of the avant-garde on culture. We should keep in mind with these texts that they were written at varying periods and their spread internationally was different as well. See e.g. C. Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", first published in 1939 (C. Greenberg, "Avant-Garde and Kitch," *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Ch. Harrison & P. Wood. Oxford: Blackwell, 2003, pp. 539–549); R. Poggioli's *Teoria dell'arte avanguardista* appeared in 1962 in Italian (translation into English: R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, MA; London: Belknap Press of Harvard University Press, 1968), and P. Bürger's *Theorie der Avant-garde* was published in German in 1974 (translation into English: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). The most influential critics of neo-avant-garde was the school of the USA, led by B. Buchloh, H. Foster, R. Krauss, see e.g. H. Foster. H. Foster. Washington: Bay Press, 1983, pp. iX–Xvi; B. H. D. Buchloh, *Neo-Avant-garde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2000.

has been explained in the introduction of the current thesis. The second task was to describe the differences and conceptualise the conclusions, which provides an opportunity to describe the developments of unofficial art in the course of 15 years from the same methodological basis.

The writings of local critics did not regard the avant-garde as a uniformly determined term, its borders are blurred, especially in the Soviet era, where the avant-garde denoted everything more or less forbidden. From the 1990s the avant-garde acquired the meaning of artistic rebellion.²¹

Comparing abstract art and pop art in the context of avant-garde art yields fascinating results, but leads to the conclusion that although abstract art in the general art context at the end of the 1950s was more radical than pop art in the late 1960s, pop art had a greater impact on the subsequent developments not only in figurative art, but also in interior design, fashion, film, etc. Putting an end to the aesthetics of modernism, it simultaneously separated itself from the political past and started operating within contemporary environment. This transition caused a more complicated relationship between the generations of the 1950s and late 1960s, as the mentality on which the identity of Estonian art rested within Soviet culture, inevitably came under attack as well. Secondly, preconditions were created to blend into the mainstream art.²²

The conclusions of the article emphasise that the avant-garde in Estonia was not a simultaneous collective experience and ideology, but it rather consisted of single events or, as the article claims, of **fields what happened**. Avant-garde is not a collective model, but an association of separate events, thus in fact constituting personal activity. The absence of collective model meant that the views within the avant-garde art differed too. They did not form a common understanding neither from an aesthetic nor a social platform, which becomes clear in comparing abstract art and pop art. The biggest difference between the abstract art of the late 1950s and pop art of the early 1960s was the latter's ability to influence and blend into various spheres of visual culture. Pop art attacked the existing paradigm and considerably changed the art of an entire generation.

The article does not tackle various significant topics, such as the issue of high and low, the process of commercialisation in Soviet conditions, also the problem of the avant-garde as a utopian world view and associating it with the pre-war avant-garde in Estonian art. These topics should be seriously examined in the future.

21 E.g.: A. Juske, "1960. aastate kunsti hõbepulm," *Eesti Päevaleht*, 11.12.1996; R. Varblane, "Kollaaž kui alternatiiv," *Rahva Häääl*, 20.10.1993; M. Levin, "Kollaaž kui alternatiivkunst," *Õhtuleht*, 27.10.1993; etc.

22 T. Tatar, *Esteetilise autonoomia ja ideoloogiline opositsioon 1960. ja 1970. aastate Eesti kunstis, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe*. Paper presented at the Kumu autumn conference 29.10.2012.

The logical continuation of this article was the research of Estonian pop art, which could be presented by means of specific material, e.g. an exhibition at Kumu Art Museum (27.11.2009–11.04.2010).

The book **Popkunst Forever. Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s** (2010) examines the influence of pop art in Estonia. The starting point is the difference of local art culture from the native countries of Anglo-American pop art. Because of the social environment, political control and a closed society the boundaries of Estonian pop art are vaguer, determined by local circumstances. Estonian pop art was influenced by both American and British pop; at the same time young Estonian artists cannot be accused of plagiarism, instead it meant introducing a phenomenon into local art, creating “relevant grammar”, clearly evident in several other art developments.

The temporal boundaries of pop art lie between the activities of group ANK '64 and the early 1970s; the last realisation of “student era ideas” were the animated films in the mid-1970s. The reason for the peculiarity of local pop art was primarily the difference of contexts, and hence the essential difference in the logic and semantics of image-usage. The most important value of our pop art is associating the message with local circumstances, materials and opportunities, which allows us to discuss on such topics as irony, criticism and utopia, which formed part of the young artists' work. What is remarkable is the blending with various interesting art ideas of the time (thanks to a slight increase of information), starting with abstract art and surrealism to De Stijl and Russian avant-garde. In the case of ANK group, abstract art and surrealism blended with the methods of pop art (a wonderful parallel is, for example, a mixture of abstract expressionism and a ready-made object in Rauchenberg's works (Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955)). The members of the Visarid group, primarily Kaljo Põllu, on the other hand, preferred to use op art, assemblage and collage. Pop art's breakthrough on idea level, i.e. seeing a new art form as untying it from the previous aesthetic discourse is linked with the exhibition SOUP '69 and the activity of its members.

Examining the art-critical reception in the press at the time, it is essential to keep in mind the rapid changes in political situation and the strengthening of ideological control after 1968, which especially influenced the printed word. Quite a few works have unfortunately not survived, and the photographic documentation is fragmentary. There is plenty of information in the form of conversations and recollections, which is not always possible to check. Bits of heard or seen information were not necessarily recorded by artists as conscious models or choices.

Pop art in its radical form was short-lived and part of it blended into the mainstream in different ways already in the 1970s. This type of blending

is not typical of Estonian pop art only, as it happened elsewhere as well; it can be regarded as part of pop culture's nature.²³

Considering the development of local pop, its peculiarities and differences from American or British pop art, acknowledging the phenomenon as a change in art discourse and the subsequent developments in the 1970s, it is essential to analyse the meaning of pop art and its position in local art life. Is it possible to describe this phenomenon in the context of the avant-garde, was it part of counterculture, a kind of local subculture? We must keep in mind that terms such as **counterculture** and **subculture** emerged in totally different cultural environments. They denote youth movements and layers of society in a way that was missing in our society and never had an opportunity to fully develop. Both terms are still used today (especially subculture) more broadly, including for denoting the opposition movement to the cultural mainstream (e.g. visual culture, theatre, cinema). Local pop, which was not a uniform style phenomenon, to say nothing of formulating common theoretical views, affords enough opportunities to tackle the phenomenon in various contexts mentioned before.

It was thus possible to conclude in the summary of the book that pop art at the turn of the 1960s and 1970s, which can be described as an aesthetic revolt, avant-garde, counterculture and subculture, was brief but had a decisive impact in Estonian art. Estonian pop art started the paradigm change in Estonian art.

Estonian pop art certainly needs further analysis, e.g. focusing on art ideas that occurred in parallel with pop art in the work of the same artists (for example the work of Leonhard Lapin), blending of different ideas and supporting one another. This kind of blending and producing synergy is typical of Estonian pop. The thesis of pop art as the avant-garde also needs to be examined further; one possibility is to link the change of paradigm with the concept of neo-avant-garde. The analysis of pop art as rejecter of the paradigm of modernism could be developed too, whereas on the artists' personal level part of the value criteria of modernism survived. This, too, is one peculiarity of local pop, on which the description of local pop actually relies on – there are various other possibilities to develop the topic.

Pop as a subcultural phenomenon is examined in the article "Flat No. 22 – A Planet in Tõnis Vint's Aesthetic Universe".²⁴ This article is not included in the current work.

23 See e.g.: S. H. Madoff, "Wham!, Blam! How Pop Art Stormed the High-Art Citadel and What the Critics said," *Pop Art. A Critical History*. Ed. S. H. Madoff. Berkeley, California, London: University of California Press, 1997, pp. xiii–xx; M. Kozloff, "American Painting during the Cold War," *Pop Art. A Critical History*. Ed. S. H. Madoff. Berkeley, California, London: University of California Press, 1997, pp. 354–369.

24 S. Helme, "Flat No. 22 – A Planet in Tõnis Vint's Aesthetic Universe," *Tõnis Vint ja tema esteetiline universum*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Kumu kunstimuseum, 2012, pp. 50–56.

3. Introduction

3.1. Modernism and Estonian post-war art

3.1.1. European cultural space as a mental model in the consciousness of Estonian culture user. A wish to be a real European

A wish to belong to European cultural space as its organic part has accompanied professional Estonian culture for the last 150 years. We know from history that it was most clearly formulated in the declarative view of the Young-Estonia movement “Let us be Estonians but also become Europeans!”²⁵.

“The ideals of modern Estonian culture were fixed by movement Young-Estonia. The normal paradigm of their culture is neo-romanticism and psychological realism and their ideological paradigm is socialist individualism,” wrote Tiit Hennoste. This view is also valid for visual culture.²⁶ No serious discussion emerged during the pre-war period about the specific nature of the relationship between Western-European and Estonian art. It was, however, in the air, shown by disputes in the magazine *Looming* in the mid-1920s, which focused on the artist’s possibilities and circumstances in Estonia.²⁷ There were accusations of provincialism, but this also remained within narrower circles.²⁸

It was perhaps A. H. Tammsaare who wrote most about Europe and Europeanness in the 1930s, and we must keep in mind that these writings were mainly critical about adopting Europeanness. “We have grown into Europe almost overnight – we have bought nearly all civilisation’s virtues and vices from there. Namely bought because there is very little that we have managed to create ourselves during twenty-odd years,” wrote Tammsaare.²⁹

It is likely that the issues failed to become topical not only because a lack of interest of our art history in the basic questions, but first of all because being connected with Europe seemed a perfectly natural phenomenon. “Escape” into Europe was not a separate problem. The issue of connections arose only during the Soviet period and the first analysing articles were published after 1991.

In sum – before World War II, belonging in the European cultural sphere was not an issue. Discussions about nationalism, folk art traditions and

25 “Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta,” *Noor Eesti I*. Ed. G. Suits. Tartu: “Kirjanduse Sõprade” kirjastus, 1905, p. 17.

26 T. Hennoste, “Modernism ja meie: kolm pinget,” *Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altikulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 47.

27 Naata Nael [Johannes Semper], “Muljed Tallinna kunstielust,” *Looming*, no. 6, 1923, pp. 473 – 478.

28 E.g. A. Gailit, “Kunstnikkude ülevaatlik paraad,” (Eesti kunstinäitus Tallinnas, 25.VII.1919). *Klounid ja faunid*. Tartu: H. Laakmanni trükikoda, 1919, pp. 114–136.

29 A. H. Tammsaare, “Emadepäeva puhul,” *Armastusest ja lapselikkusest*. Tartu: Ilmamaa, 2011, p. 163.

folklore emerged especially in mid-1930s,³⁰ and occurred within the cultural sphere. Although the discussions contained some scepticism about Europeanness, belong to Europe was never questioned.

After the end of World War II the situation in entire Europe changed radically, political divisions also meant significant cultural changes and ideological polarisation. Hence a justified question – what kind of modernism do we have in mind when we talk about the cultural connections with Europe in the post-war period, when we talk about a wish to be a ‘real’ European? The issue of cultural peculiarities within modernism that emerged in the entire eastern bloc is presented in the subchapter of the *Introduction, Different Modernisms*, and thus we do not discuss it here. However, we need to map the situation to some extent, in order to understand the problems associated with the main issue of the post-war Estonian art history – post-war modernism. One possibility is to point out two views; geographical and cultural, which are linked with one another.

After World War II the existing geographical division was politicised and ideologised. New opposing concepts of Western and Eastern Europe emerged, which no longer marked only geographical areas, but also the territory occupied or controlled by the Soviet Union. The term Central Europe emerged, which was a mixture of geographical position and state system (see Austria, Czechoslovakia etc.),³¹ also the concept of Eastern-Central-Europe.

“Eastern-Central-Europe is not the old Central Europe, although the latter partly contained within its borders. [---] One could generalize that East-Central Europe describes the territory, that from the mid-1940s to 1989 fell under the more or less strict control of the Soviet Union’s under the authority of the Yalta agreement,”³² summarises Piotr Piotrowski. Various texts separated Eastern Europe and the Soviet Union, which geographically at least partly belonged to Eastern Europe.³³ However, in the new context Eastern Europe did not mark any geographical or cultural space, but instead constituted a bloc of socialist countries under the control of the Soviet Union, this kind of division is understandable. There is, unfortunately, no separate chapter about art of

³⁰ The topic of national singularity was especially encouraged by Kristjan Raud, who at the same time criticised pseudo-nationalism, which formed only an external side, an ethnographical addition. See L. Viiraja, *Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtte-avalduised*. Tallinn: Kunst, 1981, pp. 118–120.

³¹ L. Hegyi, “Central Europe as a Hypothesis and Way of Life,” *Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999*. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, pp. 9–42.

³² P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009, pp. 8–9.

³³ L. Beke, “Conceptual Tendencies in Eastern European Art,” *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999, p. 41.

the Baltic countries, including Estonia, within the Soviet art; its peculiarities within the big art history writing have been too marginal.

During the Cold War, the relations in both political and cultural confrontation were very clear and using the new European geopolitical map in the history of culture was fully justified, whereas after the collapse of the Berlin wall, the terms Central and Eastern Europe have been criticised, because they continue to emphasise the bipolarity of European art.³⁴ Although this period of history is not included in the topics of the current thesis, the discussions are still retrospectively significant. Discussions about the position of the West as the centre are still topical, as the regained independence of the former socialist bloc countries has not abolished dividing Europe culturally into east and west.³⁵ In global cultural networks, too, the art of non-Western countries is still being called **the other**, and West has retained its position as the centre. The position of Western art as a universal ‘basic pattern’ has been harshly criticised.³⁶ The topic of the West as the centre is certainly wider than mere domination within Europe, and has become among the essential issues in researching global art history.³⁷ It is however not possible to examine this problem deeper in the current thesis.

As soon as the term East-Central- Europe was politicised, value criteria followed. “The term “East-European art” denoted a separate evaluation, while we never refer to Italian, French, Dutch, and Spanish painting collectively as “West-European”, the quantitative and qualitative differences notwithstanding”,³⁸ wrote Éva Forgács, discussing the topic of how prob-

³⁴ P. Piotrowski, “From Geography to Topography,” *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012, p. 55.

³⁵ An excellent example about the changing power lines in discussions, explaining the East-West relations in the situation of contemporary art is the case of Interpol. This was an exhibition of contemporary art in the new exhibition venue in Färgfabriken in Stockholm, which opened on 2 February 1996. The exhibition was supposed to represent new cooperation on a wide international level, but a conflict emerged, where the most extreme parts were the projects by Russian artists Alexander Brener and Oleg Kulik. The conflict escalated with “An open letter to the art world”, where the behaviour of the Russian artists was harshly criticised, their behaviour was considered scandalous and shocking, warning the institutional art world to avoid Viktor Misiano, the Russian curator and his artists. The conflict expanded into a wider discussion between East-West art relations. See: *Interpol. The Art Exhibition Which Divided East and West*. Eds. E. Čufer, V. Misiano. Ljubljana, Moscow: IRWIN, Moscow Art Magazine, 2000.

³⁶ See e.g.: I. Zabel, ““We” and “the Others”,” *Interpol. The Art Exhibition Which Divided East and West*, p.130.

³⁷ See e.g. materials of the 32nd international art history congress in 2008 in Melbourne. The aim was to examine the topics of migration and convergence in visual culture and exchange of art ideas between different cultures. The papers are published: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009.

³⁸ É. Forgács, “Whose Narrative Is It?,” *Local Strategies, International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*. Papers from International Conference, Prague, 11–14 June, 2003. Praha: Artefactum, 2006, p. 42.

lematic is to integrate East-European modernism into the mainstream of European art.

During the Cold War period, it was not difficult for the West to present its culture as universal, “real” art. The Western art history accepted a model, mainly based on the 20th century French (*resp.* Paris) history of art. Criticism of such fixed attitudes started in the 1990s and, as mentioned in the article in the current thesis, “Different modernisms, different avant-gardes”, it was primarily initiated by exhibitions of contemporary art, i.e. critics and curators. Together with critical views, the term **other** was also adopted, affording it a symbolic content in the West-East relations.³⁹ The term other reaches far back into history, and is not uniform either. Historically, Estonia was perhaps not a close **other** as, for example, Slovenian or Czech art, but instead **real other** like Russia or Poland.⁴⁰

It should be pointed out that such value criteria and relations were established bilaterally. Piotr Piotrowski describes the desire of his colleagues from several Eastern-Central European countries not to be different, because for them “different” meant “not quite as good”. “They simply wished to be seen as “normal” Europeans,”⁴¹ writes Piotrowski. The wish to identify is very much present in our culture as well, as indicated above.

The question is not only in provincialism, perceiving one’s backwardness, caused by being distanced from the centres. It is essential to understand to which extent the Central-Eastern European artists used the model of Western art in order to oppose local authorities for political reasons or to secure national identity. This topic is essential in researching post-war Estonian modernism. The purposeful adaptation of culture to suit the ideas of the West confirmed Estonia’s belonging in the ‘Western family’, and secondly emphasised the dividing line regarding the Soviet ideological pressure.⁴² Such an attitude could take extreme forms, where art was no longer a professional activity to artists, but a life necessity.⁴³ Hans Belting, who

39 See e.g.: B. Pejić, “The Dialectics of Normality,” *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999, pp. 016–027; I. Zabel, ““We” and “the Others”,” pp. 130–138.

40 P. Piotrowski, “1989: The Spatial Turn,” *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012, p. 29.

41 P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, p. 12.

42 P. Piotrowski, “1989: The Spatial Turn,” p. 22.

43 H. Belting, “Europe: East and West at the Watershed of Art History,” H. Belting, *Art History after Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003, p. 57. At most, this could develop further than any aesthetic disputes and identify with the way of life. In this respect it is interesting to read Boris Groys’s dialogues with Ilya Kabakov, who describes the types of unofficial Moscow artists and their relations with the authorities (И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги. Москва: Ad Marginem, 1999).

fully grasps the different circumstances of East-European development, especially the situation in the Soviet Union, has pointed to another topic in positioning Western art when he wrote about a **state of innocence**.⁴⁴ According to Belting, East-European countries were unable to join the crisis of modernism and its permanent criticism in Western Europe, as both conditions and reasons were absent. East-Europe remained in a “state of innocence”. Belting probably meant that East-European countries lacked a critical attitude towards Western modernism, quite the opposite – references to Western art were used and associated in connection with opposition to the official cultural policy. In his research of contemporary Asian art, John Clark highlights the same topic, regarding the usage of Western art styles in the local context as opposition to cultural colonialism.⁴⁵

I have examined ideas similar to Belting and Clark in my treatments about post-war Estonian modernism (see the analysis of the avant-garde in the context of opposition, the article in the current thesis, “Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s. Summary”). A “state of innocence” is an excellent description of Estonian art from the beginning of the thaw period until at least the early 1970s, when changes in art began with the restoration of pre-war situation, i.e. classical modernism.

Piotrowski has developed the topic of Western hegemony within the framework of the so-called **vertical art history**⁴⁶. Vertical history means hierarchical art history, where the heart of modernism lies in Western metropolises, which established the main paradigms of modern art: Paris, New York, Berlin. The peripheries outside the centre had to adopt the models determined in the centre. Even in case the peripheries had outstanding artists, their acceptance still depended on the centre.⁴⁷

44 *Ibid.*, p. 58.

45 P. Piotrowski, “1989: The Spatial Turn,” p. 28.

46 *Ibid.*, pp. 15–52; P. Piotrowski, “Towards Horizontal Art History,” *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Ed. J. Anderson. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, pp. 82–86.

47 An example here could be Ülo Sooster’s position in art history, made even more remarkable by the fact that he is the periphery (Estonia) of a periphery (Soviet Union). Sooster’s significant role in unofficial Moscow art was emphasised by his sympathisers Juri Sobolev (J. Sobolev, “Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva,” *Tallinn-Moskva 1956–1985*. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, pp. 10–61) and Ilya Kabakov (I. Kabakov, *Ülo Sooster piltidest*. Tallinn: Kunst, 1996). However, international treatments of Russian unofficial art do not mention Sooster. A significant exception is the recently published Natalia Sinelnikova’s comprehensive and richly illustrated analysis of Moscow non-conformists (as the author calls the artists). (Н. Синельникова. Нонконформисты. Москва: Virtual Gallery & Publishing, 2009.) Paradoxically, for the Moscow non-conformists, Estonia had become the centre of contemporary art, which was not seen as periphery at all.

Today, not a single East-Central-European art historian would agree with the vertical scheme of art history. For us, the question is which discourse to choose for our local art history. One of the most productive approaches is the issue of choices and adaptation. The centre is not homogenous and the East-Central-Europe is not homogenous either. A simple example in Estonia is the spread of pop art ideas in the late 1960s. The West treated pop as an anti-art, the idea of anti-art was not wholly accepted here. Instead, the radical ideas of pop art were included in continuous model of development.⁴⁸

The need to replace the vertical art history with a **horizontal art history** was evident in various discussions.⁴⁹ Horizontal art history is seen as the deconstruction of vertical art history, i.e. non-recognition of Western art history as a universal canon. Piotrowski has introduced the term **transnational**, which does not coincide with the term international. The idea of the transnational could be used to develop the horizontal art history, which is polyphonic, multidimensional and free of geographical hierarchies.⁵⁰ It should quite easy because the utopia of universalism has suffered because of global conflicts, and the situation makes it possible to accept signs of polyphonic identities. According to Piotrowski, horizontal art history sees the West in its geographical specifics together with its value system and traditions, but as an equal to others as just one region of the world culture.⁵¹

Transnational idea is quite close to the idea presented by Hans Belting of **two voices of art history**, which constitutes expectations of a common integrated and harmonious art history. “Europe was rightly proud of its national identities as they were mirrored in English or French art, etc. But at the beginning of the new century, the task is to find a European profile that, in the case of art history, means the coexistence of very different and sometimes contradictory narratives.”⁵²

The need for the horizontal art history, as well as for “two voices” has been essential in positioning and evaluating post-war Estonian modernism. In the treatment process itself, however, the above mentioned adaptation process is more significant, where the other side is the issue of the **dynamics of changes**. What then constituted the “real” art for local culture, whether and how it changed in time?

48 See e.g. the interview with Ando Keskküla: Ando. Dir. P. Brambat, ed. K. Reinmann. ETV Kultuurisaated, 1996.

49 *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*; P. Piotrowski, “Towards Horizontal Art History,” pp. 82–86.

50 P. Piotrowski, “Towards Horizontal Art History,” p. 84.

51 P. Piotrowski, “1989: The Spatial Turn,” p. 52.

52 H. Belting, “Europe: East and West at the Watershed of Art History,” 2003, p. 61.

Compared with Eastern and Central Europe, the question about “real art” was even more fundamental for Estonian culture, because it was connected with occupation and being forced into another cultural space against their will, hence the wish to keep in touch with “real Europe”. This link was vital for culture in the Soviet period, as it represented not only tradition, but primarily freedom. This was not generational (impact of the Pallas school), but a broader issue. A good example here is the manifesto of the art group Visarid⁵³ written in 1971, where one of the chief ideas was synthesis of local and international ideas. The manifesto begins thus: “The springs of our theoretical views lie in the synthesis of local as well as worldwide problems.” And: “We live at the border of Eastern and Western cultures and it does not matter how isolated a position we take, there are still invisible influences here”. Kaljo Põllu once wittily said: “It is possible that we were lagging behind art events in Paris and New York by a few hours.”⁵⁴ These quotations excellently map the topics of the questions posed above: first, the undisputed conviction of belonging to the Western cultural space and the wish to be “real”, and second, the ability of local culture to make independent choices, shape the adaptation process according to cultural traditions, circumstances and also expectations. “Real modernism” has not been a homogenous term in our culture either.

3.1.2. Research of modernism as cultural space in Estonia

Using and researching the term modernism in Estonian art falls in two periods of time: the Soviet period and the period of re-independent Estonia, and it would be very difficult, if not altogether unjustified, to compare texts of these eras. The problem-ridden Soviet art history writing today constitutes a separate research topic.⁵⁵

Art history of the Soviet period did not obviously allow any adequate analysis of the happenings in the West, especially linking Estonian art with European modernism. Several outstanding monographs were still published about significant artists of the pre-war period⁵⁶, which all emphasised our connection with European cultural space. However, this was presented as

⁵³ Copy, signed by Kaljo Põllu in the possession of the author.

⁵⁴ T. Tammet, “Visarid ja nende aeg,” *Kultuurileht*, 20.09.1996.

⁵⁵ V. Sarapik, *Instruction and Hybridity: Local Transformations of the Soviet Politics in the Estonian Art Criticism of the 1960s*. Paper presented at the Kumu autumn conference “Art and Political Reality” 26–27 October 2012. Recorded version in the archives of the Art Museum of Estonia.

⁵⁶ E.g.: E. Pihlak, *Konrad Mägi*. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1979; E. Pihlak, *Nikolai Triiki 1884–1940*. Tallinn: Kirjastus Kunst 1969; L. Viiraja, *Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused*. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1981.

individual cases, an inevitable part of biographies, and not as creating a systematic platform to research culture. The authors cannot be blamed here at all, because the specific field of research was excluded. It was not possible during the Soviet era to analyse or even criticise Estonian art in the context of modernism. The background issue was firmly excluded both in art history and criticism. The best thing to do was to pretend that “we almost did not have the Soviet power.”⁵⁷

It is especially evident since the art criticism and history writing of the 1970s that despite various strategies of adaptation, the ideas of artists in Soviet-occupied Estonia still aimed to be and remain connected to international art. Just like in art, the meaning of the West as a geographical concept and centre changed also in art criticism/history, and from the 1970s onwards, West no longer designates Western Europe, but the USA as well, in the widest sense of its visual culture.

More possibilities emerged in the 1970s to acquire literature about western art and use the knowledge in art-critical texts, although the new problem of censorship emerged at the same time. Towards the end of the decade, ideological control on texts and the vocabulary and terminology they used became increased, depending to some extent on the human factor, especially editors and editors in chief in journalism. At that very time euphemisms emerged in order to escape censorship. Some of them became so-called inner terminology, e.g. slide painting. It was not possible for any methodological foundation to emerge for adequately describing the art situation at that time that would have differed from the only official legal method, socialist realism. The situation was similar in the entire cultural field. “Modernism had to be openly denied, to avoid the authors being blamed and banned from publishing (e.g. various debates and euphemisms of the 1960s)”, as the situation in literary criticism was described by Tiit Hennoste.⁵⁸

As the issue of modernism (*resp.* Western art) in our cultural space became topical only in the writings of the 1990s, all essential aspects and choices were made in retrospect.

This does not only concern researching the Soviet period, but also pre-war art. Considering how strong was the influence of European pre-war art on local ideas at least until the 1970s, these views are also significant from the point of view of the current thesis. “The school formed of the ‘Pallas’ graduates shaped the entire Estonian art of the 1930s and created a tradition of romantic realism, the impact of which lasted for decades,” wrote Ene

57 S. Helme, “Sõjajärgse kunsti uurimisest ja uurimustest,” *Eesti kunstitegeluste ja -kriitika 20. sajandil*. Eesti Kunstiakadeemia toimetised, no. 9, 2002. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, p. 136.

58 T. Hennoste, “Modernism ja meie: kolm pinget,” p. 40.

Lamp.⁵⁹ I would like to use the term “state of innocence”, introduced by Belting, to describe this particular after-effect, as this was a chosen part of Western modernism, which was no longer topical in the West itself. The reasons, as also indicated above, were not only artistic, but largely caused by the political situation.

Besides political reasons – the emotional significance of maintaining the principles of pre-war modernism and the identity of local culture – another topic worth researching is mentality and aesthetic choices. The choices about which modernism to follow and appreciate were not, after all, made only in the post-war period, because decisive choices had been made in the pre-war era, the influence of which was restored from the late 1950s. Paradoxically, the pre-war tradition also blended, for example, with an idea launched in the Soviet Union in the early 1960s amidst cultural innovations about contemporary Soviet art, also called the rough style.⁶⁰

The impact of pre-war modernism in the 1950s–1960s is nothing new, as no Estonian art historian has ever denied the influence of the Pallas art school. However, I would like to emphasise that the experience of pre-war modernism in the history of our post-war art history is even more significant than previously thought. It can be claimed that the attitudes developing at the beginning of the previous century greatly influenced the views half a century later. Another fascinating research area would be the topic of **changes** and **dynamics**: how was the art of the centres (French, German) perceived at different periods, and what position this acquired in local culture.

The above-mentioned topic is of course not totally unexamined, as the researchers of pre-war art have hardly been able to avoid the temporal cohesion between European and local art. Ene Lamp describes the emergence of the new cultural situation until the mid-1920s, when new arrivals included expressionism, cubo-futurism, futurism, cubism, constructivism: “The European mainstream arrived only with a brief temporal shift. [---] From Neue Sachlichkeit onwards, when the wave of modernism had faded, the Estonian mainstream turned out to be in synchrony with Europe.”⁶¹ In her monograph, Heie Treier writes about Pärsimägi as a modernist painter.⁶²

59 E. Lamp, “Kunstkultuur,” *Eesti kunsti ajalugu 1900–1940*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, p. 29.

60 S. Helme, “Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalis,” *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2003, vol. 12/1–2), pp. 29–55, the article is included in the current work.

61 E. Lamp, *Ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, p. 21. In this text Ene Lamp uses the term “modernism” also in the meaning of avant-garde.

62 H. Treier, *Pärsimägi. Võrumaa–Tartu–Pariis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2002, p. 9.

Temporal cohesion, which could be part of a wider theme of adaptations and dynamics, became paramount in the art-historical texts of the 1960s–1980s as one of the few possibilities to treat Estonian art in European context. The question has a more extensive side as well – relations between centres and the periphery, slightly examined above, which is probably essential in most art-historical research about 20th century East-Central Europe.⁶³

Today's state of the research of pre-war Estonian modernism is best evident in the 5th volume of *The History of Estonian Art*, where the contributors include all our prominent researchers of that period.⁶⁴

Post-war modernism, the paradigm of which was valid in Europe until the 1960s (in Estonia until mid-1970s) has been more thoroughly studied in Estonia in literature. The articles of Tiit Hennoste are essential in that field; the first articles were published in the magazine *Vikerkaar* as early as in 1993.⁶⁵ Hennoste, too, starts with the period of classical modernism.

For Tiit Hennoste, modernism and especially modernism in Estonia, is essential in the entire history of our 20th century culture. Although focusing on literary history, Hennoste's texts also matter in the context of art history. In the article "Modernism and us: three tensions",⁶⁶ he presents views that coincide with several art-historical questions. Hennoste describes his method in determining modernism as follows: "From different sources I took features attributed to modernism, joined essentially the same features that were used under different names, and gathered them in bigger groups according to the central components of the cultural situation. Cultural situation is a mental model about a cultural phenomenon in the consciousness of those who participate in culture."⁶⁷ I deem significant, albeit disputable, Hennoste's views that there was no paradigm change in pre-war Estonian culture,⁶⁸ modernism did not become the central touchstone in culture and we in fact stopped at neo-romanticism and psychological realism.⁶⁹ According to this view, there is hardly any typically modernist, pure, self-reflecting nature of an artwork in pre-war art. Another important emphasis in Hennoste's texts (although more widely known and accepted) is the opposition

63 See e.g.: T. Benson, *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2002.

64 *Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940*. Comp. and ed. M. Kalm. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht ja Eesti Kunstiakadeemia, 2010.

65 T. Hennoste, "Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal," 1. loeng. *Vikerkaar*, 1993, no. 10, pp. 41–50; see more: T. Hennoste, "Hüpped modernismi poole,"; 17. loeng: "Kodueesti modernism I. Hoojooks 60ndatel," *Vikerkaar*, 1995, no. 11, pp. 87–94.

66 T. Hennoste, "Modernism ja meie: kolm pinget," p. 40.

67 T. Hennoste, "Modernism ja meie kolm pinget," p. 41.

68 *Ibid.*, pp. 44–45.

69 *Ibid.*, p. 47.

of realism and modernism not in form, but in ideology: emphasis on the struggle of modernism with totalitarian ideology.

One of the first to use modernism as a more or less determined art-historical term was Ants Juske in 1993 in his article about postmodernism, i.e. at the same time when Hennoste started his article series.⁷⁰ However, Juske mentions modernism only as a background to the term postmodernism. He accepts modernism as a row of trends (realism, impressionism, cubism, futurism etc.), and underlines Ihab Hassan's texts and includes in his article Hassan's table of comparison between modernism and postmodernism. Juske keeps his 'Western' views of modernism and in turn amplifies, via Hassan, the typically postmodernist interpretation of the essence of modernism. The image of modernism as something clear and fixed is thus inevitably also strengthened in the article. The author presents a typical version of vertical art history, although it would not be fair to expect any criticism of western art from this angle in 1993. There was practically no theory-focused literature in Soviet era, views were generally accepted that were available in various ways.⁷¹

It is interesting to mention here that a discussion emerged in 1997 between art historians Ants Juske and Jaak Kangilaski about Read-Greenberg-style model in Estonian art. Kangilaski wrote: "We have to agree with Ants Juske that the impact of Read-Greenberg "model" was indeed significant in Soviet Estonia from the 1960s until almost the end of the Soviet era."⁷² In his famous paper of 1961, Clement Greenberg took the features of modernist painting to the extreme, only valuing abstract art.⁷³ Although Greenberg's views were not widely known in Estonia in the 1960s, the discussion was born out of our focus on painting at that time.

Besides the only fragmentary bits of available literature, we should keep in mind the alien nature in the local context of the new Western art criticism that started in the 1960s. The paradigm changed, evident in texts about gender, ethnic and cultural differences, supported by social theories influenced by neo-leftism of the 1960s.⁷⁴ The change was difficult or in-

70 A. Juske, "Postmodernism," *Vikerkaar*, no. 8, 1993, pp. 69–74.

71 Primarily Herbert Read's concept of modernism: H. Read. *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson, 1964, which was occasionally available in local second-hand bookshops.

72 J. Kangilaski, "Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis and selle kajastus Eesti kunstielus," *Sirp*, 1997, no. 19. Quoted from: *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tartu: Ilmamaa, p. 220.

73 C. Greenberg, "Modernist Painting," *Art in Modern Culture*. Ed. F. Francina, J. Harris. London: Phaidon Press Limited, 1992, pp. 308–314.

74 See e.g.: N. Chomsky, "Politics and the Intelligentsia," *Art in Modern Culture*. Ed. F. Francina, J. Harris. London: Phaidon Press Limited, 1992, pp. 132–35, or writings by Griselda Pollock, Lucy R. Lippard, Hal Foster and others.

deed impossible to fit into the cultural environment under the ideological pressure of totalitarianism. Analyses whether the new theories could have influenced the local environment appeared only later, primarily in the articles of Jaak Kangilaski. Kangilaski emphasised the obvious leftism of the new theories, which was incomprehensible in local culture. “Many Estonian artists, disappointed in the development of western avant-garde, withdrew and continued to polish the already created form system, or else moved to completely different paths from the avant-garde for ideological reasons (e.g. Olav Maran and Kaljo Põllu, most radical innovators of the 1960s),” wrote Jaak Kangilaski.⁷⁵

Today, a new generation of young researchers dealing with the Soviet period has appeared who should be taken seriously. For them, modernism as a complex of ideologies and a historical period is not an unexamined new material, but an obvious environment. Processes of modernisation have been primarily examined in connection with architecture and changed attitudes to home,⁷⁶ and gradually also in figurative art.⁷⁷ Two doctoral theses constitute a significant supplement to the topic: Eva Näripea’s thesis in 2011 *Estonian Cinescapes: Spaces, places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*,⁷⁸ and Mari Laanemets’s *Zwischen westlicher Moderne und Sowjetische Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland*.⁷⁹

In the format of conferences and broader-based collections, the topic has been tackled in *Signs of Adaptation*,⁸⁰ *Adapting Texts*⁸¹ and *Different Modernisms, Different Avant-gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II*.⁸²

75 J. Kangilaski, “Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus,” p. 226.

76 E.g. T. Ojari, “Elamispind. Modernistlik elamuehitusideoloogia ja Mustamäe,” *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2004, vol. 13 (2), pp. 42–70; M. Kalm, “Ons linnaelu maal hea? Majandi keskasula Eesti NSV-s,” *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2008, vol. 17 (4), pp. 61–87.

77 One of the few articles about this topic: E. Taidre, “Kosmoseteema käsitlusi Nõukogude Eesti graafikas,” *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2010, vol. 19 (1–2), pp. 72–102.

78 E. Näripea, *Estonian Cinescapes: Spaces, places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*. Doctoral thesis. Estonian Academy of Art. Faculty of Art and Culture, Institute of Art History, 2011.

79 M. Laanemets, *Zwischen westlicher Moderne und Sowjetische Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland*. Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte XIV. Herausgegeben vom Institut für Kunst und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011.

80 *Kohandumise märgid*. Comp. and ed. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002.

81 *Kohanevad tekstid*. Comp. and ed. V. Sarapik, M. Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool, 2005.

82 *Erinevad modernismid, erinevad avangardiid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*. Ed. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2009.

It has to be mentioned, however, that unlike literary history, the essence of modernism in visual art as a separate research field, i.e. the crucial problem of cultural discourse in the 20th century Estonian culture, has unfortunately been largely neglected.

3.2. Different modernisms

The brief overview of the problems regarding the dominance of the Western art model and discussions about it was presented in the previous chapter. This leads to the need to focus on the question of what different modernism actually meant in post-war Estonian art. The term **different modernisms** here denotes art phenomena developing in the post-war East-Central Europe, which for various reasons, especially political, inevitably differed from Western modernism's dominating treatment, which has been called vertical. An overview of the fact that East-Central European area was not politically or culturally uniform, and that modernism, including post-war modernism, was seen differently within the region, is presented in the article "Different modernisms..." in the current thesis. The possibilities and readiness of Estonia as a two-fold **other** (Eastern Europe, and Eastern Europe occupied by another nation) to adopt the radical changes in post-war Western modernism and then in the 1960s greatly differed from those in Central-European countries. At the same time our post-war art belongs, until at least the 1990s and despite its two-fold otherness, in the same region of Central-Eastern Europe, facing the same problems via the political regime. We cannot view ourselves separately. The following is therefore divided into two:

- emergence of the new discourse of post-war Central-East European art history
- possibility and ability of Estonian art in this context.

The attempt of the post-war Central-East European art to join the Western discourse and simultaneously differ from it emerged as significant topics immediately after the collapse of the Berlin wall.⁸³ As mentioned in the article "Different modernisms...", the different point of view gradually appeared together with the big international exhibitions in the 1990s; the latter encouraged changing discourses and new viewpoints. The period when the new discourse emerged can be divided into two.

⁸³ Important authors were Piotr Piotrowski, László Beke, Lóránd Hegyi, Katalin Keserü, Krisztina Passuth, Marijan Susowski, Igor Zabel, Vojtěch Lahoda, Bojana Pejić, Branislav Dimitrijević and others. The new topic was also examined by various Western researchers, such as Susan E. Reid, David Crowley, Henry Meyric Hughes, Timothy O. Benson, S. A. Mansbach and others.

The first started with the collapse of the Berlin wall and lasted through the 1990s. This period was strongly influenced by political and social processes, which dominated not only in Central and Eastern Europe, but also in Western Europe in the early 1990s.

The first period is characterised by a firm tendency to measure the Central and East-European post-war art on the basis of Western canons. The art life in Central and East-European countries in the 1990s was supported and financed by Western institutions, and thus largely influenced by them as well.⁸⁴

The exhibition opened in 1994 in Bonn, *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*,⁸⁵ was described in the article “Different modernisms...”. Despite the wish to compensate for the absence of the art history of the **other** in canonised art histories, it created a one-sided foundation not only in relating to the art of the **other** Europe, but also in discussions about opposing the region’s art canons in European art history. “Instead of deconstructing the universalism of the one art history, it [the exhibition] participated in its further mythologizing,” claims Piotrowski.⁸⁶ The view was shared by Henry Meyric Hughes: “There was, of course, the massive, and very interesting, survey exhibition *Europa Europa*, in Bonn in 1994, which included artists from the East who were missing from the western canon, but made no attempt to question that canon, which had largely been determined by market.”⁸⁷

The old canon, vertical art history, was supported at the time by curators and art historians of post-communist countries themselves. The first stage in researching post-war art is characterised by a wish to see their art within the canon of Western art, to join the ideology of universalism. It must be admitted that the exhibition *Personal Time* in 1995 in Warsaw, which for the first time presented art from the three Baltic countries in the new context, was not altogether free of this wish either. Although it stressed the difference from the model of Western avant-garde⁸⁸, all curatorial texts about post-war art also emphasised the significance of information coming from the West which helped to be up-to-date.⁸⁹

84 The best example in Estonia is the network of contemporary art centres created and financed by George Soros.

85 *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bonn, 1994.

86 P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, p. 19; see also my claim in the article “Different Modernisms, Different Avant-gardes”, p. 10.

87 H. M. Hughes, “Shifting perspectives and strategic realignments. A fresh look at art in Europe since 1945,” *Different Modernisms, Different Avant-gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II*, p. 19.

88 S. Helme, “Personal Time,” *Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art 1996, p. 20.

89 R. Jurėnaitė, *Between Compromise and Innovation*, pp. 16–23; H. Demakova, “The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995: Between Personal and Ideological Time,” *Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. pp. 16–23 and pp. 10–20.

The above shows that the aim to introduce art of the region so far closed off from the free world could actually produce consequences, through which the existing bipolarity was even more emphasised. Piotr Piotrowski brings another example, Peter Schjeldahl's article in Mirosław Bałka's catalogue, where Schjeldahl presents a view that later (it was published in 1993) became widely spread: expectations of the West for something "new", which should come from the former Soviet Union and invigorate the existing Western art. However, this can only happen and have some influence only when artists from Eastern Europe learn western art language, because only then can they perhaps give something "new" in Western sense.⁹⁰ Earlier texts by Schjeldahl reveal the same approach. Schjeldahl, who was positively minded towards post-Berlin wall art situation, wrote already in December 1989 enthusiastically about Erik Bulatov as a Russian artist who was Westernising the Russian culture.⁹¹ The cultural gap between West and East was increased namely during that decade, also the domination of the West. This, as was mentioned before, was not one-sided, i.e. occurring in the writings of Western authors only, but was encouraged by Central and East-European art historians and critics as well. "The majority of critics and art historians from East-Central Europe saw as their main problem the issue of how to integrate the region's art practice into the universal art canon, or, more precisely, into Western art history. They were not interested in challenging the assumptions of those constructions or engaging in fashioning a perspective that would emphasize the "otherness" of their part of the continent. The desire for so-called normalcy, described by Bojana Pejić, obscured the awareness of the idiosyncratic, and therefore to some extent abnormal status of the region," wrote Piotrowski.⁹²

Including and translating the "other" into the Western canon and language was not a process that could be similarly interpreted; its aims differ by regions and the expectations cannot thus totally overlap. So many problems emerged in adapting and interpreting an artwork's "language" that several critics started paying special attention to it already in mid-1990s. Such essential exhibitions as *After the Wall* in Moderna Museet in Stockholm in 1999, and *Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999* in Vienna (also in Budapest, Barcelona, Southampton and Prague) in 2000, established a totally new trend in treating the region's art. Both exhibitions emphatically employed a new rhetoric, resting on the differences that did

⁹⁰ P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, p. 13.

⁹¹ P. Schjeldahl, "Erik Bulatov," *The 7 Days Art Columns 1988–1990*. Massachusetts: The Figures 1990, p. 177.

⁹² P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, p. 12.

not depend on the value criteria of Western vertical history, thus greatly contributing to changes in the academic approach. In 1999 Bojana Pejić wondered: “When I write on the artists who take part in the *After the Wall* exhibition, am I speaking *about* others or rather *for* others?”⁹³ Pejić’s question indicates how important was the wish of Central-Eastern European artists in the early 1990s to position themselves in the discourse of Western art and not to be the **other**. One of the ideologies of the exhibition, however, was exactly the opposite, i.e. to create its own discourse. Pejić pointed out the language usage as the most striking method of differentiation. “Some colleagues proposed different geographical groupings such as the “countries of Central and Eastern Europe” (CEE). This expression does not, however, embrace the Baltic countries which are situated neither in Central nor in Eastern Europe, but in North. The same goes for the old German term which used to be spelled out in full earlier this century and which is today known as MOE (*Mittelosteuropa*). But it seems, just because it was simple, the dualistic thinking which characterised the rhetoric of the Cold War has won out over all these alternatives. We have been left with: the West and the Rest.”⁹⁴

The afore-mentioned exhibitions were a kind of summary of problems accumulated over the decade, both in contemporary art (*After the Wall*) as well as historically (*Aspects/Positions*).

The second period is characterised by abandoning the attempts to write the art history of the post-communist countries by following and using the patterns of Western art. At the turn of the century, quite a number of conferences, roundtables and seminars tackling art history in post-communist countries were organised.⁹⁵ Among those was also the afore-mentioned international conference “Different avant-gardes, different modernisms. Problems in Central and Eastern European art after World War II” in Kumu in 2008. This stage is characterised by regional writing of the post-war art history.⁹⁶ Remarkably, the group of artists called IRWIN called upon art

⁹³ B. Pejić, “The Dialectics of Normality,” *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999, p. 016.

⁹⁴ B. Pejić, “The Dialectics of Normality,” *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, p. 016.

⁹⁵ E.g.: *Local Strategies International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968*. Papers from International Conference, Prague, 11–14 June, 2003. Prague: Artefactum, Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2006. The conference publication contains articles that are quite typical of the transition time of the first and second period.

⁹⁶ E.g.: *Experiment in Romanian Art since 1960*. Bukarest: Soros Center for Contemporary Art, 1997; *EXAT 51, 1951–1956. New Tendencies 1961–1973*. Cascais: Centro Cultural de Cascais, 2001; *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Eds. D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge, London: MIT Press, 2003. These works rely on regional peculiarities.

people to write a new and independent art history of East- Central Europe. The time-consuming process can be followed from 2001 onwards, when the first stage of the project “East Art Map” was realised in the form of magazine titled *New Moment*. The whole research material was published in 2006.⁹⁷ Underlining the fact that there were few written materials from the area and the whole material is thus fragmentary, the initiators of the undertaking were fully aware of the complex nature of the project. “This kind of fragmented system poses several problems. First of all, it prevents any serious comprehension of the art as a whole that was created during socialist times. Second, it represents a huge impediment for artists, who, deprived of any solid support for their activities, are compelled to steer between the local and international art systems,” admit the compilers.⁹⁸ The project, however, did not aim to create one big uniform system, an undisputable truth, but instead hoped to “draw a map and create a table”.⁹⁹

The problem – lack of available material in English, which the compilers of EAM considered really difficult – is a serious argument in trying to establish your own image. A typical example is the collection compiled by MoMa in 2002 of Central and East-European texts from the 1950s onwards.¹⁰⁰ The aim of this extremely necessary and often quoted book was to publish source texts, which however meant focusing on Russia and the former Yugoslav countries where English materials were available, and which were represented by such internationally renowned authors as Boris Groys and Slavoj Žižek. It is quite obvious how much the image depended on the possibility to print the texts.¹⁰¹

Despite successful discussions in recent years, examined in the chapter “European cultural space as a mental model...”, the principle of horizontal art history has not appeared in ‘big’ art histories.¹⁰² One reason could be

⁹⁷ *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Ed. IRWIN. London: An Afterall Book, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London 2006.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁰ *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Ed. L. Hoptman and T. Pospiszyl. New York: The Museum of Modern Art 2002.

¹⁰¹ Estonia is represented by a poetic description of the Moscow artist Yuri Sobolev about Estonia in the 1960s: J. Sobolev, “Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow: An Essay on Island Mythology,” *Tallinn–Moscow, Moscow–Tallinn 1956–1985*. Tallinn: Tallinn Art Hall 1996, pp. 10–61.

¹⁰² One of the recent major summaries of 20th century art, *Art since 1900* (2004) by four authors, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchloh, did not therefore bother to add a single event in the period 1990–2003, which would indicate the changes in European cultural arena. The discussion about Peter Bürger’s views, however, acknowledges the differences between the avant-garde art in various countries, albeit only via references to Russian constructivism and the Soviet avant-garde. (p. 324). See: H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

the theoretical views of American art critics who have developed the ideas of postmodern art in the globalising world, first of all Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss and others, who have hugely influenced art-critical ideology of the 1980s and 1990s. Unlike Central-Eastern-European art historians who want to abandon the term provincialism and equalise, not universalise, the values of art of the centre and of the **other**, Buchloh writes about post-national culture and underlines the process of country-based art becoming post-national. “This new, ‘international style’ by contrast, seems to have shifted (perhaps already starting with Abstract Expressionism) toward a model of cultural production that is ultimately grounded in the economic structures of advanced global corporate capitalism that have definitively left those conditions of traditional identity formation behind”.¹⁰³ Piotr Piotrowski argued against this kind of internationalism, offering instead the idea of transnationalism, which equalises and does not homogenise art history.¹⁰⁴

The basis for positioning recent art history of East-Central Europe in European and global context, for cultural communication between the two regions and for the issue of their differences is political bipolarity from 1945. This is not the only basis (we could add for example differences caused by the geographical position, way of life, economic, traditional cultural, social and other attitudes), but certainly the main one. Estonia as a reluctant part of a bigger country had the additional issue of nationalism.¹⁰⁵

Political situation determined the borders of radicalism (see more in chapter 3.3) and also the borders of the possibility and the ability, where and how to move in art. Both terms fit into the above-mentioned adaptation¹⁰⁶ and the dynamics of changes. **Possibility** means that the political pressure during the examined period was by no means the same and ideological control over culture, for example, differed in the early 1960s from the situation in the mid-1970s. This, in turn, influenced exhibitions and reflecting art criticism with its attitudes and terminology. Domestic political changes were the essential determinants of possibility. The other aspect is the availability of information, which moved in the opposite direction to ideological pressure. It could be said, with some simplification that information about contemporary art was extremely scarce during the

¹⁰³ B. H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, London: The MIT Press 2000, p. XXI.

¹⁰⁴ P. Piotrowski, “Towards Horizontal Art History,” p. 84.

¹⁰⁵ Nationalism is not the issue typical of Estonia only; e.g. the neighbouring Latvia and Lithuania suffered a similar fate, although the historically developed situation in Central Europe was extremely complicated as well, e.g. the relations between Poland and Hungary.

¹⁰⁶ I use the term “adaptation” in the meaning used in the collection *Signs of Adaptation*. Tallinn: Under and Tuglas Literature Centre 2002.

thaw period, whereas artists were freer to pursue it; the flow of information had increased by the 1970s, but the ideological pressure intensified. **Ability** here denotes the artists' personal relations with art, based on their aesthetic preferences, and not the artistic quality. Social and personal dimensions shape the dynamics and peculiarities of changes, which constitute the essence of different modernism.

The fact that a local version of post-war modernism developed in Estonia does not mean that it was necessarily unofficial art. Changes also included culture launched by official ideology, as seen in the article "Modernist realism". The basis for local modernism was blending and adaptation.

Compared with the West, the shaping of local post-war art was most influenced by the changing meanings in Western art, using contextual difference in our culture. The images that meant something in the West, meant nothing here; the images changed or were replaced by others, comprehensible to Soviet citizens. What was the relation between passive adaptation and independent reworking, is another question altogether. In the text "Popkunst Forever..." I mentioned, and I stick to it, that even the fairly easily recognisable impacts in abstract or pop art did not mean plagiarism, because their meaning was elsewhere – they formed the grammar of the new art, introduced the possibility of a new language to the art environment. Whether and how this grammar was used and contextualised makes it possible to write an independent, different local history of our art.

The examined period includes a significant paradigm change in Estonian art at the turn of the 1960s and 1970s in connection with pop art that began exerting influence on the young art in the second half of the 1960s and culminated with SOUP '69 exhibition. During the thaw period from the late 1950s the most influential was the pre-war Estonian modernism, its aesthetics and the emerging value criteria, which were later canonised as tradition in the post-war period. As mentioned above, we can analyse this period as **a state of innocence**.

Since the last turn of decades the meanings of contemporary Western art and new local art have increasingly been repositioned. A good example of this is the term **union-pop**, suggested by Leonhard Lapin. As the political context considerably changed the meanings of works (compare e.g. the meaning of pop icons or Brillo Box in Warhol's work with Keskküla's self-portrait or reproductions of Russian iconic paintings in Tolts's collages), an independent pop art was created based on local political situation and environment.

From the point of view of the vertical, Western art history this was marginal art, unable to influence the mainstream, which was canonised

in the USA and Britain. In the light of new views¹⁰⁷ such an approach does not necessarily have anything to do with the nature of the value of local art, as by changing the context, the meanings of art changed as well and new basis for evaluation were created. Furthermore, Piotrowski has pointed out that the **other** had actually enjoyed an advantage compared to the centre. The centre's modernism relied on universalism and ignored the place, the **other**, however, is much more sensitive as far as context is concerned and does not write its art history "nowhere", but in a specific context.¹⁰⁸ The aspect of nationalism in art histories outside centres, e.g. in Estonian art history, could be viewed in the context of transnationalism suggested by Piotrowski. This context could also include the issue of identity, which was essential to small peoples in the Soviet Union, and part of the development of local art, influencing the nature of differences as well.

Emphasising the specific nature of Estonian art in the context of post-war modernism, a question can easily arise about why there is no analysis of the relationship at the time with the Soviet political and ideological centre – Moscow. There are several reasons: first, Western modernism constituted the means which made it possible to distinguish from the official centre; the models of adaptation therefore could not come from Moscow (except official commissioned works, but this aspect is not closely examined in the current thesis). Second, during the thaw period of Soviet art, the so-called Soviet modernism itself used the ideologies of western modernism, and as Boris Groys noted, it was communism that first introduced the term post-national society.¹⁰⁹ The list could be continued.

The current thesis has also excluded another interesting aspect, comparison of art languages within the Soviet Union, for us primarily the relations with Latvian and Lithuanian art. What are the relations in the triangle: Estonia, neighbouring Latvia and Lithuania and Moscow – between the centre and the periphery? Where is the centre and uniform narrative here? Considering the dominating treatment of art history which was, as noted before, accepted by art historians and critics in East-Central Europe plus the Soviet region, the yardstick in this comparison was definitely Western art.

¹⁰⁷ Hans Belting, suggesting the idea of two voices in art history, writes: "Europe was rightly proud of its national identities as they mirrored in English or French art, etc. But at the beginning of the new century, the task is to find a European profile that, in the case of art history, means the coexistence of very different and sometimes contradictory narratives." Quoted from: H. Belting, "Europe: East and West at the Watershed of Art History," H. Belting, *Art History After Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003, p. 61.

¹⁰⁸ P. Piotrowski, "Towards Horizontal Art History," pp. 83–84.

¹⁰⁹ B. Groys, "Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other," *Art Power*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2008, pp. 161–162.

From this point of view we could be the centre, as Tallinn was perceived at least in Moscow in the 1960s–1970s as the forefront of Western art¹¹⁰. One reason for such a position was the ability to just adopt western art, but also to change and contextualise it, hence creating an independent art that differed from the Western variety.

3.3. Unofficial art as the avant-garde

In my writings about post-war Estonian art I have considered avant-garde as a phenomenon that in most cases has not placed itself in political opposition (i.e. it is not politically dissident), although it inevitably belongs there as oppositional to the prevailing ideologised and regulated art in the Soviet Union, i.e. unofficial. Avant-garde was not a group activity relying on common (aesthetic or political) ideology, but instead quite a personal activity with approaches typical of subculture, characterised by critical distancing from the generally accepted rules and ignoring them passively. Another view besides the non-active sees the avant-garde as active, pretending to participate, primarily on the example of Leonhard Lapin's activities.¹¹¹ This kind of dialogue confirms that discussions have not finished and the Estonian alternative art is still a topic that keeps emerging together with the Soviet period in Estonian art history.

Writing about unofficial/alternative art I have used the term **avant-garde** or **post-war avant-garde** if it has seemed justified. Not all kinds of unofficial art are necessarily avant-garde. At the same time avant-garde as a concept in Estonian art writing is quite broad¹¹² and the current texts, too, use avant-garde as a term, which most broadly marks innovation and opposition to the mainstream, and which has important historical, social, psychological and philosophical aspects. Avant-garde in art could be determined by local social and ideological boundaries: the term avant-garde can be used when art leaves the frames of safety (borders) and thus opposes the prescribed ways to participate in culture. I would again like to emphasise that from the point of view of the state, leaving the borders in the case of Soviet Estonian art did not mean two different paths: aesthetic and political, because one was the result of the other.

¹¹⁰ J. Sobolev, "Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow," p. 10–61.

¹¹¹ M. Laanemets, "Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel," *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, vol. 20 (1–2), p. 90.

¹¹² In the article presented for the thesis, "Why we call it avant-garde..." I pointed out the vastly different usage of the term avant-garde in Estonian art criticism.

I have avoided using the term neo-avant-garde, used in the texts of Estonian art historians.¹¹³ The reason why I have stuck to avant-garde as a more general term, is the immense difference between local art life and social patterns, on which the term neo-avant-garde has been built.

The term neo-avant-garde was introduced in art criticism by Peter Bürger in his essential work, first published in German in 1974.¹¹⁴ For him, neo-avant-garde marked the third stage in the nearly 150 year-old art practice (modernism, avant-garde, neo-avant-garde), when post-war European and American culture repeated the critical discourse typical of the pre-war avant-garde, although turning the criticism and intervention that characterised the latter into an empty gesture. Bürger's main topic was avant-garde between the 1910s and 1930s. According to him, the radical change in culture did not take place in mid-19th century, but a much more important was the turn at the beginning of the 20th century from aestheticism to historical avant-garde.¹¹⁵ Bürger calls the avant-garde art a self-critical reflection in a bourgeois society and sees Dada as the most radical movement in European avant-garde.¹¹⁶ According to him, the avant-garde had the task of overcoming the opposition between art and society. One of his main topics is therefore art's institutionalism which the avant-garde had to destroy. It has been claimed that with this work Bürger tried to ease the opposition between Theodor Adorno and Georg Lukács regarding the meaning of avant-garde. He also wished to take the disputes to a scientific level, using Marx's work *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* as a methodological basis.¹¹⁷ Linking the revolutionary aspect of avant-garde with historical avant-garde, in his book Bürger sharply criticises the post-war art innovations. Bürger finds that the post-war avant-garde has become institutionalised and thus the political context of a critical artwork is neutralised. Neo-avant-garde is no more than recycling of forms and ideas, which functioned during the first two decades of the century. "In late capitalist society, intentions of the historical avant-garde are being realized but the result has been a disvalue," claims Bürger.¹¹⁸

113 The term neo-avant-garde has for example been used by Andres Kurg (M. Laanemets, "Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest Eesti kunstis 1970. aastatel," p. 60); 4th floor exhibition texts at the Kumu Art Museum use the term neo-avant-garde.

114 P. Bürger, *Theorie der Avant-Garde*, 1974. Translation into English: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.

115 P. Bürger, "The History of Aesthetic Categories," *Theory of the Avant-Garde*, pp. 15–20.

116 P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 21–22.

117 I. Hautamäki, *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus, 2003, p. 57.

118 P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 54.

Bürger's text appeared in English in 1984, at the time when one of the American critical schools, which propagated postmodernist ideas and ideologies (Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss and others), was extremely influential. This group of artists enthusiastically supported new art phenomena of the 1960s and certainly did not agree with Bürger's views, although they considered them significant. In 1994, Hal Foster wrote: "Now, twenty years old, it [Theory of the Avant-Garde] still frames intelligent discussions of historical and neo-avant-gardes (indeed Bürger first made these terms current), so even today it is important to work through his thesis."¹¹⁹ In the course of criticism emerging from the discussion the concept of post-war avant-garde or neo-avant-garde was specified. Disputing Bürger's claims, Hal Foster presented his own arguments in defence of neo-avant-garde,¹²⁰ which should in turn support the dialectic side of the avant-garde theory as suggested by Bürger.¹²¹ The discussion has continued, for example in the essential work published in 2004, *Art since 1900*.¹²²

It is important in the context of Estonian art that Buchloh sees far more complicated relations between the two avant-gardes than presented in Bürger's concept. "After all, only beginning about 1951 did the process of rediscovering the post-Cubist legacies of Dada and Constructivism really establish the complicated relationships between two avant-garde formations for the first time: that is, the dialectics of the persistence and repetition of artistic paradigms and their qualitative transformation. As of this moment (or shortly before or thereafter), we witness in the work of Lucio Fontana and Robert Rauschenberg, of Ellsworth Kelly and Yves Klein, Jacques de la Villeglé and Jasper Johns, the re-emergence of the key paradigms of the historical avant-garde of 1913."¹²³ Hal Foster finds that in the late 1950s – early 1960s at least two phenomena of historical avant-garde (dada in Duchamp's key and Russian constructivism) offered a chance of becoming more radical and being an alternative to the modernist model, which dominated at the time, because both approaches questioned the principle of autonomy and the importance of an artist's subjective self-expression.¹²⁴ According to

¹¹⁹ H. Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" *October*, vol. 70, *The Duchamp Effect*. Autumn 1994, p. 10.

¹²⁰ H. Foster, "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" H. Foster, *The Return of the Real*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1996, pp. 1–34. The article published in the collection is a modification of the article published in 1994, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?"

¹²¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²² H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

¹²³ B. H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*. Massachusetts: The MIT Press, 2000, p. XXiii.

¹²⁴ H. Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde," pp. 5–34.

Buchloh, more than any other post-war art movement, conceptualism was precisely the power that finally separated the post-war art from the legacy of historical avant-garde, thus creating a basis for a radically different critical intervention, which clearly stood apart from Bürger's critical model.¹²⁵

This is a crucial discussion where the Soviet Estonian art, however, finds it difficult to position itself. Neo-avant-garde in Bürger's opinion in its entire criticism, ideas and its treatment of the role of historical avant-garde largely stays outside our practice.¹²⁶ The practice of Estonian art offers no chance to follow a similar dynamics of development. First, we have no opportunity to compare the decline of historical avant-garde in neo-avant-garde work, and second, we also lack critical reflection in art, to say nothing of a revolutionary role of dada or surrealism in our pre-war art. Our art material simply does not present this kind of opportunity. The main argument, however, is that the technology-based formalism of the late 1950s and early 1960s, criticised by Bürger, and the abstract painting of the New York school (in our case, post-impressionism, following the Pallas school) were both placed in a different role in the local context, in opposition to the dominating art discourse, as analysed in the article "Why do we call it the avant-garde?..."

It is extremely difficult for us to have a discussion between Estonian historical avant-garde and post-war neo-avant-garde. The only output in Estonian art history classified as pre-war avant-garde are Ado Vabbe's early works and also the work by the Group of Estonian Artists. The 5th volume of the Estonian Art History links Ado Vabbe with the arrival of the avant-garde in Estonian.¹²⁷ Eha Komissarov at the same time stresses the focus on modernism and beauty, "which hardly ever becomes unimportant for Vabbe".¹²⁸ In her article "Group of Estonian Artists", Reet Mark does not restrict the movement with meanings of avant-garde or modernism, but instead refers to an article by Hanno Kompus, where Kompus talks about Aleksander Krims's works in collage technique and adds that "it was necessary to move even more left from Vabbe".¹²⁹ It is possible to analyse the pre-war or historical avant-garde in Estonian art only on the basis of

¹²⁵ B. H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*, p. XXIV.

¹²⁶ Considering the criticism of Bürger's institutionality, we can perhaps present 1–2 examples that fit into the critical discourse. One is certainly the exhibition *Harku '75. Objektid, kontseptsioonid*, organised outside the rooms officially designated by the Artists' Association, and was labelled as a meeting of young scientists and artists.

¹²⁷ E. Komissarov, "Avangardistlik narratiiv Ado Vabbe loomingus 1913–25," *Eesti kunsti ajalugu*. Kõide 5. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2010, p. 217.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹²⁹ R. Mark, "Eesti Kunstnikkude Rühm," *Eesti kunsti ajalugu*. Kõide 5. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2010, p. 326.

aesthetics and form, which would not suit Bürger's model either. One example here can be the difference of theoretical models: using Read-Greenberg art model, both Vabbe and EKR are avant-garde art, although according to Bürger they are not.

Far more complicated than accepting Bürger's criticism (which is anyway difficult to adapt to our culture), is to introduce into our culture the neo-avant-garde criticism in regard to typically modernist universalism and autonomy, which constituted one of the main thesis in Buchloh's works. We could claim exactly the opposite: independence and art's autonomy were the crucial concepts during the thaw period. The autonomy of art marked abandoning the deformities in art (the doctrine of socialist realism), and also individual independence. The attitudes of pre-war modernism set an example and ideals to Estonian post-war changes during the thaw period; this fed the idea of our own identity and belonging in European history of culture.

Estonia was not the only one in this process, Piotr Piotrowski refers to similar attitudes in the whole Central and Eastern Europe: "The idea of the autonomy of art, seen in the West as an impediment to social and political critique, was viewed in Communist countries as a manifestation of opposition to the forced politicization of art. In addition, some elements of the neo-avant-garde discourse of the 1960s, in particular Marxist references, were received with a certain degree of suspicion by the independent art circles of East-Central Europe (with the exception of the GDR), and others, such as those articulated from feminist perspective, were taken up much later."¹³⁰ Essentially the same ideas were developed by Jaak Kangilaski in several articles. "The new avant-garde paradigm forced many Estonian artists to face a difficult choice. Refusing to accept Marxism as a ridiculous attempt of legitimisation by the occupation power, the artists equally rejected ideas spread, for example, by the leading magazine of the new art theory *October*. It was founded in 1976 in the USA and had taken its name after the October revolution," writes Jaak Kangilaski.¹³¹

Describing the post-war practices in different Central-Eastern European countries Piotrowski uses the term neo-avant-garde, justifying his approach with the similarities of trends in Central-Eastern European and international art (happenings, conceptualism, painting replaced by text and context etc.), and with criticism of modernism, more precisely painting, which was a pre-

¹³⁰ P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, p. 179.

¹³¹ J. Kangilaski, "Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil," *Eri-nevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2009, p. 116.

condition in this process of replacement.¹³² Discussions about conceptualism become especially important in this process, plus the difference and also significance of East-Central European conceptualism in international art.¹³³

Texts analysing the post-war period by East-Central European art historians nevertheless use the terms *avant-garde* and *neo-avant-garde* in no particular order. This might indicate that both historical and *neo-avant-garde* were built on similar principles (opposition, criticism etc.), and also because *avant-garde* was used as a general term. Some examples: in her book about Hungarian pop art, Katalin Keserü mentions that in Hungary the 1960s are seen as *neo-avant-garde*, largely because of the positioning of pop art: pop art that fulfilled the functions of *avant-garde* in Hungary in fact belonged to the era of postmodernism.¹³⁴ Unlike his colleague, the outstanding Hungarian art historian and theoretician László Beke does not use the term *neo-avant-garde* when he describes the changes in East-European art in the 1960s and especially the changes emerging because of the emergence of conceptual art. Instead, he associates *avant-garde* with all the new movements that joined the old-fashioned (in their view) abstract art, and lists op art, kinetic art, new geometry among the new *avant-garde*. It is interesting, compared with our context, to look at Beke's view that together with happenings, Fluxus projects and object art, pop art encouraged a suitable context for the development of conceptualism.¹³⁵ Éva Forgács, too, regards the attitudes of pre-war *avant-garde* and modernism from the point of view of art's autonomy to be characteristic in post-war Central and East European art, because the struggle against totalitarian rules plus the right of free individual expression turned an artist into a kind of romantic hero in the struggle for national independence. "While the *avant-gardes* found their way into the museums and the market in the West, and the *neo-avant-garde* spoke against the "betrayal" of commercialization, art was very far from becoming commodity in the East. There the original goals of the *avant-garde* of the 1920s were still valid, uniting the classic *avant-garde* and the *neo-avant-garde* until the endgame of communism that started around 1980."¹³⁶

¹³² P. Piotrowski, "The Critique of Painting: Towards the *neo-avant-garde*," *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, pp. 179–240.

¹³³ About the changed views of conceptualism and the meaning of conceptual art in different regions, see: *Global Conceptualism: Points of origin 1950s–1980s*. Project directors: L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss. New York: Queens Museum of Art, 1999. Conceptualism in Estonia was mainly expressed in aesthetic form, which could also be called paradoxical.

¹³⁴ K. Keserü, *Variations on Pop Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990*. Budapest: Foundation of Art Today 1993, p. 11.

¹³⁵ L. Beke, "Conceptual Tendencies in Eastern European Art," *Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s*. New York: The Queens Museum of Art, 1999, p. 42.

¹³⁶ É. Forgács, "Whose Narrative Is It?" pp. 41–42.

Buchloh's view about the blending of pre-war and post-war avant-garde coincides with that of the above-quoted authors, who all agree about the importance of pre-war avant-garde in post-war art. According to Buchloh, the situation radically changed in the 1960s, and in Central and Eastern Europe avant-garde continued to have a different role until the system collapsed.

Despite a totally different situation from the countries of socialist bloc, where culture enjoyed a much bigger freedom (especially in Poland), Estonian art still follows the same pattern.

My claim in the article "Why we call..." was that in Estonia both abstract art and pop art were avant-garde, considering their serious opposition to the official cultural policy, which automatically expanded into a criticism of the political situation. The sources of abstract art and collage originate from pre-war modernism, representing the very values criticised by Bürger. In Estonia, on the other hand, the attitudes of pre-war modernism had acquired the meaning of opposition. Pop art drew a decisive line between these two discourses, abstract and pop art. This change can be called a change of paradigm. At the same time we get an interesting situation where on the one hand, it is possible to talk about the mutual impact and synergy of (abstract art) and post-war (pop art) avant-garde. This was evident in the work of group ANK '64 members and even more, abstract art prepared the context for the emergence of pop art. This enables us to treat the abstract art of that period as avant-garde together with pop art and other alternative art phenomena of the time (happenings, Jüri Okas's land-art objects and films). In fact pop art, especially early pop (works by Ando Keskküla, Andres Tolts, Leonhard Lapin until they graduated from the Art Institute) presents a totally different understanding of art, and thus poses a serious challenge to discourses mostly based on the ideology of modernism. Abandoning the aesthetics of panel painting (Keskküla, Tolts), using random objects (Lapin) and materials not belonging in high art (Tolts), critical reviewing of the artist's position, etc., belonged among the art innovations of the 1960s. They caused a situation that Buchloh sees as the beginning of neo-avant-garde and what Piotrowski writes about too. Another layer to the already complicated relations between meanings and connotations is added by the fact that abandoning the field of modernist aesthetics, the later avant-garde began using various methods typical of modernist aesthetics, whereas the content of a work could be cardinally separated from its formal presentation (prints produced on the basis of Jüri Okas's photographs, paintings by Andres Tolts).

In sum: art of the 1960s contains various layers of different artistic ideologies, which can still produce a synergetic environment and position themselves as joint opposition against the official ideology. Classical avant-garde, which fed post-war modernism (and according to Bürger, neo-avant-garde

too) and the changes in the 1960s operate here together. Considering the radical change introduced by the pop-principle into the existing ideology of Estonian art (I do not mean here the official ideology of social realism, but the ideology of modernism that confirmed identity), we can probably use the term neo-avant-garde to denote the new alternative art from the birth of pop-principle. This would not be wrong. However, at least the current introduction prefers the term avant-garde. The reason is that neo-avant-garde involved too many disputes about the power positions of art, alien to our local art culture, and secondly, it involved fairly new ideas and movements in these years, which were difficult to perceive here. Accepting too many terms might have associated art of that time with rhetoric, which were not actually intrinsic for us.

Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis

Avaldatud:

Kunstiteaduslikke Uurimusi.

Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing,

Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000,

nr 10, lk 253–272.

1990. aastatel tegeldi kunstielus väga tõsiselt möödunud perioodi positsioonide ümberpaigutamisega, sest eelnenud aastakümnete selgelt toimunud, aga mitte kunagi fikseeritud mehhanismid eesti kunsti kui eraldiseisva fenomeni elushoidmiseks Nõukogude Liidu oludes osutasid järsku liiga efemeerseiks nii poliitiliste muutuste kui ka noore kunstnikepõlvkonna teistsuguse mentaliteedi ja hoiakute ees. Me räägime ja kirjutame avangardist, radikaalsusest, vastupanust, poliitilisest survest, tagakiusamisest ja kavalusest “eesti asja” ajada, ja vahekorrad on üsna selged olnud, aga ainult nende jaoks, kes samal ajal on elanud ja aktiivselt tegutsenud. Seega on 1990. aastate kunstilijatel õigus küsida, miks heroiseeritakse üht või teist nähtust kui iseenesestmõistetavat vastuhakku, kohaliku dissidentluse vormi või põrandaalust kunsti? Läänud aastakümne kriitika on mitmel korral rünnanud “vana kooli avangardiste”, leides, et kunstnikud tegid nii 1960., 1970. kui ka 1980. aastatel piisavalt kompromisse, et mitte olla pärjatud kui dissidendid. Samasuguseid küsimusi on esitatud ka naaberriikides Lätis ja Leedus. Nii kirjutab leedu kriitik ja kuraator Kestutis Kuizinas: “Tuleb märkida, et leedu kunstis pole olnud tugevat põrandaalust kultuuri. Teemade, kujundite ja poliitiliselt orienteeritud kontseptsioonide vaba kasutamise osas ületab noor põlvkond oluliselt oma eelkäijaid, kes traditsiooniliselt hoidusid oma loomingus tegelemas ajaloolis-poliitiliste kontekstidega”.¹

Tõsi on, et Baltimaadel ei tekkinud kunagi sellist põrandaaluse kultuuri kihti, nagu näiteks Moskvast, mis kõigil mudelina silme ees seisab. Tegelikult pole ka Venemaa mudelit ju lõpuni uuritud. On küll toimunud mitmeid, eeskätt Lääne institutsioonide algatatud sõjajärgse Nõukogude Liidu kunstile pühendatud seminare ja konverentse, ometi on vähesed tegelejad teoreetilise üldistusega selle hiiglasliku materjali sees, uurinud selle sisemisi mehhanisme. Üks peamisi teoreetikuid Boris Groys on kirjutanud oma käsitlused vene, peamiselt Moskva kunstimaterjali põhjal ning pole puudutanud n-ö ääremaid, rääkimata nendevaheliste erinevuste analüüsist või erinevate tähenduste rõhutamisest Baltimaades.

Situatsioon NSV Liidu piires oli kahtlemata erinev ning olukorda Balti vabariikides ja Moskvast on isegi raske võrrelda, sest siinsetes riikides oli inimestel teine ajalugu, teine traditsioon, teine motivatsioon ja teised hirmud. Seda enam on aga tekkinud vajadus uurida neid variante ja võimalusi, mida kasutasid eesti kunstnikud, et ennast eraldada “suure kodumaa” manipuleeritavast ja dikteeritud kunstielust ja keeta suure supipaja ühes servas oma suppi, nagu Ants Juske on seda kujundlikult formuleerinud. Käesolevas kirjutises olen püüdnud visandada olulisemad käitumismudelid, mida võib käsitleda kui mittenõustumist ja vastuhakku ametlikule kunstipoliitikale

¹ K. Kuizinas, Implications of Context in Lithuanian Contemporary Art. – Kontura, 1994, 31/32.

ning formuleerida ka mõned seosed vastuhaku ja radikaalsemate kunstinähtuste vahel sõjajärgsel perioodil.

Kahtlemata on kunstnike isiklik kogemus võimuorganitega nii Eesti kui NSV Liidu tasandil palju detailsem ja ka traagilisem kui siinkohal kujutatud, kuid käesoleva artikli maht piirab detailsemaid kirjeldusi, mis edasiseks uurimiseks on kindlasti vajalikud.

Terminoloogia

Lääne retseptisioon kasutab omaaegse NSV Liidu kunsti kohta oma skeemides kahte polaarset mõistet – sotsialistlik realism/stalinism ja dissidentlik kunst. Dissidentlikku kunsti, mis ei võtnud omaks ametlikke kaanoneid ning mida omakorda ei tunnistanud ametlik kunstipoliitika, on iseloomustatud mitmeti: pörandaalune (*underground*), nonkonformistlik, ebaametlik (*unofficial*). Eriti korrektne on püüdnud oma terminoloogias olla üks suuremaid sõjajärgse NSV Liidu kunsti kogu omanikke Norton Dodge (USA), kes kasutab terminit “nonkonformism”, rõhutades sellega eeskätt eluviisi, loobumist riiklike otsuste või kaudsete toetuste süsteemist ning ilmajäämist kohati elementaarsetest kunstitegemiseks vajalikest vahenditest, mida eraldi vaid süsteemi liikmeile. Ka sõna “mitteametlik” on paljudel juhtudel üsna täpne väljend. 1977. aastal USA-s publitseeritud kataloogis on kirjutatud: “Terminit “mitteametlik” on eelistatud poleemilisematele sõnadele, nagu “dissident” või “pörandaalune”. Ta tähendab üksnes seda, et selline kunst polnud vastuvõetav ametlikele partei standarditele. Seda terminit saab kasutada, sest ta ei tähista ühtki piirangut stiili või tendentsi mõistes”.²

Usun, et Eesti oludes on samuti kõige sobivam kasutada sõna “mitteametlik”, tähistades sellega kõige olulisemat tunnusjoont – mittevastavust Nõukogude Liidu kunstiideoloogia ettekirjutatud ootustele. Kahtlemata pole vale ka “nonkonformism”, mis viitab oma tõeskpidamisi jälgivale ja sellega vabatahtlikult paljudest soodustustest loobuvale elustiilile. Võimalik, et vahel saaks kasutada ka sõna “mittesoovitav”, sest karistus selliste kunstiteoste loojatele ei tulnud mitte tagantjärele, vaid oli üsna hästi ette teada.

Kummalgi terminil pole midagi ühist kunstiloomise laadiga, nad ei tähista tõepoolest stiile ega suundumusi ei Eestis ega Moskvas. Oma dialoogides Boris Groysiga kirjutab Ilja Kabakov: “Kui alustasin tegelemist vene mitteametliku kunstiga, olin vapustatud sellest, et puudusid ühised kunstilised programmid. Praktiliselt oli 50-ndatel, 60-ndatel ja 70-ndatel aastatel võimatu leida isegi kahte kunstnikku, kel oleksid olnud ühised kunstilised

² New Art from the Soviet Union. [Kataloog]. Toim. N. T. Dodge and A. Holt. Cremona Foundation, Washington, D. C.: Acropolis Books Ltd., 1977, lk 7.

huvid”.³ Päris adekvaatne see väide Eesti kohta ei ole, arutlused kunsti üle ja ühised seisukohad ühendasid mitmeid sõpruskondi. Lisaks oli eesti kunstnikel rohkem põhjust kokku hoida kui Moskva kunstiseltskondadel.

Küsimus pole siiski ainult ühises laadis, sest kui on raske defineerida laade, mis ei olnud lubatud, sest neid oli nii palju, siis saab alati defineerida laadi, mis oli lubatud ja nõutud, kogu oma muutumistes ortodokssesst sotsialistlikust realismist karmi stiili ja nõukogude sürrealismini välja. Sellega saame fikseerida ühe piiri. Küsimus on nüüd selles, kui suur oli ruum kahe piiri vahel – lubatu ja absoluutselt lubamatu tegutsemise vahel, mida võis kvalifitseerida juba poliitiliseks vastalisuseks ja millest harilikult üle ei mindud. Seda ruumi saabki nimetada mitteametliku kunsti ruumiks.

Aeg

Teisitimõtleemisest kultuuris, mis avaldus omakorda teistsuguse loomingu ning mittestandardse eluviisina, saab rääkida alles pärast Stalini surma 1953. aastal. Intelligentsile oli määravaks partei 1955. aasta otsus, milles mõisteti hukka liialdused arhitektuuris. Alles siitpeale võis taas tegeleda sellega, mille kaudu eesti kunst ennast enne sõda oli identifitseerinud ja mille välistas sotsialistliku realismi ideoloogia – nimelt taastada arusaam kunsti esteetilisest olemusest. Esteetilise sfääri autonoomia teket võib vaadelda osana üldisest moderniseerumisest, mis käivitus NSV Liidus 1950. aastate teisel poolel.⁴

Enne Stalini surma 1953. aastal lõppes igasugune katse demonstreerida end sõltumatu isiksusena pikaajalise vanglakaristuse, asumiseleasaatmise või hukkamisega. Mingit diskussiooni või ratsionaalset argumentatsiooni ei saanudki tekkida, sest ratsionaalse argumentatsiooni vastas oli toores füüsiline vägivald. Siiski ei suudetud kolmeteistkümne aasta jooksul lõplikult muuta kunstilist mõtlemissviisi ja panna kunstnikud maalima ikonograafiliselt puhtas sotsialistliku realismi laadis. Üsna tüüpiline on tsitaat 1952. aastal näituse puhul kirjutatud artiklist: “See siiski ei tähenda, nagu oleksid meie kunstnikud juba loonud sääraseid teoseid, mis tõstaksid neid esmaklassiliste nõukogude kunstnike hulka. Ei, kahjuks pole see nii ...”⁵ Sellised sagedased etteheited näitavad kunstnikkonna võimalikult loidu suhtumist nõutavasse temaatikasse ning ka osavõtmatus oli kahtlemata julgus, liiatigi kui seda hoiakut tähele pandi ja kunstnikku märkustega karistati. Nii

³ И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги (1990–1994). Москва: Ad Marginem, 1999, lk 95.

⁴ R. Ruutsoo, Ühiskonnateadustest Nõukogude Eestis. – Eesti Teaduste Akadeemia. Ülevaateid ja meenutusi. Tallinn, 1988.

⁵ V. Pavlov, Uute kõrgemate saavutuste poole kujutatavas kunstis. – Looming, 1953, nr 2, lk 110. Vt ka: I. Sakk, Kunstikriitika Eestis 1950–1955. Seminaritöö. Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetool, 1997.

on esinenud sõnavõtuga “Miks ma ei esitanud oma töid aruteludel” Alfred Kongo, “mugavas äraolemises ja sulgunud hoiakus” süüdistati 1948. aastal Johannes Greenbergi ja Ado Vabbet.⁶ Analoogilisi näiteid võib tuua palju.

Seega saab enne Stalini surma rääkida vaid passiivsest vastupanust, mille vormideks oli eemalehoidmine või võimalikult loiid nõudmiste järgimine. Tuleb kohe märkida, et passiivse vastupanu vormid säilisid eesti kunstis ka edaspidi, kogu Nõukogude Liidu eksisteerimise ajal.

Stalini eluajal polnud mõeldav ka alternatiivne looming, eeskätt kahel põhjusel. Esimene on inimlik (sotsiaalne) dimension ja puudutab kunstnikku ennast – tegu oli kahtlemata hirmu ja puhtpraktilise vajadusega eluga hakkama saada. Teine põhjus on seotud kunsti diskursusega – enne 1955. aastat ei saanud eksisteerida selliseid esteetilisi kategooriaid, mis oleksid pakkunud olemasoleva kõrvale teistsuguse, alternatiivse/avangardse diskursuse, sest esteetika kategooriat stalinistlikus kunstis lihtsalt ei tunnistanud. Seega ei puuduta kriitika süüdistused mitte loomingut, vaid käitumisviisi, mentaalset valmisolekut süsteemiga ühineda või mitte ning kunsti kui esteetilist kategooriat ei puuduta need kirjutised tegelikult üldse.

Stalini surma järel toimunud muutused ei puudutanud kultuuri kohe ja otseselt. Alles 1950. aastate teisel poolel hakkasid toimuma muutused, mis määrasid meie maa kunsti arengu mitmeks aastakümneks ning mille tulemusena tekkinud mitmekihilise kultuuri kuulub orgaanilise osana mitteametlik kunst.

Ebaametliku kunsti tüpologia ja kunstniku tüüp kujunes selles keskkonnas kõigepealt Moskvas. Ilja Kabakov on nimetanud aastat 1957 ja Oskar Rabini gruppi.⁷ Ülo Sooster, kes 1956. aastal oli vabanenud vangilaagrist, kuulus ühte sellisesse gruppi, oli “saareelanik”, nagu Juri Sobolev nende ringi kirjeldab,⁸ ning tõi Eestisse mitteametliku kunstniku mentaliteedi ja eluviisi “ametliku Moskva” versiooni. Vahest peaks Tartu 8. Keskkoolis 1960. aastal korraldajatele katastroofiga lõppenud näitust pidama esimeseks katseks hõivata Eesti kunstielu sellesse ringi?

Müüdid ja kaitse

Analüüsides kultuurielu sõjajärgsel perioodil Eestis, on Jaak Kangilaski eristanud kolme kultuuripoliitilist jõudu ehk diskursust. “Need olid esiteks võimu, teiseks rahvuslik-konservatiivne ja kolmandaks avangardile

⁶ A. Lepp, Nõukogude kunstipoliitika ja Tartu kunstielu organiseerimine 1944–1950. Seminaritöö. Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetool, 1999.

⁷ И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги (1990–1994), lk 98.

⁸ J. Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Kataloog. Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 14.

orienteeritud diskursus (neid võisid esindada või “kanda” osalt samad inimesed),” kirjutab ta.⁹ Kängilaski peab silmas viiekümne aasta jooksul pidevalt toimunud keerulisi protsesse, mis moodustasid kord üksteist toetavate, kord konfliktsete grupeeringute erinevate esteetiliste ja kultuuripoliitiliste taotluste segunemisel. Seega ei tõmba Kängilaski otsustavat joont mitteametliku loojatüübi ja loomingu ning ametliku joonega kaasamineva kunstnikutüübi vahele. Küll aga rõhutab ta, et rahvuslik-konservatiivsel meelsusel ja võimul oli võimalik teha vastastikusi järeleandmisi eesti traditsioonilise, põhimõtteliselt apoliitilise kultuuri säilitamise nimel. 1960. aastatel tuli kõne alla ka mõningane koostöö rahvuslik-konservatiivsete ja avangardi ideoloogia vahel ning alles 1960. aastate lõpust, koos avangardi ideoloogia tugevnemisega, suhted halvenesid.¹⁰

Seisukohal, et “veelahe ametliku kultuuri ning loomingulist vabadust taotleva loova seltskonna vahel polnud Eestis kuigi selge ja sügav”, on ka Leonhard Lapin.¹¹ Ta lisab, et eesti rahva väiksust ja laastatud õhukest kultuurikihti silmas pidades oleks kunsti radikaalne lõhenemine ametlikuks ja põrandaaluseks kujunenud rahvuslikuks katastroofiks. Just tänu nimetatud jõudude koostoimimisele õnnestus katastroofi vältida ning uuendusmeelsetel oma katsetusi piiratud ulatuses eksponeerida..

Olen üsna veendunud, et mõlemal kirjutajal on põhimõtteliselt õigus. Väikestel rahvastel toimib enesekaitseinstinkt tugevamini kui suurtel. Ühe inimese kaotamine Eestis on suurem katastroof kui mujal. Enne 1953. aastat ähvardas Eestit otsene füüsilise hävitamise oht. Veel 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel oli see hirm sügavalt hinges. Ehk alles põlvkondade vahetumisega 1970. aastatel muutusid otsesed mälestused (arreteerimisoht, Kunstnike Liidu ridadest väljaheitmine, pealesunnitud patukahetsused, pideva kontrolli ja hirmu all hoidmine jms) pigem kolleegide juttudeks, mis ei tekitanud enam otsest hirmu. Nõrgema hirm füüsiliselt tugevama ees sundis peale teistsuguseid käitumisstrateegiaid, kui praegu tagantjärele vaadates meeldiks ette kujutada.

Nende strateegiate hulka kuulus nähtus, mis on õieti asjade ja olukorradega suhestumise viis ja mida võib nimetada eesti kunsti kaitsemehhanismiks. Kaitsemehhanism hakkas paralleelselt kunsti regeneratsiooniprotsessidega tekkima 1950. aastate keskel. Selles protsessis ei osalenud mitte ainult kujutav kunst, vaid ka tarbekunst ja sisekujundus. Kaitsemehhanism tähendas kindlate piirkonna kunstile iseloomulike joonte rõhutamist – need olid koloriidimeel, vormitaju, tihe suhestumine ühe või teise euroopaliku traditsiooniga (Eestis Pariisi koolkonna viimistletud värvimeel, Leedus tu-

⁹ J. Kängilaski, Avangardi ja konformismi vahel. – Eesti Ekspress, 1997, 2. mai.

¹⁰ S. Helme, J. Kängilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn, 1999, lk 181–182.

¹¹ L. Lapin. Seitsmekümnendate ruum. – Eesti XX sajandi ruum. Tallinn, 2000, lk 214.

gev ekspressionismi mõju jne). See oli nagu vaikne ja visa katse “vormilt rahvusliku” tähenduse all säilitada müüt okupatsioonile eelnenud mõnekümne aasta jooksul loodud traditsioonist.

Raske on vahet teha müüdil ja kaitsemehhanismil, üks oli osa teisest ja vastupidi. Mõlema positiivne tähendus oli väga suur: nad aitasid üle saada 1940. aastatel tekitatud identiteedikriisist, taastasid esteetilised väärtused kunstis ning kunstiteose suveräänsuse idee. See oli osa passiivsest vastupanust, kuigi peidetud, aga siiski kollektiivse vastuhaku vorm, meelegeitlik katse säilitada midagi “oma”. Müüt ja kaitsemehhanism moodustasid arusaamade ja uskumuste virtuaalse kogumi, mida oli üsna keeruline väljastpoolt (st NSV Liidu ametkonnal) avalikult rünnata, sest NSV Liidus valitses ametlik tees – kultuur on sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik. Baltimaad olid rohkem läänemaailma silma all, siin pidi selle põhimõtte rakendamine olema nähtavam. Kuigi üdini silmakirjalik, aitas see tees siinsetel müütidel kinnistuda.

Kirjeldataud kaitsemehhanismis oli kõige suurem tähendus rahvuslik-konservatiivsel mentaliteedil. Samal ajal ei olnud see mentaliteet midagi püsivat, vaid küllaltki mobiilne ja muutuv, käitudes nagu enamik kunsti “pealiine”, st sulatades teatava piirini endasse ka uuendusmeelsemaid ideid. Peab silmas pidama sedagi, et Eestis sai nn kodanlik kunst, mida iseloomustab kunsti autonoomia ja meisterlik materjalitöötlus,¹² taas eluõiguse alles 1960. aastate keskel ning uuendus (mida võib suures osas käsitleda vana taastamisena) kui iseseisev fenomen oli rahvusliku kaitsemehhanismi oluline komponent. Konfliktid kaitsemehhanismi (rahvuslik-konservatiivse) poliitika ja uuendusmeelse kunsti vahel tekkisid 1960. aastate lõpus, kui kunstielu astusid radikaalselt meelestatud noored. Üsna selgelt väljendub see tööde näitustelt tagasilükkamises ning termini “formalism” kasutamises, mis 1970. aasta kriitikas oli räige süüdistus.¹³

Küsimus, kui palju selline “kaitsepoliitika” oli põhjuseks, et meil ei tekkinud radikaalset “põrandaalust” kunsti, on diskuteeritav. Ühe näitena kompromisside tulemuslikkusest ja samas märkimisväärsustest tagajärgedest toon 1966. aasta noortenäituse, mis oli planeeritud läbimurdena ja pidi saama abstraktse kunsti oluliseks foorumiks eesti kunstielus. Näitust täiendati ametnike nõudel küll figuratiivse maaliga, ja eksponeeritud abstraktseid ja sürrealistlikke töid nimetati “kõige äärmuslikemateks eksperimentideks ja hulljulgeteks katsetusteks”.¹⁴ Hoolimata üsna ägedast abstraktse kunsti vastu suunatud kriitikast, näitus siiski toimus ja järgnenud väitluses said ka noored oma seisukohti tutvustada. Võimalik, et abstraktse kunsti ümber

¹² J. Kangilaski, Avangardi ja konformismi vahel.

¹³ R. Meel, Mineviku konsept. Tuul vuhiseb. Käsikiri artikli autori valduses, 1998, lk 8.

¹⁴ L. Gens, Noorus, otsingud ja vastutus.– Rahva Hääl, 1966, 30. sept.

tekkinud diskussioon (milles osalesid O. Maran, H. Roode, E. Põldroos) ja siiski, kuigi oluliste kärbetega, teoks saanud näitus takistasid radikaalse eraldatuse tekkimist Eestis. Säilis ju lootus diskussiooni võimalikkusele! Teisalt näitas see kompromiss kunstniku kui üksikisiku abitust võitluses süsteemiga. Üldiselt valitses seisukoht, et mõistlikult toimides on võimalik ka “oma asja ajada”. See, mis oli kasulik eesti rahvuslikule kunstile tervikuna, pöördus paljudel üksikjuhtudel kunstniku vastu.

Vaikimise mitu tähendust

Vastupanul on muidugi mitmeid vorme ja 1950. aastate lõpu hirme ei saa võrrelda 1970. aastate alguse mässumeelsete noorte ülbusega. Ometi on kõigi nende käitumisvariantide sees oluline kõlbluse küsimus. Kui ei saanud ähvardada ja avalikult vastu hakata, oli võimalus vaikida ja mitte osa võtta.

Vaikimisel on mitu tähendust. See võib olla hirm ja läbielatud alandus, soov mitte enam kokku puutuda süüdistuste, ebaprofessionaalse kriitika ja labaste nõudmistega. Nagu eespool öeldud, iseloomustab 1950. aastatel kunstnikke just selline vaikinie. Nii Eestis, Lätis kui ka Leedus on kunstnikke, kelle professionaalse tee algus jääb sõjaeelseesse perioodi ning kes 1950. aastatel enam näitustel ei esinenud. Osaliselt sellepärast, et nad olid Kunstnike Liidust välja heidetud ning nende loomingulist tegevust igati takistati. Näiteks kustutati 1950. aastal Eesti NSV Kunstnike Liidu nimekirjast Ann Audova kui kunstnik, kes ei osale KL-i töös ja on loominguliselt küündimatu; Albert Kesner, Alfred Kongo ja Kristjan Teder kui küündimatud kunstnikud, Kaja Kärner kui poliitiliselt mitteusaldatav kunstnik; liikmekandidaadi seisusesse tagandati Johannes Saal, Aleksander Vardi. Tekkisid “vabatahtlikud vaikijad”.

Vaikimine ja eemalehoidmine iseloomustas suuresti kogu Tartu sõjajärgset kunstikolooniat. Arreteerimised ja ähvardused, mis sealseid kunstnikke rohkema tabasid kui Tallinna kunstnikke, tekitasid kitsa suletud ringi, mille kaitsekihist on tänaseni raske läbi murda. Samas olid Valve Janov, Silvia Jõgever, Kaja Kärner, Lembit Saarts need kunstnikud, kes sõjajärgsel ajal usaldasid maalida abstraktseid motiive ning kasutada kollaaži. Päris kindlasti jäid nad ilma nendest hüvedest, mida Nõukogude võim oli ette näinud “arenenud” kunstnikele. Selline loobumine, ajastu “suurte ideedega” mittekaasaminek on kahtlemata vastupanu vorm, üks vaikimisvõimalus, milles ei puudu omad ohud. Tavaliselt tähendab selline suletus ideaalide “kinnikülmutamist”, lahenduse seostamist minevikuga.

Vaikimisele kui võimalusele põgeneda või hoiduda kokkupuudetest reaalsusega aitas kaasa kogu rahva üha süvenev distantseerumine sotsiaalsest reaalsusest. Ajal, kui Nõukogude riigi avarustest toodi Baltimaadesse

elanikkonna rahvusliku struktuuri muutmiseks uute tehaste ehitajaid ja loodi siin tootmisharusid, millel puudus igasugune majanduslik õigustus, muutus kohalike elanike eraldumistarve üha suuremaks. Põgenemisvõimalusi oli mitmeid – näiteks pisikeste eramajade ehitamise buum algas just 1950. aastate lõpus. Iga eestlase unistus oli saada endale eraldusvõimalus – ruum, kus ta ise võis otsustada. Privaatsus, nii tilluke ja näiline kui see oligi, muutus ülitähtsaks. Distantseerumine kunstis tähendas neutraalseid teemasid: natüürmorte, maastikke, lähedaste portreid. Eesti kunstnikele heideti pidevalt ette, et nad ei maali suuri monumentaalseid töid kaasaja elust, vaid “nokitsevad” oma väikeste probleemide kallal. Millise absurdsuseni võis nõudmistega minna, näitavad läti kirjaniku Rudzītise 1948. aastal kirjandatud sõnad: “Õuna võib küll maalida, kuid see peab olema nõukogude õun.”¹⁵

Muidugi ei saa kinnitada, et iga kunstnik, kes maalis maastikku või lilli vaasis ning ei esitanud näitusele tööteemalisi maale, oli vaikiva vastuhakaja rollis, kuid uurides erinevaid võimalusi mitteametliku kunsti kategoorias, võiks seda vaikimisvõimalust käsitleda kui mitteametliku kunsti eelset protestivormi.

Teine võimalus oli eemalehoidmisest, mitte osalemisest teha eetilise ja esteetilise sündmus. Selle hoiaku parim näide on Tõnis Vindi tegevus 1970. aastate algusest oma kodus, kuhu kogunes toleaeagne noor intelligents. Korter Sõpruse puisteele Tallinnas ei olnud kuulus mitte ainult Eestis, vaid sai omamoodi “palverännaku” kohaks ka mujalt tulnuile, nii NSV Liidust (peamiselt küll Moskvast ja Leningradist) kui ka Läänest. Tõnis Vindi kangekaelne püüe luua enda ümber vaimset atmosfääri ja füüsilist ruumi, millel poleks mitte midagi ühist ühiskonnaga, milles ta ise elas ja mis teda painajana ümbritses, oli küll toleaeagse Moskva mitteametlike ringkondade atmosfääriga võrreldes midagi hoopis erinevat, kuid esindas täiel määral mitteametliku kunsti eluviisi mudelit. “Tõnise fenomen” on keeruline, huvi Kaug-Ida kultuuride ja mõne perioodi vastu kunstiajaloo os tugevasti seotud tema enda loomingu innovatiivse ja eksperimentaalse poolega. Tema esteetilise printsiibi ülimumuslikkuses oli aga noorte jaoks nii tugev potentsiaal, et kunstniku nimi ja tema ringkond tähendas alternatiivsusust ning vastupanu. Peamine, mis seda vaimset atmosfääri iseloomustas, oli tolerantsus. Tõnis Vindil ja tema ringkonnal kujunesid ka tihedad sidemed Moskva *underground*’iga – Ilja Kabakovi, Juri Sobolevi, Vladimir Jankilevski ja teistega. Tõnis Vindi õilis äraolek, oma ajas elamine oli vastupanu vorm. Seega tegi ta mitteosalemisest, vaikimisest demonstratiivse akti.

¹⁵ H. Demakova, *The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995: Between Personal and Ideological Time. – Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996.* [Kataloog]. The Zachęta Gallery of Contemporary Art, Warsaw, 1996.

Sekkumise mitu tähendust

Mittesekumine oli üks protestivorm, mis ei toiminud sugugi vaakumilaad-
ses eraldatuses. Just Vindi salongi kogunesid ka need noored, kelle esmane
reaktsioon oli tegutsemine, ründamine. 1970. aastatel alanud protsesside
pidurdamine polnud siiski kellegi võimuses. Kui kirjutada avalikust reeg-
lite ignoreerimisest, vastuhakkamisest, alternatiivsest kunstist, siis peame
kirjutama 1960. aastate lõpust ja 1970. aastatest. Tartus tegutsenud Visarid
oli oma olemuselt ametliku kunstielu alternatiiv ning sai toimida vaid heade
kokkusattumuste tõttu “sula” järelvarjus, kuni 1970. aastate keskel alustati
uuesti avalikku rünnakut iseseisvama intelligentsi vastu.

Tallinnas toimusid esimesed noorte korraldatud *happening*-etendused (nt
1967 Tallinna 21. Keskkoolis), 1969. aastal avati kunstüliõpilaste (A. Kesk-
küla, A. Tolts, L. Lapin jt) näitus “SOUP ’69” tolelaegses noore intelligent-
si kogunemiskohas kohvikus Pegasus. Näitusele esitatud räiged objektid
tähendasid väljakutset ning loomulikult keelati näitus ära. 1973 ja 1975
toimusid kaks kunstisündmust, mis jäävad eesti alternatiivkunsti ajalukku:
näitused “Saku ’73” ja “Harku ’75”, mis said teoks vaid tänu Saku Maa-
viljeluse Instituudi direktori vastutulelikkusele ja muidugi kunstnike endi
aktiivsusele. Ajakirjanduses ei lubatud nende sündmuste kohta avaldada
ühtki ülevaadet ning kunstiametnike reaktsioon sündmustele oli raevukas.
Alternatiivsündmus oli ka 1979. aastal Riia planetaariumis korraldatud nelja
kunstniku – Leo Lapini, Raul Meele, Jüri Okase ja Tõnis Vindi – graafi-
kanäitus. Eesti ja läti noorte radikaalide suhteid aitas säilitada Riias Janis
Borgs, kes oli nii kriitik, organisaator kui ka kunstnik.

Kümnendi keskel arenes kiiresti ka hüperrealistlik suund. Samal ajal
kui 1975. aastal eksponeeriti Eestis esimesi hüperrealistlikke maale, kestis
üleliidulises ajakirjanduses äge diskussioon sellise valerealismi “eriti oht-
liku” olemuse üle. Peamine etteheide oli, et sellistel pildidel on läänelikud
mõjud eriti hästi varjatud ning neid pole nii lihtne avastada kui näiteks
abstraktsionismi, popkunsti või kollaaži puhul. Selline demagoogia mõjus
1970. aastate keskel Eestis, kuhu oli juba jõudnud Lääne kunstikirjandus ja
ajakirjad, tõelise anakronismina. Paraku oli see anakronism tõelises, mis ku-
jutas noorte kunstnike jaoks vastuhakupinnast. 1970. aastaid iseloomustab
noorte kunstnike aktiivne tegutsemine süsteemist väljas ja sellest hoolimata.

Sel ajal levisid ka kunstiringkondades masinakirjas paljundatud väike-
sed “kirjanduslikud” kogumikud, mis üsna hästi annavad edasi tookordseid
meelelolusid. Ma ei pea siinkohal silmas noorte literaatide “samizdatte”,
vaid just nimelt kunstnike ja samas ringkonnas liikunud intelligentide jut-
te, luuletusi ja esseid. Tartus olid kõige olulisemad Visarite paljundatud
tõlgitud tekstide kogumikud, mille eesmärk oli eeskätt harimine. Tallinnas
initsieerisid selliseid õhukesti, pruunikate pappkaante vahele köidetud ko-

gumikke peamiselt Leonhard Lapin, Urmas Mikk ja Andrus Rõuk, kunstnikud ja kirjanduslike annetega mehed. Nimetagem vaid mõned väljaanded. 1975. aastal ilmus Leonhard Lapini raamat “Surnuks sünnitakse” (luulet aastatest 1968–1973). 1976 pani Raul Meel kokku kogumiku “Lubada inimest”, kus esitas oma analüüsi 1976. aasta kunstisituatsioonist ning avaldas neli seoses näitusega “Harku ’75” peetud teadlaste ja kunstnike koostamise ettekannet (Tiit Kändler, Raul Meel, Leonhard Lapin, Mart Helme). 1977. aastal avaldatud vihikus “Avangardi lõpp” esinesid Siim Annus, Ott Arder, Matti Milius. 1978. aastal pandi kokku “Konformismi sünd”, kus oli ka Jüri Üdi luulet. Samast kogumikust loeme “milleks loobuda, kui võib krooksuda, milleks karske viis kui on konnatiik”.

Konnatiik oli paraku juba ettevalmistamisel. 1980. aastate algusest tuntav ideoloogiline ja venestamise surve seadis kunstnikud taas valikute ette, millest eelistatuimaks osutus isikliku elevandiluuutorni ehitamine.

1985. aastal kirjutab Raivo Kelomees oma masinakirjalises väljaandes “Maja. Mänguline rituaal ja enesetapp”: “Kunstnike looming on tänapäeval põhiliselt taasloov ja kompilatiivne – mitteavastuslik. Edusammud kunstniku riiklikus angažeerituses ei näita alati tema loovust (ega pruugi alati seda varjata), küll aga üpris sageli tema mainet, töövõimet, oskuseid, haridust, ambitsioonikust ja konjunktuuritunnet.”

See tsitaat peegeldab üsna hästi ka 1980. aastate kunstniku suhet võimuga. Nagu vihjab Kelomees, oli selles üsna palju resignatsiooni, vastastikust ärakasutamist ja konjunktuuritunnet.

Mitteametlik kunst kui loominguprobleem

Eespool on küll väidetud, et mitteametliku kunsti staatus ei tulenenud nendest kunstivormidest, mida kasutati, vaid eeskätt nendest, mida ei tahtud kasutada, jäädes niiviisi ilma paljudest soodustustest, mida kuulekama kunstniku staatus kaasa tõi. Kuid on selge, et mitteametliku kunsti ja edumeelse kunsti vahel on kindlad sidemed. Kuigi ei saa väita, et mitteametlik kunst oli *a priori* avangardistlik, võib kindlalt öelda, et avangardkunst oli *a priori* mitteametlik või vähemalt balansseeris selle piiril sõltuvalt mitte enda loomusest, vaid ametkondlikest hoiakutest.

Ma ei puudutaks siinkohal teemat, miks me üht või teist kunstiteost nimetame avangardistlikuks, vaid piirduksin järgmise skeemiga: 1960. aastatel loodud abstraktsed maalid ning sürrealistlikud ja abstraktsed kollaažid, mille tekke- ja arenguloogika on seotud 1950. aastate lõpus alanud vormi vabastamise ja muutumistega, sellega seoses arutlustega maalikunsti olemuse üle, moodustavad kindlasti ühe osa mitteametlikust kunstist. Ei maksa unustada, et vähemalt 1964. aastani käis äge kampaania just abstraktse

kunsti kui kõige ohtlikuma formalismiilmingu vastu. Samas jääb muidugi alati küsimus eesti abstraktse maali potentsiaalset – oli see vaid katsetus, paratamatu arenguetapp või kindel eesmärk? Neile küsimustele ei saagi päris täpselt vastata, sest abstraktset kunsti 1960. aastatel ei soositud ja sellest alguse saanud võimalused suubusid kujutava maali võttestikku. Tõenäoliselt erinesid ka eesti kunsti eesmärgid näiteks ameerika abstraktse ekspresionismi sofistlikust ideestikust. Käsitada abstraktset maali kui teadlikku vastuhakku kunstipoliitikale saab üsna kaudselt. Eeskätt oli see vastuhakk, mis kasvas välja kunsti enda arengu vajadustest, seda võib ka nimetada sissepoole suunatud uuenduseks, millega julgemad katsetajad kaasa läksid.

1960. aastate teisel poolel toimunud *happening*’id (Samuel Becketti “Sõnadeta lugu”, Heino Mikiveri absurdietendused ERKI-s jt), mida L. Lapin on ka mänguks nimetanud¹⁶, on samasugused spetsiifilised kultuuri arengu nõudmised, vormide, ilmingute ja uute mõtteviiside muutumised, mis “sula” järelmõju viimastel aastatel veel toimuda said. Loomulikult polnud see soositud, kõik tehti poolsalaja, kutsetega ja teadajate ringis, kuid kunstnike eneseteadvust see kahtlemata tõstis. Absurd ei tähendanud aga tingimata nõukogude võimu otsest kriitikat, esskätt oli see *teine võimalus*. Sotsiaalse ja kriitilise ulatuse omandasid absurd ja grotesk alles 1980. aastatel ja sedagi mitte niivõrd eesti kui leedu kunstis, kus see muutus omaette protestivormiks.¹⁷

Murdepunktiks osutusid 1968. aasta sündmused, mille järel ei saanud enam loota “inimnõulisele” kommunismile. Kui enne Tšehhi sündmusi olid vabanemised, eksperimendid ja uuendused kunstis seotud eeskätt kunsti-vormide endi eluõiguse nõudmisega, moodustades katte väitele “vaiksest modernismist”, siis 1960. aastate lõpust lisandus sellele ka poliitilise protesti dimension. SOUP-i aktsioonide ning Visarite Tartu üliõpilaste kohvikus korraldatud näituste puhul saab juba kindlamini rääkida avangardkunstist, mis ei tegelenud mitte üksnes vormi, vaid ka sotsiaalsete suhetustega.

1970. aastate alguses lisandus üks oluline kanal, mis mitmed kunstnike teod ebaseaduslikuks muutis ja nad ise juba ette kahtluse alla seadis – nimelt suhtlus välismaalastega ning oma tööde saatmine rahvusvahelistele näitustele. Teatavasti oli välismaalastega suhtlemine rangelt reguleeritud ja ilmtingimata kontrolli all, omapäi, ilma Moskva loata, oli tööde saatmine rahvusvahelistele näitustele keelatud. (Mis ei tähenda, et kõik eesti kunstnikud oleksid esinenud välisnäitustel “omapäi”.) Auhinnad, mida 1970. aastate alguses eesti kunstnikud said Ljubljana graafikatriennaalil, Krakówi

¹⁶ L. Lapin, Mängides *happeningi*. – Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, 1997, lk 31.

¹⁷ V. Liutkus, Iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunstis. – Kunst, 1988, nr 2 (72), lk 10–12.

graafikabiennaalil, Rijeka joonistustebiennaalil, Tōkyō graafikabiennaalil jm, kuulusid enamasti abstraktses geomeetrilises laadis töötavatele kunstnikele (R. Meel, L. Lapin, T. Vint) ja annavad tunnistust huvist selle vormikäsitluse vastu, mida saab siduda abstraktse *hard edge*-maali ja minimalismi mõjudega ning nende siinsete üsna originaalsete vastetega graafikas. Tööd, mida pärjati, kuulusid enamasti mitteametliku kunsti kategooriasse.

1970. aastate hakul alustas oma tutvumis- ja ostureise Eestise Ameerika kolleksionäär Norton Dodge, kellele kuulub kindlasti üks suuremaid Nõukogude Liidu sõjajärgse kunsti kogusid Jane Voorhees Zimmerli Kunstimuuseumis (Rutgersi Ülikool, New Jersey).¹⁸ Norton Dodge ostis nendel aastatel kunsti mitmesugustel motiividel, lähtudes mitte kunsti avangardiideest, vaid kunstnike nonkonformismi ideest. Tema kogusse kuuluvate eesti kunstnike (1997. aastal 57 kunstnikku) teoste nimekiri on väga pikk, enamik pärineb 1980. aastatest ning esindatud on väga erinevad loomingu- lised ideed. Eriti viimastel aastatel on ta rohkem tähelepanu pööranud Eesti pöördehetkede kunstile – viimased ostud puudutavad peamiselt 1960. aastaid ja Tartu maalijaid.

Huvitav on ka jälgida, kuidas tema kuraatorid on käsitanud eesti mitteametlikku kunsti, sest just tema kogu näitusega ja NSV Liidu mitteametliku kunsti sees jõudis Läände teade eesti kunsti erisugususest. 1976. aastal St. Louis's ja 1977. aastal Washingtonis korraldatud näitusel “New Art from the Soviet Union” eksponeeriti teiste hulgas Siim-Tanel Annuse, Leonhard Lapini, Malle Leisi, Raul Meele, Urmas Ploomipuu, Ülo Soosteri, Mare Vindi ja Tõnis Vindi töid. Eesti kunsti seisu on kataloogis kirjeldanud Stephen C. Feinstein, kes rõhutab eesti kunsti erinevust ning toonitab leebe- maid olusid Moskva ja Leningradiga võrreldes. Loomingut analüüsitakse peamiselt konstruktivistliku kunsti võtmes, rõhutades teostuse pretsiisust ja graafikute olulist rolli eesti avangardis. Feinstein nimetab eesti kunstnike loomingu värskendavaks märgiks sellest, et loomingu- lises sai NSV Liidus eksisteerida “ametlike” ettekirjutuste varjus.¹⁹ See järeldus kinnitab, et NSV Liidu Balti-poliitika üks teese – ametlik ideoloogia ei tapa loomingu- lisesust – töötas üsna hästi.

Norton Dodge'i kogu on väga huvitav ja kasulik teada, sest selle komplekteerimise põhimõtted kinnitavad veel kord eespool esitatud väidet, et mitteametlikul kunstil oli kaks erinevat parameetrit, mis kohati omavahel kattusid. Need olid avangardkunsti eri vormid – abstraktne kunst, kollaaž,

¹⁸ Vt: From Gulag to Glasnost. Nonconformist Art from Soviet Union. [Kataloog]. Toim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New York: Thames & Hudson, 1995.

¹⁹ S. Feinstein, The Avant-Garde in Soviet Estonia. – New Art from the Soviet Union. [Kataloog]. Toim. N. T. Dodge and A. Holt. Cremona Foundation, Washington, D. C.: Acropolis Books Ltd., 1977, lk 31–34.

geomeetriline kunst, eesti pop jne, mis kõik olid mitteaktsepteeritud, ja teisalt kunst, mida Lääne kunstikogujad ja kuraatorid (keda siia lubati) pidasid mitteametlikuks, sest ta väljus mingi vormivõttega sotsialistliku realismi ettekirjutustest. Nendel puhkudel valiti lihtsalt teistsugune, ükskõik, kas see erinevus tähendas või ei tähendanud innovatiivsust eesti kunsti enese suhtes.

Vastuhaku küsimused jäävad veel ilmselt mõnda aega arutluste teemaks. Eesti kunsti iseloomustab eelkõige passiivne vastupanu ideoloogilisele survele, distantseerumine ja oma reaalsuse loomine, mis loomingupraktikas tähendas eeskätt pühendumist kunsti spetsiifilistele ja tehnilistele probleemidele, professionaalsuse rõhutamist. Kollektiivsed oskused ja eristumissoov olid aluseks nn kaitsemehhanismi loomisel, mis omakorda levitas müüti eesti kunsti erisugususest ning aitas kaasa sulgumisele, samal ajal oli aga valmis ettevaatlikeks kompromissideks ametlike nõudmistega. Seetõttu ei tekkinud Eestis poliitiliselt orienteeritud dissidentlikku kunsti. Vastuhakul oli palju erinevaid vorme, kuhu kuulusid nii rahvusopositsionäärid kui ka romantikud, “sinisilmad” koos avangardimeelse noorsoo ja erandjuhtudel poliitiliste kriitikutega. Kohapealsed koodid, kus väike žest võis tähendada palju, on tänini lõpuni kirjeldamata. Monstrum nimega “sotsialistlik kultuur” võib veel palju üllatusi pakkuda.

Unofficial art. Ways of resistance in Estonian post-war art

*Published: Studies on Art and Architecture.
Tallinn: Estonian Society of Art Historians,
Publishing House of the Academy of Science,
no. 10, 2000, pp. 253–272.*

Summary

The article aims to sort out the terms that describe the Soviet-era unofficial/alternative art. On the one hand, the essential terms of the Estonian art during the Soviet period should be specified, and on the other, terminology should help explain the twists and turns of our recent art history on international level. The disorderly usage of terms such as avant-garde, alternative, dissidence, unofficial, etc., occasionally when describing the same work, is doubtless hopelessly confusing for readers who do not belong in the narrow local circle. As a rule, terms such as dissident, underground, nonconformist, unofficial, alternative art all mean art outside the mainstream, whereas the concept of the mainstream is simply empirical: what was shown in exhibition halls.

The specified terms, in turn, help to describe/analyse the possible resistance tactics and their peculiarities in the years following Stalin's death until the 1980s.

In the 1990s the role of unofficial art in Estonia in the post-war period, especially of the 1960s and 1970s, has been widely discussed and although it seems that the material is quite clear, it actually is not. A few experts have dealt with theoretical generalisations within this huge amount of material and studied its internal mechanisms and paradigm changes during the post-war period. Those few, mainly Boris Groys, have written their work on the basis of Russian art material and have not touched upon art of the Baltic countries. Extensive work has been done by art collectors Nancy and Norton Dodge who have collected and organized exhibitions and research about nonconformist art in the former Soviet Union.

The situation in Estonia was for many reasons different from Soviet Union/Moscow. People in Estonia have a different history, different traditions, different motivations and different fears.

Terminology

To describe the phenomena of dissident art, different terms have been used, such as “underground”, “nonconformist”, “alternative”, “unofficial”, also “avant-garde”. These terms do not signify the concrete manner in which art was created; all these terms basically refer to the lifestyle of the artists, who existed outside the system of direct and indirect support from the state.¹ In this article the term “unofficial” is preferred. Unofficial art denotes the crucial feature of resistance: deciding not to respond to requirements set to art by official ideology.

Time

It is possible to speak about alternative thinking in culture only after the death of Stalin in 1953 when the so-called thaw period started. During Stalin’s lifetime the alternative way of thinking was impossible for two reasons – firstly because of physical executions or long-term imprisonment for any attempt to assert oneself as an individual. The other reason was that the autonomy of the aesthetic sphere was able to develop only after 1955, following the Communist Party resolution condemning excessiveness in architecture.

Criticism of that era, too, did not really tackle art but the manner of behaviour of artists, mental readiness to either join the system or not.

As a result of post-Stalin changes, culture became more layered and made it possible for unofficial art to emerge, as well as the typology of unofficial art and the relevant type of artist. It was most clearly expressed in Moscow in the second half of the 1950s when Oskar Rabin’s group was established;² the “Moscow” version of unofficial art reached Estonia via Ülo Sooster, friend of Ilya Kabakov and Juri Sobolev.

Myths and defence

The situation which was gradually constructed in the mid-1950s, along with the regeneration process in art, can also be considered the beginning of the creation of defence mechanisms in art. Defence mechanisms meant the stressing of certain aspects of Estonian art: a unique sense of colour, a certain sense of form, and a close relationship with European tradition. This process did not only include figurative art, but also for example applied art, interior design, fashion. In this way the artists began creating the image of their country’s art, the goal of which was to differ from socialist realism.

¹ *New Art from the Soviet Union*. [Catalogue]. Eds. N. T. Dodge and A. Holt. Washington, D. C.: Acropolis Books Ltd., 1977, p. 7.

² И. Кабаков, Б. Гройс. *Диалоги (1990–1994)*. Moscow: Ad Marginem, 1999, p. 98.

This attitude also meant a wish to maintain memories of art before the occupation and then mythologise it.

It is difficult to distinguish between myth and defence mechanisms, one is part of the other and the other way round. However, both aimed to conquer the identity crisis that emerged in the 1940s, restore aesthetic values in art and the idea of art's sovereignty.

Analysing the post-war art world, Professor Jaak Kangilaski has written about three discourses in the cultural policy: legal, conservative-nationalistic and avant-garde.³ The collaboration between these mentalities was possible in different periods, especially in the conservative and avant-garde ideology beginning in 1960. The difference between radicals and more mainstream artists has always changed according to different situation and times. This behaviour was a part of the defence system.

The question as to what extent this kind of "defence policy" was the reason why no radical underground art ever emerged in Estonia, is debatable. One example of what compromises could achieve was the youth exhibition in 1966, which was meant to become a significant forum of abstract art in Estonian art life. Despite cuts the exhibition was opened and hopes for the possibility of discussion thus survived.

Several meanings of silence

The instinct of self-defence works more intensively in small national groups than larger nations, because the loss of one soul is a greater catastrophe. The fear of physical extermination, the fear of the weaker before the physically stronger, existed deep in people's souls at the end of the 1950s and resulted in alternative behavioural strategies. But the fact that a small national group has a collective subconscious survival instinct which limits extremes in its culture does not mean that we do not have radical artists.

Yet these variations of behaviour contain an essential moral question. One variation was silence. If one could not openly oppose, there was the opportunity to be silent and silence has many meanings. The main strategy was to keep away from involvement in official demands and rules. This kind of silence characterized artists in the 1950s. Tõnis Vint, a well-known avant-garde ideologist of the 1960s, turned non-participation into an ethical event. His isolation, living with himself, was a noble deed, a form of opposition.

Silence as an opportunity to escape or avoid contacts with unpleasant reality was enhanced by the increasing distancing of the entire nation from

³ J. Kangilaski, "Avangardi ja kompromissi vahel," *Eesti Ekspress*, 2 May 1997.

social reality. Many ways of escape did exist, for example in the construction of small individual residences which began in the late 1950s. The isolation strategy was more common in the 1960s.

Several meanings of interference

From the end of the 1960s a young generation of artists started their career. Writing about alternative forms of art and unofficial art (not only about behaviour) means writing about the art groups *Visarid* and *SOUP '69*, geometric style abstract drawings and paintings, happenings and alternative exhibitions. The fear of the late 1940s cannot of course be compared with the arrogance of rebellious youth at the end of the 1960s. This was the generation born after the war which had never seen the deportations and physical violence.

Collections of works by writers and artists were published and passed around.

Unofficial art as a creative problem

Although it was said at the beginning of the article that breaking from the status quo does not signify the manner in which art was created, there is still a strong connection between unofficial art and the forms of avant-garde. I am not going to discuss here what exactly Estonian post-war avant-garde was, but presuming that abstract art, collages and surrealist drawings from the 1960s, as well as happenings, pop, minimal and conceptual art should be included in the definition, it is clear that all the above-mentioned fields of art were indeed forms of unofficial art.

In 1970s one more channel opened – the possibility of sending artworks (mostly prints) to international art exhibitions. It was of course done illegally. Some prizes were awarded to Estonian artists, which unfortunately never reached them.

The Norton Dodge collection in the USA, probably one of the largest collections of unofficial Soviet art (Norton Dodge calls it nonconformist art)⁴, has expanded the principles of collection, regarded any art as non-conformist that did not coincide with the principles of socialist realism. As the latter's dogmatic nature gradually mellowed, part of the art that Norton Dodge considered non-conformist was displayed at exhibitions (mainly Estonian graphic art).

⁴ See: *From Gulag to Glasnost. Nonconformist Art from Soviet Union*. [Catalogue]. Eds. A. Rosenfeld and N. T. Dodge. New York: Thames & Hudson, 1995.

The local resistance followed several different paths, involving national opponents and young people inspired by avant-garde. The most important was individualism, rejecting the system, although cautious compromises were made on both sides. This is the reason why no politically oriented dissident art ever emerged in Estonia. The “codes” for reading and understanding Estonian artists’ behaviour have still not been fully analysed.

The slightly rewritten article, supplemented with Latvian and Lithuanian materials, was published under the title: “Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under the Soviets” in the collection *Art of the Baltics. The Struggle of Freedom of Artistic Expression under the Soviets*.⁵

⁵ S. Helme, “Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under the Soviets” in the collection *Art of the Baltics. The Struggle of Freedom of Artistic Expression under the Soviets*. New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2002, pp. 6–17.

Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalis

Avaldatud:

Kunstiteaduslikke Uurimusi.

Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing,

2003, nr 1–2 [12], lk 29–55.

Sissejuhatus

Selle artikli eesmärk on juhtida tähelepanu modernismi positsioonile eesti sõjajärgses kunstis ning realistlikule maalile 1960. aastatel. Modernism suubub alati abstraktsesse maali, ka Eestis juhtus see nii, näib kinnitavat meie tänane teadmine. Väidan, et Eestis avaldus sõjaeelne modernism kõige avalikumalt ja jõulisemalt 1960. aastate realistlikus maalisis, ja mitte järelimpressionistlikus pallaslikkuses, vaid figuraalkompositsioonis, mida paraku hiljem on seotud ainult tellimusliku kunstiga.

1950. aastate lõpus, 1960. aastatel tähendas samm naturalistlikust realismist eemale uuendust ja peaaegu kangelastegu, 1990. aastatel oli kogu realistlik kunst peaaegu et mahakantud kollaboratsioonism. Praegu ehk võiksime väita, et sõjajärgse kunsti peaküsimus Eestis kuni 1980. aastate lõpuni oli üsna ühene: kuidas hakkama saada totalitaarse riigi tingimustes, kuidas vältida otsest riigi teenimist, kuidas lahutada kunsti tähendus riigi tähendusest ja säilitada kunstniku autonoomsust. Milliseid vahendeid selleks kasutati, pole siinkohal arutluse objektiks.

Erinevalt küsimuse ühesusest, on raske anda üheseid ja selgeid vastuseid, sest selle kümnendi kunstis on raske eraldada selgelt erinevaid liine ja arenguteid. Rohkem kui neljakümneaastast perioodi ei iseloomusta mitte ainult ideoloogiline surve, vaid ajaloolisel kohal on ka ajalooline mälu. Kahtlemata ei saa kõrvale jätta sotsiaalset survet, nimelt seda, millisesse rolli aetas ühiskond kunsti. Jaak Kangilaski on kirjutanud erinevate rollide olemasolust isegi ühe ja sama kunstniku loomingus ning erinevate sotsiaalsete tellimuste kattumisest¹.

Nõukogude Liidu, seega ka eesti kunst pidi kandma eeskätt suurt narratiivi, kirjeldama ühiskonna positiivset olemust ning kinnitama suure utopia täideminetu võimalikkust tulevikus. Seega pidi kunst olema eeskätt figuratiivne, selgeltloetav, kujutav. Meie kunsti keel pidi olema ja oligi oma põhiosas realistlik.

Mida tähendab realism totalitaarses riigis 20. sajandi teisel poolel, milline on tema kandja, keel, vorm? Milliseid kihte ta eneses peidab, millised on tema sidemed sõjaeelse kunstiga ning mis on tema roll välismõjudele suletud riigis?

Kuidas hinnata realismi tänapäeval, kui peaksime olema vabad realismi allergiast?

Eesti pole ainus riik, mille kunsti on piiratud sotsialistliku süsteemi väärtushinnangutega. Pool Euroopa kunsti oli põhimõtteliselt allutatud samadele reeglitele. Samas, niipea kui väljume “raamtõdedest”, ei saa me siiski kasutada analoogiaid ega paralleele, sest sotsialistliku süsteemi riigid olid oma kultuuripoliitikalt oluliselt erinevad ning oluliselt vabamad kui Nõu-

¹ J. Kangilaski, Okupeeritud eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – J. Kangilaski. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 228–235.

kogude Liit.² Nõukogude Liit, seega ka Eesti oli kõige suletum riik (see ei kehti Moskva linna kohta, mis oli tänu välisdiplomaatide kohalolule üldisest Nõukogude Liidu toimimisest välja lõigatud). Me võime uurida üldisi mehhanisme, kuid ei saa otseselt võrrelda oma olukorda endise Jugoslaaviaga, kus abstraksionism oli peaaegu ametlikuks kunstiks³ või Tšehhoslovakiaga, mis pidas ennast 1968. aastani avatud ühiskonnaks ning kus kultuur toimus sellele vastavalt⁴ või Poolaga, kus üldjuhul on stalinistlikku realismi peetud tühiseks, vaevalt viis aastat kestnud episoodiks⁵.

Seega ei saa me päriselt oma kultuurilugusid kõrvutada ja ühesuguseid hinnanguid anda, kuid hoolimata erinevustest poliitilises ja ideoloogilises surves kummitab meid kõiki üsna sarnane küsimus: kuidas kirjeldada kunsti, mis loodi 1950. ja 1960. aastatel, pärast stalinistliku realismi surve lõppu ja enne uue realismi, uue figuraalsuse – ükskõik kuidas me popkunsti kohalikke variante nimetame – sissetungi algust? Millises “pesas” me teda hindame? Kas ja kui palju on see kunst sõltuv sõjaeelsest modernismist, ja miks? Mitmetes alles hiljuti ilmunud uurimustes jooksevad läbi terminid nagu **sotsialistlik modernism**, ka **kommunistlik modernism**, mis ühemõtteliselt viitavad “sotsialismileeri kunsti” seotusele sõjaeelsete traditsioonidega.⁶

Eestis oli kõige “ühemõttelisem” nn segunenud realism, milles esinevad läbi aastakümnete natuuritruudus, järelimpressionistlik peen tonaalsus, üldistav ja stiliseeriv laad, hiljem lisandub tuntav popi ja hüperrealismi mõju, natuke on naivismi ja sürrealismi. Ometi tunneb 1960. aastate realismi vaadates silm sealt ilmeksimatult ära ka sõjaeelse modernismi vormikeele mõju. Niimetagem seda lõiku meie maali ajaloos **modernistlikuks realismiks**. Miks?

Tagasikutsutud realism

On harjumatu kirjutada sõnapaari modernism ja realism, sest modernismi ideoloogia vormiline vaste on üldreeglina abstraksionism.⁷

2 East Art Map. A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe. New Moment Magazine 20, Ljubljana: Sakan Dragan, 2002.

3 B. Dimitrijević, Shaping the Grand Compromise: The case of blending the mainstream and dissent art in Serbia, c. 1948–1974. http://ican.artnet.org/ican/text?id_text=56, 2003.

4 J. Geržová, A Historical Perspective on Visual Art from the 1960s to the 1990s. http://ican.artnet.org/ican/text?id_text=10, 2003.

5 A. Rottenberg, Polish Art in Search of Freedom. – Art from Poland 1945-1996. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997, lk 13.

6 B. Pejić, Socialist Modernism and the Aftermath. http://ican.artnet.org/ican/text?id_text=57, 2003. Vt ka: B. Dimitrijević, Shaping the Grand Compromise ja J. Geržová, A Historical perspective on Visual Art from the 1960s to the 1990s.

7 Realismi mõiste on nii kaugel monoliitsusest, et sellega üheselt ja arusaadavalt kunsti teost tähistada on problemaatiline. Eriti kui tegu on realismi moderniseerimisega ja mitte akadeemilise realismiga. Et mitte korrata tekstis pidevalt sõnu “figuurimaal”, “natüürmort”, “maastikumaal” jne, ja et mitte pidevalt lükkida lausetesse lõpmatuid täpsustusi,

Modernism kui kõige võimsam ideoloogia 20. sajandi kultuuris on juba üle saja aasta rünnanud kõige enam realistlikku kujutusviisi, kuigi modernismi oluliseks allikaks oli just 19. sajandi keskpaiga realism ja Courbet' "madalad teemad". Ometi hülgasid modernismi teoreetikud edaspidi realismi abstraktsionismi kasuks, kritiseerides sealhulgas nii sürrealismi kui ka uusasjalikkust figuratiivsuse ja äratuntava kujundi kasutamise pärast. Teise maailmasõja järgsel perioodil kadus realistlik kujutusviis Lääne olulisemate kunstiajakirjade veergudelt, realismi peeti perifeersuse tunnuseks või hoopis reaktsiooniliseks kunstiks. Reaalsusega suhestumine tuli kunsti uuesti koos popkunsti ja uue realismi erinevate ja üha uuenevate vormide ja diskursustena. Nii on 20. sajandi modernistliku kunstiajaloo pinnalt paratamatult tekkinud arusaam, et realism (realismi paljudest etappidest ja tähendustest pean siin silmas just Courbet'-järgset realismi) pole kunagi olnud populaarne, tema paradigma on justkui olla kohustuslik, igav, demagoogiline. Realismiga ei seota sõjajärgsetes kunstiajalugudes ühtki hiilgavat vormi-ideed ning, nagu öeldud, vahetas 20. sajandi alguse avangard ta esimesel võimalusel välja intrigeerivate arenduste (primitivism, abstraktne kunst) vastu. Samas tõukusid omaaegsed suured vormiuuendajad täie teadmisega Cézanne'i, Manet', Gauguini või Matisse'i figuraalsusest ja nende olulistest saavutustest moodsa maali kujunemisel.

Tänapäeval ei saa enam rääkida ühest ja universaalsest modernismi interpretatsioonist Lääne kunstis ja kuigi vaadatakse uue pilguga ka avangardikunstile, on vormiuuendus jäänud keskseks kogu modernismi esteetikas ning koos sellega on realistlik kujutusviis paratamatult sekundaarne.

Kaasaegsed modernismiajalood lülitavad siiski üha enam endasse erinevaid kunstinähtusi lisaks sajandialguse prantsuse, vene ja saksa abstraktsele modernismile. Modernismi senise diskursuse avardamise peamine põhjus on soov muuta arusaam varasemast kiivalt formalistlikust arengust ning liita temale ajastutundlikkus, seega anda modernismile tagasi tema sotsiaalsete muutuste taust. Modernismi uutesse sõjajärgset perioodi käsitlevatesse ajalugudesse on lülitatud peatükid modernismist totalitaarsuse tingimustes ja sotsialistlikest modernismisüsteemidest toleaesgses Nõukogude Liidus, ning koos sellega muutub analüüsi objektiks ka figuratiivsus (mille realistlikkuse küsimus totalitaarsetes süsteemides on omaette teema).⁸ Teisalt on viimastel aastatel pööratud tähelepanu ka külma sõja ajal lääneriikides toimunud kultuurivõitlusele ning abstraktse kunsti ning realistliku kunsti ümberpositsioneerimisele. Nii väidab James Hyman oma uurimuses briti

kasutan edaspidi sõna "realism" kunsti kohta, mis on 20. sajandi tähenduses mitteabstraktne, või ei ole seotud sürrealismi, popkunsti ega hilise naivismiga.

8 B. Smith, *Modernism's History: a Study in Twentieth-Century Art and Ideas*. New Haven, London: Yale University Press, 1998, lk 11.

sõjajärgsest kunstist, et osa sõjajärgse Euroopa kunsti avangardist seostus realismiga, mis oli sellisel kujul opositsioonis nii Ameerikast imporditud abstraktsionismi variandiga kui ka sotsialistliku realismiga.⁹ Abstraktsionismi muutmiseks puhtpoliitiliseks kunstirelvaks on kirjutatud palju, juba 1950. aastatel käsitlesid Läänes seda vähemalt marksistlikud kriitikud.¹⁰

Sellest hoolimata ei uuri modernismi ajalugu üldreeglina eraldi figuratiivset realismi, vaid käsitleb seda vormiuuenduste kontekstis.

Kohaliku kunsti suhe realismiga on, nagu öeldud, olnud hoopis teistsugune. Realism oli siin koormatud nii raskelt ideoloogiliste nõudmistega ja ootustega, et meil on tänini raske vaadata sõjajärgset realistlikku kunsti neist nõudmistest väljaspool.

Alates 1950. aastate lõpust on ametnikud kohaliku realismi ideoloogilist tähendust kaasaegsuse ja tulevikunägemuse demagoogiaga mahendanud, kunstnikud aga on keeldunud tunnistamast oma seotust riikliku kunstipoliitikaga ning varjunud tehniliste finesside ja vaikimise taha. Sellest hoolimata keerleb meie sõjajärgse kunsti ajalugu kõigi oma muutuste tunnistamise ja mittetunnistamisega kuni 1990. aastateni ümber realismi ning kohaliku avangardi avaldused on mõõdetavad eeskätt selle kultuuripoliitilise fakti taustal.

Hoolimata oma eraldatusest, on meil realismi siiski kergem käsitleda, kui toome sisse realismi avangardse dimensiooni sõjajärgses Euroopas. Mitte et meil oleks midagi ühist briti sõjajärgse realismiga, aga see aitab leida selgust 1960. aastate ja ka 1970. aastate eesti kunsti sisemistes mehhanismides ja loogikas. Siit edasi võime uskuda suurte süsteemide paratamatusse mõjusse (sõjaeelne modernism tuli lõpuni läbi elada nagoonii!), aga samuti võib eesti lähikunsti ajalugu käsitleda eksklusiivse, kinnise mudelina, mis on täiesti erinev ükskõik millise naabermaa kogemusest.

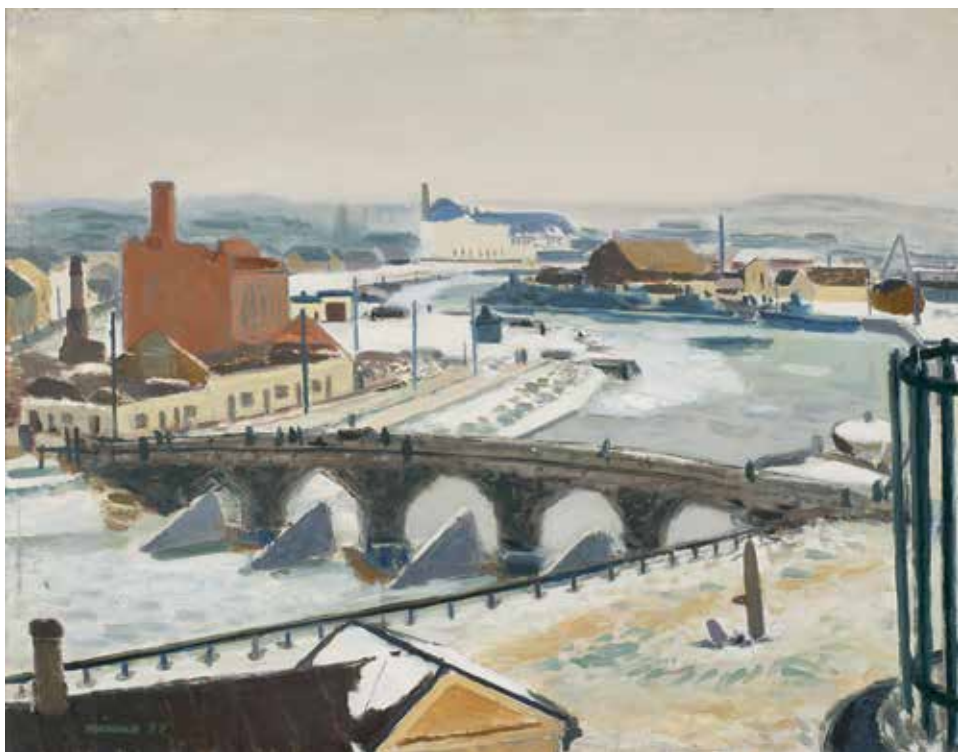
Termini “modernistlik realism” võtsingi eespool tsiteeritud James Hymani raamatust.

Hyman on uurinud realismi briti kunstis, kirjeldades briti sõjajärgset avangardi just nn modernistliku realismi kaudu, mis on alternatiiviks sotsialistlikule realismile. Tema käsitluses on modernistlik realism palju tänu võlgu modernistlikule formalismile ning samuti Lääne individualismile, mida omakorda olid stimuleerinud nii fenomenoloogia kui eksistentsialism.¹¹ Oluliseks kriteeriumiks on see, et samuti nagu abstraktne kunst keeldub ka modernistlik realism illustratiivsusest ja narratiivsusest, võttes endale pigem rolli olla “moodsa elu sümbol”. Vaadeldes teatavat lõiku meie maali ajaloos,

⁹ J. Hyman, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945–1960*. New Haven, London: Yale University Press, 2001, lk 2.

¹⁰ Eestis on sellest kirjutanud Ants Juske: A. Juske, *Abstraktne ekspressionism: pahempoolsest radikalismist külma sõja relvani*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, nr 10, lk 390–417.

¹¹ J. Hyman, *The Battle for Realism*, lk 4.



leiaime sealt kõik need tunnused, mille kaudu defineerib Hyman modernistlikku realismi – sajandialguse modernismist pärit formalism, otsingute individualism ning niipalju kui võimalik, loobumine illustratiivsusest ja narratiivsusest, mida asendab soov kirjeldada läbi vormi kaasaegsust.

Sellele lisab kohalik olustik omad probleemid – rahvuse ja kunsti identiteedi läbi modernismi, ja teisalt, hoopis valulisema küsimusena, rahva kohanemise läbi “vaikse modernismi”¹² või turvalise modernismi.¹³

Eristada kindlaid modernistliku realismi alla käivaid töid on kahtlemata üsna habras ettevõtmine, sest erinevad ideoloogiad ja eesmärgid on kohaliku pildi päris sogaseks muutnud. Väita, et 1960. aastatel kasutas realistlik kunst sajandialguse modernismi kogemust, paistab esmapilgul ilmselge asjana. Aga nagu alati, pole ilmselgeid asju ja pole olemas väidet, et igal pool ja kogu kunst. Vaadakes seda modernismi arendust siis kontekstis, kus segunevad kogemused sotsialistlikust realismist ning ei kuhugi kadunud ideoloogilisest survest, mälestused õigest, pallaslikust realismist, totalitaarse riigi uus realismi retoorika nn karmi stiili nime all ja ärgem unustagem, et kokkuvõtteks on tegu nähtusega, mis on sellisel viisil konserveeritud, eraldatud muust maailmast, kus 1960. aastate kunstirevolutsioon oli praktiliselt muutmas kogu kunstidiskursust.

¹² E. Lubyte, *Quiet Modernism in Lithuania 1962–1982*. Vilnius: Tyto Alba, 1997.

¹³ B. Dimitrijević, *Shaping the Grand Compromise*.

Kohustuslik ja igav

Nagu eespool öeldud, realistliku maali imago siiani on olla kohustuslik ja igav. Meie puhul teeb objektiivse suhtumise realismi veelgi problemaatilisemaks tema kahemõtteline roll kultuurisüsteemi sees.

Tänapäeva vaatajale on erinevad otsingud, mis nn pealiinis toimusid, tihti ette “ära kadunud” eeskätt seetõttu, et realismi on üldjuhul käsitletud opositsiooniliste paaridena: realism-abstraktsionism ning 1950. aastate sotsialistlik realism-pallaslik järelimpressionism. Esimesel juhul on nendes paarides realism negatiivses rollis kui tagurlik ja kõigele uuele vastanduv kunst, teisel puhul eraldatakse nn ametlikust realismist 1930. aastate ideaalidele vastav realism, sidudes selle vaikse opositsiooniga, eemaldumisega nõutud narratiivist. Nende kahe seisukoha kõrval on kogu muu realism hajunud ebamääraseks känkkraks, pidevaks kohalolijaks, mille justkui igikestvate taustale on hea projitseerida ükskõik millist muutust, anda märku alternatiivsusest või lihtsalt tüdimusest.

Realismi rehabiliteerida pole kerge ja see pole ka artikli eesmärk. Kuid kui me ei määra ära realismi tegelikku positsiooni meie kunstis, pole võimalik tõsimeeli analüüsida mitmeid probleeme, sh ka eesti avangardi avaldumisvorme ja retoorikat.

Sõjajärgset realismi on käsitletud seni üsna ühekülgset. Nõukogude Eesti kunsti seni ühemõttelisim mudel on konstrueeritud “Eesti kunsti ajaloo” teises köites.¹⁴ Selle mudeli põhipaatos on realism, teisi variante ei tunnista ega fikseerita. Hoolimata oma tänuväärsest faktirohkusest ja informatsioonirikkusest, on teos oma käsitluse ühekülguses ebaõiglane ja seetõttu ebaadekvaatne kogu kunstipildi suhtes. 1990. aastatel ilmunud artiklite ja näituste valguses aga kaldub see pilt jälle täiesti teistpidine olema ning selle põhjal võiks esitada eesti 1960. aastate loo täiesti avangardikesksena, mis on tõest sama kaugel kui 1970. aastal avaldatud ametlik retoorika.

1960. aastate kunst kulmineerus abstraktsionismis

Võim, mis andis omal ajal võimaluse esitada ainult ühesugune pilt tegelikusest, on hiljem tekitanud automaatselt soovi sellele vastupidiseks käitumiseks.

Ei ole siis imestada, et praegune retseptsioon eelistab kirjeldada seda nõukogude pealiini poolt soositud kunsti kui ühtlast kollaboratsioonismi ning ei pea vajalikuks süüvida paljudesse figuraalsetesse või natüürmordi kompositsioonidesse, leidmaks sealt vormiuuenduste algust ning vabaduse esimesi ja olulisi märke.

¹⁴ Eesti kunsti ajalugu. 2. köide, Nõukogude Eesti kunst 1940–1965. Peatoim. I. Solomõkova. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1970.



Meil on olemas teatav viis, kuidas kirjeldada 1960. aastaid ja kuigi see on muutunud vastavalt kirjeldamise enda ajahetkele, on kuuekümnendate “kujundiks” jäänud muutumisvõimelisus ning jäikadest ning kunstlikest eeskujudest lahtiütlemine. 1970. aastatel peeti eelmise kümnendi maali liiga intiimseks või, vastupidi, tühjalt dekoratiivseks. Taasavastama hakati kümnendit 1980. aastatel, kui üha olulisemaks tõusis küsimus kunsti eluvõimalustest ning koos sellega kohaliku avangardi olemasolust ning rollist. 1990. aastate huvi oli mõistetavalt pööratud meie sõjajärgse kunsti radikaalsemate liikumiste poole. Eeskätt otsiti “heroilist” avangardi ning rahvusvahelisele kunstile lähedasemat arengupilti, et veel kord kinnitada arengu analoogiaid Lääne traditsioonidega.

Nagu öeldud, väärtustatakse 1960. aastaid igal juhul kui muutuste kümnendit. Selle kümnendiga seotakse avangardi algust eesti kunstis, mida eeskätt kirjeldatakse grupi- või nähtusekeskselt ANK '64¹⁵, SOUP '69¹⁶ ja Visarite tegevuse kaudu¹⁷. Kümnendi oluliseks kunstialaks muutub graafika.¹⁸

1990. aastad on andnud palju uut materjali lähimineviku uurimiseks, mis omakorda rõhutab 1960ndaid kui muutustekümnendit. Üheks oluli-

15 T. Luuk, Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekte. Hommage à Tõnis Vint. – Uued põlvkonnad. 2. vihik. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor, 1988, lk 70–80.

16 E. Komissarov, SOUP '69 – 20 aastat hiljem. – Kunst 1991, nr 1 (76), lk 16–19.

17 S. Helme, Kunstirühmitus Visarid. – Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972. Näituse kataloog. Koost. Kaljo Põllu. Tallinn, 1997, lk 4–11.

18 T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Kunst, 1994, nr 7, lk 209–227.

semaks “avastuseks” 1990. aastatel pean Tartu kunstnike 1950. aastate lõpus, 1960. aastate alguses loodud abstraktsionismi ja kollaažide toomist kunstilukku. Tähelepanu, mis algas 1993. aasta sügisel Eha Komissarovi korraldatud kollaažinäitusega Eesti Kunstimuuseumis, on tänaseks jõudnud mitmete artikliteni ning ka poleemikateni.¹⁹

1996. aastal korraldas Eesti Kunstimuuseum näituse 1960. aastatest “Fenomeni rekonstruktsioon”, mille kuraatorid Eha Komissarov ja Mai Levin üritasid võimaluste piires (Kunstimuuseumi ruumid pole ju väga suured) luua ülevaate kuuekümnendatest kui mitmekihilisest kümnendist, kus said kokku rehabiliteeritud pallaslased, stalinistlik pärand, karm stiil ja abstraktne kunst, millega kümnend ka kulmineerus. Kuuekümnendad avanesid näitusel maaliuudendustes, gruppide esilekerkimises. Ka karmis stiilis (Nikolai Kormašov) kontsentreeruti pigem kujundite ja arhetüüpide otsimisele kui kunsti realistlikule olemusele.²⁰ Ants Juske peab näituse olulisimaks saavutuseks sürrealismi osa väljatoomist abstraktsionismis.²¹ Seega oli taas kinnitatud kujundit 1960. aastatest kui muutustekümnendist ning teadlikult rõhutatud tänapäevast, juba hilisema informatsiooni ja väärtushoiakutega vaadet aastakümnele.

Ühes viimati ilmunud suuremas sõjajärgse eesti kunsti ülevaates kontsentreerub ka Eda Sepp eeskätt realismist erinevale, nagu ka artikli pealkiri märgib, nonkonformistlikule kunstile, tähistades selle mõistega loobumist nõutava kunsti tegemise eest saadavatest hüvedest.²² Kirjutades 1960. aastatest, loob ta sellest pildi kui kahtlemata suletud, kuid siiski intellektuaalselt rikkast ja uudishimulikust kümnendist, mis kasutas kõiki võimalusi informatsiooni hankimiseks ja selle interpretatsiooniks.²³ Mõistetavatel põhjustel on autor kõrvale jätnud kogu n-õ tausta, seega realistliku maali ükskõik millises ilmingus, ning ta ei näe põhjust rehabiliteerida ka kuuekümnendate realismi novaatorlikku, vormiuuenduslikku külge, sest nii või teisiti on selle taga nõukogulik realism. Nn tavaline figuraalmaal, natüürmort või maastik ei paku sellistelt intellektuaalselt põnevateelt ning erinevaid arutlusi pakkuvatelt positsioonidelt muidugi mingit huvi, pigem on seda tänaseni mugav käsitleda ametlikult soositud pealiinina, kus võrreldes kümnendi uute vabadustega – abstraktsionismi, sürrealistliku kollaaži, assamblaazide jm – ei pakuta ühtki uut kunstilist ideed.

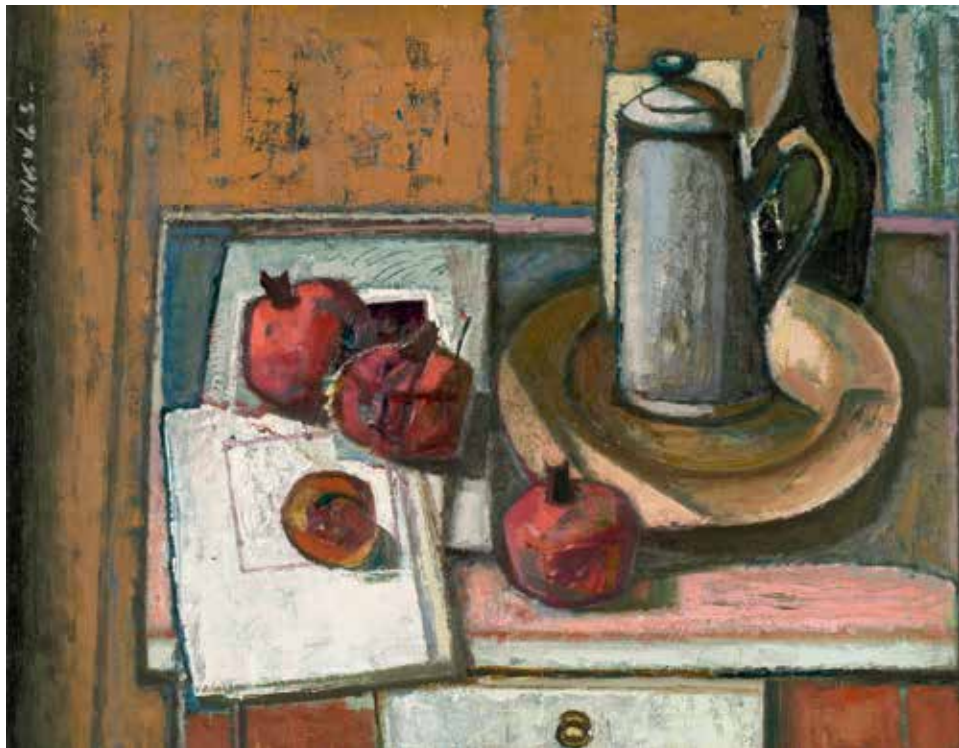
19 E. Sepp, Okupeeritud eesti kunstiajaloo perioodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner. – Ariadne Lõng 2001, 2. kd, nr 1/2, 2001, lk 70–85.

20 M. Levin, 1960. aastate murrang. – Kultuurileht, 20.12.1996.

21 A. Juske, 1960. aastate kunsti hõbepulm. – Päevaleht, 11.12.1996.

22 E. Sepp, Estonian Nonconformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika. – Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Toim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Jersey: Rutgers University Press, 2002, lk 43–140.

23 Samas, lk 55.



Niisiis võib kuuekümnendate kirjelduse ja käsitusviisi kokku võtta Ants Juske sõnadega: “Lõpuks kulmineeruski 1960. aastate kunst just nimelt abstraktsionismis”.²⁴ Sellega on modernismi paatos ja loogika ennast lõplikult kehtestanud ka eesti kunstis abstraktsionismi kujul, jättes lahtiseks küsimuse modernismi teistsugusest kohalolekust.

Ideaale on palju, kuid reaalsus on ainus

On paraku loomulik, et hilisemad interpretatsioonid lähtuvad uurija ajastu ettekujutustest ja vajadustest, samuti õigustab hilisemat interpretatsiooni laiem taust ning ideoloogiline sõltumatus kirjeldatavast ajast. Nii on tänapäeval jätkuv protsess lisada 1960. aastatele paatoslikkust ning kümnendit uuritakse üha uutest aspektidest (interjäär, tarbekunst, disain jne). Päriskindlasti jääb ka edaspidi kuuekümnendate kohale särama uuenduste täht, märkimaks protsesse ja mehhanisme, mis tol ajal toimusid peamiselt näitusesaalidest väljaspool ning mida õilistas julgus ja protest olemasoleva vastu.

Kümnendi enda sees toimusid omal ajal teised regulatsioonid. Nõukogude kunstipoliitika oli sattunud nn sulaaajal keerulisse situatsiooni. Stalinliku realismi kohandamiseks Hruštšovi liberaliseerumisperioodil anti juhised

²⁴ A. Juske, 1960. aastate kunsti hõbepulm. – Eesti Päevaleht, 1996, nr 329.



Lepo Mikko. Linn. 1972. Eesti Kunstimuuseum

1957. aastal toimunud NSVL Kunstnike Liidu I kongressil, kus sõnavõttudes kritiseeriti nii seninõutud naturalismi ja illustratiivsust kui ka formalismi. See tähendas, et senisele dogmaatilisele realismikäsitlusele mitte ainult ei nõutud suuremat liikumisruumi, vaid et riik vajas oma tegude kirjeldamiseks ja ideoloogiliseks ikonograafiaks uut kujutuslikku keelt. Sulaaeg ei tähendanud kunsti ideoloogiast lahtisidumist ja kunstile vabaduse andmist kõnvida omaenese loogika järgi. Seda näitab ainuüksi eriti jõhker kampaania igasuguse formalismi, eriti abstraktse kunsti vastu aastatel 1962–1964. Ehk, kasutades omakorda Boris Bernsteini parafraseeringut, aga teises tähenduses: ideaale oli palju, kuid reaalsus on ainus.²⁵

Uus retoorika kujutavas kunstis saab tuntuks karmi stiili nime all. Karm stiil kuulub kokku Nõukogude Liidus 1950. aastate lõpus alguse saanud majanduslike ja sotsiaalsete muutustega. Võib ka öelda, et karm stiil oli omamoodi visuaalne vaste kuulsale teaduse ja tehnika revolutsioonile (TTR) Nõukogude Liidus. Senine intellektuaalne sfäär, kus oli valitsenud ideoloogiline demagoogia, tuli avada teaduse ja tootmise (resp. sõjatööstuse ja teaduse) survele uutele mõistetele ja mahtudele, aja- ja ruumimõiste

²⁵ B. Bernstein. Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst, 1967, nr 1 (27), lk 1.

muutumistele, masinale, kiirusele, automatiseerimisele, ratsionaalsusele.²⁶ Vene kriitikud kirjeldavad stiili kui romantilist, ekspressiivset või dekoratiivset realismi.²⁷

1962. aastal luuakse Moskvas Tehnilise Esteetika Instituut (VNIITE) ning räägitakse nõukogude disaini sünnist. Esteetiline kaanon on sellega paratamatult muutunud ning uuenduslikud ideed kajastuvad teaduslike ajakirjade kujundustes. Eesti kunstnike töödest on selle parimaks näiteks Ülo Soosteri teadusraamatute kujundused.²⁸ Loodusteaduste mõju humanitaarkultuurile, sh kujutavale kunstile on erakordselt suur.

Uus, poetiseeritud ikoon, uus inimitüüp kunstis ning ruum tema ümber seotakse teadussaavutuste kaudu veelgi tugevamini õnneliku tulevikuga, mida nimetatakse kommunismiks. Kokkuvõttes oli karm stiil samuti normeeritud, kuigi vähem silmatorkavalt kui stalinistlik realism. Samuti on tema kujutuslikud allikad erinevad 19. sajandi peredvižniklikust realismist. Karm stiil toetub kõhklemata modernismile, ja eeskätt vene 1920. aastate modernismile. Nende aastate ratsionalism ja konstruktivism (El Lissitsky, Aleksandr Rodtšenko), karge lakooniline kujutusviis (Aleksandr Deineka), ruumi kujutamise taandamine märgiks, tölisklassi paatos jne olid sobiv materjal, et avada näiliselt tee kunstilise tolerantsi juurde ning samas sulgeda see uute kaanonite kehtestamise kaudu. Sellest välja kasvanud üldistav dekoratiivne stiil oli sobiv pinnas monumentaalmaaliks, mis kunstis eeskätt propagandistlikke eesmärke täitis.

Siiski avanes suur hulk uusi võimalusi tegelemaks kunsti autonoomse sfääriga, mis viiekümnendate alguses sisuliselt puudus, ning alata said diskussioonid realismi olemuse üle. Eesti ajakirjanduses balansseerib “kahtlaste” tõdedega Boris Bernstein.²⁹ 1966. aastal ilmus vene keelde tõlgituna prantsuse marksistliku esteetiku Roger Garaudy “Kallasteta realism”,³⁰ mis senistele vanadele ja jäigastunud või uutele ja ebamäärastele tõdedele lisas nn kallasteta ettekujutuse realismist.³¹ Seal edasi polnud aga Nõukogude Liidu maalijatel ametliku kultuurisfääri sees kuhugi minna. Kolmekümne aasta jooksul võidutses näitustel nõukogude manerism, mis karmi stiili kau-
du tagasiimunud viiteid modernismile lõpmatult lahjendas ja tõlgendas.

26 В. М. Зименко. НТР и искусство: мифы и реальность. – Советское искусствознание '73. Москва, 1974, lk 36–60. Vt ka: Т. Луук, Лäбимурре ja лäбимурдjad..., lk 212.

27 В. С. Манин, О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50х – начала 70 годов. – Советское искусствознание '79, т 2. Москва, 1980, lk 5–41.

28 E. Komissarov, Sürrrealistlik Sooster. – Ülo Sooster 1924–1970. Kataloog. Toim. Tiina Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2001, lk 23.

29 В. Bernstein, Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme. – Kunst 1960, nr 1 (6), lk 1–11; В. Bernstein, Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst, 1966, nr 3 (26), lk 13–22; В. Bernstein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1967, lk 1–14.

30 Р. Гароди, О реализме без берегов. Москва: Прогресс, 1966.

31 В. Bernstein, Seoses vaidlustega realismi üle, lk 13.

Kuid karm stiil polnud erandlik vene avangardi kaudne järeletulija. 1950. aastate Euroopas oli realism üsna tugevalt esindatud, kuigi stiililiselt oli Lääne-Euroopa realismi kogemus ja allikad erinevad Nõukogude Liidu omast. Huvitav on märkida Courbet' realismi suurt populaarsust (1953. aastal toimus Londonis suur Courbet' näitus ning trükiti uuesti tema 1855. aastast pärit realismi manifest.³²) Kadunud polnud ka Cezanne'ist ja Picassost mõjutatud monumentalism. Mõjujooned kulgesid üle Picasso ja Léger Renato Guttusoni ning vormisid nn töölisklassi esteetikat, mille võttis omamoodi kokku ja levitas ida poole Ida-Saksamaal ilmuv ajakiri Bildende Kunst.

Eestis ei räägitud palju karmist stiilist, Eestis räägiti *bildende Kunst*'i laadist.³³ See oli mõistetavam eeskätt eesti kunsti ajaloolise suhte tõttu modernismi, mis oli kindlasti erinev vene omast. Selle traditsiooni olemasolu sätestab kahe erineva liini olemasolu modernistlikus realismis endas, aga sellest allpool.

Eesti sõjajärgse kunsti suhet moodsa kunstiga kuni kümnendivahetuseni 1960/70 on kõige innukamalt vorminud Pariisi modernism oma paljudes lahjendustes. Sulaaeg, mis oma poliitiliste ümberkorralduste tuhinas andis uue eluõiguse pallaslikule järelimpressionismile, varjas karmi ideoloogiat tempereeritud vormieksperimentide ja uue demagoogia taha, mida oli võimalik kokku võtta sõnas **kaasaegne**. See sõna pole kindla tähendusega termin, teda ei saa defineerida ega kirjeldada, kokkuvõttes oli tal kunstnikkonnale ja ametnikkonnale erinev tähendus. Boris Bernstein kirjutab 1960. aastal: "Hiljuti öeldi kusagil: "Varemalt oli peamiseks sõnaks, mida kõikjal korrati, "realism", nüüd on selleks "kaasaegsus".” Tõepoolest, kunsti kaasaegsuse mõiste on järjest laiemalt käibele läinud. Seda tarvitatakse väga mitmesugustel juhtumitel, väga mitmesuguses mõttes, selle üle vaidlevad teoreetikud ja kriitikud, mõtisklevad paljud kunstnikud, lühidalt – kaasaegsus on peaaegu tänapäeva märgusõnaks muutumas.”³⁴

Enn Põldroos kirjeldab kaasaegsust nagu seda mõistsid kunstnikud: "Kunstiringkondades on muutunud kaasaegsuse, novaatorluse sünonüümiks väljend "vabalt tehtud, vaba joonega visatud", kuid tunnistab temagi, et "kunsti kaasaegsus on alati sügavalt sisuline probleem".³⁵ Ebamäärasse termini "kaasaegne" kasutamisest ei ole võimalik otseselt välja lugeda huvi klassikalise modernismi vormiprobleemide vastu, vastupidi, ainult vormist kõnelemine ja kirjutamine on endiselt ametlikult peaaegu et tabu ja viitab formalismile.³⁶

32 J. Hyman, The Battle for Realism, lk 73.

33 K. Altoa, S. Helme, Ühe kümnendivahetuse kunstist. – Kunst, 1984, nr 3 (65), lk 44.

34 B. Bernstein, Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme, lk 1.

35 E. Põldroos, Sisu, vorm, kaasaegsus. – Kunst, 1962, nr 1 (12), lk 39.

36 Samas.



Ene Lamp on kirjutanud karmi stiili mõjust 1960. aastate algul ellu astuvatele noortele kunstnikele, naiivsest avatusest, mis eeskätt noored Tallinna kunstnikud ideoloogiamasinale heaks saagiks ette valmistas.³⁷ Tume ja tugev, nn ultramariinkontuur, stiliseeritud vorm, pinnalisus ja ruumi muutmine tinglikuks elemendiks, erksad värvilahendused ilmusid nii portreedesse, natüürmortidesse kui maastikumaali.

³⁷ Vt: T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad..., lk 213.

Nagu juba öeldud, eesti kunstnike “kaasaegsus” tundis loomupärast huvi mitte võimsa revolutsioonilise kunstiutoopia järellainete vastu, mida karm stiil esindas, vaid euroopaliku modernismitraditsiooni vastu, arengu jätkamise vastu, mis 1940. aastal katkenud oli ja mis ei tähendanud mitte ainult Pariisi kooli järelimpressionistlikku ja abstraktset liini, vaid ka figuurimaali *à la* Picasso.

Roode manifest

Kuigi selle aastakümne vormiekperimentides on üsna tulutu mõjusid ja tulemusi lahtritesse jagada, on modernistlikust realismist kirjutades, nagu ka eespool märgitud, oluline näha erinevust kahe eri liini – klassikalise modernismi pärandit loomupäraselt edasikasutava kunsti ja TTR-i ajastu modernismi vahel. Viimase allikad ja meetodid lähtuvad küll osaliselt klassikalise modernismist, kuid tema stiil ja kujund on seotud nn kaasaegsuse ideoloogiaga, mis tegelikult on tasakaalustatud propagandaga. Kas võib viimast sotsialistlikuks modernismiks nimetada?

Esimese poole parimad näited leiame Henn Roode, Lepo Mikko ja Elmar Kitse loomingust. Muidugi ei saa rääkida modernismist eesti kunstis, jättes välja Ülo Soosteri nime, kes ehk kõige teadlikumalt ajaloolise modernismikursuse läbi töötas.³⁸ Ometi on tema positsioon eesti kunstis erandlik ning huvi suunatud teadlikult eeskätt sürrealismi suunas, mistõttu ma selles artiklis neid keerulisi teemasid üles ei võta. Olgugi, et kõige selgema tulevikuutoopia käsitlemise leiaime just tema loomingust, sürrealistlikus võtmes seerias “Inimkond ja teadus” (1962).

Eha Komissarov on Henn Roodet nimetanud ainsaks eesti kunstnikuks, keda saab seostada formalismi ja modernismiga selles tähenduses nagu me seda tänapäeval tunneme.³⁹ Ta kirjutab: “Roode suhe kunsti oli modernisti lõpuniminevalt aus suhe. Ta teeb vormi massiivse deformatsiooni ja fragmentatsiooni objektiks ja jõuab väga kiiresti abstraktsiooni loomise tasandini, põrkumata tagasi vajaduse ees arendada oma ideid abstraktse piirideni välja”.⁴⁰ Roode manifestiks peab autor “Turgu”, “millele pole tolle aja eesti kunstis midagi võrdväärset vastu seada.”⁴¹ Komissarov toob samas artiklis välja ka paradoksi juba eespool nimetatud kaasaegsuse nõude ja Roode maalide vahel, mille suurim väärtus oli just nimelt kaasaegne suhe keskkonda – oma loomingu sidumine arhitektuuri, disaini ja tehnoloogiasaavutustega.

³⁸ J. Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985. [Kataloog]. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 12.

³⁹ E. Komissarov, Tuhat kilomeetrit oli kuristik. – Tallinn–Moskva 1956–1985, lk 92.

⁴⁰ Samas, lk 93.

⁴¹ Samas, lk 92.



Ametnikkond ei saanudki tema loomingus seda nõutud “kaasaega” ära tunda, sest Roode läks olulisemalt kaugemale ettenähtud piiridest. Roode katsetused suurte figuurigruppidega (“Demonstratsioonile”, 1965) või üksikfiguuridega (“Lahendus probleemile”, 1966) on kõige tõsisemalt võetavamad eksperimendid figuuri, ruumi ja liikumise suhetest eesti toleaegses kunstis. Samal ajal katsetab Roode abstraktse maaliga, otsides mõlemal puhul saavutamatu absoluuti.

Pisut keerulisem on samal viisil – äratundmata kaasaegsuse kaudu – määratleda Roodest kümnekond aastat vanemate kunstnike Mikko ja Kitse modernismi. Kummalegi kunstnikule polnud modernismi edasiarendus midagi kardinaalselt uut, vaid osa sõjaeelsest haridusest. Mikko pinnaline laad ning tööteemad on analoogiad sõdadevahelise perioodi Euroopa moderniseerunud realistlikule maalile olgu Saksamaal või Prantsusmaal. 1970. aastate alguseks ühendas ta kõrgi professionaalsusega modernistliku maali pärandi ja TTR-i unelma – kosmosetemaatika (“Inimene ja kosmos”, 1971). Oma eesmärgi unustanud vormiekspperimentide kaja kohtub taas kord vana utopiaga. Hoolimata tol ajal ametlikult üliosoositud kosmose- ja töötemaatikast, on ka Mikko monumentaalmaal üllatavalt sarnane mitte ekspressiivse karmi stiiliga, vaid tasakaaluka, n-ö euroopaliku monumentalismiga. Progress, töö, õnnelik



Henn Roode. Lilleturg. 1961
Eesti Kunstimuuseum

tulevik polnud 1960. aastatel ju ainuüksi kommunistide retoorika, piisab kui tuua paralleel soome kunstniku Unto Pusa 1960. aastate seinamaalidega, või ka tema hilisemate tööteemaliste maalidega laadis “pehmed *delaunay*’d”. Samas võtnes maalib Mikko (“Maa ootab”, 1964). Ta ei varjagi oma viiteid sa- jandialguse eeskujudele, mida näitavad tema lausa sümbolne “Natüürmort elektrikitarriga”, 1960 (kitarr kui kubistide üks natüürmordi tüüpelemente) ning teised natüürmordid ja maastikud 1960. aastatest.

Mikko omamoodi ajatu klassikalise stiili juurde kuulub ka erakordselt tundlik silm keskkonnamuutuste suhtes, mida kinnitavad tema väiksemad figuurimaalid. Kui uuritakse kuuekümnendate trendikat moodi või siseku- jundust, siis on raske mööda vaadata Mikko maalidest “Kollane madonna” (1968) ja eriti “Ootamine” (1967).

Kunstniku modernism jäi alati seotuks realismiga, tema tööd ei puudu- tanud piiriületamiste piina nagu see oli Roode puhul. 1960. aastate lõpu tormiliste muutuste taustal klassikalisest modernismist õppinu loomingut muidugi avangardi hulka arvestada ei saanud, aga tema suhtumine ja tehni- ka on kindlasti mõjutanud paljude arvestatavate maalijate tööd.⁴²

Analüüsides Elmar Kitse loomingut perioodil 1957–1972, võtabki Tiitu Talvistu lähtekohaks kunstniku seotuse modernismi, eriti Picasso ja Braque’i kubismiga.⁴³ Nii maalitud figuurimaalides kui ka seinapannoodes kasutab Kits kubismi poolt avatud figuuri- ja ruumikäsitlusi. Kits jõuab oma kat- setustes nonfiguratiivse maalini, kuid veendunud abstraksionisti temast ei saanud, sest ilmselt polnud see kunstniku eesmärk. Kits jäi samuti realistiks, kellele polnud võõras fantaasiakujundite sissetoomine. 1960. aastatel maalib kunstnik enamasti figuurigruppe, üks krestomaatilisemaid näiteid on “Muu- sika. Ballett. Kujutav kunst”(1961–1962). Nagu Mikko puhul, on ka selles

42 M. Toom, Maalija par excellence – Tiit Pääsuke. – [Kataloog]. Koost. T. Pääsuke, toim. T. Abel. Tallinn: 2000.

43 T. Talvistu, Elulugu: 1957–1972. – Elmar Kitse fenomen 1913–1972. [Kataloog.] Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1994, lk 18–26.

Henn Roode. Abstraktne portree. 1965–1966. Eesti Kunstimuuseum



maalis “ajastu hõngu”⁴⁴ – mood, soengud, ajastule iseloomulikud esemed. Kahtlemata seab figuurigrupi maalimine kunstniku ette huvitavaid professionaalseid probleeme, samas ei maksa unustada, et aeg nõudis grupiviisilist,

44 Samas, lk 21.

mitte individualistlikku tegutsemist. Inimesed grupis, koos mingi tegevuse juures – ka see on ajastu märk.

“Vana” realistlikku modernismi näeme ka Valdur Ohaka 1960. aastate natüürmortides (“Natüürmort vähkidega”, 1966) ja muidugi Pallases õppinud Varmo Pirgi maalides (“Talvemotiiv”, 1964, “Noored kultuurimajas, 1966), kelle modernism jõudis ka abstraktse maalini.

Ajastu sisemine rütm

Modernistliku realismi ja ametliku uuenduse, “kaasaegsuse” segavariandi esitavad noored maalijad 1960. aastate alguses.

Stalinistliku naturalismi survest vabanemist ja alanud muutusi ja uuendusi on esiteks seotud vanade väärtuste taastamisega eeskätt Tartus ja teiseks 1950. aastate lõpus ERKI lõpetanud noorte põlvkonna esilekerkimisega Tallinnas. Graafikute kohta on Tamara Luuk kasutusele võtnud sõna “läbimurdjad”,⁴⁵ sama lähenemist võib kasutada ka noorte maalijate puhul. See on põlvkond, keda koolis oli õpetatud kitsaste reeglite järgi, aga kelle puhul otsese hirmupaine kadumine ja vabam ühiskondlik õhkkond soodustasid hoopis vabamat suhet looja individualiteeti ja loomingusse. Just sellele põlvkonnale oli oluline mõtestada “kaasaegsust”, leida kiiresti ja jõuliselt oma koht ümberformeerivas kultuurisituatsioonis. Võimalus protesteerida jäikade õpetuste vastu, luba vaielda oli iseenesest nii suur vabadus, et ühiskonnakriitiline retseptioon tegelikult puudus. Kogu energia ja jõud suubus kunstnikuõiguse saavutamisele. Enn Põldroos, selleaegne vaieldamatu noortekunsti teoreetik ja eestvõitleja, hoidus ettevaatlikult täpsustamast mõistet “kaasaegsus”, sest praktiliselt tähendanuks see tähelepanu juhtimist kunstiteose formaalsele olemusele, mida loomulikult lubada ei saanud. Nii kirjutab Põldroos ebamääraselt: “Kui rääkida vormi kaasaegsusest omaette nähtusena, siis minu arvates taandub ta suurelt osalt rütmi küsimustele – ajastu sisemise rütmi kajastumisele teose formaalses ülesehituses, kompositsioonis, koloriidis, joonistuses jne.”⁴⁶ See on üsna sarnane kümnekond aastat hiljem avaldatud nõukogude kunstiteoretikute seisukohtadega karmi stiili olemusest (Zimenko, Manin).

Nagu ka eespool öeldud, ei taha ma siinkohal üle tähtsustada karmi stiili olemasolu meie kunstis, kuid ei maksa unustada, et ideoloogilise tellimuse olemus polnud kuhugi kadunud, vastupidi, selle saavutamise meetodite hulgas oli eriline koht “tööl noortega”. Teine asi on, et noored kunstnikud vaevalt üldse mõtlesid “tellimuse” kategooriates. Ene Lamp on kirjutanud, et tegu on “nõukogude sõjajärgses ühiskonnas formeerunud noortega, kes

⁴⁵ T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad..., lk 213.

⁴⁶ E. Põldroos, Sisu, vorm, kaasaegsus, lk 41.

Elmar Kits. Noored. 1966. Eesti Kunstimuuseum



algusest peale on kasvanud teiste tõdede vaimus [---] “karmi stiiliga” kunsti tulnukad on aga ühiskondlikkuse küsimustele avali. Nad võtavad naiivse innuga vastu kuulutatavad tõed, ei oska märgatagi nende plakatlikku kõledust ja šabloonsust või ei hooli trotslikult sellest”⁴⁷.

47 E. Lamp, Eesti maal 1955–1980, käsikiri autori valduses. Tsit. T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad... lk 213.



Nikolai Kormašov
Noored ehitajad. 1967
Eesti Kunstimuuseum

Uut, nn kaasaegset stiili esindas kõige julgemalt ja mõjuvamalt 1957. aastal lõpetanud Nikolai Kormašov. Mitmed tema selleaegsed maalid (“Kalarid”, 1963; “Raudbetoon”, 1965) on muutunud oma ajastu krestomaatilisteks näideteks. Boris Bernstein rõhutab noore Kormašovi puhul küsimust loomingu kõlbelisusest, eetikast.⁴⁸ Kuigi Kormašovile tähendavad need küsimused siiani kaugelt rohkem igapäevasest moraalist, on moraalse väärtuste rõhutamine tähenduslik kogu põlvkonnale. Seda iseloomustas oma loomingu sidumine üsna romantiliste väärtuste- ja eluhoiakutega, kus olulisel kohal oli tuleviku sidumine parema ja õnnelikuma elukorraldusega. Olgu küll mainitud, et eespool eeskujuna toodud näidetes on raske leida õnnetunnet, figuurid on rasked, nagu vaevatud ja keelduvad suhtlemast vaatajaga. Loomulikult pole kogu selleaegne kunstniku looming selline, ta on maalinud samal ajal ju ka noortebrigaade, üliõpilasi, tööstusmaastikke.

Sarnane üldistav, küll mitte nii dramaatiline vormikäsitlus on Enn Põldroosi kuuekümnendate aastate maalides. Üldistav laad, mis iseenesest andis palju võimalusi monumentaalsuseks ja dekoratiivsuseks, jõudis oma pinnalises dekorativismis omamoodi piirile Raivo Korstniku linnavaadetes (“Rahuaaja Tallinn”, 1964). Siit edasi saaks kirjutada kujutava ja rakenduskunsti omavahelistest viljakatest suhetest uue stilistika väljatöötamisel, ja praktiliste kujunduselementidena näiteks Adamson-Eric oma dekoratiivseid maale ka esitas (dekoratiivsete maalide sari kohvikule “Tallinn”, 1967–1968).

Hoiduge sisust kui katkust ...

Kui me võrdleme sõjajärgset modernismi tema pallaslikus järelimpressionismis ja abstraksionismis ning nüüd ka modernistlikus realismis, näeme, et kõik olulised põhimõtted on samad. Küsimus pole ainult teatavates plastilistes võtetes, vaid modernsele maailmale nii omastes teemades, mis rohkem või vähem rõhutatult kunstnike töödesse ilmuvad. Kõige olulisem on arusaama hoidmine

⁴⁸ B. Bernstein, Nikolai Kormašov. – B. Bernstein, Ringi sees & ringist väljas. Tallinn: Kunst, 1979, lk 61.

kunstist kui kõrgkultuuri osast, nn madalad sotsiaalsed probleemid, populaarkultuuri sekkumine või kits tulevad meie kunsti alles 1980. aastate lõpus.

Teisena nimetaksin läänelikku individualismi ning just 1960. aastatel siingi levivat eksistentsialistliku filosoofia mõju. Individualism hoidis ära sekkumise ning ka populaarsed ühiskondlikud teemad, individualism soodustas “vaikivat vastupanu”.

Modernismi üks lemmikteema on moodsa inimese kujunemine. Eestis on see kujunemine väga valuline, sest lisaks kõigele see moodne inimene

Elmar Kiits. Laokoon. 1966. Eesti Kunstimuuseum





Nikolai Kormašov. Linnavaade. 1969. Eesti Kunstimuuseum

mitte ainult ei kujunenud, vaid kujundati. Samas olid kõrgkultuur ja individualism ühtlasi kaitsevahendid. Inimeste individualismi sümboliseerisid näiteks tuhanded väikesed eramud.

Kolmandaks rõhutan modernismi formalistlikku külge. Modernism ei armasta illustratiivsust, ta elab, kuni elab vormieksperiment, pidev loobumine olemasolevast.

1960. aastate abstraktsionistid ja modernistlikud realistid sukeldusid just nimelt vormimängudesse – see oli pärast stalinlikku realismi peaaegu ainuvõimalik suhe kunsti. Selles oli segamini nii rahvuslikkus (ikka traditsioonide tagasitoomise kaudu) kui ka täielik ükskõiksus lokaalse eripära rõhutamise vastu. Vormieksperimendil pole rahvust. (Modernismi suhe rahvuslikkusega on täiesti omaette teema, mida selles artiklis paraku puudutada ei jõua).

Samas on modernistlikul realismil ja eriti noorel põlvkonnal üks suur erinevus n-ö pallaslikust järelmodernismist – ta toob endaga meie kujutavasse kunsti linnakultuuri näol uue dimensiooni, uue sotsiaalse ruumi. Modernistliku realismi puhul tuleb rõhutada modernismi üht põhilist karakteristikut – linnakultuurilist olemust. Tuleb tunnistada, et just 1950. aastate lõpus kunstihariduse saanud põlvkond toob eesti seni maastiku- ja agulinos-

talgilisse maali kaas-
 aegse linna stereotüübi.
 See on ehitav, muutuv,
 ratsionaalne, teistele
 mahtudele ja kiirustele
 orienteeruv linn, mida
 asustavad ka teistsu-
 guse mentaliteedi ja
 orientatsioonidega ela-
 nikud. Selle põlvkonna
 loomingus kohtume
 väga selgelt kaasaegse
 keskkonnatajuga, kuigi
 see on romantilises ja
 osaliselt dekoratiivses
 laadis. Siinkohal pööran
 veel kord tähelepanu
 maalitud figuurigrupp-
 pidele, mis esitavad
 teatavat kollektiivset
 seotust, ühtset menta-
 liteeti ja hoiakuid (vrd
 Pöldroosi ja Korstniku
 maale). Nad kirjeldavad
 omamoodi trendikust,
 moodsust, kaasaegsust,
 ning esitatud pildil pole
 kaugel tunne, mida vaid
 mõni aasta hiljem ha-
 kati nimetama linnale
 omaseks võõrandumiseks.⁴⁹
 Ei saa siinkohal jätta
 toomata paralleeli ka
 läänepoolsete kommunist-
 like kunstnike loominguga,
 mida vahendas Bildende
 Kunst: noorteseltskonna
 käitumismudelite heaks
 illustratsiooniks on Renato
 Guttuso maal “Boogie Woogie
 Roomas”, 1953,⁵⁰ millega
 Pöldroosi ja Korstniku
 käsitlused suurepäraselt
 haakuvad. (Kuigi vaevalt
 kumbki just seda Guttuso
 maali reprot näinud oli,
 sest see kuulub erakollektsiooni;
 Guttuso maalide võtteid ja
 kompositsiooniskeemidele
 lähedast on eesti maalil
 siiski olemas küll).

Nikolai Kormašov. Boris Bernsteini portree. 1965. Eesti Kunstimuuseum



⁴⁹ E. Pihlak, Päärjooni eesti nooremast maalist. – Kunst, 1978, nr 1 (51), lk 24.

⁵⁰ J. Hyman, The Battle for Realism, lk 27.



Enn Põldroos. Sõjapõgenikud. 1968. Eesti Kunstimuuseum

Kodustatud modernism

“Kunst, mis ei kummuta midagi, ei küsi “salapäraseid” ega “ebamugavaid” küsimusi, sobitus meie suurel määral mõttetusse 1950. aastate ühiskonda. Pöördudes vormi seaduspärasuste ja maaliprobleemide poole, oli (sotsialistlik) estetism piisavalt “modernne”, et lepitada meie “maailmale avatuse” komplekse; piisavalt traditsionaalne oma 1930. aastate intiimse esteetika ümberkehastuses, et rahuldada uue sotsiaalse olukorra pinnalt kujunenud kodanluse maitset ning piisavalt inertne, et toita müüti õnnelikust ja ühisest ühiskonnast. Tal oli kõik, mida vajati kunsti segamiseks poliitiliselt kavandatud ühiskonda”.⁵¹ See 1983. aastal avaldatud karm seisukoht kehtib küll Jugoslaavia kohta, kus, nagu eespool viidatud, abstraktsionism kujuneski pea-aegu ametlikuks kunstiks. Ometi viitab ta ohtudele, kuidas modernismi sotsialistlikus ühiskonnas kasutada oli võimalik ning puudutab seetõttu ka meid.

Kas või juba seetõttu, et eesti kunstile omane põlgus sisu ja sotsiaalsuse vastu sobis 1930. aastate modernismist lähtunud kunstnikele, oli ideoloogiliseks tagatiseks ja südamerahustuseks “ebamugavate” küsimuste ees.

⁵¹ B. Pejić, *Socialist Modernism and Aftermath*, lk 115.

Lazar Trifunović süüdistab Jugoslaavia kunsti mugavuses, peitumises n-ö greenbergliku sotsiaalsust põlgava elitismi taha, mis sobis tegelikult ka riiklikule ideoloogiale.⁵² Eesti 1960. aastate maali me nii karmi mõõdupuuga hinnata ei saa, kuid sama probleem kerkib meil kümmekond aastat hiljem. 1960. aastatel puudus meil igasugune võimalus rääkida avatusest maailmale ja oleks ka palju nõutud, et pärast repressioone oleks näitusesaalidesse lubatud ebamugavaid küsimusi. Ometi on modernismi positsiooni hindamine meie 1960. aastate kunstis on samavõrra oluline kui teistes mitte-demokraatlikes riikides, ja seda mitte ainult ajaloolise arengu aspektist, vaid ka kunstnike hoiakute ja eetiliste kriteeriumide suhtes. Eestis esines modernism mitmes rollis – traditsiooni edasikandjana kinnitas ta meie euroopaliku identiteeti, sulaperioodil oli vormiekperimentide aluseks ja eesmärgiks, rõhutas kunstiloomingu autonoomsust ja esteetilise sfääri iseseisvust.

⁵² Samas.

Enn Põldroos. Tantsuõhtu. 1968. Eesti Kunstimuuseum



On veel midagi?

Kas modernism, eriti just realistlik modernism, aga ka järelimpressionism polnud kohati multifunktsionaalses rollis – “oma saar” kunstnikule ning oma individualismis ja rõhutatud kunstikesksuses üsna mugav lahendus ametnikkonnale? Hoolimata küsimuse efektsusest, arvan siiski, et ükski modernismi avaldumisvorm polnud ideoloogiliselt “mugav” lahendus. 1960. aastatel on vara rääkida meie kunsti mugandumisest, mis paraku hiljem tulemata ei jäänud.

1960. aastate modernism tõi eesti kunsti uue sotsiaalse ruumi, uue keskkonnataju, kuigi tänapäeval võime kriitiliselt väita, et see uudsus oli tugevalt sisse sõõdetud riikliku ideoloogia poolt. Ilma selle ettevalmistuseta ei oleks põhjust rääkida avangardist eesti kunstis ega arutada avangardi kohaliku geneesi üle.

1960. aastate modernistlik realism oli omamoodi sillaks, iseenesestmõistetavaks arengu jätkuks, mis ei töötanud ainult mineviku, vaid oma ajastu tugevama kompimise suunas.

Modernistlik realism ei tähendanud aastakümneid arengut, vaid piirduda tuleb selle ühe aastakümnega. Edaspidine popi mõjudega maal või siis meie pehme realism jääb liiga kaugemale sõjaeelse modernismi paatosest ja huvist lõpmatutesse vormi seiklustesse.

Modernist realism in Estonian painting of the 1960s

*Published: Studies on Art and
Architecture 2003/1–2 [12].*

*Tallinn: Estonian Society of Art Historians,
2003, pp. 29–55.*

Summary

Introduction

The article examines the problem of how to treat the Estonian realist painting in the 1960s. Since the 1990s the focus in researching our art has been on the 1960s as a decade that produced alternative art. The mainstream, i.e. realist art in the form as the cultural policy at the time understood it, has rather remained in its shadow. For this reason, and also to better position and analyse alternative art we first need to describe realist art, i.e. art against which alternative art emerged. We have to evaluate the realism of the 1960s, and establish how to relate to the period from the second half of the 1950s to the late 1960s and the arrival of pop art in Estonian visual culture.

It is possible to claim that the post-war modernism was most powerfully and clearly displayed in the figural compositions of namely this period, which has unfortunately been primarily associated with commissioned art. The concept of realism in Estonia is burdened with heavily ideological demands and expectations to the extent that we still find it difficult to view the post-war realist art outside these requirements. The realism of the 1960s, however, has strong links with pre-war art, and high modernism of the time also influenced realism's later, post-war essence. The foundation of the realism of the 1960s can indeed be two main sources: the mentioned pre-war modernism and modernism of the era of science and technology (besides rough style I have suggested the term *socialist modernism* as it involved more and emphasised ideology). The article also suggested the term *modernist realism* to describe a specific manner in Estonian art. Its mentality was supported by the contemporary art rhetoric of the Soviet Union; it was used in the restoration of pre-war art culture and in new, albeit cautious experiments.

The developments in art in the 1960s, the complicated features of modernism and the avant-garde are not only an Estonian topic. Although we cannot fully juxtapose our cultural history and post-war political situation

with other Central and East-European socialist countries, we are all haunted by the same question: how to describe the official, publicly available art created in the 1950s and 1960s after the end of Stalinist realism and before the beginning of pop art (i.e. new realism)? The main problem is how modernism was expressed in the countries where the official cultural policy was connected with totalitarian, controlling ideology and with realism, primarily with socialist realism. To describe such a situation, the terms socialist modernism and also communist modernism have been used. Comparing Estonian art with Central European countries and the former Yugoslavia, it transpires that our problems are significantly different, because of the lack of information and because ideological pressure was considerably stronger.¹ We thus cannot follow the research carried out in the other countries, but must rely on local developments. As mentioned above, Estonia witnessed significant mixtures of the form language of pre-war modernism and the decorative manner presented together with the rhetoric of contemporary Soviet art. These effects could blend in one and the same work. The term modernist realism should not just describe various form methods but also the blending ideologies.

Recalled realism

It is unusual to use the word pair modernism and realism, as the aesthetics of modernism focuses on the experiments of form rather than on the realistic way of depiction. However, the recently published histories of pre-war modernism include chapters about modernism in totalitarian countries. Attention has also been paid to the repositioning of abstract and realist art in Western art. I picked up the term modernist realism from James Hyman who in his book “The Battle for Realism” published in 2001 uses the term to describe the British post-war avant-garde.² This was a totally different situation from Estonia, but the word pair itself is eminently suitable for depicting tendencies in the Estonian painting of the 1960s.

Obligatory and dull

The realistic way of depiction has various roles in the history of Estonian art. Most of our professional art is realistic anyway, because before the 1990s the tradition of abstract art was relatively weak. At the same time,

¹ “East Art Map. A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe,” *New Moment Magazine*, 20, Slovenia 2000.

² J. Hyman, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945–1960*. New Haven, London: Yale University Press, 2001, p. 2.

the pre-war realism that was under the impact of late impressionism was opposed by the socialist realism of the 1950s, and the later official demand for figural compositions. Despite the appreciation of late impressionism, figural painting is associated in our cultural memory with negative and collaborationist connotations, and the realistic way of depiction is on the whole regarded as officially commissioned. This was clearly opposed by the alternative art of the 1960s, the avant-garde that fits several waves and forms.

Art of the 1960s culminated in abstractionism

One of them is abstract art primarily growing out of the painting tradition of the School of Paris that logically developed towards abstract art. Its collages and paintings rather resemble *art informel*. Some art historians in fact regard abstractionism as the culmination of the art of the 1960s,³ which also means that the pathos and logic of modernism established themselves in the form of abstractionism also in Estonian art. There are researchers who see no reason to rehabilitate the 1960s realism and treat modernism's multi-layered forms.

Ideals aplenty, but only one reality

The first rules and regulations to adapt Stalinist realism in the Soviet Union were issued at the first congress of the Soviet Artists' Union in 1957, where the so far required naturalism and illustrativeness, as well as formalism, were severely criticised. The thaw period, however, did not quite mean that art was liberated from official ideology. This was proved by a brutal campaign against all kinds of formalism, and especially abstractionism in 1962–1964. On the other hand, the Soviet art criticism of the time presented significant discussions about realism and contemporaneity. The previous dogmatic realism in its illustrative nature and naturalism no longer suited the rapid changes in technology and science. Under the pressure of science and production (i.e. military industry and military science), the intellectual area with its ideological demagogy had to be opened up to new notions.

The new style, known as rough style, allowed certain form stylisation and generalisation, and thus fitted the economic and social changes that started in the Soviet Union in the late 1950s. The style itself was markedly influenced by Russian modernism of the 1920s, and not only by the manner of depiction but also by stressing the working class bathos of the time. This

³ A. Juske, "1960. aastate hõbepulm," *Eesti Päevaleht*, 1996, no. 329.

developed into a generalising decorative manner, suitable for monumental figurative painting that was able in its turn to fulfil propagandist purposes.⁴

In Estonia the rough style as a term failed to gain ground, it was hardly used at all. Instead, a *bildende* style was known, taken from the East German magazine *Bildende Kunst*, which also promoted the 1950s decorative art of European socialist realism.

Roode's manifesto

Henn Roode, Lepo Mikko and Elmar Kits as the main employers of such form language had been educated in the pre-war period and they carried on after the disruption of 15–20 years. Henn Roode took deformation and fragmentation in his paintings rather further than others, reaching abstract art. Ülo Sooster, their companion of pre-war university years who was also deported to a prison camp, relied on Picasso-style deformation from where he could freely develop towards both surrealism and abstract art.

These two lines derived from modernism in different ways met up at a significant point – introducing urban topics into Estonian art. Cities, new residential districts, masses, depiction of speed, contemporary design and technology – all that constituted a new manner of depiction and new topics in art that had so far preferred still lifes and post-impressionist views of landscape and interiors, and shown a city as a nostalgic slum, rather than a contemporary urban environment.

The figurative modernist painting of the 1960s was thus not only the result of the so-called commissioned work – with urban culture, it decisively introduced new social space into our figurative art.

Adapting post-war modernism to suit the ideological demands has often been criticised. In the 1960s Estonia this was not the case; no form of modernism was a “comfortable” solution for the local party officials, and to talk about the conformism of artists in the 1960s is somewhat premature. Modernist realism of that time in Estonia was a sort of bridge, the next stage of development that fortunately did not only work towards the past.

⁴ В. С. Манин, “О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50х – начала 70 годов,” *Советское искусствознание* '79, т 2. Москва, 1980, pp. 5–41.

Erinevad modernismid, erinevad avangardid

Avaldatud:

Kunstiteaduslikke Uurimusi.

Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing,

2006, nr 1–2 [15], lk 9–28.

Kas on üldse võimalik lähtuda teesist, et on olemas erinevad modernismid ja erinevad avangardid? Kas hoolimata paljudest erinevatest seisukohtadest avangardi mõiste osas (nt Renato Poggioli, Clement Greenberg, Peter Bürger, Jean-François Lyotard) ei kehti siiski suurtes piirides juba 1962. aastal trükitud Poggioli kirjeldus avangardist kui pealiiniga vastuolus olevast ühist tunderuumi jagavast väikesest seltskonnast?¹ Kas hoolimata riigikorrast ja nahavärvusest ei toimi see alati ühtviisi?

Üldjuhul küll. Ometi on põhjus selle artikli kirjutamiseks eeskätt see, et mitmed eesti sõjajärgse kunsti suuremad skeemid on senini jäänud teoreetiliste arutlusteta: meil puudub konsensus paljudes küsimustes, meil on kümneid läbi arutamata teemasid, meie kohalikud vaatenurgad vajavad laiemaid võrdlusi ning paljud mõisted (eeskätt avangard) täpsustamist. Meil on senini mitmeid intrigeerivaid subjektiivseid kirjeldusi, heroiseerimist või vastandamist. Samas oleme olukorras, kus peaaegu kogu sõjajärgne alternatiivkunst on uurijatele avanenud, kui mitte veel muuseumifondides, siis vähemalt teada, ja väga suuri üllatusi ei saa enam tulla. 1990. aastate avastuslik aeg on möödas. On viimane aeg liita nii mälestused kui ka kunstiloolaste teadmised ülevaatlikemaks skeemideks.

Mind huvitab periood eesti kunstis, mille väärtustamise najal on püsinud mitmed olulised hoiakud sõjajärgses kunstiajaloo. 1950. aastate teisest poolest kuni 1970. aastate lõpuni arenesid kõrvuti kaks liini, põhinedes ühelt poolt pehmetel maalilistel väärtustel (mida võime ka pealiiniks nimetada) ja teiselt poolt alternatiivsetel otsingutel. Palju on tähelepanu juhitud nende kahe liini omavahelisele segunemisele ning keerulistele sisemistele struktuuridele. Mind huvitab siinkohal kitsamalt üks küsimus – millist osa sellest võime käsitleda kui avangardkunsti? Kuidas seda kirjeldada ja hinnata? Kuidas me üldse avangardi ära tunneme (pealtnäha primitiivne, aga ka kokku leppimata küsimus.)?

Me ei kirjuta tänapäeval oma kunstiajalugu, otsimata paralleele või muudeid (käitumisstrateegiaid, esteetilisi seisukohti jm) sama regiooni maadest meie ümber. See, et Lääne-Euroopa avangardiskeemid endise sotsialismileeri maades pole mehaaniliselt ülevõetavad, on selge. Jääb küsimus, kas on võimalik üldistada ja kasutada sarnase (Kesk-Euroopa maad) või samasuguse (Läti, Leedu, mööndustega ka Moskva) süsteemi kogemusega riikide kunstiajaloolaste uurimusi?

Kas sealsetes praegu ümberkirjutatavates kunstiajalugudes on meile sarnast kogemust?

Allpool ongi esitatud väike ülevaade mõnest nüüdseks ilmunud sõjajärgse alternatiivkunsti süstematiseerimise katsest, peamiselt Kesk- ja Ida-Euroopa

¹ R. Poggioli, *The Theory of Avant-garde*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University press, 1968, lk 4.

uurijatelt. Et valiku aluseks on uurimuste kättesaadavus inglise keeles, olen saanud peamised näited tuua Jugoslaaviast, Horvaatiast, Poolast ja Ungarist.

Mida me saame neist uurimustest kasutada? Meie maade poliitiline olukord oli sarnane, aga mitte täiesti, meie kultuuritraditsioonid on sarnased, aga mitte täiesti, meie arusaamine rahvuslikust identiteedist ning poliitilistest orientatsioonidest oli sarnane, aga mitte täiesti. Nagu ikka – mida rohkem süveneda teemasse, seda rohkem leiame erinevusi, mida enam üldistada, seda lihtsam on luua ühiseid skeeme. Niisiis lähtugem seisukohast, et pole ühesuguseid mudeleid, aga on sarnaseid mehhanisme.

Alustada tuleb aga mõistest, mille esimesena esitas Ameerika Ühendriikide kunstiajaloolane Steven Mansbach ja milleta tänapäevast metodoloogiat on raske ette kujutada – nimelt erinevate modernismide mõistest. Just nimelt erinevuse aktsepteerimine võrdse, mitte teisejärgulise modernismina annab meile võimaluse käsitleda oma ajalugu pidevate vabandusteta. See annab võimaluse analüüsida meie erinevaid lähenemisnurki ja käitumisstrateegiaid mitte ainult kui veidraid mutatsioone, mille abil oma ajalugu n-ö üle seletada, vaid kui kultuuriliselt arvestatavat võrdset teist. See vabastab meid ehk tundest, et ei tehtud nii, nagu nemad seal Läänes ...

Erinevad modernismid

Erinevate modernismide mõistel on oma ajalugu.

1994. aastal avati Bonnis väga ambitsioonikas näitus “Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa”. Näitus, millele eelnes laiaulatuslik uurimistöö ja mille eesmärk oli luua tegelik pilt Kesk- ja Ida-Euroopa rollist Euroopa modernismis ja sõjajärgses kunstis, teostus lõpuks siiski väga traditsioonilise skeemi järgi. Kuigi teosed olid jaotatud teemaplokkide järgi (nt “Üleminek avangardile: sümbolismist abstraksionismini”, “Poliitika avangardi vastu: sotsialistlik realism”, “Ekspressioon ja intuitsioon” jne), olid ikkagi esile toodud ainult juba tuntud modernismipeatükid, nagu vene konstruktivism ja suprematism või tšehhi sürrealism.²

Uut, revisionistlikku lähenemist selle suure näituse ja uurimustööga ei tekkinud, näitus leevendas vaid osaliselt olulist informatsiooni puudujääki, sest üldises modernismi diskursuses eksisteeris senini ju ainult vene avangard. Näituse kontseptsiooni võtab omamoodi kokku Krzysztof Pomiani artikkel neljast kultuurist Euroopas.³ Pomian näeb Euroopas nelja suurt kultuuripiirkonda: katoliiklik Lääs ja reformistlik Lääs, Kesk-Euroopa ja Ida-Euroopa.

² Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Band I. Bildende Kunst. Fotografie. Videokunst. Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994.

³ K. Pomian, Vier Europas, eine Kultur? – Europa, Europa, lk 35–37.

Pomian kinnitab, et Ida on alati olnud Lääne perifeeria, vahest ehk muusika välja arvatud. Ta leiab, et Idas mängis olulist rolli Lääne 1920. ja 1930. aastate kultuuripärand veel siis, kui päritolumaades sellest perioodist enam ammu juttu ei tehtud. Olgu lisatud, et Eesti sõjajärgne kunst oli näituselt välja jäänud ja et sõjajärgset kunsti esindasid paar Peeter Lauritsa sarja “Pietà” paar tööd.

Kümnendi keskel järgnes Bonni näitusele teisi, ehkki väiksema ulatuse ja pretensiooniga näitusi. Kesk- ja Ida Euroopa maad tutvustasid nende abil oma kultuuripärandit ning rõhutasid kohalikku eripära, oma ruumilist, majanduslikku ja kultuuriajaloolist erinevust, mille lätena toodi välja juba 19. sajandi alguses tekkinud rahvusriikide erinevusi. Selliste esimese laine tutvustavate näituste hulka võib lugeda ka 1996. aastal Varssavis, Zachęta kaasaegse kunsti galeriis toimunud näituse “Personal Time”, kus Leedu, Läti ja Eesti kuraatorid esitasid oma maa Teise maailmasõja järgset kunsti. Oluline on, et üldine rõhk oli eeskätt nendel tendentsidel, mis viitavad kohaliku kunsti seotusele Lääne modernismi esteetikaga, seega sarnasuste otsimisel. Näitusega kaasnenud kataloogis avaldati ka sõja-eelset perioodi käsitlevaid artikleid, esitades niiviisi juba *à priori* Baltimaade kunsti kui üht loomulikku, kuigi eripärast osa Euroopa modernismist.⁴ Samas viitab näituse pealkiri “Isiklik aeg” juba tekkinud vajadusele mitte sarnasuste otsimise, vaid eripäraste analüüsi järele.

Suurema diskussiooni avasidki Steven A. Mansbachi kirjutised: esiteks tema uurimus Ida-Euroopa sõjaeelsest modernismist⁵, peamiselt aga artikkel “Methodolgy and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe”⁶ kogumikus, mis trükiti koos samasisulise näitusega Los Angeleses, Münchenis ja Berliinis.

Kuigi väljapaneku objekt oli sõjajärgne modernism, kattub nii näitusel kui ka kataloogis püstitatud probleem siinkohal uuritava teemaga ning on üks oluline osa nn erinevate modernismide metodoloogia sissetoomisel kunsti-teaduslikku diskursusse. Mansbach väidab, et kuna viimased 70 aastat oli eeskätt tänu poliitilistele arengutele, totalitaarsetele režiimidele ja külmale sõjale ligipääs Ida-Euroopa modernismile läänlastel raske ja idalastel ohtlik, on diskussioonid ja teaduslik lähenemine modernismile olnud doktrinäärlik ja demagoogiline. Mansbach kritiseerib n-ö akadeemilist modernismi käsit-

4 Vt nt: E. Komissarov, Art Historical Excursus. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Estonia. Toim. S. Helme, P. Lindpere, J. Słodowska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 10–19.

5 S. A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe: From the Baltics to the Balkans, ca 1890–1939. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

6 S. A. Mansbach, Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe. – Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. Toim. T. O. Benson. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Cambridge, London: MIT Press, 2002, lk 288–306.

lust, millesse on sisse kasvatatud mitte ainult hoiak Pariisi kesksest rollist, vaid ka Roger Fryst Clement Greenbergini kulgev ainuvõimalik arengutee: impressionism – postimpressionism, kubism – futurism jne.

Autor heidab senise retoorika kujundajatele ette soovimatust näha modernismi mujal ja tunnistada Ida-Euroopa modernismi olulisimat iseloomujoont: tema võimet liikuda universaalse ja erilise, lokaalse ja transnatsionaalse vahel. Lääne kriitikud ei suutnud ette kujutada, kirjutab Mansbach, et modernism toimib maades, mis on industrialiseeritud Läänest majanduslikult nii erinevad. Siiani on jäetud tähelepanuta kohalikud olud ja poliitiline seis, kohaspetsiifika ning esteetilised ootused eri kontekstides Balkanist Baltikumini, kus on võimalik jälgida, mil viisil traditsioonilised stiilid ja avangardi strateegiad selektiivselt adopteeriti ja transformeeriti. See piiratud arusaam on mõjutanud Ida-Euroopa modernismi ja avangardi esteetika retseptsiooni Läänes.

Mansbachi üks olulisemaid väiteid on, et erinevalt Lääne modernismist oli idas avangard seotud rahvusliku identiteediga. Sellel väitel, mis muutub eriti oluliseks meie sõjajärgse kunsti kontekstis, on lisaks hoopis laiem tähendus väljaspool Euroopat – seda kinnitavad Geeta Kapuri uurimused India kaasaegsest kultuurist.⁷ Mansbachi publikatsioonid on esimene ja seni ainus nii üldistav katse kaardistada laia Kesk- ja Ida-Euroopa piirkonda modernismi seisukohalt. Üksiku eelkäijana tuleb siiski nimetada Kristina Passuthi uurimust Kesk-Euroopast avangardist.⁸ On loomulik, et nii suure materjalimahuga opereerides tuleb ette ebatäpsusi, eriti geograafilise jagatavuse osas, mida aga ükski käsitlus ei suuda täiesti vältida, arvestades Kesk- ja Ida-Euroopa keerulist poliitilist ajalugu. Mansbach vaatab oma heterogeensele materjalile ikkagi traditsioonilise Lääne modernisti silmadega ja kokkuvõtte pole originaalne: nende regioonide kunstnikud olid võimelised assimileerima Lääne ismid ja stiilid, mis transformeeriti omal viisil vastavalt oma ideoloogilistele või esteetilistele eesmärkidele. Kokkuvõtvalt: see on laenatud, eklektiline kunst, kuid omal viisil originaalne.⁹

Mansbachi seisukohad on küll paljude kohalike autorite tekstide baasil kokku kirjutatud, põhjalikumalt läbitöötamata skeem, eeskätt kriitika dogmaatilise lähenemise vastu, kuid meie jaoks on oluline just artiklis “Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe” esitatud idee paljudest avangardidest ja modernismidest Ida-Euroopas, kohalike regioonide erinevatest “lugemisviisidest” ning eri meetoditest isegi ühe regiooni sees.

⁷ G. Kapur, *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi: Tulika, 2000.

⁸ K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe central 1907–1927*. Paris: Flammarion, 1988.

⁹ V. Lahoda, S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to Balkans, ca 1890–1939*. – *Umëni*, 2001, XLIX (1), lk 91.

Kesk- ja Ida-Euroopa positsioonid

Küsimus ajaloo ümbekirjutamisest, loobumisest lähtekohast “Lääs ja ülejäänud” polnud üksiku uurija Steven A. Mansbachi eelistus, vaid kogu post-sotsialistliku piirkonna ette tõusnud massiivne uurimisteema. Dihhotoomia Lääs–Ida struktuur muutus koos Berliini müüri langemisega, selle poliitiseeritus asendus pigem hierarhiaga alates hetkest, mil Kesk- ja Ida-Euroopa alustasid oma ajaloo uurimist uutes tingimustes. Vähemalt kohalike uurijate silmis, kes võtsid iseenesestmõistetavalt omaks piirkondlikult erinevad modernismi ja avangardi mudelid ning kelle jaoks polnud enam oluline samastumine, vaid erinevuste analüüsimine ja väärtustamine.

Asudes kriitilisele positsioonile nn kõikehõlmavate esitluste suhtes, kirjutab Andrzej Turowski: “[---]võrdlevates uuringutes domineerib tänini modernistlik visioon ajaloost kui organismist, milles kõik sündmused ja tegelased suhestuvad üksteisega kas funktsionaalse või struktuuralse geneesi printsiibil. Selline, avangardkunstnikele lähedane ja kallis mudel pakub teatava kindlustatud mudeli koos kinnistunud küsimustega ja – vähemalt teoorias – valmis vastustega. [---] Teiselisuse, lokaalsuse, provintsiaalsuse ja sõltuvuse kategooriad, mis on kirjutatud Kesk-Euroopa kunstidiskussustesse ja mis on ajaloolise mittejätkuvuse kogemuse tagajärg, lõhuvad tõhusalt Lääne historiograafilise narratsiooni, mis põhineb faktide teataval järjestamisel.”¹⁰

Mitmete oluliste tekstide kõrval, mida on eriti just uue sajandi algul ilmuma hakanud¹¹, peatun pikemalt kataloogil, mis avaldati 1999. aastal

¹⁰ A. Turowski, *The Phenomenon of Blurring. – Central European Avant-gardes*, lk 367–368.

¹¹ Väljaanded, mille põhiküsimus on modernismi olemus regioonis, eeskätt modernismi ja kommunistliku ideoloogia omavahelised suhted, ja sellest johtuvad “erinevad modernismid”, nt kogumik: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Toim. S. E. Reid, D. Crowley. Oford: Berg, 2000. Ameerika Ühendriikide legendaarse kunstiajakirja *Artforum* formaadis nn demo-variant suuremalt planeeritud uuest Kesk- ja Ida-Euroopa sõjajärgsest kunstiajaloo: *New Moment No. 20. East Art Map – A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe*. Ljubljana: Sakan Dragan – *New Moment d.o.o.*, 2002. Väljaande initsiaatoriks oli Sloveenia rühmitus *New Moment*, täiendatud variant peaks ilmuma 2006. aastal. Üks viimaseid põhjalikke uurimusi, “Impossible Histories” ilmus ühe regiooni, see-kord Jugoslaavia kohta (muide, nagu mitmed teisedki Kesk- ja Ida-Euroopa probleemide ja uusi ajalugusid esitavad raamatud, MIT Pressilt): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Toim. D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge, London: MIT Press, 2003. Oluline on ka tõusev huvi originaalallikate vastu. 2002. aastal avaldas New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseum oma mitmeaastase töö tulemusel kogumiku (*Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*). Toim. L. Hoptman, T. Pospiszyl. New York, The Museum of Modern Art, 2002), kuigi see algdokumentide kogu on nii oma koostamise printsiipidelt kui ka faktoloogilise täpsuse poolest kergesti kritiseeritav (kasutati ainult seni inglise keeles avaldatud artikleid ning nendestki ainult seda osa, mis olid USA toimetajatele kättesaadavad). Nii esindab Eestit ainult Juri Sobolevi artikkel “Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow: An

ühes Viinis avatud näitusega “Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999” (üldkuraator Lóránd Hegyi) ning mis on näide kogu regioonini hõlmavast koostööst.¹² Kataloog sündis koostöös regiooni nimekate kunstiajaloolaste ja kuraatoritega, nagu Anda Rottenberg (Poola), Katalin Néray (Ungari), Dunja Blažević (Bosnia ja Hertzegoviina), Igor Zabel (Slovenia) jt. Näituse kataloogi tekstid on oluline materjal uurimaks mitte ainult regiooni eripärasid, vaid ka tegelemaks laiemate teoreetiliste lähte-kohtadega modernismi kohalolekuvõimalustest väljaspool Lääne regiooni.

Lóránd Hegyi kirjutabki oma sissejuhatavas tekstis, et nimetatud näitus on esmakordne katse tuua teaduslik-ajaloolises kontekstis esile modernistlikku ja kaasaegset kunsti Kesk-Euroopas ajavahemikus 1949–1999.¹³ Näitus/uurimus hõlmas ka Austriat kui Kesk-Euroopa riiki, mis tegi kogu esitatud probleemistiku veelgi tihedamaks ja ka keerulisemaks.

Näituse kontseptsioon läheb palju kaugemale 1994. aastal esitatud “kokkuvõtvast modernismist”, autorite uurimustes on aluseks võetud sotsiaalseid, poliitilisi, majanduslikke, infrastruktuurseid, intellektuaalseid jmt struktuure. Kogu oma erinevustes esitatud materjali põhjal peab Hegyi oluliseks rõhutada ideed, et ka Kesk-Euroopa on Euroopa ning selle piirkonna modernism pole sugugi teisejärguline ainult seetõttu, et asub geograafiliselt “keskel”. Hegyi kritiseerib Lääne kunstiteadlaste klišeelist vaatenurka, mille kõige naeruväärsemaks tagajärjeks peab ta ootust või arusaama, et kommunismi lagunemisele Kesk- ja Ida-Euroopas peaks järgnema täiesti uue, nn post-kommunistliku kunsti teke.¹⁴

Rõhutaksin siinkohal kahte probleemide gruppi, mis paljudes tekstides esineb: esiteks kultuuri ja poliitika vahekord mitte ainult kohalike režiimide, vaid laiemas rahvusvahelise poliitika seisukohalt; teiseks, küsimust avangardi toimimise mehhanismidest.

Kirjutades sõjajärgsest kunstist Kesk- ja Ida-Euroopas, viitab Henry Meyric Hughes Ameerika Ühendriikide ametlikule poliitikale kogu protsessis. Minimalismi, kontseptualismi, hüperrealismi, maakunsti, *happening*’i, kehakunsti jne, ehk – nagu seda hakati nimetama – modernismi teise laine tugev toetamine USA poolt tähendas kindlasti ameerika kunsti mõju kasvu Kesk- ja Ida-Euroopas. Uued tendentsid võeti huviga vastu kui alternatiiv

Essay on Island Mythology” (e k: J. Sobolev, Virtuaalne eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. Tallinn–Moskva 1956–1985. Kataloog. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 10–61). Siiski on see kõikvõimalike allikpublikatsioonide taastrükkide ajastul ikkagi samm edasi.

12 Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999. / Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999.

13 L. Hegyi, About the exhibition. – Aspekte/Positionen, lk 6.

14 L. Hegyi, Central Europe as a Hypothesis and Way of Life. – Aspekte/Positionen, lk 38.

ametlikule mõtlemisele, kuid nad jõudsid kohale hiljem, tihti mõisteti neid ebatäpselt või modifitseeriti vastavalt kohalikele oludele. Peamiselt arenesid nad privaatse alusel, väidab Hughes,¹⁵ lähenedes sellega nii Hegyi (ateljee-kunstnikud, vt allpool) kui ka Timothy O. Bensoni (avangard kui sündmuste hulk, vt allpool) seisukohtadele.

Teine küsimus ongi, kuidas üldse sai poliitiliselt kontrollitud territooriumil tekkida avangardi ideoloogia, mis baseerub individualismil, autonoomial ja vastuhakul? Teades küll, kuivõrd erinevalt toimusid kohalikud võimud kultuuripoliitikas (vrd nt Nõukogude Liitu ja Jugoslaaviat), oli kogu riigi sotsiaalne konstruktsioon ikkagi ehitatud kollektiivsele kontrollile ja hierarhilisele allumisele, mis oleksid pidanud välistama igasugused autonoomsed tsoonid.

Lóránd Hegyi käsitleb avangardi kui fenomeni, mis saab selles olukorras toimida ainult läbi privaatsuse ja suletuse. Autor võrdleb Lääne-Euroopa ja Kesk-Euroopa kunstnike suhet ühiskonnaga 1950., 1960. ja 1970. aastatel, rõhutades eeskätt läänemaailma ja idabloki kunstnike erinevat staatust sotsiaalses kontekstis ja poliitilise tegutsemise sfääris. Lääne kunstnikud tegutsesid ka oma vastuaktsioonides territooriumil, mis oli nii või teisiti aktsepteeritud ja ühiskonna poolt kaudselt koguni kaitstud, väidab Heguy. Ühiskond kritiseeris või ründas kunstniku tegemisi kultuuriliste institutsioonide kaudu, n-ö territooriumi sees. Sotsialistlikes maades oli see kahtlemata erinev. Põhimõtteliselt puudus seal kunstniku autonoomia tunnustamine, kunst kuulus riikliku ülemuslikkuse alla ning esteetilised otsused tegi riiklik kultuuripoliitika, kunstiteose hindamine oli ametliku kunstiteooria käes. Seega väljus sotsialistliku süsteemi kunstnik, erinevalt tema Lääne kolleegist, oma kriitilistes vastuaktsioonides kaitstud territooriumilt ning asus vastastikku kunsti süsteemist väljaspool olevate jõududega, mille reeglid ei kuulunud mitte kultuuriliste paradigmade, vaid päevapoliitiliste vastuhakutaktikate hulka. See muutis oluliselt kogu tegevuse tähendust ja tagajärgi. Nende erinevate keeruliste poliitiliste, sotsiaalsete ja majanduslike, “standardist” erinevate infrastruktuuride mõjul muutunud intellektuaalsete positsioonide tõttu vaatas Lääs–Ida kui analüüsile mittealluvat, seega kui midagi erinevat ja eksootilist, “mitte päris kunsti lugu”.

Vastukaaluks kaitstud territooriumi olemasolule Läänes kirjeldab Hegyi nn suletud süsteemide funktsioneerimist avaliku ruumi asendusena. Hegyi peab eeskätt silmas kunstnike ateljeesid kui kogunemiskohti, nimetades neid intellektuaalseteks sanktuaariumideks ja akadeemiateks, milles kombineerusid kirjanduslike salongide, kunstigaleriide ja kollektsioonide funktsioonid. Ateljeed muutusid kohtadeks, mis polnud küll igapäevasele kättesaadavad, kuid

¹⁵ H. M. Hughes, *Were we looking away? The Reception in the West of Art from Central and East Central Europe at the time of the Cold War.* – *Aspekte/Positionen*, lk 49.

kus leidsid aset debatid esteetikast, poliitikast jne, mis ei saanud toimuda avalikes institutsioonides. “Isolatsioon ja üksmeel, mille tingis poliitiline olukord, ajendas ateljeesid välja arendama omalaadse **privaatmütoloogia**, esoteerilise, intellektuaalse aura ning erilise, pseudo-religioosse kunstniku kultuse, milles kunstnik oli ohvri, prohveti, mentori või ravija rollis. Eksklusiivsusest, müstilisusest, emotsionaalsusest, aga ka oma elukutse erilisusest tingituna oli see aura samal ajal nii loov kui ka piirav, sest ta toimis suletud, introvertse, teiste suhtes umbusaldava kommuuni sees. Selle tagajärjel käsitleti kunstniku elu kui fetišit ja ateljee aurat kui tabu, samas kui eri rühmituste privaatmütoloogiad omandasid **salakultuste** staatuse.”¹⁶

Personaalsest avangardist kui ellujäämise strateegiast kirjutab ka Katalin Néray, analüüsides Ungari kunsti aastatel 1968–1979. Ta käsitleb neid aastaid neoavangardi võtmes: “Ungaris [---] oli vabaduse tähendus kahemõtteline, mis oli igasuguse kunsti infrastruktuuri ja kunstituru puudumise tagajärjeks. Ungaris [---] oli kunst ellujäämise instrument, liikudes niiviisi väljapoole oma tähendust.”¹⁷ Néray sõnul puudutab see nii popkunsti, hüperrealismi, Fluxuse, kontseptualismi kui ka isegi geomeetrilise kunsti ja minimalismi taotluste piiramist (mitte välja arendamist). Ta väidab, et kuigi üldiselt on arvatud, et pärast 1975. aastat Ungaris enam avangardkunsti polnud, siis näiteks ungari kontseptualismis jätkusid “personaalsed avangardid”.¹⁸

Sellist “hakitud”, mitte kollektiivse kogemuse ja ideoloogia baasil eksisteerinud avangardi mudelit kasutab ka Timothy O. Benson, analüüsides Lääne ning Kesk- ja Ida-Euroopa avangardide erinevusi. Alustades arutlusega rahvusriikide arengust ning koos Napoleoni sõdadega kerkinud natsionalismi erinevatest tähendustest Läänes ja Idas, jõuab ta tõdemuseni, et sotsiaalsed, majanduslikud ja poliitilised põhjused, millel põhines Lääne modernism, ei jõudnud nii kiiresti Itta, ja nii ei saanud utoopiline lootus luua provokatiivsete aktidega paremad tingimused inimlikuks tulevikuks olla Idas samamoodi formuleeritud.¹⁹ Benson teeb järelduse, et avangardi Idas ei saanud vaadata mitte kui midagi olemuslikku, vaid kui sündmuste jada, midagi, mis juhtus. Seega jõuab ka tema välja üksiku looja juurde, sest Bensoni järgi võib Ida-Euroopa avangardi käsitleda üksikute eraldiseisvate sündmuste kaudu kui sündmuste välja, kus iga sündmus on tähenduslik tänu oma loojale.

Ning, viidates veel kord juba eespool mainitud näitusele “Personal Time”, on näha, et kirjeldatud skeem – avangardkunst kui isiklik tegu ja personaalne ideoloogia – pole olnud võõras ka Eestis. See oli avangardi

¹⁶ L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and Way of Life*, lk 32.

¹⁷ K. Néray, *The Great Decade of the Hungarian Neo-avantgarde: 1968–1979*. – *Aspekte/Positionen*, lk 265.

¹⁸ K. Néray, *The Great Decade of the Hungarian Neo-avantgarde: 1968–1979*, lk 265.

¹⁹ Timothy O. Benson. *Exchange and Transformation: The Internationalization of the Avant-Garde(s) in Central Europe*. – *Central European Avant-gardes*, lk 50.

defineerimise lähtekohaks minu 1994. aastal kaitstud magistriöös “Avangardkunsti probleeme eesti kunstis”.²⁰ Avangardist kui personaalsest ajast, olukorrast, kui avangardi ideoloogia toimib ainult isiklike hoiakute ja hinnangute kaudu ning ei tähenda suurema grupi ideoloogiat, kollektiivset kogemust ning ühiskonnast märgatud liikumist, lähtusin ka oma artiklis “Personal Time”, kirjeldades kolme erinevat aega, milles kunstnikud korraga elasid.²¹ Kõrvutades teiste post-kommunistlike maade kunstiajaloolaste analüüsi koduse situatsiooniga, leiame olulisi põhimõttelisi paralleele või sarnasusi. Samas ei maksa liiga mehaaniliselt usaldada Kesk-Euroopa kogemust, sest, nagu öeldud, kõigest hoolimata ei toiminud kõik nn sotsialismileeri riigid sarnaselt.

Eesti sõjajärgse kunstisituatsiooni võrdlemisel Kesk- ja Ida-Euroopa maadega tuleb silmas pidada, et kõik need riigid erinesid oma kultuuripoliitika suhteliselt avatuselt oluliselt NSV Liidust, loomulikult sh ka Eestist. Tuleb loobuda teesist, et ühisesse sotsialistlikku leeri kuulunud riikides toimusid kultuurimehhanismid ühtmoodi. Hoolimata riigikorralduste tuginemisest kommunistlikul ideoloogial, sõjalisest ühistegevusest ja Nõukogude Liidu vaieldamatust, oli kultuuripoliitika riikides suhteliselt erinev ning muutus vastavalt riigisestele jõupositsioonide muutustele kogu käsitletava perioodi jooksul. Mõned näited: Jugoslaavias, kus parteiliider Josip Tito oli välja töötanud nn erineva sotsialismi mudeli ning seda ellu viima asunud, oli kultuurielul suhteliselt sõltumatu partei ideoloogiast. Kultuuriinstitutsioonid olid autonoomsed ning partei ja riigi esteetilisi eelistusi ja arusaamu ei esitatud kunagi doktrinäärsel või dogmaatilisel viisil. Nn ametlik kunst polnud formaalselt reguleeritud ning muuseumid, galeriid ning eri kunstnikerühmitused võisid arendada omaenese erinevaid programme, saades samal ajal siiski riigilt toetust. Suhetes Läänega puudus igasugune piirang, riik soosis näituste vahetust.²² Jugoslaavias puudus küsimus modernismist kui rahvaauenulikust, formalistlikust kunstist. Vastupidi, Jugoslaavias oli nn apoliitiline kunst, nagu kõrgmodernism seda oli, aktsepteeritud kui ametlik kunstiideoloogia.²³

Jugoslaavias, kus kunst polnud allutatud sotsialistliku realismi dogmale, kasutati meelsasti terminit sotsialistlik estetism, mille oli välja töötanud kirjanduskriitik Sveta Lukić ning mis hiljem laiendati mõisteks sotsialistlik modernism. Idee selle taga oli tüüpiliselt greenberglik: sisust tuleb hoiduda kui katkust. Seega oli kunst modernistlik, poliitiline süsteem aga sotsrealistlik. “Võime nimetada seda suureks kompromissiks,” kirjutab Belgradi

20 S. Helme, Avangardkunsti probleeme eesti kunstis. Magistritöö, Tallinna Kunstiülikooli Kunstiteaduse Instituut. Tallinn, 1994.

21 S. Helme, Personal Time. – Personal Time, lk 21.

22 L. Hegyi. Central Europe as a Hypothesis and Way of Life, lk 39.

23 B. Pejić. Serbia: Socialist modernism and the Aftermath. – Aspekte/Positionen, lk 115.

kunstiteadlane Branislav Dimitrijević.²⁴ Nii Dimitrijevići kui mitmes teises kirjutises (Lazar Trifunović²⁵) esitatakse küsimus modernismist kui soositud apoliitilisest kunstist, mis sobis oma 1930. aastatest pärit esteetilisusega hästi sõjajärgse uue kodanluse maitse-eelistustesse.

Tito kultuuripoliitika ei soosinud ainult Serbiat, vaid andis võimaluse ka teistele, eeskätt juba 20. sajandi algusest selge modernistliku kultuuriorientatsiooniga maadele Sloveeniale ja Horvaatiale. Tähelepanuväärne on näiteks kahe Horvaatia eksperimentaalkunsti grupi, EXAT 51 (asutatud 1951) ja liikumise New Tendencies (1961–1973) rahvusvaheline tunnus ja vaba tegutsemisvõimalus. 1952. aastal kutsuti EXAT 51 liikmed esinema Pariisi, nn uute realistide näitusele (“VII Salon des Réalités Nouvelles”), mis eksponeeris Euroopa abstraktsionismi uusimaid arenguid.²⁶ Seega tähendas näitusest osavõtt Horvaatia kunstnike loomulikku kaasamist sõjajärgse prantsuse kunsti, informalisismi, geomeetrilise abstraktsionismi ja konstruktivismi esindajate hulka.

On raske kõrvutada seda olukorda 1950. aastate lõpuga Eestis, kus esimesed salajased abstraktsed tööd tähendasid (hoolimata selgest prantsuse kunsti orientatsioonist) mitte kompromissi, vaid pigem salajast mässu. Olukord polnud nii liberaalne idabloki maades,²⁷ kuid siiski võrreldamatult demokraatlikum bloki liidri Nõukogude Liidu kultuuripoliitikast. Nendes maades tuleb arvestada ka teguritega, mis NL-s kuigi otsustavat osa enam ei mänginud. Näitena, kui võrd erinevad olid tegurid, mis mõjutasid riiklikku kultuuripoliitikat, toon siinkohal Poola, kus katoliku kiriku roll Teise maailmasõja aegses vastupanuliikumises oli sedavõrd oluline, et poliitilistel jõududel oli seda väga raske rünnata. Kirik koondas enda ümber suure hulga Poola nii konservatiivsemaid kui ka avangardimeelseid intellektuaale. Samas oli Poolas, eeskätt samuti sõjaaegse vastupanuliikumise järelkajana väga tugev mõju vasakpoolsetel ja antifašistlikel intellektuaalidel. Seega on Poola hea näide ühiskonnast, kus toimus paljude intellektuaalsete, ideoloogiliste ja filosoofiliste mõjude kombinatsioon ning Poola Kommunistlik partei oli jõud, mis ei sõltunud mitte ainult marksistlikust

24 B. Dimitrijević, *Shaping the Grand Compromise: The Case of Blending the Mainstream and Dissident art in Serbia, c. 1948–1974.* – International Contemporary Art Network: The Ultimate Source on East and Central European Art, http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text9110.html?id_text=56.

25 Tsit. B. Pejić, *Serbia: Socialist Modernism and Aftermath*, lk 115.

26 M. Susovski, *Cultural, Social and Political Climate Behind the Founding of the EXAT 51 Group – EXAT 51, 1951–1956. New Tendencies 1961–1973.* Cascais: Centro Cultural de Cascais, 2001, lk 24.

27 Külma sõja perioodil kasutati mõistet idablokk (e Nõukogude blokk), et tähistada Nõukogude Liitu ja tema liitlasi Bulgaariat, Tšehhoslovakkia, Saksa Demokraatlikku Vabariiki, Ungarit, Poolat, Rumeeniat ja kuni 1960. aasta alguseni Albaania. Idabloki mõistet on kasutatud ka Varssavi pakti (Nõukogude Liidu juhitud sõjaline allianss) tähistamiseks. Jugoslaavia polnud kunagi ei idabloki ega Varssavi pakti liige.

ideoloogias, vaid ka nn sotsialistlikust patriotismist.²⁸ Analoogne intellektuaalsete jõudude ja partei mõju vaheline kombinatsioon oli Eesti puhul tundmatu ning vasakpoolsust avangardkultuuri sünnipärase koostisosana ei aktsepteeritud.

Tolerantsi ja mittetolerantsi piirid olid idabloki sees muidugi erinevad ja sõltusid ka poliitilise võimu iseloomu muutustest. Nii Ungari 1956. aasta revolutsiooni mahasurumine kui 1968. aasta Varssavi pakti vägede sissemarss Tšehhoslovakkiasse tähendasid kultuuripoliitika olulist revideerimist ja piiramist võimule vajalikus suunas. Samal ajal jäi piir ametliku ja mitteametliku kunsti vahel Poolas ja Ungaris ebamääraseks. Näiteks rehabiliteeriti klassikalise avangardi esteetika – konstruktivism, vasakpoolne Bauhaus, vasakpoolne vene futurism, dada ja sürrealism ning koolides ja ülikoolides õpetati modernistlikku kunsti. Muidugi pole nn ametlik ja mitteametlik kunst mingid kindlad terminid, selgelt homogeenised fenomenid, vaid nad lubasid kasvada kahe pooluse vahel nn hübriidsetel ilmingutel, mis olid määratud hetke ajalooliste, kultuuriliste ja poliitiliste jõudude ja vahekordade poolt.²⁹

Kas Baltimaad?

Meie sõjajärgne poliitiline ajalugu Läti ja Leeduga on äärmiselt sarnane, mis lubab eeldada ühiseid seisukohti ka analüüsides ja uues ajalookirjutuses. Samas, tuleb tunnista, on meil kõigil suhteliselt vähe ingliskeelseid publikatsioone, mille põhjal ühist platvormi luua ja koostööd edasi arendada. Suurima senise uurimusliku koostöö Eesti, Läti ja Leedu sõjajärgsest avangardist algatas hoopiski Norton T. Dodge, kelle jaoks avangard kattub suurel määral nn nonkonformistliku või mitteametliku kunstiga. Seda terminit on ta ise ka igas oma kirjutises kasutanud.³⁰ Norton ja Nancy Dodge'i kunstikogu, mis on üle antud Jane Voorhees Zimmerli kunstimuuseumile ja Rutgersi Ülikoolile New Jersey's, on suurim välismaal asuv endise Nõukogude Liidu, slh ka Eesti, Läti ja Leedu kunsti ühendav kogu, mis aga ajaliselt ei piirdu 1950.–1970. aastatega, vaid käsitleb ka suurt hulka 1980. aastatest pärit töid mitteametliku kunsti võtmes. Just selle kogu põhjal avaldati artiklite

28 L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and Way of Life*, lk 40; A. Turowski. *Pure Form to the Figure of Death: Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde*. – *Art From Poland 1945–1996*. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997, lk 196–208; A. Rottenberg, *Polish Art in Search of Freedom*. – *Art From Poland 1945–1996*, lk 7–123.

29 Sellele on juhtunud tähelepanu ka Jaak Kangilaski: J. Kangilaski, *Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine*. – J. Kangilaski. *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 228–235.

30 N. T. Dodge, *Introduction: Collecting Baltic Art of the Cold War Period*. – *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Toim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 2002, lk 3–5.

kogumik, mille autoriteks olid valdavalt eesti, läti ja leedu kunstiteadlased. Millised on nonkonformistliku või mitteametliku kunsti tegelikud piirid ja tähendus, on olnud huvitav probleem mitmele selle kogumiku autorile.

Samas nonkonformismi võtmes, kuid laiendatud ka teistele Nõukogude Liidu maadele ja kontsentreerunud fotole kui eraldi fenomenile, ilmus teine suur kogumik, “Beyond Memory”³¹ Mõlemad väljaanded käsitlevad Nõukogude Liitu kui ühtlast poliitilist süsteemi ja sotsialistlikku realismi kui selle ainsat tunnustatud kunstivormi. Lähtutakse eeldusest, et kõik, mis väljus sotsrealismi vormikaanonist, läheb suurtes piirides nonkonformistliku või mitteametliku kunsti alla. Tegelik olukord on ju olnud oluliselt keerulisem. Siiski on just need kaks väljaannet suutnud anda laiema üldistatud pildi Nõukogude Baltimaade kunstist ning sundinud tegelema mitmete oluliste mõistetega kunstis nagu mitteametlik, avangard, dissidentlus jne.

Väljastpoolt oli ette võetud ka 1990. aastate olulisim koostöö, Varssavis Zachęta kaasaegse kunsti galeriis avatud näitus “Personal Time” ja sellega seotud eespool juba viidatud samanimeline kataloog. Kataloogis avaldatud artiklid on siiani osutunud oluliseks kokkuvõtteks nii Eesti, Läti ja Leedu sõjajärgse modernismi kui ka sõjajärgse alternatiivkunsti seisukohalt.

1997. aastal toimus Vilniuses näitus “Tylusis modernizmas Lietuvoje / Quiet Modernism in Lithuania 1962–1982” (“Vaikne modernism Leedus 1962–1982”), millele järgnenud uurimuses esitas autor Elona Lubytė idee vaiksest modernismist kui sobivast metafoorist aastatele, mil kunstnikud ei saanud avalikult tegeleda sellise kunstiga, nagu nad oleksid õigeks pidanud. Vaikiv modernism tähistas autori jaoks passiivset poliitilist vastupanu.³² Lubytė kordab põhimõtteliselt sama, on võimalik olnud lugeda ka teiste Kesk- ja Ida-Euroopa uurijate tekstidest, kirjutades nn ametliku ja mitteametliku kunstidiskursuse omavahelisest segunemisest, individualismist ning avaliku ruumi asendamisest kinniste ateljee-sõpruskondadega. Üsna mõõdamannes mainib Lubytė veel üht olulist probleemi, mis iseloomustab Leedu sõjajärgset kunstielu: rahvuslikku identiteeti toetavaid, aga ametlikult valitsuse süsteemis töötavaid inimesi, kes aitasid kunstnikel oma eesmäärke ellu viia.³³ Sellise teksti kõrvalosa on situatsiooni paratamatu heroiseerimine. Hoopis teisest vaatenurgast on vaikimist käsitlenud oma tekstides Raminta Jurėnaitė. “Leedus toetasid kommunistlikku parteid vaid vähe-

31 Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art. Toim. D. Neumaier. New Brunswick: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University Press, 2004.

32 Tylusis modernizmas Lietuvoje / Quiet Modernism in Lithuania 1962–1982. Toim. E. Lubytė. Vilnius: Tyto alba, 1997.

33 E. Lubytė, Why Did a Catalogue Turn into a Book? – Tylusis modernizmas Lietuvoje, leheküljed nummerdamata.

sed kunstnikud, kuid sellest hoolimata andsid nad kõik selle pikale valit-
susajale oma toetuse suuremate või väiksemate kompromisside, alandliku
nõustumise, tolerantsi ja lõpuks ka vaikimise kaudu”.³⁴ Vaikimise mitmest
täenduselt – hirmust, loobumisest, mentaalsest põgenemissoovist jms – olen
kirjutanud artiklis “Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis”,³⁵ kus
on lisatud veel üks vaikimise võimalus: teha vaikimisest, “mitteosalemisest
[---] eetiline ja esteetiline sündmus”.³⁶

Leedu kunstiteadlane Alfonsas Andriuškevičius jõuab samuti oma uuri-
muses Leedu sõjajärgsest maalist³⁷ järeldustele, mis on meile juba tuttavad.
Esiteks kinnitab ka tema ametliku ja mitteametliku kunsti segunemist ala-
tes Nikita Hruštšovi ajast (võrdluseks Jaak Kangilaski juba eespool mainitud
artikkel “Okupeeritud eesti kunstiajaloo periodiseerimine”), teiseks rõhutab
kunstnike esinemist nn kahel rindel: ühelt poolt ametlikel näitustel ja teisalt
teiste tööde esitamisega kitsas sõpraderingis, ateljees. Selliste näidete leidmine
ei paku mingit raskust ei eesti ega läti kunstnike hulgast.

Samas on meie väikeses piirkonnas probleeme, mis saavad selgelt alguse
piirkondlikust erinevusest, religioonist, kultuuritraditsioonidest. Parimaks
võrdlusvõimaluseks olid omaaegsed Vilniuses toimunud maalitriennaalid ja
hiljem noorte kunstnike triennaalid.³⁸ Rõhutatakse eesti maali vaashoitust,
võrreldes näiteks leedu ekspressiivsema maaliga,³⁹ eesti kunsti ratsionalismi,
võrreldes naabrite subtiilse värvikogemusega⁴⁰ jne. Ehk kõige selgem ongi
näide maalikunsti erinevast “lugemisest” eesti ja leedu traditsioonides. Mari
Nõmmela kirjutab oma ülevaates Vilniuse maalitriennaalist: “Kunsti ideoloogia
oli ette määratud üleliiduliselt nivelleeriva ja rahvuslikkust assimileeriva
kultuuripoliitika poolt, kuid sisult sotsialistlikku ja vormilt realistlikku maa-
lišablooni kasutati Eestis ja Leedus erinevalt. Määravaks said siin rahvuslik

34 R. Jurėnaitė, *Between Compromise and Innovation. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Lithuania. Toim. L. Jablonskienė, R. Pileckaitė, H. Šabasevičius, K. Poremska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 17.

35 S. Helme, *Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk 260–263.

36 S. Helme, *Mitteametlik kunst*, lk 262.

37 A. Andriuškevičius, *Semi-nonconformist Lithuanian Painting. – From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. Toim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New York: Thames and Hudson, 1995, lk 218–226.

38 Vt nt: E. Komissarov, *Vilniuse VII maalitriennaal*. – *Kunst*, 1988, nr (71), lk 5–9; E. Lamp, *Kolme maa maalijad*. – *Kunst*, 1978, nr 1 (51), lk 10–13; V. Liutkus, *Iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunstis*. – *Kunst*, 1988, nr 2 (72), lk 10–14; V. Liutkus, *Eesti maalikunsti retseptisioon Leedus*. (Vilniuse triennaalide põhjal.) – *Kogude teatmik*. Koost. ja toim. M. Nõmmela. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1989, lk 12–17; M. Nõmmela, *Eesti maalikunstist Vilniuse triennaalidel aastatel 1969–1975*. – *Kogude Teatmik V*. Toim. M. Nõmmela. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1991, lk 105–118.

39 E. Lamp, *Kolme maa maalijad*; V. Liutkus, *iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunstis*; V. Liutkus, *eesti maalikunsti retseptisioon Leedus*.

40 E. Komissarov, *Vilniuse VII maalitriennaal*.

vaimsus, temperament ja kunstitraditsioonid”.⁴¹ Omamoodi kordame väikeses mahus seda, mida saab väita Kesk- ja Ida-Euroopa kohta – ühes poliitilises süsteemis ühtmoodi ebakanoonilised ja ühtmoodi üksteisest erinevad.

Nõukogude Venemaa

Omaette on küsimus, missuguses staatuses on käesoleva teema jaoks Nõukogude Liidu suured kultuurikeskused Moskva ja Leningrad ja seal toimunud mehhanismid.

Meie kuulumine Nõukogude Liitu ei tähendanud automaatselt täpselt samasuguseid toimimismehhanisme nagu Moskvast või Leningradis, Nõukogude Liit on meie puhul kahetises rollis: ta on meile peale surunud kultuuripoliitilise korra, mis on ühine kõigile riigi osadele, ja samas esines n-ö teise riigi rollis, mis esindas seda osa kultuurist, mida me olla ei tahtnud.

Venemaa puhul on oluliselt paremini uuritud klassikalise avangardi aega, vene avangard kui omaette avangard on ju automaatselt lülitatud suurtesse ajalookirjutistesse, kuhu meie ega ka suur osa endistest sotsialistliku süsteemi maadest jõudnud pole. Suhteliselt hästi on esitatud ka nn Moskva kontseptualismi ja *sots-art*’i periood, osalt tänu Lääne intensiivsele huvile vastalise mõtteviisi vastu Nõukogude Venemaal, mistõttu ei maksa siinkohal unustada selle huvi seotust poliitikaga. Nõukogude Liidu sõjajärgne kunst kuni nn TTR-i (teaduslik-tehnilise revolutsiooni) perioodini on tänapäeva ajalookirjutuse seisukohalt üldjuhul stalinlik realism, mille klassifitseerimine ja kirjeldamine on suhteliselt selge ning mida on ka tehtud. Mitmekihiline ja erakordselt vastuoluline kunst 1960.–1980. aastateni on aga harvemini esile toodud.

Vene kunst, mis peaks teoreetiliselt olema nõukogude kuntsipoliitika süda ja mudel, seega lihtsalt seletatav, osutub uurimisel aga hoopis keerulisemaks ja vastuolulisemaks, kui hakkame seda võrdlema eespool vaadeldud sotsialismimaade käsitlusviisidega. Ja lahknevus on ilmne ka võrdluses Eestiga, hoolimata sellest, et elasime ühes riigis. Vajalik on märkida vähemalt kahte erinevust, mis muudavad analoogide otsimise raskeks. Need on enese identifitseerimise viis ajalookirjutamise kaudu ning kunstiteose vormi tähendus radikaalse kunsti hindamise hierarhilisel skaalal.

Esimene oluline erinevus toimub ajalookirjutuse viisis. Erinevalt näiteks eesti kunsti ajaloost, mida enamasti on uuritud võrdluses Lääne-Euroopa kunsti liikumistega, rõhutavad vene uurijad mitte sarnasusi, vaid erinevusi Läänest. Nad ei vaja enda identifitseerimiseks Lääne analooge, sest Venemaa ajaloos puudub periood, mil sellist mehhanismi oma

41 M. Nõmmela, Eesti maalist Vilniuse triennaalidel, lk 111.

olemasolu kinnitamiseks vaja oleks läinud. Seega puudub vene avangardil see kahene projektsioon ühele ekraanile, kus ühel pool on nõukogude kujund ja teisel pool Lääne kujund ning kus eesti kunstil tuli minimaalse eneseteadvuse- ja hinnangu säilitamiseks ning pealesunnitud olukorrast eristumiseks lausa rõhutada oma kuuluvust Lääne kujundi juurde. Seda eesti kunstnikud ka terve Nõukogude perioodi tegid, ükskõik kui adekvaatne see võrdlus oli.

Teiseks on oluline erinevus see, et vene n-ö mitteametlik kunst ja vastuhakk oli suures osas sotsiaalne nähtus, väljendudes suuresti käitumis- ja suhtlusviiside eripäras, mitte niivõrd kunstiteoste vormieksperimentides. Eriti 1950. aastete lõpust ja 1960. aastatest pärinevad teosed ei paista harilikult silma erilise vormiradikaalsusega. Seepärast ei saa avangardi Venemaal käsitleda ainult kui kunstilist radikalismi, vormieksperimenti, vaid see on pigem keeruline segu erinevatest ideedest, suhtlusvõrgustikust, eluviisist ja kunstiteostest. Eestis, vastupidi, kontsentreerus mitteametliku kunsti tähtsus just vormivõttesse, lausa liialdatud formalismi, mille eesmärgiks oli enda eristamine Nõukogude Liidu ametlikust realismist. Samamoodi võis eristumine toimuda ka Moskva pörandaalusest kunstist, mis oma väljendusviiside paljususes ning korrastamatuses oli hüljanud mõisted, nagu stiil, esteetika, väärtus jmt, seega just pigem eesti formalistlikule avangardile vajalikud kategooriad.

Eeltoodud väidete kinnituseks saab kasutada Ilja Kabakovi kokkuvõtet⁴² Moskva mitteametlike kunstnike seisukohtadest nii esteetilisuse kui ka Lääne kunsti suhtes, ning omaenda keskkonna mütologiseerimisest, millest ju kasvaski välja Moskva *sots-art*.

Kabakov kirjeldab neid mõtteviise järgmiste kategooriate abil.

- Esteetilisus: vastikus igasuguse esteetilisuse vastu. Kabakov seletab seda kui Nõukogude Liidu ametliku kunsti vihkamist, mis pöördus esteetilise kui *establishment*'i kultuuri vihkamiseks. Ta toob paralleeli sajandi alguse vene avangardiga, mis huvitus primitiivsest kunstist, ning võrdleb seda 1970. aastate Moskva kunstiga, mis huvitus kõikvõimalikust diletantide "viletsast kunstist", kitsist.

- Lääne kunsti hülgamine: 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse tühimus ja vastikustunne puudutas mitte ainult Nõukogude Liidu ametlikku kunsti, vaid ka Lääne kunsti. Väsi pidevast Lääne kunstivoolude järgimisest, mis oli alanud pärast Jossif Stalini surma. Selline järelel jooksmine oli mõttetu ja juba ette läbikukkumisele määratud, kirjutab Kabakov. Samal ajal tugevnes orientatsioon oma originaalsele loomingule, kusjuures Lääne kunsti süüdistati hingetuses ja emotsioonivaeguses.

42 И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги (1990–1994). Москва: Ad Marginem, 1999.

- Keskkond: suhe materiaalsesse keskkonda, oma eluümbrusse. Nimelt pühendab Kabakov eraldi peatüki prügile, mida ta käsitleb peaaegu filosoofilise kategooriana. Kabakov tõstab prügi metafoori tasandile ning võrdleb kogu Nõukogude Liidu kultuuri lõpetamata, ebatäiusliku vormi prügiga. Kuid prügi asendamine Lääne korrastatusega ei aita. Kabakov kirjutab: "... me elame Nõukogude Liidus kõik prügis, nagu mähituna mingisse võõrasse tsivilisatsiooni. Meie tsivilisatsioon ei funktsioneer ja ta on inetu. Ja ikkagi ei tööta siin välismaalt toodud asjad. Midagi on nagu puudu. Prügi – see on hea metafoor sellise mittetöötava tsivilisatsiooni jaoks."⁴³

Alustuseks on otstarbekas taandada Nõukogude Liidu mõiste Moskva-le, sest Moskva dikteeris kunstiliikumisi nii ametlikus kui ka mitteametlikus liinis. Materjali intrigeerivusest ja olulisusest hoolimata ei ole vene mitteametlik kunst, nagu öeldud, sugugi läbiuuritud materjal. Sõjajärgse alternatiivse kunsti uurijana on kõige enam tähelepanu pälvinud Boris Groysi kirjutised, kes tegeleb eeskätt kahe teemaga: nõukogude sotsialistlik realism ja nõukogude mitteametlik ehk *sots-art* ehk Moskva kontseptualism. Boris Groysi tuntuks süvendab muidugi asjaolu, et nii Saksamaal kui ka Austrias töötades on enamik tema tekste ilmunud saksa ja inglise keeles. Nõukogude sotsrealismiga tegeleb ka teine nimekas vene kunstiteadlane Katarina Djagot ning mõlema uurija teemadeks on muidugi sajandialguse vene avangard. Tähelepanuväärivalt kokkuvõtva artikli nõukogude mitteametlikust kunstist on avaldanud Andrei Jerofejev.⁴⁴ Pikemat süstemaatilist ülevaadet Moskva 1950.–1970. aastate mitteametlikust kunstist siiski veel ilmunud pole. Tõenäoliselt on selle üheks põhjuseks materjali hulk ja hajutatus, samuti paljude huvigruppide olemasolu. Kõige materjalirikkam allikas on tänaseni kaheosaline kogumik ““Другое искусство” Москва 1956–1976”, mis esitab kroonika kujul fakte ja ülevaateid toimunust.⁴⁵ Ka selles teoses on olulisim raamistik, milles Moskva tolleaegset mitteametlikku kunsti vaadatakse, vastuhakk toimub eeskätt poliitilisel ja sotsiaalsel pinnal, eluviisi käsitletakse osana kunstniku loomingust. Sotsiaalne kriitika on ka ju Moskva kontseptualismi (mis praeguseks on muutunud omaette terminiks) alus ja peamine töömeetod.

⁴³ Samas, lk 115.

⁴⁴ A. Erofeev, *Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s. – Primary Documents*, lk 37–53, esmakordselt avaldatud: A. Erofeev, *Non-Official Art: Soviet artists of 1960s*. East Roseville, Australia: Craftsman House and G + B Arts International, 1995. A. Jerofejevi nimi sai tuntuks, kui ta asus looma nn kaasaegse kunsti muuseumi, mille tööd hiljem integreeriti hiljem Riikliku Tretjakovi Galerii püsikollektsiooni. Pikka aega räägiti sellest osast kui Jerofejevi muuseumist)

⁴⁵ *Другое искусство. Москва 1956–1976, к хронике художественной жизни*. Тома I–II. Москва: Художественная галерея Московская коллекция, СП Интербук, 1991.

Kõige lihtsam oleks muidugi samastada Moskva sõjajärgne avangard dissidentlusega, seda enam, et tegu on kunstieluga, mille hulka loomuliku osana kuuluvad ametlikud protestiaktsioonid, näiteks kuulus nn buldooseri näitus.⁴⁶

Dissidentlik kunst on termin, mis ei määratle kunsti mitte esteetiliste vaid sotsiaalsete kriteeriumide põhjal.⁴⁷ Dissidentlik kunst ei võtnud omaks ametlikke kaanoneid, ning seda ei tunnistanud omakorda ka ametlik kunsti-poliitika, jättes seega kunstnikud ilma riigi määratud hüvedest ja toetustest. Dissidentlikku kunsti saab iseloomustada kui pörandaalust, nonkonformistlikku, ebaametlikku kunsti.

Nii Boris Groys kui ka Ilja Kabakov kasutavad 1950.–1970. aastate nõukogude alternatiivse kunsti kirjeldamiseks terminit mitteametlik kunst. Kabakovi teksti puhul on tegu muidugi emotsionaalse ja subjektiivse, ühe kunstnikukeskse lähenemisega.⁴⁸ Tegemist on ju Kabakovi kui kunstniku väljakujunemise ajaga. Ometi kirjeldavad Groysi ja Kabakovi “Dialoogid (1990–1994)” olukorda üsna ülevaatlilikult ja üldistavalt ning asendavad oma poeetilise värvikusega mingil kombel puuduvaid laiemaid uurimusi. Nii kirjeldab Kabakov vähemalt kolme mitteametliku kunstniku tüüpi: esimene elab ja teeb kunsti mitteametlikult, teine tüüp on mitteametlik isegi mitteametlike jaoks, liikudes sotsiaalses põhjakihis ning kolmas tüüp (kelle hulka liigitab ta ka iseenda), on kahestunud, nii ametliku kui mitteametliku kunsti sfäärides liikuv kunstnik. See on kunstnik, kes ei ütle ära ametlikest tellimustest, õieti elatub nendest, kuulub NSVL Kunstnike Liitu, kuid samal ajal esineb mitteametlikel näitustel ja teeb n-ö teistsugust kunsti.⁴⁹

Nagu öeldud, ei tähendanud Venemaal mitteametlik kunst mingit ühtset koodi, kõik tolleaegse kunsti kirjeldused rõhutavad loomingu äärmist eklektilisust. Ilja Kabakov kirjutab: “Kui alustasin tegelemist vene mitteametliku kunstiga, olin vapustatud sellest, et puudusid ühised kunstilised programmid. 1950., 1960., ja 1970. aastatel oli peaaegu võimatu leida isegi kahte kunstnikku, kel oleksid olnud ühised kunstilised huvid.”⁵⁰

Ka Andrei Jerofejev kasutab vene avangardi kirjeldamiseks terminit mitteametlik kunst. Andrei Jerofejevi seisukohad on mitmeti sarnased Groysi ja Kabakovi seisukohtadega. Nagu Groys ja Kabakov tõmbab temagi paralleeli vene 1920. aastate avangardi ja 1960. aastate situatsiooni vahele. Mõlemal korral määrasid ühiskonnakorraldused suured sotsiaalsed utoopiad

46 1974. aastal 15. septembril Beljajevo tühermaal toimunud vabaõhunäitus, mida ründas miilits ning kus kolme buldooseri hävitati rida maale, slh Komari ja Melamidi, Oskar Rjabini, Jevgeni Ruhhini ja Juri Žarkihhi tööd.

47 S. Helme, *Mitteametlik kunst*, lk 253–272.

48 И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги (1990–1994).

49 И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги, lk 56–57.

50 Samas, lk 95.

(teatud tingimustel võib ju sulaaega nii kvalifitseerida), mõlemal juhul olid muutuste eestvedajateks kunstnikud.

Samuti nagu Kabakov, kirjeldab Jerofejev intelligentsi/kunstnike kahest situatsiooni, kuulumist nii mitteametliku kunsti kui ka ametliku kultuuri hulka. “Liberaliseerimise aja tipus (1956–1961), kui tundus, et autoritaarne režiim on asendumas tsiviilühiskonnaga, “inimnäoga sotsialismiga”, olid samad kunstnikud ja isegi samad kunstiteosed vahel üheaegselt nii uue ametliku kultuuri kui ka uue kultuurilise opositsiooni esindajad – erinevus sõltus vaid interpretatsioonist.”⁵¹ Jerofejev rõhutab ka vene mitteametliku kunsti konservatiivset poolt, tema seotust religioossete ja müstiliste ideedega, mis tulenes sümpaatiast igasuguse teisesuse vastu, mis oli Nõukogude võimu poolt keelatud.

Kabakov ja Jerofejev pole ainsad, kes kirjeldavad vene sõjajärgse avangardi suhteliselt konservatiivset vormikeelt. Galina Manevitš, kogumiku “Teine kunst” peaautor, kirjeldab Moskva 1960. aastate avangardi koguni kui kunstiliselt väga konservatiivset liikumist, kus nii maalist kui ka skulptuurist mõeldi traditsiooniliste žanrite piirides.⁵² Erinevalt Groysist ja Kabakovist kasutabki ta terminit avangard, kirjeldades seda kui eripärast nähtust vene 1960. aastate kunstis. Kuid temagi määratleb avangardi eeskätt sotsiaalse hoiakuna, elamis- ja käitumisviisina, ametlikule kultuuripoliitikale vastuhakuna, mis lahvas 1960. aastate keskel, neli aastate pärast kurikuulsat Maneeži näitust.⁵³

Ka Norton Dodge ei piiritle nonkonformistlikku kunsti kindlate esteetiliste arusaamadega, vaid loeb selle hulka abstraktset, sürrealistlikku, hüperrealistlikku, kontseptualistlikku ehk *sots-art*’i, religioosset, erootilist ja pornograafilist kunsti ning nende kombinatsioone. Seega määratleb temagi nõukogude kunsti avangardismi selle sotsiaalse tegevusvälja kontekstis, kus esteetiline programm või kunstikood ei omanud erilist tähtsust.

Üheks Moskva avangardistliku eluviisi väljenduseks oli tegutsemine väikeste sootsiumide sees – fakt, mis tundub ühine olevat tervele sotsialistliku süsteemi kunstile (ja tegelikult ka laiemalt). Arusaam kunstist kui muust

⁵¹ A. Erofeev, *Nonofficial Art*, lk 41.

⁵² Г. Маневич, *Художник и время. – Другое искусство*, lk 13–20, lk 19.

⁵³ 1962. aasta 1. detsembril avati Kesknäituste saalis, nn Maneežis näitus, kus olid eksponeeritud “mitte-sotsrealistlikud” tööd, nende hulgas ka Ülo Soosteri maalid. Näituse toimumine oli provokatsioon, kunstnikele tehti ettepanek viia hotellis Junost planeeritud tagasihoidlikum üritus üle riikliku tähtsusega näitusesaali, et eriti karistust ja läbikukkumist vältida. Hommikul saabus Maneeži Nikita Hruštšov, kelle reaktsioon oli oodatult skandaalne ja näituse suhtes üdini negatiivne. Ta käskis konfiskeerida kõik tööd ning kunstnikud ootasid repressioone. Kuigi mingit füüsilist pogrommi ei järgnenud, olid vahekorrad võimu, nn sulaaaja optimismi ja kultuuri autonoomia vahel uuesti sätestatud ning Jerofejev on pidanud seda sündmust mitteametliku kunsti sünnidaatumiks, nn buldooseri näitust aga vahekorra mitteametlik–ametlik legaliseerimiseks. Vt A. Erofeev, *Nonofficial Art*, lk 42; И. Кабаков, Б. Гройс. *Диалоги*, lk 100–101; L. Sooster, *Minu Sooster*. Tallinn: Kirjastus Avenarius, 2000, lk 84–86.

ühiskonnast oma käitumisviisi ja eesmärkide poolt eraldunud saarest langeb kokku paljude Kesk- ja Ida-Euroopa uurijate (Hegyí, Benson, Hughes jt) seisukohtadega ning sama võime leida ka Eestis Tõnis Vindi ringi näol, mis klassikaliselt kinnitab kõiki eespool toodud kirjeldusi. Ilja Kabakov on oma dialoogides Boris Groysiga kirjeldanud seda kui sõprade ja loominguliste mõttekaaslaste ringi, kus vähemalt 1960. ja 1970. aastatel valitses soe sõprus.⁵⁴ Ning selliseid ringkondi oli Moskvas mitmeid, Kabakovi sõpruskond oli vaid osake väga mitmekesisest mitteametliku kunsti kultuurist.

Kokkuvõte

Mida kokkuvõttes annab meile teadmine mõne sotsialistliku riigikorraldusega maa kultuuripoliitikast ja kunstnike reageeringust sellele poliitikale? Eriti kui võtta arvesse, et Nõukogude Liidu ja ülejäänud riikide käitumisviisid võisid omavahel erineda üsna olulisel määral (Jugoslaavia näide), ja ka seda, et sõltuvalt nende riikide sisepoliitika dünaamikast näeme erinevaid etappe ka kultuuripoliitikas (Poola, Ungari)?

Erinevustest hoolimata on siiski olemas ühised tegutsemisviisid ja väljundid, mis varieeruvad vastavalt riikide kultuurilistele ja religioossetele traditsioonidele.

Kõikide endiste sotsialistliku süsteemi riikide puhul on kõige olulisem küsimus kunsti ja poliitika vahekorra. Ühest küljest tekitas totalitaarriigi poliitika ise kunstnikes loomuliku vastuhaku ja vastupidi tegemise iha, mis üldjuhul aga ei kasvanud üle poliitilisteks aktsioonideks (siinkohal jääb avatuks diskussioon dissidentluse teemal), teisest küljest seadis riik kindlad piirid (mille ulatus varieerus sõltuvalt riigist), millest kaugemale kunstnikud liikuda ei saanud. Vastasel juhul oli tegu kunstiüli piiridest väljaastumisega ehk väljumisega kaitsmata territooriumile (kunstiüli piiride ambivalentsus on teema, millel selle artikli piires pole võimalik peatuda). Me ei peaks uurima oma modernismi või avangardi kui Lääne kultuurist erinevatele reeglitele alluvat nähtust, kui meil poleks olnud Nõukogude korda. Meie modernism ja avangard saavad oma ulatuse ja tähenduse ainult võrreldes sotsialistliku realismi ideoloogiaga ja riigi õigusega kehtestada ükskõik milline talle sobiv kunstidiskursus.

Kirjeldades alternatiivkunsti toimimisviise kogu regioonis, leiame eesti kunstiga mitmeid sarnasusi eeskätt läti ja leedu kunstis, aga ka Kesk-Euroopa maade kunstis. Üllataval kombel on raskem leida paralleele Moskva mitteametliku kunstiga, kuigi meid ühendas üks riiklik survemehhanism. Lisaks sarnasustele jäävad ka eesti eripärad, mida käesolevas artiklis pole eraldi analüüsitud.

⁵⁴ И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги, lk 55.

Oluline on ka Jugoslaavia kogemus, mis lisab meie kohati heroiseerivale käsitlusele veel ühe, seekord kriitilisema aspekti.

Võib välja tuua vähemalt neli olulist ja kogu regioonile ühist toimimisviisi, mis osutuvad nurgakivideks ka eesti avangardkunsti uurimisel.

Esiteks, balansseerimine nn kaitstud (nt kuulumine ametlikesse kunstnike organisatsioonidesse, näiteks Eesti NSV Kunstnike Liitu) ja kaitsmata (sanktsioneerimata näitused jmt) territooriumite vahel. Näeme ametliku ja mitteametliku keerulisi põimumisi nii loomingus kui ka käitumisviisides.

Teiseks, avangard pole olnud silmapaistev avalik tegutsemine, vaid toimis privaatsuse, suletuse kaudu, sest süsteem välistas kunstniku autonoomia aktsepteerimise. Seega jääb avangardkunst avaliku territooriumi asemel ateljeedesse, mis toimisid kitsa ringi näitusepaigana. Just see avalikus näituseruumis mitteeksisteerimine tekitab nüüdisaja uurijatele hulga küsimusi katsel taastada sõjajärgne kunstipilt võimalikult adekvaatselt. Mitu kunstiajalugu meil paralleelselt eksisteeris?

Kolmandaks, sõjajärgset avangardi saab käsitleda mitte kui olemuslikku nähtust, üheaegset kollektiivset kogemust ja ideoloogiat, vaid kui üksikin-diviidi suhet kunsti, personaalset sidet ajaga ning selles tulenevaid otsuseid.

Neljandaks, puudus avangard kui ajas määratud protsess, seda asendasid üksikud sündmused, juhtumiste väljad. Seega pole avangard kollektiivne mudel, vaid üksikute/eraldiseisvate sündmuste jada – midagi, mis juhtus.

Eelnimetatule lisaks on mitmed teemaarendusi, mis käesolevast artiklist välja jäävad, kuid milleta uurimus tõene poleks. Näiteks küsimus, mida Lääs veel meelsasti ei puuduta, nimelt rahvusliku mentaliteedi ja avangardi omavaheline suhe.

Eesti puhul (ja tõenäoliselt ka Lätis ja Leedus) lisandub veel rida probleeme, näiteks radikaalse noortekultuuri ja teatava autonoomia kättevõitnud rahvusliku kunsti vahekord, kus eriti põnev on küsimus sellest, millisel hetkel (kui üldse) muutus radikaalne kunstiteos mitteaktsepteerituks ka kolleegide hulgas; esteetika ja antiesteetika vahekord jne. Need ja paljud teised küsimused jäägu aga mõne järgmise artikli teemadeks.

Lõpetuseks veel kord – meie avangard kujunes selliseks, nagu seda teame, ainult seetõttu, et eksisteeris Nõukogude võim. See totalitaarne võim jääb ekraaniks, millele projitseerime paratamatult nii oma modernismi kui ka avangardi, me ei pääse sellest, kui ei taha valetada. Ja me hindame oma kunsti, selle vastupanuvõimet ja rolli rahvusliku kultuuri ajaloos ning samuti rahvusvahelises kunstiajaloo just vahekorras selle poliitilise jõuga. Erinevad modernismid ongi meie kunstiajaloo paratamatu selgroog.

Different modernisms, different avant-gardes

*Published: Studies on art and Architecture.
Tallinn: Estonian Society of Art Historians,
2006, no. 1–2 [15], pp. 9–28.*

Summary

The article is based on the assumption that the conditions in the politically divided post-WW II Europe laid the foundation to art, which essentially belongs to modernist discourse, although it is strongly influenced by regional political peculiarities. The overview describes how the functioning of alternative art has been tackled in Central and Eastern Europe, i.e. in former socialist countries. The countries selected for comparison are Serbia, Croatia, Poland and Hungary, also Latvia, Lithuania and Moscow, primarily because of the accessible English-language publications. The main issue here is whether these countries with similar historical experience also have more or less similar history of alternative art and its research methods, and whether it is possible to use this in studying and comparing Estonian art, take it as a role model? In Estonia, like in all other post-socialist countries, the existing history was being rewritten from the 1990s onwards. Bearing this in mind, it was sensible to examine the analyses and their consequences in other Central and Eastern European countries.

Different Modernisms

On the basis of the gathered material it is possible to claim that alternative art had no identical models in post-communist countries, although the mechanisms of functioning are similar. The methodological foundation of the article is the term “different modernisms”, used by the American art historian Steven Mansbach.¹ This term has remained one of the cornerstones of my subsequent research. Mansbach blames the shapers of the existing rhetoric of their unwillingness to see modernism in Eastern Europe and accept the significant feature in this area – its ability to move between the universal and the special, local and transnational. One of Mansbach’s crucial claims is that unlike Western modernism, the Eastern avant-garde is connected with national identity.

¹ S. A. Mansbach, “Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe,” *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Ed. T. O. Benson. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Cambridge, London: MIT Press, 2002, pp. 288–306.

Central and Eastern Europe positions

The question of rewriting history and abandoning the attitude “West and the rest” was, however, a massive research topic not only for Mansbach, but for the entire Central-Eastern Europe. The dichotomy East-West structure changed with the fall of the Berlin wall; its political nature was replaced with a new hierarchy from the moment when post-communist countries began researching their own history under new conditions.

Accepting different modernisms that developed in various countries and cultural contexts after World War II in the comparison with the “real” modernism as equals and not second-rate, opens up a totally new perspective in researching post-war Estonian art. Acknowledging different modernisms enables to emphasise the totally different position and cultural role of alternative art in the countries with ideologised and controlled cultural policy compared with art treatment familiar from the post-war western art. As for Estonia, the concept of a different modernism is also significant from a purely emotional aspect, helping to change the rhetoric about the constant backwardness, tardiness and copying of Estonian art.

The article also again underlines my understanding of the main scale of the post-war Estonian avant-garde: the Soviet power and ideological pressure. Political system determines the borders of radicalism in reality, and crossing these borders creates a situation that allows our alternative art to be defined as avant-garde.

The article was the basis for two subsequent publications and the set of issues raised there: the avant-garde art in Estonia and pop art as a change of paradigm in our art.

The article aims to enliven discussions about modernism and the avant-garde in post-war Estonian art. Today (the article appeared in 2006), the so far unknown alternative work of a number of artists produced between 1955 and mid-1960s is available, and no major surprises should emerge. Art historians thus have sufficient material in order to tackle the period where two lines developed in parallel: the mainstream with its dominating work based on soft picturesque values, and alternative art where abstract art, collage, pop art from the turn of the 1960s and 1970s dominated.

As mentioned above, the countries selected for comparison are Serbia, Croatia, Poland and Hungary, also Latvia and Lithuania and Moscow, primarily because of the available English-language publications. What can we deduce from these materials?

We cannot, however, treat the artistic development of any of this region's states as a universal model, which would fit other states with a similar system, because even the basically similarly regulated countries of the former Eastern Block were too dissimilar in terms of their cultural traditions and inner political

dynamics. We must thus rely on the view that there are no identical models or schemes, but there is a similarity in the functioning of the mechanisms.

Regardless of the aforementioned differences, common ways of approaching and expressing things still exist in the region as a whole, varying according to a country's cultural and religious traditions.

The most important issue for the countries of the former socialist system is the relationship between art and politics. On the one hand, the politics of totalitarian states caused natural protests and a desire to act in opposition. This generally did not develop into political actions, although the state applied specific rules (the extent of which was determined by each state) to restrict artists. The reason why we need to study our modernism or avant-garde as a phenomenon subjected to different rules than in Western culture, lies in the totalitarian political regime and its power to regulate the art life. The extent and primary meaning of our modernism and avant-garde are established only through comparison with the ideology of socialist realism and the right of the state to enforce any kind of artistic discourse it felt to be suitable.

What about Baltic countries?

Describing the ways in which alternative art works throughout the region, we find many similarities in Estonian art, first and foremost with Latvian and Lithuanian art, but also with Central European countries. Surprisingly, it is more difficult to find parallels with Moscow's non-official art, even though we were united by one powerful state mechanism. In addition to similarities, there are also Estonia's unique aspects, which have not been separately discussed in the given article.

Comparing the material, where certain heroising of various forms of alternative art in the 1990s inevitably arises, it is interesting and essential to examine the experience of the cultural policy in the former Yugoslavia and its critical analysis today.² In a country where, contrary to the Soviet Union, high modernism as non-political art was favoured, the issue of modernism as art hostile to the people was missing. They even used the term socialist aestheticism. Yugoslavia's compromise was unthinkable in the former Soviet Union.

Summing up

At least four critical approaches can be presented as examples for the entire region which act as cornerstones in studying Estonian avant-garde as well.

² B. Dimitrijević, "Shaping the Grand Compromise: The Case of Blending the Mainstream and Dissident art in Serbia, c. 1948–1974," *International Contemporary Art Network: The Ultimate Source on East and Central European Art*, http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text9110.html?id_text=56.

At first we balance between the so-called protected (e.g. belonging to official artists' organizations, for instance the Estonian SSR Artists' Association) and unprotected (unsanctioned exhibitions, etc.) fields. We see the complex weavings of the official and non-official in creativity, as well as various manners of behaviour.

Secondly, avant-garde has not been an eye-catching public activity, but operated privately, since the system did not allow any artistic autonomy. Instead of being in the public sphere, avant-garde thus remained in the studios, which doubled as galleries for a small group of people. It is the non-existence in the public exhibition space that creates a number of questions for today's researchers who attempt to recreate the post-war art scene in a relatively adequate manner. How many art histories did we have, which existed in parallel?

Thirdly, post-war avant-garde can be seen not as an essential phenomenon, a collective experience and ideology, but as an individual's relation with art, a personal connection with time and decisions stemming from it. In most cases, avant-garde is personal avant-garde. (Compare: the exhibition of Estonian, Latvian and Lithuanian post-war (alternative) art called "Personal Time" at Zachęta Contemporary Art Gallery in Warsaw.)³

Fourthly, avant-garde did not exist as a process in determined time, it instead constituted single events. Thereby avant-garde is not a collective model, but a row of single, independent events, something that happened.

In addition to the aforementioned, there are many developments within this topic, which are not part of the given article, but without which the study would not be authentic. First of all, the question of relationships between national mentality and the avant-garde. Secondly, the relations between the culture of radical young people and national art, which has achieved certain autonomy, and where a particular interest is at what moment (if at all) a radical work of art became non-acceptable even among colleagues. Thirdly, the question of values and relationships between modernist aesthetics and anti-aesthetics in the thought processes of artists.

In summary – our avant-garde became the kind of art it was only due to the existence of the Soviet regime. This totalitarian power remains the screen, onto which we project our modernism as well as our avant-garde. We cannot escape this, if we want to be truthful. And we judge our art, its power to resist and its role in the history of national cultures and in international art history in relation to this political power. Different modernisms are in fact the inevitable backbone of our art history.

³ *Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996.

Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel

*Avaldatud: Eesti Kunstimuuseumi toimetised 4.
Erinevad modernismid, erinevad avangardid.
Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid
pärast Teist maailmasõda.
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum –
Kumu kunstimuuseum, 2009, lk 123–138.*

Sissejuhatuseks

See, et Nõukogude Liidus polnud moodsate Lääne kunsti liikumistega kaasaaminek mitte ainult kunstiline otsus, vaid ühtlasi poliitiline akt, isegi kui seda otseselt ei soovitud, on tänaseks iseenesest mõistetav. See on nähtus, mille ümber on konstrueeritud mõisteid, nagu “mitteametlik”, “dissidentlik”, “nonkonformistlik”, “radikaalne” jne, iseloomustamaks sotsialistliku realismi ettekirjutustega mittehaakuvat kunsti. Samas ei tähista need mõisted kindlamat stiililist või esteetilist koodi, nn mitteametlikku kunsti võib esindada nii magusavõitu romantism kui ka jõhkravõitu kollaaž, sest kunstitegemise viise, mis polnud lubatud, oli sedavõrd palju.¹ Mõistagi muudab niisugune seis tolleaegse kunsti sisuliste muutuste ja uuenduste analüüsimise ning hindamise väga keeruliseks, sest traditsioonilise ja uuenduse/radikaalsuse vahelkorda ei mõjutanud olulisel määral mitte ainult kunstiprotsessidega seotud otsused, vaid riigi ideoloogiline surve ja reaktsioon sellele.

Eesti kunsti sõjajärgne areng on üks väike süsteem suuremate süsteemide sees või kõrval, oma identiteedi täpsustamiseks vajab see võrdlemist suurte süsteemide toimumisprintsipide (sõjajärgne külma sõja aegne konfrontatsioon kultuuripoliitikas, sõjajärgse Euroopa kunsti stilistiline kirevus jne) ja väärtushinnangutega, samuti määratlust, kuivõrd saab rääkida iseisvast, omaenda väikesest kultuurimudelist.

Pealkirjas esitatud küsimus – miks kutsume sõjajärgset abstraktset kunsti ja popkunsti avangardiks? – ongi tulnud vajadusest vastata küsimusele, kuidas toimisid kohaliku kunsti sisemised mehhanismid. Mis toitis kunsti? Kas teistsugust mõtlemist vajati vaid vastupanuks ja edasikestmiseks või tähendasid n-ö piiridest üleastumised midagi olemuslikumat kui ninanips ametlikule poliitikale? Kui palju oli üldse võimalik mõelda kunstis piiride ületamisest ja arusaamade muutmisest ideoloogilise ja poliitilise surve tingimustes? Kui palju oli teadlikku eksperimenti ja kui palju lihtsalt katsetusi ametliku lubatavuse piiride kehtivusest? Või kas on õige kasutada mõistet “avangard”, mille tegevusprintsipi on väga raske kohandada Nõukogude poliitilisele korrale? Esindab ju avangard mõtlemisviisi, mis peaks eksisteerima vaid demokraatliku ühiskonnakorralduse puhul, kuna eeldab kultuuriruumi tolerantsust. Teisalt on aga avangard kui uuenduse, mässu ja teisitimõtleme pesa modernismi üks olulisemaid indikaatoreid, tema keskseim mõiste, vaatamata avangardi kontseptsiooni teatavale ebastabiilsusele terminina.² Antud teema puhul on oluline, et käsitleme sõjajärgset kunsti kõigist modernismi üldtunnustatud klišeedest kõrvalekaldumisest hoolimata

1 Vt ka: S. Helme, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000, nr 10, lk 255.

2 P. Wood, Modernism and the Idea of Avant-Garde. – Toim. P. Smith, C. Wilde, A Contemporary Art Theory. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, lk 215–229.

just nimelt sõjajärgse modernismi kontekstis. Kuulumist euroopaliku modernismi konteksti nii sõjaeelset kui ka -järgset perioodil on kinnitanud ka viimase kümmekonna aasta kunstiteaduslikud uurimused.³ Ühe kümnendi, ühe muutumisperioodi sidumine avangardi mõistega on seega loomulik. Kuid see avangard on teistsugune, erinev vaba ühiskonna avangardist.

Erinevad arusaamad

Aastal 1975 kõneles noorte kunstnike ja teadlaste ühissümposiumil Leonhard Lapin objektiivsest kunstist ning termin “objektiivne kunst” võrdus sisult avangardse kunstiga. Siin on tegemist tol ajal tavalise sõnamimikriga, sest mõistet “avangard” poleks saanud kasutada; paraku ei pääsenud kõne ka sellise reservatsiooniga meediasse ning avaldati alles aastal 1997.⁴ 1977. aastal kirjutas Steven Feinstein USA-s Washingtonis ja Ithacas Norton Dodge’i kogude põhjal toimunud näituse “New Art from Soviet Union” kataloogis, et kuna Nõukogude Liidu poliitiline olukord on võrreldes 1960. aastate algusega muutunud ja et EKP osaliselt toetab või vähemalt ei ole vastu eksperimentidele ning “ebaametliku” staatus on asendatud ametliku või poolametliku staatusega eksperimentaalsust ohverdamata, on tagajärjeks hästidefineeritav rahvuslik avangardikoolkond, kus tähtsal kohal graafika. Autor toob näite, et 1975. aasta Ljubljana graafikabiennaalil olid Nõukogude Liidu esindusest kaks kolmandikku eesti graafikud, samuti olid eestlased esindatud 1975. aasta Tōkyō graafikabiennaalil.⁵ 1989. aastal esitasin ise teesi avangardi paradoksisest Eestis, kinnitades ettekandes, mis toimus tolelaegses Eesti Riiklikus Kunstimuseumis peetud konverentsil, et 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses ei saanud avangardi olla, sest selleks puudus n-ö sotsiaalne pesa ja et avangardi jaoks on tekkimas tingimused alles praegu. Samas avangard tegelikult oli, ja see põhines aja-fenomenil – kunstnikud ei elanud oma loomingus mitte ümbritsevas argiajas, vaid virtuaalses Lääne kunsti ajas, luues seega isikliku aja fenomeni. Kummalgi puhul on tegemist reaalse, ühiskonna aja ja kunstniku aja eraldamisega, kusjuures avangard sai esineda vaid siis, kui valdavaks muudeti

³ Näiteks H. Treier, Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2004; E. Lamp, Ekspressioonism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004; S. Helme, Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2003, nr 1/2 (12), lk 29–54.

⁴ L. Lapin, Objektiivne kunst. – Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Tallinn: Kunst, 1997, lk 51–58.

⁵ S. C. Feinstein, The Avant-Garde in Soviet Estonia. – New Art from the Soviet Union. Washington, D. C.: Acropolis Books Ltd, 1977, lk 31.

kunstniku isiklik aeg.⁶ Juba nende mõne näitega on ilmne, et arusaamad sõjajärgsest avangardist Eestis on olnud üsna vastuolulised. Loomulikult ei saanud Nõukogude perioodil avangardist vähegi tõsiseltvõetavat uurimust ilmuda, see-eest räägiti erialaringkondades avangardist palju. Avangard tähistas kõike, mis oli kuidagi viisi keelatud või piiratud. Võimatus käsitleda Nõukogude ajal kunstielus tegelikult toimuvat adekvaatselt, aset leidvatele protsessidele vastavas keeles, on jätnud tänastele uurijatele mitmeid klišeesid ja peaaegu legende, kuid vähe analüütilist materjali. See on mõjutanud meie sõjajärgse kunstiajaloo käsitlemist vähemalt kaudselt praeguseni. Kui võrd vabalt sai nähtusi tõlgendada, võib iseloomustada taas tsitaadiga Leonhard Lapinilt, tänaseks juba Eesti Kunstiakadeemia korraliselt professorilt. Oma 2003. aastal publitseeritud mälestustes kirjutab ta: “Pärast Stalini-aja “pronksi valatud” kunstielu oli 1950.–1960. vahetusel meie kunsti uuenenduslik lävepakk veel küllaltki madal, nii et iga loov liigutus, pisemgi kõrvalekalle normeeritud kunstist oli eelnenuga võrreldes avangardne ja seda läbi kogu aastakümne – kuldsete kuuekümnendate, mis oli kunsti uuenemise seisukohalt ehk möödunud sajandi viljakam kümnend.”⁷ Järgnevas on siiski välistatud avangardi kui laiapõhjalise, sotsialistliku realismi põhimõtete lihtsalt mittehaakuva kunsti käsitus (nt nagu Stephen C. Feinsteini oma). Laiapõhjaline käsitus võis Lääne uurijatel olla põhjendatud enne Nõukogude Liidu lagunemist, selle baasil tekkis ka üks olulisemaid Baltimaade kunsti kogusid Läänes, Norton ja Nancy Dodge’i erakogu Jane Voorhees Zimmerli Kunstimuuseumis New Jersey’s USA-s. Norton Dodge kasutas oma kogu iseloomustamiseks mõistet “nonkonformistlik” kunst, mis oleks tänase teema jaoks aga paratamatult liiga suuremahuline määratlus.

Kuuekümnendad

See viljakas kümnend, nagu ka 1950. aastate lõpp, oli tõepoolest erakordselt uuendusaldis. Kümme aastat vahetult sõjajärgset tagasihoitud arengut, ettekirjutusi ning demagoogiat tekitas nn sulaja saabudes teatava lootuse vabadusele ning kuhjunud energia otsis väljapääsu erinevates suundades. Kuuekümnendate puhul (tegelikult on tegemist pikkade kuuekümnendatega, mille algus jääb 1950. aastate lõppu ja lõpp 1970. aastate algusse) tuleb üldistades märkida nelja erinevat suunda.

Esiteks, sõjaeelset traditsiooni, eeskätt Tartus, mis oli seotud 1930. aastatel rahvusliku kunstikoolkonna staatuse tõusnud Pallase kunstikooli

6 S. Helme, Peegeldus ilma peeglita või miraaž. Ettekanne ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis näituse “Avangardi idee jälgedes” avamispäeval. – Sirp ja Vasar, 20. jaanuar 1989, nr 3.

7 L. Lapin, Avangardi taassünd. – Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 156.

esteetilise traditsiooni taastamisega. Tegu oli väga olulise fenomeniga, mille puhul rõhutati sõjajärgse modernismi individualismi ja kunsti sõltumatuse printsiipe ning kus põhimusid nii modernismi esteetiline kontseptsioon kui ka individuaalse vastuhaku poliitika.

Teiseks, 1950. aastate lõpuaastatel Eesti Riikliku Kunstiinstituudi lõpetanud noorte kaasaminek nn kaasaegse stiili retoorikaga. Tegemist oli sotsialistliku realismi seniseid piire avardava kultuurpoliitilise nähtusega, mis levis nimetuse all “karm stiil” ja mille eesmärk oli leevendada senist jäika kunstipoliitikat, luues noorele kunstile vabaduse ja uute võimaluste tunde. Eestis mõistet “karm stiil” aga peaaegu ei kasutatud, räägiti eeskätt kaasaegsusest.⁸ Ene Lamp on märkinud, et selle põlvkonna puhul on tegu “nõukogude sõjajärgses ühiskonnas formeerunud noortega, kes on algusest peale kasvanud teiste tõdede vaimus [---]. “Karmi stiiliga” kunsti tulnukad on aga ühiskondlikkuse küsimustele avali. Nad võtavad naiivse innuga vastu kuulutatavad tõed, ei oska märgatagi nende teatud plakatliliku kõledust ja šabloonsust või ei hooli trotslikult sellest”.⁹

Kolmandaks, eesotsas üliõpilasrühmitusega ANK '64, üritas taastada sõjajärgse avangardliikumiste kogemust, sealt edasi aga tunnistada esteetilise vaatenurga iseseisvust, täielikku sõltumatust ideoloogiast ja sotsiaalsest keskkonnast. ANK '64 kunstnike looming oli suunatud uute võimaluste otsimisele, kasutades eeskätt abstraktsionismi, sürrealismi ja popkunsti võtteid.

Neljandaks, kümnend lõppes kahe radikaalselt uuendusmeelse rühmituse tekkega, millega seoses saab rääkida popkultuuri teadvustamisest ning sellega kiirest kaasaminekust kunstis ja laiemalt kogu visuaalkultuuris. 1967. aastal loodi rühmitus Visarid, kelle eksperimendid liikusid kollaaži ja assamblaaži, op- ja popkunsti vahel.¹⁰ 1969. aastal toimus esimene avalik popkunsti üritus, näitus “SOUP '69”¹¹, tolelaegses populaarses noorte intellektuaalide kokkusaamispaigas kohvikus Pegasus. Sellele järgnes 1970. aastal Visarite ja Tallinna Riikliku Kunstiinstituudi üliõpilaste (peamiselt näitusel “SOUP '69” esinenute) ühisväljapanek “Eesti edumeelne taie”. Paraku on enamik näitusel olnud töid kadunud või hävinud, dokumenteerimine polnud sel ajal sugugi oluline. Kuuekümnendatesse jäid ka esimesed *happening*'id.

Kahtlemata on tõsi, et eesti kunst hülgas pealesunnitud sotsialistliku realismi dogma esimesel võimalusel ning oli valmis radikaalseteks muutusteks.

8 B. Bernstein, Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme. – Kunst, 1, 1960, lk 1; ja kaasaegsusest vormist: E. Põldroos, Sisu, vorm, kaasaegsus. – Kunst, 1, 1962, lk 39–44.

9 E. Lamp, Eesti maal 1955–1980. Käsikiri autori valduses. Tsit. T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960ndate aastate graafikas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Kunst, 1994, nr 7, lk 213.

10 Vt: Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972. Näituse kataloog. Tallinna Kunstihoone 1997.

11 “SOUP '69” oligi tegelikult näituse pealkiri, kuigi kõnekeelde jäi see rühmitusena.

Märksa huvitavamad selles tegevuste paljususes on aga ühisjooned, teatud mõtlemis- ja tegutsemisviisid, mis tekitasid energeetilise kogumi ning muutusid perioodi katalüsaatoriks, tänu millele vabaneti kiiresti ja otsustavalt nõukogude akademismist ning loodi kunstis alus alternatiivseks mõtlemisviisiks. Mida võikski määratleda eesti kunsti sõjajärgse avangardina. Nagu eespool rõhutatud, on sellel protsessil suured kohalikud eripärad, mis on sagedasti raskendanud protsesside selgitamist Lääne sõjajärgse kunsti kontekstis. Meie käsutuses olev mõisteaparaat on tihtipeale vastupidise tähendusväljaga võrreldes Lääne sõjajärgset modernismi kirjeldava ja analüüsiva keelega.

Kahtlemata on üks olulisi eripärasid see, et sõjajärgse kunsti avangard avaldus abstraktses kunstis ja popkunstis – nähtustes, mis liikusid lühikeses ajavahemiku jooksul erinevates suundades ning olid põhiloomuselt vastandlikud. Ei abstraktset kunsti ega popkunsti ole kerge seostada avangardiga selles tähenduses, nagu sõjajärgset modernismi on kontseptualiseeritud pärast 1968. aasta “revolutsiooni”. Need kaks kunstinähtust erinevad nii esteetika, sotsiaalse positsioneerumise kui ka tähenduse poolest eesti kunsti hilisemale arengule.

Hoolimata raskustest sisenemisel sõjajärgse rahvusvahelise kunsti diskursustesse võib kinnitada, et just sellest suhteliselt lühikesest perioodist, mida nimetasin pikkadeks kuuekümnendateks, ammutati jõudu veel kaua. See aeg osutus omamoodi ideede akumulaaatoriks ning omandatud mõtlemisviisi oli raske eirata ka hilisematel, üsna keerulistel 1980. aastatel.

Abstraktse kunsti ja popkunsti kohta on kasutatud ka mõistet “teine kunst”, tähistamaks, et mõlemad suunad erinesid otsustavalt nii ametlikust kunstist kui ka peasuunast.¹² Tegu on kahe nähtusega, mille poliitiline ja ideoloogiline taust on erinev hoolimata sellest, et sotsialistliku realismi teesist ei loobunud ega pandud seda kahtluse alla. Aastatel 1956–1969 toimusid Nõukogude Liidus olulised sisepoliitilised muutused, mis löid erineva tausta ja mõjutasid tolaeagseid kunstiprotsesse. Nimetagem siinkohal NLKP 20. kongressi otsuseid ja Stalini isikukultuse paljastamist ning

12 Siinkohal tahaksin täpsustada terminit “ametlik kunst” ja “pealiin”, tekstis kasutan mõlemat terminit. Meie pealiin oli segu ametlikust, nõutud ideoloogilisest kunstist ehk sotsialistlikust realismist ja sõjaeelsetest traditsioonidest ja väärtushinnangutest, mis võeti eesti kunsti identiteedi aluseks 1950. aastate lõpust, protsess kinnistus pikamööda läbi kuuekümnendate. Eriti 1930. aastate lõpus väljakujunenud traditsiooni hakati 1960. aastatel omakorda segama mitmete uuenduslike võtetega, lubatavuse piire omati mitte oluliselt ületades. Eraldi küsimus on muidugi, milliseks kujunes peasuund 1960. aastate lõpuks, sest jaotus peasuund vs. teine/radikaalne/mitteametlik kunst ei ole sugugi selgete piiridega ja võib esineda koguni ühe kunstniku loomingus sees. Vt J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 234; J. Kangilaski, Avangardi ja konformismi vahel. – Eesti Ekspress, 2. mai 1997.

algavat sulaaega, 1962. aastal alanud abstraktsionismivastast kampaaniat, 1964. aastatel toimunud Nikita Hruštšovi tagandamist ning Varssavi pakti vägede sissetungi Prahasse 1968. aastal. Seega, poliitiline sisekliima muutus kümmeaasta jooksul suuresti, andes sulaajal alustuseks lootuse inimnäolisele sotsialismile ning tegi neile lootustele 1968. aastal karmilt lõpu. Abstraktne kunst Eestis on sulaaaja, esimeste leevendusmärkide laps. Popkunst kui populaarkultuurilise maailma osa, millest ei pääsenud ka Nõukogude Liit, kuulub kokku uue, kuuekümnendate aastate lõpus õppima asunud noorte põlvkonnaga. 1968. aastal kõrgkoolidesse õppima asujatelt oli võimatu nõuda nii naiivset lojaalsust riiklikule utopismile kui ka lojaalsust sõjaeelsest modernismist pärit traditsioonile, mida võib hinnata ka rahvusliku utopismina.

Abstraktne kunst

Sõjajärgsest avangardist saab Eesti puhul rääkida üldse alles pärast Stalini surma, õieti tuleb esteetilise sfääri autonoomia teket vaadelda osana ühiskonna üldisest moderniseerumisest, mis käivitus Nõukogude Liidus 1950. aastate teisel poolel, osana sulaaajast. Mingit diskussiooni või ratsionaalset argumentatsiooni enne seda tekkida ei saanudki. Kuigi on selge, et kõiki kunstnikke ideoloogiliste näpunäidete järgi töötama panna ei suudetud, esines enne Stalini surma siiski ainult passiivset vastupanu, st ametliku kunsti nõudmistest kõrvalehoidumist, kuid alati polnud seegi võimalik.¹³

Esimesed dateeritud alternatiivsed tööd jäävad aastatesse 1956–1957, mil hirm otseste füüsiliste repressioonide ees oli pisut nõrgenenud. Olgu siinkohal mainitud, et Ilja Kabakov on samuti märkinud aastat 1957, kui Moskvast loodi esimese alternatiivgrupina Oskar Rabini rühmitus.¹⁴ Olulisim alternatiivsus eesti kunstis olid sel ajal esimesed abstraktsed tööd, kollaaži kasutamine, samuti sürrealistlikud joonistused, mille esteetika põhines sõjaeelsel modernismil. Meie kunstiajaloolises kirjanduses on koguni vaieldud selle üle, kes maalis esimese abstraktse töö. Aastaga 1957 on dateeritud Valve Janovi maalitud “Kaks pead”, mida Eda Sepp on nimetanud eesti abstraktse kunsti esikteoseks. Samas kirjutab Sepp, et Janov on 1950. aastal maalinud guaši “Kalad kasvavad”, milles on juba eos hilisemad stiilimuutused. Sama aastaga on dateeritud ka Janovi esimene kollaaž, mida “tuleb siduda tema abstraktse loominguga”¹⁵. Kaja Kärneri esimesed abstraktsed

¹³ S. Helme, Mitteametlik kunst, lk 253–272; V. Pavlov, Uute kõrgemate saavutuste poole kujutavas kunstis. – Looming, 1953, nr 2, lk 110.

¹⁴ И. Кабаков, Б. Гройс. Диалоги (1990–1994). Москва: Ad Marginem, 1999, lk 98.

¹⁵ E. Sepp, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner. – Ariadne Lõng. Eesti Naisuurimus-ja Teabekeskus (ENUT), Tallinna Pedagoogikaülikool, II aastakäik 1/2, 2001, lk 74–75.



tööd võivad samuti olla pärit 1957. aastast, kuna Kärner ja Janov töötasid kõrvuti. Tema varasemad tööd on siiski dateerimata. Silvia Jõeveeri ja Lembit Saartsi esimesed abstraktsed tööd on dateeritud 1958. aastaga.

Mitteametliku kunsti tekkimisele Tartus suuresti kaasa aidanud Ülo Sooster¹⁶, kes uuris teadlikult ja järjekindlalt sõjaeelse modernismi kunsti-keelt, töötades ise loomupäraselt eeskätt sürrealismi laadis, jõudis samuti abstraksionismiga paratamatult kokkupuutesse. Eda Sepa väitel kirjutas Sooster Lüüdia Vallimäe-Margile vangilaagrist 1955. aastal oma huvist abstraktse kunsti vastu ning ühes teises kirjas 1959. aastal, et on hiljuti hõivatud totaalselt abstraktsete piltidega, mida talle teha meeldib.¹⁷ Ka Reet Mark väidab, et esimeste deformatsioonideni jõudis Sooster 1955. aastal, veel vangilaagris olles. Tõsisemalt hakkas Sooster abstraksionismiga tegelema siiski 1960. aastatel, esialgu joonistustes.¹⁸ Valmisolek abstraktse kunstiga suhestumiseks Tartus oli seda lihtsam, et sõjaeelse Kõrgema Kunstikooli

¹⁶ Ülo Sooster arreteeriti aastal 1949. aastal koos oma õpingukaaslastega, süüdistatuna nõukogudevastases tegevuses. Pärast vangilaagrist vabanemist 1955. aastal jäi alates 1956. aastast elama Moskvasse, kus suhtles aktiivselt Moskva mitteametliku kunsti seltskonnaga ning muutus omamoodi sillaks Eesti, eriti Tartu mitteametliku kunsti ja Moskva ringkondade vahel.

¹⁷ E. Sepp, lk 78.

¹⁸ R. Mark, 1960. aasta rühmitus. – Ülo Sooster 1924–1970. Mälestusnäitus 28.09.2001–20.01.2002. Kataloog. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, lk 41 ja 45.



Olav Maran. Ionard. 1965. Eesti Kunstimuuseum



Olav Maran. Nokturn. 1965. Eesti Kunstimuuseum

Pallase lugupeetud professorid Ado Vabbe ja Aleksander Vardi said anda edasi isiklikku modernismikogemust.

Abstraktsionismilainet, mis tekkis Tallinnas, on Eda Sepp nimetanud teiseks laineeks,¹⁹ kuid see jaotus on pigem tinglik, sest Olav Marani esimene

¹⁹ E. Sepp, lk 82.



abstraktne töö pärineb samuti 1957. aastast, mil Maran õppis alles neljandal kursusel. Diplomitööks esitas Maran 1959. aastal sürrealistliku guaši, mida ta ise on pidanud varaseimaks sürrealistlikuks tööks sõjajärgses Eestis.²⁰ Mõtteviise esimeseks ja teiseks laineks lahutada on raske ka seetõttu, et Maraniga asusid pärast vangilaagrist saabumist ühele kursusele Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis Tallinnas õppima Henn Roode ja Heldur Viies. Mõlemad olid alustanud õpinguid Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis, st endises Pallasas koos Ülo Soosteri ja teiste saatusekaaslastega, ning jagasid endiselt sõpruskonna huvisid ja ideaale. 1960. aastate keskel kujunes abstraktne laad oluliseks Henn Roode loomingus, kes on ilmselt viljakaim ja mitmekülgsem eesti abstraktsionist.

Seega, abstraktse laadi puhul võib rääkida perioodist 1957 kuni 1960. aastate keskpaik. Loomulikult liikus abstraktne käsitlus edasi 1970. aastate geomeetrilises laadis ja muutus vaat et valdavaks meie 1990. aastate alguse maalil, kuid see periood jääb oma erineva problemaatikaga käesolevast käsitlusest välja.

Nagu teada, oli abstraktsionism Nõukogude Liidus ametlikult kritiseeritud, tegelikult keelatud kunst. Siiski pääses 1966. aastal abstraktne looming Eestis näitusele, kõigepealt Tallinnas Teaduste Akadeemia maja fuajeesse üles seatud eksperimentaalsele näitusele “Maal. Graafika. Foto”,

²⁰ K. Kivimaa, Intervjuu Olav Maraniga. – Kunst, 1994, nr 2, lk 35.



Henn Roode. Kompositsoon. 1965–1967. Eesti Kunstimuuseum

kus esitati kaht Olav Marani abstraktset tööd. Suurem läbilöök oli samal aastal toimunud noortenäitusel Tallinna Kunstihoones, kus olid samuti väljas abstraktseid teosed. Tähtis on see, et näitus toimus ühes Eesti olulisemas näitusesaalis, asjaolude sunnil olid pidanud selleks loa andma ka EKP ideoloogiatöötajad.²¹ Seega oli näituse toimumine läbimurre kogu noore kultuuri jaoks. “Pärast seda polnud enam võimalik näitusepraktikas vähemat liberalismi üles näidata,” kirjutab Boris Bernstein.²²

Tegelik 1950. aastate abstraktsionismi avastamine ja avalikustamine toimus muidugi alles 1990. aastate alguses. Abstraktsed tööd seoti tihedalt toleaegsete kollaažidega ning esimeseks oluliseks alustuseks kogu teema laiemal avalikustamisel oligi 1993. aastal toimunud näitus Eesti Kunstimuuseumis “Kollaaž kui alternatiiv 1960ndatel”.

Kohaliku abstraktsionismi allikaid või mõjutajaid leiab eeskätt sõjajärgsest modernismist, Kandinsky, Miró, Picasso, Matisse'i, Klee, Delauney loomingu, mille kohta oli teave küll minimaalne (antikvariaatides liikus Herbert Read'i “Moodne kunst”, mis oli tõlgitud ja välja antud August Annisti eessõnaga 1939. aastal), kuid see-eest erakordse tähendusega. Samuti oli tänu endise Pallase õppejõudude kogemusele elav traditsioon. Sõjajärgne Euroopa kunst

²¹ K. Kivimaa, lk 37.

²² B. Bernstein, ANK kui eetilise fenomen. – ANK '64. Näituse kataloog. Koost. A. Liivak ja S. Saarep. Tallinna Kunstihoone, 1995, lk-d nummerdamata.

Henn Roode. Hallid ja pruunid. 1965. Eesti Kunstimuuseum



oli kohalikele 1950. aastatel täiesti tundmata, kümnendi keskpaigast olid küll kättesaadavad mõned Varssavi pakti maade kunstiajakirjad, millest omaaegse Saksa Demokraatliku Vabariigi ajakirjal Bildende Kunst oli teatav mõju noorele põlvkonnale, kuid mitte abstraktsele kunstile. Samas on mitmeski töös tunda New Yorgi koolkonna ja eriti Jackson Pollocki tilgutamistehnika mõju, mis jõudis siiakanti ilmselt 1957. aastal toimunud Moskva 6. ülemaailmse noorsoo- ja üliõpilasfestivaliga, kus toimus noorte ameerika kunstnike korraldatud abstraktse kunsti meistrikursus. Teine oluline allikas tuli samuti Moskva kaudu USA-st, kui 1959. aastal toimunud USA teaduse- ja kultuuripäevadel Moskvast pidi Nõukogude Liidu ametlik poliitika aktsepteerima kaasaegse ameerika kunsti näitust, kus esitati ka Pollocki, Rothko, Motherwelli jt töid. Teadagi, et sellel näitusel käisid mitmed eesti kunstnikud.

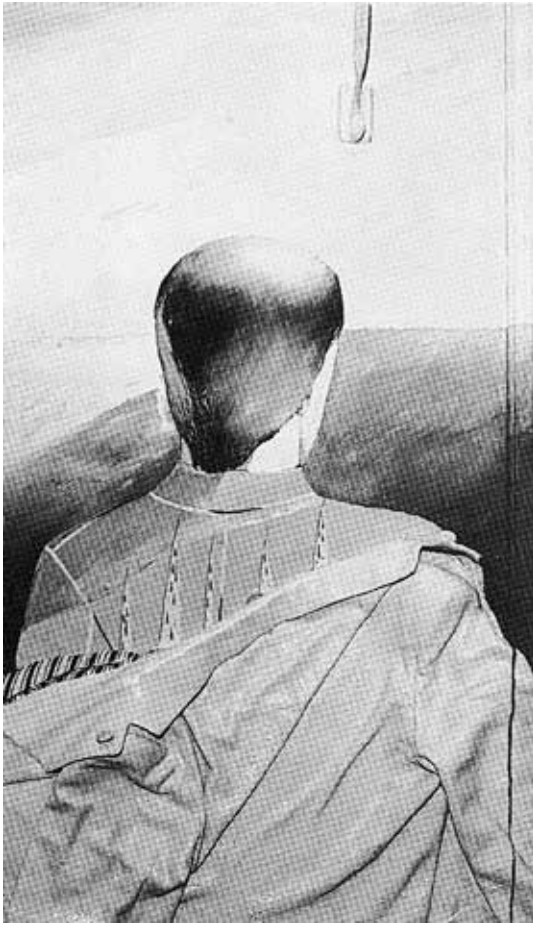
Muidugi ei saa tõmmata eesti abstraktse kunsti puhul piirjoont, jättes ühele poole tööd, mis on seotud rohkem prantsuse maalikunstiga, ja teisele

poole need, milles tuntav New Yorgi abstraktne ekspressionism. Eesti abstraktne kunst polnud koolkondlikuks tegevuseks piisavalt mahukas ega jõuline, ta jäi pigem katsetuseks ja enesekinnituseks, ka parimate kunstnike-abstraksionistide loomingus ei kujunenud abstraktne väljendusviis peamiseks.

Popkunst

Võrreldes abstraktset kunsti ja popkunsti kui ühe kunstielu ajalisel suhteliselt lähedasi ja mitme kunstniku loomingus ääripidi kattuvaidki etappe, tuleb märkida üht olulist erinevust, mis on omamoodi paradoks. Formaalselt vaadates võib öelda, et abstraktne kunst erines 1950. aastate teisest poolest kuni 1960. aastate keskpaigani ametlikult lubatud kunstist radikaalsemalt kui popkunst 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse näituste üldpildist, kuid kokkuvõttes jäi abstraksionism popkunstist oluliselt marginaalsemaks nähtuseks. Suuremas osas jäid abstraktsed tööd ka kunstnike endi jaoks pigem katsetuslikuks perioodiks ning edasiliikuvale kunstielule sellest veenvat abstraktse kunsti mõju välja ei kasvanud. (Erand on Elmar Kitse looming, kuid tema eesmärk polnud kunagi puhas abstraktne kunstikeel kui ainuvõimalus.) Ja ei saanudki kasvada, arvestades 1962. aastal alanud abstraksionismivastast kampaaniat Nõukogude Liidus, mille mõju veel aastakümne hiljem tunda andis, väljendudes ettevaatlikkuses eriti kirjasõnas. Popkunst aga – ükskõik kui rabe esialgu teadmise sellest meie noorte kunstnike peades ka polnud – suutis kehtestada end just nimelt uue, aastatel 1967–1968 õppima asunud noorte loominguga kaudu, mõjutades erinevates vormides kogu uuenevat visuaalkultuuri (ja mitte ainult) valda. Popkunsti teoseid on säilinud vähe, peamiselt kunstnike enda hoolimatusest oma üliõpilasaegsete tööde suhtes, aga nende tähendus on olnud sellevõrra olulisem.

Mida peame silmas, rääkides popkunstist? Esiteks seda, et tegu on olulisemalt laiema nähtusega kui ühe kunstisuuna omaksvõtmine, olgu see siis ameerika või inglise popkunst. Silmas tuleb pidada laiemalt kogu muutust kultuuris, tegelikult noortekultuuri algust oma muusika, kirjanduse ja visuaalkultuuriga. Kõige olulisem kogu protsessi juures on see, et loobuti otsustavalt mõtteviisist, mis pidas traditsioonilist Pariisi kooli esteetikal põhinevat maalikultuuri eesti kunsti identiteedi kandjaks ja meie kultuuri virtuaalseks eraldajaks Nõukogude Liidust. Nagu eespool märgitud, järgnes 1950. aastate lõpus nn Hruštšovi sula ajal võimalikuks osutunud otsesest stalinlikust naturalismist loobumisele juurte ja traditsioonide otsimine sõjaeelsest kultuurist, mille kaudu kinnitati ennast uuesti lääneliku modernismi väärtuste külge (loomulikult mitteametlikult) ning kasutati ühtlasi sedasama



traditsiooni mõttelise ja ka stilistilise piiri tõmbamiseks nõukogude kultuuri ja kohaliku kultuuri vahele. Kuuekümnendate lõpus toimuma hakanud protsess tähendas aga identiteedi otsimist viisil, mis oli olemuslikult seotud tärkava noortekultuuriga, põhinedes mitte traditsioonil ja selle kaudu sidemeotsimisel Lääne kultuuriga, vaid aktsepteerides kaasaegset elu ja selle toimimismehhanisme sellisena, nagu muutuv keskkond neid esitas. Selleks, et luua omaenese identiteet, polnud mitte vaja siduda ennast minevikuga, vaid vastupidi, tuli ennast sellest lahti siduda. See oli

kõige tähtsam murrang eesti sõjajärgses nõukogude kunstis. Seega pole käsitletav periood oluline mitte tööde arvu ja tehnilise taseme tõttu, vaid mentaliteedimuutuse tõttu, mis sidus identiteedi kaasajaga. Hoiakud, mis selles pöördes segunesid, võisid olla täiesti erinevad, aga koos moodustasid nad kohaliku popkultuuri olemuse. Ühelt poolt tuleb nimetada väga aktiivset positsiooni ja sekkumist uue visuaalsuse kujundamisel, üritades kasutada oma süsteeme linnaruumi kujundamisel, sidudes seda arhitektuuri ja sisekujundusega, kasutades uut kujundikeelt mõned aastad hiljem animafilmides, mille kunstnikeks ja lavastajateks olid noored kunstnikud.²³

Siinjuures tuleb rõhutada, et seltskond, kes popkunsti oma esimesel näitustel manifesteeris (“SOUP ’69”, “Eesti edumeelne taie”, 1970), koosnes hariduselt peamiselt disaineritest ja arhitektidest, kes õppisid osakondades, kus oldi olulised vabameelsemad ja uuendustele orienteeritumad kui traditsiooniliste vabade kunstide erialadel. Teiselt poolt tuleb

²³ A. Trossek, Tsitaat väljaspool konteksti: Eesti NSV joonisanimatsioon 1970. ja 1980. aastatel kui “kunst” ja kui filmikunst. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2007, lk 3.

aga toonitada uut kunstnikupositsiooni, mis ühendas rõhutatult analüütilist, objektist emotsionaalselt lahutatud hoiakut, ja jälgivat, hinnanguvaba pilku, teatavat flanöörlikkust, mis varasele modernismile nii omane oli olnud.

Esimesed põhimõttelise muutuse märgid ei tulnud mitte kunstnike, vaid muusikute, *happening*'ide kaudu, mida tookord nimetati absurdietendusteks ja hiljem instrumentaalteatriks. Tõuke selliseks tegevuseks oli andnud avangardse muusika festivali “Varssavi sügis” külastamine 1964. aastal ning John Cage'i ning Merce Cunninghami esinemine. Noored muusikud organiseerisid Eestis vähemalt neli etendust, neist esimene aastal 1965 ja viimane

1968, ja nagu on märkinud oma videointervjuus 2008. aastal Toomas Velmet,²⁴ võis tegevuse lõpetamise põhjuseks olla intsident põlema läinud viiuliga, aga ilmselt rohkem teatav ammendumine.

Popkunsti märke oli juba ANK '64 noorte kunstnike loomingus,²⁵ mida Leonhard Lapin on küll “eel-popiks” nimetanud,²⁶ samuti kunstirühmituse Visarid juhi ja ideoloogi Kaljo Põllu loomingus (eeskätt aastast 1968). Popkunst sai jõuliselt nähtavaks 1968. aastal ERKI-sse astunud Ando Kesküla ja Andres Toltsi loomingus, kes “esitasid julgelt ja hoolimatult popi



Ando Kesküla. Veel üks tüdruk teie seltsi. 1968. Hävinud

²⁴ Intervjuu on tehtud seoses näitusega “Fluxus East”, mis toimus Kumu kunstimuuseumis 2008. aastal, intervjuu salvestis asub EKM arhiivis.

²⁵ ANK '64 oli Eesti 1964. aastal Riiklikus Kunstiinstituudis Üliõpilaste Teadusliku Ühingu raames loodud rühmitus, kus eesotsas Tõnis Vindiga tegeleti 20. sajandi kunstiajaloo tundmaõppimisega ning uuriti ka uusi loomepraktikaid. Rühmituse liikmed tegelesid abstraksionismi, sürrealismi, opkunsti, assamblaži jm uute nähtustega. Rühmituse liikmete loomingus oli tähtsal kohal esteetiline vaatepunkt.

²⁶ L. Lapin, Igavikku. – kunst.ee, 2008, nr 2, lk 40.



põhimõtteid, kasutades soveti ja kohaliku massikultuuri sümboleid, ehitusplatsilt pärit värve ja kolikambrist leitud vana mööbli jm osi.²⁷ Me ei saa rääkida valdavast popkunsti lainest, vaid ainult 1960. aastate lõpust ja paarist aastast pärast seda. Me ei saa ka rääkida mingitest valdavatest trendidest, vaid paarist näitusest ja suhteliselt väikesest tööde arvust, millest märkimisväärne osa pole säilinudki, ja osa tööde kohta annab teavet vaid juhuslik foto. Seega pole see lühike periood oluline niivõrd teoste arvu, kui võrd selle olemusliku pöörde tõttu, ehk, nagu kirjutab taas Lapin, võib pigem rääkida ühest kunstnikeseltskonnast, põlvkonnakaaslastest ja kooliõppijatest, kes regulaarselt kohtusid, üritusi korraldasid, näitustel esinesid ning popkunstit vaimustatud olid. See oli järsk traditsioonidele seljapööramine, mille hulka kuulus loobumine tahvelmaali-kesksest hoiakust, kunstniku muutunud positsioon nii oma loomingu kui ka keskkonna suhtes ja muutunud suhted ühiskonnaga. Küsimus oli mentaalses pöördes, ja mis eriti oluline, nende protsesside teadvustamises, uue kultuurilise keskkonna tekkes. Erinevus mõni aasta nooremate ja 1968. aasta seltskonna vahel ongi selles, et esimesel juhul kasutati küll popkujundit ning sellega kaasneva

27 L. Lapin, Igavikku, lk 40.

uusi võimalusi ja pildikeelt, kuid alles viimaste kunstis liideti kokku mõtlemisviisi, keskkonnataju ja kujutamise uus keel. Leonhard Lapin on nimetanud uut kunsti liit-popiks (sõnamäng: Nõukogude Liidu pop, sovet-pop), rõhutades sellega kohaliku kunsti teadlikku eristumist rahvusvahelisest popist ning seda, et keskkond ja kultuur, millest kasvas välja kohalik popkunst, olid oluliselt erinevad läänelikust taustast. Sarnane oli küll printsii – levikulise, banaalse ning argipäevase kasutamine kunstiobjektina –, kuid objekti valikul lähtuti kohalikust materjalist.



Leonhard Lapin. Lydia Koidula. 1970. Autori omand

Süsteem, mille aluseks ametlikult ei ole tarbimiskultuuri süvendav majandusmudel, vajas kunstnikelt ka teistsugust kriitilist retseptsiooni. Ilmselt sai just Eestis alguse kohaliku rämpsukultuuri irooniliselt ülistav suund, mida 1970. aastatest tunti Läänes kui Moskva kontseptualismi olulisimat osa, *sots-art*'i.

Kohalik kunstiteadus pole popkunsti piisavalt põhjalikult käsitletud, eeskätt on kirjeldatud rühmituse Visarid ja SOUP '69 kunstnike tegevusi ja üksikuid teoseid, kuid kõrvale on jäänud mitmed olulised määrajad, nagu kriitiline suhe ümbritsevasse, rollitaju, vahekord traditsioonilise esteetikaga jne. On selge, et popkunsti puhul ei saa rääkida laiemast ühtsest programmist või stiili realiseerumisest, tegu on üksikute kunstnike 25 ANK '64 oli Eesti 1964. aastal Riiklikus Kunstiinstituudis Üliõpilaste Teadusliku Ühingu raames loodud rühmitus, kus eesotsas Tõnis Vindiga tegeleti 20. sajandi kunstiajaloo tundmaõppimisega ning uuriti ka uusi loomepraktikaid. Rühmituse liikmed tegelesid abstraktsionismi, sürrealismi, opkunsti, assamblaaži jm uute nähtustega.



Leonhard Lapin
Ühinemine tähega. I–III. 1970
Eesti Kunstimuuseum



Rühmituse liikmete loomingu oli tähtsal kohal esteetiline vaatepunkt. üksikute teostega suhteliselt lühikesel ajavahemiku jooksul. Intervjuus kunstikriitik Eha Komissarovile on Ando Keskküla vastanud järgmist: “1940. aastal katkestati vägivaldselt eesti kunsti loomulik areng, st loomulik kunstideoloogiate vaheldumine ja vastastikune mõju, katkestati vasttärrganud avangardi kultuurimehhanismi toime [---]. Edaspidi saime rääkida kahjuks ainult mõjudest, sest mitte ükski kunstivool ei ole realiseerunud programmiliselt. See tähendab,

et ei loojate poolt manifesteerituna ega kunstiteaduse poolt refleksioonina teadvustatuna.”²⁸ Kokkuvõttes – popkunst tuli eesti kunsti kui noortekultuuri oluline väljund, oli oma stiililistes võtetes erinevates suundades liikuv ning üsna kaootiline, kuid suutis luua aluse täiesti uuele visuaalsele lähenemisele, mis hakkas mõjutama eesti kunstnike edaspidist loomingu. Ei muutunud mitte ainult stiililised võtted ja kujutamiskeel, vaid ka mitmed põhimõttelised hoiakud. Kaasajast rääkimine ei pruukinud enam olla nõukogulik amokijooks progressi suunas, vaid kriitilise mõtlemisviisi tööriist. Kaasaja mõiste kodustati ja integreeriti loomingu pärisosaks. Ning mis käesoleva artikli seisukohalt oluline – kunstnikud käitusid avangardile tüüpiliselt kui “isatapjad”, hüljates kogu senise väärtusarsenali, naeruvääristades seniloodu tõsidust ning astudes vastu ettekujutusele eesti kunstist kui kindlatele traditsioonidele ülesehitatud süsteemist.

Erinevused

Niisiis oli mõlema kultuurilise fenomeni põhiroll omaaegsele pealiinile vastandumine ja alternatiivse kunstikeele sissetoomine. Abstraktse kunsti puhul vastanduti ideoloogilisele survele stalinismi näol ning popkunsti puhul nii

²⁸ A. Keskküla, E. Komissarov, Avangardi idee jälgedes. – Kunst, 1989, nr 2 [74], lk 16.

ideoloogilisele survele kui ka selleks ajaks väljakujunenud ja identiteedi protsessides kinnistunud “heale eesti maalile”. Nende toimimismehhanism oli üsna sarnane, kuid põhjused ja tagajärjed olid erinevad. Võrreldgem seda järgmiselt.

abstraktne kunst	popkunst
ametlikult mitteeksisteeriv, näitustele mittelubatud, laiale publikule teadmata	ametlikult mitteeksisteeriv, esinemised pigem sisingile, kaks kohvikunäitust Pegasuses, näitused Tartu Ülikooli kunstikabinetis
toimis kitsa sõpruskonnana	toimis peamiselt Kunstiinstituudi sõpruskonnana, kuid toetus laiemale noortekultuuri tekkele
vastandumine ametliku kunstiga vormi kaudu, abstraktne vorm kui mittelubatavuse ülim piir	kujutamise vormil pole üldse tähtsust, maalitraditsioonidest mittehoolimine, mentaliteet avaldub erinevate tegevuste kaudu
kasutas eelneva ajajärgu vormipärandit, määratles ennast läbi sõjaeelse maalitraditsiooni, mis oli sel ajal ametlikult keelatud	seostus uue, industrialiseerunud ja kommertsialiseeruva kultuuriga, oli veendunud uue keskkondlikkuse apoloogeet
traditsiooni säilitamine võrdus vastuhakuga ametlikule ideoloogiale	traditsiooni hülgamine võrdus vastuhakuga ametlikule ideoloogiale
puudus konflikt ametliku kunstiga, sest polnud kokkupuutes avaliku kunstieluga	agressiivne tung kunstiellu, konflikti provotseerimine nii ametliku kunstieluga kui ka nostalgiliste Pariisi kooli traditsioonidega, millele toetus eesti maalikool
pretensioon kunstniku isiklikule vabadusele maalida teistmoodi	pretensioon olla uue, noortekultuuri eeskõnelejate hulgas, luua uus diskursus kujutavale kunstile

kunstitaju metafüüsilisus, kunstiteose tähenduslikkus, tunnetuse erilisuse rõhutamine	kunstnikupositsiooni neutraliseerimine, sümbolsete tähenduste kaotamine, objekti desümboliseerimine
kunstiteose hindamise kategooriad selged, pärinevad sõjaeelsest modernistlikust esteetikast, kord ja kaos kui metafüüsilised nähtused	kunstiteose hindamiseks kategooriad alles puuduvad, mõõdetav on sotsiaalne efekt, kaos ja korrastamatus kui nõukogulikud, korrastatus ja puhtus kui nähtused vastuhaku vorm
ammendus 1960. aastate keskel	lõhkus senist paradigmat, muutis oluliselt noore põlvkonna kunsti

Samas võib arendada edasi üsna paradoksaalset mõtteviisi, nimelt et meie abstraktne kunst ongi traditsiooni süda, kõikide väärtuste teoreetiline lähtepunkt, kogum ja lõpp-punkt. Oli ju abstraktse kunsti n-ö suurem pesa Tartu, selle loojad noored kunstnikud aga tihedalt seotud omaaegsete Pallase õppejõududega, kes esindasid väärtuste kogumit, mille Nõukogude võim hävitas. Seega kui popkunst tegi lõpparve eelmise esteetikaga, elimineeris ta ennast ühtlasi poliitilisest minevikust ning valis partneriks kaasaegse keskkonna, milles tegutseda. Tegemist on muidugi ühe raskema küsimusega kogu suhete kompleksis viieküm-
nendate ja kuuekümnendate lõpu põlvkondade vahel. Rännates senist kunstikeelt, rünnati paratamatult mentaliteeti. See oli aga mentaliteet, millele oli üles ehitatud eesti kunsti identiteet, loodud habras kaitsevall ja oaas nõukogude kultuuri sees.

Esteetilise ja poliitilise radikalismi vahekord

Ja siiski – mõlemad toimisid Eesti ühiskonnas sarnaste reeglite järgi ning positioneerusid ametliku ideoloogia suhtes vastalistenä. Nüüd võib küsida, kas vastalised ametliku kultuuri suhtes on põhiline kriteerium, mille põhjal rääkida avangardist. Teatavasti pole avangardil ajaloos üldaktsepteeritavat definitsiooni, kuigi nii esteetilise kui ka poliitilise radikalismi mõiste on väl-
timatu. Erinevustest hoolimata on alati tegu kaasaegse üldtarbitava ja aktsepteeritava kunstilise keele lõhkumisega ning opositsiooniga eksisteeriva (kodanliku) maitsekorralduse vastu. Kelle ja mille vastu mässas eesti abstraktne kunst ja popkunst ning missugune oli oponentide institutsionaalsus?

Antud juhul on avangardi määratlus oluliselt kitsam, lähtuda tuleb paraku ruumist, milles puudub kogu atribuutika, millele Lääne avangarditeoreetikud oma seisukohad on rajanud. Nõukogude Liidu kultuuriruumi ei saa defineerida lääneliku modernismi karakteristikate järgi, vaid siin on oma selged eripärad. Esiteks, see ruum oli staatiline, kõik muutused olid riigi poolt ette planeeritud ning need olid omakorda seotud piirangute ning kitsendustega (näiteks nn karmi stiili retoorika). Teiseks, selles planeeritud ruumis puudus kunstnikupoolne risk, isegi kui ta uskus muutuste vajalikkusse. Kuni kunstnik tegutseb planeeritud ruumi sees, on ta kaitstud, ja igasugune avangard osutub süsteemisiseseks mänguks. Juhul kui ta sellest väljub, on tegu eeskätt poliitilise ja alles seejärel kunstilise aktiga. Kolmandaks, puudus kodanlus kapitalistliku ühiskonna mõistes, mida ühendas sarnane eluviis ja väärtushinnangud ning muide ka sarnane ostuvõime. Me ei saa rääkida mingist kunstimaailmast, isereguleeruvast galeriisüsteemist jne. Ühiskond jagunes tegevusalade järgi ja kultuur oli neil ühine, ühesugune. Neljandaks, puudus vahe kõrge ja madala vahel, see veelahe, kus piltlikult öeldes Greenberg lahkub ja Warhol asemele astub. Nagu on osutanud Boris Groys, polnud Nõukogude Liidus küsimust kõrgest ja madalast kunstist, olla sai vaid küsimus õigest ja valest.

Need ongi punktid, mis ühendavad abstraksionismi ja popkunsti. Mõlemad väljusid kaitstud, etteereguleeritud ruumist, mõlemad olid riigi seisukohalt valed. Mõlemad toimisid risti vastupidi kavandatud riiklikule taktikale. Seega küsimusele, kas Eestis oli avangard peamiselt vastupanu riigivõimule, tuleb vastata jaatavalt. Polnudki teist võimalust toimida avangardina, kui vastanduda poliitiliselt õigele ehk nn ametlikule kunstile ning teha seda oma veendumuste ja võimete kohaselt. Kuna kultuur oli jäigalt normeeritud ja ideologiseeritud, tuleks avangardi määratlada eeskätt poliitilise süsteemi kaudu. Nõukogude perioodi avangard sai olla vaid ideoloogilise süsteemi vastasuse põhine. Seejuures pole tähtis, millise vormi võttis esteetiline muutus, mil viisil lõhuti kujutamiski kategooriaid. Skaalal lubatud ja mittelubatud kuuluvad nad kokku.

Kuid siin on üks väga oluline aga. See, et avangard sai Nõukogude Liidus olla vaid poliitiline vastandus, ei tähenda automaatselt, et eesti avangard oli dissidentlik kunst ning teosed loodud poliitilisi eesmärke silmas pidades. Enamikul juhtudel polnud see üldsegi nii. Vastupidi – eesti avangardi põhiiseloome oli esteetiline. Muutus, mis viis eristumiseni sotsialistlikust realismist, põhines kunstilisel radikalismil. Kuna sotsialistliku realismi ideoloogia jäi kunsti liikumistele ette, tuli see kõrvale lükata ja seda pidi ignoreerima. Riigi käsitluses muutus seesugune esteetiline radikalism aga paratamatult poliitiliseks aktiks.

Toimimisviisid

Eespool on nimetatud erinevusi abstraktse kunsti ja popkunsti toimimise põhjustes ja tagajärgedes. Kuid neid ühendab sarnasus toimimisviisides, mis moodustavad ühtlasi kohaliku avangardi eripära.

Meie avangard on olnud väikeste gruppide kunstielu sisepiires toimiv nähtus. Avangard tegutses seega avaliku territooriumi asemel kunstnike ateljeedes ja tolleaegsetes siseriingides, taandudes pigem personaalsele tegetsemisele.

Niisiis ei saa käsitleda avangardi kui üheaegset kollektiivset kogemust ja ideoloogiat, vaid kui üksikisiku suhet kunsti, isiklikku sidet ajaga ning sellest tulenevaid valikuid ja otsuseid.

Hoolimata sellest, et võib kindlalt dateerida üksikuid teoseid ja aktioone, pole avangard selgelt ajas määratav protsess. Pigem on olnud tegu üksikute töödega, üksikute sündmustega, juhtumuste väljadega. Avangard pole olnud kollektiivne mudel, vaid üksikute eraldiseisvate sündmuste kogum.

Avangard pole olnud avalikkuses märgatav vastandus, mäss, radikaalne manifestatsioon – see poleks füüsiliselt võimalik olnud. Tuli valida hoopis teistsugune strateegia. Selle strateegia üks eripärasemaid vorme on vahekord korrastatuse ja kaosega kui avangardi märgiliste tähendustega. Rünnak alati head maitset ja *status quo*'d hindava keskklassi maitse vastu, kelle rahalised võimalused määravad ka suuresti kunstimaailma tegetsemise, osutunuks mõttetuks – polnud õieti, keda rünnata. Õigem oli rünnata seda, mis oli just siin – korrastamatust, kaost, ebakindlust, poliitilist absurdi. Seetõttu saab teha Lääne mõistes täiesti kohatu kokkuvõtte – eesti avangard on tihedalt seotud esteetiliste hinnangutega. See avangard on puhastav, korrastav, temas on midagi modernismi alguse või 1920. aastate arhitektuuri utoopiatest – rajada tuleb tõeliselt uus visuaalne keskkond, mis on ühtlasi aluseks uuele ühiskonnale. Nagu on väitnud Lapin – kuna ümberringi oli kõik nii kole, jäi radikaalide ainsaks võimaluseks taasluua korrastatud keskkond.

Eesti kunstiajaloolane Ants Juske on kirjutanud, et eesti kunst elas väga Clement Greenbergi põhimõtete järgi. Täpsustaksin siinkohal – avangard oleks nagu teadlikult järginud Greenbergi formalistliku esteetika printsiipe, kuigi Greenbergist, veelgi vähem tema seisukohtadest, tol ajal ju midagi ei teatud. Greenberg ei seo avangardi mässuga, ja meie oludes see mäss polnudki. Tõsi, Ando Keskküla loodud ja näitusele “SOUP ’69” esitatud pappeemašest punase värviga üle valatud (verine) pea sellele kleebitud ehtsate juustega pesukausis oli silmapaistev mäss valitseva maitse vastu ja loomulikult ründas see agressiivselt lubatavuse piire, kuid üldjuhul polnud piiride ründamine veel siiski mäss.

Meie avangard käsitleb tulevikku küll kahe omavahel täiesti erineva printsiibina, traditsiooni säilitamisena ja traditsiooni hülgamisena, kuid kumbki variant ei sobinud kontrollorganitele. Kommunistliku partei poolt ette nähtud arengu kehtetuks tunnistamine – ükskõik mis vormis seda ka tehti – oli lubamatu, oli personaalne mäss ja lahkumine kaitsmata territooriumile. See oligi, mida võib nimetada avangardiks.

Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s

*Published: Proceedings of the Art Museum of Estonia, 4.
Different Modernisms, Different Avant-gardes.
Problems in Central and Eastern European Art After World War II.
Tallinn: Art Museum of Estonia –
Kumu Art Museum, 2009, pp. 123–138.*

Summary

Introduction

The article continues with the topic tackled in the previous publication (*Different Modernisms, Different Avant-gardes*, 2006) about the peculiarities of local modernism and avant-garde. The question here is on what grounds can we regard the post-war abstract and pop art in Estonia as avant-garde? According to Clement Greenberg, abstract art was still avant-garde in the early 1960s; opinions about the essence and relations between the avant-garde/neo-avant-garde differ even today. Estonian alternative art of the 1960s must be examined on the basis of the local political situation determined by the politics and ideology of the Soviet Union. It is thus essential to use the term different modernisms and different avant-gardes, which clearly indicates different practices of the local alternative art compared with the role of radical art in democratic societies.

The fact is that following the alternative movements of art in the Soviet Union was not merely an artistic decision, but also a political act, even if it was not directly intended. This is a phenomenon that has attracted notions such as ‘unofficial,’ ‘dissident,’ ‘nonconformist,’ ‘radical’ etc., characterising art that did not tally with the dictates of Soviet realism. These terms, however, do not signify a definite stylistic or aesthetic code; ‘unofficial art’ can be represented by sugary romanticism, as well as by crude collage, because there were many forbidden ways of making art.¹ The relations between the traditional and innovation/radicalism were not so much influenced by decisions related to art processes as by the state’s ideological pressure and reactions to it.

¹ See also: S. Helme, “Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis,” *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2000, p. 255.

The question posed in the title – why we call post-war abstract art and pop art avant-garde – has indeed emerged from the necessity of replying to the question of how the internal mechanisms of local art functioned. What did art feed on? Was a different way of thinking needed only for opposition and survival, or did going beyond restrictions mean something more essential than just a snub to official politics? How much was it feasible to consider going beyond restrictions and changing views of art under conditions of ideological and political pressure? How much conscious experiment was there and how much was simply testing official limits? Art history research in Estonia of the last decade has confirmed that the avant-garde is a part of the context of European modernism, both in the pre-war and post-war periods.² But the post-war avant-garde is different, unlike the avant-garde of the free world.

Different ideas

The understanding of the post-war avant-garde in Estonia has been rather contradictory. The term avant-garde has been used in many ways and has meant different ideas. In the Soviet period the avant-garde signified everything that was banned or restricted. The impossibility of adequately describing what really happened in Soviet art life, in a language fitting the on-going processes, has provided today's researchers with various clichés and near-legends. How freely it was possible to interpret various phenomena is, for example, evident in a quotation from Leonhard Lapin. In his memoirs, published in 2003, he wrote: “After the Stalinist era art life, ‘cast in bronze,’ the innovative threshold of our art was still rather low at the turn of the 1950s–1960s, so that every creative movement, the slightest deviation from the norm was considered avant-garde compared with what had come before, and this went on throughout the decade – the golden sixties – perhaps the most fruitful decade from the point of view of art innovation.”³

The Sixties

Years of post-war restrained development, rules, regulations and demagoguery changed to cautious hope with the arrival of the ‘thaw.’ The unspent energy

² E.g. H. Treier, *Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetilise and ajaloolise kontseptualiseerimise ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil*. Doctoral thesis. Institute of Art History at the Estonian Academy of Arts, 2004; E. Lamp, *Ekspressionism eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2004; S. Helme, “Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalis,” *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2003, no. 1/2 (12), pp. 29–54.

³ L. Lapin, “Avangardi taassünd,” *Avangard*. Tartu: Tartu University Publishers, 2003, p. 156.

sought outlets in a range of directions. The Sixties (the decade stretched a bit longer, starting in the late 1950s and ending in the early 1970s) can be roughly divided into four different trends.

Firstly, there was the pre-war tradition, especially in Tartu, connected with restoring the aesthetic tradition of the Pallas school, which had acquired the status of a national art school in the 1930s. This was a significant phenomenon, which emphasised the individualism of pre-war modernism and the principles of independent art, and where the aesthetic concept of art blended with the politics of individual rebellion.

Secondly, the young artists graduating from the Estonian State Art Institute in the late 1950s went along with the rhetoric of the ‘contemporary style’. This cultural-political phenomenon stretched the borders of socialist realism and was known as the ‘rough’ style.

The third trend, led by the student group ANK 64, attempted to restore the pre-war experience of the avant-garde movement, and then recognise the freedom of an aesthetic viewpoint, the total independence from any ideology and social environment.

The decade ended with the emergence of two radically innovative groups Visarid and SOUP ’69. In this connection, we can speak of becoming aware and quickly accepting pop culture in art, as well as in the whole visual culture. The first public pop art event took place in 1969, the exhibition *SOUP ’69*⁴, in the café Pegasus, a popular venue for young intellectuals.

This diversity of activities had common features, certain ways of thinking and acting, which produced an energetic whole and became the catalysts of the period. Thanks to those features, art quickly and decisively rid itself of Soviet academism, and foundations for an alternative way of thinking in art were laid. This could be seen as the post-war avant-garde of Estonian art.

One of the significant peculiarities was the fact that the post-war avant-garde in art was expressed in abstract and pop art – phenomena that within a brief period of time moved in different directions and were essentially contradictory. These two art phenomena had different aesthetics, social positioning and significance for the later development of Estonian art.

Abstract and pop art have also been called ‘the other art’. These are two phenomena with different ideological backgrounds, although the thesis of socialist realism was not abandoned or disputed. The years 1956–1969 witnessed significant internal political changes in the Soviet Union. The inner political climate therefore changed quite a bit in the course of ten years, introducing hopes of socialism with a human face at the start of the thaw, and killing that hope in 1968. Abstract art in Estonia was the child of the

4 *SOUP ’69* was in fact the title of the exhibition, although it later came to designate a group.

thaw period, the first signs of the relaxing of control; pop art as part of the popular culture world, which even the Soviet Union could not escape, was a part of the new generation which began their studies at the end of the 1960s.

Abstract art

We can speak of an Estonian post-war avant-garde only after Stalin's death. Any discussion or rational debate was impossible before then. The first dated alternative works appeared in 1956–1957, when the fear of direct physical persecution had somewhat lessened. The most significant alternative in Estonian art at that time included the first abstract works, which used collage, as well as surrealist drawings, the aesthetics of which relied on pre-war modernism.

Ülo Sooster,⁵ who greatly contributed to the emergence of unofficial art in Tartu, consistently studied the language of art of the pre-war modernism. It was quite easy to relate to abstract art in Tartu, as Ado Vabbe and Aleksander Vardi, much respected professors of the pre-war Higher Art School Pallas, were able to convey their personal experience of modernism.

In Tallinn, Olav Maran's first abstract work also dates from 1957, when he was only in his fourth year. In the mid-1960s the abstract manner became significant in Henn Roode's work, perhaps the most prolific and diverse Estonian abstractionist.

Abstractionism was, naturally, officially criticised in the Soviet Union, in fact banned. However, abstract works made it to an exhibition in Estonia in 1966. They first appeared at the experimental exhibition 'Painting. Graphic Art. Photography' in the foyer of the Academy of Sciences building in Tallinn. A bigger breakthrough happened at the young artists' exhibition in the Tallinn Art Hall the same year, where abstract art was also displayed.

Estonian abstract art was not extensive and powerful enough to form a school. Instead, it remained an experiment and self-confirmation; even in the work of the best artists-abstractionists, the abstract manner of expression never became prevalent.

Pop art

For young pop culture it was important to create an identity of one's own, it was not necessary to tie oneself to the past as it happened with abstract artists: quite the opposite – it was necessary to *untie* oneself. This was the most

⁵ Ülo Sooster was arrested in 1949, together with his schoolmates, and accused of anti-Soviet activities. After being released from the prison camp in 1955, he settled in Moscow in 1956, where he had good relations with the Moscow unofficial art groups and became a bridge between Estonia, especially Tartu unofficial art, and Moscow artists.

significant change in Estonian post-war Soviet art. The examined period is, therefore, not important for the number of works and their technical level, but for the change in mentality which connected identity with contemporaneity. The attitudes blending in this radical change were quite different, but together they formed the essence of local pop culture. We should mention the remarkably active position and participation in developing a new visuality, trying to use systems to shape the urban space by connecting it with architecture and interior decoration, adopting the new language of images a few years later in animated films produced by young artists.⁶

The first signs of radical change appeared not through artists, but through musicians, happenings that were then called performances of the absurd and later instrumental theatre. The young musicians organised at least four performances in Estonia, the first of which was in 1965 and the last in 1968.

Signs of pop art were evident already in the work of the ANK '64 young artists,⁷ as well as in the work of Kaljo Põllu, the head and ideologue of the art group Visarid (primarily from 1968). Pop art became visible in the work of Ando Keskküla and Andres Tolts, who began at the Art Institute in 1968. They 'boldly and carelessly presented the principles of pop, using Soviet symbols, as well as symbols of local mass culture, paint from a construction site and parts of old furniture found in abandoned attics.'⁸ Leonhard Lapin called the new art union-pop (a play on words: Soviet Union pop, Soviet-pop), thus emphasizing the conscious differentiation of local art from international pop and the fact that the environment and culture from which local pop art developed were essentially different from the Western background. A system officially not based on an economic model that deepened consumer culture required another kind of critical reception from artists. A trend ironically exalting the local trash-culture probably emerged in Estonia; it was known in the West in the 1970s as the most significant part of Moscow conceptualism, *sots-art* (socialist art).

In sum, pop art appeared in Estonian art as an important outlet of youth culture, moved in different directions in individual stylistic methods and was rather chaotic, but still managed to establish a totally new visual approach, which began influencing the future work of Estonian artists.

6 A. Trossek, *Tsitaat väljaspool konteksti: Eesti NSV joonisanimatsioon 1970. ja 1980. aastatel kui "kunst" ja kui filmikunst*. MA thesis. Tallinn: Institute of Art History at the Estonian Academy of Arts, 2007, p. 3.

7 ANK '64 was a group established in 1964 in the Student Science Union of the State Art Institute. It was headed by Tõnis Vint and focused on studying 20th century art history and the new practices of art-making. The group members were involved in abstractionism, surrealism, op art, assemblage etc. A very important aspect of their art was the aesthetic viewpoint.

8 L. Lapin, "Igavikku," *kunst.ee*, 2008, no. 2, p. 40.

Relations between aesthetics and political radicalism

There is almost nothing in common between abstract and pop art. Yet both functioned in Estonian society according to similar rules and were opposed to the official ideology. We might ask whether the opposition to official culture is the main criterion on the basis of which to speak of the avant-garde. Against whom and what did Estonian abstract and pop art stand, and what was the opposed institutionalism?

The Soviet Union cultural space cannot be defined according to the characteristics of Western modernism, because it has its obvious peculiarities as static cultural space, the planned space contained no risk for artists, missing any kind of self-regulating art world, there was no difference between high and low culture. As Boris Groys has said, there was only the question of correct and incorrect art. These are the points that unite abstractionism and pop art. Both left the protected and regulated static space, and both were incorrect from the point of view of the state. Both functioned in radical opposition to the planned official tactics. Thus, the answer to the question of whether the Estonian avant-garde opposed the state authority is yes.

As culture had to follow rigid norms and ideology, the avant-garde should be primarily defined via the political system. The Soviet period avant-garde could only be based on an opposition to an ideological system. It is not that important here which form the aesthetic change actually took, how the categories of the manner of depiction were broken. On the scale of permitted and not permitted, they belong together.

The fact that the avant-garde in the Soviet Union could only be a political opposition does not automatically mean that the Estonian avant-garde was dissident art and that the works had only political aims. The change that led to the differentiation from socialist realism was founded on artistic radicalism. As the ideology of socialist realism hindered artistic movement, it had to be pushed aside and ignored. From the state's point of view, such aesthetic radicalism inevitably became a political act.

Our avant-garde tackles the future following two completely different principles – keeping the tradition and abandoning it – but neither version suited the controlling authorities. To declare the Communist Party-regulated development invalid – in whatever form this was done – was not to be tolerated. It was a personal rebellion and an entering of an unprotected territory. This was what could be called the avant-garde.

Popkunst Forever.
Eesti popkunst
1960. ja 1970.
aastate vahetusel

*Tallinn: Eesti Kunstimuuseum –
Kumu kunstimuuseum, 2010*

Sissejuhatuseks

1969. aasta detsembrikuus toimus Tallinnas kohvikus Pegasus, toleaege noore intelligentsi kogunemiskohas näitus, mille plakatil Leonhard Lapin kujutas Campbelli supipurki *à la* Warhol. Näituse nimi “SOUP ’69” ja näituse eestvedajad Leonhard Lapin, Ando Keskküla ja Andres Tolts said popkunsti märgiks ja sünonüümideks aastateks.

Käesoleva raamatu algne idee pärineb ajast, kui tuli mõte korraldada Kumu kunstimuuseumis näitus omaaegse SOUP-i seltskonna töödest ja ideedest, mida innukalt levitati ja mis said määravaks kujunevas noortekultuuris. Näitus sai teoks (27.11.2009–11.04.2010), kuid olulisemalt laiamahulisemana kui vaid SOUP-i rekonstruktsioon. Nii on ka käesolev tekst popkunsti esimestest märkidest eri noortegruppide töödes, aga ka SOUP-i seltskonna kirglikest ja radikaalsetest ideedest kuni pop-printsiiibi lahustumiseni visuaalkultuuri eri suundades.

Kuuekümnendatel maailm muutus ja tõenäoliselt on popkunsti teke osa sügavamast kultuurimuutusest, mis sõjajärgses Euroopas ja angloameerika maailmas enne digirevolutsiooni toimunud on. Popkunst paiskas segamini arusaamad kõrge ja madalast kultuuris, kopeerimine ja kits, rahvaglamuur ja subkultuurid, moed ja trendid, rokkmuusika ja lõppematud peod kuulusid noortekultuuri sama endastmõistetavalt nagu klaverimäng 19. sajandi aadlipreilide koolitusse. Kultuurisfäär pöördus vääramatult. Popkunst tuli, et jääda.

On raske öelda, kas see pööre tollases Eestis, Nõukogude Liidu osas, oli keerukam või mitte. Miski ei päästnud ka selle riigi kodanikke liikumast avalikult materiaalsete väärtuste ülistamisele orienteeritud kultuuri poole, ükskõik kui palju selle vastu ametlikult sõiditi. Kuulsaks on saanud külma sõja ikooniline foto 1959. aastast Moskvas Sokolniki pargis: Nixon ja Hruštšov vestlemas Ameerika Rahvusliku Näituse paviljoni (American National Exhibition, ANEM) ehitatud köögis, ürituse ühes populaarsemas paigas. Iseenesest süütu köök koos uut laadi kodumasinatega oli ameeriklaste võimas relv ning tõi esile inimeste tõelised huvid ja ihad. Kaks superriiki, kelle tähtsaim programm oli tegelikult relvastus, lahendasid võimuküsimust ka materiaalse heaolu ning tarbimistehnoloogia väljal.¹ On ka väidetud, et külm sõda võideti ei kusagil mujal kui köögis. Tarbimisiha, massikultuur ja popikoonid olid olemas ka Nõukogude riigis, kuigi oma moondunud viisil. Tarbimisele sundivad mehhanismid, mis toimisid siinses majanduses, olid muidugi võrreldamatult peidetumad ja teadlikult varjatud, võrreldes angloameerika maailmaga. Keskkond, mis siin tekkis, oli omalaadne karm

¹ S. E. Reid, “Our Kitchen is Just as Good”: Soviet Responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959. – Cold War Modern Design 1945–1970. Toim. D. Crowley, J. Pavitt. London: V&A Publishing, 2008, lk 154–162.

karikatuur materiaalsele õitsengule orienteeritud ühiskonnast. Kuid oma- ja samastumisiha mehaanika oli sama.

Kuuekümnendad on noortekultuuri tekkimise ja kiire võimuvõtmise aeg Läänes. Noortekultuuril, mis hakkas kasvama siinses ühiskonnas, oli enda identifitseerimiseks ning kultuuriliseks eraldamiseks oluliselt vähem võimalusi kui eakaaslastel Läänes. Ei maksa ka unustada, et Nõukogude Liidus oli sel ajal ka ametlik noortekultuur, mis käivitati 1950. aastate lõpus sotsialistliku realismi kui kultuuriideoloogia remondiks ning mida kunstis kaasaegsuse (ka karmi stiili) nime all propageeriti. Mitteametlik, ehe noortekultuur pidi enda identifitseerimiseks aga kasutama erinevaid, tihti vastandlikke võtteid, kord mängides absurdi piiril tajutavate banaalsustega, kord üritades meelegeitlikult luua algelisematki esteetilist korrastatust lohakuse ja minnalaskmise kaootilisse keskkonda. *Pop-dream* ja pop-räigus on ühe ja sama protsessi osad.

Popkunst tuli, et jääda, ning see on jälgitav järgmiste aastakümnete jooksul kõikides kunstiliikides, nii vabades kunstides kui ka kujunduskunstis, moes, sisekujunduses jm. Popkunsti mõjud olid kas kompositsiooniliste või maaliuenduslike võtetena tuntavad mitmete eesti traditsioonilisema maali esindajate puhul (nt Tiit Pääsuke, Jüri Palm), samuti graafikas (nt Vello Vinn). Kohalike popkunstnike kaht peahuvi – huvi keskkonna ja huvi tegelikkuse/näivuse vahelkordade vastu kandis edasi hüperrealism. Pop-tööde sürreaalsus ja absurd muutusid taas aktuaalseks 1980. aastate lõpus. 1980. aastate lõpus ja 1990. aastate alguses võime rääkida ka neopopist kui omamoodi *recycling*-nähtusest. Eriti märgatav oli see 1988. aasta noortenäitusel “Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis”. Uus ühiskondlik situatsioon 1990. aastate algul võimendas neopopi lainet, kusjuures iga kunstnik manifesteeris end erinevalt – võrreldes kas või Marko Mäetamme ja Mall Nukke töid.

Kogu selle 40 aasta vältel kuni tänaseni toimunud muutuste ja liikumiste jada olen käesolevast tekstist siiski välja jätnud. Selles raamatus vaatlen vaid eesti popkunsti algusaega, n-ö algpoppi 1960. aastate keskpaigast kuni 1970. algusaastateni. Ja seda kahel põhjusel. Esiteks ei mahuks kogu 40 aasta pikkune pop-temaatika selle raamatu raamidesse, samuti ei ole kõnealuse laiaulatusliku ajalooperioodi analüüsimine popkunsti vaatepunktist minu eesmärk. Teiseks on põhjused, mille kaudu konstrueeriti 1960. aastate lõpu ja 1980. aastate lõpu kunstiteoste tähendused ja väärtustamine, väga erinevad. Arutades ühes oma artiklis kunstimaailma olemuse põhjuste ja mehhanismide üle, toob Arthur Danto näiteid popkunstist ja kunstnike teoste tunnustamise mehhanismidest kunstiteostena. “Kunstiteos on sümbolne väljendusviis, milles väljendatakse tema tähendust: kriitika ülesanne on identifitseerida need tähendused ja selgitada nende kehastumise viisi.

Sellisel viisil konstrueeritud, ongi kriitika põhjuste diskursuseks, milles osalemine defineerib kunstimaailma institutsioonilise kunstiteooria raames: et näha midagi kunstina, tuleb olla valmis seda interpreteerima põhjuslikes terminites – mida ja kuidas see midagi tähendab.”² Ja edasi: “Kuna nende [asjade] loomuses on olla sümbolid, olla kommunikatsioonisüsteem, ja neil on sellega haakuv publik, ja me saame seda publikut identifitseerida kui selle töö kunstimaailma, mille liikmed on hästi tuttavad põhjustega, mis konstitueerivad selle teose teosena, siis saame seejärel juba konstitueerida teose teosena, ja seejärel juba teosena iseenesest.”³ Ehk selleks, et kunstiteost mõista, on vaja rekonstrueerida ajalooline ja kriitiline teadvus, mis on ühe kunstiteose teket motiveerinud.⁴ Kriitiline teadvus, mis kunstiteost konstitueeris, oli 1960. aastatel ning 1980. ja 1990. aastate vahetusel oluliselt erinev.

Kuuekümnendatel asendas Eestis kunstimaailma laiemat tähendust väike sõpruskond popkunstnike ümber ning seda toetas ka tekkiv noortekultuur. See väike kunstimaailm oli tunnustav, toetav ning suhtles ümbritsevaga ühesugustelt alustelt. Selle sees ei tekkinud n-ö keelekonflikti.

1960. aastatel alguse saanud noortekultuur on ajastukeskselt eriomane ning selle lähteandmeid ei saa automaatselt kasutada või võrrelda järgnevate aastate popkunsti arengu ja muutumise puhul. Ühest küljest toimusid muutused kunstis ja eeskätt neopopi laine juba uue, 1960. aastate lõpus loodud paradigma sees. Teisalt puutus meie ühiskond alles 1980. aastate lõpus ja 1990. aastate alguses tegelikkuses kokku tarbimisühiskonnaga sel kujul, millest popkunst kunagi alguse sai. On loomulik, et huvidesfäär ja kunstilised otsingud olid oluliselt teisenenud. Oleks tõepoolest huvitav võrrelda 1960. ja 1990. aastate popkunsti suundumusi ja kihistusi, sest kuigi popkunst oma ehedal, radikaalsel viisil oli taandunud, polnud popkultuuri mehaanika ise kuhugi taandunud, vaid vastupidi, kasvanud, ning nii ekstreemne kümnend kui 1990. aastad loob võrdluseks haruldasi võimalusi. Kuid jäägu see teiseks korraks.

Ometi on käesolevale käsitlusele lisatud Kiwa üldistav lugu popkunsti flirdist massikultuuriga ning teoreetilise ihaluse tegelikkuseks muutumisest. Eespool nimetatud näitusel olid esitatud tema vildikamaalid, mis tähistavad kogu arengut alates 1975. aastast, mil popkunsti kui selgemalt määratletavat kunstinähtust enam olemas ei olnud. Kui ta oli lahustunud või levimas massikultuuri hulka ja saamas selle osaks. Või esines siin-seal subkultuuri-

2 A. C. Danto. *The Art World Revisited. Comedies of Similarity. – Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992, lk 41.

3 Samas, lk 41.

4 Samas, lk 47.

nähtusena. Kui vaadata Kiwa töid lihtsalt vormikooslustena, siis jutustavad nad sama lugu, mis SOUP-i liikmete tööd, aga viisil, mis ei oleks oma silmatorkavas illustratiivsuses saanud kuuekümnendate lõpus realiseeruda. Mingil kombel ühendab neid kahte viisi ühiskonnast kõnelda Keskküla hilisematele hüperrealistlikele töödele omane külmus, eemalolek ja samas varjatud agressiivsus.

Omamoodi viib Kiwa täide selle, mis oli SOUP-i seltskonna hoiakute aluseks – ta rõhutab enda kui autori anonüümsust, kirjeldab keskkonda või situatsiooni võimalikult tundevalt, võimendab olukordi absurdini, on hinnanguvaba, kuid mitte vaba skepsisest ühiskonna vastu. Tegelikult see kuuekümnendate lõpus nõnda ei realiseerunud, sest hoiakute aluseks oli mitte vaatlev skepsis, vaid kirm muuta keskkonda, luua alus uuele kunstimõistmisele, avardada vaatamise ja nägemise piire. Utopiline soov, nagu läbi kogu Euroopa modernistliku kunstiajaloo näinud oleme.

Teosed, mis käesolevas raamatus on reprodutseeritud, on pärit muuseumide kogudest (eeskätt Eesti Kunstimuuseumist, aga ka Tartu Kunstimuuseumist ja Arhitektuurimuuseumist), ent suurel määral ka erakogudest. See raamat pole kunstnike loomingu küpseimast perioodist, kuid ajalugu on andnud neile töödele teise ja mitte vähem olulise rolli – olla kujuneva uue kultuuri esteetilise normi “esijoonistajad”. Need tööd esindavad noorte inimeste elus perioodi, mil nad lõid aluse iseene vahekorrale kultuuriga. See vahekord ja nende ideed said murdekohaks kogu eesti kunstis. Nendes töödes on kohmakust, on eksperimente, mängu ja naudingut piiride kompamisest. See on noore põlvkonna enesekindel lahkulöömine sissetöötatud arusaamadest, nende uus suhe reaalsusega, oma keskkonnaga, ka oma utopiatega. Kujutlus, missugune ümbritsev keskkond peaks olema, kaalus tihti üles selle, missugune see parasjagu oli. Võimalik, et kõige täiuslikumalt toimiski popkunst vaid virtuaalse keskkonnana noorte kunstnike vaimuilm. Et see oligi kuuekümnendatel vaid *pop-dream*.

Mitmed olulised tööd on paraku kadunud, purunenud, või lihtsalt hoolimatusest ajarataste vahele jäänud. Õnneks on mitmest tööst säilinud fotod, mis kunagist originaali olemasolu vähemalt dokumenteerivad. Fotodokumentatsioon on esitatud ka mõnest olulisemast aktsioonist, *happening*’ist või sündmusest, mis tänaseks juba meie kunstiajalukku on kirjutatud, kuna see oli loomulik osa protsessist, mille tagajärjel kultuuripilt muutus.

Varase, 1960. aastate popkunsti viimaseks saavutuseks tuleb lugeda nelja 1973. ja 1976. aasta vahel valminud animafilmi, mille visuaalne keel võtab kokku ja esindab küpsel ja viimistletud viisil eelmise kümnendi popkultuuri. Filmid erinevad üksteisest täiesti nii sisult kui visuaalse märgilisuse intensiivsuse ja konnotatsioonide poolest, kuid kokkuvõttes toimivad nad ühesuguse mõtteviisi sees, esindades lihtsalt erinevat lähenemisviisi (vt lk 157).

Popanimatsiooni teemat käsitles oma magistritöös Andreas Trossek 2007. aastal (samal teemal on ka tema 2003. aastal kaitstud bakalaureuse-töö). Ta võttis esimesena pikemalt arutluse alla nende eripäraste filmide loomisloo, saatuse ja esteetika. Trossek kirjutab: “Seega, kas ei võiks mõned 1970. aastate kohalikud joonisfilmid olla lisapeatükiks muidu küllaltki teostevaesele eesti popkunsti(liku kunsti) ajaloole? Kas popkunst, millesse ENSV 1970. aastate kunstipoliitikas suhtuti ideoloogiliselt küllaltki ettevaatlikult ja mis oli pigem mittesoovitud suundumus, leidis ühe “legaalse” väljundi animeeritud lastefilmides?”⁵

Popkunsti loomuliku keskkonna osaks oli rokkmuusika. Kümnetest noortebändidest ja nende osast kogu muutuste protsessis on kirjutanud Vello Salumets oma raamatus “Rockrapsoodia” (1998). Salumets kirjutab: “Vajati uut soengu- ja riietumisstiili, uut kõnemaneeeri, uusi moetantse, filme ja filmistaare. Eelkõige aga vajati uut muusikat. Selleks sai *rock and roll*”⁶. Isetehtud kitarridega koolipoisid astusid popkultuuri enne kui kunstiüliõpilased. Rokkmuusika pilt kuuekümnendate keskel oli entusiastlik, kirju, suuresti ka amatöörlük – ja ometi oluline osa muustrist, mis hakkas kiiresti kujunema ja mida hiljem nimetame noortekultuuriks. Ansamblite ja maitsete erinevus oli suur, erilise kuulsuse osaks sai Peoleo, Kunstiinstituudi pidude lahutamatu staarbänd, kes erinevalt enamikust ansamblistest esitas oma repertuaari peamiselt eesti keeles ja laulusõnad olid “tolle aja kohta tohutu sotsiaalse alltekstiga”⁷. Rokkansamblid murendasid kultuurimajades ja koolipidudel teismeliste meeli, aga olid osalised ka laiema sotsiaalse tähendusega üritustel. Lauri Nebel (Peoleo) meenutab Tartu 1968. aasta üliõpilaspäevi: “Ronisime rongkäigu jälgimiseks mingi raudvärava otsa. Vaatepilt oli vapustav! Tudengite marss oli muutunud manifestatsiooniks. Mäletan, et ühel plakatil seisis hüüdlause “Jänkid, kaduge Peipsi taha!”, teisel oli kujutatud, kuidas Vene tank ajab taga mootorratast Jawa, kolmandal oli hüüdlause “Elagu Nõukogude Liidu peen välispoliitika!”. Tudengid skandeerisid suurima naudinguga “Angela Davis on süütu!” (neegrite vabaduse eest võitleja ja NSV Liidus rahuliikumise sümboliks tehtud käharpäine naisaktivist Davis oli USA-s just pokri pistetud). Võis aimata, mis sellisele protestiaktsioonile järgneb. Kõik, kes nendel üliõpilaspäevadel osalesid, mõisteti totalitaarse Nõukogude režiimi poolt süüdi. See kehtis ka Peoleo kohta. *Eesti sõduri* taoliste lugude esitamine oli nüüdsest peale tabu.”⁸

5 A. Trossek, Eesti popanimatsioon 1973–1979. Joonisfilmist lähikunsti ajaloo kontekstis. – Kunstiteaduslikke uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2009, nr 1–2, kd 18, lk 70.

6 V. Salumets, Rockrapsoodia. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1998, lk 14–15.

7 Samas, lk 101.

8 Samas, lk 105.

Kumus toimunud näituse saatemuusikaks valisin ometigi mitte Peoleo, vaid Optimistide muusika. Optimistid polnud kõige suuremad radikaalid tolleaegses rokkmuusikas, kuid just nemad lõid professionaalse eeskuju paljudele noortele bänditegijatele. Nemad tegelesid imagokujundusega ja tänapäeva mõttes korraldamise ja turundusega. Võimalik, et nad olid esimesed, kes sellisel viisil sisenesid populaarkultuuri kuulsustejanulisse glamuursesse maailma. Ja nad olidki väga populaarsed. “Kahjuks ei tehtud 60. aastatel statistikat, kuid vaieldamatult sai laulust *Mul on tunne* esimene eestikeelne pophitt ja väga suure populaarsuse võitnud *Ülle* oli esimene eetris kõlanud Eesti *rock*ansambli omaloominguline pala. *Rukkivälja* omapärast saatefaktuuri, mille Optimistid olid üle võtnud ansamblilt The Byrds, hakkas jäljendama mitu Eesti ansamblit ning Vietnami sõda kritiseeriv *Protestilaul* sai nii Eesti Raadios kui ka Eesti Televisiooni poliitikasaadete “sundlooks”. Optimistid oli ka esimene Eesti biitansambel, kellest tehti iseseisev telesaade. See oli ekraanil 24. jaanuaril 1967. Nüüd olid ukсед valla teistegi ansamblite jaoks.”⁹

Popkunst eesti kunstikirjutuses

Ülevaates näitusest “Popkunst Forever” kirjutab Teet Veispak Postimehes: “Kuigi 1960ndate teise poole ja 1970ndate periood eesti kunstis on leidnud küllap kõige enam kajastamist siinses kunstiteaduses ja kriitikas, on sellest ajast kirjutanud eelkõige protsessis osalenud kunstnikud ise. On loodud arvestatav tekstikogum, millest ühel või teisel juhul kumab läbi kas või alateadlik soov anda sellele suhteliselt lühikesele perioodile ehk liiga kaalukas ja ennast tähtsustavgi tähendus.”¹⁰

Kuuekümnendate ja seitsmekümnendate vahetus on kriitikutele ja ajaloolastele tõepoolest intrigeeriv aeg. Tuleb siiski silmas pidada, et Nõukogude perioodil eespool nimetatud tekstimassi mitmel põhjusel ei tekkinud: eelkõige seetõttu, et tegu oli liiga lühikese distantsiga, piisava tausta- ja teoreetilise materjali puudumisega, ning tolleaegseid uurimusi ei saanud vabalt kirjutada. Viimasel kümnendil on olukord muutunud ning selle perioodi kohta on lisandunud mitmeid olulisi tekste.

Ettekujutus, et on loodud arvestatav kogum tekste, võib olla tekkinud eeskätt Leonhard Lapini kolme raamatu¹¹ põhjal, milles ta on seni kõige põhjalikumalt käsitlenud ka popkunsti teemat. Veispakil on seega õigus,

⁹ V. Salumets, lk 78.

¹⁰ T. Veispak, Pop vilistas teooriale ja tabas ajavaimu. – Postimees, 2009, 7. detsember, lk 15.

¹¹ L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997; L. Lapin, Pimeydestä valoon. Helsinki: Otava, 1996; L. Lapin. Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003.

et eelkõige on sellest perioodist kirjutanud protsessis osalenud kunstnikud ise, vähemalt 1990. aastatel.

Popkunsti või seda riivavalt käsitlevad tekstid võib jagada kolmeks: esiteks tekstid, mis kirjutati 1960. aastate lõpus, 1970. aastate alguses sündmuste toimumise ajal, teiseks Leonhard Lapini tekstid ning kolmandaks hilisemad ajastut/nähtust kirjeldavad ja tõlgendavad tekstid. Allpool keskendun vaid algusaegade kirjutistele kui originaaltekstidele ning jätan vaatluseta hilisema bibliograafia, selle hulgas nii Leonhard Lapini mälestustele põhinevad väärtusliku andmebaasiga raamatud kui ka viimasel aastakümnel ilmunud huvipakkuvad käsitlused 1960. aastate lõpu noorest kunstist.¹²

Esimesed artiklid, kus popkunsti mainitakse või kirjeldatakse, ilmusid Tartu Riikliku Ülikooli (TRÜ) ajalehes, seda eeskätt seoses kunstikabineti näitustega Tartu Ülikooli (TRÜ) kohvikus. Nagu ülikooli kohvik oli avalik platvorm noorte kunstinäituste tegemiseks, nii avaldati ka esimesed reproduktsioonid ning lühiinformatsioon uuest kunstist just TRÜ lehes. Kaljo Põllu, tolleaegse TRÜ kunstikabineti juhi ning uue kunsti ühe juhtiva ideoloogi poliitika hulka kuulus mitte ainult uue kunstikeele sissetoomine ja toetamine, vaid ta pidas oluliseks, et sellest ühtlasi kirjutatakse. Teatavasti kuulusid kunstikabinetist alguse saanud kunstirühmituse Visarid hulka ka kunstiajaloolased (Jaak Olep, Kaur Altoa), filoloogid (Asta Hiir), samuti kirjutas tihti Ain Raitviir, erihariduselt sootuks loodusteadlane. Kaljo Põllu nõudis tekste ka kunstiajaloo üliõpilastelt ja nii ilmusid esimesed tekstid TRÜ ajalehes nii Eha Komissarovilt kui allakirjutanult. Tähelepanuväärne on, et nendes tekstides kasutatakse õigeid termineid ja kirjutatakse popkunstnikust, pop-piltidest, *pop-show*'st jne, kuigi mõni aeg hiljem see üle-eestilises ajakirjanduses enam nii enesestmõistetav polnud. Kuna ajaleht andis ülevaateid ka Tartu üliõpilaspäevadest, mille loomulikuks osaks oli luule, muusika ja kujutava kunsti õhtu ülikooli kohvikus, on ajalehes alati juttu ka uuest kujunevast kunstist. See oli periood, kus Tallinna ja Tartu noored väga tihedalt üheskoos solidaarselt tegutsesid. “Samuti täheldas

12 Nt: A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu” 1973–1984. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2004, kd 13, nr 2, lk 110–142; A. Kurg, Erinevad valged (ruumid). Tervikkunstiteose ideed 1970. aastate eesti kunstis. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk 153–164; M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: happening’id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2005, kd 14, nr 4, lk 139–178; A. Allas, Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening “Mannekeeni matmine”. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2008, kd 17, nr 4, lk 9–30; S. Helme, Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk 123–137.

Tõnis Vint, et nii tallinlased kui tartlased on jõudnud enam-vähem ühele platvormile, sõltumata sellest, et ANK '64 (nende näitus jõudis kohvikusse 1967. aastal) ja Visarid alustasid erinevatelt lähtekohtadelt.¹³ Tõenäoliselt esimene trükis ilmunud avalik tekst uutest kunstiideedest kajastas 1968. aasta 30. detsembril toimunud pop-õhtut Ando Keskküla kodus Nõmmel. See polnud üksnes vaimukas ja oluline vaimne õhustik, mis õhtul loodi, vaid ka ruum oli kujundatud näitusekeskkonnana. Selle sündmuse kohta, millest paraku ühtki fotojäädvustust pole, ilmus 10. jaanuari 1969. aasta TRÜ ajalehe esilehel (!) väike lugu Lepalinnu nime all. Teksti autor oli tegelikult Leonhard Lapin ning tema 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 lõid 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.”¹⁴

Sama aasta 12. detsembril numbris on reprodutseeritud kolm popteost rubriigis “Pilte kohvikunäituselt”: Ando Keskküla “Pesukauss”, Peeter Luksi “Lilled valges vaasis” ja Kaljo Põllu “Kurbus”.¹⁵

Kirjutised TRÜ ajalehes näitasid informeeritust ning popi iseenesest-mõistetavat lõimimist noore kunsti hulka. Polnud ilmselt palju vaja, et mitte ainult näida, vaid ka olla informeeritumad oma lugejast, sest vastav kirjanud, nii palju kui seda üldse oli, liikus peamiselt siseriingides. Näiteks kirjutab Ain Raitviir Kaljo Põllu graafikat analüüsid: “Üsna palju on näitusel töid, mille suuremaid või väiksemaid pidepunkte popkunsti või õieti selle euroopalikult pehmemal variandiga, mida uuskujuandlikkuseks on nimetatud. [---] Teistes “pop”-piltides on nii otseütlemist kui ka allteksti korruga ja vaatajale jäetakse avarad võimalused oma mõtlemismasin tööle panna”.¹⁶ Ja näide Peeter Urbla artiklist: “Uuele võiks leida teataval määral eeskujusid või analoogiaid varasematest aegadest. Kindlasti on mõju pop-kunsti, dada liikumisel, samuti ka uusreaalsusel ja reportaažkunstil.”¹⁷ Teine väljaanne, mis noore kunsti tutvustamise enda kanda võttis, oli ajakiri Noorus, mille toimetuse koosseis aastani 1973 (seejärel saadeti senine toimetuse laiali) oli

13 E. Tegova, A. Hiir, Tartu V üliõpilaspäevad. – Tartu Riiklik Ülikool, 1969, 28. nov.

14 A. Lepalind, POP-68. – Tartu Riiklik Ülikool, 1969, 10. jaan.

15 Tartu Riiklik Ülikool, 1969, 12. det.

16 A. Raitviir, Progressi mõiste selgituseks. – Edasi, 1971, 14. märts.

17 P. Urbla, Kunsti põlvkond 1970. – Noorus, 1970, nr 12, lk 64–69.

üks noore intelligentsi tugipunkte. Noorus oli ilmselt tugevama kontrolli all ja nõnda kõrvaldati just enne trükkiminekut artikkel “SOUP ’69” näitusest Pegasuses, mida on selgesti näha ajakirja 1970. aasta esimese numbri küljenduses, kus leheküljel 67 ootamatult tekkinud tühja pinda täidab viimasel hetkel lisatud reproduktsioon Andres Toltsi maalist “Hommiikuti armastavad merikajakad anda kontserte” (1969).¹⁸ Ometi tellis Noorus toleleaegse peakunstniku Jaan Klõšeiko eestvedamisel mitmesse numbrisse illustratsioone Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis (ERKI, praegu Eesti Kunstiakadeemia) veel üliõpilase seisuses olevatelt Leonhard Lapinilt, Andres Toltsilt, Ando Keskkülalt ning mitmes artiklis tutvustati ka uut kunsti. Jaan Klõšeiko ise kirjutab 1969. aastal prohvetlikult (ilmunud jaanuaris 1970): “Kuid pöördugem kõige nooremate “lahkusuliste” poole. Tööstuskunstnikud Ando Keskküla ja Andres Tolts, klaasikunstnik Gunnar Meyer, metallehistööst Rein Mets. Arhitektid Ülo Eljand ja Leo Lapin. Ilmselt on neil igav hakanud Peterburi–Leipzig–Pariisi aururongi soliidses seltskonnas, ja vist sellepärast otsitakse kunstialgeid teise tööstusliku revolutsiooni “artodroomidelt”.¹⁹ Sellega tähistas Klõšeiko esmakordselt trükitekstis olulisima vahejoone eesti kunsti senise väärtusorientatsiooni ja noore kunsti vahel, millest edaspidi kujuneb mitmeks aastakümneks põhimõtteline debatt.

Almanahh Kunst avaldas esimese popiteemalise artikli Tõnis Vindi sulest 1971. aastal, mis tähendas, et materjal pidi valmis olema 1970. aastal. Tõnis Vint kirjutab küll laiemalt kujundist uuemas maalikunstis, kuid jõuab loomulikult popkunsti näidetenii. Oluline on selle artikli juures illustreeriva materjali valik, kus olid esindatud olulised USA ja Briti popkunstnikud, aga ka mõned artikli pealkirja laiemalt toetavad reproduktsioonid.²⁰ Tõnis Vint oli ise sel ajal almanahhi lepinguline kujundaja, ent see ei tähendanud siiski, et tal täiesti vaba voli oma ideede levitamiseks oli. Almanahhi kontrollis Glavlit, nagu teisigi trükiseid, ehkki see kuulus Eesti NSV Kunstifondi süsteemi, mitte Kirjastuskomitee otsealluvusse. Kirjastus Kunst andis 1976. aastal välja ka pehmekaanelise raamatukese “POP art ja modernismi paradoksid”, mis oli tõlgitud vene autori Viktor Sibirjakovi originaalist (ilmunud 1969). Tegu oli nagu ikka, uue nähtuse marksistliku kriitikaga, aga samas tutvustati mitmete Lääne filosoofide, slh Ortega y Gasset’ seisukohti. Raamatu kujundas Tõnis Vint ning selle raamatu, nagu ka Vindi artikli puhul, on kõige olulisem reproduktsioonide valik. Läbisegi on esitatud USA ja Briti tuntuimaid autoreid (Warhol, D’Arcangelo, Lichtenstein, Rauschenberg, Blake, Hockney jt) ning see näitab ka enam-vähem suundumusi ja autoreid,

¹⁸ Vestlus Andres Toltsiga 5. septembril 2009. Märkmed autori valduses.

¹⁹ J. K. Kodukaunistamise kõrvalt. – Noorus, 1970, nr 1, lk 64.

²⁰ T. Vint, Kujund uuemas maalikunstis. – Kunst, 1971, kd 39, nr 1, lk 38–42.

mil viisil pop siia jõudis. Valiku kujundas eeskätt kujundajale kättesaadav materjal, rahvusvaheline autorikaitse Nõukogude Liidus ei kehtinud.

Omapärane ja tollases olukorras pisut uskumatu kanal oli teine kirjastuse Kunst väljaandel ilmunud almanahh Kunst ja Kodu. See suure trükiarvuga väljaanne osutus pisut hiljem ainulaadseks noortele kunstnikele oma ideede levitamiseks (alates 1973. aastast sai ajakirja koostajaks ja kujundajaks Andres Tolts, tema kujundatud teine ajakirjanumber oli ühtlasi Toltsi ERKI lõpetamise diplomitöö). Kunst ja Kodu oli kodukujundusajakiri ning seega loomupäraselt tihedalt seotud uute disainiideedega, mida ajakirjas esitavad nii Tolts, Keskküla kui Lapin. Pop-ideede tutvustus oli siin osa laiemast ettekujutusest disaini kõikehõlmavast rollist uue füüsilise ja kultuurilise keskkonna loomisel. Sellele on viidanud ka Andres Kurg, analüüsides ajakirja Kunst ja Kodu kohta omaaegses kultuuris: “Ometi arvan ma nüüd, et selles [ajakirjas] on koos mitu erinevat tähendustasandit, kus ajakirja võib pigem vaadelda paralleelselt SOUP ’69 seltskonna kunstitegevusega, mis haakub popis alguse saanud huviga masstoodangu, massimeedia ja tarbimismaailma vastu.”²¹ Illustratsioonidena kasutati nii Lääne avangardi kui omaenese popteoseid, muutes vahel ka teoste rolli vabakunstiteosest n-ö tööjooniseks.²² Siin tuleb aga lisada, et 1970. aastate keskpaiga Kunst ja Kodu on oluliselt teadlikum kui 1960. aastate lõpu, 1970. aastate alguse üksikute kirjutiste autorid, sest areng toimus kiiresti juba mõne vähese aasta sees ning informeeritus kasvas kuudega.

1970. aastate kunstikriitika otseselt popkunstist ei kirjuta, kuigi mainitakse muutusi ainekutes ja hoiakutes.²³ Võib ju eeldada, et kriitikul, kes otseselt noorteseltskonnaga seotud polnud, oli raske uut nähtust selgelt sõnastada. Kuid teisalt võib arvata, et näiteks sellised teravapilgulised kriitikud nagu Evi Pihlak või Ene Lamp äkki ei soovinudki ametnike tähelepanu noortele kunstnikele pöörata, neile n-ö läänemaigulisi termineid ette söötes.

Mainitud artiklid ning väikesed uudisekillud, mida siin-seal õnnestus avaldada, ei kujutanud endast isegi kokku mingit süstemaatilisemat popkunsti ülevaadet. Kirjutistes kasutati siit-sealt korjatud materjali, tekste, mida kusagilt saada oli õnnestunud. Need tekstid on nagu väikesed torked üldvoolu ega omanud laiema publiku silmis veel mingit tähendust. Ei võigi

21 A. Kurg, Almanahh “Kunst ja Kodu” 1973–1984. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2004, kd 13, nr 2, lk 111.

22 A. Kurg, Erinevad valged (ruumid). Tervikkunstiteose ideed 1970. aastate eesti kunstis. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 158.

23 Nt: E. Pihlak, Mõtteid 1972. aasta maalist. – Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, kd 1. Tallinn: Kunst, 1976, lk 71–72; E. Lamp. Uusi taotlusi eesti maalil. – Kunst, 1971, kd 39, nr 1, lk 6–13; Enn Põldroos. Midagi on toimunud. – Sirp ja Vasar, 1972, 26. mai, nr 21, lk 8.

eeldada, et popkunsti kui laiema nähtuse kohta mõni põhjalikum ja süstemaatilisem tutvustus oleks ilmunud. Küll aga olid need olulised noore intelligentsi ringkondades ning sõnumi mahust oli olulisem fakt, et midagi õnnestus avaldada.

Tolleaegne popkunsti bibliograafia, nii kasin kui ta ka on, kajastab ühtlasi samal ajal toimuvaid nihkeid ja ümberpaiknemisi ühiskonnas. Esiteks oli tuntav vahe, millised kohalikud väljaanded said kaasa rääkida ja uue kultuuri tekke juures olla ning millistel oli see kindlasti raskem või juhtkonna poolt lihtsalt lubamatu. Üle-eestilistes ajalehtedes nagu Noorte Häääl või Rahva Häääl oli ideoloogiline kontroll karmim kui näiteks TRÜ ajalehes või ka Sirbis ja Vasaras ning Nooruses. Viimastes muidugi töötasid toimetustes inimesed, kes ise olid huvitatud uue materjali levitamisest. Uue kümnendi alguses aga on tunda tugevama ideoloogilise surve taastumist, mida näitab ka ajakirja Noorus karistamine liigse liberaalsuse eest. 1970. aastate keskel popkunstit enam otsesõnu ei kirjutata.

Informatsioonikillud

Võib palju arutada teemadel, kas ja kui palju said noored otseseid mõjutusi USA või Briti popist, ja – mis meie puhul sama oluline – kuivõrd aduti selle taga suuremat kultuurimuutust. Kas ja kui palju mõjutas siinseid noori visuaalne materjal ja kas uut kujundikeelt toetasid tekstid, mida loeti?

Kindlasti ei saa kogu Eestisse jõudnud materjali ühtmoodi hinnata. Informatsiooni seisukohast on kõik siia jõudnud infokillud ühtmoodi väärtuslikud, kuigi sisu muutus ajas kiiresti. Ei saa väita, et alati oleks loetud samu ajakirju või vaadatud samu pilte, sest trükised, mida luges Tõnis Vint 1960. aastate keskel, ei olnud needsamad, mis jõudsid Lapini või Toltsini paar aastat hiljem. Tol ajal liikunud info põhjal ei olnud võimalik luua ühtset enam-vähem süstemaatilist ülevaadet popkunstit kui laiema kultuurinähtusest või veel enam, luua ühtset eeskujut või pildikeelt. Siiski on oluline teada, millise materjaliga kokku puututi. Allpool vaatame, millised trükised siia jõudsid. Intervjuus, mis on tehtud 1990. aastal, räägib Andres Tolts: “Sõjast oli mööda vähem veidi kui 25 aastat ja [---] 20 aastat sellest oli peaaegu täielikus informatsioonisulus. Nii et ega meil kellelgi erilist ülevaadet ei olnud, mis oli pealesõjajärgses kunstimaailmas toimunud. Meil isegi puudusid sellised hääd võimalused plagieerimiseks, sest meil lihtsalt see informatsioon puudus.”²⁴ Mõni aeg hiljem, 1994. aastal antud intervjuus väidab Tõnis Vint, kirjeldades oma informeeritust 1960. aastate esimesel poolel: “Võib öelda, et keskkooli lõpuks ma omasin küllaltki korraliku ülevaate

²⁴ ETV saade “SOUP ’69”. Toim. M. Mälk, rež. J. Nõgisto, 1990.

sellest, mis maailma kunstis toimub.”²⁵ See on üsna erandlik väide, aga siinjuures tuleb arvestada, et Tõnis Vint sai tänu oma teadlasest isale juurdepääsu Teaduste Akadeemia raamatukogu fondidele ning juba keskkooli ajal tõi isa nädalalõppudeks koju inglise kunstiajakirja Studio International. Esimesel võimalusel hakkas ta ka ise sotsialismimaade kunstiajakirju koju tellima. Tõnis Vint oli tänu piiritule huvile kunstiprotsesside vastu ning laialdastele teadmistele kahtlemata tol ajal eesti muutuva kunsti keskpunkt.

1960. aastate teisel poolel hakkas Nõukogude Liitu imbuva/saabuva info hulk suurenema. Infokanalid (ametlikult tellitavad Ida-Euroopa ajakirjad, antiikvariaadid, laevaihendus Helsingiga, vähesed turismireisid, esimesed tutvused Lääne kolleegidega) olid äärmiselt kitsad, kuid seda väärtuslikumad, sest info väärtust tuleb konverteerida kohalikku konteksti. Mustvalge repro kehvalt trükitud Tšehhoslovakkia ajakirjas aastal 1966 võis olla kunstnikule suurema tähendusega kui värvitükis reproduktsioon Lucy Lippardi raamatust “Pop Art”, mille esimese, saksakeelse eksemplari tõi Eestisse 1969. aastal Leonhard Lapin Ungarist, kuhu oli õnnestunud minna üliõpilasvahetuse korras.

Kuuekümnendate aastate keskel ERKI-s õppinutele olid olulised ajakirjad Poolast (Projekt, Przegląd Artystyczny) ja Tšehhoslovakiast (Tvar, Výtvarné Umění, Výtvarné Práce). Millist visuaalset või sõnalist informatsiooni võis neist ajakirjadest saada? Üldjuhul on tegu kunstiajakirjadega, mis eeskätt tegelevad kohaliku kunstiga, samuti tutvustatakse teiste sotsialistlike maade, eeskätt naabrite kunsti. Informatsiooni Lääne kunsti kohta on, kuid oluliselt tagasihoidlikumalt, samuti on reproduktsioonid peamiselt mustvalged. Väheseid ajakirju, mis hakkas teistest varem avaldama suuformaadilisi värvilisi reproduktsioone, oli Projekt, kuid see oli pigem plakati- ja disainiajakiri. Resümeed ei olnud üldjuhul venekeelsed, mida oleksid saanud lugeda meie üliõpilased, vaid pigem prantsuse keeles (Przegląd Artystyczny). Loomulikult polnud nendes ajakirjades mingeid süsteemilisi ülevaateid või pikemaid teoreetilisi käsitlusi Lääne uuest kunstist. Viiteid on läbiseigi nii USA popkunstnikele, kuid samavõrra on tähelepanu all Euroopas toimuvad protsessid, nagu Hermann Nitschi aktsioonid. Piisab mõnest näitest, et aru saada – need ajakirjad polnud kindlasti popkunsti häälkandjad. 1967. aasta Výtvarné Umění kümnenda numbriga reproduktsioonide hulgas on Adami, Niki de Saint-Phalle ja Tinguely tööd, leheküljel 508 on küll kirjutis peamiselt Briti popkunstist, kuid kõrvuti Bridget Riley’ga reproduktsioonid Rauschenbergilt ja Lichtensteinilt. 1969. aasta Przegląd Artystyczny kolmas number avaldab Oldenburgi, Armani, Lucas Samarasi, Charles Frazier’ tööde reproduktsioone. 1969. aasta Przegląd Artystyczny esimene number tutvustab läbiseigi Christo, Allen Jonesi ja

²⁵ ETV saade “Kuldсед kuuekümnendad eesti kunstis”. Režissöör J. Nõgisto, produtsent M. Mäik. 1994.

Césari töid, viienda numbri reproduktsioonide valikusse kuuluvad Andy Warholi ja Kienholzi tööd.

Nende ajakirjade kohalik tähendus polnud mitte popkunsti kui uusima ja radikaalseima mõtteviisi tutvustamine. Nende tähendus oli teistsuguse visuaalse mõtlemisviisi tutvustamine, mis omakorda aitas kaasa pisut hiljem SOUP-i kunstnike loodud uue mõtlemisruumi tekkele. Need ajakirjad oma reproduktsioonidega lõhkusid pealesunnitud kitsast ideologiseeritud retoorikat realismist ning andsid teada, et realismi on võimalik ka teistmoodi käsitleda, välistamata esteetilist ja sotsiaalset autonoomiat. Poola üks tuntumaid popkunsti kujundite kasutuselevõtjaid Roman Ciešlewicz kirjutab: “Multiplikatsioonid, assamblaaž, akumulatsioon – need on vaid erinevad viisid taastada individuaalsed esteetilised väärtused objektide suhtes, mis on kaduma läinud numbrite, industriaalse tsivilisatsiooni ja masstoodangu maailmas.”²⁶

Tartu noored kunstnikud said informatsiooni Kaljo Põllu tegevuse kaudu Tartu Riikliku Ülikooli kunstikabineti juhatajana. Kui Kaljo Põllu 1962. aastal sellele tööle suunati, tellis ta peaaegu et esimese teona sama aasta sügisel kabinetile kõik kataloogi alusel saada olevad sotsialismimaa-de kunstiajakirjad, nende seas juba eespool nimetatud Poola ajakirja Projekt, Tšehhoslovakiast ajakirjad Tvar, Výtvarné Umění, Výtvarné Práce ja kodukujundusajakirja Domov, lisaks veel kunstiajakirjad Rumeeniast, Ungarist, Saksa Demokraatlikust Vabariigist, Hiinast ja Vietnamist. Esimese tellimuse maksis ta kinni omaenda esimesest või teisest palgast.²⁷ Kaljo Põllu on vestluses autoriga maininud veel üht üsna eripärast informatsioonikanalit, nimelt saadeti Tartu Ülikooli raamatukogule rahvusvahelisi katalooge raamatute tellimiseks ning Kaljo Põllul õnnestus mõnda aega käia ülikooli raamatukogu komplekteerimisosakonnas katalooge vaatamas. Raamatuid paraku tellida ei saanud, aga kataloogides olevad kaanekujundused, nimed, terminid oli tole aja jaoks suur hulk infot. Hiljem sellised uurimisretked keelati. Vahel oli võimalus käia raamatukogu eriosakonnas, kuhu koguti postis konfiskeeritud raamatud. Nende hulka kuulus ka Soome kunstiajakiri Taide.

Tuleb märkida veel kahe raamatu tähendust, mis mõlemad kuulusid pigem SOUP-i seltskonna lugemislauale. Esiteks juba eespool mainitud Lucy Lippardi “Pop Art”, mille esitrükk ilmus 1966. aastal ja millest, nagu eespool nimetatud, jõudis 1969. aastal siia saksakeelne tõlge. Raamat andis esmakordselt ülevaate popkunsti põhialustest ja piirkondlikest suundumustest ning oli rohkesti illustreeritud. Teine raamat, mis kohaliku *happening*’ikultuuri edendas, oli Michael Kirby “Happenings” (New

²⁶ Projekt, 1968, nr 3, lk 20.

²⁷ Vestlus Kaljo Põlluga 5. septembril 2009. Märkmed autori valduses.

York, 1965), mis hakkas kunstnike hulgas käest kätte liikuma 1968. aastal. Kuigi Eestis ei alanud *happening*’id sugugi mitte tänu nimetatud raamatule, oli teos oluline üldisemate taustateadmiste omandamiseks ning kinnituseks kohalikele tegemistele. Võttes kokku siit-sealt hangitud teadmisi kunsti etenduslikest vormidest ning kohapeal arenevatest aktsioonidest, kirjutab Leonhard Lapin: “Nii toimus ka *happening*’i harrastus enam sisemiste impulsside ajel kui Kirby õpikust sörmega järke vedades.”²⁸

Siin liikunud trükistest kokkuvõtet tehes tuleb silmas pidada kaht asjaolu. Esiteks oli kahtlemata kõigel, mis siiakanti jõudis, erakordselt tugev mõju noortele. Seda pole kunstnikud ka kunagi eitanud. Toomas Vint kirjeldab, et on kasvanud üles koos Rauschenbergi ja Lichtensteiniga.²⁹ Lapin on kirjutanud: “A. Warhol, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, T. Wesselmann ja J. Rosenquist olid lausa “omad poisid”.”³⁰ Teiseks tuleb aga vahet teha sellel, kuidas eeskujud mõju avaldasid ja sellel, kuidas kunstnikud oma töödes eeskujusid kasutasid.

Uue visuaalse mõtlemise konstrueerimine ei saanud olla vaid kunstitrukiste levimise tulemus, vaid see oli laiem mõjuvaldkond, mis liikus Läänest tulnud plaadikujundustest suurt lillemustrit eelistava noortemoeni. Sõjajärgse ideoloogia kontrollitav esitusviis kultuuris oli olnud masendavalt piirav ega vastanud enam tegelikele muutustele ja huvidele ühiskonnas. Protsessid, mis said alguse kuuekümnendatel, olid nii laialdased, et noor kultuur ei saanud üksnes piirduda ühe printsiibi, siinkohal pop-printsiibi järgimisega või ainuüksi kujundite ülekandmisega visuaalsetesse süsteemidesse. Seepärast ei saa ka liigset tähendust omistada kohati ilmselgetele USA või Briti popi eeskujude kasutamisele. Eeskujude järgimist 1960. aastate lõpus võib võrrelda kipspeade joonistamise kursusega kunstikoolides – selle abil valmistatakse ennast ette tegema midagi, millest kasvab välja hoopis teistsuguse tähenduse ja väärtusega iseseisev kunstiteos.

Kuldsed kuuekümnendad, ikkagi

Aastal 1999 ilmunud raamatus “Lühike eesti kunsti ajalugu”³¹ on peatükk “Kuldsed seitsmekümnendad”. Kuuekümnendad tundusid kümmekond aastat tagasi olevat (ja olidki) põhiliselt ettevalmistav eksperimentide aeg nähtusele, mida saab tänaseni nimetada kuldseteks seitsmekümnendateks. Just seitsme-

²⁸ L. Lapin, Mängides happeningi. – L. Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 37.

²⁹ Vestlus Toomas Vindiga 18. juulil 2009. Märkmed autori valduses.

³⁰ L. Lapin, Mängides happeningi, lk 37.

³¹ S. Helme, J. Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999.

kümnendatel kinnistusid ka pealiinis popkunsti sissetoodud võtted ja teemad ning kumuleerus ja lõppes kümnendi algul toimunud kohalik noortekultuuri mäss. Ja ometi, kümne aasta jooksul on tulnud avalikkuse ette piisavalt palju omaaegsete tegijate poolt unarusse jäetud töid, tekste, mälestusi, mis muudavad otsustavalt vahekordi. 1968. aasta Tšehhoslovakkia sündmused ja Tartu üliõpilaspäevad teevad lõpu ettekujutusele humaanselt sotsialismist ja noorte eksperimendist saab alguse paradigmaatiline muutus kogu kultuuris. Seega – kuldsed kuuekümnendad, ikkagi.

Kui palju ja mida see juba kultuurilukku *slogan*'ina kinnistunud sõnapaar tähendas Eestis? Allpool ei ole eesmärgiks anda kokkuvõtvat sissevaadet Eesti kuuekümnendatesse, mis vähemalt visuaalkultuuris hõlmab eri etappe ja rööpseid suundumusi. See pole tekst põlvkondadest, vaid popkunsti algusest Eestis. Meil pole paraku ilmunud kaalukamat kultuuriloolist käsitlust sellest väga tihedast kümnendist – seda asendavad üksikud käsitlused.³² Nii piirdub ka käesolev materjal kunstiga ning peamiste märksõnadega selle ümber ega taotle esitada laiemat kultuuriloolist käsitlust.

Union-pop, liit-pop

Minu popikäsitlus on lähtunud kahest seisukohast. Esiteks, eesti popkunst 1960.–1970. aastate vahetusel oli angloameerika popkunstist küll mõjutatud, kuid tugevalt kohalikust keskkonnast ning ühiskondlikest oludest lähtuv kunst, mille väärtus on kohaliku situatsiooni analüüsis ja kasutamises kunstiteostes. Ja esimesest teesist lähtuvalt teiseks: ei ole vaja ületähtsustada eesti popile informatsiooniks olnud töid ja kunstnikke kui üksühest eeskuju, mida oma teostes kasutati ja korrati. See materjal, millest ka eespool juttu oli, on pigem tööriist.

Seda vahet on väga oluline rõhutada, sest Teise maailmasõja järgsele pikka aega toimunud ajalookirjutusele, mis jagas Euroopa kunsti keskuste ja “teiste” vahel, kus kogu Ida-Euroopa jäi “teiseks”, sobis hästi modernismi ideoloogiasse *à priori* sisse kirjutatud sõltuvuslik seos modernistliku kultuuri ning metropolide vahel. Tõsi, seda ajalookirjutust on viimasel aastakümnel tõsiselt rünnanud nii akadeemilised ringkonnad kui kunstnikud ise. Kuid nagu on kirjutanud Henry Meyric Hughes: “Tegelikuses jäi aga Pariisi Lääne kunstimaailma jaoks kunstipealinnaks kuni umbes 1960. aastani, ning pariislaste silmis – ning mitme “teiseks” ja “kolmandaks” maailmaks

³² Nt muusikast vt: V. Salumets. Rockrapsoodia. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1998; kirjandusest vt: Stalinismi taandumine ja 1960. aastad. – Eesti kirjanduslugu. Koost. E. Annus, L. Epner, A. Järv, S. Olesk, E. Süvalep, M. Velsker. Tallinn: Koolibri, 2001, lk 412–535.



Andres Tolts. Voodi I. 1971. Eesti Kunstimuuseum

kutsutud piirkonna riikide, sealhulgas Ida-Euroopa jaoks – jäi Pariis selleks 1960. aastate teise pooleni.”³³

Kuuekümnendate lõpus jagunes Eesti kunst kaheks, kus ühele poole jäid prantsuse modernismi Pallasesse üle kandunud väärtushinnangud ning tehnikad, teine pool aga asus kultuuri n-ö amerikaniseerima.

Eesti kuuekümnendate noortekultuuri puhul ei Henry Meyric Hughes. Nihkuvad vaated ja strateegilised ümberjoendumised. Värske pilk saa muidugi liiga tõsiselt tõsta küsimust amerikanisest, sest allikad ning mõjutegurid olid liiga segunenud. Pigem on see väide kui metafoor sõjaeelse modernismi (Pariis) ja sõjajärgsete arengute (New York) illustreerimiseks. Noorte teadvust mõjutasid korraga Ameerika ja Briti rokk- ja popmuusika, McLuhani siia sattunud teosed, Euroopa eksistentsialism jne. Samas on ju selge, et ajakirjade kaudu tutvuti eelkõige USA popkunstiga ning Rauschenbergi, Lichtensteini ja Oldenburgi ning pisut hiljem Warholi tööde reproduktsioonid olid esmased allikad, kust teave popkunsti kohta tuli. Kuid muidugi pole see võrreldav teadliku ameerikaliku kultuuri importimisega, mida kirjeldab näiteks Branislav Dimitrijević, sidudes

³³ 1945. aasta järgsele Euroopa kunstile. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 15.

selle ühtlasi Baudrillard'i mõistega "reaalsuse esteetiline hallutsinatsioon". "Nõukogude süsteem tõkestas konsumerismikujundite massilise ringluse, ning nende puudumisest tekkinud iha (ning nõukogude elu teatav ühetao-
lusis, "diktatuur üle vajaduste") sai peamiseks poliitiliseks relvaks sellise visiooni kasuks rääkimisel, mis võrdsustas sotsialismi kokkukukkumise jä-
rel kaks maailma ihaldatud objekti, tarbimise ja poliitilise vabaduse. Need
kujundid tekitavad, kui kasutada Baudrillard'i fraasi, "reaalsuse esteetilise
hallutsinatsiooni" reklaamikujundite või kommertsfilmide kaudu, mis eks-
poneerivad ihaldatud elustiile. 1950. aastate lõpu ja 1960. aastate Jugoslaa-
via polnud veel tarbimisühiskonnaks saanud, ent konsumerismikujundite
ringlus vormis mainitud reaalsuse esteetilist hallutsinatsiooni, mis tõi sisse
kummalise väärtuste ümberpaigutamise."³⁴ Amerikaniseerumist kui erilist
ja mõjuvat kultuuristrateegiat on aga nii Lääne-Euroopa kui ka Põhjamaade
kirjanduses palju analüüsitud.

Siinkohal pole oluline mitte aga kunstiajaloolaste poolt ammu aktsep-
teeritud lahknemine, vaid käesoleva teksti seisukohalt on oluline küsimus
"teisest" ja "teistsugusest", mille hulka ka kohalik "amerikaniseerumine"
kuulub. Akadeemiline kirjandus on alates Steven Mansbachi palju eriarva-
musi tekitanud raamatust³⁵ kasutanud Ida-Euroopa sõjajärgse modernismi
uurimustes sõjaeelse modernismi kirjeldamiseks mõeldud ja sealt ülevõetud
terminit "erinev" või "teistsugune" (*different*). Selline muutus tähistab pikka
aega domineerinud "ismide" ajastu lõppu. Meie kunstiajaloo tähendab see,
et me ei peaks eeskujude omamises nägema pideva hilinemise ja ebaorigi-
naalsuse märki, vaid esiteks kui värvavat ja võimalust teise kultuuridimen-
siooni toomiseks oma tol ajal sumbumisele määratud kultuuri. Ja teiseks
aktsepteerima täiesti teistsuguse, kohaliku sotsiaalse ning kultuuripoliitilise
olukorra domineerimist, mis loovad siia jõudnud eeskujudele täiesti teistsu-
guse konteksti. Andres Kurg kirjeldab Jüri Okase 1970. aastate loomingut
nii: "Tema 1970. aastate fotod, montaažid, *performance*'id ja filmid järgivad
otseselt sama perioodi angloameerika minimalismi ja kontseptuaalse kunsti
arenguid, paljudel juhtudel isegi varajamatult viitavad neile. Samal ajal füü-
siline ja diskursiivne keskkond, milles ta töötas ja mida oma töödes kujutas,
erines ajaloolisest ja poliitilisest situatsioonist, millest minimalism ja kont-
septualism välja kasvasid. Hästi on teada tähenduslik nihe, mille tolleaegse
avangardi tööd eesti konteksti asetudes üle elasid, kuidas radikaalse kunsti

34 B. Dimitrijević, "Raudse eesriide kergitaja" – Ameerika moodsa kunsti näitus Belgradis ning selle suhe "sotsialistliku modernismi" ja "sotsialistliku konsumerismiga" 1950. aastate Jugoslaavia SFV-s. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk 324.

35 S. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltics to the Balkans, ca 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

sõnavara ja ideed jäeti tihti kõrvale või leiti need olevat kohalikus kontekstis mitesobivad.”³⁶ See tähendab, et meie sõjajärgse kultuuri uuenduslike liikumiste toimimis- ja hindamiskriteeriume ei saa allutada Lääne-Euroopa või USA klišeedele, vaid neid tuleb käsitleda kohalikest sotsiaalsetest ja poliitilistest oludest lähtudes. See tähendas tarbimisühiskonna asendamist letialuse kauba ühiskonnaga, aga ka vastumeelsust ja arusaamatust Lääne intelligentsi hõivanud vasakpoolsete ideede vastu, samuti kommertsbanaalsuse konverteerimist sotsiaalsesse märksõnadesse. Ehk nagu kirjutas Ants Juske: “Unionpop kontsentreerus mitte kommertsbanaalsusele, vaid banaalsusele, mille tõi Eesti ellu NL süsteem.”³⁷ See tähendas veel mitmeid omapärasid, mida allpool kirjeldatakse.

Seega käsitleme meie popkunsti kui kohalikku eripärast varianti, mis on tingitud kohalikest võimalustest. Et tekkis kunst, mida ainult kohalikud olud tekitada said. Tuleb rõhutada, et ameerika popis käibivad banaalkujundid ja kultusstaarid – kokakoola pudelid, Marilyn Monroe või Mao – ei olnud kasutatavad meie popis. Nimetatud kujundite tähendusväli oli meie kultuuris täiesti teistsugune, lausa vastupidine, märgistades mitte massikultuuri subjekti vaid midagi enneolematut, uudset ja seetõttu erilist, mille kasutamine on popmentaliteedis välistatud. Eesti popi unikaalsus

³⁶ A. Kurg, Jüri Okase “spetsiifilised objektid”. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 20.

³⁷ Ants Juske pressitekst näitusele “Eesti avangardi meistrid” Luum galeriis, 11.06.–05.07.1992.



Andres Tolts
Ase. 1970. Tartu Kunstimuuseum

ongi just vahetegemisel – tähtis polnud samade ikoonide kasutamine ja kopeerimine, vaid samasuguse mõtteviisi levitamine ja sünteesimine kohalike tähenduste kaudu. Selle kinnituseks on näiteks Andres Toltsi kollaažid 1967. aastast või rahvusliku müüdimotiivi sidumine Warholi korduvkujundi võttega Kaljo Põllu 1967. aasta kartongtrükkides. Selle eripära rõhutamiseks leiutati Leonhard Lapin termini ‘liit-pop/union/soviet pop’. “Kuigi SOUP ’69 eeskujuks oli USA **pop art**, ei võetud selle kujundisüsteeme üle mehaaniliselt. Intellektuaalidena uuriti popi ideoloogilist ning esteetilist tausta ning saadi aru, et kodumaal tuleks pöörduda omamaiste sümbolite ning nõukoguliku massikultuuri poole, milleks meie silmis oli kommunistlik poliitiline propaganda. Nõndaviisi sündiski juba 1968. aastal ka eespool käsitletud **soviet pop**, mis sai eestipärase nime **liit pop**.”³⁸ Käesolevas tekstis on kasutatud ka sõnapaari *union pop*, mis samuti tol ajal ringles, tähistades sellega Nõukogude Liitu (Soviet Union) ning samas vihjates USA mõjudele.

Popkunst algas? Ja lõppes

Eesti kunstiajaloo on popkunsti sünonüümiks SOUP ’69. See on näituse pealkiri, mis hiljem kandus üle rühmitusele, mida tegelikult ei eksisteerinud. Meenutades 1969. aasta ERKI üliõpilaste iseseisvate tööde näitust, mis oli märkimisväärselt uuenenud uute suundadega, kirjutab Lapin: “Võis kogeda juba uue liikumise, *pop art*’ile tugineva suundumuse sündi. See põhines eelkõige kahe vaimuka noormehe, 1968. aasta sügisel ERKI-sse õppima tulnud Ando Keskküla ja Andres Toltsi loomingule ning tegevusele, kelle levitatud “pop-printsii” oli eeskujuks teistelegi noorematele kunstnikele.”³⁹ “Popi tähe alla uus liikumine koonduski,” kinnitab ta ka hiljem.⁴⁰

Kuuekümnendatel alguse saanud popkunst on Eestis siiski laiem kui näitused “SOUP ’69” ja sellele järgnenud “Eesti Edumeelne Taie” (1970). Raske on fikseerida kunstiajaloo hetke, mil miski millestki alguse sai. Keskkond, millesse sisenesid Keskküla ja Tolts, oli juba haaratud protsessidesse, milles kujunes uus kultuur. Nii Visarid Tartus kui rühmitus ANK ’64 Tallinnas olid asunud piire avama. Mõlema rühmituse eesmärk polnud mitte abstraktne eksperimenteerimine, vaid kunstilise kogemuse avardamine, mille eelduseks või vähemalt üheks osaks peeti kunstiajaloolist haritust. Rühmitus Visarid loodi mõned aastad hiljem (1967) kui ANK (1964), kuid

38 Paksendus ja kursiiv autori originaalis. – L. Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 182.

39 Startinud kuuekümnendatel. – L. Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 22.

40 L. Lapin, Avangard, lk 182.

Kaljo Põllu tegevus ja mõttekaaslus oli ju tekkinud varem kui rühmituse algus fikseeriti. Seega võime popkunsti kehanditena näha nii ANK-i kui Visarite liikmeid (sealjuures silmas pidades, et kumbki rühmitus polnud stiilirühmitus, vaid eeskätt mõttekaaslaste seltskond) kui ka SOUP-i sõpruskonda. Need kolm seltskonda paigutuvad meie popikaardil erinevalt, nende mõtteviisid ja kuvandid ei pruugi omavahel kattuda. Nõnda kui popkunst on väga lai mõiste rahvusvaheliselt, seda ka 1960ndatel, oli ka meie kunstis mitu käsitlusviisi. ANK-i noorte töid võib nimetada eelpopiks, nagu seda on teinud Leonhard Lapin.⁴¹ Kaljo Põllut tuleb pidada popi suureks üksiklaseks, ning SOUP-iga laiemale avalikkusele paisatud pop-printsiiip keskendus uue kultuurilise arengu formuleerimisele.

1970. aastate keskpaigaks väljus pop kitsamast subkultuurilisest liikumisest, andes popkultuurile omaselt teed kõikvõimalikele rakenduslikele arengutele alates animafilmidest ja ajakirjakujundustest kuni üsna pea ka plaadikujundusteni. Pop-printsiiip ise ühest küljest lahjenes, loobudes oma subkultuurilisest suletusest, ja segunes eri kunstnikukäekirjades, ent teisalt tungis just oma lahjenemise kaudu peaaegu igasse visuaalkultuuri valdkonda.

Rõõmus pop

ANK '64⁴² kuvand sellisena, nagu seda hilisem kunstikirjandus ja ka kollektiivne ettekujutus tihti on aktsepteerinud, tekkis ilmselt alles pärast seda, kui rühmituse liikmed ERKI lõpetasid, ning on paljuski loodud näituse "Saku '73" poolt. ANK-i liikmete instituudiaegseid töid ei tunta sugugi nii palju, ja kui palju neid säilinud on? Rühmitus loodi 1964. aastal ja aastaks 1968 oli enamik rühmituse liikmeid ERKI lõpetanud. Seega, nagu väidab ka Jüri Hain: "Aega, mil grupi tegevusel ta liikmetele enam endist tähendust polnud, võib piiritleda 1969. aastaga."⁴³

Anu Liivak kirjeldab algusaastate loomingut: "Pea kõik ANK-i liikmed tegid omal ajal automatistlikke joonistusi ning tašistlikke visionaarseid abstraktseid teoseid. Samuti huvitas neid sürrealism, mille järgija oli ka karismaatiline Moskva avangardi liider Ülo Sooster, kellega ANK-ilased regulaarselt suhtlesid. Veidi hiljem ilmuvad popkunsti ideede mõjul teostesse

⁴¹ L. Lapin, Igavikku. – kunst.ee, 2008, nr 2, lk 40.

⁴² J. Hain, ANK '64. – Kunst, 1977, kd 50, nr 1, lk 44.

⁴³ Üliõpilaste rühmitus, mis loodi 1964. aastal Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis Üliõpilaste Teadusliku Ühingu raames. Vt lisaks: ANK '64. Näituse kataloog. Koost. A. Liivak ja S. Saarep. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995; T. Luuk, Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekt. Hommage à Tõnis Vint. – Uued põlvkonnad. Artiklite kogumik. 2. vihik. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, 1989; T. Luuk, Avatusest ja suletusest kunstis. – Looming, 1985, nr 9, lk 1292–1295.



plakatlikult kahemõõtmelised kujutavad elemendid, emailsed maalipinnad, selged kontuurid ja valmiskujundid, ent seegi kontakt omas mööduvat tähendust.⁴⁴ Nagu eespool öeldud, polnud ANK stiilirühmitus ning popkunsti võtted olid teiste kõrval olulised, kuid mitte tähtsamad. Popkunst on kõige enam mõjutanud kolme kunstnikku – Malle Leisi, Aili Vinti ja Jüri Arrakut. Kuigi neile kõigile on omane tasapinnalisus, erksad “mitte-prantslaslikud” värvikooslused ja figuuriüldistus, on nende tööd väga erinevad ning mingit üldistust ühistest eesmärkidest teha ei saa. Kuid kasutatav uus, olgu see ajutine eksperiment või püsivam otsing, on märkimisväärne ja kohalikus kontekstis jõuliselt teistsugune. Kõige järjekindlam on siin Malle Leis ning tema maalid (ta töötas lisaks ka akvarelli, guaši- ja vahel ka kollaažtehnikas) on aastatel 1966–1968 koos Kaljo Põllu assambleeidega esimesed popkunsti kujundikesksusest mõjutatud tööd eesti kunstis.

Kujundi tähtsusest räägiti tol ajal palju, nii omavahel arutledes kui ka hiljem trükisõnas, suuresti tänu Tõnis Vindile.⁴⁵ Kujundi mõiste muutus äärmiselt

44 A. Liivak, Kunstinähtus ANK. – ANK' 64. Näituse kataloog. Koost. A. Liivak ja S. Saarep. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995.

45 T. Vint, Kujund uuemas maalikunstis. – Kunst, 1971, kd 39, nr 1, lk 38–43.

tähtsaks ja väljus hiljem eeskätt Vindi enda käsitles popkunsti raamidest. Leisi puhul tuleb rõhutada kahte võtet, mis tema poptöodes olulised on: rõhutatult frontaalsed figuurid ning kompositsiooni geomeetrilise jaotuse esiletoomine. Leisi “ruumitus” koos frontaalsete figuridega märgistab suletust, “kastilikust”. Popkunstis nii populaarne korduvkujund on Leisil muutunud pigem eksistentsiaalse ängi tähiseks, mängulisuseta labürindiks. Juba 1960. aastate lõpus kasutas Leis ka taimekujundit, millest hiljem sai tema kunsti juhtmotiiv. Leis arendab edasi rafineeritud ilu, iseloomulikku kogu ANK-i seltskonnale. Hiljem on Ene Lamp kirjutanud nähtusest, mida nimetab ilunälja kustutamise vajaduseks.⁴⁶

Jüri Arraku pooleiud on omamoodi tüüpilised kogu seltskonna otsingutele, mis, nagu eespool rõhutatud, sugugi ei keerelnud ainult popkunsti ümber. Paljudes 1960. aastate lõpu töodes on sürrealism ja abstraksionism põimunud ning Arrak katsetab ka leidmaterjalidega. 1970. aastal Tallinna Kunstihoone galeriis toimunud personaalnäitusel esitab ta ruumisügavust välistavaid, selgete värviliste figuridega maale, mis on tema loomingus üks katsetuste ja kunstilise mõtlemise viise ning ühtlasi lähim kokkupuude popiga. Muidugi, on tunda Wesselmani, samuti Hans Arpi abstraktsete selgevärviliste vormide ja Joan Miró tööde mõju. Arraku hilisem sotsiaalselt märgistatud tegelastüüp eraldub oma olemuselt popkunstist, kuid popkunsti võtete mõju on tunda ka hilisemas loomingus.

Aili Vindi värvilised guašid pole samuti teadlik suhestumine ainuüksi popimaailmaga, vaid need on imeliselt tundliku värvitajuga kunstniku opkunsti piirimaadel tööd. Aili Vindi puhul tuleb kindlasti rõhutada tehnika osatähtsust – värvide üleminekuid talle omasel viisil on võimalik saavutada ainult guašvärvidega. Aili Vindi puhul ei kehti enamik popkunsti lähtekriteeriume, kuid ta haakub oma lüürikas suunaga, mida isegi Eesti kasinates oludes võib siduda hipimaailmaga. Tema töodes saavad mingil kombel kokku boheemlus ja glamuur. Ka konstruktsioon ja boheemlus.

Sarnast hoiakut demonstreerivad ka Villu Jõgeva pisut hilisemad, 1974. aastast pärit fotod. Need on romantilised fotod, ümberringi roheline-kollane suvi, millesse sekkuvad punased tehnilised konstruktsioonid. Hoolimata sellest on fotode meeleolu leebe. Roheline-kollane suvi ja loodus on märksõnad, mille kaudu nendes töodes rõhutatakse kunstnikele nii omast isikuvabaduse ihalust. Toomas Vint polnud küll ANK-i liige, kuid oli sellega perekondlikult tihedalt seotud. Tema varased maalid aastatest 1968–1970 kuuluvad samuti eesti popkunsti “hipilikku”, psühheedsesse ja erootilisse poolde. Päärn Hint on kirjutanud 1969. aastal: “[---] juuksed õlgadel lehvimas ja paljajalu käin läbi oma õite lõhnava saju käin võililleaasade odavas kurbuses [---]”.

⁴⁶ E. Lamp, *Ilus kunst, inimene ja põld*. – Sird ja Vasar, 1974, 5. detš, lk 8–9.



Võililleaasade naivistlik ja metafüüsiliselt pisut äraolev vaim iseloomustab küll ka Aili Vindi ja Malle Leisi ning Villu Jõgeva töid, aga eeskätt ikkagi Toomas Vindi maale. Oma maalidega, kus on läbisegi nii plakatlik pinnaline agressiivsus kui ka märgatav lillelapselik fantaasia, esindab ta meie popis aastatel 1967–1968 Läänes tihti kasutatud mõistet “psühheedelne”. Kirjeldades hipiliikumise ja rokkmuusika mõju Põhjamaade noortekultuuris, kirjutab Erik Thygesen: ““Psühheedelne” oli kahtlemata kõige tugevamini töötavaid kontseptsioone 1967. aasta sügisel ja 1968. aasta kevadel. Inimesed rääkisid lõputult psühheedelsetest plakatitest, psühheedelsetest kirjakujundusest, psühheedelsest muusikast, psühheedelsest valgusest, psühheedelsest kujundusest, psühheedelsest aknakujundusest ja psühheedelsetest kandekottidest. Ja nii edasi.”⁴⁷ Psühheedelne muutus moesõnaks ka Tõnis Vindi ringkonnas. Kohalikud võimalused siseneda meeliavardavasse

⁴⁷ E. Thygesen, *Underground. From Beat to Hippie. – Nordiskt 60-tal. Uppbrott och konfrontation: 1960–1972 = Pohjolan 60-luku. Murros ja vastus = The Nordic '60s. Upheaval and confrontation.* Helsinki: Nordiskt konstcentrum, 1990, lk 37.

psühhedeelsesse maailma nõrkade hallutsinogeenide abil olid küll peaaegu olematud, kuid seda ahvatlevamaks muutus tavaruumi lõhkumine oma meeltes selle üle arutledes või kujundimaailmas seda realiseerides. Toomas Vindi maalid kinnitavad seda.

Eesti rokkmuusika ajaloos on Salumets eraldanud biitnikuid ja hipisid, aga kunstis on seda piiri väga raske tõmmata, sest muutused toimusid nii kiiresti ning erinevat infot ahmiti ühekorraga. Kui Toomas Raudam paneb oma artikli pealkirjaks “Me olime Kerouac”⁴⁸ ja kirjeldab sedakaudu Visarid, siis tekib küsimus, kuidas see biitpõlvkonna esindaja sobib popkunsti ideede kirjeldajaks? Aga kui me jälgime seda ideede virvarri, mis noore kultuuri sünniga kaasas käis, seda meeleheitlikku dünaamikat ning hirmu peatumise ees, samuti *drop-out*-sündroomi, siis miks mitte Kerouac?

Handmade readymade

Kui Kaljo Põllu, Enn Tegova ja Peeter Lukats otsustasid 1967. aasta detsembris luua oma kunstirühmituse, sest Tartus toimuva vabariikliku kunstinäituse žürii oli nende tööd taas tagasi lükanud, oli kunstikabineti aktiivsus juba märkimisväärne. Samuti nagu ANK, polnud ka Visarid⁴⁹ seotud ühe kunstisuunaga ega orienteeritud vaid popkunstile. Visarite manifest (kirjutatud aastal 1971) on dokument, mis seab rühmitusele väga laiad piirid kohaliku kunstielu korraldamise soovitustest kuni globaalprobleemideni. “Meie teoreetiliste seisukohtade lätted peituvad nii kohalike kui ülemaailmsete probleemide sünteesis,” kirjutatakse manifestis.⁵⁰ Manifest sätestab: “Meid ühendas tegutsemisjanu ja teadmine siinse kunstielu laostumisest. Seadsime ülesandeks oma loomingu ja uute kunstiideede propageerimise kaudu lootuse ja tasakaalutunde tagasiandmise (vähemalt üliõpilaskonnale).”⁵¹

Manifest ei täpsusta, mida peetakse silmas uute kunstiideede all. See oligi väga lai ja tolerantne mõiste klassikalisest modernismist op- ja popkunstini. Kaljo Põllul oli üsna võimas relv oma ideede avalikustamiseks – TRÜ kohviku näitused, mida aastatel 1962–1972 toimus kokku umbes viiskümmend.⁵² Visarites polnud popkunst seega printsii, vaid nagu ka ANK üliõpilastel, üks võimalus teiste kõrval. Popkunst huvitas nii Rein Tammikut kui Enn Tegovat, mis on nende mitmetes töodes ka näha, kuid kõige arengu-

48 T. Raudam, *Me olime Kerouac*. – Postimees, 1994, 6. mai, lk 14.

49 Vt lisaks: Kunstirühmitus “Visarid”. Tartu, 1967–1972. Näituse kataloog. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997.

50 Samas, lk 54.

51 Samas, lk 54.

52 Visarid ja nende aeg. Jutuajamine Kaljo Põlluga tema ateljees Tallinna Kunstihoones 29. augustil 1996. aastal. Üles kirjutanud Tiina Tammet. – Kultuurileht, 1996, 20. september, lk 12–13.



võimelisemaks osutus popkunst Kaljo Põllu loomingus – tema valmiskujunditega ruumilistes objektides ning maalides ja graafikas (kartongtrükkides). Kaljo Põllu ruumilistes objektides seguneb op- ja popkunst. Nendes töedes on paras annus irooniat omaenese pop-printsibi suhtes – valmisesemed, mida kunstnik kasutab, on ju üsna piiratud, sest müügibuumi Nõukogude Eestis ei olnud. Mõned laste mänguasjad, jõulukuusehited (seegi ilmselt omaaegne defitsiit), natuke kasutusahelast välja jäänud tarbeesemeid.

Selleks et siseneda Brillo Boxi fenomeni, lõi Põllu oma valmiskujundid ise, originaalidena. *Handmade readymade*. Ei midagi kohatud ega üllatavat tollaegses kontseptuaalses atmosfääris. Pealegi on see vahekord palju peenem, kui lihtsalt tarbekultuuri imiteerimise kaudu imiteerida popkultuuri seisukohti. Warholi Brillo Boxist sai omamoodi popkunsti ikoon mitte tööna iseenesest, vaid vaatamisviisi küsimusena – miks ja kuidas seda vaadata mitte kommerts-kultuuri objektina, vaid kunstiteosena? Põllu objektides tekib kahekordne asendus – kuidas vaadata kunstiteostena seda, mille kontseptuaalne alus on olematu kommerts-kultuur, seega eimiski? Kuidas vaadata artefakti artefaktina, mille taga peaks olema miski muu? Sama küsimus kerkib tema maalide puhul – Põllu maalib siiditrüki tehnikat imiteerides, maalib korduvkujundit, mis Warholi käe all allus siiditrükis näiliselt kergesti väikestele manipulatsioonidele ning muutustele, kuid maalina omandab täiesti teistsuguse iseloomu – staatilise, natuke raskepärase ja väärrika.



Kaljo Põllu. Kurbus. 1968. Eesti Kunstimuuseum

Warholi efekti saavutamiseks kasutas Põllu ruudustiku abil kujundi suurendamist ning seejärel juba läbi kalkapaberi kopeerimist. Modellideks fotod Lääne ajakirjadest. Jutt on maalidest “Kaks mõtet” (õli kartongil, 1967) ja sellele tööle eelnenud maalist “Üks mõte”, mis kujutas vaid üht nägu ja valmis 1966. aastal. Paraku pole viimane töö säilinud.⁵³ Neis maalides kasutab Põllu kahte imagoloogilist võimalust – kujundit ennast ning n-ö ajastu vaimu rõhutamist, kuid ei pööra mingit tähelepanu teisele popkunsti olulisele tahule – materjalile kui meediumile – ja selle kaudu sõnumile. McLuhani kuulus *medium is the message* jäetakse nendes töödes kõrvale ning popkunstile nii oluline meetod taandatakse nendes maalides hoopis abstraktsemasse kanalisse: “põhiline neis töödes oli ajastu idee.”⁵⁴ Võib muidugi ka vastupidi interpreteerida – just nimelt maalimeedium oligi sõnum sellest, kuid reflekteeruvad popkunsti ideed ja meetodid siin. Seega oli McLuhanil nii või teisiti õigus.

Täiesti originaalsel viisil väljendub see ajastu idee 1967. aastal valminud akvatinta-valmiskujundites “Hirm” ja “Hingekellad”. Neist “Hirm” on esimene korduvkujundiga töö ja tegelikult üks kolmest samalaadsest variandist, millest paraku kaks teist pole säilinud. “Hingekellades”

⁵³ Vestlus Kaljo Põlluga 11. jaanuaril 2010. Märkmed autori valduses.

⁵⁴ Punane joon. Kaljo Põllut küsitleb Toomas Raudam. – Kunst, 1995, nr 1, lk 41–45.

ühendatud popnäo vulgaarsus ning korduvkujundina kasutatud juustele asetatud pärjaga Eesti neitsitüüp on oma tähendusväljalt ootamatult nii sügavad kui prohvetlikud. 1969. aasta kartongtrükkides jätkab Põllu korduvkujundi kasutamist, kuid nimetatud töödele omase räige vastanduse asemel võimendab ta rahvusromantilist motiivi. Muidugi, popile omane korduvkujund, milleks kasutatakse eestluse rahvusromantilist kuvandit, lubab üsna mitmeid tõlgendamisvõimalusi. Siin võib näha Põllu huvi eesti ajaloo (mitmed ringsõidud Eestis koos ajaloolastega) ja muinasajaloo vastu, mis realiseerus suurejooneliselt tema hilisemas loomingus. Kuid on ka võimalik, et käsitleme neid pilte (rehetuba, eesti rahvariides neiu) kui rahvusliku alateadvuse masstoodangut ja seeläbi kui kommertsujundit. Sel juhul ei teki mingit konflikti sõnumi, vormi, materjali ja idee vahel. Küsimus pole ju selles, mida kujutatakse, vaid selles, kuidas publik kujundit vaatab ja aktsepteerib. Äratuntavus, omaksvõetus on kindlasti popi metoodika üks osa. Nende trükkidega on Kaljo Põllu meile andnud täiesti originaalsed popkunsti teosed, mis veel ootavad laiemat interpretatsiooni.

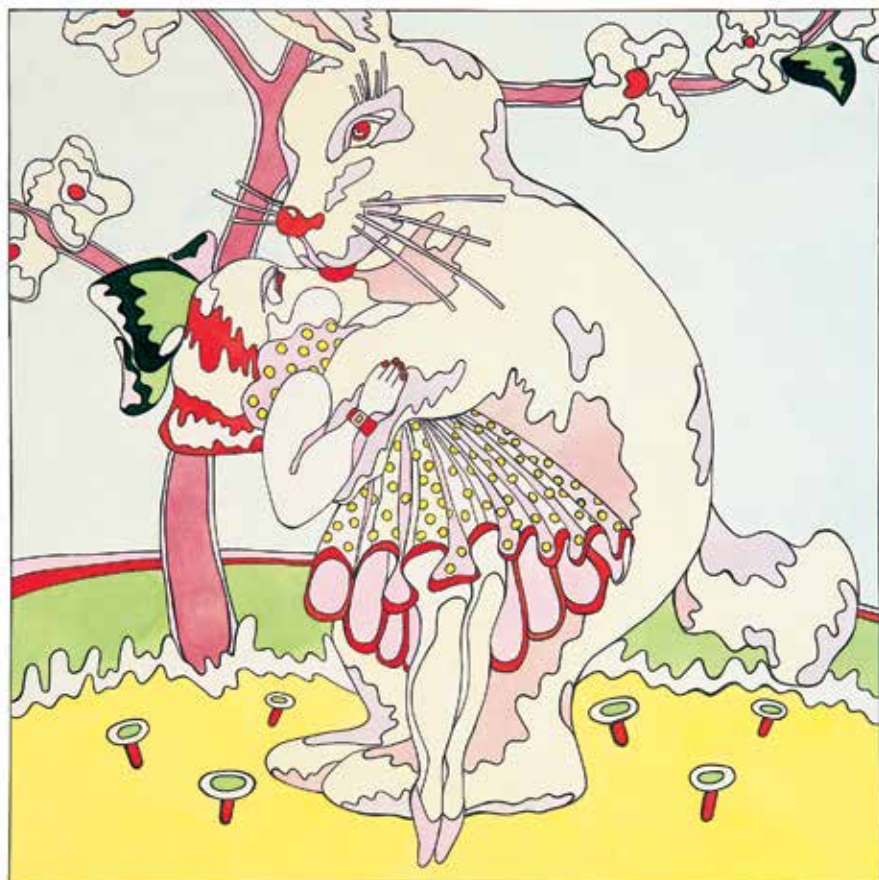
Kui Põllu luges 1971. aastal teistele Visarite liikmetele ette manifesti, oli rühmitus juba oma tegemisi lõpetamas. Kirjas autorile on Kaljo Põllu kinnitanud: ““Visarid” lõpetasid oma tegevuse juba 20. mail 1972.”⁵⁵ Selleks oli mitu põhjust – tema liikmed hakkasid ülikoolist ja ka Tartust lahkuma, Põllut ennast hakkas üha rohkem huvitama ajalooline ruum. See toimus üsna järsult – tulevikku liikumise asemel suundub kunstnik otsustavalt sama virtuaalsesse minevikku. Kindlasti on selle muutuse juures otsustavaks ka poliitilise režiimi surve tugevnemine. Need vähesed vabadused, mida veel kasutati aastatel 1967–1969 ning mis võimaldasid luua nähtused nagu TRÜ kunstikabinet ja TRÜ kohvikunäitused, lõppesid üsna järsult. Põllu lahkus Tallinna. “Põllu keskendumine soomeugri mütoloogiale väljendab ühe ajastu lõppu, 1960. aastate ideaalide lõppu ning väga sihikindlat pühendumist uuele temaatikale, mille sümbolistlikul koodil on hoopis teine iseväärtus,” kirjutab Harry Liivrand.⁵⁶

SOUP '69 ja pop-printsiiip

Nagu juba mainitud, ei olnud loov tuumik Ando Keskküla, Andres Toltsi, Gunnar Meieri ja Leonhard Lapini näol kindlakujulisem rühmitus, vaid uutest ideedest innustunud sõprade seltskond. Lapin kirjutab: “SOUP 69 puhul ei saa kõnelda ühtsest rühmast, sedavõrd suured individualistid olid selle juhtoinad, isegi mitte *popart*'ist juhendumisest, sest selleski oli

⁵⁵ Kaljo Põllu kiri 1. novembrist 1999. Kiri autori valduses.

⁵⁶ H. Liivrand, Kunst nagu kuldseid kuuekümmendad. – Hommikuleht, 1994, 22. aprill, nr 19.



Leonhard Lapin. Jänku suudlus. 1970. Eesti Kunstimuuseum

erimeelsusi, vaid põlvkonnakaaslaste sõpruskonnast, keda ühendas loovus.”⁵⁷ Lapin nimetab kaasamõtlejatena Rein Metsa, Ülevi Eljandit (esinesid SOUP ’69 näitusel), Vilen Künnapud, Ludmilla Siimu, Rein Siimu, Sirje Runget, samuti noori kirjanikke Juhan Viidingut ja Ott Arderit.

Omamoodi oli SOUP disainerite ja arhitektide liit ning ei puudutanud vabade kunstide üliõpilasi. 1966. aastal oli ERKI juurde loodud tööstuskunsti kateeder, kuhu 1968. aastal asusid õppima Ando Keskküla ja Andres Tolts. Leonhard Lapin oli arhitektuuri õppima asunud 1966. aastal. Arhitektuuri ja disaini probleemid osutusid Nõukogude Liidus oluliseks juba 1950. aastate teisel poolel, koos vajadusega pöörata tähelepanu inimese privaatsfäärile ja kodule ning seda parandada. Oma osa selles oli ka eespool nimetatud USA 1959. aasta teaduse ja tehnika näitusel Sokolnikis. Protsessi kirjeldatakse tänapäeval kui nõukogude modernismi või sotsialistlikku modernismi.⁵⁸

⁵⁷ L. Lapin, Avangard, lk 182.

⁵⁸ Vt nt: S. E. Reid. Nõukogude “kaasaegne stiil”: sotsialistlik modernism; D. Crowley, Sotsmodernism ja vabaajaasutuste arhitektuur Kesk- ja Ida-Euroopas 1960.–1970. aastatel; jt kogumikus: Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009.

Uuendusmeelsed õppejõud kasutasid ERKI-s ära sammud, mis Nõukogude riik oli sunnitud ette võtma, et n-ö kosutada sotsialismi kunsti.⁵⁹ Keskkonna mõju, selle organiseeritus/organiseerimatus, esemete, töövahendite ratsionaalsus ja esteetika ei olnud mitte kitsalt õppeaine küsimused, vaid ümbritseva sotsiaalse keskkonna küsimus. Uues õppeaines said kokku klassikalise modernismiajastu ettekujutus arhitekti organiseeritud universaalkeskonnast ning tekkiva noortekultuuri tundlikkus selle keskkonna kriitilisel analüüsimisel. Tööstuskunsti kateedris oli professorite Bruno Tombergi ja Udo Ivaski juhtimisel kindlasti oluliselt vabam ja uuenduslikum vaim kui ERKI-s üldiselt. On üsna loomulik, et eksperimenteerivama loomuga uut eriala õppima asunud noored liikusid erialast väljapoole ning leidsid just popkunstis selle pinnase, millelt edasi arendada oma ideid ja ettekujutust kunstist ja keskkonnast.

Mõtteviisi kujunemisel ei saanud siiski ainsaks otsustavaks teguriks ERKI keskkond – pigem astusid nii Tolts kui Keskküla uut ainet õppima juba varem kujunenud huvi põhjal. Seda kinnitavad Toltsi kollaažid 1967. aastast, s.o juba keskkooli ajast, ning 1968. aastal koos Keskkülaga üliõpilaste iseseisvate tööde näituseks loodud plakat, s.o kohe esimesel kursusel pärast sisseastumist. Popkunstile/liit-popile omased võtted – meedias

⁵⁹ S. E. Reid, samas, lk 71.

Andres Tolts. Sümpoosion. 1968. Eesti Kunstimuuseum



võimendatud banaalsused või selle võimendamise tõttu banaalsuseks muutunud artefaktid, keskkonna banaalsus ise, klišeede kasutamine – on nendes töödes juba olemas.

Toltsi kollaažid on teadaolevalt esimesed sarkastilis-ironilised tööd, mis ründavad olemasolevaid nõukogude meedia võimendatud massikultuuri lemmikuid. Tuntud nõukogude kunstiteosed, mida miljonitiraažilistes ajakirjades reprodutseeriti ja omaseks tehti, on Toltsi väiksemõõtmelistes töödes omavahel absurdsetes dialoogides ning kaotanud seeläbi igasuguse väärikuse ning mõtte. Esimese ERKI-aegse popsündmusena toimus nn popõhtu 1968. aasta detsembri lõpus Ando Keskküla kodus eramajas Nõmmel. Juba eespool kirjeldatud õhtu (vt lk 19) leidis märkimist ka TRÜ ajalehes. Kaljo Põllu viis korterinäituse formaadist alguse saanud näituse Tartu Ülikooli kohvikusse, kus see avati kolm kuud hiljem, 1969. aasta märtsis, ning tema sõnul oli see esimene popkunsti näitus Tartus.⁶⁰ Paraku tekitas näitus kohvikus suurema skandaali ega jäänud tagajärgedeta. Esiteks oli Kaljo Põllu pärast vestlust toonase TRÜ rektoriga sunnitud edaspidi alati kohale paluma komisjoni, kes näitused enne avamist igaks juhuks üle vaataks. Põllu mälestuste järgi ei muutnud see komisjon küll kordagi esitatud valikuid.⁶¹

Tähelepanuväärne on aga see, et popinäitust ei kästnud siiski kohvikuseintelt maha võtta! Teine pop-õhtu avalikustamise tagajärg oli hoopis laiema tähendusega, puudutades nn tööd avalikkusega. Kunstnike Liidus otsustati samal aastal alustada Tallinna Kunstihoones vestlusi kaasaegsest kunstist. Esimene kohtumine vaatajatega oligi teemal “Kas kaasaegset kunsti on raske mõista?”, esinejaks Jaak Kangilaski.⁶² Nii jätkus suhteliselt kitsale ringile mõeldud popõhtu hoopis laiema tähelepanu ja tulemusega kohalikule kunstielule.

Järgmise, Tallinna üldsusele suunatud näituse korraldasid nüüd juba teise kursuse üliõpilased 1969. aasta hilissügisel tollases poolkinnises kirjanike kohvikus Pegasus. Kuna tegu polnud täiesti avaliku näituseruumiga, oli võimalik seal välja panna töid, mida Kunstihoone või riiklik muuseum kindlasti eksponeerinud poleks. Paraku on fotomaterjal näituse kohta üsna kesine, ka omaaegseid töid on säilinud vaid mõned. Leonhard Lapin on näituse töid üsna põhjalikult kirjeldanud oma raamatus “Avangard”: “Ando Keskküla pani välja sarja erootilisi maale, kus katsetas õlivärvi kõrval ka emailvärve ja valmiskujundeid, reaalseid esemeid, ehmatades näiteks publikut pesukaussi asetatud tühjade silmaaukudega peaga, millel olid kunstniku juuksed. Andres Tolts esitas mitmeid liit-popi vaimus loodud maale, kus ta samuti kasutas esemeid, näiteks lotonuppudega kaetud luitunud kangast töös “Sääl, kus algab loto”. Mina esitasin näitusele oma esimese popiliku

⁶⁰ Vestlus Kaljo Põlluga 4. jaanuaril 2010. Märkmed autori valduses.

⁶¹ Kaljo Põllu käsikirjaline tekst. Autori valduses.

⁶² Noorte Hääl, 1969, 3. aprill.

Ando Keskküla
Pesukauss, 1969. Hävinud



koloreeritud joonistuste sarja, kus suurendasin fragmente vanadest kitšpostkaartidelt, nagu näiteks tüdrukut suudlev jänku töös “Jänku suudlus”. Popist lähtusid ka Ülevi Eljandi joonistused, kus ta ühendas erootilisi naisakte militaarsete sümbolitega, kõigile tuttavate motiividega sõjaväeosadest ülejutatud Eestis. Edaspidi popi-

likke ehteid kujundama hakanud Rein Metsa ja Gunnar Meieri maalid olid sürrealistlikud, viimasel vägagi jõhkras vormis: mäletan pilti taevast rippuva naiserinna, millest võigas käsi pigistab verd maapinnal olevasse kirstu!”⁶³ Seda näitust enam ajakirjanduses ei mainita, kuid see-eest ilmus reproduktsioon Ando Keskküla “Pesukaussist” TRÜ ajalehes. See on ka ainuke foto legendaarsest tööst, mis kuulus tolle aja radikaalsemate kunstiteoste hulka. Töö kadus pärast selle kasutamist Arvo Iho filmis “Ainult hulludele ehk halastajaõde” 1990. aastal.

Järgmine, sama seltskonna organiseeritud näitus “Eesti Edumeelne Taie” toimus 1970. aasta augustis, samuti kohvikus Pegasus. Näitus oli kavandatud ajaks, mil Tallinnas toimus rahvusvaheline fenno-ugristika kongress, ning kunstnikele oli tähtis, et plakatil oli näituse pealkiri tõlgitud ka inglise keelde, mis toonases praktikas oli esmakordne. Näitusele üritati saada kogu tolaeagne edumeelne kunstilooming, ühendada mõttekaaslased, Visarite, ANK ’64 ja SOUP ’69 kogemus ning jõud. Tõepoolest liitusidki Tartust Peeter Urbla, Enn Tegova ja Rein Tammik, ANK seltskonnast vaid Vello Tamm. SOUP-i tuumikule lisaks esines ka Sirje Runge. Nagu kirjutab oma mälestustes Leonhard Lapin, sai näituse tippteoseks Urbla seadeldis “Kasatšokk”, “mis kujutas endast tekstiilfallost selle all põlevate siniste munandite-lampidega”.⁶⁴ Paraku nii see kui mitmed teised tööd sellelt näitusest on samuti kaduma läinud ning nendest puuduvad isegi korralikud fotod. Näitus sai avatud olla vaid nädala. Andres Tolts oma meenutustes on arvanud, et põhjuseks võis olla samal ajal toimunud Niguliste kiriku torni karkassi paigaldamine, mida tuli kohviku akendest vaatama hulk inimesi, kes kunagi polnud Pegasuses käinud ning kellele oli võõras ja ebameeldiv nii kohviku klubimeeleolu, aga eeskätt nende jaoks uskumatult räige kunst. Seal kaebused ja näituse sulgemine.⁶⁵

⁶³ L. Lapin, Avangard, lk 183.

⁶⁴ Samas, lk 186.

⁶⁵ ETV saade “SOUP ’69”. Toim. Mariina Mälk, režissöör Jaanus Nõgisto. 1990.



Ando Keskküla
Autoportree (Kaksikportree). 1970. Tallinna Kunstihoone

Need kaks näitust kujundasid popkunsti tipphetke ning koondasid ka olulisemad tööd. 1971–1972 valmivad veel mitmed popkunstile olulised tööd, nende hulgas Andres Toltsi “Voodi II” (1971), Andres Toltsi, Ludmilla Siimu ja Ando Keskküla ühismaal “Tolts, Keskküla, Siim ja teised paadisõitjad” (1971) ning Leonhard Lapini “Me matusepaikade ilu” (1971), “Äralennanud süda” (1972) ja “Sõrmega päikese poole” (1972).

Popile sobis koomiksi vorm. Esimese eesti algupärase koomiksi autor on Leonhard Lapin oma tööga “Benno Bladrikorni elurõõm, arvamused ja mõttetu surm kohvikus Pelegria”(1970). Vaimukas seeria järgib koomiksi ülesehitust, aga nii tekstid kui visuaalne lahendus lahkuvad ühemõttelisest koomiksiloogikast ning kirjeldavad oma absurdses lõbususes pigem tollast seltskondlikku õhustikku. Lapin on ka teadaolevalt eesti esimese trükitud koomiksi autor: 1970–1971 ilmus ajakirja Noorus ristsõnade lisas Pähkli-pureja tema koomiks “Paul Puddingi idee”.

Lapini koomiksid on, kuigi väike ja lühiajaline, aga oluline lisand eesti popi ajaloos. Ka nende puhul kehtib liit-/union-popi printsiipt. Eesti ajalehtedespudus koomiksi traditsioon, see tuli Lapinil alles juurutada, mis tal Nooruses ka õnnestus. Kuid nagu Põllu oma *handmade readymade*’idega, nii loob ka Lapin fenomeni ise, imiteerib “reaalsuse hallutsinatsiooni” ja loob sellele metateksti koomiksi näol.

“Mängides happeningi”⁶⁶

Popkunst ei olnud ainult objektid, esemed, kollaažid, joonistused, vaid selle lahutamatu osa olid happeningid. See oli osa eluviisist ning mõnikord on piir sõpruskonna absurdinaljade ning kontseptualiseerituma tegevuse vahel üsna habras. Leonhard Lapin, kes esimesena tõi *happening*’id avalikku kultuuriteadvusse, on asendanud sõna *happening* eestikeelse sõnaga “mäng”.⁶⁷ Lapin määratleb toonast tegevust järgmiselt: “Poleks täpne pidada *happening*’i kultust omaette kunstisuunaks või -stiiliks, samuti ka vaid *pop art*’i kaasnähtuseks, sest ta on komplitseeritud taideilming ja seotud paljude kunstisuundumustega.”⁶⁸ Mängu ideed on analüüsinud Anu Allas,⁶⁹ kes pakub mänguteooriat sobivaks meetodiks, et analüüsida eesti tollaseid *happening*’e. “Ometi tundub, et kuna 1960.–1970. aastate Nõukogude ühiskonnas loodud *happening*’id nõuavad vaatlemist samavõrd sotsiaalse kui kunstiajaloolise nähtusena, siis annab just mänguteooria võimaluse avada mitmeid erinevaid tasandeid *happening*’ide olemuses ja funktsioonis.”⁷⁰ Ühe tõlgendamisvõimaluse loob Mari Laanemets, käsitledes enam-vähem samu sündmusi linnaruumi kontekstis.⁷¹ “See on põlvkond, kes sukeldus “elevandiluutornist postindustriaalsesse kultuuri”, kes enam mitte ainult ei keeldunud nägemast lootusetult industrialiseerunud ning urbaniseeruvat Tallinna, vaid pöördus kõhklemata otse selle keskkonna poole ning ei teinud sellest mitte üksnes oma kunsti ainest, vaid ka oma (loominguliste) ambitsioonide tandri ja eesmärgi,” kirjutab Laanemets.⁷²

Aastatel 1968–1971 toimunud tegevuskunst on kahtlemata segu paljudest võimalustest, alates spontaansetest ettevõtmistest kuni komponeeritumate tegevusteni. Neid on raske üksteisest eraldada, millal algas üks või lõppes teine, millal muutus jalutuskäik spontaanseks etenduseks. ETV saates “SOUP ’69” rääkis Ando Keskküla: “Oli see kriitiline või mitte, aga ma mäletan tohutult pikki jalutuskäike Tallinna lähiümbruse kummalistesse rajoonidesse ja tundlikkust kohavaimu suhtes. Täpselt samasugune

66 Pealkiri võetud Leonhard Lapini artikli pealkirjast teoses: L. Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997.

67 L. Lapin, Mängides happeningi, lk 31–45.

68 Samas, lk 31.

69 A. Allas, Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening “Mannekeeni matmine”. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2008, kd 17, nr 4, lk 9–30.

70 Samas, lk 13.

71 M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: happening’id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2005, kd 14, nr 4, lk 139–178.

72 Samas, lk 139. Tekstis viide 2: S. Helme. Elevandiluutornist postindustriaalsesse kultuuri. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 155–170.

tundlikkus oli ka materjalide suhtes ja sotsiaalsete realiteetide suhtes.”⁷³ *Happening*’id kuulusid pop-printsibi juurde, hoolimata sellest, et nad võisid laiemalt ka ajastuja põlvkondlik nähtus olla ning millegi muu juurde kuuluda. Seda kinnitavad uuendused tolleaegses eesti teatris, Evald Hermaküla, Jaan Toominga, Paul-Eerik Rummo tegevus, kelle lavastusi kujundasid ka näiteks Andres Tolts (“Laseb käele suud anda”, 1969) ja Leonhard Lapin (“Kuningad ja kapsad”, 1971, “Jennifer ja Oliver”, 1973).

Happening’ide ajalugu pole kuigi mahukas – esimesed teadaolevad sündmused toimusid noorte muusikute eestvõtmisel, kes omakorda said selleks tõuke 1964. aasta muusikafestivalilt “Varssavi sügis”. Intervjuus näitusele “Fluxus-East”⁷⁴ räägib Toomas Velmet: “See polnud muusikaline eksperimenteerimine, muusikast on seal üsna vähe, ta on rohkem happening. Me nimetasime neid asju absurditeatriks või instrumentaalteatriks, kui olid kaasatud ka muusikainstrumendid, pillid. Ideoloogiline kiiks tuli sealt ja otseselt John Cage’i ja Merce Cunninghami etendusest, mida meil õnnestus vaadata 1964. aastal Varssavis, Varssavi sügisel. Ja muidugi, John Cage ja Merce Cunningham, see vapustas ja muutis mõtlemist.” Velmeti mäletamisel toimus nende esimene happening 1965. aastal ERKI-s, millest võtsid osa nii ERKI kui ka konservatooriumi üliõpilased, aluseks üks Becketti teos. Siis võeti kasutusele ka esialgne nimetus absurditeater. Velmet meenutab ka 1966. aastal Tõravere Observatooriumis kammeransamblite konkursi ajal korraldatud “instrumentaalmuusika eksperimenti”. 1966. aastal toimus Tallinna 21. Keskkooli saalis õhtusel ajal “happeningilaadne etendus”⁷⁵. 1968. aastal toimus Tallinnas Kirjanike Maja musta laega saalis kõige hoolikamalt kavandatud etendus “Cremona ringmäng”, kus ometi täiesti planeerimatult läks põlema etenduses kasutatav viiul. Pärast seda muusikute *happening*’e enam ei toimunud, mitte et neid oleks otseselt süüdistatud, vaid pigem sellise tegevuse teatava ammendumise tõttu, nagu arvab Toomas Velmet samas intervjuus, “sest ega keegi meist ei olnud ei John Cage ega Merce Cunningham, ja me ei tegelenudki selle pärast. Polnud kuulnudki, mis asi on Fluxus...”

Absurdietenduste hulgas tuleb nimetada Heino Mikiveri juhtimisel ERKI-s tegutsenud taidlusteatrit, kus “ei kasutatud traditsioonilist teatrilava, atribuudid olid elust enesest ning näitlemine improvisatsioon”.⁷⁶ Lisaks ERKI-s toimunud vähem või rohkem spontaansetele etendustele oli oluline mõni spetsiaalselt ette valmistatud tegevus. 1969. aastal toimus ajakirja Noorus suvepäevadel Kablis kaks tänaseks kunstiajalukku jõudnud sündmust: Kaljo

73 ETV saade “SOUP ’69”. Toim. Mariina Mälk, režissöör Jaanus Nõgisto. 1990.

74 Näitus toimus Kumu kunstimuseumis 05.09.2008–23.11.2008. Intervjuud säilitatakse EKM arhiivis.

75 L. Lapin, *Avangard*, lk 191.

76 Samas, lk 191.

Põllu ja Enn Tegova ehtasid merre kaks seadeldist. Põllu nimetas oma vette rammitud teivaste otsas pöörlevate tuulikutega kompositsiooni tuulekunstiks ja Tegoval olid õhukunsti objektid: kaks suurt õhku täis puhutud veterinaarrikinnast, mis kiikusid vees.⁷⁷ Samas laagris toimus ka teine ettevalmistatud sündmus, kus Lapini, Keskküla ja Toltsi korraldatud “maagilise mängu” käigus kaevati lõkkeplatsi ääres maast välja sinna eelmisel ööl maetud mannekeen.⁷⁸ Kõige skandaalsemaks happeningiks osutus 1969. aastal Pirita rannal toimunud tegevus Pravda ajalehtedega, mis on saanud nimeks “Paberid õhus”. Andres Toltsi, Ando Keskküla, Vilen Künnapu ja Toomas Pakri jaoks lõppes see arestiga Patarei vanglas, ja õnneks mitte koolist väljaheitmisega.⁷⁹

Lapin peab kuuekümnendate *happening*³ ide laine finaali 1971. aasta aprillis toimunud sündmust “Elevandi värvimine”, kus noored kunstnikud värvisid improviseeritult Tallinnas laste mänguväljakul asunud puuelevanti. See sündmus on erandina Jüri Okase filmitud ning seega dokumentaalselt säilinud. Jüri Okas alustas sel ajal oma kitsasfilmidega, jäädvustades eaja mõttekaaslaste kavandatud ja kavandamata happeninge, aga olulisema osana omaenda korraldatud maakunstiteoseid. Kuigi ajalisel SOUP-i tegelestele väga lähedal, on Jüri Okase filmide mõtteviis juba teisenenud ning seetõttu ei käsitle ma neid pop-printsiiibi hulgas.

Nagu mainitud, on Okase film suur erand kogu kuuekümnendate *happening*³ ide ja tegevuse jäädvustamisel. Sellest ajast on säilinud äärmiselt vähe fotomaterjali, sest paraku ei pidanud tegijad ise sündmuste jäädvustamist nii oluliseks. Teadliku jäädvustajana tegutses Jaan Klõšeiko, ülejäänud on pigem juhuslikult ja õnnekombel säilinud materjal.

SOUP-i lahkumine

SOUP-i seltskonna aktiivsus popkunstiga tegelemisel vähenes pärast 1971. ja 1972. aastat. Selleks oli kaht laadi põhjuseid. Esiteks ühiskondliku õhustiku muutumine. Nagu Visarite puhul juba nimetatud, avaldas mõju muutuv sisepoliitika, võimude tugevnev kontroll ning kasvav sallimatus uuendusmeelse intelligentsi vastu. Kuigi ideoloogiline surve hakkas uuesti tugevnema juba kuuekümnendate keskpaigast⁸⁰ andis see avalikkuses enam tunda pärast Tšehhoslovakkia sündmusi – siis algasid pikkamööda, aga

77 Visarid ja nende aeg. Jutuajamine Kaljo Põlluga tema ateljees Tallinna Kunstihoones 29. augustil 1996. aastal. Üles kirjutanud Tiina Tammet. – Kultuurileht, 1996, 20. september, lk 12.

78 Pikemalt vt: A. Allas. Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening “Mannekeeni matmine”. – Kunstiteaduslikke uurimusi, kd 17, nr 4. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2008, lk 9–30.

79 L. Lapin, Avangard, lk 195.

80 O. Kuuli, Sotsialistid ja kommunistid Eestis 1917–1991. Tallinn: Olaf Kuuli, 1999, lk 130.

vääramatult muutused kultuuri- ja ühiskonnaelus. Kuuekümnendate alguse positiivsed nihked ja kaasnevad lootused sumbusid kasvavasse kontrollimehhanismi. Algas kumuleeruv stagnatsiooniperiood. Stalini-aegne hirmuõhkkond polnud ju kauge minevik ning Leonhard Lapin on kinnitanud, et radikaalsemate ettevõtmiste ees ikkagi tunti hirmu.⁸¹ Teiseks on põhjused kindlasti seotud isiksuste huvide ja arenguga. Lapin lõpetas ERKI 1971. aastal, asus tööle Vabariiklikku Restaureerimisvalitsusse ning oli peagi hõivatud ka Pirita purjespordikeskuse arhitektuurikonkursi meeskonnas. Vabaloomingus hakkas Lapin üha rohkem huvi tundma 20. sajandi alguse vene avangardi, eeskätt suprematismi ja konstruktivismi vastu. 1973. aastal valmis esimene leht pikast masinate sarjast (sarjad “Masin”, samal aastal alustatud “Naine-masin” ja “Mees-masin”). Huvi ümbritseva vastu liikus üha rohkem vaimse keskkonna suunas, mille suurepäraseks kanaliks osutus suprematism. Üliradikaalne suprematism ei olnud Lapinile mitte ainult ühenduslüli märgilise ja vaimse maailmaga, vaid ilmselt ka sümboolne sild hetke võimalikkuse ja kunstilise radikalismi vahel. Huvi vene avangardi vastu süvenes 1970. aastate keskpaigas.

Andres Toltsi ja Ando Keskküla puhul on samuti selgelt märgata huvide muutumist. Tolts on seda kommenteerinud⁸² suurema süvenemisega õpin-gutesse ja kasvava huviga maali võimaluste vastu. Tõepoolest on nii Toltsi kui Keskküla 1972. ja 1973. aasta töödes selgesti tunda uut kirge – maalimise ja võimaluste vastu, mida õlimaal pakub. Mõlemad lõpetasid ERKI 1973. aastal, mille järel Keskküla võeti sõjaväkke, kus valmis tema esimene avalikkusele tuntud töö “Põhja-Eesti maastik” (1974).

Siiski ei saa väita, et popkunst kadus nende loomingust aastatel 1971–1972. Kadus pop-printsip kui ainueesmärk, kuid popkunsti võtted – pinnalisus, värvide puhtus, igapäevaste tarbeesemete või sotsiaalsete märkide kasutamine kunstiteostes, ja mis peamine, eriline tundlikkus keskkonna suhtes – ei kadunud kunagi. Keskküla puhul liigub see edasi tema hüperrealistlikesse maalidesse. Tolts kasutab popi-kogemust oma detailidele ja materjalifaktuurile ja ornamentidele üles ehitatud kompositsioonides, luues täiesti suveräänse kunstnikumaailma – nii erineva koolipoisi-aegsest suhestuvast popist ja samas silmnähtavalt sellele viitava.

“Värvilind” ja “Jänes”

Võib öelda, et pop lahkus vabast loomingust 1972. aastaks, et talle omaselt liikuda teistesse, rakenduslikesse valdkondadesse. Et popkunst oligi radikaalselt meeletatud üliõpilaseas noorte mäss nende jaoks nii tühiste ettekirjutuste

⁸¹ Vestlus Leonhard Lapiniga 29. detsembril 2009. Märkmed autori valduses.

⁸² Vestlus Andres Toltsiga 28. detsembril 2009. Märkmed autori valduses.



ja reeglite vastu, mis ei sidunud mitte ainult õppetöös, vaid kogu ühiskonnas. Et see oli kujuneva noortekultuuri üks olulisemaid mõttelisi keskpunkte, kus vorm ei olnudki nii tähtis kui mentaliteet ja hoiakud. Ja ometi on olemas eesti popi vormiideede kokkuvõtte ja omamoodi esteetiline alfabeet. Mitte vabaloomingus, vaid animafilmis.

Ajavahemikul 1973–1976 valmis mitu animafilmi, millest nelja – “Lend” (rež Rein Raamat, kunstnik Avo Paistik, 1973), “Värvilind” (rež Rein Raamat, kunstnik Leonhard Lapin, foonikunstnik Sirje Lapin (Runge), 1974), “Lugu jänesepojast” (rež Ando Keskküla, kunstnik Rein Tammik, 1975), “Jänes” (rež Ando Keskküla, kunstnikud Rein Tammik, Rein Raidme, 1976) – kunstnikuks või režissööriks on kuuekümnendate pop-seltskond. “Kui valitud 1970. aastate ENSV joonisfilme vaadata stiiliajaloolase pilguga, saab iga vähegi 20. sajandi kunstivooludega tuttav inimene aru, et lastefilmide vormistuses särab ekraanilt vastu suhteliselt stiliseerimata popkunst, *Pop Art*,” kirjutab Andreas Trossek.⁸³ Nimetatud neli filmi erinevad üksteisest ning esitavad neli varianti popkunsti grammatikast. Kõige piiripealsem on “Lend”, kus põhilise kunstnikutöö tegi Avo Paistik; Aili Vindilt telliti foonikujundus üsna enne filmi lõplikku valmimist.⁸⁴ Aili Vindi pannood on segu op- ja popkunsti võtetest ning pigem tellitud ning ka loodud dekoratiivsel, pildipinda elavdaval eesmärgil, seega pole tegu sihipärase pop-printsiiibi levitamiseks. Lapini “Värvilind” vastupidi järgib väga kindlalt popkunsti vormikaanonit, kuid väga tugev ja tuntav on tema uus huvisfäär, De Stijli ja Bauhausi esteetika. Seda nii vormi- kui värvi- kultuuris – De Stijli kuulus kolmikühendus punane-sinine-kollane moodustab mõnes kaadris peaaegu Mondriani maali repliigi. Samuti on selles filmis oluline tollane arhitektuuriutoopia – arhitektuur kui siduv element

⁸³ A. Trossek, Eesti NSV joonisanimatsioon 1970. ja 1980. aastatel kui “kunst” ja filmikunst. Magistratöö. Käsikiri. Eesti Kunstiakadeemia, 2007, lk 12.

⁸⁴ A. Trossek, Eesti popanimatsioon 1973–1979. Joonisfilmist lähikunstiajaloo kontekstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, kd 18, nr 1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2009, lk 77.

visuaalses kultuuris, mille katsetuste baasiks polnud niivõrd ehitustehnilised uuendused kui hoopis “eksperimentid uuemas maalikunstis ja skulptuuris ning ergutuseks kirjanduse ja filosoofia poolt kujundatudvaimne kliima, mis ülistas linna, liikumist, tehnikat, geomeetriat [---]”.⁸⁵ Sama esteetikatnäeme ka Sirje Lapini diplomitöös 1975. aastast. 1975. aastal valminud film “Lugu jänese pojast” on Ando Keskküla ja Rein Tammiku koostöö, kuigi üks neist tegutses režissööri, teine kunstnikuna. Filmi lihtne süžeeke on muudetud efektseks vaimukate leidude ja montaažiga. Tammik kasutab visuaalses lahenduses ka oma lemmikmotiive – ruudulist laudlina ja täpelist tassi. Filmi kujundlikuks uuenduseks ja kangelaseks osutub “päris” hiir – selle süütu detaili kaudu toimub filmitud dokumentaalkaadri ning joonisfilmi ühendamine, mille tähendus popkunsti võtmes on ootamatult suurem kui lihtsalt animatrikk.

Sama võtet kasutab Keskküla juba palju keerulisemal viisil järgmises, 1976. aastal valminud joonisfilmis “Jänes”, kus mitmed tegelased on “päris”, segades terve filmi kestel omavahel kaks kujundimaailma, tekitades lisaks visuaalsele efektile veidra tunnetusliku dissonantsi. Sellele efektile on juhtinud tähelepanu ka Andreas Trossek.⁸⁶ Popile omaselt asetuvad filmi- ja fotokaadrid kollaažina kompositsiooni kehandisse, nad haakuvad küll loo jutustamisega, kuid rõhutavad samal ajal mitmeid filmis süžee seisukohalt üldse mitte olulisi kõrvalliine ja detaile (rahvariides neid Toompeal, kaks tegelast (Keskküla ja Tolts) jaamahoone ees, jõuluvanast raudteel rääkimata). Popi seisukohalt on oluline aga just nimelt see kõrvalliin, mis tegeleb tähenduste segamisega, keskkonnaga, klišeede ja ka omamoodi romantikaga. Selles filmis tegeleb Keskküla juba aktiivselt küsimustega, mis teda loomingus lõpuni kummitama jäid – reaalsuse näivus, reaalsuse eri tasandid ja nende segamised. Ta on sellesse filmi monteerinud erinevaid reaalsuse fiktsioone ning nagu öeldud, osutub see liin filmis olulisemaks kui lugu mehaanilisest jänese, tema kurvast saatusest ja õnnelikust lõpust.

Nagu Leonhard Lapin, on ka Keskküla sel ajal aga juba haaratud uutest ideedest, kuid kasutab pop-printsibi kogemust kogu selle võimalustes. Tõenäoliselt on “Jänes” kõige keerulisema sisemise ülesehitusega joonisfilm nendest aastatest.

Kuidas noored hakkasid lühikese aja jooksul tegelema joonisfilmiga, on ilmselt mitmete asjaolude kokkusattumine, kus oluliseks osutus ka Rein Raamatu aktiivsus.⁸⁷ Võimalust kasutada oma loomupärast annet ja ideid

⁸⁵ L. Lapin, Funktsionalismi kriis. – L. Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 138.

⁸⁶ A. Trossek, Eesti popanimatsioon 1973–1979. Joonisfilmist lähikunsti ajaloo kontekstis. – Kunstiteaduslikke uurimusi, kd 18, nr 1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2009, lk 87.

⁸⁷ A. Trossek, Eesti NSV joonisanimatsioon 1970. ja 1980. aastatel kui “kunst” ja filmikunst. Magistritöö. Käsikiri. Eesti Kunstiakadeemia, 2007, lk 40–43.

massiliselt tiražeeritavas filmis oli kahtlemata ahvatlev kõikidele tegijatele, kes põhimõtteliselt kasutasid iga võimalust avalikkuse ette tulla. Teisalt polnud tollastel noortel disaineritel ega arhitektidel võimalust tegutseda oma erialal ning kogu võimas potentsiaal, mida oleks saanud kasutada linnakeskkonnas, tootedisainis ja mujal, kandus teistesse valdkondadesse. Trossek kasutab oma töös sublimatsiooniteesi selgitamiseks põhjuseid, miks disainerid ja arhitektid leidsid tegevust hoopiski animafilms. Olen sellele küsimusele ka varem vilksamisi vihjanud. “Arhitektide ja disainerite jõuline tulek eesti kunsti oli seotud just uue, urbanistliku keskkonna ideoloogiaga, millest maalikunst omakorda võimsa algtouke oma uuteks arenguteks saab. Küsimus sellest, kuidas ideed ei saanud praktikas realiseeruda just sel alal, milleks kunstnikke professionaalselt ette valmistati, on samuti omaette teema ning vahest peaks meie pop- ja hüperrealistliku maali kõrghetki vaatama ka kui tollase Nõukogude Liidu suutmatust ja soovimatust tegelda näiteks moodsa linnakeskkonna ja disaini probleemidega. Sublimatsioon teistele aladele oli seetõttu vältimatu.”⁸⁸

Samalaadse funktsiooniga kanal oli ju ka ajakiri Kunst ja Kodu mida Andres Tolts koostama ja kujundama asus.

Linnautoopiad

1972. aastal kirjutasid Vilen Künnapu ja Juhan Viiding: “1. Kuulutagem kunstiteosteks kõik isetekkinud (väärtuslikud) arhitektuurivormid, neid mõõdukalt täiendades! Puhastagem nad prügikorrast! [---] 3. Võtkem ekspositsioonipinnana kasutusele arhitektuurselt väheväärtuslike hoonete umbsed seinad, katkem nad maalingute ja tohutute plakatitega.”⁸⁹

Nagu eespool mitmeid kordi märgitud, oli popkunst tihedal viisil seotud ideedega keskkonnast. Nendel ideedel on kahekihiline tähendus. Esiteks keskkonna tähtsustamine iseenesest kui uus vahend enda ja ühiskonna vahekorra määratlemisel ning teiseks viis, kuidas olemasolevale keskkonnale reageeriti. Satume siin kokku teistsuguse väärtustamisega ning oluline pole, millistest allikatest teistsugune pärineb – on see Nõmme aedlinn 19. sajandi lõpu või sajandivahetuse puitarhitektuuriga, linnaäärsed tööstuspiirkonnad nagu Kopli, mahajäetud endised tööstusalad, vanad kivimurrud või muu. Ümbritsev ametlik ja aktsepteeritud ruum oli ahas ja ühemõõtmeline, loodud nõukogude inimese ettekujutatud vajadustele, kus kõrvalekaldeid peeti ohtlikuks. Esimene samm oligi selle ruumi avardamine, väärtuste muutmine, fantaasia vallandamine. Mõtteviisina on see samataoline kujutavas

⁸⁸ S. Helme, Artforumi ajad. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunsti-
loole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 13.

⁸⁹ V. Künnapu, J. Viiding, Ettepanek. – Sirp ja Vasar, 1972, 1. september, lk 9.

kunstis toimivate protsessidega. Kujutavas kunstis olid muutused alanud küll varem, kuid teisalt ei pääsenud uuenduslik kunst avalikele näitustele (v.a väikeste eranditega abstraktsioon ja kollaaž) ning seetõttu ei pruugi ajal siin tähtsust olla.

Popi seisukohalt on oluline keskkonnale reageerimise ja sellega tegutsemise viis. Pop liigub selles suhtes kahes suunas, mis isiksustes võib olla ühendatud, kuid kunstiliste mõtteviisidena lahus. Üks suund on tegutsemine reaalses, nõukogude tegelikkuses. Oluline on, et tegevus toimus ruumis, mis selgelt eristus avaliku ruumi tähendusest Nõukogude Liidus – linnaväljakutest, paleedeesisest ruumist. Popkunstnik kasutab uurimiseks linnaäärt, mereranda, aguleid jm. Uudishimu seguneb irooniaga ja nagu väidab Eha Komissarov, sündis just siis “modernistlikku kunstitraditsiooni üldisemalt iseloomustanud avaliku ruumi neutraalsuse kontseptsioon”.⁹⁰ Väärtustatakse industriaalseid jäätmeid, vedelema jäetud ebaselge kasutusotstarbega esemeid, veidrusi. Selles ei puudunud robustsuse ning antiesteetilise ihalus.⁹¹ Kõige selgemini on see olemas Andres Toltsi maalidel (nt “Hävitaja”, “Laud”, “Mootorratas”). “Eestis loobuti soome orientatsioonist, koos brutalismi tulekuga süveneti popkunsti ja USA uuemasse arhitektuuri,” kirjutab Vilen Künnapu.⁹² Kokkuvõttes tähendas see uute ambivalentsete tähenduste toomist kunsti ja laiemalt keskkonna- ning arhitektuuriteadvusse. Teine suund on seotud linnautoopiaga, mille juured ulatuvad modernistlikku positivismi ja mille järgi linn on kui ideaalne esteetiline keskkond, mis ruumina kopeerib vaimset korrastatust. Selle suuna ajaloolised allikad jäävad 1920. aastatesse ning Bauhausi ja De Stijli ideoloogiatesse, mida Sirje Runge oma diplomitöös “Tallinna uus keskkond” sugugi ei varja. Sama periood, ja edaspidi ikka rohkem vene avangard huvitas üha enam Leonhard Lapinit, kelle algatusel aastaid hiljem antakse välja vene avangardarhitektide tõlked.⁹³ Seda linnatüüpi esindab selgelt animafilm “Värvilind”, kus valge lind rõhutab eesmärgiks võetud vaimsust, vaimset ruumi, ning selles kujundis kajastuvad nii De Stijli kunstnike teosofilised otsingud kui 1970. aastate alguses omavahelises suhtluses rõhutatud vaimse osatähtsus.

Nagu eespool rõhutatud, ei saa neid kahte suunda omavahel selgelt lahutada, sest meie popi kandepind oli väga väike ning sõltus paljus tegijate

⁹⁰ E. Komissarov, Seitsmekümnendate maalist. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 48.

⁹¹ Kasutan siinkohal sõna “antiesteetiline” tähenduses, nagu seda kirjeldas H. Foster: The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Edited and with an Introduction by Hal Foster. Washington: Bay Press, 1983, lk xv.

⁹² V. Künnapu, Arhitektuuriideoloogiast seitsmekümnendatel. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 42.

⁹³ Arhitektid arhitektuurist. Nõukogude arhitektuurimeistrid arhitektuurist. Koost. L. Lapin. Tallinn: Kunst, 1989.

maitsest. Ning kahtlemata ühendas kõiki vaateid kriitiline hoiak olemasoleva suhtes, mässumeelsus, mis kasutas väga mitmekesiseid vahendeid. Inglise 1950. aastate brutalism ja eesti 1930. aastate funktsionalism said olla sama koosluse osad, milles ühendava elemendina ei puudunud absurd ja mäng. Seepärast ei saanud linn olla determineeritud vaid korrastatuse või industriaalse printsiibi kaudu, vaid selles on samavõrd esindatud ebaratsionaalsed ja ebafunktsionaalsed võimalused, erootilisus, agressiivsus. Ülevi Eljandi graafika pakub linna välja kui tegevuslava, kus juhtub raskesti käsitletavaid asju ning mis ei pruugi alluda loogikale. Just seetõttu, et absurd muutus üheks oluliseks loomingu osiseks, ei haaku meie popkunsti “esem-objektid” mitte industriaalse nihilismi, vaid pigem rõõmsama mängulisusega.

Popi koht kultuuris?

Popkunstiga ja rokkmuusikaga sai alguse paradigmuutus kultuuris. Teadusfilosoofiast üle võetud⁹⁴ teooriat on võimalik kasutada ka seletamiseks muutusi ja katkestusi kultuuris. Jaak Kangilaski, kes on avaldanud pikema ülevaate paradigma muutusest Lääne kunstis ja selle retseptioonist Eesti NSV-s, kirjutab: “Kuhni järgi on loogiline vaidlus võimalik ainult paradigmade sees, mitte nende vahel, sest paradigma enesekaitse on paratamatult loogiline ring [---]. Miks aga siiski näib mõnikord uue paradigma omaksvõtt võimatu? Ilmselt sellepärast, et näiteks kunstiajalooline paradigma ei sisalda mitte ainult tegelikkuse (s.o kunsti arengu) kirjelduse aluseid, vaid ka selle uutmoodi hindamise struktuuri, n-ö uut ideoloogiat. Teosed, mis ühe paradigma raamides on kesksel kohal, võivad teises osutada marginaalseteks ja tühisteks. Kunstiajaloolise paradigma omaksvõtt on suurel määral ideoloogiline valik.”⁹⁵ Sellise ideoloogilise valiku kunstis tegid kitsamas mõistes SOUP-i seltskond ja Kaljo Põllu 1960. aastate lõpus, kuid pikka aega (vähemalt 1980. aastate lõpuni) eksisteerisid kõrvuti kaks ideoloogiat. Kuhni järgi võib kriisi viia ühe teooria purunemiseni, mis aga kehtib, kuni uus, adekvaatsem suudab selgitada oma varasematest normidest kõrvalekalduvat iseloomu.⁹⁶ Riiklike rangete ja poliitiliste kultuurinormide tõttu toimusid protsessid algul noorte suletud seltskondades ja marginaalsena, kuid see ei vähenda vaadete ja ideede süsteemi selget eristumist olemasolevast kehtestatud kultuurist.

Kuigi enamik kaasaegseid Lääne kultuuriteooriaid lähtub teistsugusest sotsiaalpoliitilisest süsteemist kui meil oli, pakuvad nad siiski mitmeid

⁹⁴ T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press: 1962.

⁹⁵ J. Kangilaski, *Paradigmavahetus lääne kunstis ja selle retseptioon ENSVs.* – Sirp, 1997, 16. mai, lk 10; 23. mai, lk 5.

⁹⁶ *Anomaalia ja teaduslike avastuste esiletulek. VI [ptk].* – T. S. Kuhn. Teadusrevolutsioonide struktuur. Tõlkinud Ruth Lias. Tartu: Ilmamaa, 2003, lk 75–90.

võimalusi ka kohaliku popkunsti kirjeldamiseks ja kiht-kihilt uue kujuneva visuaalkultuuri tahkude analüüsiks. Need mõned aastad popkunsti esimeste märkide siiajõudmisest kuni seitsmekümnendate alguseni tekitasid väga aktiivse kultuuri põhinähtuse, mis võimsalt hargnes mitte ainult n-ö vabade kunstide ruumis, vaid olulisel ja hiljem lausa otsustaval määral rakenduslikul poolel (nt trükimeedia, plakatikunst, ruumikujundus, mood). Paraku ei ole seda kõike siin võimalik käsitleda.

Käesolevas tekstis piirdun vaid nimetatud lühikese perioodi vaba kunstiloominguga ning võtan aluseks vastanduse: riik (kujuteldav pealiin) ning esteetiline mäss, mis oma keskmes kandis paradigma muutust. Kasutan kolme mõistet – “avangard”, “subkultuur” ja “vastupanukultuur” –, millest igaüks lisab uue kihi ja mis paratamatult omavahel ka kattuvad. Meil ei olnud selgelt väljakujunenud kollektiivset kogemust ja ideoloogiat, mille alusel selgepiirilisi jaotusi teha. Me räägime pop-avangardist kui dünaamilisest, kuid üksikute eraldiseisvate sündmuste ning esteetiliste eelistuste kogumist, pop-subkultuurist kui hoiakute ning käitumisviiside kogumist ning popkunstist kui kontrakultuurist, mis paratamatult sattus poliitilisse vastasseisu oma kunstiliste hoiakute kaudu. Popkunst polnud 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses selgelt määratletav stiililine liikumine, vaid küllaltki habras fragmentaarne nähtus ametliku kunstielu servas ning seda abstraktsete mõistete järgi lahterdada on üsna vägivaldne. Seega liigume pigem märksõnade vabal väljal, kus üks kirjeldus liigub ühe või teise tähenduse hulka, oma iseloomu seejuures muutmata.

Pop kui avangard, esteetiline mäss

Mõistete “avangard”, “subkultuur” ja “vastupanukultuur”/“kontrakultuur” vahelisi suhteid ei ole meie visuaalkultuuri kontekstis analüüsitud, kuna siin ei kujunenud ja praktiliselt ei saanudki kujuneda välja selgeid eraldusjooni eri tüüpi käitumisviiside vahel. Nagu eespool mainitud, osutub biit- ja hipi-kultuuri eristamine visuaalses loomingu peaaegu võimatuks ning on üsna teoreetiline jagada popkunsti subkultuuriks ja vastupanukultuuriks. Seda enam, et juba mainitud Lääne teoreetikute tööd, mis analüüsivad sõjajärgset noortekultuuri teket ja iseloomu, ei ole täiesti kohaldatavad eesti kunstis, eeskätt teistsuguse sotsiaalse struktureerituse tõttu.

Eesti lähikunsti ajaloos on iga “teistsuguse”, kujuteldavalt dominantkultuurilt kõrvalekalduva kunstinähtuse puhul kasutatud mõistet “avangard”. Seda ei tee mitte ainult eesti, vaid ka väliskriitikud, tähistades avangardi mõistega kõike, mis oli keelatud ja piiratud.⁹⁷ Popkunst on sisuliselt

⁹⁷ S. Helme, Miks me kutsume seda avangardiks. Abstraktne kunst ja popkunst eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid.



võrdsustatud avangardiga, neid kasutatakse tihti sünonüümide-na. Muidugi on selline määratlus suuresti välja kasvanud Leonhard Lapini tekstidest, mida võib nimetada ka apoloogeetilisteks, kuid samamoodi räägib ja kirjutab Ants Juske, ning ka allkirjutanu seisukoht on, et eesti popkunsti saab nimetada avangardiks, arvestades kohaliku popi kontekstuaalsust ning kontseptuaalsust. Küsimus sõjajärgse modernismi avangardist tekitab Lääne kunstikirjutuses siiani erimeelsusi ja seda enam tekitab ta erimeelsusi totalitaarses ühiskonnas. Alati jääb esimeseks küsimuseks, kuidas jaotada Nõukogude Liidus vahekorrad esteetilise revolutsiooni ja poliitilise lubatavuse-mittelubatavuse vahel. Ma ei taha kasutada sõna 'dissidentlik', sest hoolimata hilisematest

pahandustest julgeolekuorganitega ei saa 1960. aastate lõpu pop-printsipi käsitleda *à priori* poliitilise aktina. Küll aga kuulus sellesse kahesuunalise konflikti provotseerimine nii ametliku kunsti eluga kui ka siin omaks võetud esteetilise peakoodiga – Pariisi maalikoolkonna glorifitseerimisega, mis omakorda oli tugevalt seotud eesti kunsti sõjajärgse (politiseeritud) identiteediga. Et popkunsti radikalismi esteetiline olemus sõltus niikuinii noorteseltskonna üldistest hoiakutest sootsiumi ja keskkonna suhtes, muutus popkunst paratamatult ka poliitiliseks aktiks, kuna sattus konflikti nõukogude kunsti põhiprintsiibi sotsialistliku realismiga, mille põhiteese ei kuulutatud Nõukogude Liidu ametlikus kultuuripoliitikas kunagi vananenuks.

Avangardi klassikaline arusaam (kui selles on võimalik kokkuleppele jõuda) tegeleb kunstiteose esteetilise poolega, avangard märgistab kunstiteose nendes raamides kui revolutsioonilise ja radikaalse.⁹⁸ Kinnistunud on

Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 124–125.

⁹⁸ R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997, lk 9.

käsitlus avangardist kui modernismi südamest, mis sai alguse 19. sajandi kuuekümnendatel aastatel, mil käibiv arusaam kunstist oli seotud akadeemismiga. Sellele lisas Clement Greenberg avangardi kohustuse olla vastu kommertskultuurile ning säilitada sel viisil kõrgkultuuri viimane pesa. Just seda viimast, kunsti elitaarsust, autonoomsust ja apoliitilisust, on seotud – ja põhjendatult – eesti sõjajärgse avalikult tunnustatud maalikunsti ja selle nn pehmete väärtustega.⁹⁹ Eesti popil polnud vaja ette võtta rünnakut, mida Poggioli on nimetanud “traagiliseks”¹⁰⁰ kahel rindel – klassikalise ja kommertsliku kunsti vastu –, kuna kohalik ühiskondlik ning majandusmudel sulatas nad mingil kombel ühte¹⁰¹. Popkunsti radikalism suundus, nagu eespool öeldud, kahe peamise esteetilise koodi vastu (mis paratamatult kandsid ka sotsiaalset ja poliitilist tähendust) – ametliku sotsrealismi ning Pallase päranduse vastu. Just selles protsessis tekitatakse enamikus popi kohalikud eripärad, mis andis põhjuse rääkida liitpopist.

Kuuekümnendate lõpu kunstist kirjutades võib tunduda, et sotsrealism oli Eestis taandunud ja taandatud üksikuteks kohustuslikeks ülevaatenäituste tellitud kunstiteosteks. See väide kehtib, kui seome sotsrealismi vaid vormiga, ent ei kehti, kui vaatleme riigi ametnikkonna sisulisi ootusi. Kahtlemata olid need vormistatud oluliselt pehmemalt, kuid seda ohtlikumalt. Esineda näitustel nagu “Inimene ja põld” või “Inimene ja töö” (tõsi, mõlemad näitused toimusid juba 1970. aastate keskel) jne, andis noortele kunstnikele võimaluse oma uuenduslike töödega avalikkuse ette ilmuda, kuid tõsiasi on, et hoolimata täielikust formaalsusest teemakäsitlusel kohanduti teemavalikul ametliku ettekirjutusega. Ei saanud kuidagi unustada, et elati Nõukogude Liidus. Kogu kohalik kunstielu toimus ikkagi ametliku retoorika silmas pidades ning siin oli 1950. ja 1960. aastate vahetusel Nõukogude Liidu ametliku ideoloogia poolt ette võetud noorele tekkivale kultuurile väga ahvatlev ning koos sellega kohaliku kultuuri jaoks äärmiselt ohtlik käik. Ametlik retoorika oli 1950. aastate lõpus oluliselt avardanud sotsrealismi vormipiire selleks, et mitte kunagi loobuda selle sisulistest nõudmistest. Ühtlasi oli loodud noortekultus, mida oli lihtne kontrollida

⁹⁹ J. Kangilaski, Paradigmavahetus lääne kunstis ja selle retseptisioon ENSVs. – Sirp, 1997, 23. mai, lk 5.

¹⁰⁰ R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997, lk 123.

¹⁰¹ Meie kunsti sidumine kommertskunstiga ei tulene meie kunsti ajaloo seisukohast tippkunsti esteetiliste kriteeriumide halvustamisest, vaid riiklikust ostupoliitikast. Näitusele lubati komisjonide otsusega toonase pealiini esteetilise koodi mõistes kõrge kvaliteediline kunst, mis andis sellele kohe ka ostuväärtuse, mida riik kinnitas, tehes oste oma kunstimuseumidele. Samuti ostis näitustelt Eesti Kunstifond. Need olid peamised ostukanalid, galerioste tegid ka eraisikud, aga et galeriid kuulusid Kunstifondi süsteemi, oli tegu samalaadse (n-ö kvaliteedimärgi saanud) kunstiga. Tippkunst osutus automaatselt ka kommertskunstiks.

läbi erinevate kanalite. Uues ametlikus laadis – nn kaasaegses kunstis – se-gunesid sõjajärgse modernismi igati pehmenenud vormivõtted vasakpoolse ideoloogiaga (mehhiko muralism). Sellega üsna rööpselt kulgeb meie n-ö pealiini Pallase-kooli ja ideaalidega maalikunst.¹⁰² Illusioon muutustest ja vabadusest kunstis oli sellega mingil määral loodud. Polnud sugugi lihtne kasvatada sellele pinnale omakorda uut noortekultuuri ning radikaalselt teistsugust esteetikat – see polnud tegelikult võimalik. Ainus võimalus oligi varasemast täielikult eemalduda, sest “loogiline vaidlus” polnud olemas-oleva paradigma sees enam võimalik.

Mida SOUP-i noored kujutavad? Nad korjavad üles enda ümbert elulist tühja-tähja – plikasid rannal, äärelinnade uskumatult ebaloogilist arhitektuuri ning selle veidrat rämpsust ning odavat tööstuskaupa, ära visatud mööblit, segavad selle tugeva absurdiga, lisavad erootilisi kujundeid. Kindlasti polnud nende tööde eesmärk portreerida materjali või objekte, nagu senisel maalikunstil, vaid esitada materjali ja esemeid nende alguses olekus. Ando Keskküla kirjeldab seda protsessi: “Me ei püüdnud jäljendada oma vana-maid kolleege, ega trumbata neid üle käsitööoskuses. Popkunsti võib-olla üks mõju või vabastav kanal oligi selles, et ta võimaldas tegeleda objektide-ga, neid ühendades luua uusi ühendusi, luua uut süntaksit, võimaldas kontseptuaalselt ennast väljendada. Selleks ei olnud vaja käsitöö erilisi oskusi [---], vaid võis avalduda väga kiiresti ja radikaalselt lihtsalt juhuslike asjade kokkupanemises.”¹⁰³ Samas ei saa võtta väga tõsiselt täielikku suunavõttu juhuslikkusele ja selle eksponeerimisele. Vaadates nende kokkupanemiste tagajärge, viis uus dramaturgia leitud või leiutatud esemed ja kujundid üsna eemale nende algsest tähendusest nii Toltsi kui ka Lapini assamblažides, rääkimata Põllu esemetest. Siin on tegu teadliku interpretatsiooniga, oma ideoloogia kujundamisega. Igapäevase banaalsuse rõhutamine ja selle kasu-tamine ei kasvanud välja niivõrd eseme enda igapäevasusest, väärtusetusest, vaid pigem ümbritseva keskkonna etteantud ühemõõtmelisusest, mida pidi lõhkuma ootamatute esemete ja kujundite sissetoomine kunsti. Piltlikult öeldes asendas Lääne kommertsmaailma ühemõõtmelisust nõukogude ühis-konna hoolimatuse, keskkonna vaesuse ja kaootilisuse ühemõõtmelisus. Seega ei olnud pop-objektid mitte lihtsalt igapäevasest meie elus, olgu nad nii igapäevased kui tahes, vaid esimene samm keskkonna teadliku muutmise suunas, et anda sellele uus esteetiline ja ühiskondlikult tähenduslik mõõ-de. Selleks ei saanud kasutada vanu, käibel olevaid kujutavaid vahendeid,

¹⁰² Erinevustest ja segunemistest 1960.–1980. aastate kunstis eri ideoloogiate vahel vt: J. Kangilaski. Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus eesti kunstielus. – J. Kangilaski. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 220–227.

¹⁰³ Intervjuu Ando Keskkülaga saates “SOUP ’69” ETV kultuurisaadete toimetuses, 1990.

subjektiivset tõlgendust ja autoripositsiooni, vaid selleks oli vaja avada uued tunnetuslikud, eetilised ja esteetilised kanalid. Selleks oli vaja avada silmad uuele ja unustada kodustatud väike maailm kogu selle väärtushinnangutes, olgu siis ametlik kommunistlik retoorika või meelegeitlik katse säästa rahvuslikku identiteeti. See oli paradigma muutus tähenduses, nagu on märgitud eespool. Kollaaž, assamblaž, leidesemed, tarbeesemed, joonistused, koomiks olid need vahendid, mille abiga kiiresti ning hoolimatult loodi uut esteetikat.

Eesti avangardi puhul on tõsisena kerkinud küsimus tööde “ilusast”, esteetilisest vormistamisest. See on käesoleva teksti autori jaoks muutunud üheks iseloomulikumaks paradoksiks muutuste protsessis.¹⁰⁴ Leonhard Lapin on seda fenomeni seletanud olemasoleva keskkonna kaootilisuse ja räpasusega, kus noortel radikaalidel ei jäänud muud üle, kui luua selle asemele eriti korrastatud keskkond. Või põgeneda “ilusa elu” ja seda väljendavate “ilusate piltide” maailma, rafineeritud esteetika unelmaisse”.¹⁰⁵ Peab märkima, et seda paradoksaalset transformatsiooni ei olnud veel toimunud popi kümnendivahetusel. Raamimata, lausa kaduma läinud või purunenud tööd annavad märku hoopis vastupidisest suunast – võimalikust taandumisest kunstiteosest kui kommertsobjektist ning selle teisendamiseks kultuuriliseks reageerimisvahendiks. Popkunst täitis sellise käitumisega oma osa avangardkunstina.

Pop kui vastandkultuur/kontrakultuur

“Vastandkultuur” (ka “kontrakultuur”, mida Jaak Kangilaski kasutab oma artiklis “Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis”¹⁰⁶) on termin, millega Lääne teoreetikud tähistavad 1960. aastatel esile tõusnud intelligentse keskklassi noorteliikumisi, eeskätt hipiliikumist, mis vastandas ennast dominantkultuuri väärtushinnangutele.¹⁰⁷ Eestis on ametlikust ettekirjutusest väljajääva esteetika kirjeldamiseks kasutatud mitmeid termineid, nt “alternatiivkultuur”, “avangard”, “dissidentlik kultuur”, “mitteametlik”, “põrandaalune”, “nonkonformistlik”, “ebaametlik”, “teine”.¹⁰⁸

Lisada siia veel üks sõna “kontrakultuur” ei muuda sisuliselt muud, kui esiteks, lubab kinnitada mitmeid paralleele Lääne noorsooliikumistega

¹⁰⁴ S. Helme, Jaak Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 184.

¹⁰⁵ L. Lapin, Avangard, lk 174.

¹⁰⁶ J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus eesti kunstielus. – Jaak Kangilaski. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 220–227.

¹⁰⁷ Vt nt: J. M. Yinger. Countercultures. The Promise and Peril of a World Turned Upside Down. New York: Free Press, 1982.

¹⁰⁸ S. Helme. Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, nr 10, lk 253–272.

1960. aastatel, aga juhib ka tähelepanu mitmetele erinevustele. Teiseks on ta minu jaoks mahult laiem, võimaldades lisaks kunstikesksele vaatamisviisile eraldi rõhutada avangardi teemas juba esile tõusnud avaliku suhtluse, hoiakute, reaktsioonide ja ametlike vahekordade küsimust nii riigivõimu kui ka kunstiavalikkusega.

Avangard tähendas popi puhul esteetiliselt vastandumist nii sotsialistliku realismi kui ka kohaliku maalitraditsiooniga, mis 1960. aastate lõpuks oli leidnud mingid kompromissid võimuga. Pop-printsiiibi esiletõstmine ning seniste kehtestunud kaitsemehhanismide ning vaikides tunnustatud reeglite hülgamine viis paratamatult ideoloogilise vastandumiseni, mida käesolevas tekstis on ka korduvalt rõhutatud. Riigi käsitluses muutus esteetiline radikalism poliitiliseks aktiks, Eesti NSV Kunstnike Liidu ametkonna poolt vaadatuna aga tülikaks reegliterikkujaks, mis võis kaasa tuua halbu tagajärgi kogu kohalikule kunstikogukonnale. Noorte popkunstnike käitumine on täiesti tüüpiline kontrakultuuri nähtus.

Jaak Kangilaski on märkinud nii kohaliku rahvuslik-konservatiivse kui ka võimumeelse kunsti omavahelist dünaamikat ja kohatist segunemist ning ühtlasi juhtinud tähelepanu asjaolule, et kontrakultuur võis olla kasulik võimule, kuna see võis "lõhkuda publiku ja kunsti sidet, desintegreerida kultuuri ning anda võimudele kui normaalse elukorra kaitsjatele legitimaatsiooni".¹⁰⁹

1960. aastate lõpu ja kümnendivahetuse ametlikku riiklikku kunstipoliitikat pehmendasid noorte ja nende loodava kontrakultuuri jaoks kaks asjaolu – esiteks olid nad üliõpilased ja tollane ERKI rektor Jaan Vares vaatas üsna leebelt mööda paljudest anarhistlikest aktidest (klaveri lõhkumine, mannekeeni värvimine, ERKI peod, rääkimata sellest, et pärast Pirita häppeningi 1969. aastal ning sellele järgnenud vangistust Patareis leidis võimalus jätta osalised eksmatrikuleerimata, jm). Teiseks avaldas veel mõju mõningane 1950. aastate lõpu ja 1960. aastate alguse liberaliseerumisaeg. Pärast 1968. aasta Tšehhoslovakkia sündmusi oli intelligentsi poolne lojaalsus riigi vastu, vähemalt vabatahtlik, peaaegu võimatu ning noored said kasutada seetõttu mingil määral ka vanemate kolleegide moraalset hukkamõistu 1968. aasta sündmustele. Noorte kriitilisus riigi suhtes väljendus käitumisviisis, pilas ja iroonias, mitte poliitilistes karikatuurides või otsestes poliitilistes väljaastumistes (nagu me ei saa ka kogu esteetilise radikalismi põhjuseks lugeda vastandumist poliitilise süsteemiga). Riigipoolsed vastuabinõud olid ulatuslikud ning puudutasid kultuurivälja laiemalt, mitte üksi kunsti. 1973. aastaks oli sisuliselt eksiili saadetud TRÜ kunstikabinet ja

¹⁰⁹ J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus.– Jaak Kangilaski. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 220–227.

laiali saadetud ajakirja Noorus toimetus. Juba 1969. aastal oli NSVL Kunstnike Liit välja andnud põhimääruse, mille alusel tuli korraldada noorte, alla 35-aastaste kunstnike arvelevõtmine ja töö nendega.¹¹⁰ Riik oli välja töötanud oma noorsoopoliitika, oma “kaasaegse stiili”, ja seda ilma alternatiivideta. Eesmärk oli noortekultuur oma kontrolli alla saada ning vältida ükskõik millises vormis või kui elujõulise kontrakultuuri teket.

Oluliselt keerulisemad olid suhted kohaliku Eesti NSV Kunstnike Liiduga, kelle üks seniseid teeneid oli tõepoolest olnud eesti kunstile mõningase varjupaiga loomine ning kohandamine asjaoludega, mida muuta ei saanud. Ants Juske teeb vahet kohandumisel ja kollaboratsioonismil.¹¹¹

Kunstnike Liit oli huvitatud teatava *status quo* säilitamisest vahekorras ametliku Moskvaga, et seeläbi järgida omamoodi proteksionistlikku kunstipoliitikat sõjaeelse kunstiga seotud traditsioonide kasuks. Popkunst oli kohaliku Kunstnike Liidu jaoks kui mitte just esteetiline mäss, siis vähemalt anarhistlik küsimus kogu vaevaga saavutatud tasakaalu taustal. Ent kuni tegu polnud veel Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmetega, ei pidanud liit ka kogu ametlikku vastutust kandma. Pigem oli see moraalne küsimus noortele kunstnikele – traditsiooni rünnates anti tahtmatult võimalus riigipoolseks sekkumiseks ning võimalikeks uuteks keeldudeks ja karistusteks. Selle küsimuse lahendas aeg – popkunst lahjenes mitmesugusteks vormivõteteks ning liikus ka suurema narratiivi, sõjaeelse modernismi alusel loodud maalitraditsiooni raamide sees eksperimenteerivate kunstnikeni.

Kohaliku ja Lääne kontrakultuuri eristab see, et esimesel puudus selgem ideoloogiline lähtekoht. Lääne kontrakultuurile iseloomulik vasakpoolne mõtlemisviis polnud siin kuidagi mõeldav. Marksism ideoloogiana oli Nõukogude Liidus kohandatud pragmaatilistele vajadustele ning võimetu kaasa rääkima mõjukates diskussioonides Marxi mitmekesiste ja ka vastuoluliste vaadete üle, seda enam, et enamik “neomarksismi vorme olid radikaalselt nõukogudevastased ja nende ideede levik seetõttu karmilt karistatav”.¹¹² Üliõpilased ei saanud marksismi selle labastatud kujul ning üsna primitiivse õppeainena ette kujutada ühe allikana kujunevas noortekultuuri mässulisemas tiivas, veel vähem leida sellest abistavat mõtteainet. Kui Herbert Marcuse nime teatigi, siis hinnati teda eeskätt kui üliõpilasliikumise ja intelligentsi revolutsioonile õhutajat, mitte kui uusvasakpoolsuse eestkõnelejat.

¹¹⁰ J. Kangilaski, ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise tegevusest 1976–1985. – Uued põlvkonnad. 1. vihik. Eesti ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor. Tallinn: ENSV Teaduste Akadeemia, 1988, lk 69.

¹¹¹ A. Juske, Kellega kunstnik kohandub ja kollaboreerub. – Kohandumise märgid. Koost. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 30–36.

¹¹² J. Kangilaski, Kohanemised marksismiga. – Kohandumise märgid. Koost. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 18.

Pigem võime mõtlemisviisides ja hoiakutes näha mingit romantilisust. Andres Toltsi sõnul sai seda nimetada “Eesti-aegse härrasmehe ja hipi segavormiks”.¹¹³ See iseloomustus on üsna täpne määratlema poliitilise vabadusekuvandi (mida seoti sõjaeelse vabariigiga) ning noortekultuuri vabadusekuvandi seotust. Kas võib seda romantilisidealistikku hoiakut siduda ka pikkamööda paranevate elutingimuste ning materiaalse kultuuri sissetungiga igapäevaellu, nagu seda on maininud David Muggleton, kes ühendab romantikute idealismi ja hedonismi? “Seda otsest sidet romantikute eetika ja moodsa tarbijaliku vaimu vahel saab vaadata nii, et kontrakultuuri aktiivsuse perioodid nii 1890., 1920. kui ka 1960. aastatel langesid kokku tarbimisbuumiga. Ei tohi teha viga, et romantikud ja kontrakultuur on täiesti antagonistlikud kapitalismi ja tarbijakultuuriga, sest see toimus nii kriitika kui ka katalüsaatorina.”¹¹⁴ Tuleb tunnistada, et 1960. aastad on tõepoolest majandusliku edenemise aastad, mis on ühtlasi andnud alust väiteks, et tegelik Nõukogude võim jõudis Eestisse alles 1970. aastatel koos majandusolude paranemisega.¹¹⁵

SOUP kui subkultuur

Kuigi subkultuuri mõistel on ajaloos ka laiemaid tähendusi, kasutatakse seda eeskätt sõjajärgse noortekultuuri sees tekkinud, oma kuuluvust eri võtetega (käitumis- ja riietumisviis, muusikaeelistused jm) markeerivate noortegruppide kohta. Muidugi saame subkultuurilistest hoiakutest 1960. aastatel¹¹⁶ rääkida teatava reservatsiooniga, sest Lääne, eriti Briti kirjanduses on subkultuur seotud tihedalt ühiskonna eri kihtide, eriti töölisnoorte grupihoiakuga. Ei saa kuidagi väita, et Nõukogude ühiskonnas kihistumist ei toimunud, kuid see polnud sarnane vana, väljakujunenud ühiskonna jaotumisega. Vastupidi, näiteks kõrgkooli vastuvõtul eelistati töölisperede noori, mitte n-ö keskklassi intelligentide perede noori. Seega on meie puhul üsna meelevaldne teha vahet näiteks subkultuurilise koosluse ja noore intelligenti kontrakultuuri vahel, mis Läänes arvestatav küsimus on.¹¹⁷

Viisi, kuidas SOUP-i seltskond tegutses, on siiski võimalik kirjeldada grupihoiakute ja -strateegiatega kaudu ning nende nähtava välise märgistamise (käitumis- ja riietumisviis, muusikaline maitse jm). Mõningase

¹¹³ Vestlus Andres Toltsiga 27. detsembril 2009. Märkmed autori valduses.

¹¹⁴ D. Muggleton, *Inside Subculture. The Postmodern meaning of Style*. Oxford: Berg

¹¹⁵ L. Lapin, *Avangard*, lk 199.

¹¹⁶ 1990. aastate subkultuurist Eestis on kirjutanud Berk Vaher: *Subkultuuri võimalikkusest Eestis. – Ülbed üheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis*. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 53–66.

¹¹⁷ D. Muggleton, *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Syle*. Oxford: Berg, 2006, lk 29, 51–52.

idealiseeritud kirjelduse tollastest käitumishoiakutest leiame Leonhard Lapini 1986. aastal kirjutatud tekstist: “Silma hakkas juba nende riietus, mis sarnaselt teistele kohvikusse “Pegasus” koondunud noortele kultuuripürgijatele oli põhiliselt komisjonikauplusest ostetud kolmekümnendate aastate kraam. See oli veel aeg, mil noored ei epateerinud välisfirmade moekaubaga, vaid esiisade lotendatavate nahkmantlite, triibuliste ülikondade, fantastiliste lõigetega kuubede, vestide, kingade ning peakatetega. Sellele naftaliinilõhnalisele vanavarale kontrastiks kanti popkultuuriga seonduvaid eredavärvilisi – roosasid, oranže, kollaseid, lillasid, mürkrohelist – sulle, sokke ja särke. [...] Oli aeg, mil vaatamata pretensioonikale välimusele ning õhtustele kogunemistele tänavanurkadele või linnaparki, noorte hulgas joodi ja suitsetati vähem, loeti, kuulati muusikat ja arutati maailma asju palju rohkem. Tihti jalutati ka linna sarases, tutvumaks tema mitmekihilisusega, avastamaks lisaks kauni vana Tallinna postkaartkujutelmale “koledaid” linnaosi. Tõmbasid agulimotiivid, mahajäetud objektid, raudtee-reaalsus, laod ja prügimäed.”¹¹⁸ Ka popkunsti esimesed näitused ja muud väljaastet olid mitte avalikus ruumis, vaid kindla seltskonna “mürgistatud” piiratud ruumis – popõhtu Ando Keskküla kodus Nõmmel, näitused TRÜ kohvikus ja Pegasuses (mis kuulus Kirjanike Liidule ja kuhu mitte alati polnud vaba sissepääs. Igal juhul oli Pegasuse näol tegu ühe ringkonna intelligentsi kogunemispäigaga). *Happening*’id toimusid ERKI-s ja Nooruse laagris Kablis.

Eesti kultuuriintelligents on alati olnud väikesearvuline ning selle sees avalikumate tähelepanu saada pole kuigi keeruline, samuti võivad siin katuda boheemluse ja noorteseltskonna käitumisviisid. Pop oma alguspäevil ei pööranud peapeale mitte üksnes esteetilisi kategooriaid, vaid rõhutas välimuse (mood, juuksed) ja käitumisviisiga oma eristumist laiemast kultuuri-boheemlaskonnast. Samuti tuleb märkida mitmesugust grupisest käitumist ning pidevat dünaamikat gruppide koosluses.

Rääkida popist kui subkultuurist on siiski võimalik ainult üsna kitsas ajavahemikus, umbes 1967–1972. Nagu eespool näidatud on, taandub popkunst pop-printsibiina pärast seda noorte loomingus. Muutuvad ja lagunevad ka grupihoiakud. Dylan Clark on väitnud, et Inglismaal kadus subkultuur koos punkkultuuri “surmaga”. Mässi kujund integreeriti korporatiivsesse narratiivi, “pahad poisid” kujundati ümber tüüpilisteks tarbijateks”.¹¹⁹ “Klassikaline subkultuur “suri”, kui see muutus sotsiaalse järelevaatamise ja nostalgia objektiks ja alistus tarbimisele. Kaupmehed avastasid kaua

¹¹⁸ Ando Keskküla, [Näituse kataloog. Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum]. Koost. L. Lapin. S. L., ENSV Kultuuriministeerium, 1986, lk 5.

¹¹⁹ D. Clark, *The Death and Life of Punk, the Last Subculture*. – *The Post-Subcultures reader*. Toim. D. Muggleton, R. Weinzierl. Oxford, New York: Berg, 2006, lk 223.

aega tagasi tõsiasi, et subkultuurid on kasulik liikumapanev jõud, et müia muusikat, autosid, riideid, kosmeetikat ja kõike muud siin päikese all.¹²⁰ Kohalikus kontekstis ei oma tarbimine mingit tähendust subkultuurilise hoiaku integreerimisel kultuuritegelikkusse, küll aga loobusid kunstnikud ise kindlamapiirilisest grupisuhtlusest, sest üliõpilasaegne huvide virvarr ning hoiakute kujunemise dünaamika oli tugevam igasugusest kujunenud või kujuteldavast reeglistikust.

Kokkuvõtteks

Eesti sõjajärgse kunsti lugu on oma dünaamikas ebaühtlane ning seotud poliitiliste muudatustega Nõukogude Liidus. Piiririigis, nagu Eesti oli (ja on), mõjutasid kultuuri Euroopa/Lääne kultuuri ideed ja areng ning paratamatult Nõukogude Liidu käsud ja keelud, aga lisaks oli meil tegu kohaliku ajaloolise dimensiooniga. Mälu, mida kasutati nii kultuuri kui ka kogu rahva identiteedi säilitamiseks, oli kindlasti üks olulisi tegureid, mis määras kultuurimuutuste olemuse.

1960. ja 1970. aastate vahetuse popkunst, mida võib kirjeldada kui esteetilist mässu, avangardi, kontrakultuuri, subkultuuri, oli eesti kunstis lühiajaline, kuid otsustav muutja. Ta osutus seejuures mälu ründajaks, aga paradoksaalsel viisil ka mälu kaitsjaks, luues eesti kunstile uut hingamisruumi ning avardades pluralismi mõistet. Kui nn sulaaajal oli kultuuri esimene samm taastada sõjajärgsed esteetilised väärtused, siis teist samasugust, minevikku suunatud sammu polnud kümnekond aastat hiljem enam võimalik teha. Popkunst andis oma uuendustega traditsioonilisemale suunale palju võimalusi edasiseks arenguks ja sünteesiks, pani aluse kaasaegsele ruumikujundusele ning mõjutas oluliselt moe- ja esemedisaini. Popkunst oli kaasaegse keskkonna optimistlik ideoloog, toetades oma kriitika ja utoopiatega noorte arhitektide liikumist ning tõsiste keskkonna alaste dialoogide algust. Kui aastal 1975 avati Mikrobioloogia Instituudi ruumides näitus “Harku ’75”, oli noortel arhitektidel seal suur osa (Leonhard Lapin, Jüri Okas, Jaan Ollik) ning näitust võib ühelt poolt nimetada popkunsti retrospektiiviks kui ka kunstnikedisainerite ja arhitektide koostöö manifestiks, millele järgneb 1978. aastal Tallinnas Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees väljapanek “Arhitektuurinäitus 1978”. “Lapin, Okas, Eljand ja toona arhitektide seltskonnaga tihedalt seotud Sirje Runge kasutasid urbaanset keskkonda oma kunstipraktikas, nii sinna otseselt sekkudes kui selle ikonograafiat pildiliselt vahendades. Ometi võib väita, et see kriitiline, muutustele suunatud energia saavutas suurima kõlapinna just arhitektuuri valdkonda kantuna,

¹²⁰ D. Clark, samas, lk 224.

manifesteerudes ühel olulisimal viisil kõnealusel näitusel. Seniselt (kunsti) äärealalt ja grupisestelt üritustelt asuti otseselt arhitektuuri ja linnaehitust kritiseerides ümber ühiskondliku tootmise ja poliitilise võimuga tihedalt seotud praktika keskmesse,” kirjutab Andres Kurg.¹²¹ Kas võib siis arvata, et popkunsti suurim väärtus oli mitte kümnendivahetuse kunstis endas, vaid tema käivitatud protsessides?

Usun, et asjad saavad alguse – nagu alati – püramiidi tipust, milleks eesti popi puhul oli kunstiüliõpilaste esteetiline mäss ja kooliaegne radikaalne vaim. Sealt ideede n-ö allapoole ja laiali valgudes käivitati protsessid, mis omakorda mõjutasid kultuurisfääri tervikuna.

* * *

1960. ja 1970. aastate vahetuse eesti popkunsti käsitlekse lõpetuseks sobivad luureread Albert Trapeeži (*alias* Leonhard Lapin) kogumikust “Kaunimad laulud”:

Vastuolulised ajad
Hüüab hääl
Ja kostab kaja

¹²¹ A. Kurg, *Modernismi lõppmäng*, Tallinn, 1978. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk 41.

Popkunst Forever. Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s

Published:

*Tallinn: Art Museum of Estonia –
Kumu Art Museum, 2010*

Summary

Introduction

The book **Popkunst Forever. Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s** (2010) examines the influence of pop art in Estonia and the development and history of ideas and artworks that was unique to local art culture. The current publication looks at the first signs of pop art in the works of different groups of young artists and examines the passionate and radical ideas of the SOUP '69 group, but also discusses the dissolution of pop art in different fields of visual culture. Other topics are researched as well, e.g. information that arrived here from behind the Iron Curtain and probably influenced the ideas of local art students, and also the possible channels through which the information travelled in Estonia. The book raises that question of the essence of pop art: can this phenomenon be described in the context of the avant-garde, was it part of counter-culture, a kind of local subculture? In the context of this book, pop art can be viewed as a brief but intense interference in art processes by young art students. Pop art at the turn of the 1960s and 1970s which can be described as an aesthetic revolt, avant-garde, counter-culture and subculture, was thus a brief but decisive factor in Estonian art. Estonian pop art started the change of paradigm in Estonian art.

The 1960s saw the emergence of youth culture and its domination in the Western countries. Young people in the Soviet Union had far fewer opportunities to assert their own identity and form a distinct culture. Unofficial youth culture had to use different, very often contradictory devices to create their own identity, sometimes using banalities that verged on the absurd, sometimes making a desperate attempt to establish the most basic aesthetic order in a chaotic environment, where carelessness and indifference reigned. The pop dream and vulgarity are just aspects of the same process. Pop art came to stay, and this was observed in all the arts – the fine arts and decorative arts, fashion and interior design – in the decades to follow. The two main concerns of local pop artists – concern with the environment and concern with the

relationship between reality/appearances – were expanded by hyperrealism. During the late 1980s, there was a renewed interest in pop art, and surrealism and absurdity were reworked in new pieces of art. Thus the neo-pop of the late 1980s and the early 1990s can be seen as a kind of recycling.

In this book I explore the beginnings of pop art in Estonia, the ‘pure pop art’ of the mid-1960s to the early 1970s. The critical perception that constituted a work of art was totally different in the 1960s and at the turn of the 1990s.

The last achievement of the early 1960s pop art is definitely the animated film, four of which were produced between 1973 and 1976. Their visual language summarises and represents, in a mature and elaborate way, the pop culture of the previous decade. The films differ from one another both in their content and draughtsmanship, but they fall within the same framework of thinking. Andreas Trossek has written: ‘It is quite likely that pop art of the 1970s, when the Soviet Estonian art policy was laced with caution and wariness on the part of the authorities, for whom pop was an ideologically unwelcome development, may have found a legitimate outlet in animated children’s films.’¹ Pop art was closely linked to rock music. Vello Salumets, in his book *Rockrapsoodia (A Rock Rhapsody)* (1998), refers to a score of youth bands and the role they played in the whole process.² School bands playing home-made guitars entered pop culture well before art students. The rock music scene in the middle of the 1960s was enthusiastic, dynamic, and very often at an amateur level. But it is quite clear that it formed part of a pattern that was quickly taking shape and was later called ‘youth culture’.

Pop art in Estonian art criticism

The late 1960s and the early 1970s is an intriguing period for critics and historians alike. We should note, however, that this corpus of texts was not created during the Soviet period; firstly, because there was not enough distance in between, there was a lack of theoretical material and there was not enough scope for free discussion. During the past decade, the situation has changed and several basic texts have been added.

The corpus of texts dealing either directly or indirectly with pop art can be divided into three parts: 1) the texts that were written in the late 1960s – early 1970s, when the events were taking place, 2) the texts by Leonhard Lapin and 3) later texts that describe and interpret the pop art movement and

1 A. Trossek, “Eesti popanimatsioon 1973–1979: joonisfilmist lähikunsti ajaloo kontekstis,” *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2009, no. 1–2 [18], pp. 69–110.

2 V. Salumets, *Rockrapsoodia*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1998, p. 14–15.

its context. I will look at the texts in the first category, and leave out those by Leonhard Lapin, as well as later texts dealing with Estonian young art at the end of the 1960s.³

The first articles where pop art was mentioned or described were published by the Tartu University newspaper, and they covered the Tartu University Art Studio shows in the University Café. Just as the Café was a forum where young art was displayed, the University newspaper printed the first reproductions and brief information about the new art movement. The policy pursued by Kaljo Põllu, Director of the Art Studio of Tartu University.

Probably the first text published on the new artistic movement was about an event that took place at Ando Keskküla's place on 30 December 1968. Not only was there a witty and intellectual atmosphere, but the place was converted into an exhibition space. This event, of which no photographic record remains, was covered on the front page (!) of the Tartu University newspaper on 10 January 1969, and the message was clear – a new aesthetic of pop art had been born.

Another periodical that regularly introduced the new movement was the *Noorus* (Youth) magazine, and its editorial board became a centre for young intellectuals until 1973 (thereafter it was disbanded). On the initiative of Jaan Klõšeiko, the Artistic Director of *Noorus*, illustrations were commissioned for several editions from the then Estonian Art Institute students Leonhard Lapin, Andres Tolts and Ando Keskküla, and there were overviews of the new art movement.

The *Kunst* (Art, issued by Kunst Publishers) magazine carried its first article on pop art by Tõnis Vint in 1971. The most important thing in this article was the choice of illustrations featuring major British and US representatives of pop art.

3 See A. Kurg, "Almanahh 'Kunst ja Kodu' 1973–1984," *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2004, no. 2 [13], pp. 110–142; A. Kurg, "Many Shades of White Space: Ideas of Total Design in 1970s Estonian Art," *Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesks- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Different Modernisms, Different Avant-gardes: Problems in Central and Eastern European Art after World War II*. Tallinn: Art Museum of Estonia / Kumu Art Museum, 2009, pp. 165–179; M. Laanemets, "Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: happening'id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel," *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2005, no. 4 [14], pp. 139–178; A. Allas, "Tagasipöördumine ja taktika: Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening 'Mannekeeni matmine'," *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2008, no. 4 [17], pp. 9–30; S. Helme, "Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s," *Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesks- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Different Modernisms, Different Avant-gardes: Problems in Central and Eastern European Art after World War II*. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2009, pp. 138–152.

A somewhat surprising channel for propagating the new movement was another magazine, *Kunst ja Kodu* (Art and Home), also issued by the Kunst Publishers. This magazine provided a unique opportunity for young artists to promote their ideas. *Kunst ja Kodu* offered home decorating ideas and was thus naturally associated with new ideas in the field of design, which were presented by Tolts, Keskküla and Lapin. The introduction of pop art was in line with their ideas on the comprehensive role of design in creating a new physical and cultural environment. Andres Kurg has pointed out: ‘I tend to think now that, in this magazine, several meanings were created, and the magazine paralleled the artistic activity of the SOUP ’69 group, being linked to their interest – similarly to that of pop art – in mass production, mass media and consumer culture.’⁴

These articles and the bits and pieces of information that it was possible to publish here and there did not, of course, constitute a systematic overview of pop art. It is clear that, under the circumstances, no comprehensive or systematic survey of pop art could be published.

Bits of information

It is not possible to evaluate all the information that reached Estonia from a single perspective. If we look at gathering information, all bits are valuable, although their content may have changed over time. On the basis of spread information, it was not possible to create a systematic overview of pop art as a wider cultural phenomenon or, even more importantly, to create a common model or visual language. But it is important to know what kind of information was circulated. I will look at the publications which were available in Estonia.

In an interview in 1990, Andres Tolts said: ‘Less than 25 years had passed since the war and [---] for 20 years our access to information had almost totally been blocked. So none of us really had any idea of what had happened in the post-war art world.’⁵

In the late 1960s the amount of information which started to filter through into the Soviet Union began to increase. The range of information channels was extremely limited.

The students of the Estonian Art Institute in the mid-1960s were able to browse through Polish (*Projekt, Przegląd Artystyczny*) and Czechoslovakian (*Tvar, Výtvarné Umění, Výtvarné Práce*) magazines. There was some information about Western art, but not very much, and the reproductions

4 A. Kurg, “Almanahh ‘Kunst ja Kodu’ 1973–1984,” *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Estonian Society of Art Historians, 2004, no. 2 [13], p. 111.

5 “SOUP ’69,” Estonian TV. Ed. M. Mäik, dir. J. Nõgisto, 1990.

were in black and white. One of the few to print large-format coloured reproductions was *Projekt*, but this was mostly poster and design art. There was, naturally, no systematic overview or lengthy theoretical insight into new Western art. The local significance of these magazines was the introduction of alternative visual thinking, which, in turn, contributed to SOUP artists creating a new vista for ideas a little later. These magazines and their reproductions promoted the idea that it was possible to deal with realism in a different way.

Young artists in Tartu got their information through the initiative of Kaljo Põllu. When Kaljo Põllu was appointed Director of the Art Studio at the Tartu State University in 1962, almost the first thing he did was to subscribe to all the available art magazines of the Socialist camp, including the aforementioned *Projekt*, *Tvar*, *Výtvarné Umění* and *Výtvarné Práce* and *Domov*, in addition to art magazines from Rumania, Hungary, GDR, China and Vietnam.

The impact of two more books should be noted. Firstly, Lucy Lippard's *Pop art*, first printed in 1966. The second book that influenced the new art of happenings in Estonia was Michael Kirby's *Happenings* (New York, 1965); this was passed from hand to hand in 1968.

Summarising the role of the periodicals that were circulated in Soviet Estonia, we should pay attention to two things. First, materials that reached Estonia had a strong impact on young people. The artists themselves have never denied that. Secondly, we should make a distinction between how the influences worked and how the artists used the models in their work.

The processes that began in the 1960s were so extensive that the youth culture did not want to limit itself by following one principle, for example the principle of pop art, or just the transfer of images into visual culture. For this reason, we cannot overestimate the sometimes clear cases of the use of American or British pop art models. The emulation of models in the late 1960s can be compared to the teaching of drawing from plaster casts in an art school: in this way the artist was preparing for something which led to an independent work of art with a different meaning and value.

The Golden Sixties, still

My aim is not to give an insight into all the aspects of the Sixties in Estonia, which, for example, in visual culture includes various stages and parallel tendencies. This is not a book on the role of generations but on the beginnings of pop art in Estonia. The present text is also limited in the sense that it discusses only art, and the keywords of art, and does not represent an attempt at a broader cultural historical approach.

Union pop

My discussion of pop art in Estonia is based on two arguments. First, Estonian pop art at the turn of the 1970s was influenced by American and British pop art, but it basically grew out of specific historical and social circumstances, and its importance lies in its ability to take in the local situation and use it in works of art. The second argument is that we should not overestimate the impact of Western works of art and artists, which were models to emulate and to use. Rather, these models should be seen as tools.

This is an important distinction. At the end of the 1960s, the Estonian art scene was characterised by two tendencies: values and techniques that were rooted in French modernism and had been adopted by the Pallas Art School, and Americanisation.

As for the Americanisation, the sources and influences were very mixed. The consciousness of young people was developing under the influence of both American and British rock and pop music, available works by McLuhan, European existentialist philosophy etc.

The Estonian pop art has to be seen as a local version of pop art, defined by local conditions; it was art which originated in the local situation. The uniqueness of Estonian pop art lay in its ability to make a distinction: it was not important to use and copy the same icons, but to disseminate a way of thinking and to synthesise it through local meanings. To emphasise this trend, Leonhard Lapin coined the term ‘Union, or Soviet pop’. Lapin wrote in his memoirs, published in 2003: ‘Although SOUP ’69 was influenced by **US Pop art**, its imagery was not automatically adopted. As intellectuals, we carefully studied the ideological and aesthetic background and we concluded that we should turn to our own symbols and Soviet mass culture, which, in our eyes, was Communist political propaganda. Thus *Soviet pop* [---] or *Union pop* was born in 1968.’⁶

The beginning and end of pop art

In Estonian art history, SOUP ’69 is synonymous with pop art. This was actually the title of an exhibition, and was later used to designate artists who did not form a homogeneous group.

The meaning of pop art, which had its beginnings in the Sixties, was broader than the exhibitions ‘SOUP ’69’ and the following ‘Estonian Progressive Art’ (1970). It is quite difficult to say when exactly the real beginning happened. The environment into which Keskküla and Tolts entered

⁶ The original bold and italics retained. L. Lapin, *Avangard*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, p. 182.

was already affected by the processes within which the new culture was nurtured. Artists in both groups – the Visarid in Tartu and ANK '64 in Tallinn – were pushing the boundaries. Thus the first pop art exponents were both ANK and the Visarid, as well as the artists who had exhibited at SOUP. These three groups have been placed in the category of Estonian pop art, but they were very different, and their ways of thinking and their images did not overlap. The works by the young artists of the ANK group can be called pre-pop art, according to Leonhard Lapin.⁷ Kaljo Põllu was a major loner in Estonian pop art, and the pop art principle introduced to the wider audiences by SOUP certainly defined the new developments in culture. By the mid-1970s, pop art ceased to be a phenomenon of a subculture and, characteristically, gave way to several practical applications, from animated films and magazine designs to record jacket designs.

Cheerful pop

The works that the ANK members made during their studies are little known and it is not clear how many of them have survived. The group was established in 1964, and by 1968 the majority had graduated from the Estonian Art Institute.

ANK was not a stylistically uniform group and, although pop art techniques were important, they were not all-important. Pop art had the most influence on three artists – Malle Leis, Aili Vint and Jüri Arrak. The most consistent was Malle Leis, and her paintings (she also worked in watercolour, gouache and sometimes in collage) in 1966–1968 were the first works in Estonian art – together with Kaljo Põllu's assemblages – which were painted under the influence of pop art imagery.

Jüri Arrak's pop art experiments are typical of the whole group, in many works of the late 1960s, surrealism and abstractionism were fused. Arrak experimented with found objects as well.

Aili Vint's colourful gouaches consciously relate to the pop art world, but not only; these works are on the borderline of op art. In her lyrical approach she may be connected with the hippie world. In a way, bohemia and glamour, and bohemia and construction met in her work.

Toomas Vint was not a member of ANK, but had close family ties to the group. His earlier works, painted in 1968–1970, belong to the hippie-like, psychedelic and erotic part of Estonian pop art.

⁷ L. Lapin, "Igavikku," *kunst.ee*, 2008, no. 2, p. 40.

Handmade readymade

Similarly to the students in the ANK group, the Visarid did not regard pop art as most important; it was just another possibility. Pop art was most developed in the work of Kaljo Põllu – in his spatial objects with readymades, as well as in his paintings and graphic art (cardboard prints). In Kaljo Põllu's spatial objects, op and pop art are mixed. In his work, there is irony about the application of the pop art principle: the selection of readymades used by the artist is quite limited, as there was no consumer boom in Soviet Estonia. To enter the Brillo-Box world, Põllu created his own readymades as originals, called handmade readymades. In the conceptual atmosphere of the time, this was not seen as unsuitable or unusual. The spirit of the age was also expressed in the aquatints and readymades of 1967, *Fear* and *The Tolling Bells*, in an original way.

Visarid as a group finished in 1972. Some members had graduated from Tartu University and they were leaving Tartu, and Põllu himself left for Tallinn and focused on Finno-Ugric mythology. 'Põllu's focus reflected the end of one era, the end of the 1960s ideals, and his devotion to a new subject matter, whose symbolic code has a totally different self-value,' Harry Liivrand has written.⁸

SOUP '69 and the Pop Art principle

The SOUP group united students of design and architecture, but not of fine arts. In the Department of Industrial Design, the atmosphere was definitely freer and more innovative than at the Art Institute generally. It is quite natural that the young people who had come to study the subject and wanted to experiment moved on. It was in pop art that they found the basis on which to develop their ideas about art and environment.

Tolts and Keskküla became interested in the new developments before entering the Art Institute. The collages by Tolts were the first known sarcastic-ironic works which attacked the 'darlings' of Soviet mass media. The first pop event during the Art Institute years was a pop art evening at the end of December, 1968 at Ando Keskküla's place in Nõmme. Kaljo Põllu took this 'apartment exhibition' to the Tartu University Café, where it opened three months later, in March 1969.⁹

The next exhibition was organised in Tallinn in late autumn 1969, and the venue was the semi-closed Writers' Union Pegasus Café. As this was not a public exhibition space, it was possible to show works that the state-controlled Art Hall or a museum would not have accepted. Regrettably, only a

⁸ H. Liivrand, "Kunst nagu kuldseid kuuekümnendad," *Hommikuleht*, 1994, 22 April, no. 19.

⁹ Conversation with Kaljo Põllu, 4 January 2010. Notes in the author's possession.

few of the exhibited works have survived. However, Leonhard Lapin gave a comprehensive description of them in his book *Avangard!*¹⁰

The next exhibition arranged by the same artists, with the title 'Estonian Progressive Art', took place in August 1970 in the same venue. The aim was to collect all the progressive art and unite the experience of the like-minded artists of the Visarid, ANK '64 and SOUP '69 groups.

These two exhibitions were the culmination of the pop art movement with the most important works on display.

Pop art favoured the form of comic strips. The designer of the first Estonian comic strip was Lapin and it was entitled *Benno Bladrikorn – joie de vivre, Views, and a Useless Death in the Pelegria Café* (1970). Lapin is also the author of the first Estonian printed comic strip: in 1970–1971 the crossword supplement to the magazine *Noorus* carried his comic strip *The Idea of Paul Pudding*.

'Playing a happening'¹¹

Pop art was not only objects, items, collages and drawings; happenings were also an inseparable part of it. They were part of the lifestyle, and sometimes it was difficult to determine the boundary between absurd inside jokes amongst friends and a more conceptualized activity. Leonhard Lapin replaced the word *happening* with the Estonian word 'mäng' (game, play).¹² The idea of a game has been analysed by Anu Allas,¹³ who uses game theory as a suitable method for analysing the happenings of the time. Another interpretation is given by Mari Laanemets, who deals with very similar events in the context of urban space.¹⁴

The performance art of 1968–1971 was definitely a mixture of multiple possibilities, ranging from spontaneous to more scripted actions. In the Estonian Television programme 'SOUP '69', Ando Keskküla said: 'I remember very long walks in strange places on the outskirts of Tallinn and our sensitivity to the spirit of the place. The same sensitivity was revealed in relation to materials and social realities.'¹⁵

10 L. Lapin, *Avangard*, p. 183.

11 The title has been taken from the title of Leonhard Lapin's article in the book: L. Lapin, *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ja ehituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst, 1997.

12 L. Lapin, "Mängides happeningi," *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ja ehituskunstist 1971–1995*, pp. 31–45.

13 A. Allas, "Tagasipöördumine ja taktika: Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening 'Mannekeeni matmine'," pp. 9–30.

14 M. Laanemets, "Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: happening'id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel," pp. 139–178.

15 "SOUP '69," ETV, 1990.

The history of happenings in Estonia is not very long: the first known events took place on the initiative of young musicians, who, in turn, were motivated by the Warsaw Autumn music festival in 1964. Of the absurd performances, we should mention those by an amateur theatre at the Estonian Art Institute, directed by Heino Mikiver. In 1969, two events took place during the summer camp of *Noorus* at Kabli. Lapin has referred to an event that took place in April 1971 called ‘The Painting of an Elephant’ as the end of the wave of the 1960s happenings. Filmed by Jüri Okas and thus recorded for posterity, it was an improvisation during which young artists painted a wooden toy elephant in a children’s playground in Tallinn.

SOUP leaves the stage

After 1971–1972, the SOUP artists no longer actively pursued the principles of pop art. There were two main reasons for this. First, there was a change in the social climate. The domestic policy had changed: control was strengthened and the authorities showed increasing intolerance for progressive intellectual ideas. Although the ideological pressure had grown, starting in the mid-1960s,¹⁶ it was more strongly felt after the events in Czechoslovakia – it was then that slow, but irreversible changes occurred in cultural and social life. Secondly, the new concerns and development of the artists should be taken into account. Lapin graduated from the Art Institute in 1971, got a job with the National Restoration Board and was involved in the work of a team of architects preparing for the competition to design the Pirita Yachting Centre.

In the case of Andres Tolts and Ando Keskküla, a shift in interests was also apparent. Tolts has commented on this, saying¹⁷ that he concentrated on his studies and explored the possibilities of painting. Keskküla was conscripted into the Soviet Army; during his service in the army he produced his first popularly known work, *North-Estonian Landscape* (1974).

Yet it is not possible to say that pop art disappeared from their work in 1971–1972. The principle of pop art as a single aim disappeared but pop art techniques and a way of thinking remained.

A Coloured Bird and A Bunny

Between 1973 and 1976, many animated films were made, of which four – *The Flight* (director Rein Raamat, artist Avo Paistik, 1973), *A Coloured Bird* (Rein Raamat, Leonhard Lapin, background Sirje Lapin-Runge, 1974), *Tale*

¹⁶ O. Kuuli, *Sotsialistid ja kommunistid Eestis 1917–1991*. Tallinn: Olaf Kuuli, 1999, p. 130.

¹⁷ Conversation with Andres Tolts, 28 December 2009. Notes in the author’s possession.

of a *Little Bunny* (Ando Keskküla, Rein Tammik, 1975), *A Bunny* (Ando Keskküla, artists Rein Tammik and Rein Raidme, 1976) – were either designed or directed by pop artists of the 1960s.

These four animated films differ from one another and represent four different versions of pop art grammar. In the films *Tale of a Little Bunny* and *A Bunny* animation and documentary were combined. Two different worlds of images are blurred, creating a strange cognitive dissonance, in addition to the visual effect. This effect has been pointed out by Andreas Trossek.¹⁸

The fact that the young artists began producing animated films in such a short time is probably a coincidence tied to several circumstances, and the enthusiasm of Rein Raamat was infectious.¹⁹ The mass-circulation film was definitely an attraction for the artists, as they were able to use their talents and ideas. Moreover, although trained as industrial designers and architects, they had limited opportunities in Soviet Estonia at that time to apply their skills in their chosen fields. Consequently, the great potential that could have been used in the urban environment, production design or elsewhere was shifted into other activities.

Urban utopias

As was mentioned above, pop art was closely connected with the ideas of the environment. These ideas have two layers of meaning: firstly, the emphasis put on the environment that determined the relationship between the environment and the society and, secondly, the reaction to the existing environment. In that sense, pop art moved in two directions, one was real-time activity, carrying out an activity in Soviet reality. The other direction was connected with the utopian vision of the city. According to this vision, the city is an ideal aesthetic environment.

These two directions cannot always be separated, because the basis for our pop art was narrow and depended on the taste of individual artists. All the views had something in common, which was expressed in a critical attitude to the existing state of things, certain rebelliousness, although it might take various forms. For this reason, the city cannot be defined by either the principle of organisation or industrialisation: it includes non-rational and non-functional elements, eroticism and aggressiveness.

18 A. Trossek, *Eesti popanimatsioon 1973–1979. Joonisfilmist lähikunsti ajaloo kontekstis*, p. 87.

19 A. Trossek, *Eesti NSV joonisanimatsioon 1970. ja 1980. aastatel kui 'kunst' ja filmikunst*. Master's thesis. Tallinn: Estonian Art Academy, 2007, pp. 40–43.

What is the role of pop art in culture?

In the current text, I will limit myself to the fine arts of the period and concentrate on the following opposition: the state (imaginary mainstream) vs. aesthetic rebellion, which at its centre had a paradigm shift. I will use three notions – ‘avant-garde’, ‘subculture’ and ‘counter-culture’ – each of which adds a new layer, although they unavoidably overlap. We did not have a clearly defined collective experience or ideology on which to draw distinctions. I will discuss pop avant-garde as a set of dynamic, but disparate events and aesthetic preferences, pop subculture as a set of attitudes and ways of behaviour, and pop art as counter-culture, which because of its artistic attitudes was bound to stand in political opposition. Pop art in Estonia in the late 1960s and early 1970s was not a cohesive stylistic movement but a quite fragile and fragmented phenomenon on the fringes of the official art scene.

Pop as avant-garde, an aesthetic rebellion

In the history of contemporary Estonian art, the term ‘avant-garde’ has been used to refer to any art movement that is deviant in respect to the dominant culture. Pop art has been used as a synonym for the avant-garde. Important question is: what was the relationship between the aesthetic revolution and political permissiveness/non-permissiveness concerning artistic expression in the Soviet Union? The aesthetic of pop art radicalism developed as the result of the attitudes that the young people had to society and the environment, so pop art became a political act.

The radicalism of pop art was directed against two main aesthetic codes (which inevitably carried social and political significance) – officially supported socialist realism and the Pallas heritage of a local painterly tradition.

Ando Keskküla describes this process: ‘One influence of pop art, and a liberating channel, was that the artist was able to deal with objects, make new combinations, create a new syntax, and utilise the elements of expression in a conceptual work of art.’²⁰ The dominance of commercialism in the one-dimensional Western world was replaced by the sloppiness, poverty and chaos of the Soviet environment, which made it one-dimensional, too. Thus pop art objects were not simply items from our everyday life, it was the first step in changing the environment, with the aim of giving it a new aesthetic and a socially significant dimension, to use them as a means of cultural reaction. In this function, pop art served as the avant-garde.

20 An interview with Ando Keskküla, “SOUP ’69,” Estonian TV, 1990.

Pop art as counter-culture

‘Counter-culture’ is a term used by Western theorists to describe a middle-class youth movement, above all, the hippie movement that emerged in the 1960s, which stood in opposition to the dominant norms and values of society.²¹ In Estonia, several terms have been used to describe the aesthetics that runs counter to official prescriptions.²²

If we add to this the term ‘counter-culture’, it does not make much difference; the term can be used to point out that there were similarities with the Western youth culture of the 1960s, but it also highlights several differences. Also, the term ‘counter-culture’ is broader and enables us to emphasise, in addition to an art-centred way of seeing, the relationship with the authorities and art public, in terms of public relations, attitudes, reactions and official communication.

The local counter-culture and Western counter-culture differed as the first had no clear ideological basis. The leftist mindset characteristic of the Western counter-culture was not possible here. The students who were taught a vulgar version of Marxism, could not imagine that it might be a source for the rebellious wing of the emerging youth culture, or find anything in it that they could relate to.

SOUP as a subculture

Although the term ‘subculture’ has had a broader meaning in the past, it is mostly used to describe the youth groups that emerged within the post-war youth culture and who signalled their belonging through a distinctive use of style (behaviour, clothing and musical preferences). We can refer to subcultural attitudes in 1960s Estonia²³ with some reservation.

However, it is possible to describe the SOUP members through group attitudes and strategies and their visible use of symbols (the way they behaved and dressed, their musical preferences etc.). A somewhat idealised picture of the behavioural attitudes of those years can be found in the article written by Leonhard Lapin in 1986: ‘What attracted attention was their clothing, which, similarly to other young intellectuals who assembled at

21 See J. M. Yinger, *Countercultures, The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*. New York: Free Press, 1982.

22 S. Helme, “Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis,” *Studies on Art and Architecture*. Tallinn: Academy of Sciences Publisher, 2000, nr 10, pp. 253–272.

23 The 1990s subculture in Estonia has been discussed by Berk Vaher: “On the Possibility of Subculture in Estonia,” *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art in the 1990s. Ülbed üheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis*. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Centre for Contemporary Arts, Estonia, 2001, pp. 53–66.

Pegasus Café, was 1930s stuff bought at second-hand clothes shops. At that time, young people did not show off foreign brand products, but wore long leather coats, striped suits, jackets, waistcoats, shoes and head-wear of fantastic style. In contrast to these old things smelling of naphthalene, it was fashionable to wear some kind of bright-coloured – pink, orange, yellow, lilac or green – scarves, socks and shirts.²⁴

The circle of Estonian cultural intellectuals has always been small and to attract attention within this circle was not very difficult; the behavioural patterns of bohemia and youth groups may have overlapped. Pop artists not only overturned aesthetic categories, but also emphasised the difference from the wider bohemian circle of artists and intellectuals through their appearance and behaviour.

Conclusion

Pop art at the turn of the 1970s, which can be described as an aesthetic rebellion, the avant-garde, counter-culture or subculture was a short-lived, but decisive, factor in bringing about change in Estonia. It turned out to be an attack on memory, but, in a paradoxical way, it was also the defender of memory, giving Estonian art some space to breathe and promoting pluralism. Pop art provided more traditional art with an opportunity to develop and synthesise, laid the foundation for modern interior design and influenced, to a great extent, fashion and product design. Pop art was the optimistic ideology of the contemporary environment, supporting, with its critique and utopias, the movement of young architects and the beginning of a serious dialogue concerning the environment.

I believe that things start – as a rule – at the top of the pyramid, which in the Estonian case was the aesthetic rebellion of some art students and the radical spirit of their youth. When the ideas then worked their way down and spread, change processes were triggered that influenced the whole culture.

²⁴ Ando Keskküla, [Näituse kataloog. Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum]. Ed. L. Lapin. Tallinn: Ministry of Culture of Estonian SSR, 1986, p. 1.

Kokkuvõte

Käesolev väitekiri “Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme Eesti kunstis” koosneb neljast eelnevalt avaldatud artiklist ja raamatust ning sissejuhatast. Need tekstid on kirjutatud pika aja jooksul, ning on loomulik, et selles ajavahemikus on lisandunud uusi teemakohaseid käsitlusi nii välismaa kui ka Eesti uurijatelt. Artiklites püstitatud teemad pole aga oma aktuaalsust kaotanud. Vastupidi, püsiv tegelemine väitekirjas esitatud teemadega võimaldas *Sissejuhatast* täiendada artiklites esitatud ideid.

Väitekirja peateemaks on eesti sõjajärgse kunsti arenemine ja kujunemine tingimustes, mida ühelt poolt määras poliitiline ja ideoloogiline totalitaarne süsteem ning teiselt poolt soov ja traditsioon kuuluda Lääne kultuuriruumi, ning esteetilised arusaamad ja ideoloogilised konfrontatsioonid, mis sel kokupuutepinnal tekkisid. Rangete reeglitega piiratud kultuurisituatsioonis oli tegu nõukogude kultuuris eksisteeriva kohaliku (eesti) modernismi variandiga. Väitekirjaks esitatud teemad katavad ajavahemikku 1950. aastate teisest poolest 1970. aastate alguseni.

Väitekirjas esitatud artiklid tegelevad üksikute teemadega eespool nimetatud peateema sees. Sissejuhatast on viidatud lisaks artiklites esitatud teemadele ja probleemidele uutele, nii rahvusvahelises kui ka kohalikus kirjanduses esiletõstetud probleemidele ja pakutud mõned võimalikud edasiarendamise suunad tulevikus. Näiteks muutuste dünaamika ja uute ideede kohandumise võimalikkus ja võimekus, rahvuslikkuse olulisus ja identiteet nõukogude kontekstis, sõjaeelse modernismi olulisem roll sõjajärgse kunsti kujunemisel jne.

Väitekirja eesmärk on eesti kunsti kui lokaalse eripärasuse määramine, kasutades selleks nii kohaliku materjali analüüsi kui ka eeskätt Ida-Kesk-Euroopa kunstiteadlaste analoogilisi uurimusi ning võrdlemist kohaliku kunstisituatsiooniga. Eelduseks on, et eesti sõjajärgne kunst moodustab ühe eripärase osa sõjajärgse modernismi arengutest Euroopa kultuuriruumis, mille väärtuse määramiski erinevus, mitte sarnasus Lääne metropolides väljatõotatud modernismi paradigmas.

Väitekirjas esitatud artiklites on käsitletud järgmisi teemasid:

- **Mitteametliku kunsti esteetilised ja ideoloogilised probleemid**, mida käsitletakse artiklis “Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis”. Tekst tegeleb suures osas kasutusel olevate mõistete (dissidentlik, põrandaalune (*underground*), nonkonformistlik, mitteametlik, alternatiivne) võrdlemisega ning jõutakse järeldusele, et arvestades kohalikke hoiakuid ja kunstilist vormi on sotsialistlikust realismist kui ideoloogiliselt õigest kunstist erineva kunsti puhul kõige õigem kasutada **mitteametliku kunsti** mõistet.

- **Modernistlik realism** kui hübriidne realismi vorm, mida käsitletakse artiklis “Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalis”. Tekst tegeleb peamiselt realismi avaldumisega selle perioodi eesti maalis, millel on erinevad allikad: sõjajärgne modernism ja nõukogude kaasaegse kunsti retoorika, ning kahe ideoloogiliselt erineva suuna põimumine kunstnike loomingus. Selle perioodi realismikäsitlus on oluline kohaliku modernismi, nn erineva modernismi mõistmisel.

- **Erinevate modernismide** teema, mida käsitletakse artiklis “Erinevad modernismid, erinevad avangardid”. Andes ülevaate sellest, kuidas toimus ja kuidas analüüsitakse mitteametlikku kunsti Kesk- ja Ida-Euroopa sotsialistlikes riikides, on jõutud järeldusele, et Kesk- ja Ida-Euroopa regioonis ei olnud ühiseid mitteametliku kunsti mudeleid, kuid olid sarnased toimimise mehhanismid. Artikli metodoloogiliseks aluseks on kasutatud USA kunstiajaloolase Steven Mansbachi poolt kirjandusse toodud mõistet **erinevad modernismid**.

- **Eesti avangardkunsti** määratlemine **poliitilise ja ideoloogilise tausta kaudu**, mida on käsitletud artiklis “Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel”. Artiklis on väidetud, et nii sõjajärgset abstraksionismi kui ka 1960. aastate lõpus tekkinud popkunsti on võimalik käsitleda avangardkunstina hoolimata täielikust (nii esteetilisest kui kontseptuaalsetest) erinevustest nende vahel, sest mõlemad kunstikäsitlused läksid sügavasse vastuollu riikliku ideoloogiaga, eirasid kehtestatud (esteetilisi ja ideoloogilisi) reegleid ning väljusid n-ö kaitstud kunstiväljalt.

- **Eesti popkunst**, mida on käsitletud artiklis “Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel”. Teos on uurimus popkunsti mõjudest Eestis. Kaardistatakse informatsiooni levikut, mõjuvälju ja arengulugu. Järelduseks on, et kohaliku popkunsti väärtuseks on kohaliku konteksti sissetoomine ja kasutamine kunstiobjektides. Sellisena täiendab tekst erinevate modernismide mõiste teoreetilist konstruktsiooni. Kuigi popkunsti radikaalne periood oli lühike, mõjutas see lühike aeg järgmise perioodi eesti kunsti, sulandudes ise peavoolu. Popkunst mõjutas mitte ainult vaba kunsti, vaid ka sisekujundust, moodi, graafilist kujundust jm. Eesti popkunsti on võimalik käsitleda ka **kontrakultuuri** ja **subkultuuri** kontekstides.

Sissejuhatuses on artiklites esitatud teemasid täiendatud ning edasi arendatud, eesmärgiga moodustada suurem tervikpilt. Uuendatud seisukohad on esitatud *Sissejuhatuses* kolmes peatükis:

1. Modernism ja eesti sõjajärgne kunst
2. Erinevad modernismid
3. Mitteametlik kunst kui avangard

Esimese peatüki kaks olulist teemat on:

- sõjajärgse kunsti polariseerimine poliitilise jaotuse alusel ning selle tagajärjel tekkinud isolatsioon ja spetsiifiline Ida-Kesk-Euroopa kunstisituatsioon;

- eesti kunsti, mis asus selle jaotuse sees veel kahekordses isolatsioonis (nõukogude kunst ja selle sees eesti kunst), mõjutatus sõjaeelsest modernismist.

Poliitiline polariseerimine kinnistas Lääne kunstiteaduses kujunenud seisukohta Lääne modernismist kui “õigest”, universaalsest kunstist. Nn vertikaalse kunstiajaloo käsitluse järgi kujunes arusaam nn **teisest**, mis tähistas ka omaette vääringut, mittevõrdset metropolides sündinud modernismiga. Eesti kunst, mis oli juba 20. sajandi algusest defineerinud oma kuulumist Euroopa kultuuriruumi, hakkas 1950. aastate teisel poolel kujundama välja oma spetsiifilist kultuuriruumi, nišši nõukogude kunsti sees, kasutades selles protsessis peamise eeskujuna või mudelina sõjaeelse modernismi hoiakuid ja segades neid nõukogude kaasaegse kunsti (ka: nõukogude modernismi, karmi stiili) kontseptsiooni poolt pakutud võtetega (dekorativism, pinnalisus, üldistus jm), eriti toimus see noorema põlvkonna loomingus. Võime sellest kunstinähtusest rääkida kui modernistlikust realismist. Modernistlik realism omakorda polnud ühtne nähtus, see sõltus muutuste dünaamikast st esiteks, millised olid momendil ideoloogilised ettekirjutused, ja kui rangelt neid järgiti ning teiseks, millised olid kunstnike huvid ja võimekus mingis ajavahemikus uusi ideid arendada. See, millal, millises mahus, missuguseid hoiakuid ja võtteid sõjaeelse kunsti kogemusest kasutati, mil määral ja mis-suguses suunas neid muudeti ja kohandati, on oluline teema sõjajärgses modernismis ning vajab edasist uurimist. Teatav sõjaeelsete esteetiliste hoiakute ja väärtuste külmutamine on jälgitav eesti kunstis veel 1980. aastatel.

Eesti kunsti seisukohalt on loodetavasti tulemuslik kasutada Piotr Piotrowski esitatud **horisontaalse kunstiajaloo** kontseptsiooni. See võimaldab ühtlasi käsitleda meie kunsti kohandumisi kui võimet teha iseseisvaid valikuid küll nendes raamides, mis poliitiliselt olid ette antud, kuid siiski kujundades seda protsessi võimalikult seoses seniste kultuuritraditsioonidega.

Sissejuhatuse teise peatüki, **erinevate modernismide** teema täpsustab mõistet, mis on minu väitekirjas esitatud teemade peamiseks teesiks. Peatükk keskendub kahele teemale:

- Ida-Kesk-Euroopa sõjajärgse kunstiajaloo uue diskursuse teke;
- Eesti kunsti võimalikkus ja võime selles kontekstis.

Kriitiline suhtumine vertikaalse kunstiajaloo käsitlusse, mis polnud ühepoolne, sest seda toetasid ka Ida-Kesk-Euroopa kunstiajaloolased mitmetel, eeskätt ideoloogilistel põhjustel ka ise, tekkis pärast Berliini müüri langemist ning jõudis kunstiajaloolasteni üleeuroopaliste või regionaalsete ülevaatenäituste ning kuraatorite ja kunstnike kaasosalusel. Kunstiajaloo

kirjutuse tee näitustekataloogidest kunstiajaloo protsesside ümbervaatamiseni on märgatav ka eesti kunstis. Kui näitusel “Personal Time”, mis toimus Varssavis 1995. aastal esitlesid Eesti, Läti ja Leedu kuraatorid oma maa kunsti peamiselt Lääne universalismi kaanonite järgi¹, siis Kumu kunstimuuseumis 2008. aastal toimunud konverents “Erinevad modernismid ...”² esitas juba teistsuguse, universalismile vastanduva ja kohalikele eripäradele keskenduva vaatenurga.

Eesti kunsti kohandumise uue olukorraga määras peaasjalikult poliitiline olukord, mis määras nii radikaalsuse piirid kui ka võimalikud arengud kas riigi jaoks talutava piirini (n-ö kaitstud tsoonis sees) või sellest väljaspool (mitteametlik kunst). Tegureid, mis olukorda kujundasid, on palju ning need pole staatilised, vaid ajas muutuvad, sest poliitiline surve ja ideoloogiline kontroll käsitletava perioodi puhul polnud ühetaoline. Sissejuhatuses on kasutusele võetud mõisted **võimalikkus** ja **võimekus**. **Võimalikkus** tähendab kultuuri ja ideoloogia vahekorra muutumist käsitletava perioodi jooksul, **võimekus** kunstnike personaalset, esteetilistest eelistustest lähtuvat suhet kunstiteosega, mitte selle kunstilist kvaliteeti. Ühiskondlik ja personaalne mõõde koos kujundavad muutuste dünaamika ja eripära, mis moodustab erineva modernismi sisu.

Kõige olulisemaks sisuliseks erinevuseks on kohalikus kultuuris **tähen-duste muutumine**, kontekstuaalsuse küsimus. Läänele omased terminid, ikoonid, tähendused jne kanti eesti kunsti üle mitte täht-täheleiselt, vaid kasutati neid kui alusmaterjali, kui uue kunsti alfabeeti ja grammatikat, mille abil ja kaudu loodi kohalik versioon kas modernistliku realismi või popkunsti kontekstis. Olles sellisena Lääne seisukohalt küll marginaalne kunst, ei pruugi see kujundada või määrata väärtushinnanguid.³ Väärtuslik võib olla hoopiski paindlikkus ja tundlikkus konteksti suhtes, mida keskuse modernismil polnud.⁴

Sissejuhatuse kolmas peatükk, **mitteametlik kunst kui avangard**, rõhutab poliitilise korra ja ideoloogiliste reeglite tähtsust avangardkunsti positsioneerimisel sõjajärgses kunstis. Avangardina on väitekirjas esitatud abstraktset ja popkunsti, mis kuuluvad oma esteetilistes ja kultuuriideo-oloogilistes hoiakutes täiesti erinevatesse diskursustesse – abstraktne kunst

1 Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996.

2 Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum-Kumu kunstimuuseum, 2009.

3 H. Belting, Art History After Modernism. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003.

4 P. Piotrowski, Towards Horizontal Art History. – Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. Toim. J. Anderson. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, lk 83–84.

otsapidi sõjaeelsesse modernismi ja popkunst postmodernsesse maailma. Nende mõlema käsitlemisel ühtmoodi radikaalse, mitteametliku kunstina on peamine argument ideoloogiline mittevastavus poliitilisele korrale, mittenõustumine jäämisega ettemääratud kunstiruumi. Vastandumine polnud kunstnike enamuse poolt dissidentlusena determineeritud. Riigi seisukohalt ei tähendanud piiridest väljumine kahte erinevat võimalust – esteetilist ja poliitilist –, vaid tavaliselt tingis esimene teise. Samas, need erinevad kunstilised ideoloogiad olid võimelised tekitama koos sünergeetilise keskkonna ning toetama teineteist, see võis juhtuda koguni ühe kunstniku loomingu sees, nagu ANK '64 rühmituse liikmete puhul. Klassikaline avangard ning sõjajärgne avangard töötavad selles kontekstis koos, ühise sõjajärgse avangardina.

Kuna popkunst tähendas eesti kunstis paradigma muutust, on eesti kunstis kasutusele võetud ka neoavangardi mõiste, mille kunstiteadusesse tõi Peter Bürger. Olen oma senistes kirjutistes eelistanud üldisemat, avangardi mõistet peamiselt põhjusel, et neoavangard on kaetud liiga paljude kohalike kultuuriruumile raskestitajutavate ideedega.

Kokkuvõtte kokkuvõtteks: teemad, mida olen käsitlenud (modernistlik realism, sõjajärgne avangard, popkunst), ja kontseptualiseerimise võimalused, mida esitanud (erinevad modernismid), on pidevas dialoogis uute ilmuvate seisukohtadega, moodustades loodetavasti ühe võimaluse luua nõukogude perioodi eesti kunsti uurimisele metodoloogiline raamistik, millele saab lisada pidevalt uusi teemasid ning uurimuslikke aspekte.

Summing up

The current thesis “Problems of modernism and avant-garde in post-war Estonian art” consists of four previously published articles and a book, and an introduction. The texts were written in the course of a long period of time, and it is only natural that new treatises related to the topic have appeared both internationally and by Estonian researchers. However, the themes raised in the articles have not lost their topicality – quite the opposite. Dealing with the topics presented in the thesis over a long period has made it possible to supplement the ideas presented in the *Introduction*.

The main topic of the thesis is the development and formation of post-war Estonian art in conditions, determined on the one hand by the political and ideological totalitarian system, and on the other, the aesthetic understandings and ideological confrontations that emerged in this contact area. In a cultural situation restricted by rigid rules, we are dealing with a version of local (Estonian) modernism existing in Soviet culture. The topics cover the period from the second half of the 1950s to the early 1970s.

The articles presented in the thesis examine the separate topics within the above-mentioned main theme. Besides the topics and problems in the articles, the Introduction refers to new issues emerging in both international and local literature, and suggests some possible directions to develop in the future. For example the dynamics of changes and the possibility and ability of new ideas to adapt, the significance of nationalism and identity in the Soviet context, the role of pre-war modernism in the shaping of post-war art, etc.

The aim of the thesis is to determine Estonian art as local peculiarity, using the analysis of local material, as well as similar research by Central-East European art historians and their comparisons with local art situation. The assumption is that the post-war Estonian art forms a singular part in the developments of post-war modernism in European cultural space, and its value is determined by difference, not similarity with canons worked out in Western metropolises.

The articles presented in the thesis tackle the following topics:

- **Aesthetic and ideological problems of unofficial art**, examined in the article “Unofficial art: ways of resistance in Estonian post-war art”. The text largely compares the used terms (dissident, underground, non-conformist, unofficial, alternative), and reaches the conclusion that considering local attitudes and artistic form, it is correct to use the term **unofficial art** when talking about art which differed from the ideologically dominating socialist realism.

- **Modernist realism** as a hybrid form of realism is analysed in the article “Modernist realism in the Estonian painting of the 1960s”. The text

mainly examines the expression of realism in Estonian painting of the period, which has different sources: pre-war modernism and the rhetoric of contemporary Soviet art, and the blending of the two ideologically different trends in the artists' work. The treatment of realism of that period is essential in understanding local modernism, i.e. different modernism.

- The topic of **Different modernisms** is tackled in the article "Different modernisms, different avant-gardes". The overview of how unofficial art functioned in Central and East-European socialist countries, reached the conclusion that the region covering Central and Eastern Europe had no common models of unofficial art, but there were similar operational mechanisms. The methodological basis of the article is the term **different modernisms**, introduced by the American art historian Steven Mansbach.

- **Positioning of the Estonian avant-garde art**, examined in the article "Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s". The article claims that both the post-war abstractionism and pop art emerging in the late 1960s can be viewed as avant-garde art, despite radical differences (both aesthetic and conceptual), as the two art treatments were in profound opposition with the official ideology, ignored the established (aesthetic and ideological) rules and abandoned the so-called protected field of art.

- **Estonian pop art** is studied in the book "Popkunst Forever. Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s". This is a research about the influence of pop art in Estonia. The spread, fields of influence and development of information are mapped. The conclusion is that the value of local pop art is the introduction of local context and using it in art objects. The text supplements the theoretical construction of the term different modernisms. Although pop art's radical period was brief, is nevertheless influenced the subsequent period of Estonian art, while itself blending into the mainstream. Pop art did not just influence free art, but also interior design, fashion, graphic design, etc. Estonian pop art can be viewed in the contexts of **counterculture** and **subculture**.

The topics examined in the articles are supplemented and developed further in the Introduction, with the aim of forming a more extensive and compact picture. The updated views are presented in the three chapters of the *Introduction*:

1. Modernism and post-war Estonian art
2. Different modernisms
3. Unofficial art as avant-garde

The two major topics of the first chapter are the following:

- polarisation of post-war art on the basis of political division and the resulting isolation and specific Central-East-European art situation;

- the influence of pre-war modernism on Estonian art, which found itself in double isolation within this division (Soviet art and Estonian art within it).

In Western art history, political bipolarity confirmed the idea of Western modernism as the “correct”, universal art. The vertical art history advanced the understanding of the so-called **other**, which marked a separate evaluation, being unequal with the modernism born in the metropolises. Estonian art, which had declared its belonging to the European cultural space already in the early 20th century began, from the second half of the 1950s, to shape its own specific cultural space, a niche within Soviet art. In this process, the attitudes of pre-war modernism were mostly used as an example and a model, mixing them with the methods (decorativism, superficiality, generalisation, etc.), suggested by the concept of contemporary Soviet art (also: Soviet modernism, the rough style); it occurred mainly in the work of the younger generation. We can call this architectural phenomenon as modernist realism. However, modernist realism was not uniform, as it depended on the dynamics of changes: firstly, what kind of ideological rules and regulations existed at the time and how rigidly they were followed; and secondly, what were the artists’ interests and ability to develop ideas in a certain period of time. When, to what extent, and what kind of attitudes and methods of pre-war art were used, to which extent and direction they were changed and adapted, is a significant theme in post-war modernism and requires further research. Certain freezing of pre-war aesthetic attitudes and values in Estonian art can still be observed in the 1980s.

From the point of view of Estonian art, the concept of **horizontal art history**, suggested by Piotr Piotrowski, is hopefully well-suited here. This also makes it possible to regard the adaptations of our art as an ability to make independent choices, albeit within the politically required frames, but still shaping the process as close to the existing cultural traditions as possible.

The topic of **different modernisms** in the second chapter of the *Introduction* specifies the concept, which constitutes the main postulate of the topics presented in my thesis. The chapter focuses on two topics:

- emergence of the new discourse of the post-war East-Central European art history;
- the possibility and ability of Estonian art in this context.

Criticism of the vertical art history, which was not one-sided, as it was also supported by Central-East European art historians on several, primarily ideological reasons, emerged after the collapse of the Berlin wall, and reached art historians largely via all-European or regional overview exhibitions, curators and artists. The route of writing art history from exhibi-

tion catalogues to reviewing the art-historical processes is also evident in Estonian art. At the exhibition *Personal Time* in Warsaw in 1995, Estonian, Latvian and Lithuanian curators presented their art mainly according to the canons of Western universalism¹. The conference organised in the Kumu Art Museum in 2008 “Different modernisms...”², on the other hand, suggested a different angle, which opposed universalism and focused on local peculiarities.

The new situation regarding the adaptation of Estonian art was primarily determined by the political situation, which established the borders of radicalism as well as the possible developments to the officially tolerated border (within the so-called protected zone) or outside it (unofficial art). The numerous factors that shaped the situation were not static, but changing in time, because political pressure and ideological control during the examined period was not the same. This changing situation is marked by the afore-mentioned terms **possibility** and **ability**. **Possibility** means the changing relationship between culture and ideology during the examined period, **ability** denotes artists’ personal relationship with the artwork, based on their aesthetic preferences, and not artistic quality. Social and personal dimension together shape the dynamics and peculiarities of changes, which constitute the content of different modernism.

The essential difference in comparison with the Western art is the **change of meanings** in local culture, the issue of contextualism. Typically Western terms, icons, meanings etc. were not literally transferred into Estonian art, but used as base material, as an alphabet and grammar of new art, through which the local version in the context of modernist realism or pop art was created. Being marginal art from the Western point of view, it does not necessarily shape or determine value criteria.³ Flexibility and sensitivity towards the context, which modernism of the centre lacked, could have been valuable instead.⁴

The third chapter of the *Introduction*, **unofficial art as avant-garde**, emphasises the importance of the political system and ideological rules in positioning avant-garde art in post-war art. The thesis presents abstract and pop art as avant-garde, which in their aesthetic and culture-ideological

1 *Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996.

2 *Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*. Ed. S. Helme. Tallinn: Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum, 2009.

3 H. Belting, *Art History After Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003.

4 P. Piotrowski, “Towards Horizontal Art history,” *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Ed. J. Anderson. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, pp. 83–84.

attitudes belong to totally different discourses: abstract art partly to pre-war modernism and pop art to postmodern world. The main argument in tackling them both as radical, unofficial art, is ideological noncompliance to the political system, refusal to be restrained within the required art space. For most artists, opposition was not determined by being dissidents. From the point of view of the state, exiting the borders did not mean two different possibilities – aesthetic and political, as usually the first caused the second. At the same time the different artistic ideologies together could produce a synergetic environment and support each other; this could occur even within the work of one artist, e.g. members of the group ANK '64. In this context, classical avant-garde and post-war avant-garde work together, as a common post-war avant-garde.

As pop art in Estonian art meant a change of paradigm, Estonian art has also adopted the term neo-avant-garde, introduced into art history by Peter Bürger. In my writings I have preferred the more general term avant-garde, mainly because neo-avant-garde is burdened with too many ideas that are difficult to perceive for the local cultural space.

In conclusion: the topics I have examined (modernist realism, post-war avant-garde, pop art) and the possibilities of conceptualisation I have presented (different modernisms), are in regular dialogue with new emerging views. The current work can hopefully provide a methodological framework for researching the Soviet period Estonian art, where new topics and research aspects can be constantly added.

Kirjandus/Literature

- Allas, A. Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja *happening* "Mannekeeni matmine". – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd 17/4. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, lk 9–30.
- Allas, A. Nõukogude absurd 1960. aastate eesti kunsti taustal. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd 19/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, lk 41–71.
- Altoa, K., Helme, S. Ühe kümnendivahetuse kunstist. – almanahh Kunst, 1984, nr 3 (65), lk 42–46.
- Andriuškevičius, A. 1995. Semi-Nonconformist Lithuanian Painting. – From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union. Toim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New York: Thames and Hudson, lk 218–226.
- Arhitektid arhitektuurist. Nõukogude arhitektuurimeistrid arhitektuurist. Koost. L. Lapin. Tallinn: Kunst, 1989.
- Annus, E. Postkolonialismi pealetung post-sovetoloogias: kas paradigmuuutuse künnisel? – Methis. Studia humaniora Estonica 2011, nr 7, lk 10–25.
- Beke, L. Conceptual Tendencies in Eastern European Art. – Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s. New York: The Queens Museum of Art, 1999, lk 41–52.
- Belting, H. Art History after Modernism. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2003.
- Benson, T. O. Exchange and Transformation: The Internationalization of the Avant-Garde(s) in Central Europe. – Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2002, lk 34–68.
- Bernstein, B. Mõningaid kunsti kaasaegeuse probleeme. – Kunst, 1960, nr 1 (6), lk 1–13.
- Bernstein, B. Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst, 1966, nr 3 (26), lk 13–22.
- Bernstein, B. Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst, 1967, nr 1 (27), lk 1–14.
- Bernstein, B. Nikolai Kormašov. – B. Bernstein, Ringi sees & ringist väljas. Tallinn: Kunst, 1979, lk 60–63.
- Bernstein, B. ANK kui eetilise fenomen. – ANK '64. [Näituse kataloog]. Koost. A. Liivak, S. Saarep. Tallinna Kunstihoone, 1995, lk nummerdamata.
- Bernstein, B. Epigraphes. – Jüri Arrak. [Exhibition catalogue]. Randers Kunstmuseum. Tallinn, 1998, lk nummerdamata.
- Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art. Toim. D. Neumaier. New Brunswick: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University Press, 2004.
- Buchloh, B. H. D. Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- Bürger, P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- Clark, D. The Death and Life of Punk, the Last Subculture. – The Post-Subcultures Reader. Toim. D. Muggleton, R. Weinzierl. Oxford, New York: Berg, 2006.
- Chomsky, N. Politics and the Intelligentsia. – Art in Modern Culture. Toim. F. Frascina, J. Harris. London: Phaidon Press Limited, 1992, lk 132–135.
- Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art. Toim. J. Anderson. Carlton, Victoria: Melbourne University Publishing, 2009.
- Crowley, D. Sotsmodernism ja vabaajaasutuste arhitektuur Kesk- ja Ida-Euroopas 1960.–1970. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuuseumi toimetised 4. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum 2009, lk 234–245.
- Danto, A. C. Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.
- Demakova, H. The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995: Between Personal and Ideological Time. – Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996.

- Latvia. Toim. H. Demakova, I. Boiko, J. Słodowska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 10–29.
- Dimitrijević, B. “Raudse eesriide kergitaja”. – Ameerika moodsa kunsti näitus Belgradis ning selle suhe “sotsialistliku modernismi” ja “sotsialistliku konsumerismiga” 1950. aastate Jugoslaavia SFV-s. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuseumi toimetised nr 4. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk 313–325.
- Dimitrijević, B. Shaping the Grand Compromise: The Case of Blending the Mainstream and Dissident art in Serbia, c. 1948–1974. – International Contemporary Art Network: The Ultimate Source on East and Central European Art 2003: http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text9110.html?id_text=56 (vaadatud 28.05.2012).
- Dodge, N. T. Introduction: Collecting Baltic Art of the Cold War Period. – Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Toim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 2002, lk 3–5.
- East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe. Toim. IRWIN. London: An Afterall Book, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2006.
- East Art Map. A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe. – New Moment Magazine 20, Ljubljana: Sakan Dragan, 2002.
- Eesti kunsti ajalugu. 5. köide. 1900–1940. Toim. M. Kalm. Tallinn: Sihtasutus Kultuuri-leht, Eesti Kunstiakadeemia, 2010.
- Eesti kunsti ajalugu. 2. köide. Nõukogude Eesti kunst 1940–1965. Peatoim. I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1970.
- Elkins, J. Is Art History Global? New York, London: Routledge, 2007.
- Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Kumu kunstimuseum, 2009.
- Erofeev, A. Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s. – Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since 1950s. Toim. L. Hoptman, T. Pospiszyl. New York: The Museum of Modern Art, 2002, lk 37–53.
- Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Band I. Bildende Kunst. Fotografie. Videokunst. Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994.
- EXAT 51 1951–1956. New Tendencies 1961–1973. Cascais: Centro Cultural de Cascais 2001.
- Experiment in Romanian Art since 1960. Toim. I. Cios. Bukarest: Soros Center for Contemporary Art 1997.
- Feinstein, S. C. The Avant-Garde in Soviet Estonia. – New Art from the Soviet Union. Washington, D.C.: Acropolis Books Ltd 1977, lk 31–34.
- Forgács, É. Whose Narrative Is It? – Local Strategies, International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–2006. 1968. Papers from International Conference, Prague, 11–14 June. Praha: Artefactum, 2003, lk 41–46.
- Foster, H. Postmodernism: A Preface. – The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Toim. H. Foster. Washington: Bay Press, 1983, lk IX–XVI.
- Foster, H. What’s Neo about the Neo-Avant-Garde? – October 1994, vol. 70, Autumn, lk 5–34.
- Foster, H. Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde? – H. Foster. The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1996, lk 1–33.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D. Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.
- Gailit, A. Kunstnikkude ülevaatlik paraad (Eesti kunstinäitus Tallinnas, 25.VII.1919). – Klounid ja faunid. Tartu: H. Laakmanni trükikoda, 1919, lk 114–136.
- Гароди, Р. О реализме без берегов. Москва: Прогресс, 1966
- Gens, L. Noorus, otsingud ja vastutus. – Rahva Hääl, 30.09.1966.

- Geržová, J. A Historical Perspective on Visual Art from the 1960s to the 1990s. http://ican.artnet.org/ican/text?id_text=10, 2003 (vaadatud 28.05.2012).
- Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s. Project directors: L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Global Modernities.. Toim. M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1995.
- Greenberg, C. Modernist Painting. – Art in Modern Culture. Toim. F. Frascina, J. Harris. London: Phaidon Press, 1992, lk 308–314.
- Greenberg, C. Avant-garde and Kitsch. – Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas. Toim. Ch. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell, 2003, lk 539–549.
- Groys, B. Art Power. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2008.
- Hain, J. ANK '64. – Kunst 1977, 50/1, lk 40–49.
- Hautamäki, I. Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin. Helsinki: Gaudeamus, 2003.
- Hegy, L. Central Europe as a Hypothesis and Way of Life. – Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, lk 9–42.
- Helme, S. Peegeldus ilma peeglita või miraaž. Ettekanne ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis näituse “Avangardi idee jälgedes” avamispäeval. – Sirp ja Vasar, 20.01.1989.
- Helme, S. Avangardkunsti probleeme eesti kunstis. Magistritöö, Tallinna Kunstiülikool, Kunstiteaduse Instituut, Tallinn, 1994.
- Helme, S. Personal Time. – Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Estonia. Toim. P. Lindpere, J. Słodowska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 20–24.
- Helme, S. Elevandiluatornist postindustriaalsesse kultuuri. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone 1996, lk 155–170.
- Helme, S. Kunstirühmitus Visarid. – Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972. [Näituse kataloog]. Koost. K. Põllu. Tallinn, 1997, lk 4–11.
- Helme, S., Kangilaski, J. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999.
- Helme, S. Artforumi ajad. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloolle. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 10–18.
- Helme, S. Sõjajärgse kunsti uurimisest ja uurimustest. – Eesti kunstielu ja -kriitika 20. sajandil. Eesti Kunstiakadeemia toimetised, nr 9. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, lk 127–138.
- Helme, S. Korter nr 22 – üks Tõnis Vindi esteetilise universumi planeetidest. – Tõnis Vint ja tema esteetiline universum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2012, lk 41–48.
- Hennoste, T. Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 1. loeng. – Vikerkaar, 1993, nr 10, lk 41–50.
- Hennoste, T. Hüpped modernismi poole: 17. loeng: Kodueesti modernism I. Hoojooks 60ndatel. – Vikerkaar, 1995, nr 11, lk 87–94.
- Hennoste, T. Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon. – Vikerkaar, 2003, nr 4–5, lk 85–100.
- Hennoste, T. Modernism ja meie: kolm pinget. – Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkultuuripilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 39–49.
- Hennoste, T. Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt. – Noor-Eesti 100. Kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2006, lk 9–38.
- Hughes, H. M. Were We Looking Away? The Reception in the West of Art from Central and East Central Europe at the time of the Cold War. – Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, lk 47–58.
- Hughes, H. M. Nihkuvad vaated ja strateegilised ümberjoendumised: Värske pilk 1945. aasta järgsele Euroopa kunstile. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid.

- Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuuseumi toimetised 4. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 11–24.
- Hyman, J. *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945–1960*. New Haven, London: Yale University Press, 2001.
- Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991. Toim. D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge, London: MIT Press, 2003.
- J. K. Kodukaunistamise kõrvalt. – Noorus, 1970, nr 1, lk 64.
- Interpol. The Art Exhibition Which Divided East and West. Toim. E. Čufer, V. Misiano. Ljubljana, Moscow: IRWIN, Moscow Art Magazine, 2000.
- Jurénaitė, R. Between Compromise and Innovation. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Lithuania. Toim. L. Jablonskienė, R. Pilekaitė, H. Šabasevičius, K. Poremska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 16–23.
- Juske, A. Postmodernism. – Vikerkaar, 1993, nr 8, lk 69–74.
- Juske, A. Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. – Ülbeld üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 11–22.
- Juske, A. Pressitekst näitusele “Eesti avangardi meistrid” Luum galeriis, 11.06.–05.07.1992. Koopia väitekirja autori valduses.
- Juske, A. 1960. aastate kunsti hõbepulm. – Eesti Päevaleht, 11.XII.1996.
- Juske, A. Abstraktne ekspressionism: pahempoolsest radikalismist külma sõja relvani. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk 390–417.
- Juske, A. Kellega kunstnik kohandub ja kollaboreerub. – Kohandumise märgid. Koost. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 30–36.
- Kabakov, I. Ülo Soosteri piltidest. Tallinn: Kunst, 1996.
- Кабаков, И. Б. Гройс. Диалоги (1990–1994). Москва: Ad Marginem, 1999.
- Kalm, M. Ons linnaelu maal hea? Majandi keskasula Eesti NSV-s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd 17/4, lk 61–87.
- Kangilaski, J. ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise tegevusest 1976–1985. – Uued põlvkonnad. 1. vihik. Eesti ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor. Tallinn: ENSV Teaduste Akadeemia, 1988, lk 69–79.
- Kangilaski, J. Avangardi ja konformismi vahel. – Eesti Ekspress, 02.05.1997.
- Kangilaski, J. Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – Ajalooline Ajakiri, 1999, nr 1, lk 23–29.
- Kangilaski, J. Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus. – J. Kangilaski. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 220–227.
- Kangilaski, J. Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk 228–236.
- Kangilaski, J. Kohanemised marksismiga. – Kohandumise märgid. Koost. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 11–19.
- Kangilaski, J. Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuuseumi toimetised 4. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 113–117.
- Kangilaski, J. Lisandusi postkolonialismi diskussioonile. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20/1–2, lk 7–25.
- Kapur, G. *When was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Delhi: Tulika, 2000.
- Keserü, K. *Variations on Pop Art. Chapters in the History of Hungarian Art Between 1950 and 1990*. Budapest: Foundation of Art Today, 1993.

- Keskküla, A., Komissarov, E. Avangardi idee jälgedes. – Kunst, 1989, 74/2, lk 16.
- Kivimaa, K. Intervjuu Olav Maraniga. – Kunst, 1994, nr 2, lk 34–41.
- Kohandumise märgid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002.
- Kohanevad tekstid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool, 2005.
- Komissarov, E. Vilniuse VII maalitriennaal. – Kunst, 1988, nr 71/1, lk 5–8
- Komissarov, E. SOUP '69 – 20 aastat hiljem. – Kunst, 1991, 76/1, lk 16–19.
- Komissarov, E. Tuhat kilomeetrit oli kuristik. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 88–101.
- Komissarov, E. Art Historical Excursus. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Estonia. Toim. P. Lindpere, J. Słodowska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk 10–19.
- Komissarov, E. Sürrealistlik Sooster. – Ülo Sooster 1924–1970. [Kataloog]. Toim. T. Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, lk 23.
- Komissarov, E. Seitsmekümnendate maalist. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 46–49.
- Komissarov, E. Avangardistlik narratiiv Ado Vabbe loomingus 1913–25. – Eesti kunsti ajalugu. Kõide 5. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2010, lk 217–237.
- Komissarov, E. Modernistlik Eesti. 1950.–1960. aastate kunstiarendus. – Kumu – kunst elab siin. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2010, lk 103–106.
- Kozloff, M. American painting During the Cold War. – Pop Art. A Critical History. Toim. S. H. Madoff. Berkeley, California, London: University of California Press, 1997, lk 354–369.
- Kuhn, T. S. Teadusrevolutsioonide struktuur. Tlk. R. Lias. Tartu: Ilmamaa, 2003.
- Kuizinas, K. Implications of Context in Lithuanian Contemporary Art. – Kontura, 1994, 31/32. Kunstirühmitus Visarid. Tartu, 1967–1972. [Näituse kataloog]. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997.
- Kurg, A. Jüri Okase “spetsiifilised objektid”. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 19–40.
- Kurg, A. Almanahh “Kunst ja Kodu” 1973–1984. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, kd 13 (2). Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing 2004, lk 110–136.
- Kurg, A. Modernismi lõppmäng, Tallinn, 1978. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk 40–71.
- Kurg, A. Erinevad valged (ruumid). Tervikkunstiteose ideed 1970. aastate eesti kunstis. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuuseumi toimetised 4. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 153–164.
- Kurg, A. Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 20/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 26–58.
- Kuuli, O. Sotsialistid ja kommunistid Eestis 1917–1991. Tallinn: O. Kuuli, 1999.
- Künnapu, V. Arhitektuuriideoloogiast seitsmekümnendatel. – 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole. Toim. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk 41–45.
- Künnapu, V., Viiding, J. Ettepanek. – Sirp ja Vasar, 1.09.1972.
- Laanemets, M. Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: *happening*'id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2005, kd 14 (4). Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2005, lk 139–178.

- Laanemets, M. Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd 20/1–2, Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2011, lk 51–91.
- Laanemets, M. Zwischen westlicher Moderne und Sowjetische Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland. Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte XIV. Herausgegeben vom Institut für Kunst und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011.
- Lahoda, V. Steven A. Mansbach. Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to Balkans, ca 1890–1939. – Uměni XLIX(1), 2001, lk 86–92.
- Lamp, E. Uusi taotlusi eesti maalits. – Kunst, 1971, 39/1, lk 6–13.
- Lamp, E. Ilus kunst, inimene ja põld. – Sirp ja Vasar, 5.12.1974.
- Lamp, E. 1978. Kolme maa maalijad. – Kunst, 51 (1), lk 10–13.
- Lamp, E. Ekspressionism. Ekspressionim Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004.
- Lamp, E. Kunstikultuur – Eesti kunsti ajalugu 5. köide, 1900–1940 Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 13–32.
- Lapin, L. Pimeydestä valoon. Helsinki: Otava, 1996.
- Lapin, L. Funktsionalismi kriis. – Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 118–130.
- Lapin, L. Objektivne kunst. – Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Tallinn: Kunst, 1997, lk 51–58.
- Lapin, L. Mängides häppeningi. – Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 31–45.
- Lapin, L. Startinud kuuekümnendatel. – Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk 20–30.
- Lapin, L. Seitsmekümnendate ruum. – Eesti XX sajandi ruum. Tallinn: Leonhard Lapin ning “Ruum ja Vorm 2000” toimikond, 2000, lk 214–261.
- Lapin, L. Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003.
- Lapin, L. Igavikku. – kunst.ee, 2008, nr 2, lk 34–41.
- Lepalind, A. POP-68. – Tartu Riiklik Ülikool, 10.01.1969.
- Lepp, A. Nõukogude kunstpoliitika ja Tartu kunstielu organiseerimine 1944–1950. Seminaritöö. Juhendaja prof. J. Kangilaski. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond; Ajaloo- ja Arheoloogia Instituut, kunstiajaloo õppetool, 1999.
- Levin, M. 1960. aastate murrang. – Kultuurileht, 20.XII.1996.
- Liivak, A. Kunstinähtus ANK. – ANK '64. [Näituse kataloog]. Koost. A. Liivak, S. Saarep. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1995.
- Liivrand, H. Kunst nagu kuldsed kuuekümnendad. – Hommikuleht, 22.04.1994.
- Liutkus, V. Iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunstis. – Kunst, 1988, 72/2, lk 10–14.
- Liutkus, V. Eesti maalikunsti retseptisioon Leedus. (Vilniuse triennaalide põhjal). – Kogude teatmik. Koost. ja toim. M. Nõmmela. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1989, lk 12–17.
- Local Strategies International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968. Papers from International Conference, Prague, 11–14 June, 2003. Praha: Artefactum, Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2006.
- Lubytė, E. Why Did a Catalogue Turn into a Book? – Quiet Modernism in Lithuania 1962–1982. Vilnius: Tyto Alba, 1997, leheküljed nummerdamata.
- Luuk, T. Avatusest ja suletusest kunstis. – Looming, 1985, nr 9, lk 1292–1295.
- Luuk, T. Eesti moodsa kunstiloo lühikonspekt. *Hommage à Tõnis Vint*. – Uued põlvkonnad. Artiklite kogumik. 2. vihik. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, kunstiajaloo sektor. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, 1989, lk 70–80.
- Luuk, T. Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960ndate aastate graafikas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi nr 7. Tallinn: Kunst, 1994, lk 209–227.
- Madoff, S. H. *Wham! Blam!* How Pop Art Stormed the Hih-Art Citadel and What the Critics said. – Pop Art. A Critical History. Toim. S. H. Madoff. Berkeley, California, London: University of California Press, 1997, lk xiii–xx.

- Маневич, Г. Художник и время. – Другое искусство. Москва 1956–1976, к хронике художественной жизни. Тома I–II. Москва: Художественная галерея Московская коллекция, СП Интербук, 1991, lk 13–20.
- Манин, В. С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50х – начала 70 годов. – Советское искусствознание '79, т 2. Москва, 1980, lk 5–41.
- Mansbach, S. A. *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltics to the Balkans, ca 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Mansbach, S. A. *Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe. – Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Toim. T. O. Benson. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Cambridge, London: MIT Press, 2002, lk 288–306.
- Mark, R. 1960. aasta rühmitus. – Ülo Sooster 1924–1970. Mälestusnäitus 28.09.2001–20.01.2002. [Kataloog]. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2002, lk 38–55.
- Mark, R. *Eesti Kunstnikkude Rühm. – Eesti kunsti ajalugu. Kõide 5*. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2010, lk 325–346.
- Muggleton, D. *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg, 2006.
- Naata Nael [Johannes Semper]. *Muljed Tallinna kunstielust. – Looming, 1923, nr 6, lk 473–478*.
- Néray, K. *The Great Decade of the Hungarian Neo-avantgarde: 1968–1979. – Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999*. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, lk 261–266.
- Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta. – Noor Eesti I. Toim. G. Suits. Tartu: “Kirjanduse Sõprade” kirjastus, 1905.
- Nõmmela, M. *Eesti maalikunstist Vilniuse triennaalidel aastatel 1969–1975. – Kogude Teatmik V*. Toim. M. Nõmmela. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1991, lk 105–118.
- Näripea, E. *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*. Doctoral thesis. – Eesti Kunstiakadeemia, kunstikultuuri teaduskond, Kunstiteaduse Instituut, 2011.
- Ojari, T. *Elamispind. Modernistlik elamusehitusideoloogia ja Mustamäe. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd 13/2, lk 42–70*.
- Passuth, K. *Les avant-gardes de l'Europe central 1907–1927*. Paris: Flammarion, 1988.
- Pavlov, V. *Uute kõrgemate saavutuste poole kujutavas kunstis. – Looming, 1953, nr 2, lk 110–116*.
- Pejić, B. *Socialist Modernism and the Aftermath*. 2003. http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text9110.html?id_text=56 (vaadatud 28.05.2012).
- Pejić, B. *The Dialectics of Normality. – After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999, lk 016–028.
- Pihlak, E. *Nikolai Triik 1884–1940*. Tallinn: Kunst, 1969.
- Pihlak, E. *Mõtteid 1972. aasta maalist. – Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, kd 1*. Tallinn: Kunst, 1976, lk 51–73.
- Pihlak, E. *Piirjooni eesti nooremast maalist. – Kunst, 1978, 51/1, lk 16–27*.
- Pihlak, E. *Konrad Mägi*. Tallinn: Kunst, 1979.
- Pihlak, E. *Kolme maa maalijad. – Kunst, 1972, 43/3, lk 7–18*.
- Piotrowski, P. *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009.
- Piotrowski, P. *Towards Horizontal Art History. – Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence*. Toim. J. Anderson. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, lk 82–86.
- Piotrowski, P. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012.
- Poggioli, R. *The Theory of Avant-garde*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.
- Pomian, K. *Vier Europas, eine Kultur? – Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Band I. Bildende Kunst. Fotografie. Videokunst*. Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994, lk 35–37.

Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s.

- Toim. L. Hoptman and T. Pospiszyl. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- Põldroos, E. Sisu, vorm, kaasaegsus. – Kunst, 1962, 12/1, lk 39–44.
- Põldroos, E. Midagi on toimunud. – Sirp ja Vasar, 26.05.1972.
- Raam, V. Lepo Mikko looming. – Kunst, 1971, 40/2, lk 19–27.
- Raitviir, A. Progressi mõiste selgituseks. – Edasi, 14.03.1971.
- Raudam, T. Me olime Kerouac. – Postimees, 06.05.1994.
- Raudam, T. Punane joon. Kaljo Põllut küsitleb Toomas Raudam. – Kunst, 1995, nr 1, lk 41–45.
- Read, H. A Concise History of Modern Painting. London: Thames and Hudson, 1964.
- Reid, S. E. “Our Kitchen is Just as Good”: Soviet Responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959. – Cold War Modern Design 1945–1970. Toim. D. Crowley, J. Pavitt. London: V&A Publishing, 2008, lk 154–162.
- Reid, S. E. Nõukogude “kaasaegne stiil”: sotsialistlik modernism. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Eesti Kunstimuseumi toimetised 4. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk 71–113.
- Rottenberg, A. Polish Art in Search of Freedom. – Art From Poland 1945–1996. Warsaw: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997, lk 7–123.
- Ruutsoo, R. Ühiskonnateadustest Nõukogude Eestis. – Eesti Teaduste Akadeemia. Ülevaateid ja meenutusi. Tallinn: 1988.
- Sahk, I. Kunstikriitika Eestis 1950–55. Seminaritöö. Juhendaja prof. J. Kangliaski. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond; Ajaloo- ja Arheoloogia Instituut, kunstiajaloo õppetool, 1997.
- Salumets, V. Rockrapsoodia. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1998.
- Sarapik, V. Juhised ja hübriidsus: Nõukogude poliitika lokaalsed teisenemised kuuekümnendate kunstikriitikas. – Ettekanne Kumu sügiskonverentsil “Kunst ja reaalspoliitika”, 26.–27.10.2012 Kumu kunstimuseumis. Lindistus Eesti Kunstimuseumi arhiivis.
- Schjeldahl, P. Erik Bulatov – The 7 Days Art Columns 1988–1990. Massachusetts: The Figures, 1990, lk 175–177.
- Sepp, E. Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Käerner. – Ariadne Lõng, Eesti Naisuurimus- ja Teabekeskus (ENUT), Tallinna Pedagoogikaulikool, 2001, II aastakäik, 1/2, lk 70–85.
- Sepp, E. Estonian Nonconformist Art From the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika. – Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Peatoim. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Jersey: Rutgers University Press, 2002, lk 43–140.
- Синельникова, Н. Нонконформисты. Москва: Virtual Gallery & Publishing, 2009.
- Smith, B. Modernism’s History: a Study in Twentieth-Century Art and Ideas. New Haven, London: Yale University Press, 1998.
- Sobolev, J. Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 10–61.
- Avaldatud ka: Sobolev, J. Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow: An Essay on Island Mythology. – Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s. Toim. L. Hoptman, T. Pospiszyl. New York: The Museum of Modern Art, 2002, lk 15–28.
- Sooster, L. Minu Sooster. Tallinn: Avenarius, 2000, lk 84–86.
- Stalinismi taandumine ja 1960. aastad. – Eesti kirjanduslugu. Koost. E. Annus, L. Epner, A. Järv, S. Olesk, E. Süvalep, M. Velsker. Tallinn: Koolibri, 2001, lk 412–535.
- Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. Toim. S. E. Reid, D. Crowley. Oxford: Berg, 2000.
- Susovski, M. Cultural, Social and Political Climate Behind the Founding of the EXAT 51 Group – EXAT 51, 1951–1956. New Tendencies 1961–1973. Cascais: Centro Cultural de Cascais, 2001.

- Zabel, I. "We" and "the Others". – Interpol. The Art Exhibition Which Divided East and West. Toim. E. Čufer, V. Misiano. Ljubljana, Moscow: IRWIN, Moscow Magazine, 2000, lk 130–138.
- Зименко, В. М. НТР и искусство: мифы и реальность. – Советское искусствознание '73. Москва, 1974, lk 36–60.
- Taidre, E. Kosmoseteema käsitlusi Nõukogude Eesti graafikas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd 19/1–2, lk 72–102.
- Talvistu, T. Elulugu: 1957–1972. – Elmar Kitse fenomen 1913–1972. [Kataloog]. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1994, lk 18–26.
- Tammet, T. Visarid ja nende aeg. Jutuajamine Kaljo Põlluga tema ateljees Tallinna Kunstihoones 29. augustil 1996. aastal. Üles kirjutanud Tiina Tammet. – Kultuurileht, 20.09.1996.
- Tammsaare, A. H. Emadepäeva puhul. – Armastusest ja lapselikkusest. Tartu: Ilmamaa, 2011, lk 162–166.
- Tatar, T. Esteetiline autonoomia ja ideoloogiline opositsioon 1960. ja 1970. aastate eesti kunstis, ehk kuidas avangard minetas poliitilise otstarbe. Ettekanne Kumu sügiskonverentsil "Kunst ja reaalspoliitika" 26.–27.10.2012 Kumu kunstimuseumis. Lindistus Eesti Kunstimuseumi arhiivis.
- Tegova, E. Hiir, A. Tartu V üliõpilaspäevad. – Tartu Riiklik Ülikool, 28.11.1969.
- Thygesen, E. Underground. From Beat to Hippie. – Nordiskt 60-tal. Uppbrott och konfrontation: 1960–1972 = Pohjolan 60-luku. Murros ja vastus = The Nordic '60s. Upheaval and onfrontation. Helsinki: Nordiskt konstcentrum, 1990, lk 37.
- Toom, M. Maalija *par excellence* – Tiit Pääsuke. – [Kataloog]. Koost. T. Pääsuke, toim. T. Abel. Tallinn: Tiit Pääsuke, 2000.
- Treier, H. Pärsimägi. Võrumaa–Tartu–Pariis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2002.
- Treier, H. Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaeidmise perioodid. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2004.
- Trossek, A. Eesti NSV joonisanimatsioon 1970. ja 1980. aastatel kui "kunst" ja filmikunst. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia, 2007.
- Trossek, A. Eesti popanimatsioon 1973–1979. Joonisfilmist lähikunsti ajaloo kontekstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2009, kd 18/1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, lk 69–110.
- Turowski, A. From Pure Form to the Figure of Death: Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde. – Art from Poland. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997, lk 196–208.
- Turowski, A. The Phenomenon of Blurring. – Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. Toim. T. O. Benson. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Cambridge, MA; London: MIT Press, 2002, lk 362–373.
- Urbla, P. Kunsti põlvkond. – Noorus, 1970, nr 12, lk 64–69.
- Vaher, B. Subkultuuri võimalikkusest Eestis. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 53–66.
- Veispak, T. Pop vilistas teooriale ja tabas ajavaimu. – Postimees, 7.12.2009.
- Viiraja, L. Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn: Kunst, 1981.
- Vint, T. Kujund uemas maalikunstis. – Kunst, 1971, nr 39/1, lk 38–43.
- Wood, P. Modernism and the Idea of Avant-Garde. – A companion to Art Theory. Toim. P. Smith, C. Wilde. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, lk 215–229.
- Yinger, J. M. Countercultures. The Promise and Peril of a World Turned Upside Down. New York: Free Press, 1982.

Käsitkirjalised materjalid / Manuscripts

- Lamp, E. Eesti maal 1955–1980. Dateerimata. Käsitkiri väitekirja autori valduses.
- Meel, R. 1998. Mineviku konspekt. Tuul vuhiseb. Käsitkiri väitekirja autori valduses.
- Põllu, K. Käsitkirjalisi märkmeid. Dateerimata. Tekst väitekirja autori valduses.
- Põllu, K. Kiri väitekirja autorile 1.11.1999. Kiri väitekirja autori valduses.

Vestlused ja intervjuud / Interviews

- Vestlus Leonhard Lapiniga 29. detsembril 2009. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Kaljo Põlluga 5. septembril 2009. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Kaljo Põlluga 4. jaanuaril 2010. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Kaljo Põlluga 11. jaanuaril 2010. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Andres Toltsiga 5. septembril 2009. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Andres Toltsiga 27. detsembril 2009. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Andres Toltsiga 28. detsembril 2009. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Vestlus Toomas Vindiga 18. juulil 2009. Märkmed väitekirja autori valduses.
- Intervjuu Toomas Velmetiga seoses näitusega “Fluxus East” Kumu kunstimuuseumis 05.09.2008–23.11.2008, intervjuu salvestis asub EKM arhiivis.

Filmitud materjal / Films

- Telesaade “SOUP ’69”. Toim. M. Mälk, rež. J. Nõgisto. ETV kultuurisaadete toimetus, 1990.
- Telesaade “Kuldsed kuuekümmendad eesti kunstis”. Rež. J. Nõgisto, produtsent M. Mälk. Eesti Televisioon, 1994.
- Telesaade. “Ando”. Toim. K. Reimann, rež. P. Brambat. ETV Kultuurisaated, 1996.



Sirje Helme on lõpetanud Tartu Ülikooli kunsti-ajaloo alal ning kaitsnud magistritöö Eesti Kunsti-akadeemias 1995. aastal. On töötanud kirjastuses Kunst almanahhi Kunst toimetajana, aastatel 1992–2005 Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse direktorina, 2005–2009 Kumu kunstimuseumi direktorina ning alates 2009. aastast Eesti Kunstimuseumi peadirektorina. On töötanud eesti kunsti ajaloo ja klassikalise modernismi lektorina nii Eesti Kunsti-akadeemias kui ka Tartu Ülikoolis.

Peamine uurimisteema on sõjajärgne modernism Eestis ja Kesk- ja Ida-Euroopas. On avaldanud artikleid nii Eestis kui ka rahvusvahelistes ajakirjades ja kataloogides. On mitme kunstiajaloo kogumiku koostaja ja toimetaja. Avaldanud koos Jaak Kangilaskiga “Lühikese eesti kunsti ajaloo”. Rahvusvaheliste konverentside ja seminaride initsiaator ja korraldaja. Kureerinud rahvusvahelisi näitusi, aastatel 2001–2005 Veneetsia kunstibiennaali Eesti paviljoni komissar. Mitme rahvusvahelise organisatsiooni liige. Autasustatud Valgetähe IV klassi teenetemärgiga.

Sirje Helme graduated from the University of Tartu as an art historian and completed her MA at the Estonian Academy of Arts. She worked at the publishing house Kunst as the editor of the almanac Kunst; in 1992–2005 she was director of the Center for Contemporary Arts, Estonia; in 2005–2009 she is director of the Kumu Art Museum and since 2009 director general of the Art Museum of Estonia. Sirje Helme has lectured on Estonian art history and classical modernism at the Estonian Academy of Arts and at the University of Tartu.

Her main topic of research is the post-war modernism in Estonia and Central and Eastern Europe. Her articles have been published both in Estonian as well as in international journals and catalogues, she has been compiler and editor of numerous collections. Helme published “A Short History of Estonian Art” together with Jaak Kangilaski. She has initiated and organised several international conferences on post-war art. She has curated various international exhibitions; in 2001–2005 she was the commissioner of Estonian pavilion at the Art Biennale in Venice. Sirje Helme is member of several international organisations. She received the Order of the White Star 4th class.

